

SUMÁRIO

Espaço PHILIA

4-17 MITO E RITO NA TRAGÉDIA GREGA

Carlinda Fragale Date Nuñez - UERJ

Artigos

18-27 MARE NOSTRUM: O IMAGINÁRIO MARINHO DA SOCIEDADE AFRO-ROMANA A PARTIR DE REPRESENTAÇÕES MUSIVAS DO PERÍODO DO SÉCULO II AO V

Danielle Sant'Ana de Albuquerque - UFRJ

28-38 A PROFECIA DE MIQUÉIAS CONTRA A INJUSTIÇA SOCIAL: UMA HERMENÊUTICA PARA OS NOSSOS DIAS

João Oliveira Ramos Neto – PPGHC/UFRJ

39-53 O FENÔMENO SOFÍSTICO NA GRÉCIA CLÁSSICA E A EDUCAÇÃO DO CIDADÃO

José Provetto Junior – UENF

54-64 GLADIADORES: SÍMBOLOS DO PODER IMPERIAL ROMANO

Kimon Speciale B. Ferreira

65-78 A RECEPÇÃO DO 'LIVRO CRISTÃO' NO MUNDO TARDO-ANTIGO: AS ESTRATÉGIAS ESTÉTICAS NA 'COMUNICAÇÃO' DO NOVO IMPÉRIO CRISTÃO?

Prof. Dr. Pe. Pedro Paulo Alves dos Santos

79-89 AS ADMOESTAÇÕES DE IPU-UR: REFLEXÕES SOBRE A SOCIEDADE EGÍPCIA DO PRIMEIRO PERÍODO INTERMEDIÁRIO. (1)

Maria Thereza David João – UFF

90-110 O SENTIMENTO DE ALTERIDADE NO DIONISISMO COMO SUPERAÇÃO DA CONDUTA APOLÍNEA

Renato Nunes Bittencourt - PPGF – UFRJ

MITO E RITO NA TRAGÉDIA GREGA

Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ)

Voltamos hoje a falar da tragédia grega, gênero que Aristóteles considerou paradigma da poética e como tal foi mantido pelos filósofos da arte, ao longo de toda a tradição pós-clássica. Entre o seu aparecimento e o declínio do dramático, durante a guerra do Peloponeso, transcorre um período de quase oitenta anos, menos de um século, mas tempo suficiente para a composição de um repertório imenso de obras, das quais chegaram-nos apenas 32 textos, suficientes, entretanto, para afirmar as tragédias como os mais bem sucedidos produtos literários, depois do romance.

O sucesso das encenações e do gênero, em seu tempo e na posteridade, se liga a múltiplos fatores. Certamente Aristóteles cooperou decisivamente para a entronização da tragédia como referência máxima, nas discussões sobre poética e hermenêutica literária. Não se pode, todavia, desprezar outros balizamentos para a crítica do fenômeno artístico deflagrado pela dramaturgia trágica. Vamos ressaltar aqui a peculiar funcionalidade da ritualística grega, na composição dos textos trágicos, bem como a importância do espetáculo para o atingimento dos efeitos catárticos das encenações, aspectos minimizados pelo Estagirita.

1. O substrato mítico-ritualístico da tragédia

O primeiro dado, por óbvio que pareça, não pode deixar de ser mencionado: remete à consabida origem religiosa da tragédia, claramente ligada ao culto a Dioniso. As representações teatrais eram encenadas exclusivamente nas festas desse deus, que transcorriam de dezembro a abril, abrangendo cinco festas (as Osofórias, na

segunda quinzena de outubro; as Dionisíacas rurais, em dezembro e janeiro; as Lenéias, em janeiro e fevereiro; as Antestérias, entre fevereiro e março, e as Dionisíacas urbanas, em março-abril), num contexto eminentemente religioso, que incluía procissões, sacrifícios, competições esportivas, concursos ditirâmbicos, *kómmoi* (cortejos cantados, após os certames líricos) e concursos dramáticos. Tudo acontecia num espaço sagrado, especialmente edificado para os eventos, que adquirem, a partir de Sólon, entre 536 e 533 a.C., caráter cívico-religioso. Pelo menos na Ática, a população passava quase metade do ano convivendo com eventos teatrais. Como se vê, o teatro trágico ingressa oficialmente na vida ateniense, o que constitui um caso único, na história das formas literárias – a tragédia é o único gênero literário que possui registro civil preciso, data de inauguração oficial, ainda que seus antecedentes, no teatro litúrgico e ditirâmico, sejam reconhecidos¹.

