

Eneias no cinema

Aeneas at the cinema

NUNO SIMÕES RODRIGUES¹ (CH-ULisboa/CEC-ULisboa/CECH-UC; Universidade de Lisboa —Portugal)

Abstract: Although Aeneas has not yet received the same attention as other classical heroes from film directors, particularly those from Hollywood, he has been the object of cinematic representation. Interestingly, it was the Italian cinema that showed greater interest in the hero of the *Aeneid*. This essay intends to re-examine some previous research on this topic and to analyse and outline the guidelines that film directors, such as G. Ferroni, G. Venturini and F. Rossi, followed in order to retell the myth of the Virgilian hero. We, thus, seek to provide further information on the reception of this theme in contemporary culture.

Keywords: Aeneas; Vergil; *Aeneid*; cinema; *Peplum*; reception.

Ao contrário do que acontece com figuras como Héracles, Ulisses, Aquiles, Jasão, Teseu e Perseu², Eneias não tem sido um herói muito popular no cinema. Este não deixa de ser um dado intrigante, pois, se a *Eneida* é o poema que mais influenciou a cultura europeia/ocidental (sobretudo a literatura, a pintura e a música³), não é isso que parece suceder no que ao cinema diz respeito. A razão para esta discrepância poderá estar no facto de a língua da *Eneida* ser o latim e de esse ter sido o idioma franco e culto da Europa medieval e renascentista, e até neoclássica, enquanto, para o mesmo período, o grego se viu confinado à Europa oriental ou às mais altas elites cultas do Ocidente.

Texto recebido em 09.01.2018 e aceite para publicação em 11.12.2018. Este estudo é financiado por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UID/ELT/00019/2013 do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, UID/ELT/00196/2013 do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra e UID/HIS/04311/2013 do Centro de História da Universidade de Lisboa

¹ nonnius@fl.ul.pt; orcid.org/0000-0001-6109-4096.

² Com efeito, vários são os casos de produções cinematográficas em que estes heróis mitológicos são as personagens centrais. A título de exemplo, para cada um deles, podemos citar: *Hercules* de BRETT RATNER (2014), *Ulisse* de MARIO CAMERINI (1954), *Troy* de WOLFGANG PETERSEN (2004), *Jason and the Argonauts* de DON CHAFFEY (1963), *Teseo contro il Minotauro* de SILVIO AMANDIO (1960) e *Clash of the Titans* de LOUIS LETERRIER (2010).

³ Vide e.g. MARTIN (1990); HARDIE (2016).

Este factor terá favorecido uma mais fácil e natural utilização do poema de Vergílio como fonte de inspiração das criações artísticas pós-antigas. No tempo da invenção do cinema, todavia, o conhecimento e a divulgação do grego e dos textos gregos tinham-se já alterado, bem como as respectivas vias de transmissão, o que de certo modo já era anunciado pela recepção dos temas helénicos na cultura setecentista e oitocentista. O gosto pelos tópicos gregos impôs-se e esse factor começou a manifestar-se também na nova expressão artística que, a partir dos irmãos Lumière (1895), se difundiu pela Europa e pelos EUA.

Desde o seu início, o cinema mostra apetência pelo tratamento de temas da Antiguidade. Episódios bíblicos são recriados ao mesmo tempo que motivos greco-romanos, sobretudo os de ambiência cristã⁴. Neste contexto, também os heróis mitológicos encontram o seu lugar na Sétima Arte. Ao contrário do que sucedera nos séculos anteriores, porém, parece ser Eneias quem agora é deixado para trás⁵. Ainda assim, em 1910, o realizador italiano Luigi Maggi estreia uma *Didone abbandonata*, episódio baseado na *Eneida*, naturalmente, mas sobretudo focado na figura de Dido, na sequência das composições operáticas dos séculos anteriores⁶. Na mesma época, em 1913, o norte-americano Colin Campbell realizou *The Story of Lavinia*. No entanto, tal como acontece com o filme italiano *Didone non è morta* de Lina Mangiacapre (1987), trata-se de uma produção com argumento contemporâneo, em que os tópicos vergilianos surgem como mero mote para o enredo.

Com efeito, mesmo em filmes sobre Tróia, e na sequência da presença que a personagem tem na *Iliada*, quando aparece, Eneias é quase sempre uma figura apagada e nem sempre imediata ou facilmente identificável⁷. Assim acontece com *Helen of Troy* de Robert WISE (1956) e *Troy* de W. PETERSEN

⁴ Vide e.g. SOLOMON (2001); DUMONT (2009).

⁵ Não obstante o carácter cinematográfico da *Eneida* já sublinhado por autores como LEGLISE (1957).

⁶ MARTIN (1990) *passim*; AZIZA (2009) 29; AUBERT 2009 (230-231). Os temas da *Eneida* foram representados operaticamente por autores como F. CAVALLI (*La Didone*, 1641), H. PURCELL (*Dido and Aeneas*, 1688), P. METASTASIO (*Didone abbandonata*, 1724), H. BERLIOZ (*Les Troyens*, 1858). Sobre o tema na ópera, vide NÉRAUDAU (1990).

⁷ Vide resenha de ELOY (1990).

(2004), em que o carácter é praticamente um elemento figurante (respectivamente interpretado por Ronald Lewis e Frankie Fitzgerald). Na mesma linha, vai *The Private Life of Helen of Troy* de Alexander Korda (1927), filme baseado no romance homónimo de John Erskine, em que um fugaz Eneias é interpretado por Constantine Romanoff.

Na série *A. D. Anno Domini*, de S. COOPER (1985), justamente assinalada por F. Lillo Redonet a propósito de Vergílio no cinema⁸, a figura do príncipe troiano é recordada de modo fugaz, mas ainda assim pertinente para o espectador mais avisado. Na sequência do incêndio de Roma em 64 a.C., a câmara foca um rapaz que carrega um velho às costas. Numa outra cena, enquanto contempla o fogo a partir do Palatino na companhia de Tigelino (Jonathan Hyde) e Acte (Akousa Busia), Nero (Anthony Andrews) recupera o quadro antes mencionado, referindo-se a Eneias como aquele que corre para salvar o pai⁹. A cena parece evocar o passo em que Suetónio afirma que Nero cantava o saque de Tróia enquanto Roma ardia (Suet. *Nero* 38.2). O mesmo tipo de comportamento do *princeps* é referido por Tácito, ainda que associado a outras ocasiões (Tac. *Ann.* 15.33-34). A série televisiva de S. Cooper redescobre este tema e integra-o na sequência mencionada, baseada no que um dos argumentistas, A. Burgess, escreveu no romance que deu origem ao argumento¹⁰. A visão e referência a Eneias é, todavia, fugaz.

