

COLEÇÃO AUTORES GREGOS E LATINOS
SÉRIE ENSAIOS

Luísa de Nazaré Ferreira
Paulo Simões Rodrigues
Nuno Simões Rodrigues

PLUTARCO E AS ARTES
PINTURA, CINEMA E ARTES DECORATIVAS



LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA
Universidade de Coimbra

PAULO SIMÕES RODRIGUES
Universidade de Évora

NUNO SIMÕES RODRIGUES
Universidade de Lisboa

Plutarco e as Artes
Pintura, Cinema e Artes Decorativas

Todos os volumes desta série são sujeitos a arbitragem científica independente.

AUTORES: LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA, PAULO SIMÕES RODRIGUES E
NUNO SIMÕES RODRIGUES

TÍTULO: PLUTARCO E AS ARTES - PINTURA, CINEMA E ARTES DECORATIVAS

EDITOR: CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

EDIÇÃO: 1ª/2010

COORDENADOR CIENTÍFICO DO PLANO DE EDIÇÃO: MARIA DO CÉU FIALHO

CONSELHO EDITORIAL: JOSÉ RIBEIRO FERREIRA, MARIA DE FÁTIMA SILVA,
FRANCISCO DE OLIVEIRA, NAIR CASTRO SOARES

DIRECTOR TÉCNICO DA COLECÇÃO / INVESTIGADOR RESPONSÁVEL PELO PROJECTO

PLUTARCO E OS FUNDAMENTOS DA IDENTIDADE EUROPEIA: DELFIM F. LEÃO

CONCEPÇÃO GRÁFICA E PAGINAÇÃO: RODOLFO LOPES E NELSON HENRIQUE

OBRA REALIZADA NO ÂMBITO DAS ACTIVIDADES DA UI&D

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FACULDADE DE LETRAS

TEL.: 239 859 981 | FAX: 239 836 733

3000-447 COIMBRA

ISBN: 978-989-8281-56-2

ISBN DIGITAL: 978-989-8281-57-9

DEPÓSITO LEGAL: 317402/10

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA
POCI/2010

SoPlutarco
Sociedade Portuguesa de Plutarco

© CLASSICA DIGITALIA VNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS

© CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Reservados todos os direitos. Nos termos legais fica expressamente proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio, em papel ou em edição electrónica, sem autorização expressa dos titulares dos direitos. É desde já excepcionada a utilização em circuitos académicos fechados para apoio a leccionação ou extensão cultural por via de *e-learning*.

Volume integrado no projecto *Plutarco e os fundamentos da identidade europeia* e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO: PLUTARCO EN EL ARTE	7
Aurelio Pérez Jiménez (Universidade de Málaga)	
A LENDA DE ARÍON E A INFLUÊNCIA DE PLUTARCO NA ARTE OCIDENTAL	15
Luísa de Nazaré Ferreira (Universidade de Coimbra)	
BIBLIOGRAFIA	49
ANEXO I	58
ANEXO II	65
UM PERCURSO TEMÁTICO NO TEMPO: AS VIDAS PARALELAS DE PLUTARCO E A PINTURA EUROPEIA DO SÉCULO XVI AO SÉCULO XIX. PRIMEIRAS ABORDAGENS.	69
Paulo Simões Rodrigues (Universidade de Évora)	
BIBLIOGRAFIA	96
ANEXO I	101
ANEXO II	115
ANEXO III	128
<i>LEAST THAT'S WHAT PLUTARCH SAYS</i>	
PLUTARCO NO CINEMA	139
Nuno Simões Rodrigues (Universidade de Lisboa)	
BIBLIOGRAFIA	238
ANEXO	252
ÍNDICE DE FONTES ANTIGAS	273
ÍNDICE REMISSIVO	279

PLUTARCO EN EL ARTE

Aurelio Pérez Jiménez

(Universidade de Málaga)

En esta época en que se viene produciendo un renacimiento de los estudios sobre la obra de Plutarco y a menudo los estudiosos investigan la influencia del Queronense en la tradición literaria europea y americana, no son frecuentes, sin embargo, las monografías sobre la presencia de los temas de *Vidas* y *Moralia* en la iconografía y, en general, en las artes.

Es cierto que hay trabajos parciales sobre el tema, generalmente artículos breves o intervenciones en Simposios y Congresos. Yo mismo he analizado en varias ocasiones la huella de Plutarco en ese arte menor, síntesis de expresión plástica y compendio literario, que es la emblemática¹. Y el grupo de Siena, dirigido

¹ A. Pérez Jiménez (2003), «Los héroes de Plutarco como modelo en la literatura emblemática europea de los siglos XVI-XVII» in A. Barzano, C. Bearzot, F. Landucci, L. Prandi & G. Zecchini, *Modelli eroici dall'Antichità alla cultura Europea*, Roma, L'«Erma di Bretschneider», 375-402; (2003), «El Plutarco de los *Moralia* en la literatura emblemática hispánica» in G. Fernández Ariza, coord., *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX. Mimesis e Iconografía*, Málaga, Universidad de Málaga, 169-195; (2003), «Las *Vidas Paralelas* de Plutarco en la emblemática hispánica de los siglos XVI y XVII», *Humanitas* 55, 223-240; (2005), «Usos didácticos de la imagen y la palabra. El Plutarco de Juan Francisco de Villava» in M. Jufresa, F. Mestre, P. Gómez & P. Gilabert, eds., *Plutarc a la seva època: Paideia i societat (Actas del VIII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas, Barcelona, 6-8 nov. 2003)*, Barcelona, Sociedad Española de Plutarquistas, 797-808; (2005), «Los animales de Plutarco en la emblemática europea de los siglos XVI-XVII» in J. Boulogne, ed., *Les Grecs de l'Antiquité et les*

por Roberto Guerrini, ha dedicado algunos estudios, artículos y libros, a las ilustraciones en incunables y ediciones humanísticas de las obras plutarqueas y a su influencia en la pintura mural o en las tablas italianas del Renacimiento².

Pero lo que ahora ponemos en manos del lector de lengua portuguesa es distinto. Luisa de Nazaré Ferreira, Paulo Simões Rodrigues y Nuno Simões Rodrigues comprometen tres Universidades (la de Coímbra, la de Évora y la de Lisboa) en un proyecto común y ambicioso: desempolvar las imágenes con que se tradujeron las palabras antiguas de Plutarco por los artistas de los tapices, de la pintura mural, de la miniatura, de los lienzos y del cine.

Con este libro se hace justicia al propio Plutarco, tan sensible a las bellas artes en sus descripciones y en sus

animaux. Le cas remarquable de Plutarque, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille, 63-94; (2005), «Plutarco en Alciato, I», *Silva* 4, 235-266; y (2006), «Plutarco, Juan de Mal Lara y la Galera Real de D. Juan de Austria» in R. M^a Aguilar & I. R. Alfageme, eds., *Ecos de Plutarco en Europa. De Fortuna Plutarchi Studia Selecta*, Madrid, S.E.P.-Universidad Complutense, 233-246. Sobre el mismo tema recordemos también el trabajo de J. L. García Arranz (1996), «La recepción de los escritos animalísticos de Plutarco en los libros de emblemas europeos durante los siglos XVI y XVII» in J. A. Fernández Delgado & Fca. Pordomingo Pardo, eds., *Estudios sobre Plutarco: aspectos formales*, Madrid, Ediciones Clasicas, 487-500.

² R. Guerrini (1998), «Iconografia di ispirazione plutarchea nell'età dell'Umanesimo» in I. Gallo, ed., *L'eredità culturale di Plutarco dall'Antichità al Rinascimento*, Napoli, D'Auria, 229-250; R. Guerrini, ed. (2001), *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, Siena/La Spezia, Agorà Edizioni; y M. Caciorgna & R. Guerrini (2003), *La virtù figurata. Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte sienese tra Medioevo e Rinascimento*, Siena, Alsaba.

reflexiones³ y, además, se les abren nuevas perspectivas a los futuros filólogos. Aproximaciones iconográficas a la obra de Plutarco del estilo de la que presentamos aquí llenan de ilusión a cuantos nos empeñamos en sembrar de cultura clásica una sociedad tan necesitada de ella como es la de nuestra burguesía alejandrina del siglo XXI. Puedo asegurar que Luisa, Paulo y Nuno han sido capaces de transmitirnos esa ilusión.

La primera, avezada filóloga y, por tanto, concedora de la necesidad que tienen los limitados humanos de acotar sus campos de trabajo, se centra en un tema concreto, el de los delfines, que, sin ser de los más habituales de Plutarco⁴, fue bastante querido para los dioses y para los hombres de la Grecia antigua. Con cierta erudición y excelente manejo de las fuentes antiguas y modernas a propósito del simbolismo y de las asociaciones divinas del delfín, la estudiosa de Coímbra nos introduce en las representaciones artísticas del filantrópico animal; y lo hace por su relación con Arión de Metimna y con la historia que contó ya Heródoto y que retoma ahora Gorgo en el *Banquete de los siete sabios* de Plutarco. Ferreira no se limita al análisis de los pasajes plutarqueos, que sitúa adecuadamente en su tradición literaria; también nos informa cumplidamente de las implicaciones simbólicas del tema y su proyección ya en

³ Baste citar aquí el libro de R. Hirsch-Luipold (2002), *Plutarchs Denken in Bildern*, Tübingen, Mohr, o el más reciente, de F. Marín Valdés (2008), *Plutarco y el arte de la Atenas hegemónica*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

⁴ Las referencias se limitan, salvo alusiones breves y esporádicas, a *Conuiuium Septem Sapientium* 161A162B y 163A-C y a *De sollertia animalium* 984D-985F.

el arte antiguo, en particular en la cerámica griega y en los mosaicos romanos.

Pero la gran novedad de este trabajo es que, partiendo de la importancia que la historia de Arión y el delfín tuvo en la pintura moderna (desde los frescos del Palacio Ducal de Mantua hasta finales del siglo XX) y en los emblemas (Alciato), llama nuestra atención sobre su presencia en otro arte menor, el de los tapices flamencos e indo-portugueses; y al final nos sorprende con la actualidad artística del texto plutarqueo, recreado musicalmente en la ópera de Alec Roth y Vikram Seth *Arion & the Dolphin*, estrenada en junio de 1994.

No menos ambicioso es el trabajo de Paulo Simões Rodrigues que pasa revista a la presencia de las *Vidas Paralelas* en la pintura del siglo XVI hasta el XIX. En este caso el estudioso de la Universidad de Évora renuncia a la exhaustividad y, prudentemente, también acota su trabajo y nos lo ofrece como una primera aproximación. Es verdad que a las mencionadas por Rodrigues podrían añadirse más obras de clara influencia plutarquea, sobre todo en lo que se refiere a los siglos XV y XVI; sin embargo, las 174 composiciones catalogadas por él, que se enumeran en los dos apéndices del trabajo, son una muestra más que suficiente de la producción pictórica inspirada en las *Vidas Paralelas*.

Y es que existe una larga tradición iconográfica inspirada en la obra de Plutarco, que el autor de este trabajo inicia con las miniaturas francesas del Mestre Luçon, pero que tiene su florecimiento en Italia durante el Quattrocento y el Cinquecento. Allí los héroes

plutarqueos además de a la miniatura y la ilustración de las primeras ediciones o traducciones de las *Vidas*, se incorporaron a la pintura mural de abadías, catedrales y palacios. No podemos dejar de mencionar aquí, por ejemplo, las magníficas escenas de la Abadía griega de San Nilo en Grottaferrata, con la historia de Fabio Máximo por Francisco de Siena, que siguen casi *ad pedem litterae* el texto plutarqueo o las de César y Alejandro en el Palazzo Vitelli alla Cannoniera en Città di Castello.

Sobre esta tradición italiana del Renacimiento los lectores pueden informarse con más detalle en los magníficos trabajos de Roberto Guerrini y sus colaboradores, a los que hemos hecho referencia más arriba; aunque soy consciente de que esta línea de investigación habría superado los intereses, más concretos y aproximativos, en gran medida teóricos, con que Paulo S. Rodrigues ha orientado su propuesta. Por supuesto, la documentación aportada por el autor del trabajo es más que suficiente para ilustrar la visión que cada época (entre 1410 y 1899) tuvo de la historia. De la selección de los personajes y los momentos que reviven en esos cuadros quedan al descubierto las razones por las que las distintas sociedades europeas reclamó unas escenas y no otras y unos héroes y no otros entre los griegos y romanos que engrandecieron Livio, Valerio Máximo, Nepote y, sobre todo, el propio Plutarco.

Como hemos dicho, podrían sumarse más pintores y obras al catálogo que nos ofrece Rodrigues, naturalmente; pero la amplia selección aquí utilizada ya se nos antoja suficiente para el objetivo principal del autor:

ilustrar los valores que los creadores y los destinatarios de estas obras perseguían en cada período, según eran sus ideales morales, estéticos o incluso políticos.

Por último, el estudioso de Lisboa Nuno Simões Rodrigues nos acerca más Plutarco a nuestra época, enraizándolo en los siglos XX y XXI con el *Séptimo Arte*. Como era de esperar, tampoco las *Vidas Paralelas* han quedado al margen del cine de *Griegos y Romanos*. Los lectores de Plutarco disfrutarán con la lectura del trabajo de Nuno S. Rodrigues, que es preciso en cuanto a la deuda de estas películas con la obra del Queronense (y no sólo con las *Vidas*); pero que también es crítico con las inexactitudes de aquellas cintas que buscaban con ellas evitar equívocos ante un público no muy culto, enriquecer melodramáticamente el relato histórico o simplemente potenciar los intereses ideológicos del autor del guión, del director o de la sociedad a la que iba dirigido el filme como medio de propaganda.

Mediante la lectura de este trabajo encontramos nuevas razones para volver a visionar cintas clásicas y modernas de nuestro cine protagonizadas por héroes plutarqueos, principales o no de las *Vidas Paralelas*. Rodrigues recuerda, analiza y comenta, siguiendo la letra de Plutarco, las principales versiones de historias protagonizadas por Rómulo, Alejandro, César, Antonio y Cleopatra, Coriolano y Espartaco o presentes en obras plutarqueas, como el Rapto de las Sabinas o la Batalla de las Termópilas.

Poco más nos queda que decir. Los tres trabajos reunidos en este libro, querido lector, se leen con fluidez

y agrado; y, lo más importante, traen a nuestro recuerdo, junto con las imágenes de los cuadros y tapices que ya habíamos visto en los museos, o con las escenas que nos hicieron vibrar alguna vez en las salas de proyección, la frescura de los temas y los héroes de Plutarco. Para mi generación y las anteriores, al menos, es cierto que, como alguien ha dicho⁵, las *Vidas Paralelas* conformaron junto con la *Biblia* dos pilares básicos de nuestra cultura occidental. Esperemos que, gracias a libros como éste, que mantienen viva su memoria, así continúe siendo, siquiera en lo que atañe a Plutarco, durante el resto del siglo XXI.

⁵ A. M. Martín Rodríguez (2007), «Plutarco y el cine. Los peligros de la imitación automática de los modelos clásicos en *Siete novias para siete hermanos*» in J. M^a Nieto Ibáñez & R. López López, *El amor en Plutarco*, León, Universidad de León, 635.

A LENDA DE ARÍON E A INFLUÊNCIA DE
PLUTARCO NA ARTE OCIDENTAL

Luísa de Nazaré Ferreira

A LENDA DE ARÍON E A INFLUÊNCIA DE PLUTARCO NA ARTE OCIDENTAL *

LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA
(Universidade de Coimbra)

1. Introdução: o golfinho na tradição clássica

Há muitos séculos que o golfinho integra a galeria dos seres vivos mais amados pelos povos do Mediterrâneo e, quando pensamos na sua representação na cultura clássica, lembramo-nos imediatamente dos famosos frescos minóicos do palácio de Cnossos¹. Os golfinhos surgem também com grande destaque no enigmático fresco em miniatura da «expedição naval» que decorava a sala 5 da Casa Ocidental do sítio arqueológico de Akrotiri, na antiga Tera (Santorini)². Desde essa época

* Retomamos neste estudo a comunicação apresentada ao 8º Congresso da International Plutarch Society (Universidade de Coimbra, 23-27 de Setembro de 2008), sob o título «Aríon e o golfinho: marcos literários e artísticos de uma aventura célebre (a propósito de Plu. *Sept. sap. conv.* 18.160E-19.162B)», a investigação sobre esta matéria que consta da nossa tese de Doutoramento (2005, 57-62) e de um artigo publicado no *Boletim de Estudos Clássicos* (49, 2008, 21-25). Em anexo (I), além de um poema atribuído a Aríon, citamos as versões da lenda transmitidas por Heródoto (1.23-24) e Plutarco (*O Banquete dos Sete Sábios* 160E-162B), traduzidas, respectivamente, por José Ribeiro Ferreira e Delfim Ferreira Leão, a quem expressamos o nosso agradecimento.

¹ Cf. frescos dos golfinhos do «mégaron da Rainha», do Período Neopalaciano (1700 a.C.). Vide Preziosi, Hitchcock (1999) 94-95; http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Crete_knossos_dolphins.jpg (acedido em 5/07/2010).

² Fresco da «expedição naval», de Tera, séc. XVI a.C. Atenas, Museu Nacional. Vide Karouzou (1992) 159, 162-163;

remota, a presença deste animal torna-se recorrente na arte grega, em especial na pintura de vasos, e com a dupla função que estes dois exemplos ilustram: como simples motivo decorativo – testemunho da admiração que suscitava, da importância da natureza e do mar para os Gregos – e como convenção iconográfica para assinalar a paisagem aquática. Assim, na numismática, aparece habitualmente representado em moedas cunhadas nas cidades com uma forte ligação ao mar, designadamente da Magna Grécia³.

De acordo com John Boardman (1974, 204), o golfinho é dos poucos animais marinhos que aparece com frequência na decoração do interior ou dos frisos das taças áticas de figuras negras. Um dos exemplos mais antigos é uma taça descoberta em Górdio (Turquia), assinada no exterior pelo pintor Clítias e pelo oleiro Ergotimo (c. 570 a.C.), e decorada no interior com três golfinhos e um peixe⁴. O golfinho é também um motivo ornamental nos *skyphoi* (vasos para beber) com bandas, fabricados na Ática em meados do século VI a.C.⁵ Merece igualmente destaque uma *phiale* (vaso para libações), proveniente de Erétria, datada de c. 510-500 a.C., com

<http://www.therafoundation.org/akrotiri/thewesthouse/miniaturefriezeforum5flotilla/view> (acedido em 5/07/2010).

³ E.g. dracma de prata de Zancle, de c. 510 a.C.; tetradracma de prata de Siracusa, de c. 480-470 a.C. Vide Boardman (1990) 198, nº 235 e 217, nº 257, respectivamente.

⁴ Berlim, Staatliche Museen (4604). Vide Boardman (1974) nº 108.

⁵ Camberra, University House. Vide Boardman (1974) nº 132.

representações de golfinhos e polvos⁶, que é um belo exemplo do emprego da policromia (branco, vermelho) sobre fundo negro. Nesta técnica de pintura («técnica de Six»), atestada por um grande número de *phiales* do final do século VI a.C., provenientes da Acrópole de Atenas, aparecem com frequência motivos marinhos (golfinhos, polvos, embarcações) e florais, mas raramente personagens⁷.

É provavelmente mais conhecido um lécito ático de figuras negras sobre fundo branco, de c. 500 a.C., atribuído ao Pintor de Edimburgo, que representa Ulisses amarrado ao mastro do navio a escutar uma sereia que executa o duplo *aulos* pousada numa rocha (uma outra sereia toca lira). No meio destas personagens, um golfinho em plena acrobacia sugere que a cena decorre no alto-mar. A mesma função assumem os golfinhos que aparecem numa *hydria* ática de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Berlim, de c. 500-480 a.C., onde vemos o deus Apolo, com a lira na mão, sentado sobre uma trípode elevada⁸. No entanto, se é evidente que os golfinhos estão aqui presentes porque evocam a paisagem marinha, não se pode excluir a ligação destes seres a várias divindades, designadamente ao deus que

⁶ Paris, Museu do Louvre (L 210). Vide http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Phiale_Louvre_L210.jpg (acedido em 15/07/2010).

⁷ Boardman (1974) 178-179. A designação de «técnica de Six» (*Six's technique*) foi adoptada por J. D. Beazley a partir do nome de Jan Six, o primeiro a descrevê-la. Cf. Boardman (1974) n° 314, hoje em Viena, Kunsthistorisches Museen (1923).

⁸ Respectivamente Atenas, Museu Nacional (CC958); Roma, Museus do Vaticano. Vide Boardman (1975) n° 157.

escolheu para seu espaço sagrado uma terra que se chamava Delfos, nome tão próximo da designação grega do golfinho ou delfim: *delphis*⁹.

A relação dos golfinhos com o deus do mar é clara (cf. e.g. Aristófanes, *Cavaleiros* 560; Ovídio, *Fastos* 2.81). De acordo com o hino a Poséidon atribuído ao poeta Aríon (vide infra), estes seres são de origem divina, porque foram gerados pela nereide Anfitrite (cf. vv. 10-11). E a representação desta figura a ser transportada por um golfinho é um motivo da pintura de vasos sobretudo do final da Época Clássica¹⁰. A associação a Apolo, porém, parece ter tido um cunho religioso mais forte. No *Hino Homérico a Apolo* (III), o deus toma a forma de um golfinho para conduzir até às costas de Crisa os cretenses que escolheu para se tornarem sacerdotes do seu templo (vv. 388-439). Plutarco, em *Sobre a inteligência dos animais* 984A, observa que os Gregos ergueram templos em honra de Apolo Delfínio e que, ao contrário da versão do hino homérico, o deus não mudara de forma, mas enviara um golfinho a guiar os homens até ao porto de Delfos¹¹.

⁹ Esta proximidade não assegura, todavia, uma relação etimológica, embora P. Chantraine observe que o epíteto *Delphinios*, atestado no *Hino Homérico a Apolo* 3.495, podia ser interpretado como «deus do delfim», mas também como «deus de Delfos» (*Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. 1-2. Paris, Klincksieck, 1990, s.v. *delphis*).

¹⁰ E.g. taça de figuras vermelhas do terceiro quartel do séc. IV a.C., proveniente da Itália do sul. S. Petersburgo, Museu do Hermitage. Vide http://www.hermitagemuseum.org/html_En/04/2009/hm4_2_288_2.html (acedido em 15/07/2010).

¹¹ O culto em honra de Apolo Delfínio é atestado por outras fontes, e.g. *Hino Homérico a Apolo* 3.495; Aristóteles, *Constituição*

Da ligação deste animal ao deus do vinho e do teatro dão testemunho quer a literatura quer a pintura de vasos áticos, como documenta a célebre taça de figuras negras assinada por Exéquias c. 530 a.C.¹² No exterior exhibe o motivo dos olhos grandes, talvez inventado pelo próprio artista. A decoração do interior relaciona-se certamente, como julgam vários estudiosos, com o tema central do *VII^o Hino Homérico*, dedicado a Diónisos, que M. West (2003, 16) data do final da Época Arcaica. Nele se relata como o deus, confundido com um príncipe, foi raptado por piratas¹³. No entanto, estes assustam-se com os prodígios do filho de Zeus, atiram-se ao mar e são transformados em golfinhos (v. 53). Diónisos salvou deste destino o timoneiro que, desde o início, demonstrara grande piedade e se opusera, em vão, à violência dos companheiros (vv. 17-24). A metamorfose é assim, ao mesmo tempo, o castigo imposto aos homens que não foram capazes de detectar os sinais de divindade do passageiro acolhido a bordo, mas é também um símbolo de redenção,

dos Atenenses 57.3; Plutarco, *Vida de Teseu* 14.1. Vide Schamp (1976) 100-103.

¹² Munique, Staatliche Antikensammlungen (2044). Vide Boardman (1974) 57-58, nº 104; Robertson (1978) 71-72; Woodford (1986) 25-26, fig. 24; Moore (1987) 154-155; Boardman (2001) 283-284, nº 309; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exekias_Dionysos_Staatliche_Antikensammlungen_2044.jpg (acedido em 15/07/2010).

¹³ West (2003) 16 nota que Píndaro alude a este mito (fr. 236 Maehler) e supõe que o hino homérico não deve ter sido composto muito antes do tempo do poeta de Tebas, que terá nascido c. 518 a.C. Outros estudiosos não excluem uma data de composição mais antiga (séc. VII ou VI a.C.). Cf. Evelyn-White (1936) xxxviii-xxxix.

uma vez que os poupa da morte e de uma vida de maldade.

A taça de Exéquias representa o deus do vinho reclinado majestosamente num barco cujo mastro sustenta (ou é ele próprio) uma magnífica videira, o que parece ser a ilustração de um dos prodígios referidos no hino homérico (vv. 38-42)¹⁴. À volta do barco, formando um círculo completo com os ramos da videira e os cachos de uvas, o artista dispôs sete golfinhos em harmoniosa simetria, uns voltados para a direita, outros para a esquerda, e assim concedeu à pintura a ilusão de movimento. Dois golfinhos muito mais pequenos figuram na decoração do barco que acolhe, à semelhança de um leito do *symposion*, o corpo reclinado do deus. Como bem notou M. H. Rocha Pereira (2009, 19), outro elemento singular desta composição é o branco da vela desfraldada, que se destaca do fundo vermelho da taça.

É bem possível, como supôs M. West (2003, 17), que a qualidade excepcional desta pintura tenha inspirado o mito e não o contrário¹⁵. Certo é que a peça

¹⁴ «E logo, ao longo do bordo mais alto da vela, estendem-se / ramos de videira, daqui e dali, e pendem inúmeros / cachos. Em volta do mastro, negra, coleava uma hera, / a proliferar flores, e nela cresciam os gratos frutos. / Todos os escalmos tinham grinaldas. (...)» – Tradução de Ferreira (2006) 21-23.

¹⁵ O mito dos piratas transformados em golfinhos por Díónisos foi também referido na *Biblioteca* atribuída a Apolodoro (3.5.3), por Ovídio (*Metamorfoses* 3.581-691) e Higino (*Fabulae* 134, *De Astronomia* 2.17). Luciano evoca-o brevemente nos *Diálogos dos deuses marinhos* 5. No séc. IV a.C., a lenda foi representada nos relevos do monumento corégico de Lisícrates, que celebrou a vitória como patrocinador dos espectáculos de teatro (*choregos*) no

confirma que os golfinhos se tornaram a pouco e pouco elementos indissociáveis da paisagem marítima. Além desse motivo artístico, tal como o hino homérico, a pintura documenta a relação destes seres amistosos com Diónisos.

Se desde muito cedo surgiu entre os Gregos a ideia de que existe um vínculo especial entre os golfinhos e algumas divindades, a imagem do golfinho que salva das águas seres humanos e com eles cria laços de amizade, em especial com os mais jovens, torna-se familiar ao imaginário clássico pelo menos desde a Época Arcaica. Parece datar desse período uma estatueta em bronze, possivelmente votiva, proveniente das escavações na Acrópole de Atenas, que representa um rapaz sobre o dorso de um golfinho¹⁶. O facto de este animal surgir na cultura clássica associado à ideia de salvação, habitualmente numa situação limite, explica que mais tarde, na iconografia cristã primitiva, venha a ser também entendido como representação simbólica da fé e, ainda que mais raramente, do Cristo Salvador¹⁷.

ano de 334 a.C. Vide Boardman (1995) 27, nº 16.

¹⁶ Atenas, Museu Nacional (6626). Vide Karouzou (1992) 110.

¹⁷ O golfinho como símbolo cristão suscita várias interpretações: o amor e a ternura que une os homens; o golfinho acompanha os barcos e pode representar Cristo que guia os crentes na sua fé; a velocidade dos golfinhos pode ser um símbolo do desejo com que os devotos se dedicam a Cristo, depois de o conhecerem; na arte cristã também é representado a transportar as almas dos mortos para o Além; ao lado de uma âncora ou barco simboliza a alma de Cristo ou a Igreja; o golfinho pode também evocar a história de Jonas (Jn 1.2), sendo assim um símbolo de ressurreição. Cf. Impelluso (2004) 305.

Provavelmente com razão, defendem alguns estudiosos que este simbolismo deriva principalmente do relato do salvamento do poeta Aríon transmitido por Plutarco no *Banquete dos Sete Sábios*, que comentaremos adiante¹⁸.

2. A lenda de Aríon na Antiguidade: fontes literárias e iconográficas

Se nos demorámos nestas considerações iniciais é porque esta tradição mitológica e iconográfica explica, em parte, a perenidade da história de Aríon como tema literário e artístico, bem como a variedade de tratamentos que suscitou ao longo de séculos. As fontes literárias mais importantes demonstram que esta lenda mistura, como tantas outras que nos chegaram da Antiguidade, elementos históricos e ficcionais. De facto, o retrato que nos apresenta Heródoto, a nossa fonte mais antiga e talvez mais influente, enquadra-se perfeitamente no contexto poético-musical da Época Arcaica (1.23-24):

– Aríon, natural da ilha de Lesbos (de Metimna), era um executante exímio da arte da cítara e teve um papel decisivo na evolução da forma coral do ditirambo¹⁹;

– Como se tornou costume na Época Arcaica, este artista fazia da mobilidade um modo de vida (e estava, assim, sujeito aos muitos perigos das viagens), embora tivesse uma relação privilegiada com um patrono poderoso, Periandro, tirano de Corinto entre c. 625

¹⁸ Vide J. Chevalier et A. Gheerbrant (1982), *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Robert Laffont/Jupiter, s.v. dauphin.

¹⁹ No que respeita a este assunto, vide Privitera (1988), Zimmermann (1992) 24-29, Ieranò (1992), Ieranò (1997) 187-194, e o nosso estudo (2005) 57-62.

e 585 a.C., que foi considerado um dos Sete Sábios²⁰. Assim, o poeta teria desenvolvido a sua carreira no último quartel do século VII e início do século VI a.C., portanto, em data próxima de Safo e Alceu de Lesbos, e de Estesícoro de Hímera.

Estes dados são corroborados por testemunhos posteriores²¹, mas a fama de Aríon deve-se muito mais ao relato do seu salvamento, que constitui, na verdade, o tema central da digressão de Heródoto sobre o protegido de Periandro.

O historiador começa por esclarecer que a aventura era contada pelos habitantes de Corinto e confirmada pelos de Lesbos (1.23, 1.24.8), do que se depreende que evoca uma tradição popular, que pode ter tido origem num mito de carácter etiológico ou em antigos cultos coríntios²². De acordo com o seu relato, Aríon vivera a maior parte da vida na corte de Periandro, mas em determinada altura sentiu vontade de divulgar o seu talento na Magna Grécia e, depois de ganhar muito dinheiro, decidiu regressar a Corinto, a partir

²⁰ Aríon é o primeiro poeta grego a ser associado à protecção de um tirano, o que se tornará frequente a partir do séc. VI a.C. Periandro de Corinto figura entre os Sete Sábios nas listas transmitidas por Pausânias (10.24.1) e Diógenes Laércio (1.94-100), mas não na de Platão (*Protágoras* 343a).

²¹ Cf. Helânico de Lesbos (*Lista das vitórias nas Carneias*) e Dicearco (*Sobre os concursos dionísíacos*), citados num escólio de Aristófanes (ad *Aves* 1403). A *Suda* (A 3886) situa o *floruit* do citaredo de Lesbos c. 628/624 a.C. (a *Crónica* de Eusébio um pouco mais tarde: 619/618 ou 610/609, segundo a versão arménia). Cf. schol. Pind. *Ol.* 13.25. Os testemunhos sobre Aríon foram reunidos por Campbell (1991) 16-25.

²² Cf. Bowra (1963) 131-134, Burkert (1983) 199-200; Defradas, Hani, Klaerr (1985) 341.

de Tarento, num barco de marinheiros coríntios. Estes, porém, levados pela perfídia e pela ambição, projectam matar o ilustre citaredo atirando-o ao mar. Quando viu que as súplicas não os demoviam, Aríon pediu que o deixassem executar uma última melodia. Logo que terminou, lançou-se ao mar e um golfinho tomou-o no dorso e levou-o para o Ténaro, o promontório situado mais ao sul do Peloponeso (actual cabo Matapan). Assim que chegou a Corinto, dirigiu-se ao palácio e relatou a aventura a Periandro que mais tarde interrogou os marinheiros sobre o sucedido (1.24).

Um dos pontos altos da versão de Heródoto é o momento em que Aríon actua pela última vez. Apresenta-se aos piratas com uma indumentária elaborada, como se participasse num ritual, e executa o *nomos orthios*, uma melodia citaródica famosa (geralmente em honra de Apolo) de grande exigência vocal²³. Heródoto insiste no pormenor das vestes solenes e ornamentadas, com as quais o poeta se atira ao mar (1.24.4-5) e, no final, se apresenta perante os piratas (1.24.7), confirmando que a ostentação e elegância do vestuário eram um elemento fundamental da actuação e identidade dos citaredos e de outros cultores das Musas, como testemunham, em especial, os vasos áticos de figuras vermelhas²⁴.

²³ Segundo o *De musica* 1140F, a melodia órtia havia sido inventada por Terpandro de Lesbos (séc. VII a.C.). A *Suda* (A 1701) corrobora esta informação e atesta que consistia num hino em honra de Apolo. Da popularidade dá testemunho Aristófanes, *Cavaleiros* 1279. Vide Gostoli (1993).

²⁴ E.g. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art (56.171.38): ânfora atribuída ao Pintor de Berlim, c. 490 a.C.

O historiador encerra a digressão observando que havia no Ténaro uma oferta votiva de Aríon, em bronze e de pequenas dimensões, que representava um homem no dorso de um golfinho (1.24.8), monumento que terá sido ainda visto por Pausânias (3.25.7, cf. 9.30.2). Moedas cunhadas em Metimna, a terra natal do poeta, e em Tarento atestam a popularidade da lenda numa vasta área geográfica que vai do Mar Egeu à península itálica²⁵.

A popularidade da aventura de Aríon deve-se a Heródoto e a outros autores, como Ovídio (*Fastos* 2.79-118), Plutarco (*O Banquete dos Sete Sábios* 160E-162B), Higino (*Fabulae* 194, *De Astronomia* 2.17), Luciano (*DMar.* 5), Aulo Gélio (*Noites áticas* 16.19, baseado em Heródoto) e Cláudio Eliano (*Natureza dos animais* 12.45)²⁶. Este último escritor, numa compilação de factos extraordinários sobre a fauna, a fim de documentar que os golfinhos são atraídos pelo canto e pelos sons do *aulos*, cita um dístico elegíaco, supostamente inscrito na estátua de Aríon erguida no Ténaro²⁷, e um hino em honra de Poséidon, que teria sido composto pelo poeta, mas que é, provavelmente,

(citaredo); Boston, Museum of Fine Arts (26.61): ânfora atribuída ao Pintor de Brigos, c. 480 a.C. (citaredo); Londres, British Museum (E 270): ânfora atribuída ao Pintor de Cleófrades, c. 490-480 a.C. (lado A: rapsodo; lado B: auleta).

²⁵ Vide Richter (1984) 92-94, Cahn (1984) Arion 2-7, Ferreira (1994) 70 n. 32.

²⁶ Para um exame da transmissão literária da história de Aríon, vide Schamp (1976).

²⁷ Vide Page (1981) 499, anon. CLXXVII. Dois poemas da *Antologia Grega* (*AP* 9.308 e *APl* 276) atribuídos a Bianor (séc. I d.C.) atestam a perenidade da tradição.

uma composição dos fins do século V a.C. ou mais tardia²⁸. Do talento artístico do citaredo de Metimna não nos chegou nenhuma prova segura. Como bem notou Cláudio Eliano (ibidem), este poema é um canto de agradecimento ao deus do mar e, ao mesmo tempo, retribui a gentileza dos golfinhos que salvaram Aríon. A ideia de que a «melodia sedutora dos *auloi*» chama a atenção destes animais já é referida num fragmento de Píndaro (fr. 140b.15-17 Maehler)²⁹ e terá ecos na literatura da Época Clássica (e.g. Eurípidés, *Electra* 435; Aristófanes, *Rãs* 1317). Na pintura de vasos, porém, o tema aparece muito mais cedo, como sugere uma taça ática de figuras negras, de c. 560-550 a.C., decorada no interior com três golfinhos, sendo que um tem braços e executa o duplo *aulos*³⁰.

Plutarco introduz a lenda de Aríon no *Banquete dos Sete Sábios* através da figura de Gorgo, irmão de Periandro. De regresso de uma missão no Ténaro, anseia por contar um prodígio que ele próprio testemunhara (160D): no

²⁸ O hino atribuído a Aríon integra actualmente os *fragmenta adespota* do *corpus* de poesia lírica grega (fr. 939 PMG, em anexo). Vide Page (1962) 506-507, Campbell (1993) 360-363. Segundo este editor, trata-se de uma composição de estilo ditirâmico de c. 400 a.C. (p. 361 n. 3). Para a análise da inscrição e do hino citados por Eliano, vide Bowra (1963) e Schamp (1976) 105-109, especialmente.

²⁹ O fragmento de Píndaro foi transmitido por um papiro (*P.Oxy.* 408) e os vv. 15-17, que se referem à *philomousia* dos golfinhos, são citados por Plutarco nas *Quaestiones convivales* (704F-705A) e em *De sollertia animalium* (984B-C). Vide M Race (1997) 374-377.

³⁰ Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia (64698). Vide Lissarague (2000) 139, fig. 5.3.

decurso de uma festa realizada à noite, à beira-mar, os celebrantes são surpreendidos pela chegada à praia de um grupo de golfinhos que se deslocavam em grande velocidade e transportavam uma figura humana. Logo descobrem que se trata de Aríon, pois, observa Gorgo, além de estar consciente, embora atordoado pela viagem, envergava os trajes que usava nas suas actuações (160E-161B). A indumentária solene do poeta de Lesbos é um elemento relevante na digressão de Heródoto, pois permite denunciar a Periandro a falsidade do discurso dos piratas (1.24.7). No texto de Plutarco, porém, as vestes são os primeiros sinais da dimensão religiosa que envolve o seu salvamento. É que, como explicará Gorgo, quando Aríon se deu conta do perigo em que se encontrava teve uma espécie de inspiração divina que o levou a apresentar-se perante os seus assassinos envergando um traje solene, como se de uma veste fúnebre se tratasse, preparado para uma última actuação (161B-C). Também neste ponto o texto de Plutarco introduz uma ligeira diferença em relação a Heródoto, sublinhando a devoção religiosa do citado, que se propõe cantar o *nomos pythicos*, uma composição que evocava expressivamente a luta de Apolo contra a serpente Píton (cf. Schamp 1976, 116). Segue-se o momento fulcral desta versão, a descrição dos sentimentos e emoções que Aríon experimenta quando é erguido das águas, ainda antes de ter mergulhado completamente (161D). A pouco e pouco, convence-se de que se salvava por ser amado pelos deuses (*theophiles aner*) e que os golfinhos não eram mais do que intermediários da divindade

(161E-162A). Na parte final da sua intervenção, Gorgo confirmará que o salvamento prodigioso do poeta era obra da intervenção divina (162B).

Por conseguinte, embora a influência de Heródoto esteja subjacente ao longo de todo o passo, não se trata agora de um conto popular transmitido pela tradição oral, mas de um acontecimento recente testemunhado por uma pessoa da confiança de Periandro. Ao dar a palavra a um dos convivas do banquete, Plutarco compôs uma versão mais pitoresca, que põe em destaque os momentos cruciais do salvamento de Aríon, designadamente a actuação perante os piratas e o transporte para terra, com todos os ornamentos, por um grande número de golfinhos velozes que se deslocam com movimentos sincronizados. É também evidente que nas *Histórias* de Heródoto a digressão sobre Aríon surge pela associação do famoso citaredo com Periandro³¹, enquanto no *Banquete dos Sete Sábios* a exposição de Gorgo é um testemunho emocionante da intervenção da divindade no mundo dos homens. Esta ideia será corroborada na parte final do tratado quando, após a narração de outras histórias extraordinárias sobre o comportamento amistoso dos golfinhos³², Anacársis

³¹ Sobre as motivações de Heródoto para narrar a história de Aríon, vide Hooker (1989); cf. Gray (2001); para uma análise do conteúdo filosófico-didáctico deste *logos*, vide Soares (2003) 96-101.

³² Sólon expõe o relato da morte de Hesíodo e como, graças aos golfinhos, o seu corpo, lançado ao mar pelos assassinos, foi resgatado e sepultado junto do templo de Zeus Nemeu (162C-F). Pítaco relata em seguida o salvamento de Énalo e da amada (163A-D).

observar que as mais belas coisas se cumprem por vontade divina (163D).

A difusão da aventura de Aríon na Antiguidade deve-se em primeiro lugar a Heródoto, como notaram Estrabão (13.2.4) e Aulo Gélio (16.19.1), enquanto o papel da iconografia parece ter sido bastante menor, pois, além da numismática, a que já nos referimos, apenas nos chegaram representações em mosaicos da Época Romana. Destaca-se, em especial, uma decoração da *villa* romana de Piazza Armerina (século IV d.C.)³³, que podia ilustrar os versos de Ovídio (*Fast.* 2.115-116) sobre o momento em que Aríon é resgatado das águas:

*ille sedens citharamque tenet pretiumque uehendi
cantat et aequoreas carmine mulcet aquas.*

Ele, sentado, segura a cítara e pelo favor do transporte
canta e com seu canto acalma as águas do mar.

As duas histórias são evocadas em *Sobre a inteligência dos animais* 969E, 984D (Hesíodo), e 984E (Énalo, também em Ateneu 11.466c-d), num passo em que Plutarco relata outros salvamentos de pessoas por golfinhos. O escritor refere neste tratado (985B) que Estesícoro afirmava num poema (fr. 225 *PMG*) que o escudo de Ulisses ostentava um golfinho, pois segundo contavam os cidadãos de Zacintos este animal salvara o pequeno Telémaco de se afogar. Cf. Bowra (1963) 131-133, Campbell (1991) 157 n. 2, Van der Stockt (2005) 18-19.

³³ Mosaico de Aríon da Villa Romana del Casale de Piazza Armerina, Sicília, séc. IV d.C. Vide Pe. Carmelo Capizzi S.J. et F. Galati (s/d), *Piazza Armerina. Les mosaïques et Morgantina. Bologna, Éditions Italcards*, 50-51; <http://www.villadelcasale.it/> (acedido em 6/07/2010).

3. A recepção da lenda de Aríon na arte ocidental: alguns exemplos

Na cultura do Ocidente, a lenda do citaredo grego tornou-se muito popular sobretudo a partir do Renascimento, provavelmente desde que surgiram as primeiras edições impressas das *Histórias* de Heródoto e do *Banquete dos Sete Sábios* de Plutarco. No que respeita a este autor, a *editio princeps* das *Vidas Paralelas* surge em Florença, em 1517, mas logo foi suplantada pela edição de Aldo Manúcio, saída em Veneza em 1519. Da *editio princeps* dos *Moralia*, impressa pelo mesmo em Veneza, em 1509, ocupou-se Demetrios Ducas (com a colaboração de Erasmo de Roterdão e Andreas Torresanus). Em 1572, Henri Etienne (Stephanus) publica em Paris a primeira edição completa das obras de Plutarco. No entanto, para a sua divulgação foram fundamentais as traduções latinas e as versões em língua vernácula. No que respeita às primeiras, muito numerosas no século XVI, merecem destaque as realizadas por Xylander (*Vitae*, 1561; *Moralia*, 1570) e Crusenius (*Vitae*, 1564; *Moralia*, 1573). Quanto às segundas, a mais influente, designadamente no domínio das artes, foi a tradução francesa de Jacques Amyot (*Vitae*, 1559; *Moralia*, 1572). Baseia-se nesta versão a tradução inglesa das *Vidas Paralelas*, por Thomas North, publicada em 1579, que se tornou na principal fonte das peças de temática romana de Shakespeare. A primeira tradução inglesa completa dos *Moralia* foi realizada por Philemon Holland a partir do original

grego, ainda que com influência de Amyot, e impressa em 1603³⁴.

O tema do poeta Aríon salvo por um golfinho não foi tão influente na arte ocidental como os mitos sobre divindades e heróis da Antiguidade clássica. Mesmo assim, o catálogo organizado por Jane D. Reid em 1993 menciona cinquenta e oito obras, sendo a mais antiga a decoração a fresco dos tectos da Camera degli Sposi ou Camera Picta do Palácio Ducal de Mântua, realizada entre c. 1465 e 1474 por Andrea Mantegna (1431-1506), e a mais recente o livro *The Dolphin*, do poeta americano Robert Lowell (1917-1977), publicado em Nova Iorque em 1973 e vencedor do prémio Pulitzer.

Ainda que não seja exaustiva, esta compilação permite verificar que ao longo de seiscentos anos, a lenda de Aríon foi apreciada por pintores, escultores, compositores e escritores, em especial como alegoria do poder da poesia e da música sobre as forças e os seres da natureza. A gentileza dos golfinhos para com os humanos e a relação com o divino, que os elege como salvadores, bem como a atracção destes animais pela música são outros tópicos sedutores que vêm já

³⁴ Os dados aqui apresentados foram recolhidos essencialmente de Russell (1973) 143-158 e, em especial, de Pérez Jiménez (2008) 120-126, que examina em detalhe esta matéria. No que respeita às traduções realizadas nos séc. XIV e XV, vide Becchi (2010) 23-38, que regista três edições do *Banquete dos Sete Sábios*, no período compreendido entre 1439 e 1452, pelos humanistas italianos Antonio Cassarino (1439-1447), Giovanni Aurispa (1440-1443) e Niccolò Perotti (1449-1452).

da tradição clássica³⁵, designadamente do *Banquete dos Sete Sábios*, onde Plutarco destaca, além da afeição aos homens (*philanthropia*) e à música (*philomousia*), o gosto dos golfinhos pelas acrobacias e brincadeiras com crianças (162F-163A)³⁶.

Das obras referenciadas no catálogo de Jane D. Reid merece destaque um desenho realizado em 1514 por Albrecht Dürer (1471-1528), traçado com pluma e colorido com aguarela, que representa um Aríon jovem, nu, sobre o dorso de um enorme golfinho de aspecto monstruoso e pouco realista³⁷. Dürer não será o único artista a imaginar o salvador do poeta como um animal fantástico ou de tamanho desmedido³⁸. Já a nudez de Aríon, que confere à figura traços míticos, é sobretudo

³⁵ Outras lendas antigas sobre a *philanthropia* dos golfinhos, particularmente em relação a crianças, foram transmitidas por vários autores gregos e latinos. Vide e.g. Plínio, o Antigo, *Naturalis Historia* 9.20-33 (em 9.28 detém-se em Aríon); Plínio, o Jovem, *Epistula* 9.33 (retoma a história mencionada pelo tio em *NH* 9.26, vide Stevens 2009); Aulo Gélio, além do relato de Heródoto sobre Aríon, recorda nas *Noites áticas* (6.8) uma outra «história extraordinária sobre o amor de um golfinho por um menino»; Cláudio Eliano, *NA* 2.6, 6.15, 8.3, 8.11; Ateneu 13.606c-f. Vide Higham (1960), Bowra (1963) 131 sqq., especialmente.

³⁶ Para o exame das referências a animais e, em especial, ao golfinho no tratado de Plutarco, vide Newmeyer (2009).

³⁷ O desenho de Albrecht Dürer, que inclui a epígrafe *Pisce super curvo vectus cantabat Arion* («sobre o curvo peixe transportado cantava Aríon»), integra actualmente a colecção Graphische Sammlung Albertina (Viena de Áustria), segundo Impelluso (2004) 350. Os traços fantasiosos do golfinho contrastam com o realismo dos estudos da natureza que integram a mesma colecção e aproximam-se muito mais do desenho a pena que realizou em 1515 do Rinoceronte, hoje no Museu Britânico. Cf. Wolf (2006) 40, 55.

³⁸ Cf. e.g. a gravura *Three Men of War in a Tempest Sailing to the Right, with Arion* (1565), de Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569).

uma inovação relativamente à tradição literária mais influente, na qual, como vimos, as vestes de gala do citaredo têm grande importância.

Não sendo possível fazer aqui um estudo detalhado da recepção desta lenda grega, propomos agora uma breve análise de algumas obras que não figuram no catálogo acima referido, no sentido de mostrarmos a diversidade de tratamentos artísticos que ela inspirou.

Uma das evocações mais antigas do citaredo de Lesbos encontra-se na tapeçaria *A ilha da Fortuna*, da série *As Honras*, que foi realizada em lã, seda, prata e ouro, entre 1520 e 1525, na oficina de Pieter van Aelst, em Bruxelas, e pertence hoje ao Património Nacional de Espanha³⁹. A Fortuna surge retratada sob a forma de uma mulher coroada, de olhos vendados, a montar um cavalo e ocupa o centro da peça, acima da roda da sorte que divide a tapeçaria em duas partes. À direita da Fortuna encontram-se os favorecidos, a quem distribui rosas, enquanto os miseráveis, à sua esquerda, são fustigados com pedras e com os raios de Hefestos. Entre estes podemos ver Átamas, Hécuba, Seleuco, a Paupertas (Pobreza), Cleópatra e Ápio Cláudio. Do lado oposto, protegidos por Febo Apolo, estão, entre outras figuras mitológicas e históricas, Polícrates, tirano de Samos,

³⁹ Segóvia, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Museo de Tapices (série 8). O mercador e tapeceiro Pieter van Aelst já havia realizado, entre 1516 e 1519, a partir de cartões de Rafael, a célebre armação *Actos dos Apóstolos* destinada à Capela Sistina, que lhe trouxe grande fama. A autoria dos cartões de *Los Honores* é desconhecida, embora se suspeite que Bernard van Orley e Jan Gossart tenham colaborado na sua elaboração. Cf. Delmarcel (1999) 75, 78, 148; Campbell (2002) 184-185, 289.

Rómulo e Remo, crianças, a serem amamentados pela loba, Dânae com o filho ao colo, Europa e o touro, Andrómeda prisioneira e Perseu (adulto) prestes a libertá-la. Aríon integra o grupo dos afortunados e surge no canto inferior a executar uma harpa sobre o dorso de um golfinho, envergando vestes sumptuosas, como é descrito nas fontes antigas. A tapeçaria mostra a ilha da Fortuna, à qual muitos tentam chegar atravessando o mar, mas nem todos com sucesso. Constitui a primeira de nove peças que representam alegoricamente as qualidades que um soberano deve possuir e os vícios que deve evitar (*Fortuna, Prudentia, Virtus, Fides, Honor, Fama, Justitia, Nobilitas e Infamia*, segundo a ordem proposta por G. Delmarcel, cf. Campbell 2002, 175), se quiser obter Glória, Nobreza e Honra, sem cair na Infâmia. As nove tapeçarias de *Los Honores* formam uma das mais importantes coleções flamengas e supõe-se que terá sido encomendada pela corte de Habsburgo para homenagear Carlos V, eleito em 1519 Imperador do Sacro Império Romano e coroado em 23 de Outubro de 1520⁴⁰.

Verdadeira ostentação de riqueza e poder para os seus proprietários, testemunho inegável do talento dos mestres tapeceiros, em especial da Flandres, da Baixa Idade Média ao período Barroco a tapeçaria constituiu umas das formas de arte mais excepcionais da cultura europeia. Rivalizava com a pintura, foi por ela

⁴⁰ No que respeita à encomenda, datação, fontes literárias e filosóficas, e análise iconográfica das famosas tapeçarias, vide especialmente Delmarcel (1999) 147-154, Campbell (2002) 175-185, 288-290, com ilustrações e referências bibliográficas.

influenciada e inspirava-se nas mesmas fontes: os textos bíblicos, os autores greco-latinos, a mitologia clássica e os episódios mais célebres da História antiga. No entanto, raramente conseguimos ter certezas sobre as fontes literárias ou iconográficas de determinada peça ou série, como é o caso de *Los Honores* (cf. Delmarcel 1999, 148, Campbell 2002, 184). Sabemos, porém, que algumas tapeçarias se baseiam em Plutarco e apresentamos, como anexo a este trabalho (II), uma breve nota sobre essa influência.

Alguns anos após a coroação de Carlos V foi impresso em 1531 na Alemanha, em Augsburg, o *Emblematum liber*, do milanês Andrea Alciati (ou Alciati, 1492-1550), que viria a ter grande repercussão na Europa ocidental e contribuiu para a difusão de muitos temas greco-latinos, designadamente no que respeita à interpretação alegórica e moralizadora deste legado clássico (cf. Hallyn 1993, 315-319). Publicado originalmente em latim, o livro de Alciati conheceu durante a vida do autor várias edições revistas (o número total de emblemas fixou-se em 212), foi muito traduzido e imitado, tendo exercido uma influência notável no domínio das artes, em especial nos séculos XVI e XVII. Na edição de 1536, saída em Paris, o título mudou para *Emblematum libellus* e a obra vulgarizou-se como *Emblemata*. O termo *emblemata* recupera da noção greco-latina a alusão a um trabalho artístico e, mais do que um simples poema, distingue-se pela combinação de três elementos: uma sentença ou um provérbio (mote, lema ou *inscriptio*), uma gravura, alusiva ao tema

ou objecto (*pictura, icon, symbolon*) e um epigrama ou texto em prosa, de carácter explicativo (*subscriptio*)⁴¹.

A lenda de Aríon salvo por um golfinho figura no livro de Alciato desde as primeiras impressões (emblema XC) com o mote *In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur* («Contra os gananciosos ou para os que recebem melhor trato de estranhos»), que se manteve nas edições posteriores, e com o seguinte epigrama⁴²:

*Delphini insidens vada caerulea sulcat Arion,
Hocque aures mulcet, fraenat et ora sono.
Quam sit avari hominis, non tam mens dira ferarum est:
Quique viris rapimur, piscibus eripimur.*

No dorso do delfim Aríon sulca as cerúleas águas,
encanta os ouvidos da criatura e refreia a sua boca com este
[som.
Não é tão selvagem a mente das feras como é a de homens
[gananciosos.
Quando homens nos raptam, peixes nos resgatam.

A gravura, que foi variando ligeiramente de edição para edição, retrata dois momentos do salvamento: em primeiro plano, no qual surge em destaque o golfinho com a boca muito aberta, de aspecto

⁴¹ Amaral Jr. (2005) 7-11; B. F. Scholz (2007), in M. Landfester (ed.), *Brill's New Pauly, Encyclopaedia of the Ancient World, Classical Tradition*. Vol. II. Leiden: Brill, 165-169, s.v. Emblems.