Com Péricles, os espetáculos adquirem características de uma manifestação nacional, o que explica a opção dos dramaturgos pela manutenção dos temas sempre extraídos do repertório mítico da *pólis*, contendo orações, menções a oráculos, deuses e intervenções sobrenaturais, discussões sobre *hýbris*, destino, culpa, acaso, responsabilidade e castigo, abordados num tom de cidadãos falando para cidadãos.

Se, entretanto, a tragédia nasce, antes de mais nada, da religião, ela se volta, na época clássica, fundamentalmente para os problemas do homem e da *pólis* democrática. No séc. V. ateniense, surge assim um teatro que, sem deixar de ser litúrgico, se dedica às questões sociais e políticas, num tipo de expressão artística altamente elaborada.

¹ É difícil precisar quando foram instituídas as festas dionisíacas. O único registro anterior à inclusão dos concursos trágicos na agenda das Dionisíacas Urbanas remete à data de 683 ou 682 a.C., em que se constitui um arconte epônimo para presidir anualmente os concursos dramáticos.

O prestígio cívico-religioso da tragédia ática decorre, pois, de uma equação que envolve alguns fatores, que vão da abundância de discussões e leituras críticas da própria realidade à eficiência da economia artística, ao papel do teatro junto ao aparelho estatal e às propriedades particulares do texto teatral.

A vertente da religião naturalista, dos cultos agrários e ritos ancestrais, se cruza, à época da formação da *pólis* democrática, com os problemas constitucionais e os interesses públicos, para consolidar o gênero dramático como a mais arrojada intervenção da arte no projeto político de Atenas e a mais decisiva interface entre pensamento religioso e jurídico, religião e Direito.

A partir dos termos integrantes do trinômio composto por religião, política e poética, podem-se apontar os dois traços distintivos do texto trágico concebido pelos dramaturgos atenienses. O primeiro deles, a *pluridimensionalidade*, que permite que a tragédia grega projete num tema extraído do repertório sagrado da *pólis* questões da atualidade e de interesse coletivo. O segundo, a *multimedialidade*, primeiro experimento de arte massiva para a qual os dramaturgos lançaram mão de múltiplas mídias: o texto escrito e sistemas extra-lingüísticos (máscara, indumentária, música, dança, recursos cenográficos etc.), progressivamente mais sofisticados e impactantes.

O teatro grego, primeiro o trágico e depois o cômico, não só se valeu de máquinas teatrais e de uma variedade admirável de recursos cênicos em seus espetáculos, como realizou e incorporou a idéia de máquina poética (*poietikè mekhanè*) à confecção dos poemas dramáticos. As estratégias de produção de sentidos vão desde a fixação de um esquema textual rígido, que devia ser reinventado a cada tragédia que se encenava, assim como à acumulação, justaposição, hibridação de códigos, referências e memórias de toda sorte, que a linguagem dramática não cessou de investigar e testar.

Em outras palavras, o teatro trágico não estava exatamente preocupado com o roteiro narratológico utilizado, já que os mitos sempre foram enredos flexíveis e dados a manipulações e interpretações intuitivas, mas se aplicou enfurecidamente à pesquisa de recursos de construção textual e montagem cênica que determinassem a estruturação do trágico na própria cristação dos materiais integrantes da construção poemática². Desse critério geral sobressai a reciclagem de formas rituais e artísticas ligadas a sistemas específicos, empregadas sem se desfigurar (em sua origem litúrgica ou teatral) ou desfigurá-las (como formas importadas para o contexto teatral).

Dessa forma, as tragédias gregas podem, efetivamente, ser apontadas como os maiores exemplos de criação literária, porque os textos dramáticos valem por si próprios e pelas sobrecodificações que neles se acumulam. A exegese dos textos trágicos leva ao nível das superposições, que remetem a idades artísticas e antropológicas arcaicas, de que os melhores textos trágicos são testamentários. É, aliás, graças a esses elementos geológicos da equação trágica proposta inédita e exclusivamente a cada espetáculo, que platéias de todos os tempos e palcos do mundo se tornam contemporâneas.

