EVPHROSYNE

REVISTA DE FILOGIA CLÁSSICA

NOVA SÉRIE

VOLUME XLV

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS
FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA

MMXVII

E V P H R O S Y N E

REVISTA DE FILOLOGIA CLÁSSICA

*

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA

PT - 1600-214 LISBOA

PORTUGAL

e-mail: centro.classicos@letras.ulisboa.pt

sítio electrónico: <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cec>

DIRECTORA

MARIA CRISTINA DE CASTRO-MAIA DE SOUSA PIMENTEL

COMISSÃO DE REDACÇÃO

ABEL DO NASCIMENTO PENA, ANA MARIA SANCHEZ TARRÍO, ARNALDO MONTEIRO DO ESPÍRITO SANTO, BERNARDO MACHADO MOTA, JOSÉ PEDRO SILVA SANTOS SERRA, MANUEL JOSÉ DE SOUSA BARBOSA, PAULO FARMHOUSE ALBERTO, RODRIGO CORREIA FURTADO, VANDA MARIA COUTINHO GARRIDO ANASTÁCIO

CONSELHO CIENTÍFICO

AIRES AUGUSTO DO NASCIMENTO (U. Lisboa), CARLO SANTINI (U. Perugia), CARMEN CODOÑER MERINO (U. Salamanca), EMILIO SUÁREZ DE LA TORRE (U. Pompeu Fabra), JOËL THOMAS (U. Perpignan), JOSÉ MANUEL DÍAZ DE BUSTAMANTE (U. Santiago de Compostela), MANUEL ALEXANDRE JÚNIOR (U. Lisboa), MARC MAYER Y OLIVÉ (U. Barcelona), PAOLO FEDELI (U. Bari), THOMAS EARLE (U. Oxford)

CONSELHO DE ARBITRAGEM CIENTÍFICA

ALBERTO BERNABÉ PAJARES (U. Complutense de Madrid), AMÍLCAR GUERRA (U. Lisboa), ÁNGEL URBÁN FERNÁNDEZ (U. Córdoba), ANTÓNIO PEDRO MESQUITA (U. Lisboa), ANTÓNIO SERRANO CUETO (U. Cádiz), ARSENIO FERRACES RODRÍGUEZ (U. Coruña), AURELIO PÉREZ JIMÉNEZ (U. Málaga), CARLOS LEVY (U. Sorbonne), CARMEN CARDELLE DE HARTMANN (U. Zürich), CARMEN MORENILLA TALENS (U. Valencia), CHARLES DELATTRE (U. Lille 3), CIRO MONTELEONE (U. Bari), CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS (U. Málaga), DIRK SACRÉ (KU Leuven), ELISABETTA TODISCO (U. Bari), ESTEBAN CALDERÓN DORDA (U. Murcia), EUSTAQUIO SÁNCHEZ SALOR (U. Extremadura), FABIO STOK (U. Roma II – Tor Vergata), FRANCISCO GARCÍA JURADO (U. Complutense de Madrid), FRANCISCO MOLINA ARTALOYTIA (UNED), GABRIELA MARRÓN (U. Nacional del Sur), GIACOMO COMIATI (U. Warwick), GREGORIO RODRÍGUEZ HERRERA (U. Las Palmas de Gran Canaria), ÍÑIGO RUIZ ARZALLUZ (U. País Vasco), ISABEL MURTA PINA (CCCM), JEAN-LOUIS CHARLET (U. Marseille), JOAQUÍN RITORÉ PONCE (U. Cádiz), JORDI PÀMIAS MASSANA (U. Autònoma de Barcelona), JOSÉ AUGUSTO RAMOS (U. Lisboa), JOSÉ CARRACEDO FRAGA (U. Santiago de Compostela), JOSÉ MARÍA MAESTRE MAESTRE (U. Cádiz), LARA NICOLINI (U. Genova), LUCA GRAVERINI (U. Siena), LUÍS SARAIVA (U. Lisboa), MANUEL ENRIQUE VÁZQUEZ BUJÁN (U. Santiago de Compostela), MANUEL IGNACIO RODRÍGUEZ ALFAGEME (U. Complutense de Madrid), MANUEL SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE (U. Cádiz), MARIA DO CÉU FIALHO (U. Coimbra), MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA (U. Coimbra), MARIA VIOLETA PÉREZ CUSTODIO (U. Cádiz), MARTA GONZÁLEZ GONZÁLEZ (U. Málaga), MARTA VÁRZEAS (U. Porto), MASSIMO GIOSEFFI (U. Milano), MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ MANJARRÉS (U. Valladolid), MINERVA ALGANZA ROLDÁN (U. Granada), NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES (U. Coimbra), NUNO SIMÕES RODRIGUES (U. Lisboa), PETER WISEMAN (U. Exeter), PHILIP HARDIE (U. Cambridge), RHIANNON ASH (Merton College), ROBERTO CRISTOFOLI (U. Perugia), ROGER GREEN (U. Glasgow), ROSSANA GUGLIELMETTI (U. Milano), SANDRA RAMOS MALDONADO (U. Cádiz), SANTIAGO LOPEZ MOREDA (U. Extremadura), VIRGÍNIA SOARES PEREIRA (U. Minho)

Tiragem 500 exemplares

Depósito legal 178089/02

ISSN 0870-0133

PUBLICAÇÃO ANUAL SUJEITA A ARBITRAGEM CIENTÍFICA

REFERENCIADA EM

L'ANNÉE PHILOLOGIQUE | ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX | ANVUR | BIBLIOGRAPHIE INTERNATIONALE DE L'HUMANISME ET DE LA RENAISSANCE | CSA LINGUISTICS AND LANGUAGE BEHAVIOR ABSTRACTS | DIALNET | EBSCO | ERIH PLUS | LATINDEX | MEDIOEVO LATINO | SCOPUS

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS
FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA

EVPHROSYNE

REVISTA DE FILOGIA CLÁSSICA

NOVA SÉRIE – VOLUME XLV

Aristófanis na Universidade de Lisboa

Uma experiência pedagógica e artística

SILVINA PEREIRA

Centro de Estudos Clássicos da
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa /
Teatro Maizum
silvinapereira@netcabo.pt

Prólogo

A representação de textos clássicos coloca dificuldades muito concretas, em áreas diversas que vão desde a forma de entender o texto à dramaturgia, à interpretação, à encenação e à recepção, que, muitas vezes, levam a evitar frequentar esse antigo e complexo repertório.

Uma vez que o texto dramático é um texto destinado à representação, inseparável da prática cénica que cada época reinventa, e que a maneira mais profícua de o estudar e dele ter uma justa visão é através da experiência do palco, nada mais proveitoso do que oferecer essa vivência aos estudantes universitários.

Nesse sentido, e no âmbito do trabalho de investigação desenvolvido no Centro de Estudos Clássicos, concebi um programa para uma cadeira optativa a oferecer na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, denominada *Encenação do Teatro Clássico* e ministrada no âmbito do Pós-Doutoramento “Encenar o teatro clássico, hoje”, subsidiado pela FCT¹.

Seja-me permitida uma breve introdução a esta reflexão, apresentando os objectivos, os conteúdos propostos e a perspectiva adoptada.

No âmbito dos Estudos Clássicos, fazia todo o sentido promover a ideia da constituição de um grupo de teatro na Faculdade de Letras da Universi-

¹ Uma investigação na área do teatro português do século XVI. Por razões várias, alarguei o campo desta investigação/acção a estudantes do ensino básico, em 2011, experiência pedagógica e artística com alunos das Escolas de Dança e de Música do Conservatório Nacional, de que dei conta em “Eufrosina regressa à escola” (PEREIRA, 2012, 393-406), ao ensino secundário, através de um Atelier de Teatro Renascentista Português desenvolvido e apresentado na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2014, e aos estudantes da Universidade de Lisboa, em 2013, com o repertório da antiguidade greco-latina, enquadrando-o enquanto fonte e herança cultural europeia.

dade de Lisboa, cujo objectivo fosse trabalhar o repertório clássico². Essa ideia evoluiu no sentido da criação de uma cadeira teórico-prática, que privilegiasse a prática teatral, aliando o estudo do texto à dimensão performativa.