⁴² Vide o site Alciato's *Book of Emblems*. The Memorial Web Edition in Latin and English, que reproduz o texto latino e as imagens da edição de 1621 (Pádua, P. P. Tozzi, 152^a ed.): <http://www.mun.ca/alciato/090.html> (acedido em 15/07/2010).

ameaçador e formas monstruosas, os marinheiros de uma embarcação (do tempo de Alciato) lançam ao mar uma pessoa; em segundo plano, entre a linha do navio e a do horizonte, vê-se Aríon, a salvo, sobre o dorso do golfinho a executar a sua harpa. A representação fantasiosa do cetáceo (identificado como «peixe»), o formato do instrumento musical e a concepção geral da imagem faz lembrar o desenho que Albrecht Dürer realizou em 1514 e supomos que possa ter sido por ele influenciado. É legítimo pensar que o livro de Alciato e as sucessivas traduções tenham também contribuído para a popularidade da história de Aríon. Na tradução francesa dos *Emblemata* publicada em Paris em 1584 (ed. Jean Richer, trad. Claude Mignault), a *subscriptio* inclui, além do epigrama acima citado, um texto em prosa com a observação de que o emblema se inspira num epigrama de Bianor (*Antologia Palatina* 9.308)⁴³. Em três dísticos elegíacos o poeta grego recorda os dados principais do mito e encerra com uma pergunta retórica: «Teria, então, o mar peixes mais justos do que os homens?». É provável, porém, que Alciato se tenha baseado noutras fontes literárias e iconográficas⁴⁴.

Voltamos ao domínio das artes decorativas para destacar uma obra que merece certamente a nossa atenção e foi estudada com grande detalhe por Victor Jabouille em 1985: uma colcha bordada do

⁴³ Vide a informação disponível no site French Emblems at Glasgow: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALc089> (acedido em 15/07/2010).

⁴⁴ Para uma análise mais detalhada desta questão, vide Pérez Jiménez (2005).

século XVII, de fabrico indo-português, que integra as colecções do Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 2237) e é considerada um dos melhores exemplares deste tipo de trabalho⁴⁵. Confeccionada em algodão branco bordado a seda selvagem (*tussah*, menos suave e brilhante do que a seda natural), em ponto de cadeia, de margarida e nó, esta peça tinha a função de decorar uma cama e, à semelhança de outras colchas do mesmo género, combina temas bíblicos com mitos clássicos (neste caso a história de Aríon e de Hércules, em especial), com a mitologia hindu e cenas da vida quotidiana (designadamente de caça). Trata-se, portanto, de um artefacto que é fruto da síntese de dois legados – o judaico-cristão e o greco-romano – e do contacto de duas culturas: a europeia/ocidental e a indiana/oriental.

A história de Aríon é contada em dezasseis quadros dispostos à volta do painel central rectangular, que representa a Justiça de Salomão – um episódio bíblico recorrente nas colchas indo-portuguesas⁴⁶ –, e pode ser resumida do seguinte modo:

(1) Os rios, os seres da natureza e os homens imobilizavam-se para escutar o canto sedutor de Aríon (1-7);

(2) Durante a viagem de regresso à pátria, é

⁴⁵ Vide <http://www.matriznet.imc-ip.pt/ipm/MWBINT/MWBINT00.asp> (acedido em 15/07/2010).

⁴⁶ Cf. e.g. a colcha indo-portuguesa dos sécs. XVI-XVII, tecida em linho e bordada a fio de seda amarelo, do Museu Nacional Machado de Castro (inv. 6984). Vide F. Alves e P. Ferrão (2005), «Arte dos tecidos e dos bordados», in A. Alarcão (coord.), *Museu Nacional Machado de Castro. Roteiro*. Lisboa, IPM, 140, 151.

ameaçado de morte pelo timoneiro e, após uma última actuação, lança-se ao mar (8-11);

(3) É salvo por um golfinho, que suscita a piedade dos deuses, pelo que Júpiter (identificado pela águia) o recompensa, colocando-o no céu entre as estrelas.

As cenas, dispostas em faixas, sucedem-se segundo um esquema que se aproxima da banda desenhada. A decoração destas colchas é, portanto, narrativa e as figuras surgem habitualmente caracterizadas à moda portuguesa do início do século XVII. Aríon aparece assim a executar um instrumento musical que pode ser um alaúde, mas que não tem nada a ver com a cítara antiga nem com a harpa que aparece no desenho de Albrech Dürer ou na tapeçaria *A ilha da Fortuna*. Já o golfinho é uma criatura híbrida, com focinho de mamífero e grandes escamas no resto do corpo. À semelhança das obras comentadas anteriormente, as suas formas são completamente fantásticas. Uma análise mais cuidada das dezasseis cenas confirma que esta história de Aríon não se baseia em Heródoto nem em Plutarco, mas segue de muito perto a versão dos *Fastos* de Ovídio (2.79-118). De facto, se a 14^a cena – na qual vemos Aríon a executar o instrumento musical sobre o dorso do golfinho – ilustra bem os vv. 115-116 acima citados, as duas últimas cenas não podiam estar mais próximas destas palavras finais (vv. 117-118):

*di pia facta uident: astris delphina recepit
Iuppiter et stellas iussit habere nouem.*

Os deuses vêem os feitos piedosos: entre os astros o golfinho
[recebeu
Júpiter e quis que tivesse nove estrelas.

O golfinho é colocado no céu e recebe como séquito as estrelas que constituem a constelação *Delphinus* (Delfim, Golfinho) do hemisfério norte, uma das que foi identificada na Antiguidade.

Segundo Teresa P. Pereira, uma colcha muito semelhante, existente no Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, em Roma, cuja decoração se baseia igualmente nas temáticas clássicas principais da peça do Museu Nacional de Arte Antiga, inclui legendas em português e numa lê-se «Fábula jocosa conta Ovídio» (Pereira e Alarcão 1988, 9-11). Como é sabido, o poeta latino foi um dos principais transmissores dos temas clássicos e, além da sua popularidade, quer na Idade Média quer no Renascimento, as edições das suas obras eram também as mais ilustradas, tendo sido fonte de inspiração de muitos escritores e artistas⁴⁷. É plausível, por isso, que os modelos visuais das colchas indo-portuguesas remontem às ilustrações das suas obras, como tem sido sugerido (Jabouille 1985, 59; Pereira 1988, 11). O destaque dado à lenda de Aríon e à saga dos trabalhos de Hércules, além da presença menos relevante de

⁴⁷ Vide e.g. A. Monteverdi (1959), «Ovidio nel Medio Evo», in F. Arnaldi et alii, *Studi Ovidiani*. Roma, Istituto di Studi Romani Editore, 63-78; N. Lascu (1959), «La fortuna di Ovidio dal Rinascimento ai tempi nostri», ibidem, 79-112; E. K. Rand (1963), *Ovid and his Influence*. New York, Cooper Square Publishers, 108-156; S. Viarre (1976), *Ovide. Essai de lecture poétique*. Paris, Les Belles Lettres, 117-137.

muitas outras figuras da mitologia greco-latina, não é exclusivo destas duas peças, já que são temáticas recorrentes nas colchas bordadas indo-portuguesas. Ao analisar as razões da popularidade da história de Aríon nas suas decorações e na época em que foram fabricadas (a dos Descobrimentos), V. Jabouille (1985, 54-55) sublinhou os seguintes aspectos: em primeiro lugar, o enaltecimento da poesia (e da arte em geral), que justifica o salvamento do poeta por intermédio do golfinho, ser ligado a Apolo, o protector das artes; por outro lado, a familiaridade da temática náutica, em especial os perigos das viagens por mar, bem como a própria caracterização de Aríon, o homem que procura o seu sustento longe da pátria, enriquece graças ao seu trabalho e talento, atravessa dificuldades, mas é salvo, porque os deuses o protegem; finalmente, pode também ter tido influência a simbologia associada ao golfinho como representante do Cristo Salvador.

A colcha bordada indo-portuguesa é um artefacto singular, ainda pouco estudado, ao que parece, e não deixa de ser extraordinário que tenha valorizado uma temática que na Antiguidade teve tão poucas representações iconográficas. As «notas interpretativas» que V. Jabouille nos deixou sobre esta peça do Museu Nacional de Arte Antiga são um excelente ponto de partida para o seu conhecimento.

Ao contrário do que habitualmente acontece com os temas clássicos, a lenda de Aríon não tem sido fértil no domínio da pintura, mas verifica-se uma grande

variedade de tratamentos⁴⁸. Chamamos brevemente a atenção para um óleo sobre madeira de Gustave Moreau (1826-1898). A poesia foi uma das temáticas mais importantes da carreira deste artista francês tão influenciado pelos temas greco-romanos e precursor da estética simbolista⁴⁹. A obra *Arion*, porém, pintada em 1891 e hoje conservada no Museu do Petit Palais de Paris, é das menos conhecidas⁵⁰. No pensamento de Moreau, a arte não devia ser uma ilustração pura dos textos, mas somente abrir o caminho à imaginação e à sedução dos sentidos. Neste quadro, a figura colorida e exótica de Aríon levado sobre as águas por um majestoso golfinho destaca-se de uma paisagem sombria que lembra cenários renascentistas. O poeta salvo *in extremis*, graças ao seu dom, não cessa de cantar mesmo durante o salvamento. Os trajes ornamentados e a cítara na mão evocam uma imagem que parece

⁴⁸ Um dos mais invulgares é uma obra de Francesco Bianchi Ferrari (c. 1460?-1510), que retratou Aríon sobre um golfinho como um menino nu: *Arion riding on a Dolphin* (c. 1509-1510). University of Oxford, Ashmolean Museum (A733). Vide <http://www.ashmolean.info/ash/objects/paintings/WA1947.243.php>. Mais conhecido é o óleo sobre tela de François Boucher (1703-1770): *Arion on the Dolphin* (1748). Princeton University Art Museum (y1980-2). Vide <http://artmuseum.princeton.edu/art/collections/european/search/>. William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) alterou os dados do mito ao compor *Arion sur un cheval marin* (1855). The Cleveland Museum of Art (1980.238). Vide <http://www.clevelandart.org/> (sites acedidos em 15/07/2010).

⁴⁹ Veja-se o nosso estudo (2009), «A herança clássica na pintura de Gustave Moreau. O tema de Safo», *Boletim de Estudos Clássicos* 51, 111-116, com referências bibliográficas.

⁵⁰ Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (inv. PPP00754). Vide <http://www.petitpalais.paris.fr/fr/collections/arion> (acedido em 15/07/2010).

sair directamente do texto de Plutarco, mas a pintura transmite a impressão de que esta personagem é mais lendária do que real, mais divina do que humana, como se não fosse mais do que uma metáfora da inspiração poética. A magnificência da figura de Aríon, na qual sobressaem os tons avermelhados da indumentária e a ornamentação do instrumento musical, aproxima-se grandemente das composições sobre Safo, que o pintor tratou sobretudo entre 1867 e 1884⁵¹. É possível que a semelhança não seja casual, porque um dos temas que mais seduziu Gustave Moreau foi precisamente o suicídio da poetisa de Lesbos, que parece ser sobretudo uma metáfora da perda da inspiração poética. Aríon, porém, é resgatado pelo animal divino, graças ao seu canto e graças ao qual continuará a viver.

O catálogo de Jane D. Reid termina em 1973, mas desde essa data outras obras retomaram a história do salvamento de Aríon. Uma das mais recentes de que temos conhecimento é a ópera *Arion & the Dolphin*, encomendada pela English National Opera e estreada em Junho de 1994. Com música composta por Alec Roth e libreto do escritor inglês de origem indiana Vikram Seth, desenvolve as linhas principais da lenda clássica em nove cenas, desde a partida de Aríon da corte de Periandro até ao seu regresso a Corinto. Esta versão dá grande relevo à *philanthropia* e *philomousia* dos golfinhos, para daí retirar uma mensagem de

⁵¹ Cf. e.g. a aguarela *Sapho sur le rocher* (1871-1872). Londres, Victoria and Albert Museum (P.11-1934). Vide <http://collections.vam.ac.uk/item/O16435/watercolour-sappho/> (acedido em 15/07/2010).

sentido universal: o valor da amizade. O título deriva em particular da VIª Cena, quando o citaredo é resgatado por um golfinho que consegue falar e cantar. Aríon, que até então era um jovem aclamado pelo seu talento, mas triste e solitário, recupera, graças à amizade e simpatia deste ser tão especial, a vontade de viver. A evocação das fontes clássicas, designadamente de Plutarco, é especialmente notória nesta VIª Cena, da qual merece a pena citar um excerto (Seth 1994, 44-46):

DOLPHIN:

Icadius, Iapys' Cretan brother,
Shipwrecked, was guided by
A dolphin to Delphi;
And from that dolphin Delphi got its name:
Apollo and the dolphin were the same.

Or when Enalus saw his lover slung
Into the sea to calm the waves he flung
Himself into the waves that they might be
United constantly
A dolphin saved him, and its mate his mate
From their too-fluid fate. (...)

ARION:

What joyful lives you dolphins lead
Both when you mate and when you feed.
Compare it to my own condition –
A poor, unhappy, flipperless musician.

DOLPHIN:

Oh, no –

You interest us, we interest you.
And we can tell who's who.
And we like music too.
We have our ancient musical traditions.
That's why we are susceptible to musicians.
Perhaps we should sing together after supper.
You take the lower part, I'll take the upper. (...)

ARION:

The days pass one by one.
I feel my life has only just begin –
And, for the first time, I am having fun!

ARION *and* DOLPHIN:

In air and water both, our voices part and blend,
And I/you, who never sought a friend
Have found one in the end.

Do libreto de Vikram Seth fez-se uma adaptação para crianças com ilustrações de Jane Ray (London, Orion, 1994). A história da amizade entre um músico e um golfinho desperta naturalmente a atenção dos mais novos, pelo que a aventura de Aríon figura também entre os temas favoritos da literatura infantil.

Em conclusão, esta história, que contém a dose necessária de maravilhoso e de verosimilhança, continua a inspirar os escritores e artistas do nosso tempo, provando a vitalidade dos temas greco-romanos. A imagem majestosa do poeta de Lesbos, o poder encantatório da sua arte, a *philanthropia* e *philomousia* dos golfinhos, o salvamento concebido como manifestação

da providência são alguns dos elementos que têm sido privilegiados e que já eram fundamentais na versão de Heródoto e muito especialmente na de Plutarco.

BIBLIOGRAFIA

EDIÇÕES, COMENTÁRIOS E TRADUÇÕES

CAMPBELL, D. A. (1991), *Greek Lyric III*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

CAMPBELL, D. A. (1993), *Greek Lyric V*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

DEFRADAS, J., HANI, J., KLAERR, R. (1985), *Plutarque. Oeuvres Morales*. Tome II. Paris, Les Belles Lettres.

EVELYN-WHITE, H. G. (1936), *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homerica*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

FERREIRA, J. R., SILVA, M. F. (1994), *Heródoto. Histórias: livro 1º*. Introdução geral de M. H. ROCHA PEREIRA. Introdução ao Livro I, versão do grego e notas de J. R. FERREIRA (1.1-94) e de M. F. SILVA (1.95-216). Lisboa, Edições 70.

FERREIRA, J. R. (2006), *Espelho da Alma. O vinho na poesia grega*. Antologia de textos. Anadia, Museu do Vinho.

FRAZER, J. G. (1989, 2ª ed.), *Ovid. Fasti*. Revised ed. by G. P. GOOLD. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

HUDE, C. (1927, 3ª ed.), *Herodoti Historiae*. 2 vols. Oxford, Clarendon Press.

- LEÃO, D. F. (2008), *Plutarco. Obras Morais. O Banquete dos Sete Sábios*. Tradução do grego, introdução e notas. Coimbra, CECH.
- MAEHLER, H. (1989), *Pindari Carmina cum Fragmentis. Pars II: Fragmenta, Indices*. Leipzig, Teubner. [Maehler]
- PAGE, D. L. (1962), *Poetae Melici Graeci*. Oxford, Clarendon Press. [PMG]
- . (1981), *Further Greek Epigrams*. Cambridge, University Press.
- PATON, W. R. (1974), *Plutarchi Moralia I*. Leipzig, Teubner.
- RACE, W. H. (1997), *Pindar II*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- SETH, V. (1994), *Arion & the Dolphin. A libretto*. London, Phoenix House.
- WEST, M. L. (2003), *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

ESTUDOS

- AMARAL JR., R. (2005), *Emblemática Lusitana e os Emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco*. Introdução, transcrição e arranjo gráfico. Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa.
- AULOTTE, R. (1965), *Amyot et Plutarque: la tradition des Moralia au XVI^e siècle*. Genève, Droz.

- BECCHI, F. (2010), «El redescubrimiento de Plutarco en la edad del Humanismo», in A. PÉREZ JIMÉNEZ (ed.), *Plutarco Renovado. Importancia de las Traducciones Modernas de Vidas y Moralia*. Málaga, Grupo Editorial 33, 23-38.
- BOARDMAN, J. (1974), *Athenian Black Figure Vases. A Handbook*. London, Thames & Hudson.
- (1975), *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*. London, Thames & Hudson.
- (1990, 4^a ed.), *The Greeks Overseas. Their Early Colonies and Trade*. London, Thames & Hudson.
- (1995), *Greek Sculpture. The Late Classical Period and Sculpture in Colonies and Overseas. A Handbook*. London, Thames & Hudson.
- (2001), *The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures*. London, Thames & Hudson.
- BOWRA, C. M. (1963), «Arion and the Dolphin», *MH* 20.3, 121-134 (= *On Greek Margins*, Oxford, Clarendon Press, 1970, 164-181).
- BURKERT, W. (1983), «The Return of the Dolphin», in *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. Berkeley, University of California Press, 196-204.
- CAHN, H. A. (1984), in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. München, Artemis, II.1: 602-603, II.2: 434-435 (s.v. Arion).

- CAMPBELL, T. P. (2002), *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*. New York, The Metropolitan Museum of Art.
- DELMARCEL, G. (1999), *La tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*. Paris, Imprimerie Nationale.
- FERREIRA, L. N. (2005), *Mobilidade poética na Grécia antiga. Uma leitura da obra de Simónides*. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- (2008), «O canto de Aríon de Metimna (fr. adesp. 939 PMG)», *Boletim de Estudos Clássicos* 49, 21-25.
- GARCÍA ARRANZ, J. J. (1996), «La recepción de los escritos animalísticos de Plutarco en los libros de emblemas europeos durante los siglos XVI y XVII», in J. A. FERNÁNDEZ DELGADO & F. PORDOMINGO PARDO (eds.), *Estudios sobre Plutarco: aspectos formales*. Madrid, Ediciones Clásicas, 487-500.
- GOSTOLI, A. (1993), «Il nomos citarodico nella cultura greca arcaica», in R. PRETAGOSTINI (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'Età Ellenistica*. Vol. I. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 167-178.
- GRAY, V. (2001), «Herodotus' Literary and Historical Method: Arion's Story (1.23-24)», *AJP* 122, 11-28.

- HALLYN, F. (1993), «Mythe et embleme», in L. R. S. TARUGI (ed.), *Il mito nel Rinascimento*. Milano, Nuovi Orizzonti, 314-325.
- HIGHAM, T. F. (1960), «Nature Note: Dolphin-riders», *G & R* 7, 82-86.
- HOOKE, J. T. (1989), «Arion and the Dolphin», *G & R* 36.2, 141-146.
- IERANÒ, G. (1992), «Arione e Corinto», *QUCC* 41.2, 39-52.
- (1997), *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*. Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- IMPELLUSO, L. (2004), *Nature and Its Symbols*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
- JABOUILLE, V. (1985), «Temática clássica na decoração de uma colcha indo-portuguesa do século XVII», *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa* 3, 47-62.
- KAROZOU, S. (1992), *Musée National. Guide Illustré du Musée*. Atenas, Ekdotike Athenon S.A.
- LISSARAGUE, F. (2000), «Aesop, Between Man and Beast: Ancient Portraits and Illustrations», in B. COHEN (ed.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*. Leiden, Brill, 132-149.

- MATHIEU, P.-L. (1994), *Gustave Moreau*. Paris, Flammarion.
- MENDONÇA, M. J. (1983), *Inventário de tapeçarias existentes em museus e palácios nacionais*. Lisboa, Instituto Português do Património Cultural.
- MOORE, M. B. (1987), «The Amasis Painter and Exekias: Approaches to Narrative», in *Papers on the Amasis Painter and his World*. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 153-167.
- NEWMeyer, S. T. (2009), «Animal *Philanthropia* in the *Convivium Septem Sapientium*», in J. R. FERREIRA, D. LEÃO, M. TRÖSTER & P. B. DIAS (eds.), *Symposion and Philanthropia in Plutarch*. Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 497-504.
- PEREIRA, T. P., ALARCÃO, T. (1988), *Fábulas bordadas. Uma colcha indo-portuguesa do século XVII*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A. (1990), «Plutarco y el Humanismo Español del Renacimiento», in A. PÉREZ JIMÉNEZ & G. del CERRO CALDERÓN (eds.), *Estudios sobre Plutarco: obra y tradición*. Málaga, Sociedad Española de Plutarquistas, 229-247.
- (2002), «Orientaciones y aproximación bibliográfica al proyecto ‘La recepción de Plutarco desde la Antigüedad hasta el siglo XVII’», in *Plutarchus Redivivus. Memorandum*

- del II Encuentro de la Red Temática de Plutarco (Málaga, 14-15 de junio de 2001) y Propuesta de Proyectos aprobados.* Málaga, Universidad de Málaga, 27-71.
- (2005), «Plutarco en Alciato, I», *Silva* 4, 235-266.
- (2008, 1ª ed. 1985), «4. Fortuna de Plutarco», in *Vidas Paralelas I. Introducción general, traducción y notas.* Madrid, Editorial Gredos, 105-131.
- A. ed. (2010), *Plutarco Renovado. Importancia de las Traducciones Modernas de Vidas y Moralia.* Málaga, Grupo Editorial 33.
- PREZIOSI, D., HITCHCOCK, L. A. (1999), *Aegean Art and Architecture.* Oxford, University Press.
- PRIVITERA, G. A. (1988), «Il ditirambo come spettacolo musicale. Il ruolo di Archiloco e di Arione», in B. GENTILI e R. PRETAGOSTINI (eds.), *La Musica in Grecia.* Roma-Bari, Laterza, 123-131.
- REID, J. D. (1993), *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s.* Vol. I. New York-London, Oxford University Press, 214215 (s.v. Arion).
- RICHTER, G. M. A. (1984, 2ª ed.), *The Portraits of the Greeks.* Abridged and revised by R.R.R. Smyth. Oxford, Phaidon.

- ROBERTSON, M. (1978), *La peinture grecque*. Trad. O. Sirén. Genève, Albert Skira
- ROBLOT-DELONDRE, L. (1917-1919), «Les sujets antiques dans la tapisserie», *Revue archéologique* 5, 296-309; 7, 129-150; 9, 48-63; 10, 294-332.
- ROCHA PEREIRA, M. H. (2009), *Vasos gregos: mensagem de arte e cultura*. Orgs. M. F. S. PATROCÍNIO e C. TEIXEIRA. Évora, CHAIA.
- RUSSELL, D. A. (1973), *Plutarch*. London, Duckworth.
- SCHAMP, J. (1976), «Sous le signe d'Arion», *Ant. Class* 45, 95-120.
- SOARES, C. I. L. (2003), *A morte em Heródoto. Valores universais e particularismos étnicos*. Lisboa, FCG/ FCT.
- STEVENS, B. (2009), «Pliny and the Dolphin – or a Story about Storytelling», *Arethusa* 42, 161-179.
- VAN DER STOCKT, L. (2005), «Plutarch and Dolphins: Love Is All You Need», in J. Boulogne (ed.), *Les Grecs de l'Antiquité et les animaux: le cas remarquable de Plutarque*. Lille, Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 13-21.
- WOLF, N. (2006), *Albrecht Dürer (1471-1528). O génio do Renascimento alemão*. Trad. port. M. Neto. Munique, Taschen.

WOODFORD, S. (1986), *An Introduction to Greek Art*.
London, Duckworth.

ZIMMERMANN, B. (1992), *Dithyrambos. Geschichte einer
Gattung*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

ANEXO I - A AVENTURA DE ARÍON SALVO POR UM GOLFINHO

FONTES LITERÁRIAS PRINCIPAIS

Heródoto, *Histórias* 1.23-24. Tradução de José Ribeiro Ferreira (1994, 68-70)

23.1. Periandro, o que revelou a Trasíbulo o oráculo, era filho de Cípselo. Periandro tornou-se tirano de Corinto e, durante a sua vida, – dizem os Coríntios e confirmam-nos os Lésbios – foi testemunha de um extraordinário prodígio: Aríon de Metimna levado ao Ténaro no dorso de um golfinho, ele que era um citaredo não inferior a qualquer outro da sua época, o primeiro dos homens, de que temos conhecimento, a compor ditirambos, a dar-lhes esse nome e a fazê-los executar em Corinto.

24.1. Este Aríon, que viveu a maior parte do tempo junto de Periandro, contam eles, foi tomado do desejo de navegar para a Itália e para a Sicília e, depois de ganhar muito dinheiro, quis voltar de novo a Corinto. 2. Partiu então de Tarento e, como não confiava em mais ninguém senão nos Coríntios, contratou um barco de marinheiros Coríntios. Estes, no alto mar, maquinaram lançar Aríon pela borda, para se apoderarem das riquezas. Ao ter conhecimento disso, ele implorou-lhes piedade: entregava as riquezas, mas pedia a vida. 3. Não conseguiu, todavia, persuadi-los; pelo contrário, os marinheiros intimaram-no ou a suicidar-se, para alcançar uma sepultura em terra, ou a atirar-se ao mar,

de imediato. 4. Reduzido a tais apuros, Aríon pediu, visto assim terem decidido, que lhe permitissem, de pé, na cobertura do barco, cantar com todo o seu traje de gala. 5. Depois de cantar, acedia em pôr fim à vida. Encantou-os a ideia de poderem ouvir o melhor cantor entre os homens e retiraram-se da popa para o centro do barco. Aríon pôs todos os seus enfeites, pegou da cítara e de pé, na cobertura, executou o canto órtrio. Terminado este, lançou-se ao mar, tal como estava, com todos os enfeites. 6. E enquanto eles navegavam para Corinto, conta-se que um golfinho tomou o poeta sobre o dorso e levou-o para o Ténaro. Apeado em terra, regressou a Corinto com os adornos e, uma vez aí chegado, relatou tudo o que aconteceu. 7. Periandro, por incredulidade, mantém Aríon sob custódia, sem o deixar ir para lado nenhum, mas deu atenção aos marinheiros. Logo que estes apareceram, chamou-os e informou-se se tinham algo a dizer a respeito de Aríon. Estavam eles a dizer-lhe que estava são e salvo em Itália e se encontrava bem, quando o deixaram em Tarento, e eis que lhes aparece Aríon, como estava vestido quando se lançou ao mar. E eles, consternados e convencidos, não puderam negar mais. 8. Este relato contam-no os Coríntios e os Lésbios e de Aríon existe uma estátua de bronze no Ténaro, que representava um homem no dorso de um golfinho.

**Plutarco, *O Banquete dos Sete Sábios*
18.160e-19.162b. Tradução de Delfim Ferreira Leão
(2008, 109-113)**

18. Gorgo contou então que havia celebrado

sacrifícios durante três dias, sendo que o último comportava uma vigília nocturna, danças corais e jogos junto à praia. A lua brilhava sobre o mar e, embora não soprasse vento e houvesse pelo contrário grande calma e quietude, começou a avistar-se ao longe uma crispação que avançava em direcção ao promontório, acompanhada de espuma ligeira e de um bramido intenso devido à ondulação que produzia em volta, a ponto de todos acorrerem, maravilhados, para o lugar onde se esperava que tocasse em terra. E antes que, devido à grande velocidade, pudessem imaginar o que se avizinhava, apareceram diante dos nossos olhos golfinhos: uns em grupo e dispostos em círculo, outros que se dirigiam para a zona mais chã da praia, outros ainda que ficavam atrás, como se formassem uma escolta. Ao centro, emergia à superfície do mar a massa indistinta e indefinida de um corpo que era transportado, até que os golfinhos se juntaram todos e acostaram em conjunto, depositando em terra um homem que respirava ainda e se mexia. Em seguida, os golfinhos retomaram a direcção do promontório, dando saltos ainda maiores, como se estivessem a brincar e a fazer acrobacias devido a uma alegria inexplicável.

— Muitos de nós — continuou Gorgo — ficaram tomados de pânico e fugiram do mar a correr, mas uns quantos (entre os quais me contava eu) encheram-se de coragem e aproximaram-se o suficiente para reconhecerem o citado Aríon, que conseguiu pronunciar o próprio nome, além de que era facilmente reconhecível pelas roupas. Com efeito, envergava

ainda o traje de cerimónia que costumava usar quando cantava em concursos, fazendo-se acompanhar da cítara. Transportámo-lo em seguida até uma tenda, pois não parecia ter sofrido qualquer ferimento, embora estivesse visivelmente moído e esgotado pela velocidade e rapidez do transporte. Depois, escutámos da boca dele uma história incrível para toda a gente, menos para nós que tínhamos assistido à sua conclusão! Narrou então Aríon que havia tomado, algum tempo atrás, a decisão de sair de Itália e que a recepção de uma carta de Periandro veio acentuar ainda mais esse propósito. Assim, quando atracou no porto um navio mercantil proveniente de Corinto, subiu de imediato a bordo e fez-se ao largo. Decorridos três dias de vento favorável, Aríon teve o pressentimento de que os marinheiros projectavam tirar-lhe a vida e ficou depois a saber pelo piloto — o qual lhe confiou essa informação em segredo — que eles estavam decididos a pôr o plano em acção nessa mesma noite. Ora encontrando-se ele sozinho e sem possibilidade de obter auxílio, decidiu dar seguimento a uma ideia de inspiração divina: adornar-se e, estando embora vivo, endossar como vestimenta fúnebre o seu traje de cerimónia e entoar um último canto em honra da vida, agora que estava para terminá-la, mostrando com este gesto uma nobreza não menor que a dos cisnes. Ora uma vez concluídos estes preparativos, anunciou que desejava entoar um dos seus hinos a Apolo, a fim de acautelar a própria segurança, a do barco e a de todos os tripulantes. Tomou então um lugar na ponta do barco, junto à popa, principiou por modular como prelúdio

C

uma invocação aos deuses marinhos e depois pôs-se a entoar o hino. Quando não havia ainda chegado a meio da ode, o sol começou a mergulhar nas águas e a costa do Peloponeso a aparecer no horizonte. Então, os marinheiros decidiram não esperar pela noite e avançaram com intenção de matá-lo. Ao ver os punhais desembainhados e o piloto que já cobria os olhos, ele tomou balanço e lançou-se borda fora, para o mais longe possível do barco. Antes que o corpo ficasse completamente submerso pelas águas, alguns golfinhos puseram-se a nadar debaixo dele e trouxeram-no à superfície. De início, ficou completamente confuso, ansioso e atarantado. Porém, ao constatar a facilidade com que o transportavam, ao ver os golfinhos agrupados em grande número, amigavelmente, à sua volta, assumindo à vez aquela tarefa, como se fosse obrigatório nela tomar parte e a todos dissesse respeito, e ao ter a sensação da velocidade a partir do facto de o barco ter ficado bem para trás, sentiu nascer dentro de si —

D

E

contou ele — não tanto o receio perante a morte nem propriamente um desejo de viver, mas antes o orgulho de poder salvar-se (aparecendo como um homem caro aos deuses) e desenvolver uma crença inabalável no respeitante à divindade. Por outro lado, ao contemplar o céu repleto de estrelas e a lua a elevar-se, cintilante e límpida, ao mesmo tempo que o mar se apresentava a toda a volta sem ondas, como que oferecendo um trilho aberto para lhes servir de caminho, pensou para consigo mesmo que a Justiça não possui um olho apenas, mas que com estes múltiplos olhos a divindade observa em

todas as direcções o que vai sendo praticado, tanto em terra como no mar. Disse ainda que, através destas cogitações, ia encontrando lenitivo para suportar a fadiga que já se abatia sobre o seu corpo. E por fim, quando lhes apareceu pela frente o promontório, íngreme e alcantilado, os golfinhos evitaram-no facilmente, descrevendo uma curva sobre a superfície das águas, e foram nadando ao longo da praia, como se estivessem a conduzir em segurança um barco até ao porto. Nessa altura, Aríon compreendeu perfeitamente que o seu resgate fora conduzido por um deus.

— Depois de Aríon haver relatado estes pormenores, — continuou Gorgo — perguntámos-lhe onde iria, em sua opinião, o barco atracar. Ele respondeu que seria certamente em Corinto, mas que, em todo o caso, ainda tardaria muito a chegar. Com efeito, depois de, ao fim da tarde, se haver lançado borda fora, ele achava que o teriam transportado durante não menos de cinquenta estádios; e entretanto, a calmaria teria retido o navio.

Ainda assim, Gorgo esclareceu que logo se informou acerca do nome do armador e do piloto, bem como do emblema do barco, tendo também enviado navios e soldados para montarem guarda aos locais de desembarque. Quanto a Aríon, tinha-o trazido consigo às escondidas, a fim de evitar que os culpados, ao tomarem conhecimento prévio do seu salvamento, se pusessem em fuga. Na verdade, tudo parecia ter acontecido segundo os desígnios da divindade: com efeito, logo à chegada a Corinto, ficara a saber que o

F

162A

B

barco havia sido entretanto arrestado pelos soldados, que tinham capturado igualmente os comerciantes e os marinheiros.

19. Periandro deu então instruções a Gorgo para que partisse de imediato e fosse meter aquelas pessoas na prisão, de maneira a ninguém ter acesso a elas e não as poder informar de que Aríon escapara são e salvo.

Cláudio Eliano, *Natureza dos animais* 12.45 = fr. 939 PMG. Tradução de Luísa de Nazaré Ferreira (2008, 23)

Supremo deus,
senhor do mar, Poséidon do tridente de ouro,
que a terra sacode com vagas ondeantes,
à tua volta, com suas barbatanas, os aquáteis
seres dançam em círculo
em lances rápidos, saltando com agilidade,
criaturas de focinho chato, colo cerdoso, velozes,
golfinhos amantes da música, prole marinha
das divinas filhas de Nereu,
os quais Anfitrite gerou:
eles é que para a terra de Pélops
me levaram, rumo ao cabo Ténaro,
andava eu errante no mar da Sicília,
acolhendo-me em seus dorsos curvos,
abrindo sulcos na planura de Nereu,
passagem não trilhada,
quando homens pérfidos me lançaram da mareante
[côncava nau
para as ondas purpúreas do mar.

ANEXO II – PLUTARCO E A ARTE OCIDENTAL

A INFLUÊNCIA DA OBRA DE PLUTARCO NA TAPEÇARIA FLAMENGA

A determinação segura das fontes literárias de uma tapeçaria ou conjunto de tapeçarias (armação, série¹) não é tarefa acessível, como dissemos acima, nem tão pouco o é a identificação das temáticas ou peças que possam ter sido inspiradas pela extensa obra de Plutarco. Na Idade Média, os mestres tapeceiros recolhiam habitualmente de manuscritos os assuntos a tratar, mas no Renascimento são os livros impressos e ilustrados com gravuras que lhes vão fornecer as principais fontes de trabalho. A história antiga fora sempre um tema favorito, mais ainda do que a mitologia clássica, com a qual era muita vezes combinada. No século XVI, porém, com a impressão dos originais e sucessivas traduções dos autores latinos e gregos – como Tito Lívio e Plutarco – os episódios da história antiga, em especial de Roma, e das vidas e feitos de grandes líderes políticos e militares alcançam uma popularidade extraordinária. A divulgação deste legado autêntico vai permitir ainda a valorização da organização cronológica dos assuntos de natureza histórica, um aspecto de grande importância na concepção das séries de tapeçarias. Nas palavras de L. Doblont-Delondre (1917, 302): «Ce fut le grand titre

¹ A distinção que se faz por vezes entre «armação» (fr. *tenture*, conjunto de panos murais ligados entre si pelo tema) e «série» (armação reproduzida várias vezes) nem sempre é considerada pelos especialistas e os termos são também usados como sinónimos.

de gloire des humanistes florentins d'avoir rétabli la chronologie dans l'histoire; avec eux les faits historiques reprennent leurs valeurs relatives, les héros de l'antiquité leur place réelle dans l'histoire et les délicieuses légendes de la mythologie grecque deviennent des fictions aimables qui seront la source principale de l'inspiration des artistes de la Renaissance.»

Para a redacção desta breve nota baseámo-nos, em primeiro lugar, no clássico *La tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*, de Guy Delmarcel, que menciona o nome de Plutarco a propósito das seguintes séries:

– *História de Rómulo e Remo*, fundadores de Roma, a partir de Tito Lívio e da *Vida de Rómulo*, de Plutarco; foi um dos temas romanos mais representados na tapeçaria flamenga do século XVI;

– *César e Cleópatra*; a *Vida de César* de Plutarco é uma das fontes;

– *História grega* ou *Homens célebres segundo Plutarco* (*Hommes célèbres d'après Plutarque*).

Embora esta série não seja mais importante do que as que tratam Rómulo e César, tem mais interesse para nós por se basear directamente na tradução de Jacques Amyot das *Vidas Paralelas*. A realização dos cartões foi encomendada em 1711 ao pintor Victor Janssens (Bruxelas, 1658-1736), tarefa que lhe viria a trazer grande fama, pela sociedade constituída pelos irmãos Urbain e Daniel II Leyniers e Henri II Reydam, em cujas oficinas foram executadas as peças. Cada tapeçaria era dedicada a uma personalidade da Antiguidade e destinavam-se a um círculo de clientes militares. As obras, das quais se

preservam várias edições, todas realizadas nos mesmos ateliês de Bruxelas, devem certamente ter agradado, visto que o número de assuntos aumentou de oito, em 1715, para onze, em 1734. Nas pp. 328-329 do livro de Guy Delmarcel é reproduzida a tapeçaria *O sacrifício de Aristides* (370 x 420 cm), que representa o político ateniense a oferecer um sacrifício junto do monumento funerário de um general².

Destas breves linhas se conclui que é mais fácil identificar as peças inspiradas nas *Vidas Paralelas* do que nos *Moralia*, que devem ter existido seguramente. Por conseguinte, é de supor que outras séries, nomeadamente as que integram as colecções dos museus nacionais, se baseiem, pelo menos em parte, em Plutarco.

No que respeita aos temas acima referidos, registre-se que o Palácio Nacional de Sintra possui uma tapeçaria fabricada na Flandres no século XVI, de assunto não identificado, que pertenceu a uma série da *História de Júlio César*³. Quanto é do nosso conhecimento, trata-se da única peça alusiva ao chefe romano, embora as colecções públicas possuam outras tapeçarias que representam episódios, ainda não identificados, da história de Roma (por exemplo, o Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, de Castelo Branco).

Estão muito mais representados nas colecções públicas de Portugal dois ciclos temáticos que foram extremamente famosos na Europa ocidental:

– a *História de Marco António*, da qual se conservam

² Delmarcel (1998) 155, 231, 312, 328, 333, 367, 369.

³ Vide Mendonça (1983) 182-183; <http://pnsintra.imc-ip.pt/pt-PT/colecoes/HighlightList.aspx> (acedido em 25/07/2010).

várias tapeçarias no Museu Nacional de Arte Antiga e no Palácio dos Duques de Bragança (de Vila Viçosa)⁴.

– a *História de Alexandre, o Grande*, que integra as colecções dos mesmos museus, mas também do Museu de Lamego, do Palácio Nacional da Ajuda e do Palácio Nacional de Mafra.

Na análise destas peças, Maria José de Mendonça regista (1983, 56) que as tapeçarias *Alexandre acaba de domar Encéfalos [sic]* e *A Batalha de Granico* do Museu Nacional de Arte Antiga, que pertencem à armação *História de Alexandre*, realizada no séc. XVIII a partir do pintor francês Charles Le Brun (1619-1690), se baseiam directamente em Plutarco⁵. É quase certo que muitas outras tapeçarias se inspiram na sua obra, quer nas *Vidas Paralelas* quer nos *Moralia*.

⁴ Vide Mendonça (1983) 49-56, 216-217.

⁵ Cf. R. Vanhoren (1999), «Tapisseries bruxelloises d'après les modèles de Charles Le Brun: L'Histoire d'Alexandre le Grand», in C. Arminjon et N. de Reyniès (dir.), *La tapisserie au XVII^e siècle et les collections européennes*. Paris, Éditions du Patrimoine, 61-68.

UM PERCURSO TEMÁTICO NO TEMPO:
AS *VIDAS PARALELAS* DE PLUTARCO E A PINTURA
EUROPEIA DO SÉCULO XVI AO SÉCULO XIX.
PRIMEIRAS ABORDAGENS

Paulo Simões Rodrigues

UM PERCURSO TEMÁTICO NO TEMPO:
AS *VIDAS PARALELAS* DE PLUTARCO E A PINTURA
EUROPEIA DO SÉCULO XVI AO SÉCULO XIX.
PRIMEIRAS ABORDAGENS

PAULO SIMÕES RODRIGUES
(Universidade de Évora)

O objecto do presente estudo é proceder a uma primeira abordagem da análise das *Vidas Paralelas* de Plutarco enquanto fonte e tema da pintura de história, numa baliza cronológica de longa duração que vai do século XV ao século XVIII. Salientamos o critério pré-definido da longa duração porque radica nele a natureza introdutória da análise que aqui nos propomos fazer. Introdutório porque nos interessa entender de que modo as figuras retratadas nas *Vidas Paralelas* de Plutarco e os episódios com elas relacionados aí narrados se constituíram, enquanto tema de pintura, na representação de uma ideia de história que, independentemente das contingências circunstanciais que envolveram a produção de cada obra que tomou Plutarco como referência temática ou do sentido concreto que cada autor conferiu à personagem ou ao episódio seleccionado, parece ser estruturante de um conceito de temporalidade evolutiva, cumulativa e civilizadora, iniciada no Renascimento e que ainda perdura.

No início do Renascimento, a partir de finais do século XIV, o conceito teológico de tempo predominante na Idade Média, subordinado a uma

noção transiente da vida terrena, passou a coexistir com uma consciência do tempo enquanto dimensão da acção, da descoberta e da transformação. Nesta nova consciência do tempo, consolida-se a convicção de que o passado estruturou o presente, assim como o presente deverá estruturar o futuro, que se virá a tornar num novo presente, numa linha contínua, irreversível e progressiva em que a experiência humana se vai acumulando, fazendo da modernidade o «anão que está em cima dos ombros de um gigante e por isso é capaz de ver mais longe»¹, em conformidade com a máxima atribuída a Bernard de Chartres (séc. XII). Mesmo quando essa construção de futuro foi baseada numa pretensa Idade de Ouro passada, nunca esteve em causa um regresso a esse momento primordial, mas a recuperação e a actualização de um modelo de cultura, de moral e de sociedade. Daí considerarmos que esta apropriação do passado como referência estruturante do futuro não implica necessariamente uma perspectiva circular da história, podendo ser cíclica ou em «espiral simbolicamente ascendente»². A divisão da história ocidental nas três eras da Antiguidade, Idade Média e Modernidade, que data dos primórdios do Renascimento, implica esta perspectiva cíclica do tempo.

No que diz respeito à pintura de temática plutarquiana, em concreto à alusiva às *Vidas Paralelas*, interessa-nos partir da continuidade e da frequência

¹ Calinescu (1999) 27.

² Calinescu (1999) 25-38.

com que a ela se recorreu no tempo longo, do século XVI ao século XIX, para compreender em que medida foi, mais que a mera ilustração de uma narrativa, um instrumento de consciencialização da realidade em construção que é o presente e o futuro próximo. Mas também de legitimação, pela apresentação de exemplos de personagens e acontecimentos do passado, das opções tomadas na consubstanciação desse presente e na preparação desse futuro. Em suma, a pintura de história enquanto representação visual de uma relação com o tempo e designadamente a pintura de temática plutarquiana enquanto imagem do sentido de uma determinada interpretação da História.

Ao revelar uma perspectiva do tempo e uma ideia da História numa imagem, o pintor está a atribuir-lhes uma dimensão sensorial que as transforma numa experiência para o espectador, ou seja numa realidade mais concreta que a abstracta narrativa dos acontecimentos e até que a materialidade dos vestígios arqueológicos e dos monumentos históricos, na medida em que é a acção dos eventos e a figuração das personagens a que a informação histórica se refere que estão ali perante o observador. O elevado grau de verosimilhança e dramaticidade que muitas destas pinturas atingiram levam, quando exibidas, a que o espectador se identifique com as cenas representadas, o que as consagra, dentro da dialéctica emotiva, estética e retórica que estabelece com quem as observa, como verdade histórica. Neste sentido, curioso o paralelismo que podemos estabelecer com

a biografia enquanto género histórico, na medida em que a organização da cadeia de acontecimentos a que alude não está subordinada às relações de causa e efeito, mas à caracterização do biografado e ao seu papel no desenrolar dos factos. Ao centrar a perspectiva de relação com o tempo no ponto de vista de um indivíduo, daquele sobre quem se escreve³, a biografia faz com que a compreensão do significado histórico dos eventos protagonizados pelo biografado seja determinada pela intensidade da identificação que o leitor estabeleça com essa personagem cuja vida está a ser narrada. Deste modo, existe sempre a poderosa possibilidade da verdade histórica ser a verdade do biógrafo, tanto como na pintura de história pode ser a do pintor. Biografia e pintura de história são espécies ambíguas, a metade do caminho entre a história e a ficção novelesca ou a representação artística⁴. Afirmam uma finalidade política, moral ou religiosa que ganha estilização e tipificação na personalidade ou no facto a ela ligada, e vêm ao encontro da curiosidade do público pelas figuras heróicas, representativas e exemplares, e à sua necessidade de se identificarem com personagens consideradas superiores. De ressaltar, contudo, que enquanto o registo literário da biografia permite fazer o inventário dos acontecimentos protagonizados pelo biografado dentro do processo histórico, a pintura tem de seleccionar e concentrar a atenção do espectador num acontecimento ou numa acção.

³ Rodrigues (2002) 127-128.

⁴ Bauzá (2002) 183.

No seu tratado *Da Pintura* (1435)⁵, o arquitecto renascentista Leon Battista Alberti afirma que o objecto da pintura é a *historia*, considerando-a, a *historia*, o maior feito do pintor⁶. De acordo com a historiografia, *historia* ou *istoria* foi um termo usado pela primeira vez, no contexto da produção pictórica, no século XV. A sua aplicação veio designar os novos e complexos temas narrativos que por essa altura começaram a enriquecer o reportório dos pintores⁷. Ao concentrar a pintura no conceito de *historia*, Alberti parece entender a pintura como uma narrativa visual, com muitas figuras, de temáticas que iam da religião aos acontecimentos recentes. Alberti atribui esta relevância narrativa à pintura para estabelecer uma analogia com a retórica clássica, à maneira de Cícero e Quintiliano, de modo a elevar a pintura ao estatuto de actividade intelectual, ou de arte liberal, e, por consequência, fazer ascender o lugar do pintor na sociedade, que assim deixava de ser um mero artista manual, embora o fosse de nível superior. À semelhança da poesia, a pintura devia interpretar e representar as emoções humanas organizando as figuras e os elementos nos diferentes planos da composição pictórica como palavras numa frase poética. Daí a necessidade do artista conceber a pintura na sua imaginação antes de a executar, o que

⁵ Escrito originalmente em latim, provavelmente entre 1438 e 1444, foi dedicado a Giovanfrancesco Gonzaga de Mântua. Traduzido para italiano corrente, para o arquitecto florentino Filippo Brunelleschi, por volta de Julho de 1436. Grayson (1972) 3.

⁶ Alberti, *Da Pintura* I, 33 e 60.

⁷ Emison (1996) 613-615.

significa que a pintura era, em primeiro lugar, ideia, o que fazia dela uma actividade mental.

A fim de demonstrar a superioridade intelectual da arte da pintura, muitos teóricos renascentistas, entre os quais está Leonardo da Vinci, defenderam que os pintores deviam pintar apenas seres superiores, deuses e heróis. Deriva desta convicção a frequente associação do termo *historia* aos temas da Antiguidade clássica, retirados das fontes literárias, considerados os mais exaltantes e exigentes, aqueles que melhor conduziam à edificação do público. Esta atitude, no entanto, também fomentou a generalização das personagens tipificadas, em detrimento da composição de personagens específicas, situação que nos conduz à problematização da acepção do conceito albertiano de *historia*, tal como foi compreendido pela cultura artística renascentista e pelas suas derivações, e pela própria historiografia. Designadamente a correspondência estabelecida da *historia* com o tema ou discurso narrativo da pintura, que consideramos redutora em relação à explicitação do termo empreendida pelo próprio Alberti no *Da Pintura*.

Segundo Alberti, uma *historia* que se pode verdadeiramente admirar é aquela que se mostre por si mesma tão atractiva e adornada que prenda os olhos do espectador, do instruído e do não instruído, durante muito tempo, com prazer e emoção. O primeiro aspecto a criar prazer numa *historia* é a abundância e a variedade dos elementos figurados na pintura. Uma *historia* abundante é aquela que dá a ver, nos seus lugares apropriados, envolvidos, de modo adequado

ao que se quer dar a ver, velhos, homens, adolescentes, crianças, matronas, raparigas, recém-nascidos, animais domésticos, cães, aves, cavalos, cordeiros, edifícios, territórios, etc⁸.

Alberti aprofunda o conceito especificando que a *historia* comove os ânimos dos espectadores quando as emoções das personagens representadas são expressas com clareza e verosimilhança, permitindo que o observador se identifique com o que está a observar e, nas palavras do próprio arquitecto italiano, chore com os que choram, ria com os que riem, sofra com os que sofram. Essa clareza e verosimilhança das emoções deve manifestar-se nos movimentos do corpo. Assim, os tristes, perturbados pelas preocupações e obcecados pela aflição, revelam-se entorpecidos em todos os seus sentidos e forças, pálidos, lânguidos e com os membros vacilantes; os que se lamentam apresentam-se com a face congestionada, o pescoço lânguido, fatigados e descuidados; os zangados, cujas paixões estão acesas pela ira, mostram-se com o rosto e os olhos marcados pela cólera, e com movimentos violentos e agitados, em conformidade com o furor da sua irascibilidade; nos alegres e joviais, os movimentos são soltos e agradáveis⁹.

A exposição que Alberti faz do significado que atribui ao termo *historia* demonstra que este é mais que o tema da pintura, é a acção, o que vai ao encontro do defendido pela poética aristotélica, de que a acção

⁸ Alberti, *Da Pintura* I, 40.

⁹ Alberti, *Da Pintura* I, 40-41.

humana é o objecto de pintores e poetas¹⁰. Mas a acção entendida como o processo dinâmico de transmissão do tema que representado pela pintura inclui a maneira como é composto formalmente e configurado, ou seja como se materializa pela intermediação da figuração. Esta noção era particularmente relevante porque, no que concerne à pintura renascentista, ao contrário do que sucedia para a Arquitectura e a Escultura, não existiam modelos temáticos e formais antigos, quer na tratadística – como os *Dez Livros de Arquitectura* de Vitrúvio – quer na Arqueologia – como as ruínas e as esculturas que podiam ser admiradas e copiadas pelos artistas. Desta situação decorreu o predomínio dos modelos da arquitectura e da escultura na cultura artística moderna, a importância do desenho no esquema compositivo da pintura e a concentração do debate teórico nas problemáticas da representação dos objectos no espaço e da verosimilhança em relação à natureza¹¹. O português Francisco de Holanda demonstra-o em 1548, quando descreve o que devia ser a composição da acção numa obra pictórica alusiva à conquista da cidade de Tróia pelos Gregos:

E assim mesmo mostra mui presente e vesivelmente todo aquelle incendio d'aquella cidade, em todas as suas partes, representado e visto tão igualmente como se fosse mui vero: d'uma banda os que fogem polas ruas e praças: da outra os que laçam dos muros e torres; d'outra parte os templos meio derribados e o resplendor da flama sobre

¹⁰ Aristóteles, *Poética* 1448a1-5.

¹¹ Villa (1999) 27.

os rios; as praias sigeas alumiadas; Pantho como foge com os idolos manquejando, trazendo pola mão seu neto; o cavallo troiano como pare os armados no meo de uma gram praça... [...] Parece-vos que cheiraes o fumo, que fugis da flama, que temeis as ruinas dos edificios; estaes para dar a mão aos que caem, staes para defender aos que pelejam com muitos; para fugir com os que fogem, e para star firme com os esforçados¹².

No texto, está muito presente a noção da história vivenciada, que apela à emoção e ao sentimento (*pathos*), o que na pintura é relevante, pois os modelos clássicos seguidos, de origem literária, eram algo mais teórico e emotivo do que concreto e objectual.

O entendimento da pintura enquanto acção é fundamental para compreendermos a relevância que a pintura de história – aqui no sentido de conjunto de conhecimentos relativos ao passado – vai ganhar nos séculos seguintes. Ainda tomando Alberti como referência, salientamos a sua afirmação de que a pintura tem em si uma força tão divina que não só torna presentes os ausentes, como apresenta aqueles que morreram há séculos com a aparência de vivos e de um modo que faz com que sejam reconhecidos pelos espectadores com prazer e suma admiração pelo artista. Alberti recorre precisamente ao exemplo de Plutarco, às biografias que o autor grego escreveu de Alexandre da Macedónia e de Agesilau para demonstrar como a arte, e em particular a pintura, pode preservar os rostos dos defuntos durante muito

¹² Holanda (1984a) 271-272.

tempo, concedendo-lhes uma espécie de imortalidade que aproxima os mortais dos deuses¹³. Plutarco conta como um dos comandantes de Alexandre, Cassandro, tremeu ao reconhecer a majestade do seu rei defunto num retrato¹⁴ e que o lacedemónio Agesilau nunca quis ser pintado ou esculpido por estar consciente de uma sua deformidade física, recusando que o conhecimento da sua efígie passasse à posteridade¹⁵.

Cerca de 63 anos depois de Alberti, por volta de 1498, o pintor Leonardo da Vinci escrevia que se o poeta narrava uma história com a pintura da sua pena, o pintor fazia-o com o seu pincel, mais deleitosa e menos árdua de entender¹⁶. Na centúria seguinte, Francisco de Holanda referia que a pintura mostrava presentes os «varões que há tanto tempo que passaram, e de que já não aparecem nem os ossos sobre a terra para os podermos imitar em seus feitos claros? Nem de como nos mostra seus conselhos e batalhas, por exemplos e histórias deleitosas, seus actos fortes, sua piedade e costumes?». Dava a ver «os trajos peregrinos ou antigos, a variedade das gentes e nações estranhas, dos edifícios, das alimárias e monstros, que em escritos seriam prolixos de ouvir, e enfim mal entendidos». A pintura punha diante dos olhos «a imagem de qualquer grande homem, por seus feitos desejado de ser visto e conhecido...»¹⁷.

Até ao final da primeira metade da centúria de

¹³ Alberti II, 25.

¹⁴ Plutarco, *Alexandre* 74.4-6.

¹⁵ Plutarco, *Agesilau* 2.2-4.

¹⁶ Vinci 23, Urb. 8a, 9a.