Muito recentemente, a série *Troy: Fall of a City* (2018), produzida pela BBC One/Netflix e realizada por Owen Harris e Mark Brozel, dá algum protagonismo mais ao herói de Vergílio, contudo sem uma Creúsa, Anquises ou Ascânio que lhe dê um sentido poético (em substituição destes, o Eneias da BBC One/Netflix fica em mãos com um pequeno Evandro e uma Briseide que se lhe juntam no final pouco esperançoso). O protagonismo relativo a que nos referimos não é, porém, inocente. Com efeito, a personagem é vivida

⁸ LILLO REDONET (2003) 446-448.

⁹ Como nota LILLO REDONET (2003) 446, a sequência aparece no final do episódio 11 da série televisiva.

¹⁰ A. BURGESS, *The Kingdom of the Wicked*, London, Allison & Busby, 1985, 258-260, seguiu as fontes antigas, nomeadamente Tácito, que localiza o episódio em Neápolis. Já a série fundiu os vários elementos e transferiu-os para o momento do incêndio de Roma. Este aspecto foi notado por LILLO REDONET (2003) 447.

por Alfred Enoch, actor afro-britânico, através do qual se introduz uma leitura contemporânea do tema, na linha do que se convencionou chamar “multicultural” ou “culturalmente diversificado”, “socialmente inclusivo” ou ainda “politicamente correcto”. Aliás, o mesmo acontece com algumas outras personagens, como “Zeus” e “Aquiles”, interpretados pelo nigeriano Hakeem Kae-Kazim e por David Gyasi, outro afro-britânico¹¹. A proposta tem méritos sócio-políticos, evidentemente, mas não deixa de constituir uma bizarria histórica, que diz mais sobre 2018 e a necessidade de ir ao encontro de algumas audiências contemporâneas (aquilo a que se convencionou designar por *blackwashing*) do que sobre a Grécia dos séculos XIII-XII a.C. ou sobre a Roma do século I da nossa Era.

De qualquer modo, é também justo que se diga que o processo que agora reconhecemos em produções como a da BBC/Netflix em pouco diverge do que se verifica ao longo da História da recepção dos temas clássicos. Com efeito, não foi algo semelhante a isso o que os homens do Renascimento ou do Maneirismo fizeram quando vestiram Marte e Vénus com as roupagens dos séculos XV e XVI, por exemplo? Na verdade, nem será necessário chegar tão longe, pois quando os Gregos dos séculos V-IV a.C. representaram os seus mitos sobre cerâmica já os redefiniram com trajes e características que estavam longe de corresponder aos das populações da época micénica ou da chamada Idade Média grega ou período homérico. Assim sendo, não será a proposta da BBC/Netflix um processo de reescrita do mito tão legítimo quanto outros?

Apesar destas reflexões, contudo, o facto é que a figura de um Eneias protagonista no cinema não mereceu, até agora, grande entusiasmo. Conhecemos apenas três casos em que a personagem exaltada por Vergílio obteve destaque pelo lugar que lhe foi dado em produções cinematográficas. O primeiro desses casos data de 1961. Trata-se do filme *La guerra di Troia*, realizado por Giorgio Ferroni, sendo Eneias interpretado por Steve Reeves. O segundo filme data de 1962 e é uma produção italiana, realizada por Giorgio Venturini (*aka* Giorgio Rivalta), chamado *La leggenda di Enea*, em que a personagem titular é interpretada pelo mesmo Steve Reeves. O terceiro caso

¹¹ É também o que acontece com Pátroclo (Lemogang Tsipa), Nestor (Peter Butler), Atena (Shamilla Miller) e Ártemis (Thano Bulane-Hopa), personagens interpretadas por actores africanos ou afro-descendentes.

é *L'Eneide*, uma adaptação do poema vergiliano para a RAI, a TV italiana, produzida entre 1971 e 1972 e dirigida por Franco Rossi, realizador que viria a dedicar à Antiguidade quatro das suas obras cinematográficas¹².

O Eneias de Franco Rossi

Relativamente à produção de Rossi, devemos notar que, na origem, se trata de uma série televisiva dividida em sete episódios, tendo mais tarde sido feita uma versão mais curta, para ser exibida em salas de cinema, sob o título *Le avventure di Enea* (1974). Neste filme, sobretudo na versão televisiva, há uma clara preocupação didáctica que se verifica no facto de o argumento incluir uma introdução de dez minutos em que o narrador assume o papel de um arqueólogo/filólogo/historiador com o objectivo de contextualizar historicamente e em termos de documentário a narrativa metatextual a que iremos assistir e, depois, acompanhar *pari passu* o poema de Vergílio. Neste sentido, inclui-se mesmo a leitura de passos originais do poema (em latim) por parte do narrador que, de certo modo, funciona como o próprio poeta augustano¹³. Winkler escreve que, “rather than turning the ancient epics standard mythological cinema... Rossi and his screenwriters took pains to render Homer and Virgil in a way that does justice to the ancient works, if with some unavoidable differences and omissions.” O investigador vai mais longe, afirmando mesmo que as duas adaptações de Homero e de Vergílio “are labors of love” e “notable achievements, even milestones, in the history of screen adaptations of classical literature.”¹⁴

¹² *Odissea* (1968); *Eneide* (1971); *Quo Vadis?* (1985); e *Un bambino di nome Gesù* (1987). As séries televisivas tiveram a produção de Dino de Laurentiis. Sobre estas produções, vide BOZZATO (2005); WINKLER (2005); POMEROY (2008) 67-73; WINKLER (2009) 295-296; POMEROY (2017b); WINKLER (2017) 315-316.

¹³ O método tinha sido já ensaiado na versão que Rossi fez da *Odisseia*, ao introduzir versos de Homero, todavia ditos em italiano; POMEROY (2017) 255, 267. Este mesmo autor salienta a preocupação historiográfica da produção, referindo a forma como o tópico histórico-arqueológico da Idade do Ferro é relacionado no filme com o da Idade do Bronze, através da chegada dos Troianos ao Lácio (mais concretamente através da sequência em que a espada de Eneias corta literalmente a arma de Turno).

¹⁴ WINKLER (2017) 316, 340.