Os objectivos da disciplina pretendiam proporcionar aos estudantes o conhecimento da dramaturgia clássica greco-latina, bem como da importância da sua recepção na literatura portuguesa, através da prática teatral, numa perspectiva de herança e de continuidade da cultura clássica na área europeia. Vivenciar uma outra forma de ler o teatro clássico, através da leitura colectiva e em voz alta e na perspectiva da representação.

O programa contemplava uma parte teórica sobre a presença deste caudal antigo na dramaturgia europeia do século XVI, que teve, no caso português, como expoentes maiores, os dramaturgos renascentistas Sá de Miranda, Jorge Ferreira de Vasconcelos, António Ferreira e Luís de Camões, incidindo o enfoque na perspectiva cénica, na experiência da representação e no desafio da apresentação pública de um exercício final.

A cadeira começou com nove alunos, menos do que é necessário para uma disciplina desta natureza, já que se tratava de um trabalho prático a partir de um repertório que normalmente pressupõe muitas personagens.

Através da bibliografia indicada, podia deduzir-se que o trabalho iria incidir sobre um texto grego. Pelos critérios de avaliação apresentados, era evidente que se tratava de uma unidade fundamentalmente prática. Tendo em conta essa componente, eram apresentados alguns requisitos quanto ao espaço, às condições da sala (linóleo ou chão de madeira) e à acústica, pois é sabido que o espaço influencia e determina em grande medida a qualidade do trabalho desenvolvido. Na prática, tivemos de criar as condições possíveis dentro da sala de aula convencional.

Para as trinta horas de aulas (duas aulas de duas horas por semana) haviam sido definidas determinadas expectativas e um ponto de chegada ambicioso: a referida apresentação pública, que se viria a concretizar no final do semestre, no dia 17 de Dezembro de 2012³. Essa apresentação poderia passar por diferentes modalidades:

- a) Exercício público/aula demonstração. Uma aula escrita e apresentada pelos alunos, que reflectisse o processo de trabalho e as dificuldades encontradas;
- b) Uma leitura/interpretação de excertos da peça;
- c) Uma leitura encenada da peça, já com alguma teatralidade.

² Vem muito a propósito lembrar, a este respeito, o trabalho de Paulo Quintela, no TEUC, em Coimbra. José Oliveira Barata recorda que “o TEUC e Paulo Quintela eram os protagonistas de um projecto de teatro “associado à redescoberta dos clássicos portugueses e à divulgação do legado trágico grego” (BARATA, 2009, p. 112), ou seja, um “trabalho pioneiro que sempre se reconhecerá ao duro transmontano onde coexistiam traços de hierática máscara grega e do acutilante sarcasmo vicentino” (BARATA, 2009, p. 138).

³ Os objectivos foram arrojados e o tempo curricular revelou-se insuficiente para tão desmedida tarefa, visto que uma apresentação pública obriga a um esforço em muitas frentes, pelo que houve necessidade de um trabalho suplementar, dois sábados inteiros de ensaios, um trabalho feito com entusiasmo, fora do espaço da Faculdade, desafiando o nosso tempo, sem tempo e sem disponibilidade, e evidenciando o interesse que a cadeira despoletou.

A primeira aula verificou-se a 17 de Setembro de 2012, tendo sido apresentados os pressupostos, plano e objectivos da cadeira. Desde o início, pelas expectativas dos alunos, ficou patente o entusiasmo pela oportunidade de frequentar uma cadeira com forte componente prática. Propôs-se trabalhar o texto de *A Paz* de Aristófanes, numa metodologia que consistia em passar rapidamente à leitura da peça em voz alta, dedicando apenas o tempo suficiente à introdução de alguns aspectos teóricos, como a definição de comédia, sua evolução e o modo de funcionamento do estilo cómico.

A metodologia adoptada tinha em linha de conta dois pressupostos de partida. Em primeiro lugar, proporcionar um conhecimento aprofundado do texto e, em segundo lugar, ler o texto dramático do ponto de vista do teatro/cena.

A primeira tarefa consistiu, assim, em conduzir os estudantes a uma leitura atenta do texto, feita com paciência e dedicação, tendo em vista, pois, deixar o texto dramático respirar, falar. Ler o texto e descobrir o que ele tem para nos oferecer. A abordagem metodológica de “atacar o texto com o coração”, segundo a feliz formulação de Ryngaert, é exemplificativa de uma desconfiança no processo de análise dramatúrgica, dado o risco inerente de poder enclausurar e limitar o texto, preferindo-se um processo de trabalho que consiste em passar directamente do texto ao palco, já que em “teatro, dizer é fazer”⁴.

O texto dramático é um texto escrito com o propósito específico de representar uma acção cujo cerne é o conflito que acontece em cena. Toda a acção depende desse conflito e da forma como as diferentes personagens intervenientes agem de modo a atingir os seus objectivos. Logo, o texto dramático é um texto destinado a ser enunciado aqui e agora, e representado por actores, corpos, vozes.

Na segunda aula, deu-se início à leitura do texto, em voz alta, por todos os alunos. Os objectivos desta primeira leitura envolviam apenas uma leitura clara e perceptível do texto, pretendendo-se exercitar e apreciar as capacidades e competências dos alunos como leitores.

1.^a dificuldade – a leitura em voz alta/exposição pública

Foram perceptíveis algumas dificuldades na leitura em voz alta. A oralidade envolve uma série de fenómenos que se manifestam numa leitura em voz alta: a dicção, articulação, projecção de voz, competências e domínios que podem trazer alguns embaraços, o mais forte dos quais consistindo em ser-se vencido pela timidez e pela vergonha de ler perante um auditório, fugindo da exposição pública⁵.

A leitura activa do texto (entenda-se a experiência da leitura em voz alta, pública) pressupõe relação, interacção. Traz consigo percepções novas, ilumina áreas escondidas do texto que uma primeira leitura não permite

⁴ RYNGAERT, 1992, p. 65.

⁵ “A leitura é uma questão pública” (MORAIS, 1997, p. 12).

captar. Esta participação activa reclama o envolvimento empenhado dos alunos. Obviamente, pode confrontar-se com resistências, pois trata-se de um acto expositivo, de uma situação passível de causar ansiedade motivada pela inibição natural de cada um. É preciso vencer algumas resistências. A falta de hábito é também relevante. Alguns alunos manifestaram nunca terem tido a experiência de uma leitura colectiva. Um dos alunos assinalava que, embora em princípio todos fossem leitores, poucos exercitavam e praticavam a leitura em voz alta.

À medida que o trabalho avançava e a confiança se foi instalando, essas resistências foram sendo ultrapassadas. É um trabalho delicado, que releva do domínio do emocional, do psicofísico, onde se colocam situações muito delicadas⁶.

Tal como acontece com o texto literário, também o registo da oralidade proporciona múltiplas imagens, uma polifonia de sentidos, oferecidas não só pela voz, já que se trata, na verdade, de uma realidade psicofísica, mas também pela emoção/*performance* do leitor. É um mundo de propostas de sons e de imagens enviadas e reflectidas, *texto-imagem*, que vai despertar novas leituras nos outros leitores/receptores.

Ao leitor do texto de teatro são pedidas competências. Por exemplo, um aluno com experiência como actor leu com clareza e expressividade o texto, acrescentando-lhe, naturalmente, a dimensão performativa. É um momento de revelação, de empatia, aquele em que o texto dramático ganha voz, passa para o domínio da oralidade e, transpondo o domínio da escrita, cumpre o seu objectivo maior, que é ganhar vida. Metodologicamente, o caminho de trabalhar o texto dramático pela via da leitura activa, fazendo incidir sobre ele a análise teatral, é proveitoso, pois permite mais-valias e descobertas surpreendentes.