¹⁷ Holanda (1984b) 34. Citação do Primeiro Diálogo.

XIX, a pintura de história esteve ao serviço de uma afirmação de historicidade por parte de elites que quiseram asseverar a sua própria responsabilidade histórica, embora com finalidades distintas, ao sabor das circunstâncias de cada época. De finais do século XIV ao século XVI, durante todo o Renascimento clássico, a pintura de história foi influenciada pela concepção dominante de Antiguidade: um mundo heróico ideal, habitado por heróis convertidos em exemplos a imitar, patente, por exemplo, em *De Viris Illustrium* de Petrarca. Este era um tema particularmente pertinente na Península Itálica, onde os poderes políticos se consideravam herdeiros dos imperadores romanos e proliferavam as cidades autónomas, como Florença ou as repúblicas de Veneza e Génova, cuja independência era frequentemente ameaçada por potências superiores, como o Papado ou o Império Sacro-Romano. Compreende-se assim as referências que a arte italiana faz ao passado e aos heróis da Antiguidade, passíveis de serem tomados como exemplos da dedicação à pátria ou à cidade, tão necessária no presente¹⁸.

Na primeira metade do século XVI, passa a vigorar uma noção mais conceptual da História, de cariz platónico. Deste modo, a arte do Maneirismo concebe a história como alegoria dos factos e a alegoria como o momento culminante da História, representando-a de uma forma mais dinâmica, de imediata compreensão e efeito sobre o espectador, de

¹⁸ Nieto Alcaide, Checa (1994) 33-44 e 244-250.

exaltação heróica de quem encomendou a obra ou da temática nela abordada¹⁹.

No período barroco, sob a influência do ascendente que a poética aristotélica foi adquirindo desde a segunda metade do século XVI, a História passa a ser representada com um sentido de maior verosimilhança e moral. O conceito abstracto da ideia de história chega a ganhar uma aparência naturalista. A História é testemunha da memória e da verdade, devendo ser apresentada na pintura de uma maneira directa, simples e verosímil, alicerçada na realidade – Fréart de Cambray defendia que as composições de carácter histórico deviam obedecer do modo mais rigoroso à verdade estrita. A expectativa em relação ao cumprimento destes preceitos era tão impositiva que alguns pintores viram-se obrigados a esclarecer a fronteira que separava a criação artística com base no conhecimento histórico da história. O pintor francês Nicolas Poussin respondeu às críticas feitas a determinadas inexactidões históricas detectadas em algumas das suas obras esclarecendo que o artista era livre de representar as coisas como foram no passado e como eram no presente, ou como deviam ter sido nesses dois momentos. Um outro pintor francês, Charles Le Brun, ao comentar uma pintura de Poussin numa sessão da Academia, justificava as liberdades artísticas distinguindo os modos de expressão do historiador e do pintor. Enquanto o primeiro podia, ao longo do seu discurso, apresentar sucessivamente os diferentes

¹⁹ Nieto Alcaide, Checa (1994) 305-316.

acontecimentos, o segundo tinha que fazer o mesmo num único instante, o do quadro, representando em simultâneo acontecimentos que se haviam desenrolado de modo sucessivo²⁰.

Ainda sob os cânones da estética barroca, o século XVII assistiu à autonomização da pintura de história enquanto género pictórico e à sua consagração pela Academia que a elevou à mais alta categoria na ordem dos temas que o pintor podia escolher para trabalhar. A Academia, cuja função institucional era garantir o estatuto social dos pintores, de modo a que não voltassem a ser considerados simples artífices especializados, estabeleceu uma rígida hierarquia dos géneros que era liderada pela pintura de história, seguida pelo retrato, pela pintura de género, pela paisagem e pela natureza-morta²¹. A pintura de história era o mais elevado dos géneros e o mais alto feito a que um pintor podia aspirar porque obrigava a uma profunda modificação da realidade observável. Ao autor de pintura de história não bastava pintar a sua perspectiva das personagens e dos factos, tinha que saber retratar a figura humana de forma convincente e compor as paisagens ou os interiores, incluindo os pormenores dos objectos e dos elementos naturais, que deviam enquadrar as figuras nos cenários adequados

²⁰ Checa, Morán (1989) 119 e 120.

²¹ No século XVII, o conceito de pintura de História abrangia a história profana e religiosa, as narrativas literárias, mitológicas e alegóricas, e os estudos individuais de personagens santas como a Virgem Maria. Pintura de género era a designação atribuída às cenas do quotidiano e que se vulgariza no século XVIII. Walsh (1999) 93.

à sua condição histórica. As reacções emocionais das personagens tinham de parecer autênticas e corresponder à narração dos acontecimentos a que estavam ligadas.

A aplicação dos preceitos académicos não estava, porém, isenta de debate. Ainda no século XVII, no seio da Academia de São Lucas de Roma, entre os seus membros espoletou uma polémica sobre se os temas históricos deviam ser representados com poucas ou muitas figuras. Classicistas como Sacchi e Nicolas Poussin tendiam para as composições limitadas, nas quais se podia valorizar com clareza cada gesto e cada movimento. Estavam convictos que a mensagem histórica devia ser transmitida por meio da expressão das personagens, devendo estas estar, com essa finalidade, perfeitamente individualizadas e circunscritas no espaço da pintura. Um quadro devia ser lido como um poema ou uma tragédia, em que cada personagem tinha a sua função claramente definida. Igualmente através da comparação da pintura com a poesia – embora não com a tragédia mas com a épica –, alguns pintores, como Pietro de Cortona, sustentaram a antítese, segundo a qual, paralelamente à acção principal, se desenrola toda uma série de episódios secundários, de modo a que a multiplicação de grupos e cenas não dificulte a leitura do conjunto, mas antes enriqueça a composição²².

Regulamentada por uma certa ortodoxia estética e iconográfica, necessária à sua eficácia e implícita em certos preceitos do belo e da sua representação,

²² Checa, Mórán (1989) 120 e 121.

nomeadamente nas obras mais académicas, a pintura de história entra numa fase de estagnação criativa durante a primeira metade do século XVIII, que acarreta a desvalorização do género, até no seio da própria Academia. Em 1727, em França, chega-se a organizar um concurso para estimular a produção de pintura de história. A situação muda a partir de 1760. Estimulada pelos livros de Johann Joachim Winckelmann sobre arte grega e pelo surto das descobertas arqueológicas de Pompeios e Herculano, difundidas por toda a Europa através da gravura, a Antiguidade Clássica recebeu uma renovada atenção. Com a Revolução Francesa (1789), a Antiguidade ganha um novo valor ideológico, tornando-se símbolo apologético dos valores da República e depois, com Napoleão Bonaparte, do Império francês. Os nacionalismos oitocentistas fomentaram ainda mais a pintura de história, mas agora sobretudo ligada aos episódios e às personagens do passado da própria nação, seja relativos ao mais antigo – sobretudo a Idade Média –, seja ao mais recente.

Os limites cronológicos dentro dos quais analisámos o desenvolvimento da pintura de história correspondem, genericamente, às datações que balizam o conjunto de obras de temática plutarquiana que conseguimos recolher, em número de 174 composições, entre iluminuras, pinturas murais e

telas²³, que certamente não são a totalidade de pinturas que recorreram às *Vidas Paralelas* como fonte temática, mas são um universo suficientemente representativo para encetar as primeiras problematizações da relação da arte com o tempo, numa perspectiva temporal.

Efectivamente, as obras mais antigas que identificámos terão sido realizadas por volta de 1410, estão atribuídas a um Mestre de Luçon e são duas iluminuras que aludem a dois episódios retirados da vida de António, um *Banquete de Cleópatra*²⁴ e a *Morte de António e Cleópatra*²⁵. As duas iluminuras fazem parte da tradução francesa de uma obra de Boccaccio, *Des cas des nobles hommes et femmes* (*De casibus uirorum illustrium*), e aparecem no segundo volume, a primeira no fólho 26 e a segunda no fólho 66. A obra inscreve-se num género literário muito em voga no século XV, de intenções panegíricas e moralizantes, sem argumento narrativo, seguindo somente a ordem cronológica da vida das personagens retratadas, em conformidade com o modelo biográfico das *Vidas Paralelas* de Plutarco. Corresponde à visão quatrocentista da Antiguidade enunciada páginas atrás, a de um mundo habitado por heróis exemplares. Em termos formais, salientamos a *Morte de António e Cleópatra*, síntese visual de dois

²³ Não considerámos sequer outro tipo de registos artísticos além da pintura (mesmo no âmbito das Artes Visuais, como o desenho e a gravura), pois essa tarefa revelar-se-ia verdadeiramente hercúlea, diríamos mesmo impossível de desenvolver individualmente, só ao alcance de uma equipa de investigação, em prazos bem mais alargados.

²⁴ Plutarco, *António* 28.

²⁵ Plutarco, *António* 74; 76-78; 84-86.

momentos narrativos autónomos, que a iluminura junta na mesma representação, prática comum na pintura medieval, a de fazer coincidir tempos distintos num único espaço, com a finalidade de tornar a mensagem visual, neste caso o teor moralizante, mais eficaz. Em termos dos sistemas de narratividade na representação artística, é uma solução muito próxima da narrativa de «momento», a qual revela a essência dos dois episódios²⁶. Aqui, ao associar dois momentos diferentes, o iluminador revela a causa comum das duas mortes, a ambição política partilhada por António e Cleópatra, e o seu desfecho trágico provocado pela derrota militar infligida por Octávio Augusto.

Quanto à obra mais recente, data de 1899, intitula-se *Vercingétorix rende-se a César* e é da autoria de Lionel-Nöel Royer. Esta alude ao episódio da rendição de Vercingétorix, chefe dos Gauleses, descrito por Plutarco na vida de Júlio César. Plutarco conta como Vercingétorix, depois de pegar nas suas armas mais belas e arrear ricamente o seu cavalo, montou-o, deu uma volta em redor de Júlio César, que estava sentado, apeou-se, atirou a sua armadura ao chão e sentou-se aos pés do general romano, mantendo-se imóvel até que o levaram acorrentado para o desfile triunfal²⁷. A pintura de Royer detém-se no momento em que Vercingétorix atira a armadura ao chão perante um Júlio César sentado, rodeado pelo seu exército. É bastante fiel ao passo de Plutarco,

²⁶ Lopes (2003) 45-46.

²⁷ Plutarco, *César* 27.

acrescentado-lhe unicamente a expressão das emoções dos protagonistas, assim como a recriação do ambiente de um campo militar, elementos necessários ao cânone da verosimilhança da pintura de história. Tematicamente, pertence à categoria das pinturas de carácter nacionalista de finais do século XIX, neste caso em contexto francês, mas em que o herói pátrio não se destaca pela vitória na guerra, mas pela dignidade na derrota, perante um inimigo mais numeroso e poderoso.

O período em que se regista a maior produção de pintura de temática histórica baseada nas *Vidas Paralelas* de Plutarco estende-se do século XVII ao século XVIII (62% das obras levantadas), com particular incidência no século XVII (32,2%)²⁸. A verificação destes dados vem ao encontro do que atrás escrevemos sobre a pintura de história, nomeadamente o ter-se consagrado no século XVII enquanto género autónomo e ter sido considerada, ainda nessa centúria, pela Academia, a mais elevada das categorias temáticas da pintura.

No que respeita aos conteúdos temáticos, ou seja à selecção das personagens ou das situações a representar, numa abordagem diacrónica, é de sublinhar em primeiro lugar que os pintores se concentraram numa pequena parcela dos 50 biografados por Plutarco nos livros que constituem o conjunto das *Vidas Paralelas*. Para além disso, a presença dos latinos é nitidamente superior aos gregos, que muito deverá ao ascendente

²⁸ Estas percentagens dizem respeito às obras inventariadas no decurso desta investigação, não significando por isso necessariamente valores exaustivos.

do Império Romano enquanto referente histórico modelar das ideias de República, Império, governo e civilização, desde o Renascimento ao Romantismo.

As representações mais frequentes são, por ordem crescente, as de Rómulo e Remo, Coriolano, Júlio César, Catão, Alexandre e Cleópatra, por vezes associada a duas outras figuras, Marco António e Octávio Augusto. A Cleópatra, caso interessante porque não foi ela a directamente biografada por Plutarco, surgindo pelo papel fulcral que teve nas vidas de Júlio César e Marco António, que na pintura surgem como figuras complementares à da rainha egípcia, regressaremos mais adiante. Por agora, abordaremos as restantes.

Rómulo e Remo, mito fundador de Roma interpretado como realidade factológica, podem estar presentes por evocação, em cenas que fazem parte da sua história, mas em que eles não aparecem, como sucede com os seus progenitores em *Marte e Reia Sílvia* (1616-1617) de Pieter Paul Rubens²⁹. Também pela situação, ou seja na representação de uma situação em que estiveram directamente envolvidos, embora não figurem como protagonistas da composição, sendo mesmo por vezes de difícil identificação. É o que sucede nas diferentes variações do *Rapto das Sabinas* e da *Intervenção das Mulheres Sabinas*³⁰. Finalmente, os episódios retirados directamente das suas biografias, nomeadamente o momento em que o pastor Fáustulo

²⁹ Cf. Plutarco, *Rómulo* 1-4.

³⁰ Cf. Plutarco, *Rómulo* 14-19.

os encontrou, depois da morte de sua mãe e do seu abandono, para que também morressem³¹. Ou então cenas que tentam figurar fases da vida dos biografados apenas enunciadas pelas fontes e não descritas, mas às quais a pintura deu uma dimensão visual, tornando-a experiência, logo facta. Assim acontece com a infância de Rômulo e Remo em casa de Fáustulo e de sua mulher Aca Larência³².

Abordaremos as figuras de Júlio César e Catão em conjunto. Não apenas porque estão ligados historicamente, pelo seu protagonismo nos acontecimentos que levaram ao fim da República romana, no século I a.C., mas também pela analogia do simbolismo que personificaram na arte. Ambos protagonizam uma morte violenta, Catão suicida-se em 46 a.C.³³, depois de confrontado com a falência da sua luta pela velha ordem republicana, César é assassinado no Senado nos Idos de Março de 44 a.C. por, ao ter introduzido um poder personalizado e autocrático, ser visto como uma ameaça à República³⁴. Ambos simbolizam o sacrifício pessoal em nome de ideais políticos, especialmente dos ideais republicanos, o que explica a frequência dos temas das mortes de Catão e de Júlio César no período pós-revolução francesa – vejam-se as obras de Louis-André-Gabriel

³¹ Cf. Plutarco, *Rômulo* 6.

³² Plutarco, *Rômulo* 4.4-5.

³³ Plutarco, *Catão-Menor* 64-73. A descrição que Plutarco faz do suicídio de Catão é particularmente pormenorizada, dramática e pitoresca. Geiger (1996) 80.

³⁴ Plutarco, *César* 62-67.

Bouchet (1797), Pierre Bouillon (1797) e Vincenzo Camuccini (c. 1800).

Mas, Júlio César é também representado como herói militar – *O Triunfo de César* (c. 1800) de Vincenzo Camuccini –, modelo triunfante para líderes políticos e militares desde a Idade Média à Contemporaneidade. É igualmente o estatuto de herói militar que explica a popularidade de Alexandre da Macedónia, por isso Plutarco põe-no em paralelo com Júlio César, e de Coriolano, aceite como figura real, entre os pintores de História. Em particular, um passo específico nas biografias destes dois heróis. Em relação a Coriolano, os pintores detiveram-se principalmente no momento em que o herói romano avançava sobre Roma à frente do exército volsco e é persuadido a não atacar a cidade por um grupo suplicantes matronas romanas, entre as quais estava a sua mãe e a sua mulher³⁵. O tema eleito para Alexandre da Macedónia é a protecção que presta à família do Imperador persa Dario (mãe, mulher e irmã), depois da derrota deste em batalha contra os helenos e da sua morte³⁶. Nos dois casos, aquilo que os pintores pretenderam destacar é evidente, uma das qualidades do bom governante, a clemência. De resto, as pinturas alusivas à figura de Alexandre são como que a enumeração das qualidades a um monarca exemplar, enquanto militar (*Entrada de Alexandre em Babilónia*, Charles Le Brun, c. 1664³⁷),

³⁵ Plutarco, *Coriolano* 33-36.

³⁶ Plutarco, *Alexandre* 21.

³⁷ Cf. Plutarco, *Alexandre* 35.

chefe de família e herdeiro de um património cultural (*Alexandre, o Grande e Roxana perante o túmulo de Aquiles*, Pietro Antonio Rotari, 1756³⁸) e patrono das artes e da cultura (*Alexandre, o Grande e Campaspe no estúdio de Apeles*, Giovanni Battista Tiepolo, 1725-1726³⁹; *Diógenes e Alexandre*, Giovanni Battista Langetti, c. 1650⁴⁰). Tendo em conta que a maioria das obras protagonizadas por Alexandre data dos séculos XVII e XVIII, não podemos deixar de relacionar esta construção da imagem do rei ideal com a construção do Estado moderno e a figura do déspota esclarecido, que teve em Luís XIV da França um dos seus epítomes.

Voltemos ainda a Coriolano para nos determos na obra *Coriolano perante a súplica de sua mãe* (1650) de Nicolas Poussin⁴¹, exemplar quanto à relação da narratividade artística com a narrativa biográfica de Plutarco. O mote da narrativa de Plutarco é o discurso da mãe dirigido ao filho, revoltado contra a sua pátria, e que livra Roma da cólera de Coriolano. O pintor francês realizou uma interpretação plástica bastante fiel à descrição feita por Plutarco. As etapas temporais da narrativa são fundidas na densidade imóvel da acção dramática, coreografada como se tratasse de um baixo relevo. Organizando o quadro à volta da confrontação de Coriolano com a sua mãe, Poussin consegue transmitir a importância

³⁸ Cf. Plutarco, *Alexandre* 15.8-9.

³⁹ Cf. Plutarco, *Alexandre* 4.

⁴⁰ Cf. Plutarco, *Alexandre* 14.2-6.

⁴¹ Cf. Plutarco, *Coriolano* 33-36.

que Plutarco concede à palavra neste episódio que põe fim à revolta do militar romano pelo jogo dos gestos, pelas atitudes e pela articulação plástica entre as figuras⁴².

Regressemos então a Cleópatra, figura transversal à nossa cronologia, feito surpreendente se considerarmos, como dissemos atrás, que não é o objecto das biografias a que está associada – às de Júlio César e Marco António –, mas que na pintura se sobrepõe aos biografados por Plutarco no lugar de protagonista da acção. Por outro lado, há que lembrar que as *Vidas Paralelas* de Plutarco, pelos factos a que aludem, mesmo se secundariamente participadas por Cleópatra, não deixam de ser uma fonte imprescindível para conhecer a história da última rainha do Egipto. De qualquer modo, a constância com que a imagem de Cleópatra foi reaparecendo na pintura de história durante estes cinco séculos é demonstrativa do seu poder icónico.

Cleópatra é uma figura negativa, é-o na visão moral e ética que Plutarco tem da história e continua a sê-lo a partir do Renascimento, com Boccaccio a abrir a sua vida de Cleópatra no atrás citado *De Mulieribus Claris* afirmando que ela conquistou a sua glória por pouco mais que a sua beleza e que ficou conhecida no mundo pela sua ganância, crueldade e luxúria⁴³. Mesmo a imagem mais favorável que os anos finais do século XIX empreendem está marcada pela

⁴² Fumaroli (1994) 167-169.

⁴³ Hamer (2001) 302.

faceta da mulher sedutora e manipuladora, mas que na altura fascinava a cultura simbolista e decadentista finesseccular. Deve-se esta imagem à propaganda romana, devidamente mantida e prolongada pela historiografia, que a acusavam de seduzir Júlio César e depois Marco António para manter o trono do Egipto, provocando a impopularidade de ambos os generais romanos e a guerra civil com o segundo. Porquê então a popularidade do mito ao longo do tempo? A explicação parece estar na negatividade das tipologias temáticas com que a arte a imaginou, que têm o seu desfecho no trágico suicídio e que comportam um juízo de valor sobre as consequências dos comportamentos desviantes. Transportaram consigo, nas palavras de Mary Hamer, uma moralidade que pretendia restaurar uma determinada percepção da mulher, oposta ao que o comportamento da rainha egípcia significava⁴⁴.

Os temas mais recorrentes são: César e Cleópatra⁴⁵, os banquetes de Cleópatra⁴⁶, os venenos de Cleópatra⁴⁷, a morte de António⁴⁸, a captura de Cleópatra⁴⁹ e a morte de Cleópatra⁵⁰. Quanto à sua figuração, embora algumas das obras sejam inspiradas directamente nos acontecimentos narrados por Plutarco, são tratadas esquematicamente, sem ter em atenção alguns pormenores dos passos em causa. Outras

⁴⁴ Hamer (2001) 304.

⁴⁵ Plutarco, *César* 48.5; 49.

⁴⁶ Plutarco, *António* 28.

⁴⁷ Plutarco, *António* 71.

⁴⁸ Plutarco, *António* 74.2-3; 76-78.1.

⁴⁹ Plutarco, *António* 79.

⁵⁰ Plutarco, *António* 84-86.

ilustram particularidades referidas por Plutarco. Existem ainda aquelas que completam na representação algum aspecto só ligeiramente mencionado por Plutarco ou apenas suposto na situação descrita. A tipologia da morte de Cleópatra, tema de um grande número de obras, permite-nos confirmar a existência dessas possíveis variações. Pois, Plutarco nunca menciona que Cleópatra teria sido mordida no peito pela serpente que utilizou para suicidar-se, refere somente a existência de marcas no braço. A partir deste pormenor, foram realizadas obras em que Cleópatra surge apenas com as marcas no braço, a ser mordida no peito, com os sinais de ter sido mordida no peito e com uma serpente enrolada no braço, ou simplesmente com a serpente enrolada no braço.

São muitas as questões que ficaram por responder, as problemáticas por analisar, as temáticas por abordar e os significados por compreender, nos seus respectivos contextos históricos. No entanto, como afirmámos inicialmente, a reflexão que aqui terminamos corresponde a uma primeira abordagem de um percurso temático no tempo. Ficamos na expectativa das que se seguirão.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, L. B. (1972), *On Painting and on Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua*. Introd. C. Grayson. New York, Phaidon.
- (1999), *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Introd. R. de la Villa. Madrid, Editorial Tecnos.
- BAUZÁ, H. F. (2002), «Humanismo y Acciones en las Vidas de Plutarco» in *Plutarco. Educador da Europa. Actas do Congresso*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 181-196.
- CALINESCU, M. (1999), *As 5 Faces da Modernidade*. Lisboa, Vega.
- CHECA, F., MORÁN, J. M. (1989), *El Barroco*. Madrid, Ediciones Istmo.
- EMISON, P. (1996), «Istoria [*historia*]» in J. Turner, ed., *Grove, The Dictionary of Art*, vol. 16. London, Macmillan Publishers, 613-615.
- FAHY, E. (1971), «Tiepolo's Meeting of Antony and Cleopatra», *The Burlington Magazine* 113/825, 735-740.
- FRAZIER, F. (1992), «Contribution à l'étude de la composition des "Vies" De Plutarque: l'élaboration des grandes scènes», *ANRWII.33.6*, 4488-4535.

- FRAZIER, F. (1996), *Histoire et Morale dans les Vies parallèles de Plutarque*. Paris, Les Belles Lettres.
- FUMAROLI, M. (1994), *L'École du Silence. Le Sentiment des Images au XVIIe Siècle*. Paris, Flammarion.
- GEIGER, J. (1996), «Cignaroli's Death of Cato and of Socrates», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59/2, 270-278.
- GRUNCHEC, P. (1986), *Le Peinture à L'École des Beaux-Arts. Les Concours des Prix de Rome (1797-1863)*, vol. I. [S.l.], École Nationale des Beaux-Arts.
- HAMER, M. (2001), «The myth of Cleopatra since the Renaissance» in S. Walker, P. Higgs, eds., *Cleopatra of Egypt. From History to Myth*. London, The British Museum Press, 302-311.
- HEDREEN, G. (1994-1995), «Sir Lawrence Alma-Tadema's Women of Amphissa», *The Journal of the Walters Art Gallery* 52/53, 79-92.
- HOLANDA, F. de (1984a), *Da Pintura Antiga*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- de (1984b), *Diálogos em Roma*. Lisboa, Livros Horizonte.
- HUGHES-HALLETT, L. (1990), *Cleopatra. Histories, Dreams and Distortions*. London, Pimlico.

- KNOX, G. (1974), «Giambattista Tiepolo: Variations on the Theme of Anthony and Cleopatra», *Master Drawings* 12/4, 378-390.
- LACY, P. de (1952), «Biography and Tragedy in Plutarch», *AJPh* 73/2, 159-171.
- LOPES, R. O. (2003), «A Função da Imagem Artística – Segundo a tradição medieval da Igreja e a prática da pintura portuguesa do Renascimento», *Arte Teoria* 9, 35-52.
- NIETO ALCAIDE, V., CHECA, F. (1993), *El Renacimiento*. Madrid, Ediciones Istmo.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A. (1990), «Plutarco y el Humanismo Español del Renacimiento» in A. Pérez Jiménez, G. del Cerro Calderón, eds., *Estudios sobre Plutarco: obra y tradición*. Málaga, Sociedad Española de Plutarquistas, 229-247.
- (2002), «Orientaciones y aproximación bibliográfica al proyecto “La recepción de Plutarco desde la Antigüedad hasta el siglo XVII”» in *Plutarchus Redivivus. Memorandum del II Encuentro de la Red Temática de Plutarco (Málaga, 14-15 de junio de 2001) y Propuesta de Proyectos aprobados*. Málaga, Universidad de Málaga, 27-71.
- (2002), *Plutarchus Redivivus. Memorandum del II Encuentro de la Red Temática de Plutarco (Málaga, 14-15 de junio de 2001) y Propuesta*

de Proyectos Aprobados. Málaga, Universidad de Málaga.

REID, J. D. (1993), *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, vol. I. New York/London, Oxford University Press.

RODRIGUES, N. S. (2002), «Plutarco, Historiador dos Lágidas: o Caso de Cleópatra VII Filopator» in *Plutarco. Educador da Europa. Actas do Congresso*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 127-149.

RUSSELL, D. A. (1973), *Plutarch*. London, Duckworth.

SEMLER, L. E. (2003), «Inigo Jones, Capricious Ornament and Plutarch's Wise Man», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 66, 123-142.

STECHOW, W. (1945), «The Love of Antiochus with Stratonica in Art», *The Art Bulletin* 27, 221-237.

TURNER, J. ed. (1996), «History Painting» in *Grove, The Dictionary of Art*, vol. 14. London, Macmillan Publishers, 581-589.

URBINI, S. (1993), «Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco», *Xenia Antiqua* 2, 181-222.

VINCI, L. da (1998), *Tratado de Pintura*. Madrid, Ediciones Akal.

WALSH, L. (1999), «Charles Le Brun, “art dictator of France”» in G. Perry, C. Cunningham, *Academies, Museums and Canons of Art*. New Haven/London, Yale University Press, 86-123.

ANEXO I

LISTAGEM DAS OBRAS DE TEMÁTICA BASEADA NAS VIDAS PARALELAS DE PLUTARCO

Pintor	Título	Ano/Século	Possível fonte plutarquiana
ABBATI, Filippo	<i>Coriolano persuadido pela sua família a poupar Roma</i>	1661	<i>Vida de Coriolano</i>
ALMA--TADEMA, Sir Lawrence	<i>O reencontro de António e Cleópatra, 41 a.C.</i>	1883	<i>Vida de António</i>
ALTDORFER, Albrecht	<i>A Batalha de Alexandre</i>	1529	<i>Vida de Alexandre</i>
AMALTEO, Pomponio	<i>A morte de Catão</i>	c. 1580	<i>Vida de Catão Menor</i>
Anónimo (Miniaturista flamengo)	<i>História de Alexandre, o Grande</i>	1450-1490	<i>Vida de Alexandre</i>
Anónimo (discípulo de Nicolas Poussin)	<i>Cleópatra e Octávio</i>	Séc. XVII	<i>Vida de António</i>

Anónimo	<i>A Morte de António e Cleópatra</i> , iluminura do manuscrito de Boccaccio (ce), <i>De casibus uirorum illustrium, Des cas des nobles hommes et femmes</i> , tradução francesa de Laurent de Premierfait, vol. II, fol. 190v.	1460-1470	<i>Vida de António</i>
Anónimo (pintor activo em Veneza e Emília no final do século XVI)	<i>O Suicídio de Cleópatra</i>	c. 1580	<i>Vida de António</i>
ASSERETO, Gioacchino	<i>O suicídio de Catão</i>	c. 1639	<i>Vida de Catão Menor</i>
BALESTRA, Antonio	<i>Teseu descobre a espada de seu pai</i>	sécs. XVII-XVIII	<i>Vida de Teseu</i>
BARBIERI, Giovanni Francesco (dito Le Guerchin)	<i>Cleópatra perante Octávio Augusto</i>	c. 1640	<i>Vida de António</i>
BATONI, Pompeo	<i>A Morte de Marco António</i>	1763	<i>Vida de António</i>
BEAUFORT, JacquesAntoine	<i>O Juramento de Bruto</i>	1771	<i>Vida de Bruto</i> <i>Vida de César</i>
BECCAFUMI, Domenico	<i>A morte de Catão</i>	c. 1519	<i>Vida de Catão Menor</i>
BISCAINO, Bartolomeo	<i>Coriolano recebendo as matronas romanas</i>	c. 1725	<i>Vida de Coriolano</i>
BLANCHARD	<i>Marte e a Vestal Virgínia</i>	c. 1630	<i>Vida de Rómulo (?)</i>

BÖCKLIN, Arnold	<i>A Morte de Cleópatra</i>	1872	<i>Vida de António</i>
BÖCKLIN, Arnold	<i>A Morte de Cleópatra</i>	1878	<i>Vida de António</i>
BOISFREMONT, Charles-Pompée le Boulangier de	<i>A Morte de Cleópatra</i>	1824/1828	<i>Vida de António</i>
BOISSELIER, Félix	<i>A Morte de Demóstenes</i>	1805	<i>Vida de Nícias</i>
BOTTICELLI, Sandro	<i>A História de Lucrecia</i>	1496/1504	<i>Vida de Públicola (?)</i>
BOUCHET, Louis André Gabriel	<i>A morte de Catão de Útica</i>	1797	<i>Vida de Catão Menor</i>
BOUILLON, Pierre	<i>A morte de Catão de Útica</i>	1797	<i>Vida de Catão Menor</i>
BOURDON, Sébastien	<i>O reencontro de António e Cleópatra</i>	c. 1645	<i>Vida de António</i>
BRASCASSAT, Jacques Raymond	<i>Coriolano e sua mãe</i>	1831	<i>Vida de Coriolano</i>
BRISSET, Pierre- -Nicolas	<i>A Partida de Gaio Graco</i>	1840	<i>Vida de Gaio Graco</i>
BRUEGHEL, Jan (o velho)	<i>A Batalha de Isso</i>	1602	<i>Vida de Alexandre</i>
BRUSASORCI, Domenico	<i>O Suicídio de Cleópatra</i>	1550/1555	<i>Vida de António</i>
CABANEL, Alexandre	<i>Cleópatra ensaiando os venenos nos condenados à morte</i>	1887	<i>Vida de António</i>
CADES, Giuseppe	<i>Alexandre, o Grande recusa-se a beber água</i>	1792	<i>Vida de Alexandre</i>
CAGNACCI, Guido	<i>Cleópatra</i>	c. 1659	<i>Vida de António</i>

CAGNACCI, Guido	<i>A Morte de Cleópatra</i>	c. 659/1661 /1662	<i>Vida de António</i>
CAMUCCINI, Vincenzo	<i>Os Idos de Março / A morte de César</i>	c. 1800	<i>Vida de César</i>
CAMUCCINI, Vincenzo	<i>O Triunfo de César</i>	c. 1800	<i>Vida de César</i>
CAMUCCINI, Vincenzo	<i>Rómulo e Remo descobertos</i>	c. 1800	<i>Vida de Rómulo</i>
CARAVAGGIO	<i>Os sete actos de misericórdia</i>	1607	<i>Vida de Numa (?)</i>
CIGNAROLI, Giambettino	<i>A Morte de Catão</i>	Séc. XVII (?)	<i>Vida de Catão Menor</i>
COLLIER, John	<i>A Morte de Cleópatra</i>	1890	<i>Vida de António</i>
CONCA, Sebastiano	<i>Alexandre, o Grande no Templo de Jerusalém</i>	1735-1737	<i>Vida de Alexandre (?)</i>
CORTONA, Pietro de	<i>O Rapto das Mulheres Sabinas</i>	1627-1629	<i>Vida de Rómulo</i>
CORTONA, Pietro de	<i>Rómulo e Remo acolhidos por Fáustulo</i>	c. 1643	<i>Vida de Rómulo</i>
COZZA, Francesco	<i>Cleópatra oferecendo- se à morte</i>	1675	<i>Vida de António</i>
CRAYER, Gaspar de	<i>Alexandre e Diógenes</i>	Séc. XVII	<i>Vida de Alexandre</i>
DAVID, JacquesLouis	<i>Antíoco e Estratonice</i>	1774	<i>Vida de Demétrio</i>
DAVID, JacquesLouis	<i>Os lictores devolvendo a Bruto os corpos de seus filhos</i>	1789	<i>Vida de Bruto</i>
DAVID, JacquesLouis	<i>A Intervenção das Mulheres Sabinas</i>	1799	<i>Vida de Rómulo</i>

DEJUSSIÉU, Henri Blaise François	<i>Cleópatra ou Cleópatra e a escrava</i>	1863	<i>Vida de António</i>
DELACROIX, Eugène	<i>Cleópatra e o Camponês</i>	1838	<i>Vida de António</i>
DIZIANI, Gaspere	<i>A família de Dario perante Alexandre, o Grande</i>	Séc. XVIII	<i>Vida de Alexandre</i>
DOMENICHINO	<i>Timocleia cativa trazida perante Alexandre</i>	c. 1615	<i>Vida de Alexandre</i>
DUPRÉ, FrançoisXavier	<i>Coriolano na casa de Tulo, rei dos Volscos</i>	1827	<i>Vida de Coriolano</i>
DUVIVIER, Johannes Bernardus	<i>Cleópatra capturada pelos soldados romanos após a morte de Marco António</i>	1789	<i>Vida de António</i>
EECKOUT, Gerbrand von der	<i>Volúmnia perante Coriolano</i>	Séc. XVII	<i>Vida de Coriolano</i>
EVERDINGEN, Caesar von	<i>Licurgo demonstrando os benefícios da Educação</i>	1660-1662	<i>Vida de Licurgo</i>
FERRARI, Luca	<i>A Morte de Cleópatra</i>	c. 1650	<i>Vida de António</i>
FESELEN, Melchior	<i>Alésia cercada por Júlio César</i>	Séc. XVI	<i>Vida de César</i>
FLANDRIN, Hippolyte	<i>Teseu reconhecido por seu pai</i>	1832	<i>Vida de Teseu</i>
FONTANA, Lavinia	<i>Cleópatra</i>	c. 1585	<i>Vida de António</i>
FOPPA, Vincenzo	<i>A leitura do menino Cícero</i>	c. 1464	<i>Vida de Cícero</i>

FOUQUET, Jean	<i>A fuga de Pompeio depois da batalha de Farsália</i>	Séc. XV	<i>Vida de Pompeio Vida de César</i>
FOUQUET, Jean	<i>César atravessando o Rubicão</i>	Séc. XV	<i>Vida de César</i>
GAUFFIER, Louis	<i>Rômulo em Remo em casa de Fáustulo e Aca Larência</i>	Séc. XVIII	<i>Vida de Rômulo</i>
GAUFFIER, Louis	<i>Entrevista de Augusto e Cleópatra depois da batalha de Áccio</i>	1788	<i>Vida de António</i>
GELLÉE, Claude (dito Le Lorrain)	<i>O desembarque de Cleópatra em Tarso ou Páris e Helena desembarcando em Tróia</i>	1642	<i>Vida de António</i>
GENGU, Girolamo	<i>O filho de Fábio Máximo resgatando os prisioneiros de Aníbal</i>	Séc. XVI	<i>Vida de Fábio Máximo</i>
GENTILESCHI, Artemisa	<i>Cleópatra</i>	c. 1620	<i>Vida de António</i>
GÉRÔME, JeanLéon	<i>A Morte de César</i>	1867	<i>Vida de César</i>
GHIRLANDAIO, Michele di Ridolfo del	<i>O Suicídio de Cleópatra</i>	c. 1560	<i>Vida de António</i>
GIANNETI, Raffaele	<i>O último senado de Júlio César</i>	1867	<i>Vida de César</i>
GRAVELOT, Hubert François	<i>Augusto e Cleópatra</i>	Séc. XVIII	<i>Vida de António</i>
GUERCINO	<i>Hersília separando Rômulo de Tácio</i>	1645	<i>Vida de Rômulo</i>
GUÉRIN, Pierre-Narcisse	<i>A morte de Catão de Útica</i>	1797	<i>Vida de Catão Menor</i>

GUÉRIN, Pierre-Narcisse	<i>O Casamento de Alexandre, o Grande e Roxana</i>	Séc. XIX	<i>Vida de Alexandre</i>
Hallé, Noël	<i>Cornélia mãe dos Gracos</i>	1779	<i>Vida Gaio Graco</i> <i>Vida de Tibério Graco</i>
HAMILTON, Gavin	<i>O Juramento de Bruto</i>	1763-1764	<i>Vida de Bruto</i>
HAMILTON, Gavin	<i>Cleópatra</i>	1767-1769	<i>Vida de António</i>
HEIM, François-Joseph	<i>Teseu vencedor do Minotauro</i>	1807	<i>Vida de Teseu</i> (?)
HILLEMACHER, Eugène Ernest	<i>António moribundo levado até Cleópatra</i>	1863	<i>Vida de António</i>
HIRE, Laurent de La	<i>Teseu e Etra</i>	1635-1640	<i>Vida de Teseu</i>
HIRE, Laurent de La	<i>Cornélia recusa a coroa de Ptolemeu</i>	1646	<i>Vida de Tibério Graco</i>
HOET, Gérard	<i>A Morte de Cleópatra</i>	Séc. XVIII	<i>Vida de António</i>
HONTHORST, Gerrit von	<i>Solón e Cresos</i>	1624	<i>Vida de Sólon</i>
INGRES, Jean-Auguste	<i>Antíoco e Estratonice</i>	1840	<i>Vida de Demétrio</i>
JACOPO, Giovanni Battista (dito Il Rosso Fiorentino)	<i>A Morte de Cleópatra</i>	1524-1527	<i>Vida de António</i>
JORDAENS, Jacob	<i>A Morte de Cleópatra</i>	1653	<i>Vida de António</i>

KAUFFMANN, Angelika	<i>Cleópatra decorando o túmulo de Marco António</i>	1769-1770	<i>Vida de António</i>
LACOUR, Pierre	<i>Cleópatra lamentando-se no túmulo de Marco António</i>	1781	<i>Vida de António</i>
LAIRESSE, Gérard de	<i>O banquete de Cleópatra</i>	c. 1675	<i>Vida de António</i>
LAIRESSE, Gérard de	<i>A Morte de Cleópatra</i>	1675-1680	<i>Vida de António</i>
LAIRESSE, Gérard de	<i>O desembarque de Cleópatra em Tarso ou Páris e Helena desembarcando em Tróia</i>	1685-1690	<i>Vida de António</i>
LANGETTI, Giovanni Battista	<i>Catão</i>	1660-1680	<i>Vida de Catão Menor</i>
LANGETTI, Giovanni Battista	<i>Diógenes e Alexandre</i>	c. 1650	<i>Vida de Alexandre</i>
LARIVIÈRE, Charles Philippe- -Auguste	<i>A Morte de Alcibiades</i>	1824	<i>Vida de Alcibiades</i>
LE BRUN, Charles	<i>A família de Dario perante Alexandre</i>	c. 1660	<i>Vida de Alexandre</i>
LE BRUN, Charles	<i>Entrada de Alexandre em Babilónia</i>	c. 1664	<i>Vida de Alexandre</i>
LE BRUN, Charles	<i>Alexandre e Poro</i>	1665	<i>Vida de Alexandre</i>
LETHIÈRE, Guillaume	<i>A morte de Catão em Útica</i>	1795	<i>Vida de Catão Menor</i>
LISS, Johann	<i>A Morte de Cleópatra</i>	1622-1624	<i>Vida de António</i>

LUÇON, Mestre de	<i>Banquete de Cleópatra</i> , iluminura do manuscrito de Boccaccio (ce), <i>Des casibus virorum illustrium</i> , <i>Des cas des nobles hommes et femmes</i> , tradução francesa de Laurent de Premierfait, vol. II, fol. 26	c. 1410	<i>Vida de António</i>
LUÇON, Mestre de	<i>A Morte de António e Cleópatra</i> , iluminura do manuscrito de Boccaccio (ce), <i>Des casibus virorum illustrium</i> , <i>Des cas des nobles hommes et femmes</i> , tradução francesa de Laurent de Premierfait, vol. II, fol. 66	c. 1410	<i>Vida de António</i>
MAKART, Hans	<i>A Morte de Cleópatra</i>	1875	<i>Vida de António</i>
MANTEGNA, Andrea	<i>O Triunfo de César</i>	dp. 1486	<i>Vida de César</i>
MAZZONI, Sebastiano	<i>A Morte de Cleópatra</i>	1660	<i>Vida de António</i>
MÉNAGEOT, François Guillaume	<i>Cleópatra no túmulo de Marco António</i>	1785	<i>Vida de António</i>
MENGS, Anton Raphael	<i>Augusto e Cleópatra</i>	1759	<i>Vida de António</i>
MENGS, Anton Raphael	<i>Augusto e Cleópatra</i>	1760	<i>Vida de António</i>

MIGNARD, Pierre	<i>A Morte de Cleópatra</i>	Séc. XVII	<i>Vida de Antônio</i>
MOREAU, Gustave	<i>O Triunfo de Alexandre, o Grande</i>	c. 1885	<i>Vida de Alexandre</i>
NATOIRE, CharlesJoseph	<i>O reencontro de Marco Antônio e Cleópatra em Tarso</i>	1741-1755	<i>Vida de Antônio</i>
NATOIRE, CharlesJoseph	<i>O Banquete de Cleópatra e Marco Antônio</i>	1754	<i>Vida de Antônio</i>
NATOIRE, CharlesJoseph	<i>A chegada de Cleópatra a Tarso</i>	1756	<i>Vida de Antônio</i>
NEGRONI, Pietro	<i>O Sucídio de Cleópatra</i>	c. 1545	<i>Vida de Antônio</i>
NOUY, Jean Lecomte du	<i>Demóstenes praticando a oratória</i>	1870	<i>Vida de Alexandre (?)</i>
ODEVAËRE, JosephDenis	<i>A morte de Fócion ou Catão</i>	1804	<i>Vida de Fócion</i> <i>Vida de Catão Menor</i>
PAUWEL, Pieter	<i>Rômulo e Remo</i>	1615-1616	<i>Vida de Rômulo</i>
PERUGINO, Pietro	<i>Catão</i>	1497-1500	<i>Vida de Catão Menor</i>
PIAZZETTA, Giovanni Battista	<i>A Morte de Dario</i>	c. 1746	<i>Vida de Alexandre</i>
POUSSIN, Nicolas	<i>O Rapto das Mulheres Sabinas</i>	1634-1635	<i>Vida de Rômulo</i>
POUSSIN, Nicolas	<i>O Rapto das Mulheres Sabinas</i>	1637-1638	<i>Vida de Rômulo</i>
POUSSIN, Nicolas	<i>Coriolano perante a súplica de sua mãe</i>	1650	<i>Vida de Coriolano</i>

PUJOL, Alexandre Denis Abel de	<i>A clemência de César</i>	1808	<i>Vida de César</i> (?)
PUJOL, Alexandre Denis Abel de	<i>Licurgo apresenta aos Lacedemónios o herdeiro do trono</i>	1811	<i>Vida de Licurgo</i>
PULGO, Domenico	<i>A Morte de Cleópatra</i>	Sécs. XV- XVI	<i>Vida de António</i>
REGNAULT, JeanBaptiste	<i>Diógenes visitado por Alexandre</i>	1776	<i>Vida de Alexandre</i>
REGNAULT, JeanBaptiste	<i>A Morte de Cleópatra</i>	c. 1796- 1797	<i>Vida de António</i>
RENI, Guido	<i>Cleópatra e a áspide</i>	c. 1630	<i>Vida de António</i>
RENI, Guido	<i>A Morte de Cleópatra</i>	1625-1626	<i>Vida de António</i>
RENI, Guido	<i>O Suicídio de Cleópatra</i>	1639-1640	<i>Vida de António</i>
RICCI, Sebastiano	<i>Infância de Rómulo e Remo ou Rómulo em Remo em casa de Faustulo e Aca Larencia</i>	c. 1708	<i>Vida de Rómulo</i>
RIVALZ, Antoine	<i>A Morte de Cleópatra</i>	Séc. XVIII	<i>Vida de António</i>
RIVALZ, Antoine	<i>Cleópatra</i>	Séc. XVIII	<i>Vida de António</i>
RIXENS, Jean André	<i>A Morte de Cleópatra</i>	1874	<i>Vida de António</i>
ROBERT, Hubert	<i>Capriccio de Templo Romano. Entrada Triunfal de Alexandre, o Grande</i>	1755-1760	<i>Vida de Alexandre</i>

ROMANO, Giulio	<i>Imperador Alexandre</i>	1532	<i>Vida de Alexandre</i>
ROTARI, Pietro Antonio	<i>Alexandre, o Grande e Roxana perante o túmulo de Aquiles</i>	1756	<i>Vida de Alexandre</i>
ROYER, Lionel-Nöel	<i>Vercingétorix rende-se a César</i>	1899	<i>Vida de César</i>
RUBENS, Pieter Paul	<i>Rômulo e Remo em crianças</i>	1614	<i>Vida de Rômulo</i>
RUBENS, Pieter Paul	<i>Marte e Reia Silvia</i>	1616-1617	<i>Vida de Rômulo</i>
RUBENS, Pieter Paul	<i>Batalha das Amazonas</i>	1618	<i>Vida de Teseu (?)</i>
RUBENS, Pieter Paul	<i>O Rapto das Sabinas</i>	1635-1637	<i>Vida de Rômulo</i>
SARTO, Andrea del	<i>O Triunfo de César</i>	c. 1520	<i>Vida de César</i>
SCHÖNFELD, Johann Heinrich	<i>Alexandre, o Grande perante o túmulo de Aquiles</i>	c. 1630	<i>Vida de Alexandre</i>
SCHÖNFELD, Johann Heinrich	<i>O Rapto das Mulheres Sabinas</i>	1630-1650	<i>Vida de Rômulo</i>
SIGNORELLI, Luca	<i>Coriolano persuadido pela sua família a poupar Roma</i>	c. 1509	<i>Vida de Coriolano</i>
SODOMA II	<i>O Rapto das Mulheres Sabinas</i>	1506-1507	<i>Vida de Rômulo</i>
SODOMA II	<i>As mulheres da família de Dario perante Alexandre, o Grande</i>	c. 1517	<i>Vida de Alexandre</i>
SODOMA II	<i>O Casamento de Alexandre e Roxana</i>	c. 1517	<i>Vida de Alexandre</i>

STEEN, Jan	<i>O Banquete de Antônio e Cleópatra</i>	1668-1669	<i>Vida de Antônio</i>
STOMER, Matthias	<i>A Morte de Catão</i>	Séc. XVII	<i>Vida de Catão Menor</i>
STOMER, Matthias	<i>Catão tirando a venda</i>	Séc. XVII	<i>Vida de Catão Menor</i>
STROZZI, Bernardo	<i>Alexandre, o Grande restaurando o trono usurpado a Abdolomino</i>	Séc. XVI	<i>Vida de Alexandre (?)</i>
TIEPOLO, Giovanni Battista	<i>Alexandre, o Grande e Campaspe no estúdio de Apeles</i>	1725-1726	<i>Vida de Alexandre (?)</i>
TIEPOLO, Giovanni Battista	<i>Alexandre, o Grande e Campaspe no estúdio de Apeles</i>	1740	<i>Vida de Alexandre</i>
TIEPOLO, Giovanni Battista	<i>Coriolano</i>	c. 1730	<i>Vida de Coriolano</i>
TIEPOLO, Giovanni Battista	<i>A família de Dario perante Alexandre, o Grande</i>	1743	<i>Vida de Alexandre</i>
TIEPOLO, Giovanni Battista	<i>O Banquete de Cleópatra</i>	1743-1744	<i>Vida de Antônio</i>
TIEPOLO, Giovanni Battista	<i>O Banquete de Cleópatra</i>	1746-1747	<i>Vida de Antônio</i>
TIEPOLO, Giovanni Battista	<i>O reencontro de Antônio e Cleópatra</i>	1746-1747	<i>Vida de Antônio</i>
TIEPOLO, Giovanni Battista	<i>Alexandre, o Grande com a mulher de Dario</i>	1750-1753	<i>Vida de Alexandre</i>

TINTORETTO	<i>A libertação de Arsinoe</i>	c. 1556	<i>Vida de Demétrio (?)</i>
TISCHBEIN, Johann Heinrich (o Antigo)	<i>António moribundo junto de Cleópatra</i>	1767-1769	<i>Vida de António</i>
TISCHBEIN, Johann Heinrich (o Antigo)	<i>Augusto à cabeceira de Cleópatra moribunda</i>	1769	<i>Vida de António</i>
TISCHBEIN, Johann Heinrich (o Antigo)	<i>António e Cleópatra</i>	1774	<i>Vida de António</i>
TOPINO- -LEBRUN, Jean- -Baptiste	<i>A morte de Gaio Graco</i>	1792	<i>Vida de Gaio Graco</i>
UCCELLO, Paolo	<i>O Triunfo de César</i>	Séc. XV	<i>Vida de César</i>
ULMANN, Benjamin	<i>Coriolano em casa de Tulo, rei dos Volscos</i>	1859	<i>Vida de Coriolano</i>
VERONA, Michele de	<i>Coriolano persuadido pela sua família a poupar Roma</i>	1495-1510	<i>Vida de Coriolano</i>
VERONESE, Paolo	<i>A família de Dario perante Alexandre</i>	1565-1570	<i>Vida de Alexandre</i>
VERROCHIO, Andrea del	<i>A Batalha de Pidna</i>	c. 1475	<i>Vida de Paulo Emílio</i>
VIGNON, Claude	<i>A Morte de Cleópatra</i>	Séc. XVII	<i>Vida de António</i>
VLEUGHELS, Nicolas	<i>Apeles pintando uma paisagem</i>	1756	<i>Vida de Demétrio (?)</i> <i>Vida de Alexandre (?)</i>
Vos, Marten de	<i>O Tribunal de Brabant Mint em Antuérpia</i>	1594	

ANEXO II

DISTRIBUIÇÃO DAS PINTURAS LEVANTADAS POR CENTÚRIAS

SÉCULO XV

FOUQUET, Jean, *A fuga de Pompeio depois da batalha de Farsália*, séc. XV.

FOUQUET, Jean, *César atravessando o Rubicão*, séc. XV.

UCCELLO, Paolo, *O Triunfo de César*, séc. XV.

LUÇON, Mestre de, *Banquete de Cleópatra*, iluminura do manuscrito de Boccaccio (ce), *De casibus uirorum illustrium*, *Des cas des nobles hommes et femmes*, tradução francesa de Laurent de Premierfait, vol. II, fol. 26, c. 1410.

LUÇON, Mestre de, *A Morte de António e Cleópatra*, iluminura do manuscrito de Boccaccio (ce), *Des casibus uirorum illustrium*, *Des cas des nobles hommes et femmes*, tradução francesa de Laurent de Premierfait, vol. II, fol. 66, c. 1410.

Anónimo (Miniaturista flamengo), *História de Alexandre, o Grande*, 1450-1490.

Anónimo, *A Morte de António e Cleópatra*, iluminura do manuscrito de Boccaccio (ce), *Des casibus uirorum illustrium*, *Des cas des nobles hommes et femmes*, tradução francesa de Laurent de Premierfait, vol. II, fol. 190v, 1460-1470.

FOPPA, Vincenzo, *A leitura do menino Cícero*, c. 1464.

VERROCHIO, Andrea del, *A Batalha de Pidna*, c. 1475.

MANTEGNA, Andrea, *O Triunfo de César*, dp. 1486.

VERONA, Michele de, *Coriolano persuadido pela sua família a poupar Roma*, 1495-1510.

BOTTICELLI, Sandro, *A História de Lucrecia*, 1496-1504.

PERUGINO, Pietro, *Catão*, 1497-1500.

PULGO, Domenico, *A Morte de Cleópatra*, séc. XV-XVI.

SÉCULO XVI

FESELEN, Melchior, *Alésia cercada por Júlio César*, séc. XVI.

GENGU, Girolamo, *O filho de Fábio Máximo resgatando os prisioneiros de Aníbal*, séc. XVI.

STROZZI, Bernardo, *Alexandre o Grande restaurando o trono usurpado a Abdolomino*, séc. XVI.

SODOMA II, *O Rapto das Mulheres Sabinas*, 1506-1507.

SODOMA II, *As mulheres da família de Dario perante Alexandre, o Grande*, c. 1517.

SODOMA II, *O Casamento de Alexandre e Roxana*, c. 1517.

SIGNORELLI, Luca, *Coriolano persuadido pela sua família a poupar Roma*, c. 1509.

BECCAFUMI, Domenico, *A morte de Catão*, c. 1519.

SARTO, Andrea del, *O Triunfo de César*, c. 1520.

JACOPO, Giovanni Battista (dito Il Rosso Fiorentino), *A Morte de Cleópatra*, 1524-1527.

ALTDORFER, Albrecht, *A Batalha de Alexandre*, 1529.

ROMANO, Giulio, *Imperador Alexandre*, 1532.

NEGRONI, Pietro, *O Suicídio de Cleópatra*, c. 1545.

BRUSASORCI, Domenico, *O Suicídio de Cleópatra*, 1550-1555.

GHIRLANDAIO, Michele di Ridolfo del, *O Suicídio de Cleópatra*, c. 1560.

VERONESE, Paolo, *A família de Dario perante Alexandre*, 1565-1570.

AMALTEO, Pomponio – *A morte de Catão*, c. 1580.

Anónimo (pintor activo em Veneza e Emília no final do século XVI), *O Suicídio de Cleópatra*, c. 1580.

FONTANA, Lavinia, *Cleópatra*, c. 1585.

Vos, Marten de, *O Tribunal de Brabant Mint em Antuérpia*, 1594.

SÉCULO XVII

Anónimo (discip. Nicolas Poussin), *Cleópatra e Octávio*, séc. XVII.

CRAYER, Gaspar de, *Alexandre e Diógenes*, séc. XVII.