Não obstante a preocupação didáctica e os justos elogios tecidos por Winkler, falta à produção, naturalmente, capacidade para transpor para o ecrã a essência poética de alguns dos momentos fulcrais da *Eneida*, como por exemplo os que lemos nos cantos VI (catábase) e VIII (écfrase do escudo), que corresponde ao que vários autores desde Gransden chamam de “coração augustano do poema”¹⁵. Haverá eventualmente que recordar, com P. L. Cano, que aqui “no se busca poesia sino historia”¹⁶.

Por outro lado, o enredo filmado aproveita praticamente todos os elementos narrativos em que se reconhecem momentos de acção, incluindo os episódios troianos (a *Ilioupersis* e as deambulações marítimas dos troianos sobreviventes) narrados em *flashback* por Eneias a Dido, nos cantos II e III do poema. Isso deverá justificar o facto de quatro dos sete episódios da série serem preenchidos com o argumento dos quatro primeiros cantos da *Eneida* (essencialmente o episódio de Dido e Eneias) e os outros três, mais concentrados, narrem os restantes oito cantos da epopeia¹⁷.

Tal como no poema latino, Eneias (Giulio Brogi) é o fio condutor da diegese, secundado nos primeiros quatro episódios por Dido (Olga Karlatos), a quem Winkler considera aqui uma *pia Dido* e *donna molto forte* que quase eclipsa a personagem titular da acção/ecrã¹⁸, e assistido nos restantes três por várias outras figuras, de que se destacam, naturalmente, Latino (Janez Vrhovec), Amata (Anna Maria Gherardi) e Turno (Andrea Giordana).

Havendo intenção de adaptar de forma quase literal o poema, o realizador deste *L'Eneide* também não prescinde do maravilhoso divino, fazendo com que os deuses da *Eneida* sejam integrados na narrativa fílmica, quer de forma evidente (como acontece com a sequência da consumação dos amores de Dido e Eneias, presenciada por Juno e Vénus), quer de modo subliminar, como

¹⁵ GRANSDEN (1976) 24; e e.g. ROCHA PEREIRA (2002) 304; sobre a importância da catábase na *Eneida*, vide e.g. TEIXEIRA (2007) 161-198. Na adaptação de Rossi, no entanto, não se prescinde da catábase de Eneias, sendo reconfigurada e refundida com outras partes do poema original; vide CANO ALONSO (2014) 203; POMEROY (2017) 267.

¹⁶ CANO (1981) 179.

¹⁷ Sobre a concentração da segunda parte do poema nesta adaptação, vide WINKLER (2017) 332.

¹⁸ WINKLER (2017) 332, 334-335.

quando se associa Vénus a Ana, irmã de Dido. Desde logo, esta é uma diferença significativa relativamente às outras adaptações conhecidas, exigindo também um público mais bem preparado para compreender o produto final¹⁹.

Em relação ao estilo adoptado pelo cineasta, há nesta produção de 1971 grande proximidade com as realizações feitas por Pasolini, sobretudo com *Edipo Re* (1967), *Medea* (1969, filmados em Marrocos e na Turquia) e *Mille e Una notte* (1974), e por Fellini, com *Satyricon* (1969)²⁰. Essa proximidade, e por vezes até semelhança, verifica-se no tom étnico-antropológico dado por Franco Rossi ao filme, sobretudo ao nível dos cenários, ambientes, banda sonora e guarda-roupa, e que contribui para o que alguns designam por “hiper-neo-realismo”²¹. Existe, inclusive, a coincidência, intencional ou não, de associar Cartago e o reino de Dido ao universo médio oriental, de tonalidade “exótica” pérsico-árabe, que também reconhecemos nos filmes dos cineastas mencionados, e que se concretiza através do facto de a acção a essas partes correspondente ter sido filmada no vale de Bamyan, no Afeganistão, junto aos malogrados budas helenísticos, exemplares únicos da arte gaudárica, dinamitados em 2001 pelo grupo extremista conhecido como *taliban*. Esta paisagem contrasta acentuadamente com o ambiente ítalo-europeu (filmado na Itália e na antiga Jugoslávia) que reconhecemos nas sequências dedicadas ao Lácio e os budas são utilizados para marcar a diferença cultural entre Troianos e Cartagineses. São eles, aliás, que são mostrados no filme, na vez das cenas de batalha junto a Tróia representadas na pedra, que Eneias contempla no templo cartaginês dedicado a Juno, em construção, logo no início da *Eneida* (1.441-493). A importância que o realizador lhes atribui é tal que sente a necessidade de justificar a presença das figuras colossais no cenário. Num ineditismo relativamente ao poema de Vergílio, a Dido de Rossi explica a Eneias que o buda gigante que contemplam representa um

¹⁹ WINKLER (2017) 333-334, 337.

²⁰ WINKLER (2017) 333; POMEROY (2017) 253-254; sobre a amizade de Rossi e Fellini, vide POMEROY (2017) 254.

²¹ POMEROY (2017) 254, 258-259, 267. Este autor realça ainda a influência da obra de J. Frazer na película. Note-se como ao nível do guarda-roupa, por exemplo, se prescinde do “estilo greco-romano clássico”, preferindo-se um “estilo étnico-oriental” ou até mesmo “exótico”.

deus e que aquele era um lugar abandonado quando ela e o seu povo o encontraram e ali se instalaram. Assim se explica de forma genial a estranheza que aquele cenário traz a um ambiente que deveria integrar-se no imaginário que o homem ocidental associa ao universo greco-romano²².

Parece-nos importante destacar ainda a banda sonora desta produção, da autoria de Mario Nascimbene, mais especificamente a composição intitulada *Canto di Didone* (a que Winkler chama *Dido's Theme*), também cantada pela própria Olga Karlatos, a actriz que interpreta a rainha cartaginesa. Um dos aspectos a referir é o facto de, como nota a arguta perspectiva de Winkler, a tonalidade do tema anunciar a tragédia que se aproxima e remontar ao clássico de Purcell, *When I am laid in Earth*, comumente conhecido como *Lamento de Dido*²³. Este tipo de erudição coaduna-se com a forma como Rossi trata o poema de base e é enriquecido com episódios de intertextualidade, como o que o espectador tem oportunidade de reconhecer na sequência em que Dido conta a Eneias o mito de Orfeu e Eurídice. Evidentemente, a inclusão deste mito no filme funciona como leitura complementar do destino reservado às próprias personagens da epopeia. Mas uma audiência mais informada ou atenta perceberá que Rossi está a recorrer às *Geórgicas* do mesmo Vergílio para delas recolher o mito que a rainha de Cartago conta ao príncipe troiano (Verg. *Georg.* 4.453-527)²⁴.