Poderemos dizer então que se o primeiro passo, num projecto pedagógico desta natureza, é ler o texto, o segundo consiste em promover a sua leitura em voz alta numa situação pública, fazendo coincidir a perspectiva literária com a teatral.

2.^a dificuldade – O texto literário

A comédia *A Paz* foi apresentada, por Aristófanes, nas Dionísias Urbanas de 421 a.C. O seu contexto político é o da Guerra do Peloponeso. Nesta peça, Trigueu, lavrador, que vivia na Ática, do cultivo das suas vinhas, cansado da guerra e da destruição por ela causada, resolve subir ao Olimpo montado num escaravelho gigante para falar com os Deuses e perguntar-lhes qual a causa dos males que afligiam a Grécia, às voltas com uma interminável guerra fratricida. No Olimpo, encontra Hermes, a quem tem de aliciar e

⁶ Lembremos que a cadeira foi frequentada por actores (três) e por não actores (seis). Os primeiros sentiram-se confortáveis com a proposta de leitura. Os segundos foram reagindo com mais ou menos inibições. À medida que o trabalho com o texto foi progredindo, uma leitura mais segura foi aparecendo nos alunos sem experiência de palco.

subornar com oferendas, a fim de que este lhe revele o que sucedeu à Paz. Hermes informa-o de que os Deuses, fatigados das querelas entre os gregos, resolveram abandonar a Grécia à sua sorte, dando-lhe também a conhecer os propósitos da Guerra, que consistiam em aniquilar todas as cidades gregas. Trigueu convoca os trabalhadores gregos para com ele libertarem a Paz, que jazia prisioneira no fundo de uma caverna. Com a ajuda do Coro e de Hermes, traz a Deusa de volta à terra e, com ela, as deusas da Folgança e dos Frutos. A Paz é libertada e celebrada em ambiente festivo, e são satirizados os que beneficiam com a guerra. Todos ficam felizes, excepto os fabricantes e comerciantes de armas.

É de assinalar que chegar a esta sinopse é um trabalho difícil, que não se prende com a competência da leitura, mas com as dificuldades que o próprio texto literário coloca a vários níveis.

O texto literário antigo suscita algumas dificuldades que se prendem com a sua linguagem/natureza polissémica, com os arcaísmos que caíram em desuso, com cultismos que já não fazem parte do léxico do leitor, com a cultura (contextualização histórica, política, artística, religiosa, mitológica e outras), com a distância (no tempo e no espaço), ou seja, um sem número de obstáculos para o leitor dos nossos dias⁷.

Por outro lado, se o próprio texto literário oferece problemas de interpretação, a tradução acentua o problema, já que envolve a mediação do tradutor, fazendo emergir uma espécie de segundo escritor, que acrescenta uma segunda subjectividade ao original, a sua marca de tradutor e do seu tempo, logo, mais sentidos. Sabemos que uma tradução envelhece, evolui. Na aula que deu aos alunos desta cadeira, Maria de Fátima Sousa e Silva, classicista e especialista da comédia antiga grega e tradutora do texto *A Paz*, contava que na Grécia, onde se continua a representar o teatro antigo, os gregos não usam as traduções disponíveis mas, ao contrário, partem de uma ideia dramaturgica⁸.

As opções do tradutor, na transposição do texto de origem para o texto de destino, têm dois movimentos: ou é o tradutor que vai ao encontro do texto, naquilo que o texto tem de mais próximo da época, oferecendo nessa sua opção uma linguagem que reflecta o texto original (e que original será esse?!), mas afastando potencialmente do texto o leitor de hoje, já que este não percebe muitas das referências que aí se encontram, ou o tradutor se coloca em primeiro lugar como leitor, e só depois como escritor, e escolhe menos manter o texto original, e mais traduzir o espírito do texto subjacente.

No final do semestre, foi pedida aos alunos uma reflexão escrita que desse conta das dificuldades sentidas na primeira leitura de *A Paz*. Esse primeiro impacto foi assinalado de forma diferente. Por exemplo, uma das alunas sublinhava uma certa estranheza face ao texto. As primeiras impres-

⁷ Também a evolução semântica da língua cria obstáculos à compreensão do texto literário, porque muitas vezes o significado/referente da palavra se alterou com o tempo.

⁸ Queremos exprimir publicamente o nosso agradecimento à Professora Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva pela generosidade e disponibilidade ao ter acedido a deslocar-se de Coimbra para vir à Universidade de Lisboa falar aos alunos desta cadeira sobre estas questões.

sões com a leitura de *A Paz*, colocaram-lhe questões como: “Que sentido têm estas palavras e expressões hoje? O que podem querer significar?” E concluía a sua reflexão escrita dizendo:

Numa primeira abordagem a forma como estas palavras se ligam e entrecem, sugerindo imagens e desencadeando pensamentos, parece-nos obsoleta e bastante obscura, provocando-nos quase de imediato um distanciamento e desinteresse, e essa será talvez a primeira barreira a ultrapassar: o desinteresse causado pela dificuldade de aproximação a uma escrita que não nos é familiar. Por conseguinte, numa primeira leitura a sós, não sentimos uma grande empatia com esta obra.⁹

Assinale-se que esta reflexão traduz uma primeira impressão que pode revelar uma reacção e crítica à opção da tradução, na qual o leitor se coloca no papel de quem não compreende a linguagem culta e literária usada no texto (linguagem esta que se afasta do padrão quotidiano) e de quem precisa de ir ao dicionário, mas sabe que o seu problema não é apenas de vocabulário, mas também de falta de referentes culturais específicos, que nenhum dicionário comum pode suprir. Evidencia-se, neste caso, a estranheza e a complexidade do texto literário antigo, distante do leitor contemporâneo.

Neste caso, o leitor percebe pouco do que lê. Para o texto ser acolhido (recepção textual), tem de haver compreensão. Essa percepção vai-se realizando à medida que se avança no estudo. Por sua vez, o leitor não é um ser estático, dado que, à medida que vai compreendendo, vai encontrando novos sentidos, reinterpretando uma linguagem polissémica, carregada de imagens, de matizes e de sentidos.

Outra questão importante prende-se com uma das características do texto dramático, salpicado de referências deícticas que não são perceptíveis para o leitor, que não as identifica com qualquer coisa que se vê no palco. Poderemos dizer que, neste caso, o leitor não está a perceber porque não está a ver.

3.^a dificuldade – um tema distante e a imprecisão do cómico

Aristóфанes propõe-nos nesta sua comédia um tema distante. Predomina aqui o imaginário, o irreal e o inverosímil. A paródia fantasista. O simbólico. Foi referida por uma aluna a sua dificuldade em identificar-se com o texto, dado o pendor fantasista do mesmo. Como se o inverosímil não lhe permitisse entrar/acreditar na história e estabelecer uma empatia com a peça¹⁰.

⁹ Citação feita a partir do trabalho final escrito apresentado pela aluna Leonor Alcácer.

¹⁰ Duas brevíssimas observações a propósito. Assistimos hoje à supremacia do real (novelas, séries, etc.) oferecido pelas televisões, cujo corolário é o espectáculo do *reality show*, de onde o artifício e a ficção estão desterrados, não sendo deixado nenhum espaço ao imaginário e à transcendência do espectador. Por outro lado, o público vê nas grandes produções de Hollywood, com meios técnicos poderosos e efeitos especiais extraordinários, a predominância do fantástico (*Super-Homem*, *Harry Potter*, *O Senhor dos Anéis*, etc.). Em última análise, constitui um desafio ao leitor/público de hoje perceber e estar disponível para absorver a simbólica do espectáculo teatral.

O registo paródico proposto na *Paz* escapa-nos nos dias de hoje, mas os gregos sabiam-no, tinham a chave que permitia a sua leitura e divertiam-se. Por isso, desconstruir a paródia proposta em *A Paz* obriga a um conhecimento do referente. O potencial cómico vai-se revelando com as sucessivas leituras; no entanto, a imprecisão cómica da invenção aristofânica é uma constante.