EECKOUT, Gerbrand von der, *Volúmnia perante Coriolano*, séc. XVII.

- MIGNARD, Pierre, *A Morte de Cleópatra*, séc. XVII.
- STOMER, Matthias, *A Morte de Catão*, séc. XVII.
- STOMER, Matthias, *Catão tirando a venda*, séc. XVII.
- VIGNON, Claude, *A Morte de Cleópatra*, séc. XVII.
- CIGNAROLI, Giambettino, *A Morte de Catão*, séc. XVII?
- BRUEGHEL, Jan (o velho), *A Batalha de Isso*, 1602.
- CARAVAGGIO, *Os sete actos de misericórdia*, 1607.
- RUBENS, Pieter Paul, *Rómulo e Remo em crianças*, 1614.
- DOMENICHINO, *Timocleia cativa trazida perante Alexandre*, c. 1615.
- PAUWEL, Pieter, *Rómulo e Remo*, 1615-1616.
- RUBENS, Pieter Paul, *Marte e Reia Silvia*, 1616-1617.
- RUBENS, Pieter Paul, *Batalha das Amazonas*, 1618.
- GENTILESCHI, *Artemisa, Cleópatra*, c. 1620.
- LISS, Johann, *A Morte de Cleópatra*, 1622-1624.
- HONTHORST, Gerrit von, *Solón e Cresos*, 1624.
- RENI, Guido, *A Morte de Cleópatra*, 1625-1626.
- CORTONA, Pietro de, *O Rapto das Mulheres Sabinas*, 1627-1629.
- BLANCHARD, *Marte e a Vestal Virgínia*, c. 1630.
- RENI, Guido, *Cleópatra e a áspide*, c. 1630.
- SCHÖNFELD, Johann Heinrich, *Alexandre, o Grande perante o túmulo de Aquiles*, c. 1630.

SCHÖNFELD, Johann Heinrich, *O Rapto das Mulheres Sabinas*, 1630-1650.

POUSSIN, Nicolas, *O Rapto das Mulheres Sabinas*, 1634-1635.

RUBENS, Pieter Paul, *O Rapto das Sabinas*, 1635-1637.

POUSSIN, Nicolas, *O Rapto das Mulheres Sabinas*, 1637-1638.

HIRE, Laurent de La, *Teseu e Aetra*, 1635-1640.

ASSERETO, Gioacchino, *O suicídio de Catão*, c. 1639.

RENI, Guido, *O Suicídio de Cleópatra*, 1639-1640.

BARBIERI, Giovanni Francesco (dito Le Guerchin), *Cleópatra perante Octávio Augusto*, c. 1640.

GELLÉE, Claude (dito Le Lorrain), *O desembarque de Cleópatra em Tarso ou Páris e Helena desembarcando em Tróia*, 1642.

CORTONA, Pietro de, *Rómulo e Remo acolhidos por Fáustulo*, c. 1643.

BOURDON, Sébastien, *O reencontro de António e Cleópatra*, c. 1645.

GUERCINO, *Hersília separando Rómulo de Tácio*, 1645.

HIRE, Laurent de La, *Cornélia recusa a coroa de Ptolomeu*, 1646.

FERRARI, Luca, *A Morte de Cleópatra*, c. 1650.

LANGETTI, Giovanni Battista, *Diógenes e Alexandre*, c. 1650.

POUSSIN, Nicolas, *Coriolano perante a súplica de sua mãe*, 1650.

JORDAENS, Jacob, *A Morte de Cleópatra*, 1653.

CAGNACCI, Guido, *Cleópatra*, c. 1659.

CAGNACCI, Guido, *A Morte de Cleópatra*, c. 1659/1661-1662.

LE BRUN, Charles, *A família de Dario perante Alexandre*, c. 1660.

MAZZONI, Sebastiano, *A Morte de Cleópatra*, 1660.

EVERDINGEN, Caesar von, *Licurgo demonstrando os benefícios da Educação*, 1660-1662.

LANGETTI, Giovanni Battista, *Catóo*, 1660-1680.

ABBIATI, Filippo, *Coriolano persuadido pela sua família a poupar Roma*, 1661.

LE BRUN, Charles, *Entrada de Alexandre em Babilónia*, c. 1664.

LE BRUN, Charles, *Alexandre e Poro*, 1665.

STEEN, Jan, *O Banquete de António e Cleópatra*, 1668-1669.

COZZA, Francesco, *Cleópatra oferecendo-se à morte*, 1675.

LAIRESSE, Gérard de, *O banquete de Cleópatra*, c. 1675.

LAIRESSE, Gérard de, *A Morte de Cleópatra*, 1675-1680.

LAIRESSE, Gérard de, *O desembarque de Cleópatra em Tarso ou Páris e Helena desembarcando em Tróia*, 1685-1690.

BALESTRA, Antonio, *Teseu descobre a espada de seu pai*, séc. XVII-XVIII.

SÉCULO XVIII

DIZIANI, Gaspare, *A família de Dario perante Alexandre, o Grande*, séc. XVIII.

GAUFFIER, Louis, *Rômulo em Remo em casa de Fáustulo e Aca Larência*, séc. XVIII.

GRAVELOT, Hubert François, *Augusto e Cleópatra*, séc. XVIII.

HOET, Gérard, *A Morte de Cleópatra*, séc. XVIII.

RIVALZ, Antoine, *A Morte de Cleópatra*, séc. XVIII.

RIVALZ, Antoine, *Cleópatra*, séc. XVIII.

RICCI, Sebastiano, *Infância de Rômulo e Remo ou Rômulo em Remo em casa de Faustulo e Aca Larencia*, c. 1708.

BISCAINO, Bartolomeo, *Coriolano recebendo as matronas romanas*, c. 1725.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *Alexandre, o Grande e Campaspe no estúdio de Apeles*, 1725-1726.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *Coriolano*, c. 1730.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *Alexandre, o Grande e Campaspe no estúdio de Apeles*, 1740.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *A família de Dario perante Alexandre, O Grande*, 1743.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *O Banquete de Cleópatra*, 1743-1744.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *O Banquete de Cleópatra*, 1746-1747.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *O reencontro de António e Cleópatra*, 1746-1747.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *Alexandre, o Grande com a mulher de Dario*, 1750-1753.

VLEUGHEL, Nicolas, *Apeles pintando uma paisagem*, 1756.

TISCHBEIN, Johann Heinrich (o Antigo), *António moribundo junto de Cleópatra*, 1767-1769.

TISCHBEIN, Johann Heinrich (o Antigo), *Augusto à cabeceira de Cleópatra moribunda*, 1769.

TISCHBEIN, Johann Heinrich (o Antigo), *António e Cleópatra*, 1774.

CONCA, Sebastiano, *Alexandre, o Grande no Templo de Jerusalém*, 1735-1737.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *Alexandre, o Grande e Campasge no estúdio de Apeles*, 1740.

TISCHBEIN, Johann Heinrich (o Antigo), *António moribundo junto de Cleópatra*, 1767-1769.

TISCHBEIN, Johann Heinrich (o Antigo), *Augusto à cabeceira de Cleópatra moribunda*, 1769.

NATOIRE, Charles-Joseph, *O reencontro de Marco António e Cleópatra em Tarso*, 1741-1755.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *A família de Dario perante Alexandre, O Grande*, 1743.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *O Banquete de Cleópatra*, 1743-1744.

PIAZZETTA, Giovanni Battista, *A Morte de Dario*, c. 1746.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *O Banquete de Cleópatra*, 1746-1747.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *O reencontro de António e Cleópatra*, 1746-1747.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *Alexandre, o Grande com a mulher de Dario*, 1750-1753.

NATOIRE, Charles-Joseph, *O Banquete de Cleópatra e Marco António*, 1754.

ROBERT, Hubert, *Capriccio de Templo Romano. Entrada Triunfal de Alexandre, o Grande*, 1755-1760.

ROTARI, Pietro Antonio, *Alexandre, o Grande e Roxana perante o túmulo de Aquiles*, 1756

NATOIRE, Charles-Joseph, *A chegada de Cleópatra a Tarso*, 1756.

VLEUGHEL, Nicolas, *Apeles pintando uma paisagem*, 1756.

MENGES, Anton Raphael, *Augusto e Cleópatra*, 1759.

MENGES, Anton Raphael, *Augusto e Cleópatra*, 1760.

BATONI, Pompeo, *A Morte de Marco António*, 1763.

HAMILTON, Gavin, *O Juramento de Brutus*, 1763-1764.

HAMILTON, Gavin, *Cleópatra*, 1767-1769.

KAUFFMANN, Angelika, *Cleópatra decorando o túmulo de Marco António*, 1769-1770.

BEAUFORT, Jacques-Antoine, *O Juramento de Brutus*, 1771.

DAVID, Jacques-Louis, *Antíoco e Estratonice*, 1774.

TISCHBEIN, Johann Heinrich (o Antigo), *António e Cleópatra*, 1774.

REGNAULT, Jean-Baptiste, *Diógenes visitado por Alexandre*, 1776.

HALLÉ, Noël, *Cornélia mãe dos Gracos*, 1779.

LACOUR, Pierre, *Cleópatra lamentando-se no túmulo de Marco António*, 1781.

MÉNAGEOT, François Guillaume, *Cleópatra no túmulo de Marco António*, 1785.

GAUFFIER, Louis, *Entrevista de Augusto e Cleópatra depois da batalha de Áccio*, 1788.

DAVID, Jacques -Louis, *Os lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos*, 1789.

DUVIVIER, Johannes Bernardus, *Cleópatra capturada pelos soldados romanos após a morte de Marco António*, 1789.

CADES, Giuseppe, *Alexandre, o Grande recusa beber água*, 1792

TOPINO-LEBRUN, Jean-Baptiste, *A morte de Gaio Graco*, 1792.

LETHIÈRE, Guillaume, *A morte de Catão em Útica*, 1795.

REGNAULT, Jean-Baptiste, *A Morte de Cleópatra*, c. 1796-1797

BOUCHET, Louis-André-Gabriel, *A morte de Catão de Útica*, 1797.

BOUILLON, Pierre, *A morte de Catão de Útica*, 1797.

GUÉRIN, Pierre-Narcisse, *A morte de Catão de Útica*, 1797.

DAVID, Jacques-Louis, *A Intervenção das Mulheres Sabinas*, 1799.

SÉCULO XIX

GUÉRIN, Pierre-Narcisse, *O Casamento de Alexandre, o Grande e Roxana*, séc. XIX.

CAMUCCINI, Vincenzo, *Os Idos de Março / A morte de César*, c. 1800.

CAMUCCINI, Vincenzo, *O Triunfo de César*, c. 1800.

CAMUCCINI, Vincenzo, *Rômulo e Remo descobertos*, c. 1800.

ODEVAËRE, Joseph-Denis, *A morte de Fócion*, 1804 (Catão).

BOISSELIER, Félix, *A Morte de Demóstenes*, 1805.

HEIM, François-Joseph, *Teseu vencedor do Minotauro*, 1807.

PUJOL, Alexandre Denis Abel de, *A clemência de César*, 1808.

PUJOL, Alexandre Denis Abel de, *Licurgo apresenta aos Lacedemónios o herdeiro do trono*, 1811.

BOISFREMONT, Charles-Pompée le Boulanger de, *A*

Morte de Cleópatra, 1824-1828.

DUPRÉ, François-Xavier, *Coriolano na casa de Tulo, rei dos Volscos*, 1827.

BRACASSAT, Jacques-Raymond, *Coriolano e sua mãe*, 1831.

FLANDRIN, Hippolyte, *Teseu reconhecido por seu pai*, 1832.

DELACROIX, Eugène, *Cleópatra e o Camponês*, 1838.

BRISSET, Pierre-Nicolas, *A Partida de Gaio Graco*, 1840.

INGRES, Jean-Auguste, *Antíoco e Estratonice*, 1840.

ULMANN, Benjamin, *Coriolano em casa de Tulo, rei dos Volscos*, 1859.

DEJUSSIÉU, Henri Blaise François, *Cleópatra ou Cleópatra e a escrava*, 1863.

HILLEMACHER, Eugène Ernest, *António moribundo levado até Cleópatra*, 1863.

GÉRÔME, Jean-Léon, *A Morte de César*, 1867.

NOUY, Jean Lecomte du, *Demóstenes praticando a oratória*, 1870.

GIANNETTI, Raffaele, *O último senado de Júlio César*, 1867.

BÖCKLIN, Arnold, *A Morte de Cleópatra*, 1872.

RIXENS, Jean André, *A Morte de Cleópatra*, 1874.

MAKART, Hans, *A Morte de Cleópatra*, 1875.

BÖCKLIN, Arnold, *A Morte de Cleópatra*, 1878.

ALMA-TADEMA, Sir Lawrence, *O reencontro de António e Cleópatra*, 41 a.C., 1883.

MOREAU, Gustave, *O Triunfo de Alexandre, o Grande*, c. 1885.

CABANEL, Alexandre, *Cleópatra ensaiando os venenos nos condenados à morte*, 1887.

COLLIER, John, *A Morte de Cleópatra*, 1890.

ROYER, Lionel-Nöel, *Vercingétorix rende-se a César*, 1899.

ANEXO III

LISTAGEM DAS OBRAS POR PERSONAGENS MAIS REPRESENTADAS

RÓMULO E REMO

BLANCHARD, *Marte e a Vestal Virgínia*, c. 1630.

RUBENS, Pieter Paul, *Marte e Reia Sílvia*, 1616-1617.

CAMUCCINI, Vincenzo, *Rômulo e Remo descobertos*, c. 1800.

PAUWEL, Pieter, *Rômulo e Remo*, 1615-1616.

CORTONA, Pietro de, *Rômulo e Remo acolhidos por Fáustulo*, c. 1643.

GAUFFIER, Louis, *Rômulo em Remo em casa de Fáustulo e Aca Larência*, séc. XVIII.

RICCI, Sebastiano, *Infância de Rômulo e Remo ou Rômulo em Remo em casa de Fáustulo e Aca Larencia*, c. 1708.

RUBENS, Pieter Paul, *Rômulo e Remo em crianças*, 1614.

CORTONA, Pietro de, *O Rapto das Mulheres Sabinas*, 1627-1629.

POUSSIN, Nicolas, *O Rapto das Mulheres Sabinas*, 1634-1635.

POUSSIN, Nicolas, *O Rapto das Mulheres Sabinas*, 1637-1638.

RUBENS, Pieter Paul, *O Rapto das Sabinas*, 1635-1637.

SCHÖNFELD, Johann Heinrich, *O Rapto das Mulheres Sabinas*, 1630 1650.

SODOMA II, *O Rapto das Mulheres Sabinas*, 1506-1507.

DAVID, Jacques-Louis, *A Intervenção das Mulheres Sabinas*, 1799.

GUERCINO, Hersília *separando Rômulo de Tácio*, 1645.

CORIOLANO

DUPRÉ, François-Xavier, *Coriolano na casa de Tulo, rei dos Volscos*, 1827.

ULMANN, Benjamin, *Coriolano em casa de Tulo, rei dos Volscos*, 1859.

ABBIATI, Filippo, *Coriolano persuadido pela sua família a poupar Roma*, 1661.

BISCAINO, Bartolomeo, *Coriolano recebendo as matronas romanas*, c. 1725.

BRASCASSAT, Jacques-Raymond, *Coriolano e sua mãe*, 1831.

ECKOUT, Gerbrand von der, *Volúmnia perante Coriolano*, séc. XVII.

POUSSIN, Nicolas, *Coriolano perante a súplica de sua mãe*, 1650.

SIGNORELLI, Luca, *Coriolano persuadido pela sua família a poupar Roma*, c. 1509.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *Coriolano*, c. 1730.

VERONA, Michele de, *Coriolano persuadido pela sua família a poupar Roma*, 1495-1510.

JÚLIO CÉSAR

CAMUCCINI, Vincenzo, *O Triunfo de César*, c. 1800.

MANTEGNA, Andrea, *O Triunfo de César*, dp. 1486.

SARTO, Andrea del, *O Triunfo de César*, c. 1520.

UCCELLO, Paolo, *O Triunfo de César*, séc. XV.

FOUQUET, Jean, *A fuga de Pompeio depois da batalha de Farsália*, séc. XV.

FOUQUET, Jean, *César atravessando o Rubicão*, séc. XV.

FESELEN, Melchior, *Alésia cercada por Júlio César*, séc. XVI.

ROYER, Lionel-Nöel, *Vercingétorix rende-se a César*, 1899.

PUJOL, Alexandre Denis Abel de, *A clemência de César*, 1808.

GIANNETTI, Raffaele, *O último senado de Júlio César*, 1867.

CAMUCCINI, Vincenzo, *Os Idos de Março / A morte de César*, c. 1800

GÉRÔME, Jean-Léon, *A Morte de César*, 1867.

CATÃO

ODEVAËRE, Joseph-Denis, *A morte de Fócion*, 1804 (Catão).

- STOMER, Matthias, *Catão tirando a venda*, séc. XVII.
- AMALTEO, Pomponio, *A morte de Catão*, c. 1580.
- ASSERETO, Gioacchino, *O suicídio de Catão*, c. 1639.
- BECCAFUMI, Domenico, *A morte de Catão*, c. 1519.
- BOUCHET, Louis-André-Gabriel, *A morte de Catão de Útica*, 1797.
- BOUILLON, Pierre, *A morte de Catão de Útica*, 1797.
- CIGNAROLI, Giambettino, *A Morte de Catão*, séc. XVII?
- GUÉRIN, Pierre-Narcisse, *A morte de Catão de Útica*, 1797.
- LANGETTI, Giovanni Battista, *Catão*, 1660-1680.
- LETHIÈRE, Guillaume, *A morte de Catão em Útica*, 1795.
- PERUGINO, Pietro, *Catão*, 1497-1500.
- STOMER, Matthias, *A Morte de Catão*, séc. XVII

ALEXANDRE

- ROMANO, Giulio, *Imperador Alexandre*, 1532.
- MOREAU, Gustave, *O Triunfo de Alexandre, o Grande*, c. 1885.
- ROBERT, Hubert, *Capriccio de Templo Romano. Entrada Triunfal de Alexandre, o Grande*, 1755-1760.
- ALTDORFER, Albrecht, *A Batalha de Alexandre*, 1529.
- BRUEGHEL, Jan (o velho), *A Batalha de Isso*, 1602.

Anónimo (Miniaturista flamengo), *História de Alexandre, o Grande*, 1450-1490.

CONCA, Sebastiano, *Alexandre, o Grande no Templo de Jerusalém*, 1735-1737.

STROZZI, Bernardo, *Alexandre o Grande restaurando o trono usurpado a Abdolomino*, séc. XVI.

PIAZZETTA, Giovanni Battista, *A Morte de Dario*, c. 1746.

DIZIANI, Gaspare, *A família de Dario perante Alexandre, o Grande*, séc. XVIII.

LE BRUN, Charles, *A família de Dario perante Alexandre*, c. 1660.

SODOMA II, *As mulheres da família de Dario perante Alexandre, o Grande*, c. 1517.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *A família de Dario perante Alexandre, O Grande*, 1743.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *Alexandre, o Grande com a mulher de Dario*, 1750-1753.

VERONESE, Paolo, *A família de Dario perante Alexandre*, 1565-1570.

LE BRUN, Charles, *Entrada de Alexandre em Babilónia*, c. 1664.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *Alexandre, o Grande e Campaspe no estúdio de Apeles*, 1725-1726.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *Alexandre, o Grande e Campaspe no estúdio de Apeles*, 1740.

VLEUGHEL, Nicolas, *Apeles pintando uma paisagem*, 1756.

DOMENICHINO, *Timocleia cativa trazida perante Alexandre*, c. 1615.

CRAYER, Gaspar de, *Alexandre e Diógenes*, séc. XVII.

LANGETTI, Giovanni Battista, *Diógenes e Alexandre*, c. 1650.

REGNAULT, Jean-Baptiste, *Diógenes visitado por Alexandre*, 1776.

LE BRUN, Charles, *Alexandre e Poro*, 1665.

GUÉRIN, Pierre-Narcisse, *O Casamento de Alexandre, o Grande e Roxana*, séc. XIX.

SODOMA II, *O Casamento de Alexandre e Roxana*, c. 1517.

ROTARI, Pietro Antonio, *Alexandre, o Grande e Roxana perante o túmulo de Aquiles*, 1756.

SCHÖNFELD, Johann Heinrich, *Alexandre, o Grande perante o túmulo de Aquiles*, c. 1630.

CADES, Giuseppe, *Alexandre, o Grande recusa beber água*, 1792

CLEÓPATRA

TINTORETTO, *A libertação de Arsínoe*, c. 1556.

LAIRESSE, Gérard de, *O desembarque de Cleópatra em Tarso ou Páris e Helena desembarcando em Tróia*, 1685-1690.

ALMA-TADEMA, Sir Lawrence, *O reencontro de António e Cleópatra*, 41 a.C., 1883.

BOURDON, Sébastien, *O reencontro de António e Cleópatra*, c. 1645.

GELLÉE, Claude (dito Le Lorrain), *O desembarque de Cleópatra em Tarso ou Páris e Helena desembarcando em Tróia*, 1642.

NATOIRE, Charles-Joseph, *O reencontro de Marco António e Cleópatra em Tarso*, 1741-1755.

NATOIRE, Charles-Joseph, *A chegada de Cleópatra a Tarso*, 1756

TIEPOLO, Giovanni Battista, *O reencontro de António e Cleópatra*, 1746 1747.

TISCHBEIN, Johann Heinrich (o Antigo), *António e Cleópatra*, 1774.

LAIRESSE, Gérard de, *O banquete de Cleópatra*, c. 1675.

LUÇON, Mestre de, *Banquete de Cleópatra*, iluminura do manuscrito de Boccaccio (ce), *Des casibus virorum illustrium, Des cas des nobles hommes et femmes*, tradução francesa de Laurent de Premierfait, vol. II, fol. 26, c. 1410.

NATOIRE, Charles-Joseph, *O Banquete de Cleópatra e Marco António*, 1754.

STEEN, Jan, *O Banquete de António e Cleópatra*, 1668-1669.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *O Banquete de Cleópatra*, 1743-1744.

TIEPOLO, Giovanni Battista, *O Banquete de Cleópatra*,

1746-1747.

CABANEL, Alexandre, *Cleópatra ensaiando os venenos nos condenados à morte*, 1887.

DEJUSSIÉU, Henri Blaise François, *Cleóatra ou Cleópatra e a escrava*, 1863.

DELACROIX, Eugène, *Cleópatra e o Camponês*, 1838.

HILLEMACHER, Eugène Ernest, *António moribundo levado até Cleópatra*, 1863.

TISCHBEIN, Johann Heinrich (o Antigo), *António moribundo junto de Cleópatra*, 1767-1769.

Anónimo, *A Morte de António e Cleópatra*, iluminura do manuscrito de Boccaccio (ce), *Des casibus virorum illustrium*, *Des cas des nobles hommes et femmes*, tradução francesa de Laurent de Premierfait, vol. II, fol. 190v, 1460-1470.

LUÇON, Mestre de, *A Morte de António e Cleópatra*, iluminura do manuscrito de Boccaccio (ce), *Des casibus virorum illustrium*, *Des cas des nobles hommes et femmes*, tradução francesa de Laurent de Premierfait, vol. II, fol. 66, c. 1410.

BATONI, Pompeo, *A Morte de Marco António*, 1763.

KAUFFMANN, Angelika, *Cleópatra decorando o túmulo de Marco António*, 1769-1770.

MÉNAGEOT, François Guillaume, *Cleópatra no túmulo de Marco António*, 1785.

LACOUR, Pierre, *Cleópatra lamentando-se no túmulo de Marco António*, 1781.

DUVIVIER, Johannes Bernardus, *Cleópatra capturada pelos soldados romanos após a morte de Marco António*, 1789.

Anónimo (discip. Nicolas Poussin), *Cleópatra e Octávio*, séc. XVII.

BARBIERI, Giovanni Francesco (dito Le Guerchin), *Cleópatra perante Octávio Augusto*, c. 1640.

GAUFFIER, Louis, *Entrevista de Augusto e Cleópatra depois da batalha de Áccio*, 1788.

GRAVELOT, Hubert François, *Augusto e Cleópatra*, séc. XVIII

MENGES, Anton Raphael, *Augusto e Cleópatra*, 1759.

MENGES, Anton Raphael, *Augusto e Cleópatra*, 1760.

Anónimo (pintor activo em Veneza e Emília no final do século XVI), *O Suicídio de Cleópatra*, c. 1580.

BÖCKLIN, Arnold, *A Morte de Cleópatra*, 1872.

BÖCKLIN, Arnold, *A Morte de Cleópatra*, 1878.

BOISFREMONT, Charles-Pompée le Boulanger de, *A Morte de Cleópatra*, 1824-1828.

BRUSASORCI, Domenico, *O Suicídio de Cleópatra*, 1550-1555.

CAGNACCI, Guido, *Cleópatra*, c. 1659.

CAGNACCI, Guido, *A Morte de Cleópatra*, c. 1659/1661-1662.

COLLIER, John, *A Morte de Cleópatra*, 1890.

COZZA, Francesco, *Cleópatra oferecendo-se à morte*, 1675.

FERRARI, Luca, *A Morte de Cleópatra*, c. 1650.

FONTANA, Lavinia, *Cleópatra*, c. 1585.

GENTILESCHI, Artemisa, *Cleópatra*, c. 1620.

GHIRLANDAIO, Michele di Ridolfo del, *O Suicídio de Cleópatra*, c. 1560.

HAMILTON, Gavin, *Cleópatra*, 1767-1769.

HOET, Gérard, *A Morte de Cleópatra*, séc. XVIII.

JACOPO, Giovanni Battista (dito Il Rosso Fiorentino), *A Morte de Cleópatra*, 1524-1527.

JORDAENS, Jacob, *A Morte de Cleópatra*, 1653.

LAIRESE, Gérard de, *A Morte de Cleópatra*, 1675-1680.

LISS, Johann, *A Morte de Cleópatra*, 1622-1624.

MAKART, Hans, *A Morte de Cleópatra*, 1875.

MAZZONI, Sebastiano, *A Morte de Cleópatra*, 1660.

MIGNARD, Pierre, *A Morte de Cleópatra*, séc. XVII.

NEGRONI, Pietro, *O Sucídio de Cleópatra*, c. 1545.

PULGO, Domenico, *A Morte de Cleópatra*, séc. XV-XVI.

REGNAULT, Jean-Baptiste, *A Morte de Cleópatra*, c. 1796-1797.

RENI, Guido, *Cleópatra e a áspide*, c. 1630.

RENI, Guido, *A Morte de Cleópatra*, 1625-1626.

RENI, Guido, *O Suicídio de Cleópatra*, 1639-1640.

RIVALZ, Antoine, *A Morte de Cleópatra*, séc. XVIII.

RIVALZ, Antoine, *Cleópatra*, séc. XVIII.

RIXENS, Jean André, *A Morte de Cleópatra*, 1874.

VIGNON, Claude, *A Morte de Cleópatra*, séc. XVII.

TISCHBEIN, Johann Heinrich (o Antigo), *Augusto à cabeceira de Cleópatra moribunda*, 1769.

LEAST THAT'S WHAT PLUTARCH SAYS
PLUTARCO NO CINEMA

Nuno Simões Rodrigues

PLUTARCO NO CINEMA

NUNO SIMÕES RODRIGUES
(Universidade de Lisboa)

No momento em que escrevemos este texto, lemos duas notícias pertinentes para o tema que aqui propomos tratar. A primeira é a de que o actor inglês Ralph Fiennes iniciou as filmagens de mais uma adaptação da obra de Shakespeare ao cinema. Desta vez trata-se de *Coriolanus*, protagonizado pelo próprio Fiennes, no papel titular, o qual é secundado por Gerard Butler (Aufídio), Vanessa Redgrave (Volúmnia), Brian Cox (Menénio) e Jessica Chastain (Vergília). Escrita muito provavelmente entre 1605 e 1610, o *Coriolanus* de Shakespeare pertence ao grupo das chamadas «peças romanas», uma das últimas a ter sido escrita, baseando-se na vida plutarquiana com o mesmo título¹. A sua apresentação no grande ecrã corresponderá, portanto, a mais uma presença de Plutarco na Sétima Arte, ainda que por via indirecta. Mas lemos igualmente a notícia de que Angelina Jolie será a próxima actriz a encarnar Cleópatra VII no cinema, num novo filme do género *biopics*, que estreará em breve. Como é evidente, Plutarco deverá estar de novo na base desta *reprise* da vida da última rainha do Egipto.

¹ Ver a introdução de Parker (1982) 1-148. Ao mesmo grupo de peças pertencem naturalmente *Julius Caesar* e *Antony and Cleopatra*. A adaptação dirigida por Ralph Fiennes deverá estreiar ainda em 2010.

O recurso não é novo. Em alguns casos, foi mesmo sofisticado e pouco evidente. Mas é Plutarco quem motiva o enredo central ou parte dele em vários filmes ou adaptações da História do Cinema. Em *Seven Brides for Seven Brothers*, comédia musical originalmente escrita para cinema e estreada em 1954, pela mão de Stanley Donen, a personagem principal canta uma canção escrita por Johnny Mercer, que começa com a seguinte estrofe:

Tell ya 'bout them Sobbin' women
Who lived in the Roman days.
It seems that they all went swimmin'
While their men was off to graze.
Well, a Roman troop was ridin' by
And saw them in their «me oh my»,
So they took 'em all back home to dry.
Least that's what Plutarch says.

Adam Pontipee (Howard Keel), assim se chama a personagem, canta para os seus irmãos, tendo na mão o livro que lhes acaba de ler e que é uma edição das *Vidas* de Plutarco. É para esse livro que aponta, quando afirma «Least that's what Plutarch says». O enredo deste musical, posteriormente adaptado ao teatro, baseava-se num conto de Stephen Vincent Benét, *The Sobbin' Women*, que por sua vez é uma adaptação da antiga lenda romana «O rapto das Sabinas»². A história, porém,

² *Seven Brides for Seven Brothers* foi nomeado para o Óscar de melhor filme em 1954. O filme foi realizado por Stanley Donen, com música de Saul Chaplin e Gene de Paul e letras de Johnny

passa-se agora em meados do século XIX, no Oregon, o *West* norte-americano, onde sete irmãos procuram desesperadamente sete noivas com quem se casar. Seis deles raptam as suas. A base do argumento é sem dúvida o episódio narrado por Plutarco na *Vida de Rómulo*³. Estamos portanto perante o caso de uma influência clássica num projecto cinematográfico, em que o motivo central apenas se torna perceptível a quem tiver uma formação que lho permita. Este artifício, todavia, ainda que presente em algumas produções, não tem sido a norma no que diz respeito ao aproveitamento da obra de Plutarco por parte da indústria cinematográfica. Efectivamente, a maioria da recepção tem-se feito de uma forma quase directa, como veremos se seguida.

Plutarco deverá ser uma das autoridades que mais inspirou obras de arte na cultura ocidental, do romance à tragédia, da ópera à pintura⁴. A estas formas de arte, podemos acrescentar o cinema. O que verificamos é que assim como a obra do Queronense havia constituído um importante manancial de informação histórica e de inspiração para a Europa culta desde pelo menos o Renascimento, também o cinema se aproveitou dos argumentos e «guiões» pré-feitos pelo tratadista

Mercer. Howard Keel e Jane Powell foram os protagonistas. A base plutarquiiana deste argumento foi tratada por Martín Rodríguez (2007).

³ Plutarco, *Rómulo* 14-20.

⁴ Petrovic (2008) 163; sobre Plutarco na pintura, vide o texto de P. S. Rodrigues neste mesmo volume; em relação à influência de Plutarco no caso concreto da cultura norte-americana moderna e contemporânea, ver Malamud (2009) 29; Winkler (2001a) 50; Solomon (2001) 322.

grego e, em grande parte, reciclou-os, reutilizou-os e pô-los ao seu serviço⁵. Como foi já notado, Plutarco é provavelmente um dos autores mais presentes nos argumentos cinematográficos baseados na Antiguidade, ainda que raramente ele seja explicitado nos créditos de cada uma das produções em que está envolvido⁶. Parte considerável da transposição de Plutarco para a Sétima Arte assenta nas *Vidas*, mas não exclusivamente. A influência faz-se notar não só nos chamados «épicos» como em outros filmes comumente conhecidos como *pepla*⁷. Em todos eles surgem construções e leituras modernas de figuras como Temístocles, Leónidas, Alexandre, Rómulo, Coriolano, Pompeio, Espártaco, Bruto, Júlio César, António e Cleópatra e ainda algumas figuras do período imperial romano, como Otão. Todos estes marcam presença na Sétima Arte e todos eles, sem excepção, reviveram no cinema graças à obra de Plutarco.

Nas páginas que se seguem, propomos uma leitura não exaustiva da recepção de Plutarco no cinema, oferecendo uma perspectiva geral das produções

⁵ Como indica Martín Rodríguez (2007) 633, o nosso autor pode ter inspirado de igual modo, com a evocação da espada de Dâmocles e dos espelhos de Arquimedes, os sábios que escapam, graças à aplicação dos recursos destas anedotas, ao seu sequestro por um *gangster* na comédia de Howard Hawks *Ball of Fire* (1941). Agradecemos esta nota ao Doutor A. Pérez Jiménez. Sobre as referências plutarquianas acerca de Arquimedes, ver Plutarco, *Marcelo* 15-20. Sobre Dâmocles, ver Cícero, *Tusculanas* 21.61-62.

⁶ Como refere Petrovic (2008) 163, a excepção honrosa cabe a Mankiewicz que nos créditos de *Cleopatra* (1963) coloca lado a lado Plutarco, Suetónio e Apiano.

⁷ Sobre este género de cinema escreveremos infra.

baseadas total ou parcialmente na sua obra e até hoje levadas ao ecrã. Analisamos os casos mais significativos dessas reinvenções contemporâneas do Queronense e assinalamos algumas das problemáticas consideradas mais pertinentes neste contexto. Em suma, propomos uma introdução a um tema que, a nosso ver, merece ainda estudos mais aprofundados.

Por uma questão metodológica, começamos com os Gregos e seguem-se os Romanos, na linha do que acontece com a maioria das *uitae* escritas pelo próprio Plutarco. Pontualmente, fazemos referência a outras fontes, passos ou influências⁸.

1. TEMÍSTOCLES E LEÓNIDAS

Temístocles, a quem Plutarco dedicou uma biografia, é uma das personagens do filme de Rudolph Maté, *The 300 Spartans*, produzido pela Fox em 1961. O argumento desta película gira em torno da Batalha das Termópilas, ocorrida em 480 a.C., entre Gregos, representados pelos Espartanos e pelos Téspios, e Persas, quando Xerxes atacou a Hélade. Rodado na Grécia, o filme é reconhecido como uma apologia da História grega antiga e moderna, em que o espírito de união entre Espartanos e Atenenses serve também de metáfora às realidades políticas que então se viviam na região. Aqueles que defendem a unidade e o pan-helenismo

⁸ Nesta apresentação, usamos primeiro um critério civilizacional (os Gregos precedem os Romanos) e, dentro do civilizacional, o cronológico, ainda que tenhamos em conta a ressalva de que figuras como Rómulo e Coriolano não são necessariamente «históricas», mas sobretudo mitológico-lendárias.

surgem como caracteres positivos, enquanto o oposto é igualmente válido.

Os representantes da união são Temístocles (Ralph Richardson), do lado ateniense, e Leónidas (Richard Egan), da facção espartana. O primeiro representa o político por excelência e o segundo é o soldado que está disposto a dar a vida por aquilo em que acredita. Juntos, representam a inteligência e a força⁹. Não deverá ser inocente que, em plena Guerra Fria, as duas personagens sejam interpretadas por dois actores anglófonos, mas em que um é britânico e o outro norte-americano. O paralelo com a realidade antiga parece-nos evidente. Por sua vez, Xerxes (David Farrar) representa o oriente bárbaro cujos exércitos são constituídos por escravos com o objectivo único de aniquilar o ocidente. Estamos perante uma perspectiva das Guerras Medo-Persas que entende o conflito como um combate entre liberdade e totalitarismo, leitura maniqueísta que, como é evidente, não deixa de ser um problema relativo no contexto em questão. Este é o coração da fita e apesar de incluir uma história de amor protagonizada por uma ficcional sobrinha de Leónidas (Diane Baker), de modo a conferir algum romantismo ao enredo, a mesma não tem força suficiente para se sobrepor à mensagem central do filme.

A reconstituição da batalha das Termópilas passa por ser uma proposta interessante enquanto evocação do acontecimento, levando inclusive alguns autores a considerarem esta película no âmbito do *epic film*

⁹ Lillo Redonet (1997) 146.

ou superprodução. Ainda assim, são visíveis alguns anacronismos escusados, como a utilização de um mapa da Grécia, por certo desconhecido à época.

Grande parte do argumento assenta, naturalmente, nas *Histórias* de Heródoto, pois é aí que podemos ler uma extensa descrição destes acontecimentos, reconhecendo-se inclusive citações retiradas do historiador¹⁰. Mas a relevância dada à figura de Temístocles mostra que Plutarco foi uma das fontes também utilizadas na concepção desta fita. O estadista ateniense destacou-se pela política de defesa da Ática, investindo na frota da cidade de Atenas, com a qual veio a vencer em Salamina, em 480 a.C. O *ethos* determinado e ousado da personagem é sem dúvida colhido na *Vida de Temístocles*, onde lemos acerca da sua ambição e determinação, bem como as informações sobre o percurso e projecto político de talassocracia do governante¹¹. Ao contrário da versão de 2006, que foca acima de tudo o confronto no desfiladeiro das «Portas do Inferno», este argumento insiste mais na conjuntura política vivida na Grécia, o que justifica o desenvolvimento da figura de Temístocles. Até o aparecimento da rainha da Cária, Artemísia de Halicarnasso (Anne Wakefield), tema bastante desenvolvido no filme, ainda que seja um tema herodotiano, pode ser igualmente lido na *uita* do ateniense¹².

¹⁰ Cf. Heródoto 7.

¹¹ Plutarco, *Temístocles* 5. O filme concentra-se, porém, na fase da vida de Temístocles até às Termópilas, sendo que o relato de Plutarco vai além disso. Sobre as fontes herodotianas do filme, ver Lillo Redonet (1997) 149-158.

¹² Plutarco, *Temístocles* 14.4; cf. e.g. Heródoto 7.99; 8.67-70, 87-89, 101-103.

Apesar de Leónidas não ser uma figura de proa na obra de Plutarco, é também no biógrafo de Queroneia que cineastas e argumentistas têm colhido elementos para compor a sua figura na tela. No tratado que Plutarco escreveu sobre a malícia de Heródoto, o biógrafo de Queroneia afirma que voltará ao tema das Termópilas quando escrever sobre os feitos e a bravura de Leónidas. A intenção seria suplantar as notícias que Heródoto dá sobre o tema nas *Histórias*. O projecto teria ficado reservado para uma *Vida de Leónidas*¹³. Acontece que esta suposta biografia do general espartano não chegou até nós ou nem sequer chegou a ser escrita. Este pormenor teria bastado para pensarmos que as representações da figura do rei de Esparta pouco ou nada deveriam a Plutarco, baseando-se sobretudo nas informações transmitidas pelo *Pater Historiae*. Mas estaríamos equivocados se o fizéssemos. Com efeito, *300*, a recente adaptação do tema das Termópilas ao cinema feita por Zack Snyder (2006), ainda que baseado numa obra de banda desenhada de F. Miller, recorre também, tal como a sua fonte imediata, a Plutarco para a construção das personagens. O processo é particularmente evidente nos diálogos de Leónidas (Gerard Butler), o rei de Esparta, da mulher deste, Gorgo (Lena Headey), e do rei da Pérsia, Xerxes (Rodrigo Santoro). A rainha, por exemplo, diz ao embaixador persa que «só as mulheres espartanas dão à luz verdadeiros homens», o que é um dito atribuído a Gorgo por Plutarco quer na *Vida de Licurgo* quer nos

¹³ Plutarco, *Moralia* 866B.

*Ditos das Mulheres Espartanas*¹⁴. A proclamação feita pelo rei, à partida para as Termópilas, de que Esparta precisa de filhos tem eco na frase «Casa-te com um bom homem e dá à luz bons filhos» que, segundo Plutarco, Leónidas teria dito à mulher¹⁵. E nessa sequência ainda, a comovente fala da rainha que diz ao marido «volta com o escudo ou sobre o escudo», sugerindo que prefere vê-lo morto a derrotado ou desertor, provém da mesma fonte¹⁶. A alusão que no filme é feita por um persa de que as flechas que serão disparadas contra os Gregos taparão o sol – o que aliás é visualmente recriado – e a afirmação de que em consequência disso os Espartanos combaterão na sombra são igualmente transmitidas por Plutarco, que atribui a última delas a Leónidas¹⁷. A resposta apropriadamente lacónica do espartano à exigência persa para depor as armas, i.e. o arremesso da lança contra Xerxes, é equivalente ao plutarquiano *molon labe*, expressão grega que significa «Vem buscá-las!» e que se tornou antológica em relação à Batalha das Termópilas¹⁸. E uma das mais famosas falas do filme, «Almoçai agora como se fosseis jantar no Inferno» (*Aidou deipnesontes*), surge em dois tratados de Plutarco, nos *Ditos dos Espartanos* e nas *Histórias Paralelas*¹⁹. Também o diálogo entre os reis de Esparta e da Pérsia é, como mostrou N.

¹⁴ Plutarco, *Licurgo* 14.8; *Moralia* 240G5.

¹⁵ Plutarco, *Moralia* 225A2.

¹⁶ Plutarco, *Moralia* 242F16.

¹⁷ Plutarco, *Moralia* 225B6. Este tema aparece igualmente em Heródoto, que a atribui a Diéneces, Heródoto 7.226.

¹⁸ Plutarco, *Moralia* 225D11. O contexto literário é o das palavras trocadas entre Leónidas e Xerxes.

¹⁹ Plutarco, *Moralia* 225D13; 306 D.

C. Santos, uma recriação feita a partir essencialmente de Plutarco. O confronto entre os dois monarcas baseia-se quer ao nível dos diálogos quer ao nível da imagem no relato do encontro entre Sólon e Creso²⁰ e as falas são extraídas dos *Ditos dos Espartanos*²¹. A maioria destas referências havia sido já usada por Rudolph Maté, no filme de 1962²².

Há dois outros filmes de tema grego que incluem temas plutarquianos, embora não sejam propriamente inspirados em narrativas de Plutarco. O primeiro é *La battaglia di Maratona*, produção de 1959 realizada por Jacques Tourneur. Como se vê pelo título, a acção centra-se naquele acontecimento da História da Grécia. Mas é pertinente para o nosso estudo referir que inclui um grupo ao qual se dá o nome de «Guarda Sagrada», cuja função era assegurar a vigilância da cidade de Atenas. Este pormenor sugere o tema do Batalhão Sagrado. O *hieros lokhos* é mencionado por Plutarco, mas associado a Górgidas (século IV a.C.) e à cidade Tebas, com o objectivo de defender a cidade dos Espartanos, e não ao que se vê nesta fita. O Batalhão caracterizava-se ainda pela sua natureza homofílica, o que é ignorado por Tourneur, e teria sido derrotado em 338 a.C., em Queroneia. O Beócio todavia conta que a guarnição

²⁰ Plutarco, *Sólon* 27.3-4.

²¹ Plutarco, *Moralia* 225C-D; como nota Santos (2008), a diferença está no facto de Plutarco dizer que os dois soberanos trocaram missivas entre si. Outro passo do mesmo texto, 225C10, está igualmente implícito no diálogo de contornos também bíblicos. Ver ainda Dias (2007); Loureiro (2007) e Murray (2007).

²² Eventualmente através do romance de Paul Nord, no qual o argumento do filme se inspira.

era constituída por trezentos homens, o que permite uma associação ao exército espartano das Termópilas, realidade historicamente mais próxima do tema da Batalha de Maratona²³. O segundo filme, *Damon and Pythias* (Curtis Bernhardt, 1962), conta uma lenda grega, a de dois amigos adeptos do pitagorismo, que vivem em Siracusa, no tempo de Dionísio II. No entanto, a lenda conhecida e transmitida por Aristóxeno e Cícero localiza a acção no tempo de Dionísio I e não do filho. No filme, a história é alargada em termos cronológicos. Seja como for, ambos os monarcas são figuras tratadas por Plutarco em vários dos seus textos e a forma como o tirano de Siracusa é representado nesta fita deve por certo parte da sua caracterização ao que se lê no Queronense²⁴.

²³ Plutarco, *Pelópidas* 18-19. Sobre este assunto ver Rodrigues (2009).

²⁴ Cf. e.g. Plutarco, *Dion*, *passim*. Estes dois filmes pertencem ao género dos *pepla*. Em 2006, estreou *Minotaur* de Jonathan English. É uma adaptação do mito de Teseu, que em parte se relaciona com a vida desse herói escrita por Plutarco. Mas o filme é uma fantasia vai muito além do que se lê na *uita* grega. O mesmo foi feito por John Madden, na série *The Storyteller*, do grupo «Jim Henson», que inclui *Theseus and the Minotaur* (1991), escrito por Anthony Minghella. Como se verifica, realizador e argumentista são aqui nomes de peso. Ambos os filmes focam apenas o mito do Minotauro, ainda que o segundo incluía a personagem de Medeia (Lindsay Duncan), que aparece em Plutarco. Cf. Plutarco, *Teseu* 12; 18-20. Com mais afinidades com o que a tradição grega conta acerca do mito de Teseu, incluindo as fórmulas e informações fornecidas por Plutarco, é *Teseo contro il Minotauro*, um filme do tipo *peplum* de 1960, realizado por Silvio Amadio. Os passos plutarquiandos contemplados por este filme são os que se podem ler em Plutarco, *Teseu* 15-20.

2. ALEXANDRE

Apesar da importância da figura de Alexandre III da Macedónia na História da Antiguidade Clássica, até hoje, não foram muitos os filmes a ele dedicados. São essencialmente três as produções que tomaram Alexandre Magno como personagem central. A primeira, *Alexander the Great*, data de 1956 e é uma realização e produção de Robert Rossen, que escreveu igualmente o argumento, com Richard Burton no papel principal. A segunda, com o mesmo nome mas originalmente concebida como telefilme, data de 1968 e foi dirigida por Phil Karlson e interpretada por William Shatner. A terceira, simplesmente chamada *Alexander*, data de 2004 e é de Oliver Stone, com Colin Farrell no papel titular²⁵. Além destes, existem outros filmes em que Alexandre da Macedónia aparece, mas cuja fraca divulgação comercial levou a que fossem menos conhecidos. São os casos de *Sikandar*, uma produção indiana de 1941, realizada por Sohrab Modi, e *Megalexandros*, produção franco-italo-alemã de 1980, realizada por Theo Angelopoulos. Para a televisão foi ainda rodado em 1981 *The Search for Alexander the Great*, ao estilo de documentário dramatizado, com Nicholas Clay (Alexandre), James Mason (narrador), Julian Glover (Filipe II), Gabriel Byrne (Ptolemeu), Ian Charleson (Heféstion) e Jane Lapotaire (Olímpia) nos principais papéis. É ainda de assinalar que, em 2005, se previa a rodagem de um outro filme sobre Alexandre, com direcção de Baz Luhrmann,

²⁵ Chegou a falar-se em Tom Cruise para interpretar Alexandre, cf. Lillo Redonet (1997) 160.

com Leonardo DiCaprio no papel titular e Nicole Kidman como Olímpia do Epiro²⁶. Aparentemente, esta intenção não saiu do papel.

Centramo-nos essencialmente nas produções de 1956 e de 2004, aquelas em que a presença de Plutarco e da sua *Vida de Alexandre* são mais pertinentes. De um modo geral e sem desconsiderar outras fontes, o argumento escrito pelo próprio Rossen – como mais tarde acontecerá com Stone –, nos anos 50 do século XX, segue quase *pari passu* a estrutura do texto plutarquiano. Em alguns casos, encontramos mesmo citações directas das fontes antigas, designadamente de Plutarco²⁷. Neste filme, assistimos ao percurso do príncipe, desde os presságios manifestados aquando do seu nascimento até à sua morte, passando em revista pormenores como a lenda do nascimento divulgada por Olímpia (Danielle Darrieux)²⁸, a educação orientada por Aristóteles (Barry Jones)²⁹, a batalha de Queroneia³⁰, as dissensões na casa de Filipe da Macedónia (Fredric March)³¹, o banimento

²⁶ Carmona (2006) 35. Alexandre foi ainda recuperado em 1997, com *Alexander Senki*, uma célebre série de animação de origem japonesa (*manga*), escrita por Hiroshi Aramata e Sadayuki Murai. O tema da demanda pelo túmulo do Macedónio foi incluído num episódio de uma série televisiva norte-americana de grande popularidade no final do século passado, *MacGyver* (episódio 14, temporada 6 – *Eye of Osiris*, 1991). Agradecemos à Dra. Nídia C. Santos estas informações.

²⁷ Esta questão foi tratada por Shahabudin (2010).

²⁸ Plutarco, *Alexandre* 3.

²⁹ Plutarco, *Alexandre* 7.

³⁰ Plutarco, *Alexandre* 9.

³¹ Plutarco, *Alexandre* 9. Sobre esta questão, ver o nosso estudo «O rosto esfíngico das rainhas helenísticas. Olímpia, Laódice, Berenice, Arsínoe, Cleópatra e a leitura grega da alteridade

dos companheiros de Alexandre³², a aura aquilina do general³³ e a entronização³⁴, a batalha de Granico³⁵, a relação com Barsine (Claire Bloom)³⁶, a batalha de Isso³⁷, o encontro com as mulheres da família de Dario III (Harry Andrews) – apesar da fusão das personagens de Estatira Menor e Roxana (Teresa del Rio) nesta sequência³⁸ –, a morte de Dario³⁹, a morte de Clito (Gustavo Rojo) – cena que inclusivamente integra os versos da *Andrómaca* de Eurípides referidos por Plutarco⁴⁰ –, as bodas de Susa⁴¹ e a morte de Alexandre que, no entanto, em vez de ocorrer em Babilónia acontece em Susa⁴². Os avanços militares e as campanhas alexandrinas são aqui contudo reduzidos ao mínimo, optando-se por uma metáfora apresentada sobre um mapa demasiado moderno para o século IV a.C. Com efeito, o realizador-argumentista privilegia os diálogos à acção, tendo como objectivo talvez uma

feminina» in *O Nascimento da Ideia de Europa*, vol. II – *O Mundo Helenístico* (no prelo).

³² Plutarco, *Alexandre* 10.

³³ Plutarco, *Alexandre* 8.

³⁴ Plutarco, *Alexandre* 11.

³⁵ Plutarco, *Alexandre* 16.

³⁶ Plutarco, *Alexandre* 21. Todavia capturada em Damasco, segundo Plutarco, e não em Mileto, como acontece no filme.

³⁷ Plutarco, *Alexandre* 19-20.

³⁸ Plutarco, *Alexandre* 21. O artifício da fusão é muito provavelmente uma solução de economia no argumento. Ambas as princesas foram mulheres de Alexandre, mas, na verdade, Plutarco conta que Roxana acabou por assassinar Estatira, Plutarco, *Ale.* 77. Chamamos Estatira Menor à filha de Dario III para a distinguir da mãe (Carmen Carulla), sua homónima.

³⁹ Plutarco, *Alexandre* 43.

⁴⁰ Plutarco, *Alexandre* 50-52.

⁴¹ Plutarco, *Alexandre* 70.

⁴² Plutarco, *Alexandre* 73-77.

perspectiva mais erudita ou intelectual de um tema que facilmente poderia resvalar para o mítico-popular. Essa opção, porém, saiu cara ao produtor e igualmente realizador, dado que os distribuidores decidiram cortar mais de 30 minutos do filme original, por o considerarem demasiado extenso.

Em contrapartida, há intervenções que vão claramente contra o que dizem as fontes plutarquianas, como chamar «Eurídice» (Marisa de Leza) à princesa macedónia que desposou Filipe II a seguir a Olímpia e não «Cleópatra», como referem os textos antigos⁴³. Talvez esta opção se tenha devido à intenção de evitar confusões onomásticas com Cleópatra VII, descendente dos diádocos alexandrinos, perante uma audiência pouco informada. A apresentação de Mémnon (Peter Cushing) como ateniense ostracizado é igualmente engenhosa, mas pouco convincente enquanto elemento plutarquiano. De igual modo, Barsine, que Plutarco diz ser filha de Artabazo⁴⁴, surge aqui sobretudo como a mulher de Mémnon, meio persa meio ateniense, qual metáfora do mundo idealizado por Alexandre. O momento em que Barsine declara ao ainda seu marido

⁴³ Plutarco, *Alexandre* 9. Cleópatra era sobrinha de Átalo (Stanley Baker). Talvez haja aqui uma fusão com uma outra figura da época, Ada Eurídice, neta de Filipe II, sobrinha de Alexandre e mulher de Filipe Arrideu e que aparece também na produção dirigida por Phil Karlson. Sobre essa personagem, ver Diodoro Sículo 18.39.2-4; 19.11.1-8; e o nosso estudo «O rosto esfingico das rainhas helenísticas. Olímpia, Laódice, Berenice, Arsínoe, Cleópatra e a leitura grega da alteridade feminina» in *O Nascimento da Ideia de Europa*, vol. II – *O Mundo Helenístico* (no prelo).

⁴⁴ Plutarco, *Alexandre* 21.

mas já mercenário Mémnon que a Pérsia é um mundo a desfazer-se e pronto a ser substituído por uma nova era soa a utopia que poderá estar relacionada com os ideais defendidos por Robert Rossen. Há que ter presente que o realizador, tal como outros intelectuais norte-americanos da época, foi dos que se teve de apresentar à Comissão de Actividades Antiamericanas, por suspeita de ligações ao Partido Comunista, acabando por figurar na lista negra daquele órgão⁴⁵.

Encontramos também anacronismos, como os já referidos mapas que aparecem como instrumentos militares pouco adequados ao contexto, bem como o livro que Aristóteles lê numa das cenas da película.

O tema do homoerotismo, evocado no texto plutarquiano através da caracterização da figura de Heféstion⁴⁶, está praticamente ausente do filme de Rossen, apesar de o argumento incluir a personagem (Ricardo Valle), aliás relegada para segundo plano. Já Bagoas, o eunuco persa por quem Alexandre nutria particular afeição⁴⁷, foi simplesmente esquecido nesta versão cinematográfica. Este será um dos principais pontos diferenciais em relação à produção dirigida por Oliver Stone já no século XXI, traduzindo uma postura consonante com o que se via e discutia em 1956. Mas parte considerável deste filme concentra-se nos episódios macedónicos e familiares da vida de Alexandre. Note-se que metade da fita diz respeito aos primeiros catorze parágrafos da *Vida de Alexandre*,

⁴⁵ Shahabudin (2010) 102-104.