Esta produção insere-se num momento criativo dos anos 70-80 do século passado, particularmente intenso no meio televisivo, que viu estrear uma quantidade significativa de realizações, na sua maioria co-produções europeias, de natureza histórica e literária (vulgarmente conhecidas como

²² POMEROY (2017) 255, 261; WINKLER (2017) 333, 335. Apropriadamente, Winkler refere a intencionalidade tanto de Pasolini como de Rossi de aproximarem os mitos fundacionais de uma paisagem mais estranha ao espectador ocidental, de modo a acentuar a natureza arcaica das narrativas em causa.

²³ WINKLER (2017) 336-337, 340; POMEROY (2017) 255.

²⁴ Aspecto também notado em WINKLER (2017) 338. O mesmo método é adoptado numa outra sequência, quando o herói depara com o nascimento de uma criança, depois de visitar Evandro, e a abençoa com os votos de um tempo de paz e de justiça. As palavras de Eneias ressoam os versos de Vergílio na *Écloga* IV. Sobre esta questão, vide POMEROY (2017) 267.

séries de época)²⁵. No caso de *L'Eneide*, porém, é incontornável referir o carácter internacional, mas essencial e intrinsecamente italiano da produção²⁶. Este, por um lado, manifesta-se na já mencionada introdução do filme, que funciona como espécie de proposição metatextual do poema, que, além da contextualização histórico-arqueológica que apresenta, faz com que toda a acção convirja para o Lácio primitivo (mais concretamente para a cidade de Laurento) e para os primeiros povos (em especial os indo-europeus, explicitamente referidos num tom académico-científico) que ali terão habitado. Por outro lado, revela-se uma preocupação em reclamar a origem “italiana” do poema, entendido como um clássico da literatura universal, apresentando-o por isso como fazendo parte de uma espécie de cânone escolar, particularmente valorizado pelos passos ditos/ouvidos em latim.

Apesar do peso do nome de Rossi nesta adaptação, o que faz com que alguns investigadores não hesitem e classifiquem-na como uma obra de cinema de *auteur*, há que salientar, como faz A. J. Pomeroy, que este é, na verdade, um produto de equipa, para o qual contribuíram vários nomes, do argumentista aos cenógrafos, dos estilistas ao director de fotografia e ao compositor²⁷. Foi sem dúvida esse trabalho de equipa que possibilitou a criação do que se pode considerar uma autêntica epopeia cinematográfica²⁸.

Eneias, superstar de Peplum

No que diz respeito às produções de 1961 e 1962, estas são filmes originalmente concebidos para salas de cinema e deverão ser aquelas que, apesar da sua origem também italiana, mais terão contribuído, até hoje, para divulgar Eneias e a *Eneida* no cinema, ainda que, como nota M. M. Winkler, “neither... qualifies as Virgilian in any meaningful sense of the term.”²⁹ Ainda assim, neles, sobretudo no segundo, podemos vislumbrar algo do verso vergiliano: *tantae molis erat Romanam condere gentem* (Verg. A. 1.33).

²⁵ POMEROY (2017) 254-255.

²⁶ Recordamos que a adaptação de Rossi é também uma co-produção com a Alemanha e a antiga Jugoslávia.

²⁷ POMEROY (2017) 255, 269.

²⁸ CANO ALONSO (2014) 203.

²⁹ WINKLER (2017) 315.

Tendo ambas o mesmo argumentista, Ugo Liberatori (também autor do argumento do filme *The 300 Spartans*, de Rudolph Maté, 1962), estas são produções que se inserem no chamado género *peplum*. Os filmes alinhados sob esta categoria, também conhecidos como *Roman Movies* ou *Sword and Sandal Movies*, foram produzidos durante as décadas de 50 e 60 do século passado, constituindo um quase sub-género dos *Epic Movies*. Este era constituído por produções de origem europeia (maioritariamente italiana), destinadas a um público pouco exigente ou erudito e que se caracterizavam por baixos orçamentos, elencos alheios ao *Main Stream Star System* e mais preocupados com o aspecto físico dos actores do que com as suas capacidades artísticas, gosto pelo espectáculo fácil proporcionado por representações de desastres e catástrofes, e ainda pelo uso de imagens recicladas e pelos enredos românticos, tentando imitar desse modo os grandes épicos de Hollywood³⁰.

La guerra di Troia e *La leggenda di Enea* têm como intérprete principal Steve Reeves. Apesar de norte-americano e originário do Montana (fiscultu-rista, *Mr. America* em 1947 e *Mr. Universe* em 1959), Reeves foi um dos grandes representantes desse género cinematográfico³¹. Como nota Pomeroy, porém, “The casting of bodybuilders in the lead roles... is no longer indicative of physical strength, as, for instance, displayed by the semi-divine Hercules, but a sign of the strength of leadership as provided by idealized American males.”³² O facto é que o Eneias destes *pepla* não se enquadra no típico herói desse género de filmes. Este Eneias é um herói mais cerebral do que físico, apesar da sua aparência hercúlea³³. Com efeito, se, no primeiro filme, o tom se anuncia, no

³⁰ O termo apareceu pela primeira vez na edição de maio de 1962, da revista *Cahiers du Cinéma*, no artigo “L’âge du péplum”, do crítico francês Jacques Siclier. Sobre este género, vide também AZIZA (1998); POMEROY (2008) 29-59; AZIZA (2009); POMEROY (2017c). Sobre estes dois filmes em concreto, vide LILLO REDONET (2003), que faz também uma síntese das produções do mesmo tipo centradas em temas romanos pré-imperiais.

³¹ Entre os filmes de tipo *peplum* que protagonizou, encontram-se: *La fatica di Ercole* (1958), *Ercole e la regina di Lidia* (1959), *Gli ultimi giorni di Pompei* (1959), *La battaglia di Maratona* (1959), *La guerra di Troia* (1961), *Romolo e Remo* (1961), *Il figlio di Spartacus* (1962) e *La leggenda di Enea* (1962).

³² POMEROY (2017) 256. Sobre o uso do corpo nestas produções, c ainda O’BRIEN (2014).

³³ Na composição deste Eneias, há como que uma sobreposição da figura de Hércules com a do príncipe troiano, como nota CANO (1981) 172-173; CANO ALONSO (2014) 200.

segundo confirma-se a definição de um Eneias representado como *pioneer settler*, enquanto líder que conduz o seu povo à terra prometida, à maneira dos *westerns* norte-americanos clássicos³⁴. Aliás, o final do segundo filme, em forma de duelo entre protagonista e antagonista, remete para a mesma fórmula do *western*, em que o herói acaba por se consagrar vencedor.