O teatro, não é necessário lembrá-lo, envolve muito mais materiais do que os que comparecem em cena. Elementos da atualidade se associam a presenças latentes insuspeitáveis; remetem a um campo de evocações muito vasto, astutamente introduzido com vistas aos efeitos trágicos.

² Anne Ubersfeld (1978: p. 20), não se reportando diretamente ao teatro grego, observa que “há no próprio texto de teatro matrizes textuais de representatividade”. Esse comentário impõe a reavaliação da assertiva aristotélica, que reconhece, na *Poética*, o espetáculo como a parte mais atraente da tragédia, mas também “a menos própria da poética” (50b 17) e, portanto, a que menos contribui para a catarse. Aristóteles subestimou o papel da encenação, na recepção dos poemas dramáticos.

É próprio do dramático essa sobrecodificação, ligada à interação entre a experiência artística dos dramaturgos e a tradição religiosa, associada aos ritos e cultos com que as platéias estavam plenamente familiarizados.

Os melhores resultados estéticos e dramáticos alcançados pela máquina dramática do teatro trágico se devem a esse tipo de operação empreendida pelos dramaturgos de transportar a memória religiosa dos espectadores para outro âmbito, no caso, o teatral.

Temos aí duas atitudes muito diferentes. A ritualização dos mitos arcaicos, fora do âmbito do teatro estético, se caracterizava pela reatualização de eventos sobrenaturais protagonizados por deuses e heróis, como encenação não-artística, não-ilusionista, mas experiência verdadeira, real e mística. A essa ritualização correspondem gestos que suspendem a temporalidade e trazem para o presente ações arcaicas, supra-temporais, que são organizadas liturgicamente.

No teatro essa dinâmica se recicla drasticamente. Não há propriamente a reatualização de eventos sobrenaturais, mas a representação de um problema, a partir da organização estética de um enredo mítico, dentro de um sistema de ações (*Poét., sýstasis pragmaton*, 1452b 1), que gerencia a lógica dos acontecimentos, de acordo com a necessidade e a verossimilhança. A intermediação dos atores é fundamental, dando materialidade corpórea a problemas e introduzindo, no circuito das vivências sociais, questões de vária sorte. Pela primeira vez, na história da arte, o estético leva ao ético, constituindo ambos elementos indissociáveis que configuram uma antropologia dionisíaca.

A dimensão religiosa do teatro grego, por conseguinte, não se restringe aos temas estatutariamente retirados do repertório mítico. A associação da tragédia grega com a mítica que lhe fornece o tema se revela muito menos determinante que a incorporação artística de elementos ritualísticos e religiosos ao arcabouço estrutural

do texto e do espetáculo. A dimensão religiosa do teatro grego se consuma, de fato, na adaptação de fórmulas rituais às convenções dramático-dramatúrgicas vigentes, ou seja, às normas do gênero poético (transformadoras da referência mimetizada) e às soluções encontradas na e pela encenação – a parte propriamente ritual do teatro.

Tanto nas tragédias quanto nas comédias é notória a presença de elementos ritualísticos, mimetizados e adaptados para o fim a que se destinam. Vale dizer que além da origem litúrgica do teatro grego, os dramaturgos atenienses equacionaram artística e esteticamente fórmulas rituais arcaicamente praticadas.

Em outras palavras, o teatro operou a absorção secularizada de práticas rituais que tradicionalmente deram forma aos mitos.

No teatro, ritos plenamente ativos ou relativamente esvaziados do seu caráter sacral são explorados para a obtenção de efeitos estéticos, como estruturas de investimento poético altamente sofisticadas, na tragédia ática.

A habilidade dos dramaturgos atenienses, na refuncionalização dos ritos, pode ser comprovada. Para ilustrar o que se disse até aqui, vamos abordar um caso exemplar, que se encontra no *Agamemnon* (458 a.C.) de Ésquilo.