Maria de Fátima Sousa e Silva lembrava, a propósito da Comédia Antiga e do mundo cultural da época, que há um tipo de graça que, para nós, se perdeu, e em relação ao qual o espectador grego de hoje tem a mesma dificuldade. O teatro antigo é, por esse motivo, difícil de trabalhar.

Um dos alunos perguntava: onde é que está a graça, que nos deveria suscitar o riso ou pelo menos o sorriso? No discurso, no ritmo, na melodia, no encadeamento de ideias, nos trocadilhos que na maior parte dos casos não percebemos?

Já atrás foram referidas as dificuldades colocadas pelo texto: o desconhecimento quanto à contextualização histórica, cultural, política e religiosa, já que Aristófanes se refere a factos e figuras históricas e literárias que são alheios ao nosso tempo e cultura. Igualmente nos escapa muito sobre a geografia e toponímica referidas, pelo que muitos locais referidos na peça não têm expressão, nem real, nem simbólica.

Exemplo I: “Ai, Mégara, Mégara!”

Vejam-se duas situações. Nos vv. 246-249 lê-se “Ai, Mégara, Mégara! Que grande esmagadela que vais apanhar agora! Vou-te fazer, inteirinha, em vinha-de-alhos”. O espectador de hoje, não classicista, sabe do que se trata? Sabe que a cidade de Mégara era grande produtora de alhos e que foi uma das grandes vítimas da guerra do Peloponeso? Sabe que Mégara reivindica a invenção da comédia, e o local de nascimento de Epicarmo, famoso comediógrafo? Que fazer? Simplesmente suprimimos esse passo, ou substituímo-lo por uma referência moderna? É óbvio que o estudo do texto vai permitir que o actor fique senhor dessa informação, mas o que acontece com o espectador, quando presenciar o espectáculo?

Há soluções dramáticas e cénicas que se podem explorar. Neste caso, dentro do registo da paródia e no sentido de ultrapassar certas dificuldades em relação a nomes de pessoas, cidades, figuras mitológicas ou conceitos hoje desconhecidos do público geral e referidos no texto, foi inventada uma personagem que não existe na peça, designada por “Google – motor de busca”, uma espécie de Hermes do nosso tempo, a qual, sempre que se tornava necessário esclarecer determinado conceito, entrava em cena, oferecendo uma definição rápida à audiência. A introdução desta personagem, inventada a partir de ferramentas do presente, mostrou-se útil pela informação que fornecia ao público. Obviamente que a paródia, além de necessária, criou e foi instalando uma curiosa e insólita zona de jogo/teatralidade e de cumplicidade com o público, com resultados de expressiva comicidade.

Exemplo II : Aristófanes *versus* Eurípides

Os classicistas sabem de que modo Eurípides foi satirizado por Aristófanes. A *Paz* dá-nos diversos exemplos directos e indirectos dessa situação. Nos vv. 135-136 e 147-148, quando a personagem Trigueu levanta voo, poderá ser para Eurípides que Aristófanes fala, pois sabemos que Eurípides era o dramaturgo que punha as personagens a voar¹¹. Mas o leitor e o espectador de hoje sabem disso? São capazes de relacionar a personagem que voa com a obra do tragediógrafo, associando-a com as farpas aristofânicas? Se não conseguem, grande parte da graça fica pelo caminho, pois falta a chave de leitura. O cómico encontra-se no texto, mas não o sabemos identificar hoje.

Estes e outros aspectos obrigaram a um esforçado trabalho de pesquisa, de interpelação ao texto. A familiaridade foi-se conseguindo à custa de constantes incursões no terreno, corpo a corpo, e, tal como o cavalo de Tróia, um dia entrámos e tomámos a fortaleza de assalto.

A dramaturgia

A análise do texto dramático é um processo de trabalho essencial para a dramaturgia de uma peça, que pode permitir abarcar um ponto de vista global da obra e uma visão de espectáculo. Tem procedimentos específicos, já que as marcas da teatralidade estão elencadas: acção, espaço, tempo, personagens, enunciação. A estas categorias do dramático podem juntar-se itens como: sinopse de cada cena; contexto histórico, político e cultural; referências mitológicas, literárias e outras, como ainda sinais de intertextualidades e informações específicas encontradas em cada cena. Trata-se de um trabalho de filigrana que sempre se revela proveitoso. A análise dramaturgica, cena a cena, é uma ferramenta de memória muito útil, que possibilita ir percebendo a acção dramática e o modo como esta se desenvolve, entrando no universo da obra e compreendendo melhor cada cena.

No caso concreto de que vimos falando, após dez horas de trabalho, deu-se por finalizada a leitura da peça. Nesta primeira fase, apurou-se que a comédia estava dividida em 19 cenas. Foram analisadas todas as cenas e criada uma grelha dramaturgica de acordo com as informações encontradas no texto. Tratou-se de uma aproximação ao texto que uma segunda e terceira leituras viriam a refinar e alterar¹².

Finalizada esta primeira leitura, estávamos em situação de ter uma visão global da peça e de recomeçar todo o processo, introduzindo agora

¹¹ Uma paródia que segundo a tradição não se consegue identificar. Para Maria de Fátima de Sousa e Silva os versos referidos são uma alusão a uma das tragédias de Eurípides, intitulada *Belerofonte*, hoje perdida (SILVA, 1999, p. 112).

¹² Essa leitura exaustiva permitiu uma reflexão sobre leitura solitária vs. leitura colectiva, verificando-se no terreno como a segunda é a mais adequada ao estudo e ensino do texto dramático. Paralelamente, os alunos apresentaram os primeiros trabalhos sobre a comédia antiga grega: autores e obras; evolução do género; a comédia de Aristófanes como exercício de teorização e crítica literária, e o contexto político e artístico da obra. Deste modo, algumas dificuldades encontradas foram sendo superadas.

a perspectiva da cena. Nesta segunda etapa, a revisitação, discussão e análise das duas primeiras cenas foi realizada a partir de uma leitura onde se arriscava uma primeira ideia e os primeiros passos de jogo cénico, ou seja, a dimensão performativa. Este novo patamar de trabalho revelou-se apelativo e produtivo para os alunos, que a ele aderiram com gosto, embora com as dificuldades inerentes¹³.

Paralelamente, e no sentido de alargar o olhar face à peça, foram sendo trabalhados alguns conceitos estruturantes da teoria teatral. Tratou-se de ir alicerçando o trabalho em aula em várias frentes: o texto dramático, a leitura em voz alta, a dramaturgia, a interpretação, a encenação, a teoria teatral e o espaço cénico.

A organização de uma visita guiada ao Teatro Romano de Lisboa (sábado, dia 13 de Outubro de 2012) permitiu aos alunos conhecer *in loco* um edifício teatral que não sabiam que existia, perceber a sua história e arquitectura, bem como a sua importância na cidade romana de Olisipo.

A meio do semestre, concluiu-se a grelha dramática, expressão sintetizada da análise do texto que foi sendo aprofundada ao longo do trabalho, e foi-se encontrando novos valores¹⁴. Foi possível fazer uma narrativa sobre o enredo da comédia e ter um olhar global acerca da obra. Deste modo, foi desenhada, lentamente, uma ideia e uma visão de dramaturgia, da representação e do espectáculo.

Aos alunos agradou a metodologia de aproximação ao texto. A exploração em detalhe revelou segredos, dando a perceber que “quanto mais vamos remexendo e escavando, mais luz se faz sobre ele, mais próximo se torna de nós chegando, ao ponto de nos ser tão familiar como a nossa própria casa, ou a nossa pele”¹⁵. Esta aproximação vai deixando ver, em cada incursão de leitura, novas perspectivas, complexificando o campo, oferecendo-nos uma visão caleidoscópica da obra. O que era desconhecido passa a ser conhecido, o que numa primeira impressão não era risível começa a insinuar-se com graça, e a obra parece começar a falar connosco. Este processo, designado na gíria teatral como “partir pedra”, faz lembrar a metáfora burilada pelo Padre António Vieira, naquele magnífico sermão sobre o escultor, que, depois de muito trabalho na pedra bruta, oferece a mais bela, firme e esculpida figura.