Juntos, estes filmes funcionam como duas partes³⁵, em que a primeira, apesar do título, se foca nos acontecimentos do ciclo troiano após a morte de Heitor (final da *Iliada*, portanto) até à *Ilioupersis*, construindo-se em torno do protagonismo de Eneias, sem que, no entanto, lá deixem de figurar personagens como Páris (Warner Bentivegna), Helena (Hedy Vessel), Príamo (Carlo Tamberlani), Cassandra (Lidia Alfonsi), Andrómaca (Luciana Angio-lillo), Aquiles (Arturo Dominici), Ájax (Mimmo Palmara), Ulisses (John Drew Barrymore), Agamémnon (Nerio Bernardi), Menelau (Nando Tamberlani), Hécuba (atriz não creditada) e, claro, Creúsa (Juliette Mayniel). De igual forma, a sensibilidade narrativa dos argumentistas consegue integrar nesta adaptação tópicos reconhecidos da literatura antiga, como o da morte traiçoeira de Aquiles às mãos de Páris e a *teikhoskopia*, ou de algo a que a isso se assemelha, agora protagonizada não por Helena, mas por Creúsa (cf. Il. 3.121-244).

Dado o tema, poderá pensar-se que o argumento do filme de 1961 se baseia em fontes como as *Pós-Homéricas* de Quinto de Esmirna, sobretudo os cantos XI e XII, dedicados a Eneias e ao dolo do cavalo. Esta é uma possibilidade, mas não a única. De facto, o coração da narrativa está no episódio do cavalo, convergindo para aí toda a acção, partindo esta, portanto, do que lemos no canto II da *Eneida*. Note-se como a versão inglesa do filme se chamou pertinentemente *The Trojan Horse*, por se achar ser esse o tema estruturante da diegese. Momentos marcantes do poema, contudo, como o episódio de Laocoonte, são deixados de fora. Não deixa por isso de ser irónico

³⁴ POMEROY (2017) 257: “This version of the *Aeneid* has become a Western, with Aeneas leading a wagon train of settlers to a new life.” O carácter *western* desta produção foi também já salientada por CANO (1981) e por LILLO REDONET (2003) 445.

³⁵ LILLO REDONET (2003) 439 chama-lhes “díptico”.

que a famosa fala do sacerdote *timeo Danaos et dona ferentes* (Verg. A. 2.49) seja, como notou Lillo Redonet, o verso vergiliano mais citado no cinema³⁶.

Mas parte considerável do argumento resulta de uma recriação moderna e inédita da figura e mito de Eneias ainda em Tróia, havendo, por isso, liberdades poético-narrativas absolutamente alheias às fontes antigas, ainda que nelas radicadas³⁷. A estrutura essencial que modela os caracteres assenta na antinomia criada entre um Páris efeminado e um Eneias másculo e entre as respectivas parceiras femininas, uma Helena cínica e *vamp*³⁸ e uma Creúsa doce. Tal como P. L. Cano faz para o filme de 1962, é possível catalogar esta relação como um esquema de tipo maniqueísta que estrutura todo o filme³⁹. Assim, se, seguindo modelos antigos, Páris e Helena são as personificações da cobardia, da vaidade e da futilidade, Eneias e Creúsa são exemplos de lealdade, dignidade e sobretudo verdadeiro amor⁴⁰. Aliás, várias sequências no filme sugerem a transferência do tema homérico de Heitor e Andrómaca (e.g. a despedida, *Il.* 6.461-600) para Eneias e Creúsa.

Outros tópicos são particularmente inovadores na leitura do mito de base. Referimo-nos por exemplo à sobreposição da figura de Cassandra à irmã Creúsa. Outro caso é o do destino dado à princesa troiana e mulher de Eneias, que no filme morre ao dar à luz Ascânio, depois de ser feita refém pelos Aqueus. De igual modo, reconhecemos inovação na reelaboração dos jogos em honra de Pátroclo, em que Eneias se destaca, valorizando-se assim as competências atléticas do actor Steve Reeves, e de que faz parte o que mais parece ser uma justa medieval realizada sobre quadrigas (aquilo a que poderíamos classificar como um “efeito *Ben-Hur*”) sincretizada com uma cena de *western*. A estes exemplos podemos ainda acrescentar a encenação da morte de Páris às mãos de Menelau. No filme, o príncipe troiano é obrigado pelo rei de Esparta a colocar sobre a cabeça a tiara de Helena e a deitar-se sobre a cama em que alegadamente se consumou o adultério, sugerindo-se assim a

³⁶ LILLO REDONET (2003) 439. Sobre os nomes que o filme assumiu noutras línguas, vide também LILLO REDONET (2003) 443.

³⁷ Aspectos também notados por LILLO REDONET (2003).

³⁸ ELLEY (1984) 61.

³⁹ CANO (1981) 179, 183.

⁴⁰ Vide RODRIGUES (2012).

humilhação de Páris por parte do seu rival. Na verdade, esta sequência traduz uma releitura do mito, feita através da sobreposição do tema da morte de Deífobo, esse sim morto por Menelau segundo o próprio Vergílio (Verg. A. 6.520-527; e também Apollod. *Epit.* 5.22; Q. S. 13.354-357), com o da de Páris. Recordamos que, segundo a mitologia, Páris morreu na sequência de um ferimento infligido por Filoctetes (Soph. frags. 697-703 Radt; Apollod. *Bib.* 3.12.6). Também podemos referir os avanços amorosos de Helena sobre Eneias, que confirmam o carácter adulterino e negativo da personagem feminina e a personalidade nobre do herói masculino; e o carácter anacrónico de Sínon, aqui transformado num actor, profissão mais adequada à Grécia clássica do que ao mundo de Homero. Ou ainda a absoluta ausência de Anquises do enredo cinematográfico, o que, associado a um Ascânio/Iulo recém-nascido, leva à obliteração da sintomática cena vergiliana das três gerações, na qual se percebe a essência de valores romanos como o *mos maiorum* e a *pietas* (Verg. A. 2.690-710)⁴¹. Com efeito, a audiência desta forma de arte não é de todo coincidente com a do poema de Vergílio.