2. O Agamemnon de Ésquilo

Como todos sabem, esta é a primeira peça da única trilogia do teatro grego que sobreviveu completa até os nossos dias. Trata-se de uma autêntica trilogia não só pelo encadeamento do enredo nas três peças, mas porque o todo trilógico se organiza temática e estruturalmente de acordo com o campo metafórico da rede, desde a primeira peça acionado.

A peça de abertura, *Agamemnon*, é o fundamento para o grande tema de amarração da obra, o matricídio, que se realiza nas *Coéforas*, e é seguido da absolvição do criminoso, na última peça, a despeito de um réu confesso, provas suficientes do crime realizado, um julgamento íntegro, um corpo de jurados legitimamente constituído e um juiz.

Ésquilo consegue convencer suas platéias da inexorabilidade da absolvição do matricida graças a decisões que ele tomou como dramaturgo. Ele opta por uma estrutura paralelística que se modifica ao longo das peças, enquanto vai ilustrando a evolução das idéias religiosas de uma *dike* (justiça) arcaica (na primeira peça), através da legislatura materna (na segunda), ao pensamento jurídico, na idade da Atenas democrática (na última). Esse eixo temático é reforçado por cenas que catalisam os sentidos particulares de cada peça e a mantêm enredadas ao conjunto: a cena do tapete, na primeira; o sonho de Orestes, na segunda; a sessão tribunalesca, na terceira – todas três realizando um tipo particular de associação e entrelaçamento de partes envolvidas na cena³.

O tema da *Oréstia* é antigo e já sofrera alterações diversas. Em Homero, a mãe Clitemnestra não é uma mulher pérfida e não há clareza sobre sua participação no assassinato do marido. Toda a culpabilidade do regicídio recai sobre Egisto, o amante da rainha. Em Hesíodo, o sacrifício de Ifigênia, a filha primogênita dos reis, é a base para a ação tresloucada da mãe vingativa. Na tradição lírica, Estesícoro endossa o tema como reação furiosa de uma mãe.

³ No *Agamemnon*, o tapete é símbolo da rede mortífera que Clitemnestra e Egisto usarão para assassinar o rei e Cassandra; nas *Coéforas*, o sonho apresenta o cordão inquebrantável que associa mãe e filho, o filho (vingador) ao pai (injustiçado), através do simbolismo da cena da serpente oniricamente representada; nas *Eumênides*, o julgamento atualiza, nos termos da instituição democrática, o enovelamento de todos os materiais de que se constitui a prática judicial. Ainda aqui o campo semântico da rede comparece. Não nos esqueçamos de que, por tradição, ainda hoje, os processos judiciais são soturados...

Do ponto de vista temático, Ésquilo apenas dá seguimento a uma tradição, que vai progressivamente culpabilizando Clitemnestra e transformando-a numa megera com pretensões tirânicas, adúltera e injusta, em relação aos demais filhos. Mas há algo que vai tornar o *Agamemnon* a versão preferencial do enredo. A originalidade do dramaturgo está na transformação de dois textos principais, que ele recolhe da tradição poética e lendária.

O primeiro texto é o assassinato de Agamemnon, conforme a perspectiva de um verso, duas vezes repetido na *Odisséia* (IV, 537 e XI, 411) : “matou-o como (mataria) a um boi na manjedoura”.

O segundo texto é a apresentação dos fatos de acordo com uma fórmula ritualístico-processual familiar ao público ateniense. Trata-se de um ritual integrante da Dipolfeia, festa ateniense em honra a Zeus Polfeos, em cujo cortejo (*drômena*) um boi é atraído para o altar onde se dispõem iguarias que, uma vez comidas pelo animal, acarretam-lhe a morte sacrificial. Adaptado ao roteiro dramático, o ritual é usado como modelo para a organização da cena central da peça e da trilogia.

Em razão da prevalência de *Agamemnon* como texto de sustentação do conjunto trológico e mais extensa das três peças, compreende-se que os procedimentos poético-dramatúrgicos mais decisivos para o desenvolvimento do discurso se encontrem especial e detalhadamente configurados nessa primeira peça.

Nela, Ésquilo explora três momentos de profunda intensidade dramática: o sacrifício de Ifigênia, a cena do tapete e o assassinato de Agamemnon. O primeiro e o terceiro momentos são completamente narrados e conectados pelas imagens de vítimas na cena do sacrifício.

