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 INTER-
NATIONALE 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

MMXVII

Contributos da Iconografia Teatral para a análise da imagem no vaso grego

ANA RITA FIGUEIRA

Centro de Estudos Clássicos da
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
anaritafigueira@campus.ul.pt

Figura 1: Aquiles e Odisseu, Desenho a partir do *Kylix* de figuras-vermelhas, c. 470 a.C., British Museum E56, LIMC 444.
Reprod. em M. Laurent, Paris, p. 159. Imagem no domínio público.

0. Introdução

Este artigo aponta metodologias e noções utilizadas pela Iconografia Teatral (IT), reflectindo acerca da relevância desta disciplina para a análise do vaso grego de figuras. O estudo organiza-se em cinco secções identi-

* Recebido em 31-12-2016; aceite para publicação em 22-06-2017.

** Agradeço aos Peers as sugestões, que valorizaram esta investigação, contribuindo para a sua melhor definição. Esta investigação decorreu com o apoio financeiro da Universidade de Lisboa (BAD 2015).

*** Apesar de este artigo mencionar muito brevemente formas de vasos gregos – três referências na nota 1 –, e de utilizar a designação geral “vaso” nos restantes casos, torna-se relevante notar, entre outros, dois factos fundamentais que contribuem para que não exista uma terminologia normalizada. Por exemplo, os textos antigos não atestam um vocabulário uniforme, à semelhança das representações nos vasos. A multifuncionalidade daqueles artefactos também sugere utilizações que não são as de hoje, de modo que a designação em grego transliterado é uma convenção amplamente utilizada na bibliografia de referência para a maioria das formas

cadras, onde se comenta aquele aporte teórico, tomando como referente a série constituída por imagens de Aquiles velado¹, que a figura 1 exemplifica.

Especialmente concebida como instrumento de análise da imagem que evoca uma ausência – mais exactamente uma performance –, aquela disciplina facilita uma perspectiva decisiva para a identificação modos de expressão e de re(a)presentação do mito, que, independentemente de evocarem uma performance, reinventam atitudes e preocupações daquele plano, sugerindo uma encenação estática.

Com aquelas duas finalidades, enumeram-se muito brevemente quatro metodologias de análise da imagem, que constituem o pano de fundo desta investigação. A primeira, a escola formalista, colabora com a noção “parte componente”, onde se inclui a cor, a textura, a escala, a proporção, o equilíbrio, o contraste e o ritmo; a segunda, a escola iconológica, em particular o método de Warburg², justapõe materiais semelhantes, de modo a definir padrões, tendo norteado a definição do *corpus* iconográfico para este estudo.

A terceira, fundada por Panofsky³, alia iconografia e iconologia àquela metodologia, definindo três níveis de questionamento da imagem: (a) o nível pré-iconográfico, (b) o nível iconográfico e (c) o nível iconológico, que procura identificar impulsos profundos do inconsciente individual e colectivo, investigando contextos de produção.

Três autores complementam aquela abordagem. Gombrich⁴ propõe a noção “desambiguação”, notando pontos de objectivação, como, por exemplo os adereços. Balme⁵ contribui para a problemática do referente, uma temática que é central para o questionamento da imagem arcaica. Aliverti⁶

(por exemplo, J. BOARDMAN, *The history of Greek vases*, London, 2001, pp. 244-245), que este artigo também adopta. Diferentemente opta-se por grafar os nomes próprios em Português, quando são formas estabilizadas da antroponímia portuguesa (por exemplo, “Helena”) ou porque são formas atestadas na bibliografia de referência, por exemplo “Anfiarau” (cf. M. H. PRIETO [et al.], *Índice de nomes próprios gregos e latinos*, Lisboa, 1995).

¹ O *corpus* inclui vinte e sete imagens de Aquiles entre outras que, apesar de representarem figuras distintas, mostram atitudes semelhantes. Os direitos de autor impossibilitam a sua reprodução, pelo que se elencam algumas referências daquela “série”: LIMC 9-12; 440-441; 444; 445-448; 450; 453; 457; 464; 477a; 484; 511; 512; 514; 516; 518; 519; 521; 532 (M. SCHMIDT, s.u. “Niobe”, in LIMC VI, 2, 1992, p. 610; A. KOSSATZ-DEISSMANN, s.u. “Achilleus”, in LIMC I, 2, 1981, pp. 103-107; 110-113); Desenho de um altar romano em mármore, séc. I a.C.: Sacrifício de Ífigénia; *krater* de figuras-negras, c. 570 a.C.: Partida de Anfiarau; *Amphoriskos* de figura-vermelha: Helena (reproduções em WOODFORD, 2007, 8; 51-52; 172); *Skyphos* (lado A) Chiusi, Museo Archeologico: Penélope; Folha em terracota, Museo delle Terme: Euricleia; Escultura em pedra, 450-440 a.C., 030, Boston Museum of Fine Arts: Deméter; Gema, Paris, Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale de France H2958, inv. 434: Ajax medita sobre o suicídio.