No âmbito da análise destas produções, estes tópicos devem ser associados a uma cenografia e a um guarda-roupa de má qualidade e de rigor científico ainda pior, sugerindo misturas de imagens saídas de filmes B de ficção científica com elementos a recordar de forma remota a civilização minoica, numa Tróia localizada numa planície sem mar à vista — filmada na antiga Jugoslávia —, ou a arte geométrica grega, como acontece com o *design* do cavalo utilizado pelos Aqueus no dolo⁴². O conjunto destes elementos acaba por reconfigurar o mito de tal forma, que parte da sua essência original, designadamente na sua *interpretatio latina et augustana* e no que à questão da *pietas* e *mos maiorum* romanos diz respeito, se perde. Aliás, como assinalámos, nestas versões, os deuses não têm sequer lugar⁴³. A solução foi aqui huma-nizar alguns dos episó-

⁴¹ Retomamos a feliz expressão “cena vergiliana das três gerações”, usada por LILLO REDONET (2003) 443.

⁴² ELLEY (1984) 61; CANO (1981) 177.

⁴³ A representação dos deuses nas adaptações cinematográficas das epopeias e das tragédias gregas é sempre um dos temas de maior discussão, que motivou inclusive o argumento de um filme, *Le Mépris*, de GODARD (1963). Vide POMEROY (2017) 260.

dios atribuídos à acção dos deuses, tal como assinala P. L. Cano a propósito da produção de 1962⁴⁴.

Nada de novo, portanto, no reino do *peplum* e há que dizer que as características que acabámos de enunciar e que provocam reacções de rejeição por parte de algumas elites intelectuais desde a sua realização são exactamente as mesmas que hoje fazem destes mesmo filmes objectos de culto em alguns círculos culturais.

O tipo de críticas enunciado para esta película é igualmente válido para aquele que funciona como a sua segunda parte, o filme de 1962, então dirigido por G. Venturini. Também aqui encontramos surrealidade cenográfica que funde um palácio do período fundacional com pintura de tonalidade pompeiana, e.g., e guarda-roupa anacrónico, já para não mencionar fragilidade artística e performativa. Tal como o filme anterior, *La leggenda di Enea* é essencialmente um *peplum*, estando próximo da neo-mitologia e distante do chamado épico museológico ou arqueológico⁴⁵. Mas nem por isso deixa de ser passível de leituras subliminares, as quais nos parece pertinente salientar.

Desde logo, há que notar o facto de o filme começar com a chegada dos Troianos sobreviventes ao Lácio e consequente instalação no território. Um Ascânio, agora Iulo, já adolescente deixa perceber que passaram anos entre a fuga de Tróia e a chegada à Itália. Este argumento continua, portanto, o do filme de 1961, mas omite por completo o episódio de Cartago⁴⁶. Em termos práticos, isso significa que o filme de G. Venturini assenta sobretudo nos cantos VII a XII da *Eneida*. Dido, Ana, Anquises e os episódios odisseicos da deambulação são aqui completamente omitidos. Por conseguinte, tudo se encaminha para girar em torno do enredo amoroso entre Eneias e Lavínia (Carla Marlier) e do confronto entre o herói troiano e Turno (Gianni Garko), aqui assumidamente transformado num anti-herói, naquilo a que hoje se poderia chamar um *bully*. Ao lado destas personagens, ganham ainda relevo Latino (Mario Ferrari), Amata (Lulla Selli), Palante (Robert Bettoni) e a *bellatrix* Camila (Liana Orfei)⁴⁷, que se

⁴⁴ CANO (1981) 179.

⁴⁵ Sobre a neo-mitologia, vide CANO ALONSO (2014) 205-243.

⁴⁶ CANO (1981) 175 refere ser este um caso em que o cinema bebe nas suas próprias fontes.

⁴⁷ ELLEY (1984) 77.

alinham, uns em favor de Eneias, outros em apoio de Turno, tal como, em parte, no poema vergiliano. Com efeito, assim como acontece com a produção de 1961, também esta assenta numa estrutura de tipo maniqueísta, em que de um lado estão os bons e do outro os maus⁴⁸. Essa oposição, contudo, é agora mais clara e definida do que no poema de Vergílio, em que nem sempre se toma partido de modo fácil pelas facções em oposição. E se o Eneias vergiliano é acima de tudo um herói de missão, o de Venturini, por sua vez, é sobretudo um homem de carácter nobre e de trabalho que, apesar do seu físico trabalhado, age em equipa e em prol da paz e da concórdia entre os povos⁴⁹.

Não obstante, tal como o primeiro filme, também este encontra espaço para inovação narrativa, como a sequência do ataque dos touros de Evandro ao acampamento troiano, que se desenrola em paralelo com sequências estruturalmente fiéis às fontes clássicas, de que a de Niso e Euríalo deverá ser a mais significativa. Ainda assim, não passa despercebido o facto de Euríalo morrer como se de o mártir São Sebastião se tratasse (com efeito, se o tema é vergiliano, há muito no seu tratamento épico que é absolutamente esquecido na adaptação cinematográfica, cf. Verg. *A.* 9.176-445)⁵⁰.

Entre esta amálgama, há ainda lugar para a recriação da essência do episódio da écfrase do canto I, em que Eneias contempla as representações que no templo de Juno em Cartago se fazem da guerra e dos heróis de Tróia (1.441-493) e das quais se destacam as representações de Aquiles e Heitor⁵¹. O cenário, todavia, é agora transferido para o palácio de Latino, sendo Lavínia a figura feminina que aqui acompanha o herói, em detrimento do patrocínio de uma eventual Dido⁵².

⁴⁸ CANO (1981) 179-180; CANO ALONSO (2014) 201 faz alinhar do lado dos bons: Eneias, Lavínia, Latino, Palante, os Teucros, os Laurentinos, os Árcades e os Etruscos; e do lado dos maus: Turno, Amata, Mezêncio e os Rútulos.

⁴⁹ LILLO REDONET (2003) 440. Sobre Eneias como herói de missão, vide ROCHA PEREIRA (1992).

⁵⁰ Um outro tema presente em Vergílio e no filme de Venturini (e que se confunde com o tema de Ifigénia em Áulis) é o da morte do cervo sagrado de Sílvia; o filme, porém, reformula e renova o enquadramento do episódio; cf. Verg. *A.* 7.475-551.

⁵¹ Vide e.g. PUTNAM (1998) e RODRIGUES (2004).

⁵² Sobre esta cena, CANO (1981).

A produção de 1962 mantém a atitude de “des-sacralizar” a narrativa, omitindo o papel dos deuses enquanto caracteres explicitamente activos. Algumas das suas prerrogativas ou atitudes, contudo, são assumidas por personagens humanas. É assim quando Amata apela à abertura e abre o templo de Jano para que se inicie a guerra entre Troianos e Latinos e Rútulos. Na verdade, a cena recupera o tópico que lemos na *Eneida*, em que é Juno quem abre as portas do mesmo templo de Jano, perante a incapacidade moral de Latino para o fazer, marcando assim o início das hostilidades (7.620-622)⁵³.