⁴⁶ Plutarco, *Alexandre* 47.9-10; cf. Skinner (2010).

⁴⁷ Plutarco, *Alexandre* 67.8.

enquanto a outra metade abarca os restantes 62 parágrafos.

Rodado em Espanha, este é dos aspectos que por vezes se torna demasiado evidente, pelo aproveitamento de cenários naturais nem sempre adequados aos contextos que se pretendem apresentar, como acontece com a cena em que uma procissão passa por uma aldeia medieval espanhola. O conjunto da cenografia, aliás, não é famoso. A solução para a falta de cenários imponentes que reconstituíssem Péla, Atenas, Persépolis ou Susa é encontrada na instalação de tendas, às quais se adicionam motivos da arte persa ou mesopotâmica. Como se isso bastasse para o impacte visual. De igual modo, em determinadas sequências há claramente um abuso do tema romântico das ruínas clássicas. Por outro lado, é mais convincente o guarda-roupa, em particular o das personagens orientais, que merece uma palavra de destaque pelo cuidado que os figurinistas parecem ter tido ao seguir sobretudo a iconografia da cerâmica ática do século V a.C. Noutros pormenores não se poupou. Rossen recorreu a 45000 figurantes para darem vida aos soldados de Alexandre, o que por si só representa um número quase cinco vezes superior ao utilizado de facto pelo general quando deixou a Grécia⁴⁸. Quanto à construção da imagem física de Alexandre, tenta-se seguir, como acontece no filme de Stone, o conhecido modelo escultórico helenístico do general macedónio. Mas como acontecerá também com Colin Farrell – também ele demasiado louro para a crítica –, um

⁴⁸ Lillo Redonet (1997) 159.

Richard Burton louro não convence ninguém. Na verdade, Burton louro parece aquilo que precisamente é: Burton a fazer de louro⁴⁹.

Ao nível conceptual, há ainda alguns aspectos a destacar. Tem sido salientada a complexa estrutura freudiana do Alexandre de Stone, mas essa mesma conceptualização do *ethos* do Macedónio, que na verdade está já presente em Plutarco, havia sido também aproveitada por Rossen. Recordamos, e.g., o momento em que Barsine diz que os únicos rivais que tem na sua relação com o general são a mãe e o pai dele, visto que são esses que Alexandre deseja, acima de tudo, suplantar. Esta perspectiva faz também parte da tragicidade, significativamente enunciada pelas personagens atenienses, que acusam Alexandre de querer tornar-se um deus, insinuando desse modo a *hybris* da personagem que contribuirá para a conduzir à desgraça⁵⁰. É ainda pertinente e original que o filme de 1956 dedique alguma atenção ao universo ateniense, através das figuras de Ésquines (William Squire) e Demóstenes (Michael Hordern). Com efeito, foram estes homens que, em Atenas, representaram a discussão em torno do pan-helenismo vigente na época.

Há outro aspecto curioso neste filme: o momento em que Barsine desafia as outras mulheres

⁴⁹ Sobre esta questão ver também Cyrino (2010). A versão menos conhecida, protagonizada por W. Shatner em 1968, é talvez aquela que oferece um Alexandre mais credível a este nível.

⁵⁰ Como notou Shahabudin (2010) 100, este episódio, em que Alexandre se reclama filho de Zeus Ámon, relaciona-se especialmente com o *Romance de Alexandre*.

que acompanham os Gregos na expedição militar de conquista do Oriente a incendiarem o palácio em que estão instalados, assinalando desse modo a vingança consumada da Grécia em relação à Pérsia e o momento em que podem por fim regressar a casa. A sequência parece-nos ser inspirada num passo vergiliano, mais concretamente no episódio da *Eneida* em que as mulheres troianas decidem incendiar os navios em que viajaram até Itália, forçando assim os Troianos a fundar a sua nova casa no território em que se encontram⁵¹. Seguindo esta mesma técnica de recorrer à intertextualidade e usar outro autor clássico além de Plutarco, o argumentista escolheu palavras de Sófocles para encerrar o filme, em consonância com as notas que encontramos na *Vida de Alexandre* acerca do gosto do Macedónio pelo património cultural grego, em particular pelas tragédias dos dramaturgos atenienses⁵². Ainda que a escolha corra o risco de ser pouco adequada ao contexto: «Muitos prodígios há; porém nenhum maior do que o Homem». Trata-se de uma citação da *Antígona* de Sófocles⁵³.

Apesar do dinheiro gasto na promoção do filme, o *Alexander the Great* de Rossen ficou aquém das expectativas. Talvez o desaire se tenha devido à falta de coincidência entre o que o público esperava, designadamente espectáculo, extravagância e erotismo

⁵¹ Cf. Vergílio, *Eneida* 5.605-700.

⁵² Plutarco, *Alexandre* 8.3.

⁵³ Sófocles, *Antígona* 333-334. Citamos a trad. M. H. da Rocha Pereira, Lisboa, FCG, 192010, 62. A produção de 1956 é ainda especial para o público lusitano, porque entre o seu elenco encontra-se o português Virgílio Teixeira, que encarna o papel de Ptolemeu, um dos companheiros de armas de Alexandre Magno.

como acontecera com filmes da mesma época (e.g., *Samson and Delilah*, *Quo Vadis?*, *The Robe*, *The Ten Commandments*), e o que veio a encontrar de facto⁵⁴.

Quanto ao projecto de Stone, apesar das evocações da infância e da adolescência do herói, a sua proposta concentra-se sobretudo nos oito anos em que Alexandre se afirmou como general e conquistador de um vasto território a oriente da Hélade. Basta este aspecto para assinalar a diferença significativa em relação à obra de Rossen, apesar das várias comunhões que podemos verificar entre ambos os realizadores e respectivas obras⁵⁵.

Recentemente, I. Petrovic publicou um estudo em que aborda as principais questões relacionadas com a película e a sua fonte plutarquiana⁵⁶. Como não podia deixar de ser, o contributo da *Vida de Alexandre* para o filme de Oliver Stone é amplo e significativo enquanto fonte do enredo e do argumento⁵⁷. Há cenas, sequências e iconografias completamente decalcadas do texto grego, de que são exemplos a domesticação de Bucéfalo⁵⁸, a referência ao facto de Alexandre dormir com a *Iliada* sob

⁵⁴ Como nota Shahabudin (2010) 94-95, o facto de Olímpia se insinuar a jovens com a idade do seu filho ou o de Filipe a rejeitar para se casar com uma rapariga igualmente jovem não foi suficiente para atrair o público.

⁵⁵ Sobre esses aspectos, ver Shahabudin (2010).

⁵⁶ Petrovic (2008).

⁵⁷ Apesar de Stone referir que usou outras fontes, como Quinto Cúrcio, Diodoro Sículo, Pompeio Trogo e Arriano, *apud* Petrovic (2008) 169. Plutarco é, porém, de todos eles, aquele que mais atenção dá ao *ethos* de Alexandre.

⁵⁸ Plutarco, *Alexandre* 6.

a almofada⁵⁹, o capacete usado pelo general na batalha de Gaugamelos⁶⁰ ou ainda a construção dos caracteres de Olímpia⁶¹ e de Heféstion⁶². Outras vezes, fazem-se adaptações do texto plutarquiano, como acontece com o encontro entre Alexandre e as mulheres de Dario III, com Estatira (Annelise Hesme) em particular, aqui colocado em Babilónia e não em Isso, como relata Plutarco⁶³.

Mas a principal influência da obra do Queronense faz-se sentir sobretudo ao nível da concepção do filme como um todo. É evidente que ali encontramos os «factos»: a filiação, a ascensão ao poder na Macedónia, os confrontos políticos, as batalhas e as conquistas. O filme de Stone é aliás bem mais bélico, por exemplo, do que o de Rossen. Mas é também, senão essencialmente, um filme em torno do *ethos* de Alexandre, um filme de caracteres, o que levou alguns comentadores a elogiarem-no como *biopics*.⁶⁴

Neste sentido, em Stone encontramos amiúde metáforas e símbolos, eventualmente acessíveis apenas aos que conhecerem de antemão a vida plutarquiana do

⁵⁹ Plutarco, *Alexandre* 8.

⁶⁰ Plutarco, *Alexandre* 16.7. Plutarco descreve o elmo, mas no contexto da batalha de Granico. Outras sequências inspiradas em Plutarco terão sido cortadas, como se depreende de Lane Fox (2010) 70.

⁶¹ Plutarco, *Alexandre* 2-3.

⁶² Plutarco, *Alexandre* 47; 49; Reames (2010) 198.

⁶³ Plutarco, *Alexandre* 21. A figura da rainha-mãe é também omitida.

⁶⁴ É ainda significativo que Stone tenha apontado o *Spartacus* de Kubrick como um modelo do seu *Alexander*; *apud* Shahabudin (2010) 94.

Macedónio⁶⁵. A forma como o percurso biográfico de Alexandre é apresentado não segue o mesmo esquema linear que encontramos no filme de 1956. Esta nova versão oscila entre as remissões para o passado e o presente vivido pelo general. Esse jogo de reminiscências permite que o herói desenvolva da forma mais significativa o seu carácter num fundo trágico, à maneira do drama grego que, aliás, como enunciámos, germinava já na escrita de Plutarco. Os dramas familiares são um tema profundamente plutarquiano. É neles que se insere o enredo amoroso, que oscila entre a relação edipiana de Alexandre com a mãe (Angelina Jolie) e as que estabelece com o pai (Val Kilmer) e com a mulher Roxana (Rosario Dawson). Há ainda a vivência afectiva e amorosa com o seu companheiro de armas Heféstion (Jared Leto) e com o eunuco Bagoas (Francisco Bosch), desta vez não esquecido. Que os grandes amores de Alexandre, neste filme, se tenham centrado nestas personagens e não nas várias mulheres com quem se casou, como Estatira, Roxana e Barsine – esta última aliás simplesmente eliminada do enredo – levou a que vários investigadores considerassem o argumento do filme de Stone freudiano e ao mesmo tempo homoerótico⁶⁶.

É a partir de Plutarco que se constrói grande parte da história amorosa entre o general e o seu companheiro Heféstion, quais ecos da parelha Aquiles/Pátroclo. Mas também aquela que se desenrola entre Bagoas e Alexandre⁶⁷. Como foi já apontado, ao longo do filme

⁶⁵ Petrovic (2008) 165.

⁶⁶ Petrovic (2008) 167.

⁶⁷ Plutarco, *Alexandre* 67.8; Skinner (2010) 128.

de Stone encontramos as várias facetas da vida sexual do general macedónio: um Alexandre heterossexual, outro bissexual, outro homossexual e outro ainda «trisssexual»⁶⁸. Estes são conceitos modernos que pretendem ir ao encontro da época que se pretende retratar no filme, ainda que desconhecidos no âmago da mesma. Neste aspecto, o filme de Stone é particularmente ousado e inovador. É ainda fundamental referir a importância da influência da trilogia que Mary Renault dedicou a Alexandre, também conhecida de Stone, e em que estes aspectos são particularmente valorizados⁶⁹.

Ao lado da tragédia familiar, marca presença a tragédia do poder e das paixões que, na verdade, sintetiza toda a vida de Alexandre da Macedónia⁷⁰. Talvez tenha sido precisamente este conjunto de factores que levou os críticos norte-americanos a desvalorizarem o filme, apesar de se ter relevado sobretudo uma alegada excessiva colagem do argumento aos factos históricos bem como um alegado excesso de academismo. Por outro lado, é evidente que esta opção de Stone é herdeira da historiografia patética, particularmente importante no período helenístico e na qual, em certa medida, se podem inserir também as biografias de Plutarco⁷¹.

⁶⁸ Petrovic (2008) 182.

⁶⁹ Lane Fox (2010) 63. Na tradução portuguesa, estes romances chamaram-se *Fogo do Céu*, *O Jovem Persa* e *Jogos Fúnebres* e foram publicados pela Assírio e Alvim.

⁷⁰ Skinner (2010) 128.

⁷¹ Não entramos na discussão em torno do problema biografia/história, particularmente significativo no âmbito dos estudos plutarquianos, uma vez que se trata de um assunto que ultrapassa o nosso objectivo do momento. Ainda assim, cf. Plutarco, *Alexandre*

Juntamente com o fundo trágico, há ainda o tom épico. Tal como acontece com a tragédia, é também em Plutarco que Stone recolhe essa complementaridade. É o Beócio quem por exemplo associa Alexandre a Aquiles⁷². Nas cenas militares, valorizadas ao longo de todo o filme, é evidente o sabor homérico, na visualização do combate e da refrega corpo a corpo. A sequência da Batalha de Gaugamelos poderia mesmo ter sido inspirada em qualquer momento bélico da *Iliada*.

O uso que Stone faz de Plutarco está igualmente patente nas mensagens subliminares que o filme transmite através das personagens de Alexandre, Filipe e Olímpia. No que diz respeito a esta questão, remetemos uma vez mais para o excelente estudo de Petrovic. Mas não podemos deixar de sintetizar algumas ideias que aquela autora apresenta, como são a utilização de uma iconografia mítico-religiosa, que vai do uso da água estrategicamente utilizada em determinadas cenas, e que aponta para a tradição que dizia que Alexandre era filho de Zeus, às alusões a Prometeu, Aquiles, Édipo, Medeia, Hércules e Dioniso, algumas colhidas na fonte grega outras complementadas pela perspectiva do próprio Stone, como mostra o caso do herói do mito do fogo. Parece evidente que o desfile destas personagens anuncia aspectos mais complexos do carácter deste Alexandre, como a tal relação de natureza edípica com a mãe ou a tentativa hercúlea e medeiana de matar o próprio filho,

1.2; Momigliano (1993).

⁷² Plutarco, *Alexandre* 8. Sobre as reminiscências épicas do filme, ver Petrovic (2008) 180.

plantado em Roxana⁷³. A apresentação desta galeria de figuras da mitologia e literatura gregas, que se faz no interior de uma gruta, aproxima a cena de uma visão semelhante à catábase clássica, mas que ao mesmo tempo é uma evocação de tipo terapêutico-psicanalítica do herói de tipo freudiano. A sequência valida a proposta de Stone em algo indubitavelmente mais profundo e pouco acessível ao espectador mediano, em particular o norte-americano. Também isso deverá ter contribuído para o desaire comercial e para a crítica pouco favorável de que o filme foi alvo, sobretudo nos EUA.

Mas um dos momentos em que a presença de Plutarco é particularmente forte é o que se vislumbra logo no início, quando o realizador dá voz a Ptolemeu (Anthony Hopkins), que funciona como alter-ego do próprio tratadista grego. Note-se como toda a sequência funciona como uma síntese magistral da cultura grega subjacente à figura e tempo de Alexandre. As estátuas ali presentes, por exemplo, são usadas não como mera decoração mas como símbolos do carácter de Alexandre ou como paralelos das várias perspectivas que a narrativa pode assumir e das diferentes interpretações de que a personagem pode ser alvo⁷⁴. Petrovic chama mesmo a essa sequência «clever little instruction manual for its [filme] viewing», num inteligente esforço da gestão da imagem do biografado, que assenta nos três géneros utilizados por Plutarco há quase dois milénios: a

⁷³ Platt (2010) 290; Petrovic (2008). A cena tem igualmente ecos plutarquianos.

⁷⁴ Análise particularmente feita por Petrovic (2008) 176-177.

tragédia, a epopeia e a biografia⁷⁵. Como afirma ainda essa mesma autora, «Stone offered a sophisticated and provocative view of Alexander's character.»⁷⁶

3. RÓMULO

Tal como acontece com Alexandre, não são muitos os filmes dedicados à figura fundacional de Roma. Na verdade, há apenas uma produção significativa cujo argumento se baseia quase integralmente na vida plutarquiana do primeiro rei romano. Trata-se de uma película italiana, *Romolo e Remo*, realizada por Sergio Corbucci, em 1961. Apesar de ter alguma influência de Tito Lívio, Plutarco e a sua *Vida de Rómulo* são sem dúvida a fonte magna deste filme. O trabalho de Corbucci não é propriamente um épico, à maneira de outras grandes produções como *Ben-Hur*, *Quo Vadis?* ou mesmo *Alexander*. É antes um *peplum*, um tipo de filme, por norma de origem italiana, cuja temática anda em torno de um episódio ou uma personagem da Antiguidade, mas que não constitui propriamente uma superprodução cinematográfica⁷⁷. E, no entanto, os *pepla*

⁷⁵ Petrovic (2008) 176. Esta característica é, aliás, inerente ao próprio Plutarco, que oferece ao seu leitor diversas possibilidades de leitura.

⁷⁶ Petrovic (2008) 183. O «cast estrelado» é um dos pontos fortes desta produção. Aos nomes já citados junta-se ainda o do veterano Christopher Plummer no papel de Aristóteles. De referir que a actriz Jeanne Moreau foi contactada para interpretar a rainha da Pérsia, mãe de Dario III, mas infelizmente declinou o convite de Stone.

⁷⁷ O *peplum* ficou também conhecido entre nós como «filme de túnica e sandália», por oposição aos de «capa e espada».

fizeram furor na cultura popular dos anos 50-70⁷⁸. A. Collognat define o género do seguinte modo: o *peplum* inclui «uma tipologia de personagens» que dão corpo a filmes de série B; estes são «menos célebres do que as superproduções hollywoodescas..., menos inspiradas do que as obras-primas da sétima arte, como as adaptações de Pier Paolo Pasolini, Michaël Cacoyannis ou Federico Fellini, mas realizadas para o ecrã a partir da literatura antiga. Um número considerável destes modestos *pepla* italianos pode no entanto oferecer uma excelente ocasião para a reflexão sobre a recepção moderna de um tema antigo.»⁷⁹

O *Romolo e Remo* de Corbucci tem argumento de Sergio Leone e faz toda a justiça ao *peplum* como género: protagonistas musculados, heroínas que parecem retiradas de revistas de *beautiful people*, uma ou outra estrela para subir o ego dos produtores, produção europeia (italiana). Rómulo é interpretado por Steve Reeves, que protagonizou um número significativo de filmes do género, enquanto Remo é vivido por Gordon Scott, um actor que começou por ser conhecido no meio não tanto por interpretações ligadas à Antiguidade mas sobretudo pelo seu desempenho como Tarzan. Reeves e Scott acabaram por ser identificados como os reis do *peplum*. Ainda assim, vários investigadores consideram esta produção algo acima da média, relativamente às do género, dada a qualidade de algumas partes, como mostra, por exemplo, a sequência inicial. Trata-se da

⁷⁸ Salotti (1997).

⁷⁹ Collognat (1998) 64; ver ainda Attolini (1991) 453-461; Lagny (1992).

cena da fuga de Reia Sílvia (Laura Solari) com os gémeos recém-nascidos, em que não existe uma única fala e em que, contudo, o resultado alcançado é particularmente feliz ao nível do desenvolvimento da narrativa⁸⁰. Dada a sua eficácia, Collognat chega a comparar essa sequência com a funcionalidade da iconografia na pintura. O objectivo do realizador é plenamente cumprido, visto que a cena proporciona uma espécie de leitura prévia e preparadora das audiências para a metalinguagem utilizada⁸¹. Mas não podemos deixar de referir que Corbucci e Leone parecem confiar em demasia na cultura clássica dos seus espectadores.

O segundo núcleo do filme concentra-se nos temas do reconhecimento dos gémeos como legítimos herdeiros de Alba Longa, da formação do grupo de salteadores que acompanha os dois irmãos e do rapto das Sabinas. As Sabinas são tratadas como uma metonímia através da imaculadamente loura Júlia (Virna Lisi), a qual é apresentada como filha do rei dos Sabinos, Tito Tácio (Massimo Girotti), e corresponde à Hersília da tradição antiga. Desconhecemos a razão da mutação onomástica⁸². Segundo Plutarco, Hersília era a única das sabinas que já era casada. A personagem de Cúrcio (Jacques Sernas) configura o carácter que faz as vezes de Hostílio, o marido de Hersília nos textos antigos,

⁸⁰ Collognat (1998).

⁸¹ Collognat (1998) 65-66.

⁸² Plutarco, *Rómulo* 14.7-8. O nome Júlia poderá ser uma evocação do significado e importância dessa forma onomástica na cultura romana do período tardo-republicano e imperial, além de que é um nome mais facilmente identificável com Roma pelas massas do que Hersília.

ao ser apresentado como pretendente de Júlia. No tratamento da relação entre Rómulo e Júlia verifica-se também a intertextualidade através de apontamentos importados de outros textos, como a cena da chuva que cai sobre os heróis, que se vêem obrigados a refugiar-se numa cabana, onde nasce a paixão, e que é sem dúvida retirada da *Eneida*⁸³. Rómulo e Júlia/Hersília são nesta cena alter-ego de Eneias e Dido, protagonistas de um outro texto fundacional romano e, pelo menos desde o período augustano, intrinsecamente ligado ao tema de Rómulo e Remo⁸⁴.

O terceiro núcleo assenta na expedição dos dois irmãos que desembocará no sulco do *pomoerium* e consequente fundação de Roma. Mas como nota R. De España, a forma como o tema é aqui tratado lembra mais o *topos* da caravana presente em qualquer *western* do que uma sequência de *peplum*. O ambiente *cowboy* está presente ao longo de todo o filme, aliás⁸⁵. É também nesta sequência que somos surpreendidos com a cena menos verosímil de toda a produção, porque estranha ao mito antigo: a erupção de um vulcão, ao qual se chama «Montanha Sagrada», que mata grande parte das personagens. Agora parece estarmos perante um filme-catástrofe, género que fez furor nos anos 70 do século passado⁸⁶. Mas é também essa parte do enredo que

⁸³ Vergílio, *Eneida* 4.130-197.

⁸⁴ Galinsky (1996).

⁸⁵ De España (1998) 197; Alonso (2008b) 23.

⁸⁶ A introdução do vulcão deverá estar relacionada com o tema de *Os últimos dias de Pompeia*, romance que foi várias vezes adaptado ao cinema e que fez escola no género *peplum*.

permite ao realizador inserir no argumento o episódio da traição de Tarpeia (Ornella Vanoni), plutarquiano mas redefinido e desfasado do seu contexto original, inusitadamente relacionado com a figura de Remo⁸⁷. O mesmo podemos dizer acerca da inclusão do tema de Horácio Cocles⁸⁸.

A película termina com a fundação de Roma. Ao contrário da *Vida de Rómulo*, em que a criação da cidade é uma alínea quase inicial na estrutura do texto, no filme tudo evolui para esse clímax, que coincide com o momento em que os dois irmãos se defrontarão. A ordem dos factores é invertida ao serviço da eficácia da metanarrativa. Rómulo sulca o solo e Remo, preterido, reage mal, definindo o anticlímax da personagem que, na verdade, vem sendo preparado desde o início. Esta opção narrativa não contraria as fontes e é interessante, visto que, em oposição ao que acontece com as lendas e mitos gregos de gémeos, a hostilidade entre os dois irmãos não se revela na infância, mas sim na idade adulta, contrariando a afectividade inicial que parece predominar entre ambos no início e no mito original romano. Rómulo acaba por matar o irmão, em legítima defesa, de modo a que a reputação do herói não saia manchada no final do filme. Mas apesar da intensidade dramática que o confronto entre os dois irmãos/fratricídio implica, que se exige ao *topos* da violência fundadora e que acaba por resultar ao nível do *pathos*

⁸⁷ Cf. Plutarco, *Rómulo* 17.2-7; 18.1; Rodrigues (2005) 139-144.

⁸⁸ Que apesar de referido por Plutarco, *Publicola* 16.6-9, pertence a um outro contexto. Estes são sobretudo temas livianos, ver Rodrigues (2005) 139-144, 179-182.

sobre o espectador, ainda que este desconheça o mito original, o resultado é sobretudo um filme de aventuras, cujo pretexto é um antigo mito romano. Nem os simbolismos luz/trevas utilizados através das cores dos cavalos e das vestes dos heróis titulares ao longo de boa parte do filme é suficiente para nos convencer da superioridade da produção. Ainda assim, a nossa reacção é ambivalente: se por um lado o figurino dos actores e das atrizes nos remete inevitavelmente para os ambientes dos anos 60, conferindo uma plasticidade artificial à produção a que se junta a estética do *western*, por outro lado é inegável que nestas cenas existe algo de primitivo consonante com a filosofia do *in illo tempore* que remete para um tempo de origens. Por outro lado ainda, não é o *western* no âmbito da cultura contemporânea um género fundacional também?⁸⁹

Mas alguns anacronismos dificilmente passam despercebidos a qualquer leigo no assunto. E não nos referimos apenas aos *jeans* usado por Tarpeia. As personagens deste filme discutem problemas como a falta de trabalho numa região, de liberdade e de igualdade para todos⁹⁰. Outras referências correm o risco de passar despercebidas a quem não tenha uma formação suficientemente erudita, como é o caso da sequência da festa das Lupercais, em cuja encenação se reproduz o ritual de açoitar as mulheres. Quem não conhecer este pormenor da cultura romana não entende o que ali se vê, pois não há qualquer tipo de explicação

⁸⁹ Sobre este problema, ver Viganò (1997).

⁹⁰ Alonso (2008b).

complementar. Supõe-se que, como em qualquer obra de arte, há sempre vários níveis de leitura, de acordo com o receptor. Outro aspecto já notado é o facto de os elementos de maravilhoso e sobrenatural estarem totalmente ausentes desta produção, de acordo com o que acontece com a maioria dos *pepla*⁹¹.

A partir do episódio do rapto das Sabinas, narrado por Plutarco na *Vida de Rómulo*, fizeram-se outros filmes que retomam a lenda do rei de Roma, mas que se centram sobretudo naquele tema. Assim acontece com *El rapto de las Sabinas*, realizado por Alberto Gout em 1960, e com *L'enlèvement des Sabines*, de Richard Pottier (1961). Sem esquecer, claro está, o já mencionado *Seven Brides for Seven Brothers*. O primeiro é uma produção mexicana, apesar de rodado em Barcelona. Como é de esperar, Rómulo (Wolf Ruvinskis) é uma das personagens, mas o foco da acção está agora em Hostílio (Lex Johnson), figura em parte propositadamente criada para o filme, em parte inspirada na personagem plutarquiana de mesmo nome⁹². Por outro lado, é de assinalar que este argumento segue no essencial a estrutura da vida plutarquiana de Rómulo, colocando o rapto das Sabinas após a morte de Remo e da fundação de Roma, o que não acontece com o filme de Corbucci, que faz com que o «rapto» aconteça ainda em Alba Longa. O segundo filme resulta de uma coprodução franco-italo-iugoslava e assenta no humor e na ironia.

⁹¹ De España (1998) 198; sobre as Lupercais, ver Rodrigues (2005) 220-222. Sendo na sua maioria filmes pouco verosímeis em termos históricos, não deixa de ser curioso este pormenor de rejeição dos elementos do maravilhoso.

⁹² Plutarco, *Rómulo* 14.8; 18.6.

O seu protagonista viria a dar que falar na História do Cinema: trata-se de Roger Moore, que interpreta o papel de Rómulo. Outro nome sonante nesta película é o de Jean Marais, que dá vida a Marte, o pai dos gémeos, elemento que aliás é também pouco comum, ao trazer à colação o tema do maravilhoso num filme com estas características⁹³. Outra das curiosidades desta produção é o facto de, no final, se tentar explicar o que aconteceu a Rómulo, que, segundo refere também Plutarco, teria literalmente desaparecido do convívio com os homens aos 54 anos⁹⁴. O filme tenta dar verosimilhança a essa tradição, fazendo com que a personagem abandone Roma, deixando-a entregue ao seu lugar-tenente Numa Pompílio, outra personagem plutarquiana⁹⁵, a quem solicita que divulgue o boato do rapto divino. Mas não deixa de ser caricato que na história surja uma vestal cuja deusa tutelar é Diana e não Vesta. Pormenor, eventualmente, sem importância.

4. CORIOLANO

O *Nachleben da Vida de Coriolano* escrita por Plutarco foi particularmente feliz na tradição ocidental e, em grande medida, isso deve-se ao facto de, tal como acontece com Júlio César e António e Cleópatra, Coriolano ter tido honras de tratamento dramaturgico às mãos de William Shakespeare. Este pormenor, não tão pequeno assim, foi suficiente para que a história do general romano que trai os seus para se juntar aos antes

⁹³ A figura de Marte é omissa no filme de Corbucci.

⁹⁴ Plutarco, *Rómulo* 29.

⁹⁵ Plutarco, *Numa*.

inimigos tivesse um percurso razoavelmente distinto do de outros biografados por Plutarco.

E no entanto conhecemos apenas um filme independente – ou quase – das encenações e adaptações filmadas de Shakespeare, que se tenha ocupado do destino de Gaio Márcio Coriolano⁹⁶. Trata-se de *Coriolano, eroe senza pátria*, dirigido por Giorgio Ferroni em 1964. Esta é uma produção italiana, na linha do *peplum*, apesar da «nobreza» do argumento. A personagem titular é interpretada pelo já aqui famoso Gordon Scott. Mas este filme dá lugar a algumas novidades. Ao contrário do que acontece em Plutarco e em Shakespeare, o Coriolano de Ferroni não é o verdadeiro «vilão» da história. Esse lugar está reservado a uma outra personagem, Sicínio (Alberto Lupo), que funciona como aquele que desestabiliza a população romana e leva Gaio Márcio a desertar e a trair Roma e os Romanos, juntando-se aos Volscos⁹⁷. Esta opção deverá relacionar-se com o facto de durante muito tempo o «herói» cinematográfico seguir um estereótipo romântico e ser simplesmente isso mesmo: um herói no sentido mais estrito do termo, e não o seu oposto. Os heróis/anti-heróis trágicos praticamente não tinham lugar na cinematografia de cariz mais popular e figuras assumidamente negativas não tinha mesmo qualquer direito ao protagonismo⁹⁸. As audiências

⁹⁶ Como é evidente, não levamos em conta o recente projecto de R. Fiennes, assinalado no início deste estudo. Em *The Spread of the Eagle* (1963), inclui-se também a história de Coriolano, adaptada de Shakespeare.

⁹⁷ Sicínio é uma personagem plutarquiana que aparece em Plutarco, *Coriolano* 7; 13 e 18.

⁹⁸ Digamos que uma personagem anti-heróica como *Dexter*, da

pediam essencialmente heróis positivos. Assim, a única forma de levar Coriolano ao grande ecrã seria através da modificação do seu *ethos*. O que acontece neste filme. Note-se como os textos promocionais se referem a Coriolano como «o guerreiro mais valente de Roma», o que não estará longe da concepção original da lenda, mas que neste novo contexto assume uma intencionalidade distinta.

As cenas exteriores, sobretudo preenchidas por movimentos militares, expandem significativamente o guião baseado na estrutura plutarquiana e nos diálogos shakespearianos, que estão inevitavelmente presentes. Com efeito, a visita de Volúmnia (a mãe de Coriolano, interpretada por Lilla Brignone), Virgínia (assim se chama a mulher de Coriolano no filme, interpretada por Rosalba Neri) e da terceira matrona romana ao general desertor e empossado entre os Volscos traz-nos de imediato à memória a biografia antiga e a tragédia da autoria do bardo inglês. Não referimos o nome de Valéria, a outra matrona⁹⁹, todavia, porque no filme essa figura é substituída por uma outra criada de propósito para este enredo: Lívia (Angela Minervini), uma irmã de Coriolano, que acentua o carácter dramático e familiar da cena. Por outro lado, são evidentes alguns outros elementos mais profundamente plutarquianos, como o tratamento do problema do abastecimento de trigo a Roma, que na *Vida de Coriolano* ocupa um

série norte-americana da Showtime, é um fenómeno moderno.

⁹⁹ A Valéria que Plutarco refere era irmã de Públicola. Cf. Plutarco, *Coriolano* 33. Este é um tema bastante tratado na pintura. Cf. texto de P. S. Rodrigues neste mesmo livro.

lugar central¹⁰⁰, assim como a atribuição do cognome «Coriolano»¹⁰¹ ou ainda o saque das cidades satélites de Roma, pelo exército volsco já chefiado por Aufídio (Pierre Cressoy) e Gaio Márcio¹⁰². O tema do altruísmo de Coriolano em relação ao saque assim como o da obsessão pela vingança de Roma são igualmente inspirados em Plutarco.

O final deste *Eroe senza pátria* é, todavia, bem alternativo. Em vez da morte de Coriolano, por que Shakespeare opta, Ferroni segue outro desfecho, permitido por Tito Lívio, mas contrariado pelas palavras de Plutarco, que refere a morte do romano às mãos dos Volscos¹⁰³. Em vez de cair sob os golpes dos agressores, Gaio Márcio Coriolano desafia Sicínio num duelo, mata-o e firma a paz entre Romanos e Volscos. O herói opta depois por ficar juntamente com a sua mulher entre aqueles, garantindo assim que o pacto firmado não será violado. Outros ineditismos são visíveis na inclusão de personagens novas, como a já mencionada Lúvia, a tal irmã de Coriolano, estranha à fontes antigas, mas conveniente à história, porque permite a inclusão no enredo de uma espécie de «Julietta» apaixonada por um «Romeu» plebeu, um tal Marco (Aldo Bufi Landi),

¹⁰⁰ Plutarco, *Coriolano* 16.

¹⁰¹ Plutarco, *Coriolano* 11.1.

¹⁰² Plutarco, *Coriolano* 28. O argumento segue a forma «Aufídio» em detrimento de «Tulo».

¹⁰³ Plutarco, *Coriolano* 39; cf. Lívio 2.40. Como nota Elley (1984), Ferroni segue Plutarco nos nomes da mulher e da mãe de Coriolano, mas segue Tito Lívio ao deixá-lo sobreviver no final. O nome da mulher de Coriolano em Plutarco, contudo, é Vergília e não Virgínia.

outra figura desconhecida de Plutarco. A oposição social entre as duas personagens serve essencialmente para marcar a origem patricia de Gaio Márcio, bem vincada, aliás, pelo Queronense¹⁰⁴.

Os aspectos plásticos do filme seguem a tradição do *peplum*. Verifica-se, por exemplo, uma excessiva proximidade às tendências estéticas dos anos 60, característica destas produções. Outros pormenores contribuem para a avaliação negativa do rigor cronológico. As armaduras usadas pelos soldados, por exemplo, são historicamente posteriores ao século V a.C., tempo suposto da acção. Mas não queremos deixar de assinalar o pormenor do aparecimento da loba romana, escultura de origem etrusca, na sala da cúria e do senado, que aparece sem as estátuas dos gémeos. De facto, estas foram-lhe acrescentadas apenas no período renascentista. A atenção a este pormenor parece-nos significativa.

A equipa, os cenários e o guarda-roupa deste *Coriolano* foram posteriormente aproveitados para um outro filme: *Il colosso di Roma*, do mesmo realizador, produzido em 1964 e protagonizado também por Gordon Scott. As personagens centrais são aí Clélia e Múcio Cévola, figuras da tradição lendária romana, sendo ele igualmente referido por Plutarco. Ainda que não o suficiente para que no biógrafo se baseasse o argumento desta película totalmente dedicada a Cévola¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Plutarco, *Coriolano* 1.

¹⁰⁵ Cf. Plutarco, *Publicola* 17. Neste filme, estas personagens, independentes na tradição romana, são unidas pelo casamento.

5. JÚLIO CÉSAR E OS RAPAZES DO SEU TEMPO

Juntamente com António e Cleópatra, que trataremos de seguida, Júlio César é, talvez, a personagem plutarquiana mais tratada pela Sétima Arte. Para isso contribui, sem dúvida alguma, a rampa de lançamento que a dramaturgia shakespeareana preparou previamente¹⁰⁶. Ao existir uma peça como *Julius Caesar*, estão de imediato criadas as condições para que esta se torne uma das mais importantes figuras da galeria criada por Plutarco a ser transportada para o universo cinematográfico. Este factor é tão mais pertinente quanto o facto de *Julius Caesar* ser, eventualmente e apesar das adaptações, amplificações e omissões, o texto shakespeareano mais próximo da sua fonte directa: a *Vida de César* de Plutarco¹⁰⁷. Praticamente todas as grandes cenas e momentos marcantes da peça podem ser acompanhados de uma nota de rodapé que remeta para o Queronense. O aviso relativo aos idos de Março, o envolvimento dos conjurados, a intervenção de Pórcia, a reacção de Calpúrnia aos presságios, o pedido recusado de Cimbro, a reacção e morte de César no senado, o discurso de António, a batalha de Filipos são os exemplos mais

¹⁰⁶ Sobre esta questão, ver Humphreys (1984) 8-9. W. Shakespeare teria utilizado a célebre tradução que Sir Thomas North fez das *Vidas* de Plutarco. Na mesma época, a tradução de Jacques Amyot fez igualmente furor entre as audiências francófonas, influenciando o que nesse domínio se fez inspirado no Beócio. Ver Hamer (1998); Shackford (1929); Alonso (2008) 109.

¹⁰⁷ Na verdade, as vidas de Bruto, Pompeio, Catão Menor, César e António estão todas referenciadas como fonte da peça, Hamer (1998) 1-11; Humphreys (1984) 1-91.

evidentes, pelo que os próprios diálogos devem muito ao texto grego¹⁰⁸.

Como é evidente, figuras como César, António e Cleópatra não são «meras» criações literárias ou ficcionais, como acontece com algumas outras personagens da Antiguidade Clássica. Quase tudo o que sabemos de facto das suas vidas está documentado em fontes antigas. Mas isso não impede o mérito de cada realizador, que recria as formas de entender e interpretar as biografias de personalidades tão significativas na História da Europa, em função dos seus próprios interesses dramáticos e agendas ideológicas. Desde logo, o próprio William Shakespeare contribuiu para o processo ao fixar paradigmas bem significativos na forma de expor estas histórias.

Os filmes dedicados a Júlio César remontam pelo menos a 1914, ano em que em Itália estreou *Gaius Iulius Caesar*, de Enrico Guazzoni. O filme centra-se na vida do *dictator*, com Amleto Novelli no papel titular, sendo de destacar aspectos que nem sempre são valorizados nas produções mais recentes, como a relação do tribuno com Servília. O tema foi recentemente recuperado pelos argumentistas da série televisiva *Rome*, apresentada pela HBO (2005), na qual, à semelhança do que acontece com a fita de 1914, se constrói a personagem de Bruto (Tobias Menzies) com base na ideia de que seria filho ilegítimo de Servília (Lindsay Duncan) e de César (Ciarán Hinds). Esta tradição, contudo, enraíza-se

¹⁰⁸ O discurso de António, por exemplo, é uma amplificação do que se encontra em Plutarco, *Bruto* 20.4.

muito provavelmente nas referências que Plutarco faz na *Vida de Bruto* e na *Vida de Catão Menor* acerca dos amores entre as duas personalidades¹⁰⁹, e coaduna-se com o famoso *kai sy teknon*, citado por Suetónio¹¹⁰. O filme de Guazzoni evidencia-se ainda por focar as campanhas ibéricas e gaulesas de César, com particular incidência na batalha de Alésia¹¹¹, e inclui ainda algumas sequências com Cleópatra. O balanço é uma película aceitável para a época em que foi produzida, com cenas consideráveis do ponto de vista técnico e artístico, e cujo argumento vai um pouco além do texto de Shakespeare. O mesmo não acontece com outras adaptações da vida de César ao cinema, como a que Joseph L. Mankiewicz realizou e John Houseman produziu em 1953 e que, até à data, será de todas a melhor.

Filmada a preto e branco, esta adaptação surge pela mão do mesmo realizador que uma década depois fará estrear *Cleopatra*. De certo modo, portanto, a produção de 53 funcionou como um ensaio para o que se lhe seguiu. Apesar de este ser um filme de reciclagem, isto é, que aproveitou cenários e figurinos do *Quo*

¹⁰⁹ Plutarco, *Bruto* 5.2-4; *Catão-Menor* 24.1-3; ver Rodrigues (2007). Estas personagens são recuperadas também em *Empire* (2005). Como se verifica, Plutarco está presente nas adaptações históricas ao cinema desde praticamente os inícios da Sétima Arte. Notam Malamud (2009) 29 e Reinhold (1984) 250-264 que Plutarco foi um autor bastante lido na América do século XIX.

¹¹⁰ «Até tu, filho?», Suetónio, *César* 82. A referência é feita em grego no original, mas Shakespeare escreve-a em latim, substituindo o termo «filho» pelo nome de Bruto (*Et tu, Brute?* 3.1) e desvalorizando a probabilidade de Júlio César a ter dito em grego, mas tendo também em conta a erudição da sua audiência.

¹¹¹ Cf. Plutarco, *César* 27; 36.

Vadis? de Mervyn LeRoy (1951), o resultado não é de forma alguma de segunda categoria. Em grande parte, isso deve-se ao facto de o filme se centrar sobretudo na palavra e na arte retórica, ao serviço do ideário político e magistralmente dominada por Shakespeare, e não na sumptuosidade da imagem cenográfica ou da recriação do acontecimento histórico, no sentido positivista do termo. Como referem Alonso *et alii*, no filme de Mankiewicz não existem romanos hiper musculados ou armaduras típicas do *peplum*, porque este é sobretudo um filme de palavras¹¹². São elas que fazem com que, em paralelo, se desenrole a tragédia que vinha enunciada desde o texto de Plutarco mas que foi formalizada por Shakespeare. É isso que vemos neste filme: Bruto (James Mason) é a figura trágica por excelência, que se debate perante um conflito interior entre o privado e o público, i.e., ou manter-se fiel a César (Louis Calhern) ou aos valores da República. E a evolução psicológica das personagens reflecte-se sobretudo nos diálogos. Outro exemplo do uso dominante da palavra é a célebre cena do discurso fúnebre proferido por Marco António (Marlon Brando) na escadaria do senado, após a morte de César, em que Brando tem o seu mais memorável e reconhecido desempenho cinematográfico de sempre¹¹³. Este argumento é tão mais pertinente quanto o facto de o então jovem actor contracenar com nomes consagrados do teatro e do cinema britânicos, como

¹¹² Alonso (2008) 110.

¹¹³ Brando teve uma nomeação para os Óscares com este desempenho.

John Gielgud (Cássio)¹¹⁴, James Mason (Bruto), Greer Garson (Calpúrnia) e Deborah Kerr (Pórcia).

Outro aspecto a salientar na concepção estética do filme, já notado por Roland Barthes, é a apresentação das personagens em grande plano, utilizado para fazer passar as metáforas e os símbolos da tragédia vivida pelas personagens e no qual se evidencia a forma como os actores estão caracterizados e, em particular, penteados. Diz Barthes: «todas as personagens ostentam uma franja de cabelos na testa. Se numas ela é frisada, noutras filiforme, noutras com poupa e noutras ainda untada, todas tiveram o cuidado de a pentear bem... Que é que está assim ligado a essas franjas obstinadas? Muito simplesmente a etiqueta da Romanidade... ninguém pode ter dúvidas de encontrar-se em Roma, no passado.»¹¹⁵ Vale a pena citar ainda um outro passo da reflexão de Barthes sobre esta fita: «Outro signo deste *Júlio César*: todos os rostos pingam continuamente suor: homens do povo, soldados, conspiradores, todos banham as suas fisionomias austeras e crispadas numa transpiração abundante. E os grandes planos são tão frequentes que, de toda a evidência, o suor é aqui um atributo intencional. Como a franja romana ou a trança nocturna, o suor é também um signo. De quê? Da moralidade. Toda a gente transpira porque toda a gente trava uma luta interior; supõe-se que estamos aqui

¹¹⁴ Trata-se da primeira aparição de Gielgud no cinema norte-americano. Segundo o próprio actor, ele teria gravado a oração fúnebre de Marco António, a pedido de Brando, para servir de guia a este, ao nível da dicção.

¹¹⁵ Barthes (1957) 25.

no lugar de uma virtude que se tortura horrivelmente, quer dizer, no lugar da própria tragédia, e é o suor que tem por função dar disso conta... suar é pensar... Em todo o filme, só um homem não sua, se conserva glabro, mole, estanque: é César. Evidentemente, César, *objecto* do crime, permanece seco, *não pensa*, deve guardar a granulação nítida, solitária e polida de uma prova de acusação.»¹¹⁶ O grande plano, que é como quem diz os rostos, e a palavra substituem a sumptuosidade dos cenários, dispensam qualquer outra iconografia que se torna supérflua.

Por outro lado, se o ambiente recriado fosse de facto essencial, haveria por certo mais cuidado em evitar que, numa das cenas, aparecesse um retrato do imperador Adriano, que viveu cerca de dois séculos depois destes acontecimentos. Ao pretender ser essencialmente uma filmagem da tragédia shakespeariana, todo o filme é feito em cenário e interiores, com a excepção da sequência da batalha de Filipos.

O *Julius Caesar* de Mankiewicz não é, por conseguinte, um *peplum*, no sentido estrito do termo, nem propriamente um *epic film*. É sobretudo teatro feito na linguagem cinematográfica.

Em 1970, a tragédia de William Shakespeare voltou a ser adaptada ao cinema. Desta vez, o realizador foi Stuart Burge, que dirigiu uma série de actores com lugar reservado no *star system* de então: Jason Robards (Bruto), Richard Chamberlain (Octávio), Robert Vaughn (Casca), Christopher Lee (Artemidoro), Diana

¹¹⁶ Barthes (1957) 26-27.

Rigg (Pórcia) e Jill Bennett (Calpúrnia). Também John Gielgud repete a sua presença numa produção desta peça, mas agora no papel titular. O grande destaque vai contudo para o veterano do *epic film*, Charlton Heston, que encarna o papel de Marco António¹¹⁷. Heston é também a figura que consegue dar algum carisma a esta produção. A fita tem alguma originalidade, como o início, em que um narrador *off* alude à batalha de Munda, vencida por Júlio César em 45 a.C. Mas esta é também uma sequência de algum mau gosto, pois nela vemos um esqueleto caído que parece gritar *Aue Caesar!* O ponto francamente positivo desta adaptação é a cenografia e os figurinos que seguem a tradição teatral shakespeariana, misturando motivos da Antiguidade e do Renascimento. À semelhança da produção anteriormente referida, também a cena da batalha de Filipos é neste filme a excepção à cenografia de interiores.

O facto é que os filmes sobre Júlio César baseados no texto de Shakespeare são na maioria mais interessantes do ponto de vista da construção da metanarrativa do que aqueles que pretendem recriar a personagem na perspectiva do chamado *biopics*. Pelo que se tem verificado, de certo modo, o texto isabelino esvaziou a possibilidade de outro argumento brilhar. E esta ideia é válida inclusive para o César de Gabriel Pascal, interpretado por Claude Rains, que em 1946, ao lado de Vivien Leigh, protagoniza a adaptação da peça

¹¹⁷ Refira-se que um dos primeiros papéis de Heston foi precisamente o de Marco António, numa produção amadora, em 1949, e depois em *Julius Caesar* de David Bradley (1950).

de George Bernard Shaw, *Caesar and Cleopatra*, a que voltaremos infra.

Não obstante, foram vários os filmes que tiveram como objectivo principal reconstituir a vida do *dictator*, deixando para segundo plano a preocupação com a adaptação de qualquer argumento literariamente pré-existente. Esse parece ser os casos de *Giulio Cesare* de Giovanni Pastrone, que interpreta igualmente o papel principal (produção italiana de 1909); *Caesar's Prisoners* de Theo Frenkel (1911); *Oh! Oh! Cleopatra* de Joseph Santley (1931); *Giulio Cesare, il conquistatore delle Gallie* de Tanio Boccia (1962); *Giulio Cesare contro i pirati* de Sergio Grieco (1962); *Deux heures moins le quart avant Jésus Christ* de Jean Yanne (1982); *Caesar* de Uli Edel (2002) e *Vercingétorix* de Jacques Dorffman (2000), com Klaus Maria Brandauer como César e Christopher Lambert no papel titular, apenas para citar os mais significativos¹¹⁸. A estes, poderíamos ainda juntar, numa perspectiva complementar, as produções baseadas em *Astérix*, obra-prima da Banda Desenhada da autoria de Goscinny e Uderzo. Por vezes, quando o argumento não se limita a seguir a tragédia de Shakespeare, a presença do Queronense evidencia-se não apenas através da *Vida de César* mas também das de outras personalidades coevas do *dictator* sobre quem Plutarco escreveu. Do mesmo modo, algumas séries televisivas recriaram com frequência o

¹¹⁸ Uma lista exaustiva pode ser consultada em Carmona (2006) 44-51. Já os *Julius Caesar* de Frank R. Benson (1911), Dallas Bower (1938), David Bradley (1950) e Leonard Brett (1951) são adaptações de Shakespeare.

percurso biográfico de César, como *Empire* (2005) e *Rome* (2005), ainda que nestes dois exemplos a figura apareça por inerência ao contexto alargado e não *per se*¹¹⁹.

A obra de Plutarco subjaze a todas estas produções, sendo fundamentalmente nela que os argumentistas se basearam para construir os enredos de quase todos os filmes citados¹²⁰. O caso de *Rome*, êxito assinalável da HBO, é sintomático. O contributo da obra plutarquiiana é aí ainda mais significativo. Diríamos que praticamente todas as biografias que Plutarco escreveu sobre personalidades do século I a.C. foram utilizadas para a concepção do argumento original, idealizado por B. Heller, W. J. MacDonald e J. Milius. Centrada em duas figuras ficcionais, Lúcio Voreno (Kevin McKidd) e Tito Pulão (Ray Stevenson), a série conta a história de dois soldados romanos que convivem com aqueles cuja memória foi registada nas biografias que o Beócio dedicou às personalidades romanas do tempo de César. Além do conquistador das Gálias (Ciarán Hinds), lá aparecem Bruto (Tobias Menzies), Pompeio (Kenneth Cranham), António (James Purefoy), Cícero (David Bamber), Catão de Útica (Karl Johnson), Cássio (Guy Henry), Lépidio (Ronan Vibert), Octávio (Max Pirkis/Simon Woods) e até as mulheres Servília (Lindsay Duncan), Ácia (Polly Walker), Calpúrnia (Haydn

¹¹⁹ Uma outra série, *The Spread of the Eagle* (1963), reúne as três peças romanas de Shakespeare, com a intenção de dar uma ideia de continuidade aos temas.

¹²⁰ Naturalmente, isso não implica a exclusão de outras fontes antigas, designadamente os escritos do próprio César.

Gwynne), Octávia (Kerry Condon), Lívia (Alice Henley), Cornélia (Anna Patrick) e, como não podia deixar de ser, Cleópatra (Lyndsey Marshal)¹²¹.

O mesmo se passa com outras produções em que a personagem «Júlio César» não passa de um *supporting character* no argumento, como acontece precisamente com a maioria dos filmes sobre Cleópatra, que analisaremos adiante, ou ainda sobre outras figuras suas contemporâneas, como Vercingétorix e Espártaco, em relação a quem possuímos informação de substrato também plutarquiano¹²². Destas, destacamos agora precisamente as produções cinematográficas inspiradas pelo gladiador trácio, como o *Spartacus* de Stanley Kubrick, no qual César é interpretado pelo actor John Gavin.

6. ESPÁRTACO

Ao contrário do que acontece com quase todos os outros casos aqui estudados, não existe nenhuma *Vida de Espártaco* escrita por Plutarco que tivesse inspirado ou originado os filmes dedicados a este revoltoso do século I a.C. Existem sim várias referências nas fontes antigas

¹²¹ Figuras mencionadas nas seguintes biografias, nas quais em grande medida se baseia o argumento da série: *Vida de César*, *Vida de Crasso*, *Vida de Pompeio*, *Vida de Bruto*, *Vida de Catão Menor*, *Vida de Cícero*, *Vida de António*, *Vida de Galba*. Sobre esta série, ver Cyrino (2008). Naturalmente, foram utilizadas outras fontes, como Suetónio, Apiano e Díon Cássio.

¹²² E.g., Vercingétorix é referido em Plutarco, *César* 25-27 e aparece no filme *Vercingétorix* (2000, de J. Dorffman, interpretado por C. Lambert) e na série *Rome* (2005, de B. Heller, interpretado por Giovanni Calcagno).

que pertencem ao *corpus* plutarquiano. Terá sido em grande parte nestas que os diversos argumentistas que até à data reescreveram a história do gladiador rebelde se inspiraram¹²³.

Ocorrida em 73 a.C., a revolta de Espártaco foi adaptada ao ecrã pelo menos cinco vezes: em 1913, por Enrico Vidali¹²⁴; em 1952, por Riccardo Freda (versão alternativa com Massimo Girotti, que incluía uma sequência com a encenação de uma naumaquia, mas que na verdade é um subproduto derivado de filmes anteriores, como o *Fabiola* de A. Blasetti e o *Quo Vadis?* de LeRoy); em 1960, por Stanley Kubrick; mais recentemente, em 2004, por R. Dornhelm, numa versão para a televisão com Goran Visnjic e Alan Bates; e ainda em 2010, *Spartacus: Blood and Sand*, em adaptação igualmente televisiva da autoria de Steven DeKnight, com Andy Whitfield no papel do gladiador trácio. Eventualmente, poderíamos citar ainda uma adaptação *hardcore*, todavia menos divulgada, em que Espártaco se metamorfoseia num herói da pornografia¹²⁵.

A mais célebre destas adaptações, porém, é sem dúvida a de Kubrick, e essa fama deve-se a vários factores. Todas as versões referidas são problemáticas, em termos de análise historiográfica, mas as duas

¹²³ Espártaco é referido por Plutarco nas vidas de Crasso (8-11; 36), Catão Menor (8.1-2) e Pompeio (31).

¹²⁴ Esta versão inspira-se no romance de Raffaello Giovagnoli, *Spartaco*, publicado em 1874. Sobre estas primeiras produções, ver Wyke (1997) 37-56; Cyrino (2005) 100-101.

¹²⁵ Trata-se de *Spartacus* de Csaba Borbely, datado de 2006. Sobre esta problemática, ver o interessante estudo de Nisbet (2009).

primeiras são particularmente excessivas no que diz respeito à liberdade poética dos seus realizadores e argumentistas. Em contrapartida, a versão de Kubrick pretende não só ser uma reconstituição mais ou menos fiel do período final da República romana como também uma apologia dos ideais do seu protagonista, realizador e colaboradores, ganhando vida com o auxílio de uma galeria de estrelas do cinema norte-americano e britânico: Issur Danielovitch Demsky, ou melhor, Kirk Douglas (Espártaco), Laurence Olivier (Crasso), Charles Laughton (Graco); Peter Ustinov (Lêntulo Baciato); Jean Simmons (Varínia); John Gavin (Júlio César); Tony Curtis (Antonino) e Nina Foch (Helena). Em parte, repete-se aqui um *topos* recorrente em Hollywood, o de associar o sotaque britânico às figuras que representam a tirania, e o tom norte-americano às que configuram os heróis, ainda que esta conclusão não seja universal e válida para todos os casos¹²⁶.