² A. WARBURG, *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, trad. de F. Pereda e E. Sánchez Vigil, Madrid, 2005.

³ E. PANOFSKY, *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*, Oxford, 1972.

⁴ E. H. GOMBRICH, *Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*, tradução de R. de Sá Barbosa, São Paulo, 1986.

⁵ C. BALME, “Interpreting the pictorial record: Theatre iconography and the referential dilemma”, *Theatre Research International*, 22:3, 1997, 190-201.

⁶ M. I. ALIVERTI, “Major portraits and minor series in eighteenth-century theatrical portraiture”, *Theatre Research International*, 22:3, 1997, 250.

investiga a semântica da moldura, colaborando com “formas convencionadas de ver”⁷, que apontam aquilo que é sistemático, redefinindo a compreensão de séries iconográficas⁸.

A quarta escola, de pendor estruturalista, visa a identificação de uma linguagem comum e a definição de categorias de signos, contribuindo para a construção de uma gramática iconográfica de Aquiles. Aquela escola mostra ainda que os observadores são consumidores de imagens, facto que, sendo hoje tão verdadeiro como no passado⁹, decide um espaço de confluência e de influência, vinculando a figuração à retórica, que se convencionou compreender como construção de sentido que produz determinado efeito no observador, persuadindo-o.

Assim sendo, a imagem surge como objecto teórico de síntese (*techne*, *logos*, *metis*), cujo significado se completa em aliança com a sociedade¹⁰ que a produziu, sendo esta uma premissa que orienta esta reflexão.

1. Anotação sobre o estado da arte

No século XIX, Morelli iniciou uma abordagem pluridisciplinar à arte renascentista, articulando conhecimentos de anatomia, arte e filologia, método que também é relevante para o estudo da imagem nos vasos gregos¹¹. A invenção da fotografia vem potenciar aquele exame, tendo sido amplamente explorada por John Beazley, que foi precursor na identificação de traços estilísticos, associando vasos a pintores. Esta dimensão técnica harmoniza-se com a IT, uma vez que esta disciplina estuda a fotografia – a principal fonte para a análise da imagem, neste artigo – contribuindo ainda para uma análise orgânica, pretendida por Morelli. O gesto, a atitude corporal ou os adereços são objectos de análise da IT, que potenciam a construção de uma gramática artística, ambicionada por aquele iniciador.

De facto, a investigação articula o teatro com o vaso de figuras, pelo menos, desde o século XIX, mas a análise da dimensão teatral da imagem, por si própria ainda não é o foco da análise do estudo central de Louis Séchan¹², no início do século XX.

⁷ M. JOLY, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, 1994.

⁸ A. C. PAPAEXANDROU, *The visual poetics of power: Warriors, youths, and tripods in early Greece*, Lanham M.D., 2005.

⁹ Cf. por exemplo, T. H. CARPENTER et al. (edd.), *The consumer's choice*, Boston M.A., 2016.

¹⁰ T. KOWSAN, “Iconographie-Iconologie théâtrale: Le signe iconique et son référent”, *Diogenes*, 130, 1985, 51-68.

¹¹ PH. ROUET, *Approaches to the study of Attic vases Beazley and Pottier*, translation by L. Nash, Oxford, 2001, pp. 50-51, 60-63.

¹² L. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1962.

2. Imagem, visão e Écfrase

Na antiguidade os *Progymnasmata*¹³ incluem a *ekphrasis*, técnica que procura dar voz à imagem, tentando compreendê-la (*hermeneuein*). Todavia, a impossibilidade de descrever exactamente a imagem mental (*Sehbild*)¹⁴ origina a noção de que aquela realidade imaterial e irrepetível pode unicamente ser evocada mediante fragmentos. Assim, a écfrase sobressai como exercício de superação, em que a *esperança* de vencer aquela impossibilidade procura afastar o *medo* do seu inverso.