Ao contrário da adaptação de Rossi, que considerámos uma epopeia fílmica, os *pepla* dedicados a Eneias são sobretudo contos cinematográficos⁵⁴.

Em conclusão

Apesar de realizados já nos anos 60 do século XX, e de se inserirem na categoria do *peplum*, é impossível não reconhecermos nestes filmes algo do nacionalismo que predominara décadas antes, em vários países europeus, entre eles a Itália. Faladas em italiano, estas produções são também encomiastas de Roma e da civilização romana, nas quais a Itália encontra as suas raízes profundas. Os finais de ambos os filmes são particularmente elucidativos quanto a esta questão. Na produção de 1961, é a profecia colocada nas palavras de Cassandra acerca da missão de Eneias (que se confunde com a que no texto vergiliano é dita pelo fantasma de Heitor, Verg. A. 2.289-295), que se revela pertinente, não só por em parte ir ao encontro do espírito da *Eneida*, mas também por fazer o encómio da personagem que representa a fundação de Roma e do povo romano, aqui também tipologia do italiano.

Diz a personagem: “My victory is in your Destiny!”. No filme de 1962, a escolha das imagens da famosa maquete conhecida como *Plastico di Roma Imperiale*, estrutura encomendada por Benito Mussolini em 1933 ao arqueólogo Italo Gismondi, e que hoje pode ser contemplada no Museu da Civilização Romana, para encerrar a película parece confirmar e apontar para essa ideia de nacionalismo, que de facto seria mais facilmente compreensível em 1933 do que

⁵³ Sobre este processo, vide CANO (1981) 178-179.

⁵⁴ Retomamos a expressão de CANO (1981) 183.

em 1962⁵⁵. Na Itália fascista de Mussolini, uma associação das profecias/promessas feitas por Júpiter a Vénus, por Fauno a Latino, e até por Ascânio e Heitor a Eneias na *Eneida* (1.254-296; 7.98-101; 7.107-127; 2.289-295) foi do maior interesse político-ideológico⁵⁶. A História mostrou, porém, o desaire que foi essa leitura. O facto, contudo, não obstava a uma actualização e readaptação da mensagem histórico-literária passível de ser entendida nas palavras de Vergílio.

Com efeito, há que recordar que, em 1957, na sequência da II Guerra Mundial, parte dos países europeus ocidentais, entre os quais uma vez mais a Itália, assinara o Tratado de Roma, criando a CEE, com vista a uma harmonização e revitalização dos povos da Europa do pós-guerra, mas também a resistir à ameaça que se vislumbrava para lá da Cortina de Ferro. Apesar dos ideais de união, contudo, a CEE não deixava de pôr em causa as ideias de identidade nacional e de individualismo cultural, as quais havia também que erguer como bandeira de oposição ao comunismo soviético e à sua forma de imperialismo. Ao se reclamar a herança clássica como patrona da Europa e do Ocidente, impunha-se não deixar esquecer que parte desses mesmos ideais se deviam à Roma Antiga e à civilização romana. Portanto, ao mesmo tempo que se evocava a matriz europeia, não se deixava esquecer que a Itália estava no centro dessa origem. Neste contexto, Lillo Redonet fala mesmo de “um certo chauvinismo” patente nesta adaptação⁵⁷.

Por outro lado, a Europa renascida das cinzas da II Grande Guerra devia a sua liberdade aos EUA, pelo que uma aproximação da que se afirmara como uma das grandes potências do século XX era não só interessante como desejável e fundamental. Ter uma “estrela” norte-americana a interpretar neste quadro um Eneias paternalista e essencialmente pacifista e que

⁵⁵ POMEROY (2017) 257 considera que a escolha destas imagens para o final do filme pretende reflectir o caminho para a urbanização que se seguiu à colonização do oeste americano. Parece-nos, porém, que a mensagem faz mais sentido se lida em contexto europeu do pós-guerra e dos pós-nacionalismos e fascismos.

⁵⁶ POMEROY (2017) 266.

⁵⁷ LILLO REDONET (2003) 441.

age sobretudo em equipa e como se de um *cowboy* se tratasse, como é o destes filmes, fazia, portanto, todo o sentido⁵⁸.

Acrescente-se que, em contexto italiano, esse sentido era ainda mais significativo, na medida em que os EUA eram, desde o final do século XIX e início do século XX, uma das terras prometidas para os emigrantes italianos. Por isso, também nesse domínio o protagonismo de Reeves era muito bem-vindo⁵⁹.

Talvez assim se entendam melhor as mensagens que Ferroni e Venturini inserem nos conteúdos e nos finais dos seus filmes. De igual modo, também a adaptação de inspiração pan-europeia de Rossi se reconfigura neste contexto, indo ao encontro de uma mensagem de identidade cultural europeia, todavia centrada num foco italiano de onde parece irradiar⁶⁰.

Em síntese, apesar de Eneias não ser o herói mais retratado pelo cinema, sobretudo pelas produções contemporâneas, ele não deixa de nelas marcar presença e de forma pertinente para o seu tempo, como tentámos salientar.

Bibliografia

- AUBERT, N. (2009), *Un cinema d'après l'antique: Du culte de l'Antiquité au nationalisme italien*. Paris, L'Harmattan.
- AZIZA, C. (1998), "Le mot e la chose": AA.VV. *Le peplum: l'Antiquité au cinema*. Condé-sur-Noireau, Éditions Corlet, 7-11.
- AZIZA, C. (2009), *Le péplum: un mauvais genre*. Paris, Klincksieck.
- BOZZATO, A. (2005), "L'occhio del Ciclope: Momenti di cinema nell'Odissea di Franco Rossi": E. CAVALLINI (ed.), *I Greci al cinema: Dal peplum "d'autore" alla grafica computerizzata*. Bologna, Dupress, 2005, 27-39.
- CANO, P. L. (1981), "Una versión cinematográfica de *La Eneida*": *Faventia* 3/2 (1981) 171-183.
- CANO ALONSO, P. L. (2014), *Cine de Romanos. Apuntes sobre la tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico*. Madrid, Centro de Lingüística Aplicada ATENEA.

⁵⁸ CANO (1981) 172, 180; Cano destaca a cena em que Eneias liberta um veículo do atolamento num lodaçal com a ajuda de outros troianos e não sozinho, como faria um herói de tipo meramente hercúleo; de modo pertinente, LILLO REDONET (2003) 442, 444, 446, relaciona o Eneias deste filme com o verso vergiliano *Aeneas tristi turbatus pectora bello* (Verg. A. 8.29).