A Interpretação

A um mês da apresentação pública, procedeu-se ao ensaio das primeiras quatro cenas do texto. A integração da voz, do corpo, do movimento. A acção.

A distribuição das personagens foi consensual, porque ancorada no trabalho de leitura. Durante a construção da grelha dramática, a leitura

¹³ O processo de trabalho, de análise do texto, foi moroso, mas permitiu identificar dificuldades e obstáculos que se colocam na representação de um texto clássico. No final, possibilitou um trabalho de reflexão, escrito, levado a cabo pelos alunos.

¹⁴ Procedeu-se à divisão da comédia em cenas. Foram definidos dez itens principais: personagens em cena, sinopse, ideia central, acção, enunciação, espaço, tempo, caracterização das personagens, figuras mitológicas e literárias, e dificuldades inerentes a cada cena.

¹⁵ Ver n. 9.

foi rotativa, sem preocupação de atribuir personagens aos alunos, sendo o mais importante vencer as inibições naturais com a voz.

Na fase seguinte, quando o corpo entrou em acção, e com ele o jogo teatral, mais barreiras e resistências precisaram de ser vencidas, como a timidez, o medo do ridículo, etc. Embora houvesse receio de entrar em território desconhecido, havia simultaneamente um desejo de exposição, de experimentação, uma vontade de palco, mesmo que esse palco fosse apenas a sala de aula convencional, com as mesas arredadas.

A experiência física do jogo e o desafio dos mais experientes proporcionaram respostas inventivas que provocaram prazer e libertação. Dir-se-ia que, a partir de um dado momento, os alunos começaram a sentir-se mais seguros e mais confortáveis com as suas personagens. O trabalho ia ganhando forma.

A encenação – do texto à cena

Foi então possível fazer uma leitura encenada do texto completo. Esta leitura/passagem integral pressupõe uma dramaturgia final; distribuição das personagens, jogo cénico, marcações de cena, cenário e objectos; e sobretudo uma visão de espectáculo, tarefa que cabe ao encenador (neste caso, ao professor), muito embora os alunos fossem interpelados a propor sugestões. Esta leitura revelou-se muito extensa.

Houve então que tomar decisões, opções dramáticas e de encenação, que se traduziram, nuns casos, em supressão de cenas; noutros, no corte de sequências mais obscuras e menos relevantes para o desenvolvimento da acção principal, tendo a preocupação de que a unidade de acção da peça não fosse afectada. Essas escolhas, a que se chama adaptação/versão cénica/dramaturgia, resultaram num processo que foi relativamente facilitado pelo trabalho de análise desenvolvido anteriormente, já fixado na grelha dramática.

Por fim, chegou-se a um guião final, apenas com o texto de Aristófanes, seguindo a sequência das cenas e da acção, embora com partes suprimidas. Foi sobre esse texto que foram feitas as últimas marcações para a cena.

Através da sinopse atrás apresentada, pode verificar-se que esta peça obriga a um trabalho exigente de dramaturgia, de direcção de actores, de encenação, de cenografia, bem como de música e de luz. Dado que não havia aqui equipa de criativos (cenógrafo, figurinista, etc.), coube à encenadora/professora encontrar soluções inventivas, mas muito práticas, que permitissem a apresentação da comédia ao público.

As soluções cénicas e cenográficas foram várias. Por exemplo, a acção de *A Paz* passa-se em três grandes espaços: no interior de uma casa, no ar – com Trigueiro a voar montado num escaravelho a caminho do Olimpo – e no Olimpo. Esta fantasia pede um aparato cénico específico, e a sua concepção plástica constitui um desafio. Como neste caso não havia cenógrafo nem cenografia, socorremo-nos de um precioso escadote que cumpriu diversas funções. Foi escaravelho, púlpito, trincheira e covil, de onde saiu desenterada a deusa Paz. A ilusão cómica e a convenção teatral fizeram o resto.

O público que entre...

Finalmente, três meses após o início das aulas da cadeira, *A Paz* de Aristófanes foi apresentada no dia 17 de Dezembro de 2012, 2.^a-feira, às 16h30, no Salão Nobre da Reitoria da Universidade de Lisboa, para uma audiência constituída por alunos, professores e convidados. Assistiram sessenta espectadores¹⁶.

Após uma breve introdução, ouviu-se a expressiva frase: “Aristófanes, entra com o teu coro!” Ouviu-se a música. Entrou um escadote levantado pelo coro. Começou a acção.

Segundo um dos alunos/actores, o resultado foi uma leitura encenada muito dinâmica onde aconteceu a magia do Teatro. Nas suas palavras:

...tal como na peça que estávamos a apresentar, unimo-nos e começámos a “puxar a corda”, todos na mesma direcção. Sentimo-nos bem, sentimos orgulho no nosso trabalho, retirámos prazer do que fizemos e sentimos a empatia do público.¹⁷

Recepção

O classicista Raul Miguel Rosado Fernandes assistiu ao espectáculo, tendo deixado o seu testemunho na Revista *Euphrosyne*:

Liberdade, guerra, fome, sofrimento e morte são os temas que a *Paz* analisa, nas suas vantagens e desvantagens, sendo naturalmente a *Paz* a preferida, muito embora seja a *Guerra*, que é personificada. [...]

O que me surpreendeu, ao lado do humor sardónico do comediógrafo, foi o entusiasmo dos universitários, que, com a tradução na mão, e lendo os passos que lhe cabiam, deram um movimento ao texto que não teria envergonhado o próprio Aristófanes. Foi, portanto, um bom espectáculo...¹⁸

Um trabalho como este permite verificar que *A Paz*, uma comédia com 2500 anos, continua a ter muito a dizer à nossa contemporaneidade. Lembremos que “toda a peça é um canto de louvor em honra da paz”¹⁹ e que os benefícios da Paz para o povo grego são referidos pelo autor ao longo de toda a obra. Aristófanes mostra-nos como sentimentos díspares dominavam os vários interessados nas negociações, pois “enquanto alguns se empenham com o melhor do seu esforço nessa difícil tarefa, outros puxam sem vontade ou mesmo em sentido contrário”²⁰. Os interesses privados digladiam-se e, enquanto o povo anseia pela paz, os militares e os que tiram proveitos da

¹⁶ A apresentação pública foi realizada no âmbito da cadeira “Encenação de Teatro Clássico I” (Docente: Doutora Silvina Pereira), e interpretada pelos alunos Bruna Vieira, Catarina Gonçalves, Carlos Gontijo, Filipe Fonseca, Herberto Magalhães, João Ferrador, Leonor Alcácer, Letícia Pinto e Ricardo Nunes.

¹⁷ Ver n. 9.

¹⁸ FERNANDES, 2013, 494.

¹⁹ SILVA, 1999, p. 9.

²⁰ SILVA, 1999, p. 10.

guerra, como os fabricantes de armas, boicotam a imediata suspensão de hostilidades.

A apologia da paz enfrenta uma minoria poderosa, a quem a guerra convinha e favorecia economicamente. O tema é, pois, de uma enorme actualidade. Ontem, como hoje, as guerras continuam a acontecer com despudor, pois são um portentoso negócio que beneficia grandes grupos económicos. Afinal, o fabricante de armas que encontramos em *A Paz* é o mesmo que encontramos hoje, só que, infelizmente, ainda mais mortífero. É fácil, portanto, identificarmo-nos com o tema central da peça. Veja-se a guerra do Iraque, da Líbia, da Síria, os *lobbies* do armamento, os activistas nas ruas, os cordões humanos propondo o desarmamento e o fim às guerras.