Música (da autoria de A. North), fotografia, guarda-roupa, cenografia, interpretações fizeram com que a versão de Kubrick fosse cinematograficamente quase perfeita¹²⁷. *Spartacus* é o *epic film* por definição, distinto do *peplum*. A filosofia que o sustenta é profunda, assentando no conflito entre a prática da escravatura e o sentimento intrínseco humano da liberdade¹²⁸. Mas esta

¹²⁶ Sobre esta problemática, ver o estudo de Wyke (1997), em que se analisa o caso particular do *Quo Vadis?* de LeRoy.

¹²⁷ O filme foi nomeado para seis Óscares da Academia, tendo recebido quatro: cinematografia, direcção artística, guarda-roupa e melhor actor secundário (Peter Ustinov).

¹²⁸ Elley (1984) 109-112; Solomon (2001) 50-56; Cyrino (2005) 104.

associação tem perigos e custos e a crítica não poupou os autores pelas referências e concepções anacrônicas do filme, em parte importadas do romance de Howard Fast que lhe deu origem e que fora publicado em 1951. Algumas dessas concepções foram transplantadas para a tela pelo realizador, outras pelo próprio protagonista, K. Douglas¹²⁹. A maioria dos críticos considera que tanto o actor principal (Douglas), como o argumentista (D. Trumbo), como o realizador (Kubrick) transformaram Espártaco num rebelde comunista consciente da pertença a uma classe, que encabeça uma revolta organizada contra o poder instituído, corrupto e decadente, retratado através de uma determinada concepção de burguesia. Na realidade, vários dos técnicos e autores envolvidos neste filme estavam referenciados pela já referida Comissão de Actividades Antiamericanas, que fez história na segunda metade do século passado. Além disso, o filme nasce no contexto da Guerra Fria, o que transformou todas essas referências em aspectos significativos em termos políticos¹³⁰.

Já no século XIX, Marx reconheceu em Espártaco as virtudes que o levaram a definir a personagem antiga

¹²⁹ Ver Alonso (2008a).

¹³⁰ Wyke (1997) 59-62. O romance de Fast é rico em metáforas políticas e comparações com temas da contemporaneidade, como a luta pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, as problemáticas relacionadas com o sionismo e o homossexualismo. Neste último caso, porém, note-se como, curiosamente, a questão da homossexualidade é usada tanto no romance como no filme como elemento caracterizador da perversão e da decadência moral e política dos Romanos, que por sua vez são apresentados como os vilões do enredo.

como «um genuíno expoente do proletariado antigo», enquanto Lenine o havia classificado como o herói de uma das maiores revoltas servis da História e Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht visto nele o mote para o movimento comunista de que fizeram parte no início do século XX: a Liga Espartaquista que incluía uma revista precisamente chamada *Spartakus*¹³¹. Ainda no século XIX, a imagem de Espártaco foi também usada, em particular em Itália, como símbolo da independência nacional, em detrimento do da liberdade individual¹³². A manipulação da figura do gladiador trácio não era, portanto, original. Em termos históricos, é totalmente inverosímil que as motivações de Espártaco tivessem sido as mesmas que moveram estas figuras dos séculos XIX e XX. O mais provável é que a Espártaco tivesse interessado o simples saque e a fuga de Itália, não havendo lugar a qualquer movimento organizado entre escravos e gladiadores. Mas a figura prestou-se a este tipo de leituras e de aproveitamento, que alguns consideram ser sobretudo «*clichés* esquerdistas»¹³³. O que não implica que o desejo de liberdade e de fuga não fosse legítimo e não tivesse motivado o gladiador. Com efeito, será honesto referir que já em Plutarco, com o pendor humanista que lhe é característico, se evoca a injustiça das condições a que Espártaco e os companheiros de gladiatura haviam sido sujeitos, quando o autor afirma:

Um tal Lêntulo Baciato mantinha gladiadores em Cápua,

¹³¹ *Apud* Alonso (2008a) 86.

¹³² Cyrino (2005) 101.

¹³³ Alonso (2008a) 86; Futrell (2001).

sendo na sua maioria gauleses e trácios. Estes eram prisioneiros, não por terem cometido algum crime, mas por causa da injustiça daqueles que os haviam comprado e que os forçavam a combater na arena.¹³⁴

É um facto que neste filme pouco ou nada é inocente. Situações e personagens assumem papéis claramente metafóricos: o Império Romano é o símbolo do imperialismo norte-americano; o Gaio de Laughton é o paradigma do aristocrata decadente, o *bon vivant* de cepa estoíca que olha para Roma com ironia e ao mesmo tempo nostalgia, um eventual símbolo dos Democratas norte-americanos¹³⁵; o Crasso de Olivier recorda a burguesia dos manuais marxistas ou, mais do que isso, encarna mesmo o alter-ego da sinistra figura do senador McCarthy, particularmente presente nos espíritos norte-americanos de então¹³⁶; as figuras de Helena – inesquecível o ar petulante e lascivo de Foch – e Cláudia (Joanna Barnes) personificam as mulheres burguesas frívolas e fúteis, que se comprazem com as desgraças alheias, por contraponto à leal Varínia de Simmons, que por sua vez simboliza a libertação da mulher e o desejo de igualdade entre os sexos; o lanista Baciato de Ustinov é o arquétipo do comerciante amoral, que «dança» de acordo com a música – as interpretações de Laughton e Ustinov são arrebatadoras o que valeu o Óscar da Academia ao último¹³⁷; o César de Gavin é

¹³⁴ Plutarco, *Crasso* 8.2.

¹³⁵ Fatás (1990) 36.

¹³⁶ Frías Castillejo (2007).

¹³⁷ Lântulo Baciato é mesmo o nome que Plutarco indica para o

sobretudo um arrivista político, havendo quem o associe ao então recém-eleito J. F. Kennedy; ao passo que Draba (Woody Strode), o gladiador negro, é uma metonímia da população afro-americana nos EUA, assim como David (Harold J. Stone), o gladiador judeu, representa a judaica; e, claro está, o Espártaco de Douglas é a metáfora completa do «proletário revolucionário» que arregimenta tudo o que é escravo para a construção e concretização da utopia¹³⁸.

Mas é sobretudo a utopia que está na base do argumento deste filme, pois historicamente é inverosímil uma tal união de escravos. Aliás, em termos históricos, nem sequer há certeza de que Espártaco fosse escravo, ainda que Plutarco refira a transacção que o levou à casa de gladiadores de Baciato¹³⁹. As referências à vida anterior do gladiador são no filme um tabu, optando-se pela omissão de modo a alcançar o efeito pretendido¹⁴⁰. Outro pormenor curioso é a construção da personagem de Varínia. Com efeito, Plutarco refere a companhia de Espártaco, que o teria acompanhado na fuga e que seria adepta dos mistérios dionisiacos. Este pormenor é omitido no filme, pois não seria de bom tom criar uma heroína de contornos marxistas e apor-lhe uma espiritualidade religiosa e mística deste tipo. Mas o autor

lanista, Plutarco, *Crasso* 8. Ustinov teve um papel particularmente activo no filme ao reescrever grande parte dos seus diálogos. Sobre esta questão, ver Cyrino (2005) 112.

¹³⁸ Sobre a importância do cinema histórico de tema antigo como metáfora da modernidade, ver Winkler (2001a); Futrell (2001); Wyke (1997).

¹³⁹ Plutarco, *Crasso* 8.

¹⁴⁰ Algumas dessas referências constam de Plutarco, *Crasso* 8-11.

grego não diz como se chamava essa mulher. A Varínia do filme deve o seu nome a uma outra personagem, igualmente plutarquiana, mas eclipsada na versão filmada: o pretor Públio Varínio, comissionado para resolver o problema dos escravos revoltosos e contra quem Espártaco e os seus combateram¹⁴¹. Esta metamorfose de Varínio levou a que alguns considerassem estarmos perante uma razoável dose de ironia e de humor por parte dos autores do argumento e da película¹⁴². Mas a ironia só se revela eficaz conhecendo o texto de Plutarco.

Igualmente polémico é o final do filme. Segundo as fontes antigas, Espártaco morreu em combate e o seu cadáver nunca foi encontrado. Mas Kubrick faz alinhar o gladiador com outros revoltosos na execução através da crucifixão, o que não acontece no filme de 1952, por exemplo¹⁴³. Talvez esta opção derive não apenas do facto de a morte por crucifixão, conhecida como *servile supplicium*, ser a normalmente aplicada a escravos, mas também da intenção de associar o gladiador rebelde à figura e ideais de Jesus de Nazaré, numa versão todavia agnóstica e quiçá herética, uma espécie de «outro lado da mensagem cristã», evocador de temas polémicos mais recentes, como o do casamento de Jesus¹⁴⁴. As associações ao tema da *passio Christi* são claras: Espártaco é crucificado e Varínia mantém-se aos pés da cruz

¹⁴¹ Plutarco, *Crasso* 9.

¹⁴² Fatás (1990) 22. Este filme foi já alvo de uma extensa análise em Winkler (2007). O nome foi retomado na versão de 2004. Ver ainda Theodorakopoulos (2010) 51-71.

¹⁴³ Plutarco, *Crasso* 11.

¹⁴⁴ Como refere Alonso (2008a) 90.

segurando o filho de ambos; Varínia usa uma túnica azul, símbolo reconhecidamente mariano; a mulher toca os pés do marido crucificado; mais longe, Baciato assiste à cena e apressa Varínia, dizendo-lhe «Tem misericórdia de nós»¹⁴⁵.

Spartacus é o único filme épico que mostra a vida de gente comum numa época em que a mesma não era fácil¹⁴⁶. Foi este conjunto de vicissitudes que contribuíram para que o filme sofresse vários cortes, como o da famosa cena homoerótica entre Olivier e Curtis, o da famosa sequência que mostra o sangue sobre o rosto de Crasso ou ainda o da imagem do braço amputado do soldado na cena da batalha final. Algumas dessas cenas só foram reabilitadas nas edições restauradas do filme em 1991.

O essencial do carácter de Espártaco, porém, parece ter sido previamente delineado no texto plutarquiano e daí aproveitado na versão moderna. Eis o que diz o Queronense:

Armados, [os gladiadores fugitivos] escolheram três chefes, sendo o primeiro deles Espártaco, um trácio do país dos Medos¹⁴⁷, que reunia uma enorme coragem e força e uma inteligência e candura superiores, sendo por isso mais grego do que a sua origem indicava.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Sobre esta cena, Cyrino (2005) 113. A fuga de Varínia e Baciato para a Aquitânia é outro aspecto curioso, que poderia dar ocasião a um debate mais aprofundado, mas que por agora deixamos em aberto.

¹⁴⁶ Solomon (2001) 53.

¹⁴⁷ Os *Maedi* eram uma tribo trácia.

¹⁴⁸ Plutarco, *Crasso* 8.3.

O final do *Spartacus* de Kubrick deixou em aberto a possibilidade de uma sequência, que veio a acontecer em 1962, com *Il figlio de Spartacus*¹⁴⁹. Este filme, contudo, já não é um épico cinematográfico, mas sim um *peplum* italiano que, à maneira do romance grego antigo, inclui naufragos e se transfere para o Egipto. É protagonizado pelo popular Steve Reeves (Rando) e realizado por Sergio Corbucci. Algumas das personagens são todavia históricas e muito provavelmente de novo recriadas por inspiração dos textos de Plutarco: são os casos de César (Ivo Garrani), Crasso (Claudio Gora) e Clódia (Gianna Maria Canale)¹⁵⁰. Mas como é próprio do *peplum*, o rigor histórico é uma questão de todo descartável, predominando a fantasia e, apesar de Plutarco sugerir o tema, a adaptação dos seus textos também não é neste filme um problema ou uma preocupação axial.

Espártaco deverá ser a personalidade contemporânea de Júlio César que mais atenção cinematográfica mereceu, e também a mais significativa. Como referimos, há outros biografados por Plutarco que, apesar de não terem tido direito a um filme ou uma série televisiva a si exclusivamente dedicados, aparecem no ecrã sempre que este introduz a figura do *dictator*. Mas, naturalmente que, quando se aborda a biografia de Júlio César, há duas figuras que lhe são praticamente inerentes: Antónia e Cleópatra, tendo a primeira delas sido igualmente tratada numa biografia plutarquiana.

¹⁴⁹ Filme também conhecido como *The Slave*.

¹⁵⁰ Os actores que participam neste filme são quase todos veteranos do *peplum*. Sobre as fontes, cf. Plutarco, *Lúculo* 34.1; 38.1; *Cícero* 29; *César* 10; ver ainda Alonso (2008a).

A forma como o casal tem sido representado ao longo da História da Cultura Ocidental, e em particular no cinema, porém, faz-lhes merecer também uma alínea específica neste estudo.

7. ANTÓNIO E CLEÓPATRA

É evidente que quando assinalamos nesta entrada a fórmula «António e Cleópatra», e não apenas «António», como seria mais correcto na perspectiva de Plutarco, remetemos para o imaginário popular que celebrizou o casal em questão e que em grande parte se deve precisamente aos escritos plutarquianos, eventualmente acentuados pela tragédia shakespeareana e posteriormente difundidos pela imagética cinematográfica. Mas o facto é que, grande parte do que o grande ecrã adaptou, relativamente à vida do tribuno romano e da rainha greco-egípcia, assenta, tal como no caso de Júlio César, em matéria do bardo inglês, não obstante esta basear-se sobretudo na *Vida de António*¹⁵¹.

Até ao momento, a história de António e Cleópatra conheceu mais de uma dezena de adaptações cinematográficas ou televisivas assinaláveis¹⁵². A primeira data de 1912, confirmando o êxito do tema no cinema praticamente desde os seus primórdios¹⁵³. A produção desse *Cleopatra* deveu-se aos «Helen Gardner Players»

¹⁵¹ Wyke (1997) 75.

¹⁵² Não incluímos aqui as encenações televisivas de *Antony and Cleopatra* de Shakespeare. Sobre a recepção do tema de Cleópatra, Hughes-Hallett (1990); Cyrino (2005) 137; sobre as primeiras produções cinematográficas, Wyke (1997) 84-97; Wike (2002) 244-320.

¹⁵³ Trata-se da primeira versão em longa-metragem conhecida.

de Nova Iorque¹⁵⁴. Cleópatra foi então interpretada por Helen Gardner, cuja recriação da última rainha do Egipto fez jus à prática da época, sendo evidentes os excessos mímicos e de expressões faciais, próprios do cinema mudo. Os críticos referem alguns momentos menos conseguidos, como a representação da batalha de Áccio, em que os efeitos especiais levam a que o episódio resvale o humor. Na verdade, estava-se no início do século XX, os produtores do filme fizeram-no com os meios técnicos que tinham então ao seu dispor e há que ter isso em consideração. A prova de que em 1912 a vida de António e Cleópatra despertou o maior interesse ao nível da cultura popular está no facto de o filme ter feito um périplo pelos EUA, acompanhado de conferências que eram feitas por académicos especialistas na matéria¹⁵⁵. Tal como a maioria das produções que se seguiram, o filme centrava-se na personagem de Cleópatra, mais concretamente nas informações e considerações que Plutarco dá e tece acerca dela na *Vida de António*, e não na do oficial romano.

O tema da mulher fatal, poderosa e sedutora viria a confirmar-se atraente para o público moderno. Logo no ano seguinte, Antony Novelli e Giovanna Terribili Gonzales protagonizaram uma nova versão da história em *Marcantonio e Cleopatra*, sob a direcção de Enrico Guazzoni. Pelo título, poderia julgar-se estarmos perante uma adaptação de Shakespeare. Mas o filme acaba de imediato com quaisquer eventuais ilusões. Trata-se

¹⁵⁴ O título original deste filme era mesmo *Helen Gardner in Cleopatra*.

¹⁵⁵ Solomon (2001) 62.

igualmente de uma fita muda, com uma fotografia de inspiração rembrandtiana, em que confirmam as características do cinema da época, mas com inovações que nos induzem à suspeição de que os seus argumentistas e produtores desconheciam de toda a obra de Plutarco, ou que decidiram deliberadamente alterá-la, com o objectivo de obter cenas e episódios de maior dramatismo. Exemplo desta opção é a cena da morte de Carmiana (Matilde di Marzio), a serva de Cleópatra mencionada por Plutarco, que segundo o autor grego morreu envenenada juntamente com a sua senhora, mas que neste filme é devorada por répteis, numa cena de gosto *gore*¹⁵⁶. Outro exemplo é o da sequência em que, no Egipto, Octávia implora a Cleópatra que deixe o seu marido e que mais parece saída de uma telenovela sul-americana do que de qualquer texto greco-latino¹⁵⁷. Por outro lado, é de assinalar que, ao contrário do que acontece com outras produções, esta mostra o suicídio de Cleópatra não logo a seguir ao de António, mas algum tempo depois, o que parece ir no sentido do que Plutarco escreve acerca da morte da última rainha do Egipto¹⁵⁸.

Mas aquela que eventualmente foi a Cleópatra mais célebre do cinema mudo chamou-se Theda Bara.

¹⁵⁶ Plutarco, *António* 60.1; 85.4-8; Solomon (2001) 62. Na verdade, no guião original, a serva chama-se Agar e não Carmiana. A versão inglesa, porém, preferiu dar o nome plutarquiano à serva da rainha, talvez devido ao eco shakespeariano. Este bizarro episódio baseia-se num texto oitocentista de Pietro Cossa. Ver De España (1998) 240.

¹⁵⁷ O mesmo foi já notado por De España (1998) 241.

¹⁵⁸ Plutarco, *António* 79-87.

Esta era uma actriz de origem judaica que imortalizou a imagem da *vamp* no cinema. Foi precisamente esse modelo orientalista que Bara escolheu para a composição da sua Cleópatra, num filme de James Gordon Edwards com o mesmo nome, em 1917, e que por sua vez deverá inspirar-se nos ambientes dos romances oitocentistas e vitorianos de Théophile Gautier e de H. Rider Haggard, bem como na peça de Victorien Sardou¹⁵⁹. Infelizmente, já não possuímos qualquer cópia desta película, de que restam apenas fotografias. Mas o que sobrou permite-nos avaliar a extravagância que foi filmar este *Cleopatra* em plena Grande Guerra, sendo ainda possível ver uma rainha do Egipto vincadamente marcada por elementos da época da produção do filme, designadamente as tendências *Art Déco* e Arte Nova, presentes nos *décors*, e que são influenciadas por uma filosofia neo-egípcia¹⁶⁰.

A primeira Cleópatra sonora foi Claudette Colbert e o seu realizador o não menos famoso Cecil B. DeMille. A produção data de 1934, dois anos depois de o mesmo director ter filmado *The Sign of the Cross*, para o qual chamara também Colbert a interpretar a imperatriz Popeia Sabina. A produção de 34 volta a centrar-se na figura da rainha do Egipto e não nos seus co-protagonistas masculinos, representados por Warren William (Júlio

¹⁵⁹ T. Gautier, *One of Cleopatra's Nights* (1838); H. Rider Haggard, *Cleopatra: being an account of the fall and vengeance of Harmachis, the Royal Egyptian, as set forth by his own hand; Maiwá's revenge; a novel* (1889); e V. Sardou, *Cléopâtre* (1890). Sobre os romances e ensaios biográficos que influenciaram estas produções, ver Wyke (1997) 94-95; (2002) 244-278; e ainda Hamer (2002); sobre a estética da época, Curl (2005).

¹⁶⁰ Sobre os elevados custos da produção, ver Solomon (2001) 63.

César) e Henry Wilcoxon (Marco António). Confirma-se assim a atenção dada pela contemporaneidade a esta figura da História da Antiguidade, privilegiando-a em detrimento das restantes do seu tempo. *Cleopatra* de DeMille joga obviamente com a presença de Colbert, que era uma mulher vistosa e senhora de uns olhos particularmente apelativos. Mas aposta também nos efeitos especiais e na cenografia, de que se destaca o exemplo da barca da rainha. Como nota R. De España, «habitual em DeMille, o indiscutível brilho visual mistura-se com uma absoluta falta de sentido histórico»¹⁶¹. Com efeito, por momentos, o espectador parece estar a assistir a um espectáculo do tipo *Ziegfeld follies* e não a uma dramatização da vida de António e Cleópatra. O mesmo se diga acerca do banquete em casa de César e Calpúrnia (Gertrude Michael), em que os convivas e a forma como se comportam sugerem os ambientes da alta-sociedade burguesa dos anos 20-30 e de forma alguma a *domus* de uma família da aristocracia romana do século I a.C. Na perspectiva histórica, os nomes das personagens-figurantes, apesar de clássicos, são inverosímeis enquanto formas onomásticas femininas da época (e.g. *Lady Flora*, *Lady Leda* ou *Lady Vesta*¹⁶²).

¹⁶¹ De España (1998) 243. Como nota o mesmo autor, na verdade, jamais saberemos se estas características correspondiam efectivamente aos sentimentos do cineasta ou se simplesmente traduziam aquilo que ele sabia que o público esperava do seu trabalho. Como tem sido notado, a maioria destes filmes diz-nos mais sobre a época que os produziu do que sobre a época que pretende retratar.

¹⁶² Personagens interpretadas por Florence Roberts, Celia Ryland e Jane Regan, respectivamente. Apesar de Plutarco, *Pompeio*

O mesmo se diga acerca do comportamento social das mulheres que na cena em causa se vêem representadas, tal como o guarda-roupa que envergam ou os penteados que ostentam e que de novo resvalam os ambientes da estética Arte Nova¹⁶³. Estas ideias são válidas também para a arquitectura dos aposentos privados da rainha ou para a composição das suas aias, inusitadamente platinadas e usando sapatos prateados de saltos altos. Igualmente ridículo é o facto de César passar quase todo o filme com uma coroa de louros sobre a cabeça. Talvez seja para nos lembrar de forma contínua que se trata de Júlio César, o general romano. Mas é sem dúvida um desgaste desnecessário do ícone. Por outro lado, o realizador teve a preocupação de fundamentar historicamente alguns aspectos, como os adornos que Colbert usa ao longo do filme¹⁶⁴. De assinalar ainda que DeMille utiliza já algumas técnicas de encenação radicadas na pintura e no teatro, que há-de recuperar mais tarde, em produções como *Samson and Delilah* (1949) e muito em particular na segunda versão de *The Ten Commandments* (1956).

Foram várias as fontes utilizadas por Bartlett Cormack, o autor do guião que fez as adaptações a partir do material histórico. Mas duas das cenas centrais do *Cleopatra* de 1934 são claramente plutarquianas¹⁶⁵.

2; 53 nos dar notícia de uma Flora amante de Pompeio Magno.

¹⁶³ Questão abordada por Curl (2005) 382-383.

¹⁶⁴ Solomon (2001) 64-65.

¹⁶⁵ Aqui é possível percebermos outros motivos desenvolvidos tanto por Plutarco como Shakespeare, como o do aviso acerca dos idos de Março (cf. Plutarco, *Bruto* 10.3; 14.3; 35.4; 40.8; *César* 63.5-6). O uso de Josefo neste filme é também assinalável, como se

A primeira é a entrada de Apolodoro, o servo da rainha, carregando um tapete, dentro do qual vem a soberana que assim se apresenta ao chefe romano. A segunda é a da chegada da barca da rainha a Tarso, para o encontro com Antônio. As potencialidades dramáticas e cénicas bem como a centralidade de ambas as sequências na economia do enredo fez com que elas fossem continuamente tratadas. O primeiro episódio é referido na *Vida de César*, onde se afirma que o siciliano Apolodoro escondeu Cleópatra dentro de um «embrulho» e fê-lo chegar ao general romano¹⁶⁶. Plutarco afirma mesmo que aquela teria sido a primeira artimanha com que Cleópatra teria seduzido César, elemento que não foi desconsiderado pelos realizadores. O segundo episódio consta da *Vida de Antônio* e concentra a informação acerca da forma como a rainha seduziu o cunhado de Octávio:

... resolveu subir até Cidno, num navio com popa de ouro, velas púrpura soltas ao vento e remos de prata, que se moviam ao som da música de flautas com sirenges e cítaras. Cleópatra ia reclinada sob um dossel de ouro, vestida tal como os pintores representam Afrodite. De ambos os lados dela, abanavam-na com leques, refrescando-a, crianças que pareciam os Amores que se vêem pintados nos quadros. De igual modo, junto a si, estavam as mais belas servas, vestidas como Nereides e Graças, dispostas umas ao lado do leme e outras dos cabos... Corria o rumor que era Afrodite que vinha para partilhar o prazer com Dioniso, para bem da

verifica pela importância da figura de Herodes-o-Grande (Joseph Schildkraut) no argumento.

¹⁶⁶ Plutarco, *César* 49.2.

Ásia. António convidou-a para cear, mas ela respondeu que preferia que fosse ele a visitá-la e como ele queria mostrar-lhe cortesia e agradar-lhe aceitou o convite. Ele encontrou tudo preparado de tal modo que está além do que se possa dizer, mas ficou particularmente deslumbrado com a abundância de luzes...¹⁶⁷.

É esta descrição que serve de mote a uma das mais inesquecíveis cenas do filme de DeMille. Nela, surge o navio com popa em forma de cabeça de cisne, feita em ouro, ao som de um fundo musical que transpira o exotismo do Oriente. Cleópatra não aparece logo reclinada, tal como o texto indica. Além disso, Colbert usa na cabeça uma coifa de tipo egípcio, desenhada a partir da iconografia antiga oriental. Trata-se, portanto, de uma imagem que pouco se coaduna com a ideia das representações de Afrodite. Mas no momento em que António entra no interior do navio, surgem as servas da rainha que, ainda que não se pareçam a Nereides ou a Graças, assumem a função descrita no texto de Plutarco. Aliás, uma vez mais, a coreografia dificilmente executada pelas bailarinas está muito próxima da dos espectáculos típicos da mais pura tradição «hollywoodesca». As crianças referidas pelo texto grego foram também substituídas por homens eroticamente sugestivos que erguem as plumas que refrescam a rainha do Egipto. E esta lá aparece reclinada, ainda que mais com um ar de revivalismo oriental do que propriamente grego. A cena, tal como DeMille a faz representar, recorda-nos

¹⁶⁷ Plutarco, *António* 26.1-6.

mais o episódio de Ulisses e Circe na *Odisseia*, do que a fonte plutarquiana em que é suposto basear-se¹⁶⁸. Isso poderá dever-se às semelhanças do carácter da Cleópatra de Plutarco com a figura da feiticeira homérica. Cecil B. DeMille utiliza nesta sequência uma coreografia que repetirá anos mais tarde em *The Ten Commandments*, na cena da adoração do bezerro de ouro, no deserto, por parte dos Hebreus decepcionados com a liderança de Moisés. O António aqui delineado faz jus ao do texto grego, caracterizando-se pela imbecilidade do homem que cede traído pelo estômago, pela ganância, e não só, à inteligência felina e ardilosa da mulher. A cena é misturada com laivos de humor próprio das comédias dos anos 30-40 e culmina numa fantasia extravagante e igualmente «hollywoodesca», enriquecida pela coreografia e pela música de toque oriental, que, apesar de tudo, faz justiça à narrativa de Plutarco. As formas escolhidas pela rainha para seduzir António são uma interpretação das palavras do Queronense, quando afirma que ela «trazia António embevecido com um novo prazer e uma nova graça»¹⁶⁹. Terá sido mesmo este conjunto de circunstâncias que terá levado Plutarco a referir que António e Cleópatra levavam um estilo de vida inimitável e que conferiu às figuras o *glamour* que as caracteriza no cinema¹⁷⁰.

Uma terceira cena no filme de DeMille deve

¹⁶⁸ Cf. *Odisseia* 10.135-574. De notar em especial os romanos embriagados, que se assemelham aos companheiros de Ulisses no palácio de Circe.

¹⁶⁹ Plutarco, *António* 29.

¹⁷⁰ Plutarco, *António* 71.

parte dos seus créditos à biografia plutarquiana. Trata-se do momento em que a rainha do Egipto experimenta venenos em condenados à pena capital, no sentido de analisar as formas de morte que dali adviriam. No filme, contudo, sugere-se que Cleópatra procedia a tais experiências com vista ao envenenamento de António, acentuando-se desse modo o *ethos* político da personalidade da rainha e que está de acordo com a ideia de que a lágida usava o romano, enquanto ele lhe devotava uma paixão incontrolável. Esta era uma das atracções para o público contemporâneo, que assim via na rainha alguém que colocava o interesse político acima da paixão e do devaneio amoroso, qual vingança consequente do desgosto que Júlio César lhe proporcionara. Em Plutarco, porém, a referência vem num contexto em que se insinua ser ela própria, eventualmente com o amante, o alvo de tais poções¹⁷¹.

Reduzida a alguns segundos apenas, a batalha de Áccio está neste filme ainda longe do impacte que terá na economia de produções futuras e é na cena final, naturalmente, que se narra o suicídio de António e depois o de Cleópatra. Aí voltamos a aproximar-nos da narrativa plutarquiana. Apesar de o enquadramento ser diferente do que conta Plutarco, o dramático episódio da áspide, aliás problematizado pelo autor antigo¹⁷², é o que mais se destaca no final do filme de DeMille. Apesar de haver diferenças evidentes: a picada do réptil é aqui dada no peito e não no braço, como refere o tratadista, e

¹⁷¹ Plutarco, *António* 71.

¹⁷² Plutarco, *António* 86.

Carmiana (Eleanor Phelps) e Iras (Grace Durkin), as aias de Cleópatra, não morrem na mesa ocasião, como se lê no texto grego¹⁷³. DeMille também rejeita o estereótipo da aia negra e da aia caucasiana, seguido noutras produções. Em vez disso, oferece-nos duas loiras platinadas, inverosímeis é verdade, mas funcionais do ponto de vista da estética dos anos 30 do século XX.

A Cleópatra que ficou para a História do cinema e para o imaginário popular foi, sem qualquer sombra de dúvida, a que Elizabeth Taylor interpretou para o filme de Joseph L. Mankiewicz, em 1963. Mas para trás ficaram várias outras composições e recriações, como as de Vivien Leigh (*Caesar and Cleopatra*, 1946) e de Rhonda Fleming (*Serpent of the Nile*, 1953).

No primeiro caso, rodado ainda em período bélico¹⁷⁴, a célebre actriz inglesa reencarnou a personagem criada pelo dramaturgo George Bernard Shaw, ao lado de Claude Rains, que nesse filme deu vida a Júlio César. O argumento da peça, e por conseguinte do filme realizado por Gabriel Pascal (o próprio Shaw escreveu o argumento para o filme), centra-se no primeiro encontro entre o *dictator* e a jovem soberana. Nesta versão, que passa por ser mais um caso de uma encenação filmada, emerge uma rainha ingénuo e ainda imatura, que passa por ter uma relação paternal com César, em detrimento da imagem erótica predominante na restante cinematografia. Na verdade, nesta leitura, é César quem ensina Cleópatra a ser rainha. Além do

¹⁷³ Plutarco, *António* 75-76.

¹⁷⁴ O custo do filme trouxe alguns dissabores ao seu realizador precisamente por causa desta questão.

tema, pouco há de Plutarco aqui. A própria serva da monarca é designada por um exótico «Ftatatita» (Flora Robson), nome bem distinto, e mais propício ao humor – e há que salientar que Shaw pretendia uma comédia e não uma tragédia –, dos que Plutarco refere serem os das servas de Cleópatra¹⁷⁵.

Quanto à versão de William Castle, apesar de o título sugerir a tragédia de Shakespeare (na qual lemos o verso atribuído a António: *Where's my serpent of old Nile?*¹⁷⁶), ela surge como uma proposta inusitada, em que a rainha dedica os seus amores não a António (Raymond Burr) mas ao melhor amigo deste, uma personagem chamada Lucílio (William Lundigan), inspirada num passo de Plutarco¹⁷⁷. O mais curioso é que o próprio António parece não prestar muita atenção à rainha, pois também ele aparenta estar mais interessado no mesmo Lucílio do que em Cleópatra. Como nota De España, «as cenas em que [António e Lucílio] aparecem juntos têm um inegável sabor homossexual»¹⁷⁸. Trata-se portanto de uma subversão total da história, tal como as fontes antigas a apresentam¹⁷⁹. Na verdade, todo o filme

¹⁷⁵ Ftatatita é magistralmente interpretada por Flora Robson. Note-se como César tenta desesperadamente dizer o nome da serva, acabando por nomeá-la com um simples «Tota», e conquistando o público com o apontamento humorístico.

¹⁷⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra* 1.5.25.

¹⁷⁷ Cf. Plutarco, *António* 69.1-2; *Bruto* 50.

¹⁷⁸ De España (1998) 245.

¹⁷⁹ Ainda que a homofilia de António não esteja excluída das fontes antigas, essa não é a tónica principal na caracterização da sua figura. Não é impossível que a criação do António de Burr se inspire nas referências Joséficas à atracção que o tribuno mantinha por Aristobulo, o cunhado de Herodes-o-Grande, Josefo, *Antiguidades*

é uma subprodução. O guarda-roupa e a decoração, por exemplo, foram um aproveitamento dos utilizados nesse mesmo ano na rodagem de *Salome* de William Dieterle, com interpretação de Rita Hayworth. Apesar de o enredo e alguns diálogos sugerirem a radicação shakespeariana, o resultado final está muito longe da qualidade desejada. Para tal, contribuem não só os elementos já aduzidos, como também anacronismos evidentes, de que se destacam os bilhetes escritos em inglês, o aparecimento de *dominatrices* ao estilo *soft-porn* na cena da barca, as estruturas arquitectónicas que lembram os interiores de algumas dependências bancárias novalquínas dos anos 50, as tiradas dos soldados egípcios – como «*Get the girl!*» –, mais próprias do *western*, mas que pretendem ser uma ordem para prender a irmã fugitiva de Cleópatra VII, ou ainda sequências menos bem conseguidas como a do suicídio apressado da rainha na sequência do do tribuno romano. Nota positiva merece todavia a composição de Rhonda Flemming, apesar de tudo uma Cleópatra convincente, mais até do que qualquer outra das suas antecessoras ou mesmo sucessoras. A voz profunda e o olhar esmeralda reptilíneo, enquadrado pelas perucas que permitem uma estética de época verosímil, somaram pontos a favor da actriz que será o único elemento positivo deste filme¹⁸⁰. Novidade em relação aos enredos em torno de Cleópatra é a inclusão da irmã da rainha, Arsínoe (Jane Easton), num argumento que, apesar

Judaicas 15.25-30.

¹⁸⁰ Efectivamente, segundo Plutarco, um dos atributos de Cleópatra VII Teia Neotera Filopator era a voz, o que valoriza a prestação de Flemming. Ver Plutarco, *António* 27.2-4.

de tudo, mantém alguma proximidade com o que as fontes antigas referem, designadamente Flávio Josefo, que dá testemunho desta filha esquecida de Ptolemeu Auletes XII¹⁸¹. Mais directamente plutarquiana é a cena da chegada da barca de Cleópatra a Tarso. Mas a forma como Castle a apresenta é «cecilbedemilliana». Foi por certo na versão de 1934 que este realizador se inspirou para dirigir a sequência em causa, como prova a coreografia das bailarinas de Cleópatra e o momento em que António lança moedas aos servos. Como nota G. N. Dougherty, «screenwriters and producers may not always read the ancient sources, but they do watch old movies and draw upon popular culture in general.»¹⁸² Carmiana (Jean Byron) é uma das personagens referidas por Plutarco com algum protagonismo no filme, mas o que aconteceu a Iras?

Do período que vai de 1934 a 1963, anos que correspondem às produções de DeMille e de Mankiewicz, fazem ainda parte os filmes de Mario Mattoli (*Due notti con Cleopatra*, 1953), Vittorio Cottafavi (*Le legioni di Cleopatra*, 1959) e Victor Tourjansky (*Una regina per Cesare*, 1962). Nenhum deles prima pela excelência estética, artística ou narrativa. O primeiro é uma comédia de segunda categoria, fraca precursora do futuro *Carry on Cleo*, que define Cleópatra com um *cliché*: «Messalina do Nilo». Trata-se por conseguinte de uma versão que insiste no aspecto erótico do tema, para o qual contribui uma

¹⁸¹ Josefo, *Antiguidades Judaicas* 15.89-90.

¹⁸² Dougherty (2008) 145.

quase estreante Sophia Loren, que encarna o papel da rainha qual ninfómana, cujo passatempo é executar os variados amantes na manhã que se segue às noites de amor. Anacronismos óbvios e tentativas desesperadas, mas mal sucedidas, de humor fazem parte da receita. Ao lado de Loren, Alberto Sordi tenta salvar a comédia no papel de Cesarino, nome nada inocente do mercador egípcio que se torna guarda da rainha. Mas o que ali nos faz rir é sobretudo o *nonsense* da película em si mesma, cujo enredo assenta na personagem ficcional de uma escultural escrava sócia de Cleópatra, de nome Nisca, igualmente interpretada por Loren, todavia loura, por meio da qual se engendra uma história de enganos de sabor plautino, mas totalmente falhada.

Quanto ao segundo filme, vem na linha do de W. Castle, centrando-se sobretudo nos momentos pós-Áccio. Nestas produções, a não ser o tema, pouco há de Plutarco. A insípida Cleópatra de Cottafavi (Linda Cristal), por exemplo, assume um papel de bailarina cuja verdadeira identidade é desconhecida pelos que a rodeiam. Este é um *topos* comum, atribuído desde a Antiguidade a várias figuras de poder com fama negativa, como Messalina ou Nero¹⁸³, mas desconhecido nas fontes antigas em relação à última rainha lágida. Deverá tratar-se de uma importação temática, contaminada de outras figuras, portanto. Como tem sido notado, o António (Georges Marchal) desta versão tenta introduzir um ideário político que justifique a sua inimizade com

¹⁸³ Sobre Messalina, ver Juvenal 6.118; sobre Nero, ver Suetónio, *Nero* 26.

Octávio (Alfredo Mayo). Mas a proposta apresentada é de todo inverosímil, pois o general defende uma República quando ele próprio se porta como um monarca e de tipo oriental¹⁸⁴. De qualquer forma, este último aspecto vai ao encontro das linhas plutarquianas. Já o anterior...

O terceiro filme deste período centra-se na vida de Cleópatra na corte ptolemaica até à chegada de Júlio César. Os protagonistas da acção são a rainha (Pascale Petit) e seu irmão-marido, Ptolemeu XIII (Corrado Pani). De salientar é a presença do texto de Plutarco na cena da morte de Pompeio, bem como nas questões em torno da relação de Roma com o Egipto¹⁸⁵. Mas este enredo é sobretudo um terreno fértil para desenvolver a ficção, como a que dá vida à figura de Aquiles (Giorgio Ardisson), oficial egípcio que salva a sua rainha das mãos do irmão e se transforma no primeiro amor da soberana. Dada a coincidência do nome, talvez este Aquiles seja uma recuperação do que em Plutarco aparece como conselheiro de Ptolemeu XIV e que foi encarregado de executar Pompeio¹⁸⁶. Mas se o é, a liberdade poético-artística dos autores é significativa. De certo modo, este filme é propedêutico em relação ao que se lhe segue.

Em 1963, estreou *Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz. O historiador J. Solomon chama a esta película a «quintessential version» dos filmes dedicados

¹⁸⁴ De España (1998) 246; Akinin (1998).

¹⁸⁵ Cf. Plutarco, *Pompeio* 77-79.

¹⁸⁶ Cf. Plutarco, *Pompeio* 77.3; 78.1-7; 79.1-5; 80.8; *César* 49.10.

à última rainha do Egipto¹⁸⁷. Para protagonizá-lo, foi escolhida Elizabeth Taylor que, segundo se diz, não terá ficado muito entusiasmada com a proposta¹⁸⁸. Talvez por isso mesmo, terá pedido um milhão de dólares de honorários acrescidos de dez por cento da bilheteira, esperando que os produtores da Twentieth Century Fox a recusassem. O que, todavia, não aconteceu. Mas o *cachet* de Liz Taylor foi apenas uma parcela da enorme despesa que este filme significou para a empresa produtora. Cenários gigantescos afectados pelos mais diversos acidentes do quotidiano, filmagens itinerantes entre Itália e os EUA, passando pelo Reino Unido, trocas de realizador e de actores¹⁸⁹, doença da actriz principal¹⁹⁰, compra de direitos de filmes potencialmente concorrentes¹⁹¹, escândalos amorosos e sexuais, tudo contribuiu para que este *Cleopatra* ganhasse fama de o maior épico cinematográfico de todos os tempos e talvez um dos mais conturbados¹⁹². Uma adjectivação

¹⁸⁷ Solomon (2001) 67.

¹⁸⁸ Para o papel titular foram antes considerados nomes como Joan Collins, Audrey Hepburn e Susan Hayward.

¹⁸⁹ Os papéis de Júlio César e Marco António teriam sido inicialmente pensados para Peter Finch e Stephen Boyd, que na época protagonizou também *Ben-Hur*, ao lado de Charlton Heston, e *The Fall of the Roman Empire*, com Sophia Loren e Alec Guinness. O nome de Laurence Olivier foi também sugerido para interpretar Júlio César, mas o actor declinou o convite.

¹⁹⁰ Que obrigou os médicos a fazerem uma traqueotomia em Taylor.

¹⁹¹ Como aconteceu com o filme de Vittorio Cottafavi, *Le legioni di Cleopatra*, que, por mais surreal que nos pareça, terá emergido aos contemporâneos como uma possível ameaça ao êxito do projecto da Fox, ver De España (1998) 248.

¹⁹² Uma síntese da atribulada história desta produção pode ser

eventualmente exagerada, porém... A não ser que contemos com a duração do filme – 264 minutos – e os custos que atingiu – trinta milhões de dólares¹⁹³.

De facto, se os filmes rodados nos anos 50 pertencem sobretudo ao género do *peplum*, o *Cleopatra* de Mankiewicz é o *epic* que veio a tornar-se um dos filmes mais controversos da História do Cinema. Sem prejuízo para o facto de ser igualmente um dos mais espectaculares alguma vez realizado. A história de amor que se revelou durante as filmagens entre Taylor e Burton funcionou como uma poderosa alavanca publicitária, que intencionalmente confundia a vida real com a das personagens vividas na tela pelos actores¹⁹⁴. Em causa estava a construção do «mito Taylor», que de certo modo ainda hoje perdura e que se baseia em muito na vida amorosa da actriz, em particular nos sucessivos e atribulados casamentos.

Quando estreou, em Junho de 1963, o filme tinha uma duração de 4h 24m. Mas duas semanas depois, tinha

lida em Solomon (2001) 67-70. Este é também um dos filmes de tema antigo mais estudados. Ver e.g. Sales (2009).

¹⁹³ Note-se, porém, que o tempo de cenas filmadas ultrapassa as 96 horas, Solomon (2001) 67.

¹⁹⁴ A expressão de Plutarco «os da vida inimitável» caía como uma luva à dupla Taylor/Burton. A este propósito, lembramos que em 1960 Fellini rodava *La dolce vita*, cuja filosofia de base estava muito de acordo com o que agora se via no ecrã. A este propósito, não deixa de ser pertinente que, no momento em que Liz Taylor aparece sentada sobre o trono-esfíngico-móvel, os mais de 4500 figurantes presentes começaram a gritar «Liz! Liz!», em vez de «Cleópatra! Cleópatra!». Na verdade, a reacção dos figurantes, que está na origem do termo «Lizpatra», está mais de acordo com aquilo a que De España (1998) 251 chama de «estética *Broadway*» da sequência. Ver Solomon (2001) 74, e Wyke (2002) 302-315.

já apenas 4h 03m. E meses depois, contava com somente três horas. Estranha metamorfose que levou os críticos a chamarem-lhe *The Amputee*¹⁹⁵ e que por certo se deveu às exigências comerciais. Com efeito, em muitos aspectos, o resultado não foi de todo o esperado. A própria Elizabeth Taylor, depois de ter assistido à estreia, considerou o filme uma peça vulgar. Ao que parece, a actriz tinha consciência de que parte dessa vulgaridade se devia a ela própria, pois chegou a oferecer-se para dobrar algumas das cenas em que intervinha, de tão má que era a qualidade da sua voz na película. A voz pouco encorpada de Taylor associada ao sotaque da actriz é de facto um dos pontos fracos na composição da figura da rainha, o que se agrava quando levamos em conta o elemento já assinalado e atribuído a Plutarco, segundo o qual a voz de Cleópatra era um dos atributos mais atraentes da soberana¹⁹⁶. O produtor, todavia, recusou-se a gastar mais dinheiro com a fita.

Mas é também inegável que o filme possui qualidades como a belíssima música de Alex North – que pouco antes compusera a de *Spartacus* –, em particular o *Cleopatra's Theme* da abertura, as reconstituições de Alexandria e de Roma, os figurinos, cenografia e *set decoration* e as representações de Rex Harrison (César) e Richard Burton (António).

Seguindo o modelo plutarquiano, o António de Burton emerge sob o signo de um homem fraco, moralmente desintegrado, submisso às paixões, dissoluto

¹⁹⁵ *Apud* Solomon (2001) 69.

¹⁹⁶ Plutarco, *António* 27.2-4. Segundo Solomon (2001) 70, a voz de Taylor é a terceira grande fragilidade do filme, juntamente com a sua duração e montagem.

mesmo. O produto final preocupa-se em mostrar essa faceta, desprezando a imagem de homem de confiança de Júlio César que António fora também um dia, dadas a sua competência e qualidades estratégicas. Esta opção resultou não da realização do filme mas dos cortes que os produtores decidiram efectuar para tornar a produção economicamente viável. Pois, na versão integral, o António de Mankiewicz era uma fiel leitura de Plutarco, em que a estrutura psicológica do tribuno se ia desagregando, de modo a construir uma imagem trágica da personagem. Essa representação ficou comprometida no metatexto, pois a queda do herói tornou-se omissa, ao apresentá-lo já caído. O mesmo pode dizer-se em relação à intenção de mostrar Cleópatra como uma mulher mística, dependente de oráculos e superstições, tal como o texto de Plutarco sugere. Uma vez mais, a montagem final do filme praticamente anulou essa característica da rainha¹⁹⁷.

Como noutras produções, a relação de César e Cleópatra é algo exagerada, havendo intenção de intensificar a aura erótica da mesma. Esta leitura vai um pouco além do que recolhemos em Plutarco, embora não o contradiga. Mas é indiscutível que a relação amorosa entre a rainha e António é o centro e o motor deste filme. Tal como em versões anteriores, designadamente na de DeMille, a cena da chegada a Tarso é uma das grandes apostas dado o impacte visual que proporciona ao espectador, mas também pela envolvência erótica que acarreta. Mas se DeMille havia recorrido a um

¹⁹⁷ Plutarco, *António* 54; ver Solomon (2001) 71.

modelo mecânico para «sugerir» os exteriores da cena, Makienwicz optou por investir e construir uma barca em tamanho natural e filmar a sequência na baía de Nápoles. Além disso, o realizador não prescindiu da descrição plutarquiana, segundo a qual a rainha se aproximou de Tarso viajando na barca tal como Afrodite, quando era pintada pelos artistas¹⁹⁸. De igual modo, as vestes aí usadas por Marco António, designadamente a túnica de pele de felino, remetem para a figura de Hércules, à qual Plutarco o associa¹⁹⁹. O mesmo se diga a respeito do banquete báquico que se segue, que permite definir as personagens da rainha e do tribuno de acordo com as comparações e os epítetos que Plutarco faz e lhes atribui: a associação aos deuses e heróis – Dioniso/Afrodite, Hércules/Ônfale – que lhes valeu passarem a ser conhecidos por aqueles que levavam uma vida inimitável, a que aludimos²⁰⁰.

A única cena que no filme rivaliza com a da chegada a Tarso, pela imponência, é a da entrada da rainha em Roma, que, no entanto, não corresponde propriamente a uma recriação de Plutarco. Em termos de análise historiográfica, essa mesma cena, ficou também marcada pelo anacronismo grosseiro, pois nela figura o arco de Constantino, ainda que com pequenas alterações, que viria a ser construído apenas mais de três séculos depois²⁰¹.

¹⁹⁸ Plutarco, *António* 26.1-6.

¹⁹⁹ Plutarco, *António* 4.2.

²⁰⁰ Plutarco, *António* 25.

²⁰¹ Em defesa do filme histórico, alguns autores têm sustentado que é de ambiente e de sugestão que a fita necessita e não de absoluto rigor histórico. É uma posição defensável, claro.

Apesar de alguns considerarem a sequência de Áccio particularmente realista, também neste caso Plutarco não foi de grande ajuda, ainda que os parágrafos a ela dedicados sejam dos mais informativos. Mas a acção exigida pelo metatexto vai além das descrições plutarquianas, não se compadecendo da longa descrição textual²⁰². Eventualmente, a fuga de Cleópatra no meio da refrega e a reacção de António poderão ser de lá decalcadas²⁰³.

Como acontece com outros casos, no final, o filme reaproxima-se do biógrafo beócio. Apesar de alguma da informação da *Vida de António* ser liminarmente elidida, tal como algumas personagens²⁰⁴, por serem pouco atraentes para a economia cinematográfica, o enredo que gira em torno do suicídio é aproveitado, talvez na sequência da opção de Shakespeare. O episódio do encerramento de Cleópatra e das servas no túmulo, que em Plutarco recupera o mito egípcio de Ísis e Osíris, é também chamado à colação por Makienwicz²⁰⁵ e fecha o filme com chave de ouro. O essencial da sequência final, todavia, é indiscutivelmente shakespearano.

A Plutarco devem-se ainda as sequências do tapete transportado por Apolodoro e a recriação de uma Cleópatra culta e erudita. Outros apontamentos são

²⁰² Plutarco, *António* 61-68; sobre as vicissitudes ligadas a esta cena, ver Cyrino (2005) 141.

²⁰³ Plutarco, *António* 66.

²⁰⁴ Como Eros, o escravo de António, Plutarco, *António* 76, aqui substituído por Apolodoro, o servo de Cleópatra.

²⁰⁵ Plutarco, *António* 77-79. Sobre este episódio, ver Rodrigues (2002) e bibliografia aí citada. O tema de Ísis e Osíris é, por si só, um tema plutarquiano, pelo que neste caso estamos perante uma dupla influência do moralista, cf. Plutarco, *Moralia* 351C_{ss}.

particularmente notáveis, como o do momento em que Febo, o cantor cego, diz para a rainha um poema que, dada a referência a Lésbia, sugere a obra de Catulo. A composição das aias da rainha segue a tradição de mostrar uma mais morena do que a outra – Carmiana (Isabelle Cooley) que aqui não é negra, e Iras (Francesca Annis) que no caso é mesmo loura. Mas não deixa de ser estranho que também aqui elas surjam praticamente mudas, quando Plutarco lhes confere relevância política²⁰⁶. Na verdade, o protagonismo plutarquiano de Carmiana e Iras é anulado em praticamente todas as adaptações cinematográficas até hoje feitas da vida de Cleópatra.

Cleopatra de Joseph L. Mankiewicz foi nomeado para nove Óscares da Academia, tendo arrecadado quatro²⁰⁷. Mas a generalidade dos críticos considera a primeira parte do filme, dedicada à relação da rainha com César, francamente superior à segunda, que se centra na paixão de António. Esta divisão chegou a sugerir ao realizador a autonomização de cada uma das partes em dois filmes distintos, proposta que, no entanto, a Fox rejeitou e não se concretizou²⁰⁸. De certo modo, a opção tomada funde numa única obra as tradições associadas às mais famosas peças romanas de William Shakespeare: *Julius Caesar* e *Antony and Cleopatra*.

No ano seguinte, em 1964, Cleópatra foi a personagem escolhida para a sátira na conhecida série

²⁰⁶ Plutarco, *António* 60.1.

²⁰⁷ O filme recebeu os prémios pela fotografia, direcção artística, guarda-roupa e efeitos especiais visuais.

²⁰⁸ Solomon (2001) 69. Os filmes seriam: *Caesar and Cleopatra* e *Antony and Cleopatra*.

britânica *Carry on...* O argumento deste *Carry on Cleópatra*, dirigido por Gerald Thomas, é sobretudo uma paródia eficaz do filme de Mankiewicz. A companhia constituída pelos actores do filme era formada por um elenco fixo, o que, à partida, garantia o riso, pois cada um dos intérpretes, apoiado por um público fiel, assume a personagem histórica respectiva, atribuindo-lhe os tiques próprios das suas representações. Assim é com o sotaque *cockney* de Marco António (Sidney James), a atitude histérica de Júlio César (Kenneth Williams) ou com a esganiçada mas fabulosa Calpúrnia (Joan Sims), cuja aparição no ecrã delicia todos os que a ela assistem, ao vê-la com um apelativo e demasiado evidente laço no topo da nuca. Cleópatra (Amanda Barrie), que surge sempre com os olhos esbugalhados, alimenta o estereótipo do banho de leite, atribuído a várias figuras da Antiguidade, entre as quais a Popeia Sabina (Claudette Colbert) de DeMille, que dele usufrui no filme *The Sign of the Cross* (1932). Em tom de paródia, esta Cleópatra passa praticamente todo o filme imersa num banho lácteo. Pela bizarria humorística, este motivo equivale ao das «pérolas dissolvidas em vinagre» da Cleópatra de Goscinny e Uderzo. O tom geral do filme é, aliás, o de «Astérix», que se evidencia pelos trocadilhos feitos à base da Britânia, que César nunca chegou a invadir. Não deixa de ser surpreendente e cómica pela auto-crítica que implica, à boa maneira britânica, a representação daquela região como vivendo ainda na «Idade da Pedra», quando em Roma já mandava César e no Egipto reinava Cleópatra.

Em 1973, o tema ressurgiu no cinema, desta vez pela mão de Charlton Heston, o grande veterano dos *epics*. Neste *Antony and Cleopatra*, Heston interpreta a personagem titular, ao lado de Hildegard Neil (Cleópatra), Carmen Sevilla (Octávia) e John Castle (Octávio). Esta versão, que vem na sequência da que S. Burge fez da tragédia *Julius Caesar* em 1970, com o mesmo Charlton Heston a interpretar Marco António, consiste numa transposição assumida para cinema da peça de Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, escrita entre 1603 e 1607²⁰⁹. Sendo quase toda baseada em Plutarco, a tragédia do bardo inglês transfere para o palco e depois para a tela as marcas do biógrafo de Queroneia. Heston é a estrela do filme, conseguindo um Marco António interiormente sofrido e ferido pela paixão, apesar de pouco convincente nas cenas em que deveria mostrar submissão passional à rainha. Como se Heston tivesse receio de manchar a sua reputação de herói másculo e viril. Ainda assim, não deixa de ser cativante o momento em que Cleópatra põe sobre António as suas jóias de mulher, oferecendo-lhe desse modo uma aura feminina, tal como Hércules perante Ônfale, muito ao jeito de Plutarco²¹⁰. Já Neil, foi um erro de *casting*. É mesmo surpreendente que a sua interpretação chegue a ser ofuscada pela da actriz que interpreta Carmiana (Jane Lapotaire). Em contrapartida, é de toda a justiça uma referência especial a Lapotaire, que recria a aia e que veio a ser uma das mais extraordinárias Cleópatras

²⁰⁹ Recordamos que em 1950 havia integrado o elenco de *Julius Caesar* de David Bradley.