⁵⁹ POMEROY (2017) 256, 258, onde se podem ler alguns aspectos relacionados com a Europa do pós-guerra e eventuais simbolismos a ela associados nestas produções.

⁶⁰ POMEROY (2017) 259.

- DUMONT, H. (2009), *L'Antiquité au Cinéma. Vérités, légendes et manipulations*. Paris/Lausanne, Nouveau Monde Éditions/Cinémathèque Suisse.
- ELLEY, D. (1984), *The Epic Film. Myth and History*. London, Routledge & Kegan Paul.
- GRANDSEN, K. W. (ed.) (1976), *Virgil. Aeneid. Book VIII*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ELOY, M. (1990), "Énée et Didon à l'écran et dans la bande dessinée des années 50 et 60": R. MARTIN (ed.), *Énée et Didon: Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*. Paris, Éditions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 289-298.
- HARDIE, P. (2016), *The Last Trojan Hero. A Cultural History of Virgil's Aeneid*. London, I. B. Tauris.
- LEGLIESE, P. (1957), *Une oeuvre de pré-cinéma, L'Eneide*. Paris, Debresse.
- LILLO REDONET, F. (2003), "Virgilio y Catulo en el cine y la television": *Cuadernos de Filología Clásica – Estudios Latinos* 23 (2003) 437-452.
- MARTIN, R. ed. (1990), *Énée et Didon: Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*. Paris, Éditions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique.
- NÉRAUDAU, J.-P. (1990), "Énée et Didon dans l'opéra des XVIIe et XVIIIe siècles": R. MARTIN (ed.), *Énée et Didon: Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*. Paris, Éditions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 299-306.
- O'BRIEN, D. (2014), *Classical Masculinity and the Spectacular Body on Film*. New York, Palgrave MacMillan.
- POMEROY, A. J. (2008), *Then it was Destroyed by the Volcano. The Ancient World in Film and on Television*. London, Duckworth.
- POMEROY, A. J. (2017b), "The Peplum Era": A. J. POMEROY (ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*. Malden, Wiley-Blackwell, 145-159.
- POMEROY, A. J. (2017c), "Franco Rossi's Adaptations of the Classics": A. J. P. POMEROY (ed.) (2017), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*. Malden, Wiley-Blackwell, 253-270.
- PUTNAM, M. C. J. (1998), "Dido's Murals and Virgilian Ekphrasis": *HSCP* 98 (1998) 243-275.
- ROCHA PEREIRA, M. H. (2002), *Estudos de História da Cultura Clássica. Vol II – Cultura Romana*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ROCHA PEREIRA, M. H. (1992), "Virgílio, poeta da paz e da missão de Roma": AA. VV., *Estudos em Homenagem a Jorge Borges de Macedo*. Lisboa, Instituto

- Nacional de Investigação Científica, Centro de Arqueologia e História da Universidade de Lisboa, 73-86.
- RODRIGUES, N. S. (2004), "*Vt pictura poesis: A Guerra de Tróia numa ekphrasis vergiliana (Aeneidos liber I, 453-493)*": *Artis* 3 (2004) 13-34.
- RODRIGUES, N. S. (2012), "Helena de Troya en el séptimo arte": D. ROMERO GONZÁLEZ (coord.), *El mundo clásico en el cine. Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* 27 (2012) 27-37.
- SICLIER, J. (1962), "L'âge du peplum": *Cahiers de cinéma* 131 (1962) 26-38.
- SOLOMON, J. (2001), *The Ancient World in the Cinema*. Yale, Yale University.
- TEIXEIRA, C. (2007), *Estrutura da viagem na épica de Virgílio e no romance latino*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- WINKLER, M. M. (2009), *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*. Cambridge, Cambridge University Press.
- WINKLER, M. M. (2005), "Leaves of Homeric Storytelling: Wolfgang Petersen's Troy and Franco Rossi's Odissea": E. CAVALLINI (ed.), *I Greci al cinema: Dal peplum "d'autore" alla grafica computerizzata*. Bologna, Dupress, 153-177.
- WINKLER, M. M. (2017), *Classical Literature on Screen. Affinities of Imagination*. Cambridge, Cambridge University Press.

Resumo: Apesar de, até hoje, não ter tido a mesma atenção por parte dos cineastas que outros heróis da cultura clássica, Eneias também teve tratamento cinematográfico. É interessante que tenha sido sobretudo o cinema italiano aquele que até hoje se interessou pelo herói da “Eneida”. Este texto retoma trabalhos prévios sobre o tema e analisa e sistematiza linhas de força que os cineastas G. Ferroni, G. Venturini e F. Rossi utilizaram para recontar o mito do herói vergiliano, avançando assim para propostas de leitura complementar da recepção do tema na cultura contemporânea.

Palavras-chave: Eneias; Vergílio; *Eneida*; Cinema; *Peplum*; recepção.

Resumen: A pesar de no haber merecido hasta hoy la misma atención por parte de los cineastas que otros héroes de la cultura clásica, Eneas ha sido objeto también de un tratamiento cinematográfico. Es interesante que haya sido sobre todo el cine italiano el que se ha interesado hasta la fecha por el héroe de la *Eneida*. Este texto retoma trabajos previos sobre el tema y pretende analizar y sistematizar las líneas de fuerza que usaron los cineastas G. Ferroni, G. Venturini y F. Rossi para volver a contar el mito del héroe virgiliano, avanzando así hacia propuestas de una lectura complementaria a la recepción del tema en la cultura contemporánea.

Palabras clave: Eneas; Virgilio; *Eneida*; cine; *Peplum*; recepción.

Résumé : Bien qu’Enée n’ait pas encore reçu, de la part des cinéastes, principalement ceux d’Hollywood, la même attention que d’autres héros de la culture classique, il a tout de même été incarné au cinéma. Mais c’est surtout le cinéma italien qui, jusqu’aujourd’hui, s’est intéressé au héros d’Énéide. Ce texte fait un état de l’art du sujet, analyse et systématise les lignes de force que des cinéastes, tels que G. Ferroni, G. Venturini et F. Rossi, ont utilisé pour raconter le mythe du héros virgilien, le but étant de présenter des suggestions de lecture complémentaire de la réception du thème dans la culture contemporaine.

Mots-clés : Enée ; Virgile ; *Enéide* ; cinéma ; *Peplum* ; réception.