O dia seguinte

Na última aula, que teve lugar dois dias depois da representação, foi feito o balanço da prática didáctica e da apresentação pública. Esta reflexão sobre a cadeira foi completada com um trabalho final escrito pelos estudantes, no qual deveriam responder a dez *itens*: três de carácter mais académico sobre a Comédia Antiga (caracterização do género, função da comédia e algumas breves considerações sobre o texto de Aristófanes). Foi ainda proposta uma reflexão final aos alunos sobre:

- 1) O primeiro impacto – leitura do texto *A Paz*, hoje.
- 2) Quais os problemas que se colocam (ex.: contexto político e cultural da época)?
- 3) Como ultrapassar essas dificuldades?
- 4) O que tem este texto a dizer, hoje, à nossa contemporaneidade?
- 5) Reflexão sobre o processo de trabalho colectivo. Interação.
- 6) Reflexão sobre a metodologia adoptada na cadeira, que consistiu em trabalhar um texto pela via da prática cénica. Experiência de cena (jogo), do corpo e da voz.
- 7) Breve resumo sobre a experiência desta cadeira (descritivo).

Cada aluno foi ainda convidado a inserir no trabalho escrito outros aspectos que considerasse relevantes sobre o trabalho desenvolvido na cadeira. Foi manifestado o interesse desta experiência, pela oportunidade da componente prática “num curso que aborda as artes performativas de forma bastante teórica”, permitindo abarcar o que está para além do texto dramático.

Epílogo

Aqui chegados, poderemos constatar que estudar os clássicos é importante para a compreensão do mundo actual, no sentido em que estes são “um passado presente, uma escola de vida aberta e livre onde podemos tentar aprender a reinventar o futuro”²¹. Reiterando o que disse no início desta

²¹ DROIT, 2011, p. 31.

reflexão sobre esta experiência pedagógica e artística, quero lembrar que a melhor forma de estudar o género dramático é através da cena²². Isto não quer dizer que o texto dramático não traga consigo, intrinsecamente, o que se convencionou chamar um projecto de encenação, mas, na sua passagem à cena, muita coisa acontece.

E se, por um lado, teatralmente falando, teremos de considerar a maneira como o drama é trabalhado em cena, onde as palavras são acções e intenções²³, por outro, o encenador trabalha com o texto da peça de acordo com as exigências do seu próprio tempo e da plateia a que se destina. A peça não pode “falar por si mesma”, é preciso “extrair-lhe o sentido”, saber “fazê-la cantar”²⁴, e esse desígnio realiza-se com a sua representação.

Bibliografia

- BARATA, José Oliveira, *Máscaras da Utopia, História do Teatro Universitário em Portugal (1938-1974)*, Lisboa, 2009.
- BROOK, Peter, *L'Espace vide: Écrits sur le théâtre*, Paris, 1977.
- DROIT, Roger Pol, *Voltar a ler os Clássicos*, Lisboa, 2011.
- FERNANDES, J. M. Rosado, “A Paz de Aristófanes lida e representada na Reitoria da Universidade de Lisboa por um grupo de universitários sob a direção de Silvina Pereira”, *Euphrosyne*, 41, 2013, 493-495.
- GASKILL, William, *Words into action*, London, 2011.
- MORAIS, J., *A Arte de Ler – psicologia cognitiva da leitura*, Lisboa, 1997.
- PEREIRA, Silvina, “Eufrosina regressa à escola”, *Euphrosyne*, 40, 2012, 393-406.
- , “Que farei com estes clássicos?”, *Sinais de Cena*, 13, 2010, 56-60.
- , *Tras a nevoa vem o sol – as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, Tese de doutoramento em Estudos Artísticos (Estudos de Teatro), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa, 2010. <http://hdl.handle.net/10451/6274>.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introdução à análise do Teatro*, Lisboa, 1992.
- SILVA, Maria De Fátima Sousa, *A Paz, de Aristófanes*, Coimbra, 1999.

ABSTRACT: If we take as a starting point the idea that a dramatic text is one meant to be performed, inseparable from the staging practices that each period reinvents, and that the best way to study it is through the experience of attending a performance, there is no better option for university students than providing them the possibility to enter that world. The course *Encenação do Teatro Clássico* (The Staging of Classical Drama), taught to the students of the Faculty of Letters of the University of Lisbon in 2012, culminated with the public performance of Aristophanes' play *Peace*, at the Salão Nobre of the University of Lisbon on December 17, 2012. This article is a reflection upon this challenging, though fruitful, pedagogical and artistic experience.

KEYWORDS: *Performance*; Pedagogical experience from the stage; Aristophanes' *Peace*.

²² PEREIRA, 2010, 56-60.

²³ Leia-se “drama in the sense that a play is about – and has always been about – people talking to each other in recognisable situations. It is about words and how they move an action forward, how words are actions” (GASKILL, 2011, p. XIII).

²⁴ BROOK, 1977, p. 59.

I COMMENTATIONES

Contributos da Iconografia Teatral para a análise da imagem no vaso grego – ANA RITA FIGUEIRA.....	9
Definición y contextos de las imágenes de culto en la Grecia antigua – JORGE TOMÁS GARCÍA.....	25
Tuna Across the Strait of Gibraltar: Traces of a Lost Fishing Myth? – PAMINA FERNÁNDEZ CAMACHO	41
“Odiar” en el <i>Nuevo Testamento</i> (<i>odi, odio sum, odio habeo</i>): traducción y construcciones con verbo soporte en la <i>Vulgata</i> – JOSÉ MIGUEL BAÑOS & MARÍA DOLORES JIMÉNEZ LÓPEZ.....	59
<i>Furor impius/ non impia ira</i> . Comparaciones de hombres con leones en la obra de Bloisio Emilio Draconcio – GABRIELA ANDREA MARRÓN	79
The See of Dumium/ Braga before and under Visigothic Rule – ALBERTO FERREIRO	97
Más sobre la Pasión de San Pelayo – JUAN A. ESTÉVEZ SOLA.....	117
Los <i>Martialis disticha</i> del taller de Juan de Burgos (1490) y la tradición impresa antigua de los <i>Epigramas</i> de Marcial – ANTONIO MORENO HERNÁNDEZ	135
La edición incunable de las <i>Comedias</i> de Terencio impresa por Johann Rosenbach (Barcelona, 1498) – ROSA M. DÍAZ BURILLO	161
Terremotos y tsunamis en Portugal en época antigua: el legado de Bernardo de Brito y su <i>Monarchia Lusytana</i> (1597-1609) – MANUEL ÁLVAREZ MARTÍ-AGUILAR	183
Scientific books and individual <i>curricula</i> among Jesuit <i>Indipetae</i> in Portugal and China (17 th -18 th cent.) – NOËL GOLVERS	205

II STVDIA BREVIORA

El primer discurso de mensajero de <i>Ifigenia entre los tauros</i> , una pequeña <i>Ilíada</i> – LORENA JIMÉNEZ JUSTICIA.....	231
El itinerario de los cuerpos en <i>Suplicantes</i> de Eurípides – MARÍA INÉS SARAVIA.....	241
Il pasto del guerriero: ancora su Aristofane, <i>Acarnesi</i> 1097-1142 – MATTEO PELLEGRINO	253