A cena do tapete acontece quando o rei chega a Tróia acompanhado de Cassandra, princesa troiana assumida como espólio de guerra. Clitemnestra o aguarda ansiosa,

para poder vingar-se do sacrifício da filha. Simula felicidade e júbilo, oferecendo uma recepção à altura do maior general micênico de todos os tempos. Oferece ao rei uma honraria injuriosa, sacrílega: que ele pisasse sobre um tapete purpúreo, honra reservada exclusivamente aos deuses, para entrar no palácio. Dessa forma, Clitemnestra coage o marido, que não pode barganhar com ela nem com os deuses, já que chega trazendo culpas bastantes – uma amante e todos os crimes de exorbitação e desrespeito ao código de ética militar, que o levou não só a vencer, mas a destruir a sagrada cidadela de Tróia. O marido é atraído para a escadaria coberta com o tapete; a rainha é a assassina que se apresenta como cordial anfitriã; Cassandra é a profetisa que antevê todas as desgraças que estão por acontecer, mas fala em sua linguagem incognoscível, sibilina, onírica. Todos os elementos da cena são dualistas: significam o que são e alguma coisa que se sonega ao entendimento direto. A cena é uma parte do drama e a projeção sintetizada da tragédia onde se insere⁴; ao mesmo tempo, é o cerne em torno do qual as particularidades de toda a trilogia se constroem.

Na estrutura tripartida da peça, a cena do tapete (v. 905-974) ocupa o espaço central e constitui a seqüência mais importante do conjunto dramático, tanto por ser a única cena efetivamente representada (em que os atores representam a ação perante o público), quanto por se organizar como uma mini-peça dentro da tragédia e atualizar os elementos de um rito específico, a *Bouphônia*, um componente da Dipolfeia, empregados com o objetivo de aprofundar a ambigüidade do discurso.

Nesse ritual, todos os constituintes são dualistas. O sacerdote de Zeus é, a um só tempo, sacrificador (do boi) e vítima (por se ver constrangido ao exílio, após a realização do rito) da mesma forma que o são, na trilogia:

⁴ Os setenta versos empregados para apresentar a caminhada de Agamemnon sobre o tapete se distribuem em partes concernentes à estrutura de toda tragédia: prólogo (v. 855-904), Convite de Clitemnestra (v. 905-913), parte principal (relutância do rei e esticomitia, v. 914-957) e epílogo (apóstrofe de Clitemnestra, v. 958-974).

Agamemnon Sacrificador de Ifigênia
Vítima de Clitemnestra

Clitemnestra Sacrificadora de Agamemnon
Vítima de Orestes

Orestes sacrificador de Clitemnestra
Vítima das Erínias

Realizado regularmente, a *Bouphônia* preenche dupla função: religiosa (como culto a Zeus) e profana (como solução adotada por uma sociedade agrária a que é prescrita a dieta carnívora), além de anunciar sacrifício e julgamento (do machado assassino, segundo Pausânias e Porfírio⁵), já que se insere no circuito de uma civilização de culpabilidade.

Importantes operações semânticas registradas tanto em Pausânias (séc. II) quanto em Porfírio (séc. III) estão presentes, na manufatura artística realizada por Ésquilo: na cerimônia religiosa, o boi assume atributos humanos e então o sacrifício animal é sentido como assassinato. O exílio do sacerdote demonstra que o sacrifício do animal tem valor ambíguo e resulta num crime perpetrado de um clã contra outro.

⁵ Pausânias é um comentarista da vida grega que goza de credibilidade em seus relatos, por ser criterioso e detalhista. Porfírio tem outra dimensão: foi um dos principais expoentes do neoplatonismo e discípulo de Plotino. Escreveu uma *História da filosofia*, entre outras obras.

Quanto à vítima sacrificial, a decisão de servir-se dos grãos comestíveis sobre o altar é muito valorizada, no relato dos mitógrafos, assim como o lento caminhar e o olhar bovino, que dão ao animal expressão de uma responsabilidade humana.