²¹⁰ Plutarco, *António* 90.4.

no teatro e no ecrã, como mostra a encenação da peça de Shakespeare feita pela BBC em 1981. Igualmente assinalável é a interpretação de Emiliano Redondo, no papel do eunuco da rainha²¹¹.

Nesta produção, rodada em Espanha, a teatralidade alterna com cenas mais cinematográficas, como a que recria a batalha de Áccio, de modo a obter um equilíbrio para o ambiente de cinema. Uma palavra ainda para os cenários e guarda-roupa. Heston optou por recriar os ambientes antigos e rejeitar a cenografia de tipo renascentista, comum nas adaptações shakespearianas e que revivera na produção de 70, ainda que tivesse de contentar-se com os restos de *The Fall of the Roman Empire* (1964)²¹². Não deixa de nos surpreender o momento, porém, em que Charlton Heston aparece quase integralmente nu no ecrã, uma opção ousada e pouco usual para a encenação shakespeariana, e menos ainda para o *establishment* cinematográfico norte-americano da época. Apesar da dignidade das origens, este filme acabou por ser incluído nas listas de *pepla* das décadas de 60 e 70.

Em 1999, *Memoirs of Cleopatra*, um romance de Margaret George, foi adaptado para televisão, com realização de Franc Roddam. O melhor desta adaptação está em Enrico Sabbatini, autor credenciado dos figurinos. Cenários e guarda-roupa passam no exame. Mas as interpretações e os diálogos ficam aquém do esperado. Nem o britânico Rupert Graves escapa no papel de Octávio. A actriz titular, a sul-americana Leonor Varela,

²¹¹ Também notada por De España (1998) 254.

²¹² De España (1998) 254. De igual modo, a cena de Áccio foi feita com recurso a partes de *Ben-Hur*, de 1959.

foi um erro de escolha. A opção denuncia um estereótipo cultural moderno tipicamente norte-americano que tende a associar o Outro mediterrâneo a tipos sul-americanos, o que não deixa de nos «soar» ridículo, pois resulta numa macedónia com ar de mexicana ou porto-riquenha, senhora de uma incomum faceta filantrópica²¹³. De Plutarco, lá subsistem os episódios do tapete, da barca em Tarso, a identificação de António com Dioniso, Áccio e o motivo final do suicídio. Os temas shakespearianos estão também presentes, bem como a tradição da aia negra e da caucasiana²¹⁴ ou o assassinato de César. Igualmente pertinente é a ênfase dada à personagem de Cesarião e à tradição que a tem como filho de Júlio César. Menos ortodoxa é a visão de Cleópatra armada e a combater, evocando talvez o tema próximo-oriental da deusa guerreira... Apesar de tudo, a forma como o filme se desenrola é historicamente verosímil e, a favor desta produção, há ainda o suicídio de António e Cleópatra, que não acontece logo a seguir à batalha de Áccio. O que está de acordo com a narrativa plutarquiiana.

Data de 2007 aquela que é talvez a mais original adaptação da vida de Cleópatra VII ao cinema. Também pouco comum é o facto desta adaptação ter sido feita em língua portuguesa, por um realizador brasileiro, Júlio Bressane, que considerou a sua obra «um pequeno filme sobre um grande tema». A fita, porém, foi particularmente mal recebida por alguma da crítica

²¹³ Sobre estes estereótipos, ver Wyke (2002) 273.

²¹⁴ A actriz que interpreta o papel de Carmiana (Indra Ove) não é caucasiana.

brasileira, para quem, o motivo plutarquiano passou ao lado e que motivou adjectivações como «perturbador, difícil, cansativo, devasso e intolerável»²¹⁵. Talvez por isso também lhe tenham chamado «filme-esfinge». Na verdade, não se trata de um filme épico, no qual se vejam grandes cenas como a da entrada triunfal em Roma, a da chegada a Tarso ou a da batalha de Áccio. Longe disso. O argumento deste *Cleópatra* centra-se nas palavras e na plasticidade onírica, quase surreal, das imagens, destacando-se uma marca teatral que se foca nos actores e na maneira de dizer e que domina toda a produção. Decerto, uma herança da tragédia isabelina.

Como afirmou o seu realizador à imprensa local, este filme é sobretudo poesia, reencarnada em Cleópatra, e não prosa. Neste quadro, os acontecimentos históricos passam para segundo plano e a vida da rainha transforma-se num mero pretexto ao serviço da mais pura estética cinematográfica. Mas ainda assim, não deixa de ser a relação entre a rainha do Egipto, interpretada pela actriz Alessandra Negrini, com Júlio César (Miguel Falabella) e Marco António (Bruno Garcia) o centro da trama. A sequência em que Cleópatra suga o peito de César foi considerada de mau gosto por alguns mas interpretada por outros como o símbolo da absorção da cultura egípcia por parte de Roma. Mas, se foi essa a intenção, não deveria ser ao contrário? Outra das características que poderá ter desagradado ao público brasileiro foi o facto de, em parte, os actores falarem

²¹⁵ Classificações que, na imprensa brasileira, foram atribuídas com outras que consideraram o filme «poético, belo e intenso».

um português mais próximo do europeu do que do sul-americano. Mas a variedade de pronúncias ouvidas, que vai do português europeu às formas de falar em várias regiões do Brasil, é algo que se sugere intencional, numa evocação da referência plutarquiana acerca do carácter poliglota da rainha. Factor a que os críticos não estariam obrigados a conhecer, claro, mas a que se junta o desconforto que para eles será ouvir ainda algumas falas em grego clássico.

O filme é rico em símbolos, metáforas, alusões e remissões que não se compadecem com uma erudição mediana: a concha afrodisíaca em que Cleópatra se senta e domina César (uma transferência do tema que conhecemos em relação a António), a cabeça de Pompeio, o exotismo erótico patente na silhueta itifálica do deus Min, a alusão à polémica pintura de Gustave Courbet, *L'origine du Monde*, o trocadilho com a língua latina posto na boca de César («o mundo chama-se mundo porque é imundo»), a semelhança de Falabella com os retratos romanos do século I a.C., o banho de leite que se transforma em sangue, a descrição do *modus uiuendi* dionisíaco de António e Cleópatra, as alusões à pintura histórica oitocentista como a que se vê na cena da morte da rainha, entre outros. Estes são elementos que se misturam com a base plutarquiana do enredo, patente nas personagens, como as aias (ambas caucasianas) ou as mulheres de César e António, Calpúrnia e Octávia²¹⁶.

Nos diálogos está presente a percepção do

²¹⁶ E.g. Plutarco, *Catão-Menor* 33.7; *César* 14.8; 63.8-11; 64.4-6; *Pompeio* 47.10; *António* 15.1; 31.1-5; 87.3.

significado do episódio «Cleópatra» na História do Mundo, em particular o processo de fusão cultural entre o Oriente e o Ocidente que ocorreu nos séculos I a.C. e I d.C. O belo e significativo discurso de Cleópatra no momento em que evoca a pintura de Courbet é pura poesia e sintetiza esta ideia com a de erotismo que reencontramos em outras versões:

Contemple com o seu olhar todo o cosmos, todos os tempos. O desejo é a sede. O amor é a água. Aqui, a bela flor, a origem de tudo, a fonte, a água da vida... Em mim, só em mim, a polaridade funde-se. Misturada em meu corpo, ordenação grega *versus* fantasia do Oriente. Lógica *versus* magia. Matemática *versus* mitologia. Atenas *versus* Alexandria. Em meu espírito, essas forças são uma coisa só. Sou Alexandria e sou Atenas... Sou Cleópatra, sou Alexandria, sou Atenas.

A aparição mais recente de Cleópatra no ecrã foi através da já mencionada série *Rome*, produzida pelo canal HBO²¹⁷. Esta Cleópatra, interpretada pela actriz britânica Lyndsey Marshal, continua alguns dos temas já antes tratados por actrizes e realizadores, mas foge também a alguns estereótipos. Esta não é uma Cleópatra de rosto angelical ou sequer reptilíneo. Pelo contrário, a figura que encontramos aqui surge controlada por estupefacientes²¹⁸, num corpo que está longe de ser o

²¹⁷ Em rigor, trata-se de uma aparição em televisão. Mas não deixa de ser numa forma artística ligada à Sétima Arte. A rainha é introduzida no episódio 8 da primeira série.

²¹⁸ Como nota Daugherty (2008) 145, este pormenor da composição da Cleópatra de Marshal deverá basear-se na Cleópatra

modelo de sensualidade a que nos habituámos a ver associado à figura da última rainha do Egipto lágida. A beleza não é de todo um atributo desta composição, pelo menos na perspectiva estereotipada, o que poderá coincidir com o que Plutarco afirma relativamente à macedónia. O biógrafo considerava que a beleza não era um atributo da rainha, mas sim as suas qualidades enquanto mulher inteligente, sagaz, culta, poliglota e audaz²¹⁹. Os argumentistas da série parecem ter estado atentos a esse pormenor²²⁰. Por outro lado, emergem outras variantes, como o facto de Cleópatra não ser levada a César num tapete mas sim dentro de um saco ou de o fiel Apolodoro ser substituído por Voreno, uma das personagens centrais, ainda que ficcional, da série. Igualmente interessante é a opção de fundir elementos macedónicos com egípcios no *set* em que se passam as cenas com esta Cleópatra. A intenção terá sido proporcionar ao espectador uma estética grotesca que sugerisse um Egipto decadente e já não apoteótico como havia sido o dos tempos faraónicos. O que, quanto a nós, parece ter resultado com eficácia. Quanto à figura de Carmiana (Kathryn Hunter), que uma vez mais se destaca sobre a de Iras, parece assentar sobretudo na Ftatatita de Shaw e não em qualquer eventual

de Shakespeare, por um lado, onde a rainha se confessa adepta de bebidas alucinogéneas (Shakespeare, *Antony and Cleopatra* 1.5.4-7), e nas fontes antigas por outro, visto que os autores a associam à feitiçaria, o que poderá ser indício das drogas. Sobre esta questão, ver Rodrigues (1999) e (2002). Mas a modernidade do tema é evidente

²¹⁹ E.g. Plutarco, *César* 49.

²²⁰ Daugherty (1998) 144.

referência plutarquiana²²¹. Mas será pouco credível que a personagem interpretada por Kathryn Hunter tivesse já a idade que ali aparenta.

A Cleópatra de *Rome* enquadra-se no *leit-motiv* que tem orientado as mais recentes leituras cinematográficas da rainha: a sexualidade/sensualidade. De facto, é essa característica que parece atrair os públicos contemporâneos e que por isso orientou as interpretações da personagem em filmes como *Cleopatra* (1999), *Julius Caesar* (2002) e *Imperium: Augustus* (2003)²²². Até mesmo a Cleópatra recriada pela belíssima Monica Bellucci em *Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre* (2002) segue essa orientação, apesar de o argumento provir de uma conhecida BD que inclui audiência infanto-juvenil entre o seu público. Significa isso que a perspectiva da rainha sedutora, igualmente fornecida por Plutarco, tem triunfado no cinema. Como aconteceu com outras figuras do seu tempo, a personagem chegou mesmo à pornografia, *viu e venceu...*²²³. O mesmo se verificou também com o seu parceiro António, que inclusivamente fez incursões em todo o tipo de cinema *underground*

²²¹ Influências da peça de Shaw e da respectiva adaptação ao cinema feita por Pascal podem igualmente ser detectadas no guarda-roupa escolhido para *Rome*, como nota Daugherty (2008) 146.

²²² Filmes em que a rainha é interpretada por Leonor Varela, Samuela Sardo e Anna Valle, respectivamente. Wyke (2002) 198-199 salientou esse aspecto sedutor da rainha sobre antigos e modernos. Diz a autora: «Cleopatra VII appears to have seduced scholars as well as Romans», aos quais acrescentamos os cineastas. Ver ainda Cyrino (2005) 154, que salienta o facto de, ao contrário de outros épicos, ou mesmo *pepla*, este filme ignorar por completo o físico masculino, apostando no feminino.

²²³ Daugherty (2008) 149; Nisbet (2009).

de públicos alternativos²²⁴. O par plutarquiano acabou assim por se transformar num casal de heróis da cultura *pop* no sentido mais lato da palavra.

8. CONCLUSÕES

Leónidas é o exemplo de como a presença do tratadista de Queroneia pode estar disseminada por várias produções cinematográficas, sem que as personagens desses filmes tenham necessariamente dado origem a uma biografia conhecida da autoria de Plutarco. E há outros textos e outros nomes a ter em conta. Há personagens plutarquianas, que poderíamos designar como

²²⁴ Títulos sugestivos como *The Notorious Cleopatra* (1970, de P. Perry Jr.), *Sogni erotici di Cleopatra* (1985, de R. Silvestro), *Antonio e Cleopatra* (1996, de J. D'Amato, publicitado como «History's hottest couple in an orgy of wine, women and debauchery»); *Cleopatra* (2003, de A. Adamo), *Cleopatra II – Legend of Eros* (2004, de A. Adamo), *Os Prazeres de Cleópatra* (2004, do brasileiro P. Aquirre), e um *Marc Anthony* (2003, de S. Brogi), no domínio da pornografia *gay*, dão conta do êxito desta fórmula na cinematografia do género. Encontra-se inclusivamente uma «actriz» da especialidade cujo nome é... «Cleopatra»! E até o cinema de animação inclui este tema, em *Kureopatora*, filme japonês de O. Tezuka e E. Yamamoto (1970). Sobre estas problemáticas, ver Daugherty (2008) 150; Nisbet (2009). São várias as personagens da Antiguidade, como Espártaco, Calígula, Messalina, Nero, Afrodite, que servem de pretexto para produções deste tipo de indústria, traduzindo um género específico de popularidade do tema entre as massas, associado a uma imagem manipulada do Mundo Antigo. Este aproveitamento dos temas romanos pela pornografia contemporânea traduz um fenómeno curioso da História das Mentalidades, que associa a Roma Antiga a esses contextos menos ortodoxos. Nisbet refere-se ao conceito de «pornotopia», como «um conjunto de práticas entendidas como as ideais no domínio da sexualidade e da pornografia» (p. 150). Mas terá Plutarco, em última instância o motivador das temáticas, sido efectivamente lido pelos autores destes argumentos?

«secundárias», que aparecem destacadas em variadas produções e filmes. Leónidas é um desses exemplos. Tal como Cleópatra. Neste estudo citámos também Múcio Cévola, mencionado na *Vida de Publicola* e a quem foi dedicado um filme em 1964²²⁵. Há ainda o caso de Aníbal (Victor Mature), figura tutelar de *Annibale*, filme de 1959, cuja acção se baseia em Tito Lívio mas também na *Vida de Fábio Máximo*, carácter que integra também o elenco das personagens (interpretado por Gabriele Ferzetti)²²⁶. Em contrapartida, outras figuras foram alvo de maior atenção por parte de Plutarco, mas o cinema contemporâneo apenas as secundarizou, não lhes reconhecendo suficiente interesse metanarrativo, como por exemplo Otão, a quem o Beócio dedicou uma biografia e que aparece quase como mero carácter de apoio em *Poppea, una prostituta al servizio dell'impero* de Alfonso Brescia-Müller (1972), onde é interpretado por Don Backy²²⁷. E os exemplos poderiam multiplicar-se.

Por conseguinte, o método para estudar a presença de Plutarco no cinema deve ter em consideração estas variantes e especificidades. O que propomos com esta investigação é essencialmente uma introdução a um

²²⁵ Plutarco, *Publicola* 17.

²²⁶ Caso semelhante acontece com *Scipione l'Africano* de C. Gallone (1937), que tem a particularidade de ter sido rodado no período mussoliniano. Ver Attolini (1991) 449-453.

²²⁷ Cf. Plutarco, *Otão*. Otão aparece de forma fugaz em *A.D. – Anno Domini* de S. Cooper (1985) e é a personagem central da adaptação ao cinema de *Othon*, peça de Corneille baseada em Plutarco, feita em 1969 por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, com Adriano Aprà no papel principal. O título original desta produção é *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*.

tema que tem mais potencialidades de pesquisa. Para já, avançamos com o levantamento e conspecto das fontes disponíveis para análise, e com a enunciação e perspectivação de problemáticas a serem equacionadas. Os últimos anos têm assistido a um *boom* significativo de trabalhos acerca da Antiguidade no cinema, em particular da Antiguidade Clássica. Concretizar essa mesma tarefa a partir das fontes antigas utilizadas, no sentido de averiguar as metamorfoses ou continuidades das culturas antigas na contemporaneidade é, quanto a nós, um projecto que tem ainda frutos a dar. Os resultados permitem-nos perceber as formas como o Mundo Antigo tem vindo a ser entendido, recepcionado, reutilizado e manipulado nos nossos dias e em que sentidos seguem essas releituras. No caso do cinema, este aspecto é particularmente pertinente. Não esqueçamos que houve e continua a haver milhões de espectadores em todo o mundo para estes filmes e que nunca a Antiguidade chegou a tanta gente ao mesmo tempo²²⁸. Mas a mensagem segue filtrada pelo olhar moderno que pretende que a mesma seja entendida a partir de um determinado ângulo. É pois importante desmontar e reorganizar os elementos em jogo. Foi essa avaliação e desmontagem que aqui tentámos fazer, olhando para algum do cinema de tema antigo a partir dos textos de Plutarco.

A popularidade do Beócio entre os argumentistas e autores de guiões para cinema tem uma razão de ser, apesar de ter sido já afirmado que «screenwriters almost

²²⁸ Cf. Winkler (2001) 83.

never read Plutarch»²²⁹. Mas grande parte do essencial da intriga que surge no enredo destes filmes, quer no *epic film*, mais nobre, quer no *peplum*, mais popular, está já presente nas *Vitae* de Plutarco. Os guionistas apenas têm que adaptá-la. É isso que em grande medida justifica o êxito de Plutarco no cinema. Os motivos romanescos, trágicos e épicos que consubstanciam as histórias fílmicas estão já presentes na obra do tratadista. Em alguns casos, a semente foi lançada a partir da própria matéria histórica. Noutras resulta da elaboração do autor grego e da sua concepção de «biografia». Histórias de vida e dramas familiares – Plutarco dá uma particular atenção aos pormenores genealógicos e aos conflitos familiares vividos pelos seus heróis –, lutas de afirmação pelo poder ou pela simples existência, viagens e roteiros formativos, combates ideológicos fazem parte da longa lista de elementos que definem o herói plutarquiano. O mesmo se diga acerca dos seus dilemas morais, psicológicos e afectivos. Com a adjuvante de Plutarco ser rico na montagem de «grandes cenas»²³⁰. Ora estas são matérias apelativas para as audiências hodiernas e há que ter presente que a nossa cultura ocidental radica na do mundo de Plutarco. Assim, se o percurso biográfico fornece matéria para o *biopics* e para o *epic film*, aventuras e registos romanescos revelaram-se essenciais para a composição do *peplum*.

A utilização do cinema como fonte histórica é complexa e problemática. Mas não deixa de ser

²²⁹ Daugherty (2008) 144.

²³⁰ Cf. Frazier (1992), (1996).

pertinente. Tanto mais que vivemos num tempo em que a cultura popular e a educação de massas faz-se, em grande medida, à base do cinema e de formas de arte afins. Para muitos, um filme de temática histórica será o que de mais parecido conhecerão com um ensaio sobre História. Faz sentido por isso incluir aqui o conceito de «historiophoty», usado por H. White, que mantivemos subjacente ao longo da nossa pesquisa e exposição e que tentamos/propomos traduzir por «historiofotia», i.e., a «representação da História e do que sobre ela pensamos através da visualização da imagem e do discurso fílmico»²³¹.

Enquanto fonte e objecto de análise, o cinema de tema histórico implica uma postura dupla. Trata-se de uma forma de aproveitamento e divulgação de factos passados, mas também da afirmação de uma perspectiva e de uma tomada de posição por parte de quem olha para esses mesmo factos, não raramente entendidos como metáforas dos tempos vividos no presente. Neste sentido, o cinema de tema histórico tanto é matéria do domínio da história do objecto filmado como do da história de quem filma. No caso do cinema que trata da Antiguidade Clássica, que é um fenómeno com pouco mais de um século, os filmes produzidos são tanto objecto da História e Culturas Antigas quanto da História e Cultura Contemporâneas, porque o cinema representa sempre o passado em função da mentalidade do presente. Uma reinterpretação do passado em função da mentalidade

²³¹ White (1988).

contemporânea²³². É no espaço que medeia cada uma destas fronteiras que embatem as críticas em torno do rigor histórico neste tipo de produções. Mas esse pode ser de facto um problema relativo para o historiador, que procura vestígios para organizar a sua ciência em toda a matéria que analisa. A aplicação do «rigor histórico» num filme é uma questão objectiva. Mas a opção por não ser «rigoroso» é igualmente útil e pertinente para o investigador. É por isso que afirmamos que os filmes sobre Júlio César dizem tanto ou mais sobre quem os concebeu e produziu do que acerca do próprio *dictator*.

Ao mesmo tempo, poder-se-á alegar que o objectivo do realizador e dos produtores é entreter as suas audiências, divertir o espectador, através da identificação das personagens e dos ambientes com o público, e não ministrar uma lição de História. Como é sabido, este princípio é hoje utilizado de forma recorrente. Um filme não é um manual de História e tem como objectivo principal divertir o seu público, que por seu lado deseja rever-se naquilo a que assiste. Há que não esquecer-lo. Por vezes, o resultado a que um filme equivale depende de vários membros da equipa que o concretiza (argumento, cinematografia, guarda-roupa, cenografia, som, produção, etc.) e não apenas do seu realizador. Mas por norma é a este que cabe a decisão final, pelo que é ao director que atribuímos as opções tomadas, embora conscientes de tudo o que está envolvido²³³. Estas perspectivas foram também por nós consideradas.

²³² De España (1998) 252.

²³³ Cf. Winkler (2001) 81.

O facto de estas leituras terem vindo a revelar-se sobretudo anglo-saxónicas deriva de a indústria cinematográfica ser maioritariamente originária desse contexto. Essa é também a razão pela qual a cultura anglófona ter vindo a ser um motor cultural importante do Ocidente no último século, tendo por isso responsabilidades acrescidas no quadro da recepção e divulgação das heranças culturais de que Plutarco e a sua obra fazem parte. Já o êxito do *peplum*, que é um fenómeno europeu, sobretudo italiano, justifica-se pela conjuntura em que apareceu²³⁴.

Com estas questões presentes, torna-se menos difícil compreender a razão pela qual o cinema tem reinventado as histórias dos homens e dos acontecimentos narrados por Plutarco. As narrativas modernas e pós-modernas nem sempre coincidem com o que o Queronense escreveu, nem sempre seguem a *outline* concebida no século II d. C., preferindo tomar decisões diferentes e optar por outros caminhos. De todas as figuras biografadas, os séculos XX e XXI têm mostrado preferência e apetência por gerais e conquistadores, como Alexandre e César. De certa forma, a História Positivista ressuscitou neste novo *medium* de transmitir a memória. Mas até no cinema a perspectiva sobre eles tem variado ao longo das décadas, dependendo de conjunturas e interesses sócio-político-culturais. É isso que justifica as constantes revisitações destas temáticas pelos cineastas e os vários níveis de leitura envolvidos. Mas o importante a destacar é que

²³⁴ Sobre o caso italiano, ver Attolini (1991).

seja qual for a perspectiva, épica ou trágica, colectiva ou intimista, familiar ou psicológica, erudita ou popular, é sempre à primeira fonte que se vai beber, é lá que se colhe o tema de base: a Plutarco. Mesmo quando acontece haver um intermediário da craveira de Shakespeare. Assim acontece com as personalidades supracitadas, mas também com Coriolano ou até mesmo Espártaco. As variantes não cessam e até o universo alternativo da pornografia foi atingido pela onda plutarquiiana. O caso mais sintomático de todos, porém, é sem dúvida alguma o de Cleópatra. Apesar de não ser uma «biografada» de excelência de Plutarco, é, a par com Júlio César, a figura plutarquiiana que mais leituras tem suscitado neste domínio²³⁵. E avistam-se mais para breve...

No final, balanço feito, talvez cineastas, realizadores, argumentistas e produtores contemporâneos simplesmente sigam à risca as lições do mestre, ainda que não o leiam com a atenção merecida. Devolvemos pois a palavra a Plutarco e ao que o biógrafo de Queroneia escreveu no início da *Vida de Alexandre*, em defesa da liberdade do autor/artista. A generosidade de Plutarco e da sua obra permite que seja o próprio a sair em defesa de todos os que o glosam, oferecendo-lhes o mais eficaz dos argumentos:

Tendo-nos proposto a escrever neste livro a vida do rei Alexandre e a de César, que derrotou Pompeio, dada a grande quantidade de façanhas de um e de outro, advertimos o leitor de apenas um pormenor e fazemos-lhe um único

²³⁵ O mesmo acontece na pintura. Cf. o texto de P. S. Rodrigues neste volume.

pedido: não nos recriminem ou censurem pelo facto de não sermos exaustivos, ou por não sermos demasiado prolixos em cada um dos aspectos mais conhecidos, ou porque eliminámos ou suprimimos alguns aspectos. É que não escrevemos sobre a História mas sobre vidas.²³⁶

²³⁶ Plutarco, *Alexandre* 1.

BIBLIOGRAFIA

- AKNIN, L. (1998), «“Divine Cléopâtre”» in C. Aziza, dir., *Le péplum: l'Antiquité au cinema*. Coubervoie, Éditions Corlet, 21-25.
- ALONSO, J. J. et al. (2008), *La Antigua Roma en el Cine*. Madrid, T&B Editores.
- et al. (2008a), «*Morituri te salutant*. Un hombre de izquierdas (y su hijo) – Espartaco. El hijo de Espartaco» in *La Antigua Roma en el Cine*. Madrid, T&B Editores, 77-107.
- et al. (2008b), «*Sudavit et alsit*. Con falditas y a lo loco» in *La Antigua Roma en el Cine*. Madrid, T&B Editores, 11-33.
- ATTOLINI, V. (1991)., «Il Cinema» in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, dir., *Lo Spazio letterario di Roma antica IV – L'attualizzazione del testo*. Roma, Salerno Editrice, 431493.
- AULOTTE, R. (1965), *Amyot et Plutarque: la tradition des Moralia au XVI^e siècle*. Genève, Droz.
- AZIZA, C. (1998), *Le péplum: l'Antiquité au cinema*. Coubervoie, Éditions Corlet.
- BARTHES, R. (1957), *Mitologias*. Lisboa, Edições 70.
- BAUZÁ, H. F. (2002), «Humanismo y Acciones en las Vidas de Plutarco» in *Plutarco. Educador da Europa. Actas do Congresso*. Porto, Fundação Eng.

- António de Almeida, 181-196.
- BEALL, H. S. (1960), «Historical Fiction on Classical Themes», *CW* 54/1, 8-12.
- BERTINI, F., int. (1997), *Il mito Classico e il Cinema*. Genova, D.AR.FI.CL.ET. «F. Della Corte».
- BOURGET, J. L. (1992), *L'Histoire au cinéma. Le passé retrouvé*. Paris, Gallimard.
- BULLER, J. L. (1992), *Historical Films in the Latin classroom*. Oxford/Ohio/Miami, The American Classical League.
- BUNDRICK, S. D. (2009), «Dionysian Themes and Imagery in Oliver Stone's *Alexander*», *Helios* 36/1, 81-96.
- CANO, P. L. (1984a), «Roma y el Cine», *Film Guía* 5, 7-10.
- (1984), «La historia de Roma vista por el cine. Filmografía», *Faventia* 6/1, 163-166.
- CANO, P. L., LLORENTE, J. (1985), *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*. Tarragona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- CARMONA, L. M. (2006), *Los 100 Grandes Personajes Históricos en el Cine*. Madrid, Cacitel.
- CARTLEDGE, P., GREENLAND, F. R. (2010), *Responses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and*

- Cultural Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- CARY, J. (1974), *Spectacular! The Story of Epic Films*. London, Hamlyn.
- CLAUSS, J. J. (1996), «A Course on Classical Mythology in Film», *CJ* 91/3, 287-295.
- COLLOGNAT, A. (1998), «*Ab Vrbe condita...* Du mythe au l'écran: la naissance de Rome» in C. Aziza, dir., *Le péplum: l'Antiquité au cinéma*. Coubervoie, Éditions Corlet, 63-69.
- CURL, J. S. (2005), *The Egyptian Revival. Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*. London/New York, Routledge.
- CUSTEN, G. F. (1992), *Bio/Pics. How Hollywood constructed Public History*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- CYRINO, M. S. (2005), *Big Screen Rome*. Oxford, Blackwell Publishing.
- CYRINO, M. S. (2010), «Fortune favors the Blond: Colin Farrell in *Alexander*» in P. CARTLEDGE, F. R. Greenland, eds., *Responses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, 168-182.
- ed. (2008), *Rome. Season One – History makes Television*. Oxford, Blackwell Publishing.

- DAUGHERTY, G. N. (2008), «Her First Roman: A Cleopatra for Rome» in M. S. Cyrino ed., *Rome. Season One: History makes Television*. Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 141-152.
- DE ESPAÑA, R. (1998), *El Peplum. La Antigüedad en el Cine*. Barcelona, Glénat.
- DIAS, P. B. (2007), «300, filme de Zack Snyder, Kurt Johnstad e Michael Gordon, 2007», *BEC* 47, 173-176.
- DUPLÁ, A., IRIARTE, A., eds. (1990), *El Cine y el Mundo Antiguo*. Bilbao, Universidad del País Vasco.
- ELLEY, D. (1984), *The Epic Film: Myth and History*. London, Routledge.
- FATÁS, G. (1990), «Una visión de la crisis de la Republica Romana a través del cine» in A. Duplá, A. Iriarte eds., *El Cine y el Mundo Antiguo*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 15-37.
- (1999), «Espartaco» in J. Uróz, ed., *Historia y Cine*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 127-162.
- FRAZIER, F. (1992), «Contribution à l'étude de la composition des "Vies" De Plutarque: l'élaboration des grandes scènes», *ANRW* II.33.6, 4488-4535.

- (1996), *Histoire et Morale dans les Vies parallèles de Plutarque*. Paris, Les Belles Lettres.
- FRÍAS CASTILLEJO, C. (2007), «*Espartaco* y la lucha de clases en Hollywood de McCarthy», *Quaderns de Cine* 1, 61-68.
- FUTRELL, A. (2001), «Seeing Red. Spartacus as Domestic Economist» in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire, eds., *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 77-118.
- GALINSKY, K. (1996), *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*. Princeton, University Press.
- GARCÍA FUENTES, M. C. (1992), «Filmografía mítica en el *peplum*», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 3, 301-311.
- GARCÍA GUAL, C. (1995), *La Antigüedad Novelada. Las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- GARCÍA MORENO, L. A. (1999), «*Cleopatra*. El film de Joseph L. Mankiewicz» in J. Uróz, ed., *Historia y Cine*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 163-182.
- GÜNSBERG, M. (2005), «Heroic Bodies: the Cult of Masculinity in the *Peplum*» in *Italian Cinema. Gender and Genre*. New York, Palgrave MacMillan, 97-132.

- HAMER, M. (1998), *William Shakespeare's Julius Caesar*. Plymouth, Northcote House Publishers.
- (2002), «The Myth of Cleopatra since the Renaissance» in S. Walker, P. Higgs eds., *Cleopatra of Egypt. From History to Myth*. London, The British Museum Press, 302-311.
- HARK, I. R. (1993), «Animals or Romans. Looking at Masculinity in *Spartacus*» in S. Cohan, I. R. Hark, eds., *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood Cinema*. London/New York, Routledge, 151-172.
- HUGHES-HALLET, L. (1990), *Cleopatra. Histories, Dreams and Distortions*. London, Pimlico.
- HUGHES-WARRINGTON, M. (2007), *History goes to the Movies. Studying History on Film*. London/New York, Routledge.
- HUMPHREYS, A. (1984), «Introduction» in *The Oxford Shakespeare. Julius Caesar*. Oxford, University Press, 1-91.
- JOSHEL, S. R., MALAMUD, M., MCGUIRE, D. T., eds. (2001), *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press.
- KORENJAK, M., TÖCHTERLE, K. Hgg. (2002), *Altertumswissenschaftler im Kino, oder: Quo uadis philologia?* Innsbruck, Studien Verlag.

- LACY, P. de (1952), «Biography and Tragedy in Plutarch», *AJPh* 73/2, 159-171.
- LAGNY, M. (1992), «Popular taste: the *peplum*» in R. Dyer, G. Vincendeau, eds., *Popular European Cinema*. London/New York, Routledge, 163-180.
- LANE FOX, R. (2004), *The Making of Alexander. The official guide to the Epic Film Alexander*, with a foreword by director Oliver Stone. London, R and L.
- (2010), «Alexander on Stage: a critical appraisal of Rattigan's *Adventure Story*» in P. Cartledge, F. R. Greenland, eds., *Responses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, 5591.
- LANE, J. F. (1977), «The decline (and Fall?) of the Roman Film Empire», *Films and Filming* 23/6, 16-19.
- LAPEÑA MARCHENA, O. (2008), «El *peplum* y la construcción de la memoria», *Quaderns de Cine* 3, 105-112.
- LILLO REDONET, F. (1994), *El cine de romanos y su aplicación didáctica*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- LILLO REDONET, F. (1997), *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*. Madrid, Ediciones Clásicas.

- LOUREIRO, J. D. (2007), «Elmo, escudo e lança. O filme *300* de Zack Snyder», *BEC* 47, 177-184.
- MACKINNON, K. (1986), *Greek Tragedy into Film*. Rutherford / Madison / Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press.
- MALAMUD, M. (2008), «Swords-and-Scandals: Hollywood's Rome during the Great Depression», *Arethusa* 41, 157-183.
- (2009), *Ancient Rome and Modern America*, Oxford, WileyBlackwell.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M. (2007), «Plutarco y el Cine. Los peligros de la imitación automática de los modelos clásicos en *Siete Novias para Siete Hermanos*» in J. M. Nieto Ibáñez, R. López López, eds., *El Amor en Plutarco*. León, Universidad de León, 631-638.
- MOLINA VIDAL, J. (2007), «Cleòpatra, l'últim filtre. Deconstrucció d'un personatge historic», *Quaderns de Cine* 1, 47-59.
- MOLITERNO, G. (2008), *Historical Dictionary of Italian Cinema*. Toronto, The Scarecrow Press.
- MOMIGLIANO, A. (1993), *The Development of Greek Biography*. Harvard, University Press.
- MONTERDE, J. E, SELVA MASOLIVER, M., SOLÀ ARGUIMBAU, A. (2001), *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid, Akal.

- MURRAY, G. N. (2007), «Zack Snyder, Frank Miller and Herodotus: three takes on the 300 Spartans», *Akroterion* 52, 11-35.
- NIKOLOUTSOS, K. P. (2008), «The *Alexander* Bromance: Male Desire and Gender Fluidity in Oliver Stone's Historical Epic», *Helios* 35/2, 223-251.
- NISBET, G. (2008), *Ancient Greece in Film and Popular Culture*. Bristol, Phoenix Press.
- NISBET, G. (2009), «“Dickus Maximus”: Rome as pornotopia» in D. Lowe, K. Shahabudin, eds., *Classics for All: Reworking Antiquity in Mass Culture*. Cambridge, Scholars Press, 150-171.
- PARKER, K. (2000), *William Shakespeare's Antony and Cleopatra*. Plymouth, Northcote House Publishers.
- PARKER, R. B. (1982), «Introduction» in *The Oxford Shakespeare. Coriolanus*. Oxford, University Press, 1-148.
- PEERS, M. P. (2010), *Brothers are better than Sisters: a Semiotic, Feminist Analysis of HBO's Rome*. Las Vegas, University of Nevada.
- PETROVIC, I. (2008), «Plutarch and Stone's *Alexander: Fortuna et Virtus*» in M. G. Morcillo, I. Berti, eds., *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*. Stuttgart, Franz Stein Verlag, 163-184.

- PLATT, V. (2010), «Viewing the Past: Cinematic Exegesis in the Cavern of Macedon» in P. Cartledge, F. R. Greenland, eds., *Responses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, 285-304.
- POMEROY, A. J. (2008), *Then it was destroyed by the Volcano». The Ancient World in Film and on Television*. London, Duckworth.
- RAGALIE, M. (2007), «Sex and Scandal with Sword and Sandals: a Study of the Female Characters in HBO's Rome», *SMAC* 1/1, 1-19.
- REAMES, J. (2010), «The Cult of Hephaestion» in P. Cartledge, F. R. Greenland, eds., *Responses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, 183-216.
- REINHOLD, M. (1984), *Classica Americana. The Greek and Roman Heritage in the United States*. Detroit, Wayne State University Press.
- RODRIGUES, N. S. (1999), «O Judeu e a Egípcia: o retrato de Cleópatra em Flávio Josefo», *Polis. Revista de Ideas y Formas Políticas de la Antigüedad Clásica* 11, 217-259.
- (1999), «Roma e o Cinema, para uma nova abordagem da História da Antiguidade», *Classica. Boletim de Pedagogia e Cultura* 23, 113-118.

- (2002), «Plutarco, historiador dos Lágidas: o caso de Cleópatra VII Filopator» in J. Ribeiro Ferreira, coord., *Actas do Congresso «Plutarco educador da Europa»*. Porto, Fundação Eng. A. Almeida, 127-149.
- (2005), *Mitos e Lendas da Roma Antiga*. Lisboa, Livros e Livros.
- (2007), «Plutarco e os “Amores Proibidos”» in J. Ma. Nieto Ibáñez, R. López López, eds., *El Amor en Plutarco*. León, Universidad de León, 525-541.
- (2009), «O Batalhão Sagrado de Tebas, uma utopia platónica?» in M. F. Silva, coord., *Utopias & Distopias*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 107-111.
- RUSSELL, D. A. (1973), *Plutarch*. London, Duckworth.
- SALES, J. C. (2009), «Cinema e História Antiga. A propósito do filme *Cleopatra* (1963) de Joseph Leo Mankiewicz – I parte», *Cadmo* 19, 131-154.
- SALOTTI, M. (1997), «Note sul cinema mitologico italiano: 1957-1964» in *Il mito Classico e il Cinema*. Genova, D.AR.FI.CL.ET. «F. Della Corte», 47-57.
- SANTOS, N. C. (2008), «Ecos de Heródoto e Plutarco no filme *300* de Zack Snyder», *BEC* 50, 121-124.
- SHACKFORD, M. H. (1929), *Plutarch in Renaissance*

England with special reference to Shakespeare.
Wellesley, Wellesley College.

- SHAHABUDIN, K. (2010), «The Appearance of History: Robert Rossen's *Alexander the Great*» in P. Cartledge, F. R. Greenland, eds., *Responses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, 92116.
- SIARRI, N. (1985), «Jules César au cinéma», *Caesarodunum* 20bis, 483-507.
- SKINNER, M. B. (2010), «*Alexander* and Ancient Greek Sexuality» in P. Cartledge, F. R. Greenland, eds., *Responses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, 119-134.
- SOLOMON, J. (1996), «In the Wake of "Cleopatra": The Ancient World in the Cinema since 1963», *CJ* 91/2, 113-140.
- (2001), *The Ancient World in the Cinema*. New Haven/London, Yale University Press.
- STONEBANKS, C. D. (2008), «Spartan Superhunks and Persian Monsters: responding to truth and identity as determined by Hollywood», *SSI* 31, 207-221.
- THEODORAKOPOULOS, E. (2010), *Ancient Rome at the Cinema. Story and Spectacle in Hollywood and Rome*. Exeter, Bristol, Phoenix Press.

- VIGANÒ, A. (1997), «Il western: una nuova frontiera per il mito» in *Il mito Classico e il Cinema*. Genova, D.AR.FI.CL.ET. «F. Della Corte», 19-25.
- WHITE, H. (1988), «Historiography and Historiophoty», *AHR* 93, 1193-1199.
- WILLIAMS, M. (2009), «The Idol Body: Stars, Statuary and the Classical Epic», *Film & History* 39/2, 39-48.
- WINKLER, M. M. (2001a), «The Roman Empire in American Cinema after 1945» in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire, eds., *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 50-76.
- (2009), *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*. Cambridge, University Press.
- ed. (1991), *Classics and Cinema*. London/Toronto, Bucknell University Press.
- ed. (2001), *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford, University Press.
- ed. (2007), *Spartacus. Film and History*. Oxford, Blackwell.
- WYKE, M. (1997), *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*. New York/London, Routledge.
- (2002), *The Roman Mistress. Ancient and Modern*

Representations. Oxford, University Press.

—— (2004), «Film Style and Fascism: *Julius Caesar*»,
Film Studies 4, 58-74.

ANEXO
TABELA DE FILMES BASEADOS OU INSPIRADOS EM PLUTARCO

Filme	Ano	Origem	Realizador	Argumento	Fonte Plutarquiana	Elenco (Personagens)	Observações
<i>300</i>	2006	EUA	Zack Snyder	Frank Miller Zack Snyder Kurt Johnstad Michael Gordon	<i>Moralia</i>	Dominic West (Téron) Gerard Butler (Leónidas) Lena Headey (Gorgo) Rodrigo Santoro (Xerxes)	Adaptação de BD.
<i>Alexander</i>	2004	EUA	Oliver Stone	Oliver Stone Christopher Kyle	<i>Vida de Alexandre</i>	Angelina Jolie (Olímpia) Annelise Hesme (Estátira) Anthony Hopkins (Ptolemeu) Christopher Plummer (Aristóteles) Colin Farrell (Alexandre) Francisco Bosch (Bagoas) Jared Leto (Heféstion) Jonathan Rhys-Meyers (Cassandro) Rosario Dawson (Roxana) Val Kilmer (Filipe II)	<i>Epic film.</i>

<i>Alexander Senki</i>	1997	Japão	Yoshinori Kanemori	Hiroshi Aramata Sadayuki Murai	<i>Vida de Alexandre</i>	Andrew Philpot (Alexandre) Tom Fahn (Ptolemeu) Carlos Ferro (Dario) Julia Fletcher (Olimpia) John Rafter Lee (Aristóteles)	Filme animado. Os actores correspondem à dobragem inglesa. <i>Epic film.</i>
<i>Alexander the Great</i>	1956	EUA	Robert Rossen	Robert Rossen	<i>Vida de Alexandre</i>	Barry Jones (Aristóteles) Claire Bloom (Barsine) Danielle Darrieux (Olimpia) Fredric March (Filipe II) Harry Andrews (Dario) Marisa de Leza (Eurídice) Ricardo Valle (Heféstion) Richard Burton (Alexandre) Teresa del Rio (Roxana) Virgílio Teixeira (Ptolemeu)	
<i>Alexander the Great</i>	1968	EUA	Phil Karlson	Robert Pirosh	<i>Vida de Alexandre</i>	Adam West (Cleandro) Cliff Osmond (Mémnon) John Cassavettes (Carono) John Doucette (Clito) Joseph Cotton (Anrigono) William Shatner (Alexandre) Ziva Rodann (Ada)	Telefilme.

<i>Annibale</i>	1959	Itália	Carlo Ludovico Bragaglia Edgar G. Ulmer	Mortimer Braus Sandro Continenza	<i>Vida de Fúlbio Máximo</i>	Andrea Fantasia (Paulo Emílio) Franco Silva (Maarbal) Gabriele Ferzetti (Fábio Máximo) Rik Battaglia (Asdrúbal) Rita Gam (Sílvia) Victor Mature (Amfibal)	<i>Peplum.</i>
<i>Antonio e Cleopatra</i>	1996	Itália	Joe d'Amato	Joe d'Amato	<i>Vida de Antônio Vida de César</i>	Hakan Serbes (Antônio) Olivia del Rio (Cleopatra)	Filme série X.
<i>Anthony and Cleopatra</i>	1973	Grã-Bretanha Espanha Suíça	Charlton Heston	Federico Urrutia Charlton Heston	<i>Vida de Antônio Vida de César</i>	Carmen Sevilla (Ocrávia) Charlton Heston (Antônio) Emiliano Redondo (Mardiano) Fernando Rey (Lépido) Freddie Jones (Pompeio) Hildegard Neil (Cleopatra) Jane Laporaine (Caumiana) John Castle (Ocrávio) Mónica Peterson (Iras)	Adaptação de Shakespeare, <i>Anthony and Cleopatra.</i>
<i>Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre</i>	2002	França Alemanha	Alain Chabat	René Goscinny Albert Uderzo	<i>Vida de Antônio Vida de César</i>	Alain Chabat (Júlio César) Christian Clavier (Astérix) Claude Rich (Panoramix) Gérard Depardieu (Obélix) Jamel Debbouze (Nairóbi) Monica Bellucci (Cleopatra)	Adaptação de BD.

<i>Caesar</i>	2002	EUA Alemanha Itália Holanda	Uli Edel	Peter Pruce Craig Warner	<i>Vida de César</i>	Christopher Noth (Pompeio) Christopher Walken (Caão) Ian Duncan (Bruto) Jeremy Sisto (Júlio César) Kate Stoevenson-Payne (Pórcia) Richard Harris (Sula) Samuela Sardo (Cleópatra) Valéria Golino (Calpúrnia)	Telefilme.
<i>Caesar and Cleopatra</i>	1946	Grã-Bretanha	Gabriel Pascal	George Bernard Shaw	<i>Vida de César</i>	Anthony Eustrel (Aquilas) Anthony Harvey (Ptolemeu) Claude Rains (Júlio César) Flora Robson (Fratatita) Francis L. Sullivan (Poíno) Stewart Granger (Apolodoro) Vivien Leigh (Cleópatra)	Adaptação de G. B. Shaw, <i>Caesar and Cleopatra</i> .
<i>Caesar's Prisoners</i>	1911	Grã-Bretanha	Theo Frenkel	?	<i>Vida de César</i>	Julie Meijer (Rainha) Theo Frenkel (Júlio César)	Mudo.
<i>Carry on Cleopatra</i>	1964	Grã-Bretanha	Gerald Thomas	Talbot Rothwell	<i>Vida de Antônio</i> <i>Vida de César</i>	Amanda Barrie (Cleópatra) Brian Oulton (Bruto) Joan Sims (Calpúrnia) Kenneth Williams (Júlio César) Sidney James (Antônio)	Comédia.

<i>Cleopatra</i>	1912	EUA	Charles L. Gaskill	Victorien Sardou	<i>Vida de Antônio</i> <i>Vida de César</i>	Charles Sindelar (Antônio) Helen Gardner (Cleópatra) Miss Fielding (Carmiana) Miss Robson (Ocrácia) Pearl Sindelar (Iras)	Mudo.
<i>Cleopatra</i>	1917	EUA	James Gordon Edwards	Adrian Johnson Émile Moreau	<i>Vida de Antônio</i> <i>Vida de César</i>	Delle Duncan (Iras) Dorothy Drake (Carmiana) Fritz Leiber (César) Genevieve Blinn (Ocrácia) Theda Bara (Cleópatra) Thurston Hall (Antônio)	Mudo.
<i>Cleopatra</i>	1934	EUA	Cecil B. DeMille	Bartlett Cormack Waldemar Young	<i>Vida de Antônio</i> <i>Vida de César</i>	Claudette Colbert (Cleópatra) Edwin Maxwell (César) Eleanor Phelps (Carmiana) Gertrude Michael (Calpúrnia) Grace Durkin (Iras) Henry Wilcoxon (Antônio) Ian Keith (Ocrácio) Irving Pichel (Apolodoro) Joseph Schildkraut (Herodes) Warren William (Júlio César)	<i>Epic film.</i>

<i>Cleopatra</i>	1963	EUA Grã-Bretanha	Joseph L. Mankiewicz	Joseph L. Mankiewicz Ranald MacDougall	<i>Vida de António</i> <i>Vida de César</i>	Cesare Danova (Apolodoro) Elizabeth Taylor (Cleopatra) Francesca Annis (Iras) Isabelle Cooley (Carmiana) Kenneth Haigh (Bruto) Martin Landau (Rufo) Rex Harrison (Júlio César) Richard Burton (António) Roddy McDowall (Ocrátio)	<i>Epic film.</i>
<i>Cleopatra</i>	1999	Alemanha EUA	Franc Roddam	Stephen Harrigan	<i>Vida de António</i> <i>Vida de César</i>	Art Malik (Olimpo) Billy Zane (António) Caroline Langrishe (Calpúrnia) Elisabeth Dermot Walsh (Ocrátia) Indira Ove (Carmiana) John Bowe (Rufo) Josephine Amankwah (Iras) Kassandra Voyagis (Arsínoe) Leonor Varela (Cleópatra) Nadim Sawalha (Mardónio) Rupert Graves (Ocrátio) Sean Pertwee (Bruto) Timothy Dalton (Júlio César)	Adaptação de M. George, <i>Memoirs of Cleopatra.</i> Telefilme.
<i>Cleopatra</i>	2003	Suécia	Antonio Adamo	António Adamo	<i>Vida de António</i> <i>Vida de César</i>	Julia Taylor (Cleópatra)	Filme série X.

<i>Cleópatra</i>	2007	Brasil	Júlio Bressane	Júlio Bressane	<i>Vida de António Vida de César</i>	Alessandra Negrini (Cleópatra) Bruno Garcia (António) Miguel Falabella (Júlio César)	Filme série X.
<i>Cleopatra II – Legend of Eros</i>	2004	Suécia	Antonio Adamo	Barbara Brown	<i>Vida de António Vida de César</i>	Julia Taylor (Cleópatra) Robert Rosenberg (António)	
<i>Coriolano, eroe senza patria</i>	1964	Itália França	Giorgio Ferroni	Remigio del Grosso	<i>Vida de Coriolano</i>	Alberto Lupo (Sicínio) Aldo Bufi Landi (Marco) Angela Minervini (Lívia) Lilla Brignone (Volúmnia) Pierre Cressoy (Aufídio) Rosalba Neri (Virgínia) Scott Gordon (Coriolano)	<i>Peplum.</i>
<i>Damon and Pythias</i>	1962	EUA Itália	Curtis Bernhardt	Samuel Marx Bridget Boland	<i>Vida de Dion</i>	Arnoldo Foà (Dionísio I) Don Burnett (Pítias) Guy Williams (Dámon) Ilara Occhini (Nerissa) Liana Orfei (Adriana) Maurizio Baldoni (Dionísio II)	
<i>Deux heures moins le quart avant Jésus Christ</i>	1982	França	Jean Yanne	Jean Yanne	<i>Vida de César</i>	Coluche (Ben-Hur Marcelo) Françoise Fabian (Leticia) Jean Yanne (Paulo) Michel Serrault (Júlio César) Mimi Coutelier (Cleópatra)	Comédia.
<i>Due notte con Cleopatra</i>	1953	Itália	Mario Mattioli	Ruggero Maccari	<i>Vida de António Vida de César</i>	Alberto Sordi (Cesario) Ettore Mari (António) Sophia Loren (Cleópatra/Nisca)	Comédia.

<i>El rapto de las Sabinas</i>	1960	México	Alberto Gout	Alberto Gout	<i>Vida de Rómulo</i>	Leandro Vizcaino (Horácio) Lex Johnson (Hostilio) Lorena Velázquez (Hersília) Luis Induni (Tito Tácio) Tere Velázquez (Reia) Victor Ruiz (Remo) Wolf Ruvinskis (Rómulo)	<i>Peplum.</i>
<i>Empire</i>	2005	EUA	John Gray Kim Manners	Sara B. Cooper Chip Johannessen	<i>Vida de César</i> <i>Vida de Antónío</i>	Colm Feore (César) James Frain (Bruto) Michael Byrne (Cícero) Michael Maloney (Cássio) Orla Brady (Ácia) Santiago Cabrera (Octávio) Trudie Styler (Servília) Vincent Regan (António)	Série televisiva.
<i>Gaius Julius Caesar</i>	1914	Italia	Enrico Guazzoni	Raffaele Giovagnoli	<i>Vida de César</i>	Amleto Novelli (Júlio César)	Mudo.
<i>Giulio Cesare, il conquistatore delle Gallie</i>	1962	Italia	Tanio Boccia	Arpad DeRiso	<i>Vida de César</i>	Aldo Pini (Cícero) Bruno Toccí (António) Cameron Mitchell (Júlio César) Carla Carlò (Calpúrnia) Carlo Tamberlani (Pompeio) Dominique Wilms (Astride) Rik Battaglia (Vercingétorix)	<i>Peplum.</i>

<i>Giulio Cesare</i>	1909	Itália	Giovanni Pastrone	?	<i>Vida de César</i>	Giovanni Pastrone (Júlio César)	Mudo.
<i>Giulio Cesare contro i pirati</i>	1962	Itália	Sergio Grieco	Maria Grazia Borgiotti	<i>Vida de César</i>	Abbe Lane (Pláucia) Erno Crisa (Sula) Franca Parisi (Cornélia) Gordon Mitchell (Hamar) Gustavo Rojo (Júlio César) Mário Perri (Nicomedes) Silvana Jachino (Quintílio)	<i>Peplum.</i>
<i>Gli invincibili dieci gladiatori</i>	1964	Itália Espanha França	Nick Nostro	Alfonso Balcázar	<i>Vida de Crasso</i> <i>Vida de Pompeio</i> <i>Vida de Cátão Menor</i>	Alfredo Varelli (Espártaco) Dan Vadis (Rocca) Helga Liné (Daliá)	<i>Peplum.</i>
<i>Il colosso di Roma</i>	1964	Itália	Giorgio Ferroni	Remigio del Grosso Albera Montanù	<i>Vida de Publicola</i>	Gabriella Pallotta (Clélia) Gordon Scott (Múcio Cévola) Maria Pia Conte (Valéria) Massimo Serato (Tarquínio) Philippe Hersant (Publicola) Roldano Lupi (Porsena)	<i>Peplum.</i>
<i>Il figlio de Spartacus</i>	1962	Itália	Sergio Corbucci	Adriano Bolzoni	<i>Vida de Crasso</i> <i>Vida de Pompeio</i> <i>Vida de Cátão Menor</i>	Claudio Gora (Crasso) Gianna Maria Canale (Clodia) Ivo Garrani (Júlio César) Jacques Sernas (Vécio) Steve Reeves (Rando)	<i>Peplum.</i>

<i>Imperium: Augustus</i>	2003	EUA	Roger Young	Eric Lerner	<i>Vida de Antônio</i> <i>Vida de César</i>	Anna Valle (Cleópatra) Charlotte Rampling (Lívia) Ellena Ballesteros (Octávia) Gérard Klein (Júlio César) Gottfried John (Cícero) Massimo Ghini (António) Peter O'Toole (Augusto) Valeria d'Obici (Ácia) Vittoria Belvedere (Júlia)	Telefilme.
<i>Julius Caesar</i>	1953	EUA	Joseph L. Mankiewicz	William Shakespeare	<i>Vida de César</i>	Alan Napier (Cícero) Deborah Kerr (Pórcia) Edmond O'Brien (Casca) Greer Garson (Calpúrnia) James Mason (Bruto) John Gielgud (Cássio) Louis Calhern (Júlio César) Marlon Brando (António)	Adaptação de Shakespeare, <i>Julius Caesar</i> .