Cipo-César en las <i>Metamorfosis</i> de Ovidio: ¿una reivindicación de la monarquía? – PABLO MARTÍNEZ ASTORINO	259
Vestida con la luminosa y oscura noche del hallazgo de Osiris: algunas consideraciones sobre el manto celeste de Isis en Apul. <i>Met.</i> 11.3-4 – JÓNATAN ORTIZ-GARCÍA	271
Two Unnecessary Emendations in Juvenius: <i>scelerata</i> – NEIL ADKIN.....	283
Verbal and situational parallels in Claudian's <i>De Raptu Proserpinae</i> – MARTYNA PETRY	287
Latin grammar and/ in pedagogy. The two <i>partes grammaticae</i> according to Julian of Toledo – TIM DENECKER	297
Sobre la influencia del <i>Liber Esculapii</i> en la compilación de <i>Tereoperica</i> – LAURA LÓPEZ FIGUEROA.....	305
Acerca de los <i>Comentarii Familiares</i> de Jodoco Badio al <i>Ars poetica</i> de Horacio y a las <i>Saturae</i> de Persio – ALEJANDRO MARTÍNEZ SOBRINO	317
La métrique des <i>Odes</i> d'Ercole Strozzi – JEAN-LOUIS CHARLET	331
En el taller de Amato. Un escolio sobre la fiebre y el vino – MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ MANJARRÉS.....	341
Fuentes y ejemplos de los <i>Progymnasmata Rhetorica Summam Totius Artis</i> de J. Telgius – M. ^a ELENA CURBELO TAVÍO	353
Fray Alonso de la Veracruz (1507-1584) y su <i>Compendium privilegiorum</i> : estado de la cuestión manuscrita – JOAQUÍN JOSÉ SÁNCHEZ GÁZQUEZ.....	367
A Jesuit Poetic Doctrine: Mambrun's <i>Dissertatio de epico carmine</i> – MARÍA ASUNCIÓN SÁNCHEZ MANZANO.....	381
La <i>Palaestra Progymnastica</i> de Adam Gschwend – TRINIDAD ARCOS PEREIRA	395
La geografía infernal griega en <i>El reino de Celama</i> de Luis Mateo Díez – JOSÉ VICENTE BAÑULS.....	409

III

DISPUTATIONES

Santa Teresa de Jesús y los escritores místicos como modelos principales para la falsificación en el siglo XVII de las cuatro <i>cartas familiares</i> en castellano atribuidas a Luisa Sigea – JOSÉ MARÍA MAESTRE MAESTRE	427
--	-----

IV

VARIA NOSCENDA

Aproximación al estudio de la presencia del culto de <i>Liber Pater</i> en las provincias romanas danubianas a través de las inscripciones latinas – MARC MAYER I OLIVÉ	517
---	-----

Una posible cristianización del mito de Teseo representada en una <i>cochlear</i> hallada en la Iglesia de San Martín de Dulantzi (Alegria-Dulantzi, Álava) – ISABEL VELÁZQUEZ, MIGUEL LOZA & JAVIER NISO	539
---	-----

V

RES COMMEMORANDAE

<i>Aristófanen na Universidade de Lisboa. Uma experiência pedagógica e artística</i> – SILVINA PEREIRA	565
--	-----

VI

LIBRI RECENSITI

a) Edições de texto. Comentários. Traduções. Estudos Linguísticos

MARINA CORAY, <i>Homer's Iliad: The Basel Commentary. Book XIX</i> , translated by Benjamin W. Millis and Sara Strack, edited by S. Douglas Olson – RUI CARLOS FONSECA	581
CHIARA MECCARIELLO, <i>Le Hypotheseis Narrative dei Drammi Euripidei. Testo, contesto, fortuna</i> – NEREIDA VILLAGRA.....	582
JORDI PAMIAS (ed.), <i>Eratosthenes' Catasterisms. Receptions and Translations</i> – NEREIDA VILLAGRA	583
PROPERZIO, <i>Elegie Libro IV</i> . Introduzione di Paolo Fedeli, commento di Paolo Fedeli, Rosalba Dimundo, Irma Ciccarelli – ANA LÓIO	586
MAXIME DE TYR, <i>Choix de conférences religion et philosophie</i> . Introduction, traduction et notes par Brigitte Pérez-Jean et Frédéric Fauquier – RUI MIGUEL DUARTE	588
GALENO, <i>Sobre el semen. Sobre el buen estado. Sobre la mejor constitución del cuerpo. Sobre la sustancia de las facultades naturales</i> . Introducción, traducción, notas e índices de Pascual Espinosa Espinosa – INMACULADA RODRÍGUEZ MORENO.....	591
ARSENIO FERRACES RODRÍGUEZ, <i>Curae quae ex hominibus atque animalibus fiunt. I. Estudio y edición crítica</i> – LAURA LÓPEZ FIGUEROA	593
JUAN GIL DE ZAMORA, <i>Legende Sanctorum et festivitatum aliarum de quibus Ecclesia sollempnizat</i> = <i>Leyendas de los santos y de otras festividades que celebra la Iglesia</i> , José Carlos Marín Iglesias, Eduardo Otero Pereira (edd.) – MARIA JOÃO CORREIA SANTOS.....	595
MARIA HELENA DA CRUZ COELHO, A. M. RIBEIRO REBELO (edição crítica, tradução e comentário filológico), <i>D. Pedro e D. Inês. Diálogos entre o Amor e a Morte. Sermão nas exéquias de D. Inês de Castro de D. João de Cardaillac</i> – ARNALDO DO ESPÍRITO SANTO.....	596

ANTÓNIO GUIMARÃES PINTO, <i>Apostilas a António Luís: 1. António Luís e João de Barros; 2. António Luís, António Pinheiro e Rodrigo Sanchez</i> . Coordenação editorial e prefácio de António Manuel Lopes Andrade – MANUEL JOSÉ DE SOUSA BARBOSA .	597
SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL, <i>Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor</i> (Primeira Parte). Organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva – ABEL N. PENA	599
BARBARA CASSIN (dir.), <i>Philosopher en langues. Les intraduisibles en traduction</i> – RUI MIGUEL DUARTE	600
b) Literatura. Cultura. História	
LOWELL EDMUNDS (ed.), <i>Approaches to Greek Myth</i> – NEREIDA VILLAGRA	603
ANA IRIARTE, LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA (coords.), <i>Idades e género na literatura e na arte da Grécia antiga</i> – VALENTINA CARUSO	605
J. MICHAEL PADGETT (ed.), <i>The Berlin Painter and His World: Athenian vase-painting in the early fifth century B.C.</i> – ANA RITA FIGUEIRA	608
R. STONEMAN, K. ERICKSON, I. NETTON (edd.), <i>The Alexander Romance in Persia and the East</i> – HITESHKUMAR PARMAR	611
FRANCESCO DE MARTINO, CARMEN MORENILLA (edd.), <i>Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica. Vol. 63: Personajes secundarios con historia</i> – CARLOS ALBERTO LIZ.....	615
JESSICA HUGHES, CLAUDIO BUONGIOVANNI (edd.), <i>Remembering Parthenope. The Reception of Classical Naples from Antiquity to the Present</i> – ANA LÓIO	617
LUKE ROMAN, <i>Poetic Autonomy in Ancient Rome</i> – ANA LÓIO	619
VIRGINIE LEROUX, NICOLETTA PALMIERI, CHRISTINE PIGNÉ (dir.), <i>Le Sommeil: Approches philosophiques et médicales de l'Antiquité à la Renaissance</i> – CRISTINA SANTOS PINHEIRO	621
PATRÍCIA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, <i>El vientre controlado. Anticoncepción y aborto en la sociedad romana</i> – CRISTINA SANTOS PINHEIRO	623
LAURENCE GOSSEREZ (dir.), <i>Le Phénix et son autre. Poétique d'un mythe. Des origines au XVI^e siècle</i> – ABEL N. PENA.....	625
GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ (ed.), <i>Fueron felices y comieron perdices. Gastronomía y literatura</i> – PAULA BARATA DIAS	626
DAVID J. COLLINS, S.J. (ed.), <i>The Cambridge History of Magic and Witchcraft in the West</i> – GABRIEL SILVA	629