Os mesmos participantes do ritual comparecem na cena do tapete:

- O *bouphónos* – sacerdote (papel que Clitemnestra se outorga);
- As *hidróphoroi* – moças que trazem água para a limpeza dos instrumentos sacrificais (as escravas que ladeiam Agamemnon);
- Os *kentriádai* – que atraem o boi para o altar (o cortejo do rei);
- O *diatrós*, que o esquarteja (Egisto);
- e até um *boudzúges*, espécie de curador para este tipo de festejo (a própria Clitemnestra).

Todos os integrantes desta equipe litúrgico-ritual são ambivalentes e investidos de valores sêmicos contraditórios, a começar pelo boi, simultaneamente animal sacrílego e vítima. A seguir, o *bouphónos*, sacrificador legítimo e carrasco, que oficia um ato sagrado, mas é sentido como criminoso.

Como todo sacrifício, a *bouphónia* pertence primeiramente ao código culinário, que pretende conciliar a diferença entre o boi (animal comestível) e o homem (animal não-comestível). Por lidar com as antinomias sacrifício / sacrilégio, prescrição / proibição, matar e comer / matar sem comer, a *dipolieia* pertence igualmente ao código religioso. Por conjugar noções como responsabilidade e culpa, implica a flutuação semântica deste código para a área jurídica. A superposição de três estruturas elementares de significação – culinária, religiosa e jurídica – produz a ambigüidade básica do texto.

A ambigüidade gerenciadora de toda a *Oréstia* provém do modelo mítico-ritualístico que lhe serve de base. O gênio artístico de Ésquilo não desprezou o impacto dramático adicional que o uso de um ritual essencialmente ambivalente acarretaria sobre os espectadores.

Nesse contexto de situações ambivalentes, os rituais que Clitemnestra oferecera aos deuses pelo seu retorno do marido funcionam como ritos preparatórios de outro sacrifício: o do próprio Agamemnon. Esse é o motivo também pelo qual a rainha se refere ao rei como *anér téleios* (“homem acabado”, *Ag.* 972) e dirige-se a *Zeus téleios* (“Zeus que tudo acaba”, *Ag.* 973). Nos versos de sua apóstrofe, cumpre os seus juramentos: de um lado, de que receberia condignamente o marido; de outro, que providenciaria, em nome de Zeus, o *tóde télos*, “a obra que tens de acabar” (*Ag.* 974) – por suas próprias mãos.

A ironia dramática atinge seu clímax por intermédio de Agamemnon, que descalça silenciosamente as sandálias. O rei aparece aqui como alguém que sente algo errado, mas é despistado, como um animal incapaz de perceber a cilada. Sem uma palavra, apenas com gestos, como uma vítima sacrificial, pisa no seu patíbulo e se dirige para dentro do palácio, onde será esquartejado.

Aqui o teatro é mais teatro, exatamente porque prescinde de palavras. Nada mais precisa ser dito. Está tudo representado.

O simbolismo religioso da *bouphônia* não só ajuda a alcançar os efeitos dramáticos da trilogia, como é capitalizado na cena do tapete, em *Agamemnon*, e condiciona todo o sistema performático que a segue, mantendo as três peças alinhavadas à problemática do sacrifício enunciada desde a primeira cena do conjunto trológico.

O objeto central da cena, o tapete vermelho, é símbolo de realeza, do sangue que jorrará na sucessão das peças e da própria trilogia.

Rito e encenação, como se vê, funcionam plena e perfeitamente adaptados à poética trágica, ao arripio de Aristóteles, que restringiu a presença dos ritos religiosos à resenha histórica da tragédia e considerou o espetáculo a parte “mais estranha à arte e a menos própria da poética” (50b 17). A *Oréstia* está aí para mostrar o contrário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda: 1992.

BARTHES, R. "Teatro grego". In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. *A Morte nos olhos - figuração do outro na Grécia antiga*. Ártemis e Gorgó. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. "A Tragédia grega: problemas de interpretação". In: *A Controvérsia estruturalista*. São Paulo: Cultrix, 1976. Pp. 285-306.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega: O mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

NUÑEZ, Carlinda F. Pate. *Electra ou uma constelação de sentidos*. Goiânia: Editora da UCG, 2000.

ROMILLY, Jacqueline. *A Tragédia grega*. Brasília: Editorada UnB, 1998.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Édition Sociales, 1978.