<i>Julius Caesar</i>	1970	Grá-Bretanha	Stuart Burge	Robert Furnival William Shakespeare	<i>Vida de César</i>	Charlton Heston (António) Christopher Lee (Artemidoro) Diana Rigg (Pórcia) Jason Robards (Bruto) Jill Bennett (Calpúrnia) John Gielgud (Júlio César) Richard Chamberlain (Ocrátvio) Richard Johnson (Cássio) Robert Vaughn (Casca)	Adaptação de Shakespeare, <i>Julius Caesar</i> .
<i>Julius Caesar</i>	1911	Grá-Bretanha	Frank R. Benson	William Shakespeare	<i>Vida de César</i>	Constance Benson (Pórcia) Eric Maxim (Cássio) Frank R. Benson (António) Guy Rathbone (Júlio César) Murray Carrington (Bruto) Nora Lancaster (Calpúrnia)	Mudo. Adaptação de Shakespeare, <i>Julius Caesar</i> .
<i>Julius Caesar</i>	1938	Grá-Bretanha	Dallas Bower	Dallas Bower William Shakespeare	<i>Vida de César</i>	Anthony Ireland (Cássio) Carol Goodner (Pórcia) D. A. Clarke-Smith (António) Douglas Matthews (Ocrátvio) Ernest Milton (Júlio César) Laura Cowie (Calpúrnia) Sebastian Shaw (Bruto)	Adaptação de Shakespeare, <i>Julius Caesar</i> .

<i>Julius Caesar</i>	1950	EUA	David Bradley	David Bradley William Shakespeare	<i>Vida de César</i>	Bob Holt (Ocrávio) Charlton Heston (António) David Bradley (Bruto) Harold Tasker (Júlio César) Helen Ross (Calpúrnia) Mary Sefton Darr (Pórcia)	Adaptação de Shakespeare, <i>Julius Caesar</i> .
<i>Julius Caesar</i>	1951	Grã-Bretanha	Leonard Brett	William Shakespeare	<i>Vida de César</i>	Anthony Hawtreay (António) Margaret Diamond (Pórcia) Michael Brennan (Casca) Patrick Barr (Bruto) Richard Bebb (Júlio César) Walter Hudd (Júlio César)	Adaptação de Shakespeare, <i>Julius Caesar</i> .
<i>Kureopatora Cleopatra: Queen of Sex</i>	1970	Japão	Osamu Tezuka Eiichi Yamamoto	Osamu Tezuka Shigemi Satoyoshi	<i>Vida de António</i> <i>Vida de César</i>	Chinatsu Nakayama (Cleópatra) Hajime Hana (Júlio César) Kazuko Imai (Calpúrnia) Nachi Nozawa (Ocrávio) Osami Nabe (António)	Filme animado série X. Os actores correspondem às vozes das personagens.
<i>L'enlèvement des Sabinas</i> <i>Il ratto delle Sabine</i>	1961	França Itália Ex-Jugoslávia	Richard Pottier	Edoardo Anton	<i>Vida de Rómulo</i>	Claude Cony (Tarquínio) Folco Lulli (Tito Tácio) Jean Marais (Marte) Mylène Demongeot (Reia) Nieta Zocchi (Hersília) Roger Moore (Rómulo)	<i>Peplum</i> .

<i>La battaglia di Maratona</i>	1959	Itália França	Jacques Tourneur	Alberto Barsanti Ennio de Concini	<i>Vida de Publicola</i>	Alberto Lupo (Milcíades) Daniele Vargas (Dario) Myéline Demongeot (Andrómeda) Sergio Fantoni (Teócrito) Steve Reeves (Filípides)	Usa elementos de uma <i>uita</i> com cronologia posterior à da acção. <i>Peplum</i> .
<i>Le legioni di Cleopatra</i>	1959	Itália	Vittorio Cottafavi	Vittorio Cottafavi Giorgio Cristallini	<i>Vida de António Vida de César</i>	Alfredo Mayo (Octávio) Georges Marchal (António) Linda Cristal (Cleópatra) Mary Carrillo (Iras)	
<i>Marc Antony</i>	2003	Espanha Suécia	Sebastiano Brogi	?	<i>Vida de António Vida de César</i>	Janos Volt Mário Perez	Filme série X.
<i>Marcantonio e Cleopatra</i>	1913	Itália	Enrico Guazzoni	Pietro Cossa	<i>Vida de António Vida de César</i>	Antony Novelli (António) Elsa Lenard (Octavia) Giovanna Terribili Gonzales (Cleópatra) Ignazio Lupi (Octávio) Marilde di Marzio (Agar/ Carmiana)	Mudo.
<i>Megaléxandros</i>	1980	França Grécia Itália Alemanha	Theo Angelopoulos	Theo Angelopoulos Petros Markaris	<i>Vida de Alexandre</i>	Omero Antonutti (Alexandre)	

<i>Minotaur</i>	2006	Grã-Bretanha Luxemburgo Alemanha França Espanha Itália EUA	Jonathan English	Nick Green Stephen McDool	<i>Vida de Teseu</i>	Tom Hardy (Teo/Teseu) Tony Todd (Deucalião)	Adaptação do tema mitológico.
<i>Oh! Oh! Cleopatra</i>	1931	EUA	Joseph Santley	Lew Lipton Joseph Santley	<i>Vida de César</i> <i>Vida de Antônio</i>	Bert Wheeler (Antônio) Dorothy Burgess (Cleópatra) Robert Woolsey (Júlio César)	Comédia.
<i>Os prazeres de Cleópatra</i>	2004	Brasil	Pedro Aquirre	?	<i>Vida de Antônio</i> <i>Vida de César</i>	?	Filme série X.
<i>Othon</i> <i>Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour</i>	1969	França Itália Alemanha	Jean-Marie Straub Danièle Huillet	Pierre Cornelle	<i>Vida de Otão</i>	Adriano Aprà (Otão) Ennio Lauricella (Galba)	Adaptação de Cornelle, <i>Othon</i> .

<i>Poppea, una prostituta al servizio dell'impero</i>	1972	Itália	Alfonso Brescia-Müller	Mario Amendola Alfonso Brescia	<i>Vida de Otão</i>	Don Backy (Otão) Femi Benussi (Poppea) Linda Sini (Agripina) Peter Landers (Sávio) Vittorio Caprioli (Nero)	Série televisiva.
<i>Rome</i>	2005	Grã-Bretanha EUA	Michael Apred Allen Coulter Alan Poul Steve Shill Timothy van Patten Alan Taylor John Maybury	Bruno Heller William J. MacDonald John Milius Scott Buck Todd Ellis Kessler Mere Smith	<i>Vida de César</i> <i>Vida de Antônio</i> <i>Vida de Bruto</i> <i>Vida de Cícero</i> <i>Vida de Caião</i> <i>Menor</i> <i>Vida de Pompeio</i>	Alice Henley (Lívia) Anna Patrick (Cornélia) Ciarrán Hinds (Júlio César) David Bamber (Cícero) Guy Henry (Cássio) Haydn Gwynne (Calpúrnia) Indira Varma (Niobe) James Purefoy (Antônio) Karl Johnson (Carão) Kathryn Hunter (Carmiana) Kenneth Cranham (Pompeio) Kerry Condon (Ocrátia) Kevin McKidd (Vóreno) Lindsay Duncan (Servília) Lindsay Marshal (Cleópatra) Max Pirkis (Ocrátio) Polly Walker (Ácia) Ray Stevenson (Pulão) Simon Woods (Ocrátio) Tobias Menzies (Bruto)	

<i>Romolo e Remo</i>	1961	Itália França	Sergio Corbucci	Adriano Bolzoni Sérgio Corbucci	<i>Vida de Rómulo</i>	Gordon Scott (Remo) Jacquesernas (Cúrcio) Laura Solari (Reia Sílvia) Massimo Girotti (Tiro Tácio) Steve Reeves (Rómulo) Virna Lisi (Júlia)	<i>Peplum.</i>
<i>Scipione l'Africano</i>	1937	Itália	Carmine Gallone	Carmine Gallone Camillo Mariani dell'Aguillara	<i>Vida de Fábio Máximo</i>	Annibale Nindhi (Cipião) Camillo Pilotto (Aníbal) Ciro Galvani (Fábio Máximo) Fosco Giachetti (Massinissa) Francesca Biaggioni (Sofonisba) Isa Miranda (Vélia) Marcello Giorda (Sifax) Memo Benassi (Cartão)	<i>Épic italiano.</i>
<i>Serpent of the Nile</i>	1953	EUA	William Castle	Robert E. Kent	<i>Vida de António</i> <i>Vida de César</i>	Jane Easton (Arsínoe) Jean Byron (Carmiana) Julie Newmar (Citéris) Michael Fox (Ocrávio) Raymond Burr (António) Rhonda Fleming (Cleópatra) Robert Griffin (Bruto) William Lundigan (Lucílio)	<i>Peplum.</i>

<i>Seven Brides for Seven Brothers</i>	1954	EUA	Stanley Donen	<i>Stephen Vincent Benet</i> <i>Albert Hackett</i>	<i>Vida de Rómulo</i>	Howard Keel (Adam Pontipee) Jane Powell (Jane Pontipee) Jeff Richards (Benjamin Pontipee)	Comédia musical.
<i>Sikandar</i>	1941	Índia	Sohrab Modi	Sudarshan	<i>Vida de Alexandre</i>	Prithviraj Kapoor (Alexandre) Shakir (Aristóteles) Zahur Raja (Amar)	
<i>Sogni erotici di Cleopatra</i>	1985	Itália França	Rino di Silvestro	Marcel Albertini Rino di Silvestro	<i>Vida de António</i> <i>Vida de César</i>	Marcella Petrelli (Cleópatra)	Filme série X.
<i>Spartacus</i>	1913	Itália	Giovanni Enrico Vidali	Raffaello Giovagnoli	<i>Vida de Crasso</i> <i>Vida de Pompeio</i> <i>Vida de Catião Menor</i>	Luciano Albertini (Espártaco)	Mudo.
<i>Spartacus</i>	1952	Itália França	Riccardo Fredda	Maria Bory	<i>Vida de Crasso</i> <i>Vida de Pompeio</i> <i>Vida de Catião Menor</i>	Carlo Ninchi (Crasso) Ludmilla Tchérina (Amitis) Massimo Girotti (Espártaco) Umberto Silvestri (Baciato)	

<i>Spartacus</i>	1960	EUA	Stanley Kubrick	Howard Fast Donald Trumbo	<i>Vida de Crasso</i> <i>Vida de Pompeio</i> <i>Vida de Catião</i> <i>Menor</i>	Charles Laughton (Graco) Jean Simmons (Varínia) Joanna Barnes (Cláudia) John Gavin (Júlio César) Kirk Douglas (Espártaco) Laurence Olivier (Crasso) Nina Foch (Helena) Peter Ustinov (Baciato) Tony Curtis (Antonino)	<i>Epic film.</i>
<i>Spartacus</i>	2004	EUA	R. Dornhelm	Howard Fast Robert Schenkkan	<i>Vida de Crasso</i> <i>Vida de Pompeio</i> <i>Vida de Catião</i> <i>Menor</i>	Alan Bates (António Agripa) Angus MacFadyen (Crasso) Ben Cross (Glabro) George Calil (Pompeio) Georgina Rylance (Helena) Goran Visnjic (Espártaco) Ian McNeice (Baciato) James Frain (David) Rhona Mitra (Varínia) Richard Dillane (Júlio César)	Telefilme.
<i>Spartacus</i>	2006	Hungria	Csaba Borbely	Csaba Borbely	<i>Vida de Crasso</i> <i>Vida de Pompeio</i> <i>Vida de Catião</i> <i>Menor</i>	Claudio Antonelli (Espártaco) Helmut Muller (Varínia) Kevin Cage (Críxo)	Filme série X.

<i>Spartacus: Blood and Sand</i>	2010	EUA	Rick Jacobson	Steven S. DeKnight	<i>Vida de Crasso</i> <i>Vida de Pompeio</i> <i>Vida de Cátão Menor</i>	Andy Whitfield (Espártaço) John Hannah (Baciato) Manu Bennett (Crixo)	Série televisiva.
<i>Teseo contro il Minotauro</i>	1960	Itália	Silvio Amadio	Gian Paolo Callegari Sandro Continenza	<i>Vida de Teseu</i>	Alberto Lupo (Quíron) Bob Mathias (Teseu) Carlo Tamberlani (Minos) Nerio Bernardi (Egeu) Rik Bartaglia (Demétrio) Rosanna Schiaffino (Ariadne/Fedra) Susanne Loret (Anfitriete) Tina Lattanzi (Pasífae) Tiziana Casetti (Ília)	<i>Peplum.</i>
<i>The 300 Spartans</i>	1962	EUA	Rudolph Maré	Gian Paolo Callegari Remigio del Grosso	<i>Vida de Temístocles</i> <i>Vida de Licurgo Moralia</i>	Anna Synodinou (Gorgo) Anne Wakefield (Artemísia) David Farrar (Xerxes) Diane Baker (Ela) Kieron Moore (Efaltes) Ralph Richardson (Temístocles) Richard Egan (Leónidas)	<i>Epic film.</i>

<i>The Notorious Cleopatra</i>	1970	EUA	Peter Perry Jr.	Jim Macher	<i>Vida de Antônio</i> <i>Vida de César</i>	Dixie Donovan (Carmiana) Jay Edwards (Júlio César) John Rocco (Antônio) Michael Cheal (Cícero) Ron Smith (Lépido) Sonora (Cleópatra) Tom Huorn (Bruto)	Filme série X.
<i>The Search for Alexander the Great</i>	1981	Grã-Bretanha	Peter Sykes	George Lefferts Simon Raven	<i>Vida de Alexandre</i>	Gabriel Byrne (Ptolemeu) Ian Charleson (Heféstion) James Mason (narrador) Jane Lapotaire (Olímpia) Julian Glover (Filipe II) Michael Williams (Aristóteles) Nicholas Clay (Alexandre) Robert Stephens (Dario)	Documentário dramatizado.
<i>The Spread of the Eagle</i>	1963	Grã-Bretanha	Peter Dews	William Shakespeare	<i>Vida de César</i>	Barry Jones (Júlio César) Beatrix Lehman (Volumnia) David William (Octávio) Jerome Willies (Pompeio) Keith Michell (Antônio) Mary Morris (Cleópatra) Paul Eddington (Bruto) Peter Cushing (Cássio) Robert Hardy (Cortolano)	Série televisiva. Adaptação das peças romanas de Shakespeare.

<i>Theseus and the Minotaur</i>	1991	Grã-Bretanha	John Madden	Anthony Minghella Nigel Williams	<i>Vida de Teseu</i>	Amanda Burton (Era) David Morrissey (Teseu) Lindsay Duncan (Medeia) Maggie O'Neill (Ariadne) Michael Gambon (narrador) Robert Flemyng (Egeu)	Adaptação do tema mitológico.
<i>Una regina per Cesare</i>	1962	Itália França	Victor Tourjansky Piero Pierotti	Fulvio Gicca Palli	<i>Vida de António</i> <i>Vida de César</i>	Akim Tamiroff (Pompeio) Corrado Pani (Ptolemeu XIII) Franco Volpi (Apolodoro) Giorgio Ardisson (Aquiles) Gordon Scott (Júlio César) Pascale Petit (Cleópatra)	<i>Peplum.</i>
<i>Vercingétorix</i>	2000	França Canadá Bélgica	Jacques Dorfman	Jacques Dorfman	<i>Vida de César</i>	Christopher Lambert (Vercingétorix) Inês Sastre (Epona) Klaus Maria Brandauer (Júlio César)	Telefilme.

ÍNDICE DE FONTES ANTIGAS

Apolodoro

Biblioteca 3.5.3: 22

Aristófanes

Cavaleiros 560: 20; 1279: 26

Rãs 1317: 28

schol. ad *Av.* 1403: 25

Aristóteles

Constituição dos Atenienses 57.3: 20-21

Poética 1448a1-5: 78

Ateneu

Deipnosophistae 11.466c-d: 31; 13.606c-f: 34

Aulo Gélio

Noites áticas 6.8: 34; 16.19: 27, 16.19.1: 31

Antologia Grega

Antologia de Planudes 276: 27

Antologia Palatina 9.308: 27, 39

Cícero

Tusculanas 21.61-62: 144

Cláudio Eliano

Natureza dos animais 2.6: 34; 6.15: 34; 8.3: 34; 8.11: 34; 12.45: 27, 28, 64

Dicearco

Sobre os concursos dionisíacos: 25

Diodoro Sículo: 160

Biblioteca Histórica 18.39.2-4: 155; 19.11.1-8: 155

Diógenes Laércio

Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres 1.94-100: 25

Estesícoro

Fr. 225 *PMG*: 35

Estrabão

Geografia 13.2.4: 31

Eurípides

Electra 435: 28

Eusébio

Crónica: 25

Flávio Josefo

Antiguidades Judaicas 15.25-30: 208; 15.89-90: 210

Fragmenta lyrica adespota

Fr. 939 PMG: 28

Helânico

Lista das vitórias nas Carneias: 25

Heródoto: 9, 17, 24-27, 29-32, 34, 41, 48, 58, 147-149

Histórias: 30, 32

1.23: 25; 1.23-24: 17, 24, 58-59; 1.24: 26; 1.24.4-5: 26; 1.24.7: 26, 29;
1.24.8: 25, 27, 7. 147; 7.226: 149; 7.99: 147; 8.67-70, 87-89, 101-103:
147

Higino

De Astronomia 2.17: 22, 27

Fabulae 134: 22; 194: 27

Hinos Homéricos

Hino Homérico a Apolo: 20

3.388-439, 495: 20

Hino Homérico a Díónis: 21

7.17-24: 21; 7.38-42: 22; 7.53: 21

Juvenal

6.118: 211

Livro de Jonas 1.2: 23

Luciano

Diálogos dos deuses marinhos 5: 22, 27

Odisseia

10.135-574: 205

Ovídio: 42

Fastos 2.79-118: 27, 41; 2.81: 20; 2.115-116: 31; 2.117-118: 41-42

Metamorfoses 3.581-691: 22

Pausânias

Descrição da Grécia 3.25.7: 27; 9.30.2: 27; 10.24.1: 25

Píndaro

Fr. 140b.15-17 Maehler: 28

Fr. 236 Maehler: 21

schol. ad *Ol.* 13.25: 25

Platão

Protágoras 343a: 25

Plínio, o Antigo

Naturalis Historia 9.20-33: 34

Plínio, o Jovem

Epistula 9.33: 34

Plutarco: passim

Vidas Paralelas: 7, 10-13, 32, 66-68, 71, 72, 86, 88, 93, 142, 144, 178
Agésilau 2.2-4: 80

Alexandre 1: 237; 1.2: 163-164; 2-3: 161; 3: 153; 4: 92; 6: 160; 7: 153;
8: 154, 161, 164; 8.3: 159; 9: 153, 155; 10: 154; 11: 154; 14.2-6: 92;
15.8-9: 92; 16: 154; 16.7: 161; 19-29: 154; 21: 91, 154, 155, 161; 35: 91;
43: 154; 47: 161; 47.9-10: 156; 49: 161; 50-52: 154; 67.8: 156, 162;
70: 154; 73-77: 154; 74.4-6: 80

António 4.2: 217; 15.1: 225; 25: 217; 26.1-6: 204, 217; 27.2-4: 209, 215;
8: 86, 94; 29: 205; 31.1-5: 225; 54: 216; 60.1: 199, 219; 61-68:
218; 66: 218; 69.1-2: 208; 71: 94, 205, 206; 74: 86; 74.2-3: 94;
75-76: 206; 76: 218; 76-78: 86; 76-78.1: 94; 77-79: 218; 79: 94;
79-87: 199; 84-86: 86, 94; 85.4-8: 199; 86: 206; 87.3: 225; 90.4: 221
Bruto 5.2-4: 180; 10.3: 202; 14.3: 202; 20.4: 179; 35.4: 202; 40.8: 202;
50: 208

Catão-Menor 8.1-2: 188; 24.1-3: 180; 33.7: 225; 64-73: 90

César: 66

10: 196; 14.8: 225; 25-27: 187; 27: 87, 180; 36: 180; 48.5: 94; 49: 94, 227;
49.2: 203; 49.10: 212; 62-67: 90; 63.5-6: 202; 63.8-11: 225; 64.4-6: 225

Cícero 29: 196

Coriolano 1: 177; 7: 174; 11.1: 176; 13: 174; 16: 176; 18: 174; 28: 176;
33: 175; 33-36: 91, 92; 39: 176

Crasso 8: 192, 193; 8.2: 192; 8.3: 195; 8-11: 188, 193; 9: 194; 11: 194;
36: 188

Díon: 151

Licurgo 14.8: 149

Lúculo 34.1: 196
Marcelo 15-20: 144
Numa: 173
Otão: 230
Pelópidas 18-19: 151
Pompeio 2: 201; 31: 188; 47.10: 225; 53: 201; 77.3: 212; 77-79: 212;
 78.1-7: 212; 79.1-5: 212; 80.8: 212
Publicola 16.6-9: 170; 17: 177, 230
Rómulo: 66
 1-4: 89; 4.4-5: 90; 6: 90; 14.7-8: 168; 14.8: 172; 14-19: 89; 14-20: 143;
 17.2-7: 170; 18.1: 170; 18.6: 172; 29: 173
Sólón 27.3-4: 150
Temístocles 14.4: 147
Teseu 12: 151; 14.1: 21; 15-20: 151; 18-20: 151
Moralia: 7, 32, 67, 68, 252, 270
Apophthegmata Lacaenarum 240G:149
Apophthegmata Laconica 225A: 149; 225B: 149; 225C-D: 150; 225D: 149
De Herodoti malignitate 866B: 148
De Iside et Osiride 351C: 218
De musica 1140F: 26
De sollertia animalium 969E: 31; 984A: 20; 984B-C: 28; 984D: 31;
 984D-985F: 9; 984E: 31; 985B: 31
Mulierium virtutes 242F: 149
Parallela minora 306D: 149
Quaestiones convivales 704F-705A: 28
Septem sapientium convivium: 9, 28, 30, 32, 33
 160D: 28-29; 160E-161B: 29; 160E-162B: 17, 27, 59-64; 161A-162B: 9;
 161B-C: 29; 161D: 29; 161E-162A: 29-30; 162B: 30; 162C-F: 30;
 162F-163A: 34; 163A-C: 9; 163A-D: 30; 163D: 31

Romance de Alexandre: 158

Sófocles: 159
Antígona 333-334: 159

Suda
 A 1701: 26
 A 3886: 25

Suetónio: 144, 180, 187
César 82: 180
Nero 26: 211

Tito Lívio: 11, 65, 66, 166, 176, 230

Desde a fundação da cidade 2.40: 176

Vergílio

Eneida 4.130-197: 169; 5.605-700: 159

ÍNDICE REMISSIVO

- 300: 148
A Batalha de Granico: 68
A ilha da Fortuna: 35, 41
A.D. – Anno Domini: 230
Abadía griega de San Nilo (Grottaferrata): 11
Aca Larência: 90
Academia de São Lucas: 84
Academia: 82, 83, 85, 88
Áccio: 198, 206, 211, 217, 222, 223, 224
Ácia: 186
Actos dos Apóstolos: 35
Ada Eurídice: 155
Adamo, Antonio: 229
Adriano: 183
Afrodite: 203, 204, 217, 229
Agar: 199
Agesilau: 79, 80
Akrotiri: 17
Alba Longa: 168, 172
Alberti, Leon Battista: 75-77, 79, 80
Alceu: 25
Alciato (Alciati), Andrea: 10, 37, 38, 39
Alemanha: 37
Alésia: 180
Alexander the Great: 152, 159
Alexander: 152, 161, 166
Alexandre acaba de domar Encéfalos: 68
Alexandre, o Grande: 11, 12, 79, 80, 89, 91, 92, 144, 152-166, 235, 236
Alexandre, o Grande e Campaspe no estúdio de Apeles: 92
Alexandre, o Grande e Roxana perante o túmulo de Aquiles: 91, 92
Alexandria: 215, 226
Amadio, Silvio: 151
Amores: 203
Amyot, Jacques: 32, 33, 66, 178
Anacársis: 30
Andrews, Harry: 154
Andrómeda: 36
Anfitrite: 20, 64
Angelopoulos, Theo: 152

Aníbal: 230
Annibale: 230
Annis, Francesca: 219
Antígona: 159
Antiguidade Clássica: *passim*
Antonino: 189
Antonio e Cleopatra: 254
António: 12, 86, 87, 94, 144, 173, 178, 179, 186, 196-199, 201, 203-206,
208, 210-211, 215, 216, 218, 219, 221, 223, 225, 228, *ver* Marco António
Antony and Cleopatra: 141, 197, 219, 221
Apiano: 144, 187
Ápio Cláudio: 35
Apolo Delfínio/*Delphinus*: 20
Apolo, Febo: 19, 20, 26, 29, 35, 43, 61
Apolodoro (servo de Cleópatra): 203, 218, 227
Aprà, Adriano: 230
Aquiles: 162, 164, 212
Aquirre, P.: 229
Aquitânia: 195
Ardisson, Giorgio: 212
Arion & the Dolphin: 10, 45, 46, 47
Arion on the Dolphin: 44
Arion riding on a Dolphin: 44
Arion sur un cheval marin: 44
Arion: 44
Aríon: 9, 10, 17, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36,
38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 58, 59, 60, 61, 63, 64
Aristobulo: 208
Aristóteles: 153, 156, 166
Aristóxeno: 151
Arriano: 160
Arsínoe: 209
Art Déco: 200
Artabazo: 155
Arte Nova: 200, 202
Artemidoro: 183
Artemísia de Halicarnasso: 147
Ashmolean Museum (Oxford): 44
Ásia: 203
Astérix et Obélix: 228
Astérix: 185, 220

Átalo: 155
Átamas: 35
Atenas: 19, 23, 147, 150, 157, 158, 226
Atenienses: 145
Ática: 18, 147
Aufídio: 141, 176
Augsburgo: 37
Aurispa, Giovanni: 33
Babilónia: 154, 161
Baciato, Lêntulo: 189, 191, 192, 193, 195
Backy, Don: 230
Bagoas: 156, 162
Baker, Diane: 146
Baker, Stanley: 155
Bamber, David: 186
Banquete de Cleópatra: 86
Bara, Theda: 199
Barcelona: 172
Barnes, Joanna: 192
Barrie, Amanda: 220
Barsine: 154, 155, 158, 162
Barthes, Roland: 182
Batalhão Sagrado: 150
Bates, Alan: 188
BBC: 221
Bellucci, Monica: 228
Benét, Stephen Vincent: 142
Ben-Hur: 166, 213, 222
Bennett, Jill: 184
Benson, Frank R.: 185
Bernhardt, Curtis: 151
Bianchi Ferrari, Francesco: 44
Bianor: 27, 39
Bíblia: 13
Biopics: 141, 161, 184, 232
Blasetti, A.: 188
Blood and Sand: 188
Bloom, Claire: 154
Boccaccio: 86, 93
Boccia, Tanio: 185
Borbely, Csaba: 188

Bosch, Francisco: 162
Boucher, François: 44
Bouchet, Louis-André-Gabriel: 90
Bouguereau, William-Adolphe: 44
Bouillon, Pierre: 90
Bower, Dallas: 185
Boyd, Stephen: 213
Bradley, David: 184, 185, 221
Brandauer, Klaus Maria: 185
Brando, Marlon: 181, 182
Brasil: 225
Brescia-Müller, Alfonso: 230
Bressane, Júlio: 223
Brett, Leonard: 185
Brignone, Lilla: 175
Britânia: 220
British Museum (Londres): 27, 34
Broadway: 214
Brogi, Sebastiano: 229
Bruegel, Pieter, o Velho: 34
Bruto: 144, 178-183, 186
Bruxelas: 35, 66, 67f
Bucéfalo: 160
Burge, Stuart: 183, 221
Burr, Raymond: 208
Burton, Richard: 152, 158, 214, 215
Butler, Gerard: 141, 148
Byrne, Gabriel: 152
Byron, Jean: 210
Cacoyannis, Michaël: 167
Caesar: 185
Caesar and Cleopatra: 185, 207, 219
Caesar's Prisoners: 185
Calcagno, Giovanni: 187
Calhern, Louis: 181
Calígula: 229
Calpúrnia: 178, 182, 184, 186, 201, 220, 225
Cambray, Fréart de: 82
Camera degli Sposi (Camera Picta): 33
Canale, Gianna Maria: 196
Capela Sistina: 35

Cápuia: 191
Cária: 147
Carlos V: 36, 37
Carmiana: 199, 206, 210, 219, 221, 223, 227
Camuccini, Vincenzo: 90, 91
Carry on Cleo: 210, 219
Carulla, Carmen: 154
Casca: 183
Cassandro: 80
Cassarino, Antonio: 33
Cássio: 182, 186
Castle, John: 221
Castle, William: 208, 210, 211
Catão Menor: 89, 90, 178, 186, 188
Catulo: 219
César e Cleópatra: 66
Cesarino: 211
Chamberlain, Richard: 183
Chaplin, Saul: 142
Charleson, Ian: 152
Chartres, Bernard de: 72
Chastain, Jessica: 141
Cícero: 75, 151, 186
Cidno: 203
Cimbro: 178
Cípselo: 58
Circe: 204, 205
Cláudia: 192
Clay, Nicholas: 152
Clélia: 177
Cleopatra II – Legend of Eros: 229
Cleopatra: 144, 180, 197, 201, 202, 212-214, 219, 224, 228, 229
Cleópatra: 12, 35, 66, 87, 89, 93-95, 141, 144, 153, 155, 173, 178, 179,
180, 187, 196-201, 203-208-212, 214-216, 218-221, 223-230, 236
Clítias: 18
Clódia: 196
Cnossos: 17
Colbert, Claudette: 200-202, 204, 220
Collins, Joan: 212
Condon, Kerry: 186
Constantino: 217

Contemporaneidade: 91
Cooley, Isabelle: 219
Cooper, Stuart: 230
Corbucci, Sergio: 166-168, 172, 173, 196
Corinto: 24, 25, 26, 45, 58, 59, 61, 63
Coriolano, eroe senza pátria: 174, 176
Coriolano perante a súplica de sua mãe: 92
Coriolano: 12, 89, 91, 92, 144, 145, 173-176, 236
Coriolanus: 141
Cormack, Bartlett: 202
Corneille: 230
Cornélia: 187
Cornélio Nepos: 11
Cortona, Pietro de: 84
Cossa, Pietro: 199
Cottafavi, Vittorio: 210, 211, 213
Courbet, Gustave: 225, 226
Cox, Brian: 141
Cranham, Kenneth: 186
Crasso: 188, 189, 192, 195, 196
Creso: 150
Cressoy, Pierre: 176
Crisa: 20
Cristal, Linda: 211
Cristo Salvador: 23, 43
Cruserius, Hermannus: 32
Cúrcio, Quinto: 160
Cúrcio: 168
Curtis, Tony: 189, 195
D'Amato, Joe: 229
Da Pintura: 75, 76
Damon and Pythias: 151
Dânae: 36
Dario: 91, 154, 161, 166
Darrieux, Danielle: 153
David: 193
Dawson, Rosario: 162
De casibus uirorum illustrium: 86
De Mulieribus Claris: 93
De Viris Illustrium: 81
DeKnight, Steven: 188

Delfos: 20
Delphinus (Delfim, Golfinho), constelação: 42
DeMille, Cecil B.: 200, 201, 202, 204-206, 210, 216, 220
Demóstenes: 158
Des cas des nobles hommes et femmes: 86
Deux heures moins le quart avant Jésus Christ: 185
Dexter: 174
Dez Livros de Arquitectura: 78
Diana: 173, 183
DiCaprio, Leonardo: 153
Dido: 169
Diéneces: 149
Dieterle, William: 208
Diógenes e Alexandre: 92
Dionísio de Siracusa: 151
Dioniso: 164, 203, 217, 223, *ver* Diónisos
Diónisos: 21, 22, 23, *ver* Dioniso
Donen, Stanley: 142
Dorffman, Jacques: 185, 187
Dornhelm, R.: 188
Douglas, Kirk: 189, 190, 193
Draba: 193
Ducas, Demetrios: 32
Duncan, Lindsay: 151, 179, 186
Dürer, Albrecht: 34, 39, 41
Durkin, Grace: 206
Easton, Jane: 209
Edel, Uli: 185
Édipo: 164
Edwards, James Gordon: 200
Egan, Richard: 146
Egipto: 93, 94, 141, 196, 198-200, 204, 205, 212, 220, 224, 227
El rapto de las Sabinas: 172
Emblematum liber (Emblematum libellus, Emblemata): 37, 39
Empire: 180, 186
Énalo: 30, 31
Eneias: 169
Eneida: 159, 169
English National Opera: 45
English, Jonathan: 151
Entrada de Alexandre em Babilónia: 91

Epic film: 146, 183, 184, 189, 232
Epiro: 153
Erasmus de Roterdão: 32
Erétria: 18
Ergotimo: 18
Espanha: 35, 157, 222
Esparta: 148, 149
Espártaco: 12, 144, 187-191, 193-196, 229, 236
Espartanos: 145, 149, 150
Ésquines: 158
Estatira: 154, 161, 162
EUA: 165, 193, 198, 213
Eurídice: 155
Europa, princesa: 36
Europa: 37, 67, 85, 143, 179
Exéquias: 21, 22
Fábio Máximo: 11
Fabiola: 188
Falabella, Miguel: 224, 225
Farrar, David: 146
Farrell, Colin: 152, 157
Fast, Howard: 190
Fáustulo: 89
Fellini, Federico: 167, 214
Ferroni, Giorgio: 174, 176
Ferzetti, Gabriele: 230
Fiennes, Ralph: 141, 174
Filipe Arrideu: 155
Filipe: 152, 153, 155, 160, 164
Filipos: 178, 183, 184
Finch, Peter: 213
Flandres: 36, 67
Flávio Josefo: 202, 209
Flemming, Rhonda: 207, 209
Florença: 32, 81
Foch, Nina: 189, 192
Fogo do Céu: 163
Fortuna: 35, 36
Fox: 145, 213, 219
França: 85, 92
Francisco de Siena: 11

Freda, Riccardo: 188
Frenkel, Theo: 185
Ftatatita: 207, 208, 227
Gaius Iulius Caesar: 179
Gallone, C.: 230
Garcia, Bruno: 224
Gardner, Helen: 198
Garrani, Ivo: 196
Garson, Greer: 182
Gaugamos: 161, 164
Gaulses: 87
Gautier, Théophile: 200,
Gavin, John: 187, 189, 192
Génova: 81
George, Margaret: 222
Gielgud, John: 182, 184
Giovagnoli, Raffaello: 188
Girotti, Massimo: 168, 188
Giulio Cesar, il conquistatore delle Gallie: 185
Giulio Cesare contro i pirati: 185
Giulio Cesare: 185
Glover, Julian: 152
Gora, Claudio: 196
Górdio (Turquia): 18
Górgidas: 150
Gorgo, irmão de Periandro: 9, 28, 29, 30, 59, 60, 63, 64
Gorgo, rainha de Esparta: 148
Gosciny: 185, 220
Gossart, Jan: 35
Gout, Alberto: 172
Graças: 203, 204
Granico: 154, 161
Graphische Sammlung Albertina (Viena de Áustria): 34
Graves, Rupert: 222
Grécia: 9, 18, 25, 145, 147, 150, 157, 159, *ver* Hélade
Gregos: 18, 20, 23, 78, 145, 149, 159
Grieco, Sergio: 185
Guazzoni, Enrico: 179, 180, 198
Guerra Fria: 146, 190
Guinness, Alec: 213
Gwynne, Haydn: 186

Habsburgo: 36
Haggard, H. Rider: 200
Hamer, Mary: 94
Harrison, Rex: 215
Hayward, Susan: 212
Hayworth, Rita: 209
HBO: 179, 186, 226
Headey, Lena: 148
Hebreus: 205
Hécuba: 35
Heféstion: 152, 156, 161, 162
Hefestos: 35
Hélade: 145, 160, *ver* Grécia
Helen Gardner in Cleopatra: 197
Helen Gardner Players: 197
Helena: 189, 192
Heller, Bruno: 186, 187
Henley, Alice: 187
Henry, Guy: 186
Henson, Jim: 151
Hepburn, Audrey: 212
Héracles: 164, 217
Herculano: 85
Hércules: 40, 42, 221
Herodes-o-Grande: 202, 208
Hersília: 168, 169
Hesíodo: 30, 31
Hesme, Annelise: 161
Heston, Charlton: 184, 213, 220-222
Hímera: 25
Hinds, Ciarán: 179, 186
História de Alexandre, o Grande: 68
História de Júlio César: 67
História de Marco António: 68
História de Rômulo e Remo: 66
Holanda, Francisco de: 78, 80
Holland, Philemon: 32
Hommes célèbres d'après Plutarque (História grega ou Homens célebres segundo Plutarco): 66, 67
Horácio Cocles: 170
Hordern, Michael: 158

Hostílio: 168, 172
Houseman, John: 180
Huillet, Danièle: 230
Hunter, Kathryn: 227, 228
Idade de Ouro: 72
Idade Média: 36, 42, 65, 71, 72, 85, 91
Idos de Março: 90
Il colosso di Roma: 177
Il figlio de Spartacus: 196
Iliada: 160, 164
Império Romano: 88
Império Sacro-Romano: 81
International Plutarch Society: 17
Intervenção das Mulheres Sabinas: 89
Iras: 206, 210, 219, 227
Ísis: 218
Isso: 154
Itália: 10, 20, 58, 59, 61, 159, 179, 191, 213
James, Sidney: 220
Janssens, Victor: 66
Jesus de Nazaré: 194
Jogos Fúnebres: 163
Johnson, Karl: 186
Johnson, Lex: 172
Jolie, Angelina: 141, 162
Jonas: 23
Jones, Barry: 153
Júlia: 168, 169
Julieta: 176
Júlio César: 11, 12, 66, 87, 89-91, 93, 94, 144, 173, 178-181, 183-187, 189, 192, 196, 197, 200-203, 206-208, 212, 213, 215, 216, 219, 220, 223-225, 227, 234-236
Julius Caesar: 141, 178, 183-185, 219, 221, 228
Júpiter: 41, 42
Karlson, Phil: 152, 155
Keel, Howard: 142, 143
Kennedy, J. F.: 193
Kerr, Deborah: 182
Kidman, Nicole: 153
Kilmer, Val: 162
Kubrick, Stanley: 187-190, 194, 195

Kunsthistorisches Museen (Viena): 19
Kureopatora: 229
L'enlèvement des Sabines: 172
L'origine du Monde: 225
La battaglia di Maratona: 150
La dolce vita: 214
Lady Flora: 201
Lady Leda: 201
Lady Vesta: 201
Lambert, Christopher: 185, 187
Landi, Aldo Bufi: 176
Langetti, Giovanni Battista: 92
Lapotaire, Jane: 152, 221
Laughton, Charles: 189, 192
Le Brun, Charles: 68, 82, 91
Le legioni di Cleopatra: 210, 213
Lee, Christopher: 183
Leigh, Vivien: 184, 207
Lenine: 191
Leone, Sergio: 167, 168
Leónidas: 144-146, 148, 149, 229
Lépido: 186
LeRoy, Mervyn: 181, 188, 189
*Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome
se permettra de choisir à son tour*: 230
Lésbia: 219
Lesbos: 24, 25, 26, 29, 45, 47
Leto, Jared: 162
Leyniers, Daniel II: 66
Leyniers, Urbain: 66
Liebknecht, Karl: 191
Liga Espartaquista: 191
Lisi, Virna: 168
Lisícrates: 22
Lívia: 175, 176, 186
Loren, Sophia: 210, 211, 213
Los Honores (As Honras): 35, 36, 37
Lowell, Robert: 33
Lucas, São: 84
Lucílio: 208
Luçon, Mestre de: 10, 86

Luhrmann, Baz: 152
Luís XIV: 92
Lundigan, William: 208
Lupercalis: 171, 172
Lupo, Alberto: 174
Luxemburgo, Rosa: 191
MacDonald, W. J.: 186
Macedónia: 79, 91, 152, 153, 161, 163
Madden, John: 151
Maedi: 195
Magna Grécia: 18, 25
Maneirismo: 81
Mankiewicz, Joseph L.: 144, 180, 181, 183, 207, 210, 212, 214, 216,
219, 220
Mantegna, Andrea: 33
Manúcio, Aldo: 32
Mar Egeu: 27
Marais, Jean: 173
Maratona: 151
Marc Anthony: 229
March, Fredric: 153
Marchal, Georges: 211
Marco António: 12, 89, 93, 94, 181, 182, 184, 200, 213, 217, 220, 221,
224, *ver* António
Marco: 176
Marshal, Lyndsey: 187, 226
Marte: 173
Marte e Reia Silvia: 89
Marx, Karl: 190
Mason, James: 152, 181, 182
Maté, Rudolph: 145, 150
Mattoli, Mario: 210
Mature, Victor: 230
Mayo, Alfredo: 211
McCarthy: 192
McKidd, Kevin: 186
Medeia: 151, 164
Mediterrâneo: 17
Medos: 195
Megalexandros: 152
Mémnon: 155, 156

Memoirs of Cleopatra: 222
Menénio: 141
Menzies, Tobias: 179, 186
Mercer, Johnny: 142, 143
Messalina: 210, 211, 229
Metimna: 9, 24, 27, 28, 58
Michael, Gertrude: 201
Milius, J.: 186
Miller, Frank: 148
Min: 225
Minervini, Angela: 175
Minghella, Anthony: 151
Minotaur: 151
Minotauro: 151
Mission Cléopâtre: 228
Modernidade: 72
Modi, Sohrab: 152
Moisés: 205
Montanha Sagrada: 169
Moore, Roger: 173
Moreau, Gustave: 44, 45
Moreau, Jeanne: 166
Morte de António e Cleópatra: 86
Múcio Cévola: 177, 230
Munda: 184
Musas: 26
Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (Roma): 42
Museo Nazionale di Villa Giulia (Roma): 28
Museu de Francisco Tavares Proença Júnior (Castelo Branco): 67
Museu de Lamego: 68
Museu do Hermitage (S. Petersburgo): 20
Museu do Louvre (Paris): 19
Museu Nacional (Atenas): 17, 19, 23
Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa): 40, 42, 43, 68
Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra): 40
Museum of Fine Arts (Boston): 27
Museus do Vaticano (Roma): 19
Napoleão Bonaparte: 85
Nápoles: 216
Negrini, Alessandra: 224
Neil, Hildegard: 221

Nereides: 203, 204
Nereu: 64
Neri, Rosalba: 175
Nero: 211, 229
Nilo: 210
Nisca: 211
Nord, Paul: 150
North, Alex: 189, 215
North, Thomas: 32, 178
Nova Iorque: 26, 33, 197
Novelli, Amleto: 179
Novelli, Antony: 198
Numa Pompílio: 173
O Jovem Persa: 163
O sacrificio de Aristides: 67
O Triunfo de César: 91
Ocidente: 32, 226, 235
Octávia: 186, 199, 221, 225
Octávio: 87, 89, 183, 186, 203, 211, 221, 222
Oh! Oh! Cleopatra: 185
Olímpia: 152, 153, 155, 160, 161, 164
Olivier, Laurence: 189, 192, 195, 213
Ônfale: 217, 221
Oriente: 159, 204, 226
Os Prazeres de Cleópatra: 229
Os últimos dias de Pompeia: 169
Óscar: 142, 181, 189, 192, 219
Osíris: 153, 218
Otão: 144, 230
Othon: 230
Palácio dos Duques de Bragança (Vila Viçosa): 68
Palácio Ducal de Mântua: 10, 33
Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa): 68
Palácio Nacional de Maфра: 68
Palácio Nacional de Sintra: 67
Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Museo de Tapices (Segóvia): 35
Palazzo Vitelli alla Cannoniera (Città di Castello): 11
Pani, Corrado: 212
Pantho: 79
Papado: 81
Paris: 19, 32, 37, 39, 44

Partido Comunista: 156
Pascal, Gabriel: 184, 207, 227
Pasolini, Pier Paolo: 167
Pastrone, Giovanni: 185
Patrick, Anna: 187
Património Nacional de Espanha: 35
Pátroclo: 162
Paul, Gene de: 142
Paupertas (Pobreza): 35
Peloponeso: 26, 62
Pélops: 64
Península Itálica: 81
Peplum: 151, 166, 167, 169, 174, 177, 181, 183, 189, 196, 214, 232, 235
Periandro: 24, 25, 26, 28, 29, 30, 45, 58, 59, 61, 64
Perotti, Niccolò: 33
Perry, P.: 228
Persas: 145, 146
Persépolis: 157
Perseu: 36
Pérsia: 148, 149, 156, 159, 166
Petit Palais, Musée des Beaux-Arts (Paris): 44
Petit, Pascale: 212
Petrarca: 81
Phelps, Eleanor: 206
Piazza Armerina, Villa Romana del Casale: 31
Pintor de Berlim: 19, 26
Pintor de Brigos: 27
Pintor de Cleófrades: 27
Pintor de Edimburgo: 19
Pirkis, Max: 186
Pítaco: 30
Píton: 29
Plummer, Christopher: 166
Polícrates: 36
Pomoerium: 169
Pompeio: 144, 178, 186, 188, 201, 212, 225, 236
Pompeios: 85
Pontípee, Adam: 142
Popeia Sabina: 200, 220
Poppea, una prostituta al servizio dell'impero: 230
Pórcia: 178, 182, 184

Portugal: 67
Poséidon: 20, 27, 64
Pottier, Richard: 172
Poussin, Nicolas: 82, 84, 92
Powell, Jane: 143
Princeton University Art Museum: 44
Prometeu: 164
Ptolemeu Auletes XII: 209, 210
Ptolemeu: 152, 159, 165, 209, 212
Públicola: 175
Pulão, Tito: 186,
Purefoy, James: 186
Queroneia: 148, 150, 153, 221, 229, 236
Quintiliano: 75
Quo Vadis?: 160, 166, 188, 189
Rafael (Raffaello Sanzio da Urbino): 35
Rains, Claude: 184, 207
Rapto das Sabinas: 89
Ray, Jane: 47
Redgrave, Vanessa: 141
Reeves, Steve: 167, 196
Regan, Jane: 201
Reia Sílvia: 167, 168
Reino Unido: 213
Remo: 36, 66, 89, 90, 167, 169, 170, 172
Renascimento: 32, 42, 65, 71, 72, 81, 89, 93, 143, 184
Renault, Mary: 163
Revolução Francesa: 85
Reydams, Henri II: 66
Richardson, Ralph: 146
Rigg, Diana: 183, 184
Robards, Jason: 183
Roberts, Florence: 201
Robson, Flora: 207, 208
Roddam, Franc: 222
Roma: 42, 65, 66, 67, 84, 89, 91, 92, 166, 168-170, 172-176, 182, 192,
212, 215, 217, 220, 224, 229
Romanos: 145, 174, 176, 190
Romantismo: 89
Rome: 179, 186, 187, 226, 228
Romeu: 176

Romolo e Remo: 166, 167
Rómulo: 12, 36, 66, 89, 90, 144, 145, 166, 167, 169, 170, 172, 173
Rossen, Robert: 152, 153, 156-161
Rotari, Pietro António: 92
Roth, Alec: 10, 45
Roxana: 154, 162, 165
Royer, Lionel-Nöel: 87
Rubens, Pieter Paulo: 89
Ruvinskis, Wolf: 172
Ryland, Celia: 201
Sabbatini, Enrico: 222
Sabinas: 12, 142, 168, 172
Sabinos: 168
Sacchi: 84
Safo: 25, 44, 45
Salamina: 147
Salomão: 40
Salome: 208
Samos: 36
Samson and Delilah: 160, 202
Santley, Joseph: 185
Santoro, Rodrigo: 148
Sapho sur le rocher: 45
Sardo, Samuela: 228
Sardou, Victorien: 200
Schildkraut, Joseph: 202
Scipione l'Africano: 230
Scott, Gordon: 167, 174, 177
Seleuco: 35
Sernas, Jacques: 168
Serpent of the Nile: 207
Servília: 179, 186
Sete Sábios: 25
Seth, Vikram: 10, 45, 46, 47
Seven Brides for Seven Brothers: 142, 172
Sevilla, Carmen: 221
Shakespeare, William: 32, 141, 173, 174, 176, 178-181, 183-186, 197,
198, 202, 208, 218, 219, 221, 226, 236
Shatner, William: 152, 158
Shaw, George Bernard: 185, 207, 227
Showtime: 175

Sicília: 31, 58, 64
Sicínio: 174, 176
Siena: 7
Sikandar: 152
Silvestro, R.: 228
Simmons, Jean: 189, 192
Sims, Joan: 220
Siracusa: 18, 151
Six, técnica de: 19
Snyder, Zack: 148
Sogni erotici di Cleopatra: 228
Solari, Laura: 168
Sólón: 30, 150
Sordi, Alberto: 211
Spartaco: 188
Spartacus: 161, 187-189, 195, 215
Spartakus: 191
Squire, William: 158
Staatliche Antikensammlungen (Munique): 21
Staatliche Museen (Berlim): 18
Star system: 183
Stephanus, H. (Henri Etienne): 32
Stevenson, Ray: 186
Stone, Harold J.: 193
Stone, Oliver: 152, 153, 156-158, 160-166
Straub, Jean-Marie: 230
Strode, Woody: 193
Susa: 154, 157
Tácio, Tito: 168
Tarento: 26, 27, 58, 59
Tarpeia: 170, 171
Tarso: 203, 210, 216, 217, 223, 224
Tarzan: 167
Taylor, Elizabeth: 207, 212-215
Tebas: 21
Teixeira, Virgílio: 159
Telémaco: 31
Temístocles: 144-147
Ténaro (Matapan): 26, 27, 28, 58, 59, 64
Tera (Santorini): 17
Termópilas: 12, 145-149, 151

Terpandro: 26
Teseo contro il Minotauro: 151
Teseu: 151
Téspios: 145
Tezuka, O.: 229
The 300 Spartans: 145
The Cleveland Museum of Art (Ohio): 44
The Fall of the Roman Empire: 213, 222
The Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque): 26
The Notorious Cleopatra: 228
The Robe: 160
The Search for Alexander the Great: 152
The Sign of the Cross: 200, 220
The Slave: 196
The Sobbin' Women: 142
The Spread of the Eagle: 174, 186
The Storyteller: 151
The Ten Commandments: 160, 202, 205
Theseus and the Minotaur: 151
Three Men of War in a Tempest Sailing to the Right, with Arion: 34
Tiepolo, Giovanni Battista: 92
Torresanus, Andreas: 32
Tourjansky, Victor: 210
Tourneur, Jacques: 150
Trasibulo: 58
Tróia: 78
Troianos: 159
Trumbo, Donald: 190
Uderzo: 185, 220
Ulisses: 19, 31, 204, 205
Una regina per Cesare: 210
University House (Camberra): 18
Ustinov, Peter: 189, 192
Útica: 186
Valéria: 175
Valério Máximo: 11
Valle, Anna: 228
Valle, Ricardo: 156
Van Aelst, Pieter: 35
Van Orley, Bernard: 35
Vanoni, Ornella: 170

Varela, Leonor: 222, 228
Varínia: 189, 192-195
Varínio, Públio: 194
Vaughn, Robert: 183
Veneza: 32, 81
Vercingétorix: 87, 187
Vercingétorix: 87, 187
Vercingétorix: 185, 187
Vercingétorix rende-se a César: 87
Vergília: 141, 176
Vesta: 173, 201
Vibert, Ronan: 186
Victoria and Albert Museum (Londres): 45
Vidali, Enrico: 188
Vinci, Leonardo da: 76, 80
Virgínia: 175, 176
Visnjic, Goran: 188
Vitrúvio: 78
Volscos: 174-176
Volúmnia: 141, 175
Voreno, Lúcio: 186, 227
Wakefield, Anne: 147
Walker, Polly: 186
Western: 169, 171, 209
Whitfield, Andy: 188
Wilcoxon, Henry: 200
William, Warren: 200
Williams, Kenneth: 220
Winckelmann, Johann Joachim: 85
Woods, Simon: 186
Xerxes: 145, 146, 148, 149
Xylander, Wilhelm Holtzman: 32
Yamamoto, E.: 229
Yanne, Jean: 185
Zacintos: 31
Zancle: 18
Zeus: 21, 158, 164
Zeus Ámon: 158
Zeus Nemeu: 30
Ziegfeld: 201

COLECÇÃO AUTORES
GREGOS E LATINOS – SÉRIE ENSAIOS

1. Carmen Soares, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho: *Ética e Paideia em Plutarco* (Coimbra, CECH, 2008).
2. Joaquim Pinheiro, José Ribeiro Ferreira e Rita Marnoto: *Caminhos de Plutarco na Europa* (Coimbra, CECH, 2008).
3. Cláudia Teixeira, Delfim F. Leão and Paulo Sérgio Ferreira: *The Satyricon of Petronius: Genre, Wandering and Style* (Coimbra, CECH, 2008).
4. Teresa Carvalho, Carlos A. Martins de Jesus: *Fragments de um Fascínio. Sete ensaios sobre a poesia de José Jorge Letria* (Coimbra, CECH, 2009).
5. Delfim Ferreira Leão, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho: *Cidadania e Paideia na Grécia Antiga* (Coimbra, CECH, 2010).
6. Maria de Fátima Silva and Susana Hora Marques: *Tragic Heroines on Ancient and Modern Stage* (Coimbra, CECH, 2010).
7. Ália Rosa Rodrigues, Carlos A. Martins de Jesus, Rodolfo Lopes: *Intervenientes, Discussão e Entretenimento, No Banquete de Plutarco* (Coimbra, CECH, 2010).
8. Luísa de Nazaré Ferreira, Paulo Simões Rodrigues e Nuno Simões Rodrigues: *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas* (Coimbra, CECH, 2010).

PRINTING:
SIMÕES & LINHARES, LDA.
AV. FERNANDO NAMORA, N.º 83 - LOJA 4
3000 COIMBRA

Numa altura em que a obra de Plutarco e a influência que exerceu sobre a tradição literária europeia e americana conhecem um redobrado interesse, não são frequentes as monografias dedicadas à presença de temas das *Vidas* ou dos *Moralia* na iconografia e nas artes em geral. É precisamente nesse domínio do saber menos tratado pelos estudiosos do biógrafo de Queroneia que este volume pretende dar o seu contributo, ao analisar a forma como as palavras de Plutarco serviram de inspiração para criações no campo da pintura, do cinema e das artes decorativas.