ALINE CANELLIS, ÉLISABETH GAVOILLE, BENOÎT JEANJEAN (edd.), <i>'Caritatis scripta'. Mélanges de littérature et de patristique offerts à Patrick Laurence</i> – ANDRÉ FILIPE SIMÕES.....	630
JOSÉ MARTÍNEZ GÁZQUEZ, JOHN VICTOR TOLAN (estudos reunidos por), <i>'Ritus Infidelium'. Miradas interconfesionales sobre las prácticas religiosas en la Edad Media</i> – ANDRÉ FILIPE SIMÕES	632
CARLOS A. MARTINS DE JESUS, <i>Poesia e Iconografia. Mito, desporto e imagem nos epinícios de Baquilides</i> – NUNO SIMÕES RODRIGUES.....	635
MATHEUS TREVIZAM, <i>Poesia didática: Virgílio, Ovídio e Lucrécio</i> ; MATHEUS TREVIZAM, <i>Prosa técnica: Catão, Varrão, Vitruvius e Columela</i> – GABRIEL SILVA.....	636
SABINE LUCIANI (éd.), PATRICIA ZUNTOW (collab.), <i>Entre mots et marbre. Les métamorphoses d'Auguste</i> – MIREILLE ARMISEN-MARCHETTI.....	638
ANDREW ZISSOS (ed.), <i>A Companion to the Flavian Age of Imperial Rome</i> – ANA LÓIO....	640
W. J. DOMINIK, C. E. NEWLANDS, K. GERVAIS (edd.), <i>Brill's Companion to Statius</i> – ANA LÓIO	641
PILAR GÓMEZ CARDÓ, DELFIM F. LEÃO, MARIA APARECIDA DE OLIVEIRA SILVA (edd.), <i>Plutarco entre mundos: visões de Esparta, Atenas e Roma</i> – MARTA GONZÁLEZ GONZÁLEZ	644
GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ (ed.), <i>Plutarco y las Artes. XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas</i> – JOAQUIM PINHEIRO	646
GABRIELA MARRÓN, <i>El rapto de Prosérpina. Un nuevo contexto para la trama épica</i> – INÊS DE ORNELLAS E CASTRO	649
COSETTA CADAU, <i>Studies in Colluthus' Abduction of Helen</i> – FOTINI HADJITTOFI.....	651
FRANCISCO RICO, <i>I venerdì del Petrarca, seguito da Profilo biografico del Petrarca in collaborazione con LUCA MARCOZZI</i> – ÍÑIGO RUIZ ARZALLUZ	653
JOSÉ FÉLIX DUQUE, <i>O Fuso e a Trama. Santa Beatriz da Silva e a Fundação da Ordem da Imaculada Conceição. Séculos XV e XVI</i> – PAULA BARATA DIAS.....	656
T. F. EARLE, CATARINA FOUTO (edd.), <i>The Reinvention of Theatre in Sixteenth-Century Europe. Traditions, Texts and Performance</i> – MANUEL JOSÉ DE SOUSA BARBOSA	658
HILAIRE KALLENDORF (ed.), <i>A Companion to Early Modern Hispanic Theater</i> – MARIA LUÍSA RESENDE.....	661
DAVID HOPKINS, <i>Conversing with Antiquity: English Poets and the Classics, from Shakespeare to Pope</i> – RICARDO NOBRE.....	662
GUSTAVO GARCÍA VIVAS, <i>Ronald Syme. El Camino hasta La Revolución Romana (1928-1939)</i> . Prólogo de Anthony R. Birley – NUNO SIMÕES RODRIGUES.....	663

c) Instrumenta

- GUIDO BASTIANINI, MICHAEL HASLAM, HERWIG MAEHLER, FRANCO MONTANARI, CORNELIA RÖMER (edd.), MARCO STROPPA (adiuvante), *Commentaria et lexica graeca in papyris reperta (CLGP)*, Pars I: *Commentaria et lexica in auctores*; vol. 1, fasc. 2.2: *Alexis – Anacreon* – EFTYCHIA BATHRELLOU 665
- MANUEL ALEXANDRE JÚNIOR, *Gramática de Griego: Clásico y helenístico* – MARIA JOSÉ MENDES E SOUSA..... 667
- REINHART HERZOG, PETER LEBRECHT SCHMIDT (ed.), *Nouvelle Histoire de la Littérature Latine*, vol. I: *La Littérature Latine de L'Époque Archaique: des origines à la mort de Sylla; la période pré littéraire et l'époque de 240 à 78 av. J.-C.*, ed. Werner Suerbaum, ed. francesa dirigida por Gérard Freyburger e François Heim – RICARDO NOBRE..... 668
- C. FABIÃO, A. GUERRA, J. ALMEIDA, R. R. DE ALMEIDA, J. PIMENTA, V. FILIPE, *Marcas de ânforas romanas na Lusitânia (do Museu Nacional de Arqueologia de Lisboa ao Museo Nacional de Arte Romano de Mérida)* – CATARINA GASPAR 670
- MARIA ADELAIDE MIRANDA, ALICIA MIGUÉLEZ CAVERO (edd.), *Portuguese Studies on Medieval Illuminated Manuscripts* – MARCELLO MOSCONE 672
- LUANA GIURGEVICH, HENRIQUE LEITÃO, *Clavis Bibliothecarum: Catálogos e Inventários de Livrarias de Instituições Religiosas em Portugal até 1834* – MARIA LUÍSA RESENDE..... 674

E V P H R O S Y N E

REVISTA DE FILOLOGIA CLÁSSICA

Centro de Estudos Clássicos - Faculdade de Letras

PT - 1600-214 LISBOA

centro.classicos@letras.ulisboa.pt

ARTICLE SUBMISSION GUIDELINES

1. *Euphrosyne* — *Revista de Filologia Clássica*, the peer journal of the Centre for Classical Studies, publishes papers on classical philology and its disciplines (including classical reception and tradition).
 2. Papers can be sent to centro.classicos@letras.ulisboa.pt or to the Centre for Classical Studies' post mail.
 3. Papers submitted: must be original; cannot be yield to other entity; must be sent in their definite version; have to be presented according to these guidelines; will not be returned to the author. Papers will be submitted to peer reviews.
 4. Papers will be accepted until 31st of January in the year of the publication; an acceptance notification will be sent to the author until 31st of July.
 5. Originals must always be submitted in double electronic format (Word/.doc(x) and PDF).
 6. Papers must have: a) title (short and clear); b) author's name and surname; c) author's academic or scientific institution; d) author's email; e) abstract (10 lines) in English; f) three key-words in English.
 7. Recommended size is 10 pages and never more than 20 A4 pages (font size 12, double spaced).
 8. Notes: endnotes, with sequential numeration. When published, these will be converted to footnotes.
 9. References:
 - a) Remissions to pages within the paper are not allowed.
 - b) Note references:

Books: J. DE ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, Les Belles Letres, 1959, pp. 120-130;
2nd reference: J. DE ROMILLY, op. cit., p. 78.

Journals: R. S. CALDWELL, "The Misogyny of Eteocles", *Arethusa*, 6, 1973, 193-231 (vol., year, pp.). *2nd reference*: R. S. CALDWELL, loc. cit.

Multi-author volumes: G. CAVALLO, "La circolazione dei testi greci nell'Europa dell'Alto Medioevo" in J. Hamesse (ed.), *Rencontres de cultures dans la Philosophie Médiévale — Traductions et traducteurs de l'Antiquité tardive au XIV^e siècle*, Paris, Les Belles Letres, 1971, pp. 47-64.
 - c) *Abbreviations*: to Latin authors will be followed *ThLL* conventions; *Liddel-Scott-Jones* will be used to Greek authors; *Année Philologique* to abbreviate journal titles; common abbreviations: p./pp.; ed./edd.; cf.; s.u.; supra; op. cit.; loc. cit.; uid.; a.C./d.C. (roman).
 - d) *Quotations*: Must be marked by quotes "..." (but not in Greek); italic is used to highlight words or short sentences; quotations in Latin or Greek must be brief.
 10. Images must have quality (preferably in TIF format, minimum resolution 200 p.p.), provided in electronic format, with the precise indication of where they must be placed in the text, and who is their author. The author is responsible for obtaining any copyrights needed.
 11. The author will not be provided with more than one set for review, which has to be returned within a week period. Originals cannot be modified.
 12. Authors will receive a physical copy of the volume and the electronic version of their paper.
-