Na recensão a uma das mais importantes obras de referência produzidas no início do século XX¹⁵, Beazley refere o pintor de vasos como sendo poeta, retomando, assim, a antiga afinidade entre pintura como poesia, que distinguiu Homero como sendo pintor¹⁶. A máxima horaciana, *ut pictura poesis*, cristaliza aquela comparação, cuja revisão permanece relevante, possibilitando o estudo de mecanismos de expressão e de representação da percepção do mundo e do posicionamento do ser humano neste. Uma vez que pintura e poesia são expressões diferentes, a semelhança entre ambas sugere uma raiz comum, que se convencionou designar “olhar interior”. O distanciamento relativamente ao objecto percebido potencia a construção organizada (*poieo*) de signos, dispostos geometricamente, definida pelo “racionalismo, clareza, sentido de harmonia e da proporção”¹⁷ que individualizam o povo grego. Simultaneamente distingue-se a ilusão de limite, no espaço indeterminado, que permanece livre para o aporte do observador¹⁸.

A écfrase, em autores como Luciano e Filóstrato, fundamenta-se num plano teatral e mostra um jogo entre imagem pictórica e imagem mental, estimulada pela língua verbal. Luciano¹⁹, por exemplo, utiliza vocábulos como “espectador”, “papel” ou “peça”, e Filóstrato²⁰ mostra o plano teatral da imagem, apresentando-se como professor-actor. Efectivamente, o vocábulo utilizado, “homilia”²¹, inclui uma dimensão pedagógica denotada pela acepção “lição do professor” e indica a re(a)apresentação teatral, como intenção de mostrar (*theatron*, *theaomai*), estimulando o espanto (*thauma*)²². A homilia n’As *Imagens* sugere, então, um mecanismo de activação da visão (interior), como estímulo à reflexão, desencadeando um exercício de revisão, comum ao discurso e às artes, que Luciano²³ também mostra mediante a metáfora.

¹³ Cf., entre outros, G. A. KENNEDY (trad.), *Progymnasmata: Greek textbooks of prose composition and rhetoric*, Leiden, 2003.

¹⁴ E. PANOFSKY, *Perspective as symbolic form*, translation by Christopher Wood, New York, 1991, p. 22.

¹⁵ J. D. BEAZLEY, 1928, cit. por PH. ROUET, op. cit., p. 89.

¹⁶ Luc. *Im.* 8.

¹⁷ M. H. DA ROCHA PEREIRA, *Estudos de cultura clássica: Cultura grega*, 2012, p. 565.

¹⁸ D. C. KURTZ (ed.), *Greek vases lectures*, Oxford, 1989, p. 77, cit. por L. BURN, *JHS*, 111, 1991, 248.

¹⁹ Luc. *Im.* 29-30.

²⁰ Philostr. *Im.* 1.3.

²¹ Philostr., op. cit., 1.1.

²² Philostr., op. cit., 1.1.

²³ Luc., op. cit.

De facto, a ambivalência do vocábulo *eikon* (imagem, retrato literário) alude à intuição do funcionamento da memória por imagens e da metamorfose que a alma exerce sobre o corpo, sendo, portanto, um elemento decisivo para a éfrase²⁴. Reinventam-se aparências separadas do local e do instante da percepção inicial, mas que perduram indefinidamente. Do mesmo modo, aquela permanência temporal sugere que a transmissão visual do mito é retrospectiva, tradicional e nostálgica, porque a ausência²⁵ que evoca também é irrepetível. Realmente, a visão antecede as palavras. A criança vê e contempla antes de falar, relacionando-se com o universo e consigo própria mediante os olhos. Inversamente, as crenças, aquilo que se sabe ou que se conhece racionalmente afecta a perspectiva, porque olhar é um acto dinâmico, voluntário e relacional, entre o objecto e o observador, que aponta a intenção de dar a ver²⁶.

A teorização antiga mais próxima, apesar de ser anacrónica relativamente ao período em investigação (séculos VI e V a.C.), encontra-se em Aristóteles. Na *Poética*²⁷, *opsis* designa o “espectáculo, referindo também a “visão oratória”, *logos*, tal como a homilia em Filóstrato. Aristóteles inclui ainda nas artes miméticas a pintura, ancorando esta no meio, nos objectos e no modo de expressão corporal, definindo dinamismo entre prazer e pedagogia. Assim sugere a pressuposição de que se o objecto representado não é conhecido, “não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução, a cor ou algo semelhante”²⁸, que radica o espectáculo no acto de ver. Aqueles julgamentos, harmonizam-se ainda com o espanto mencionado por Filóstrato, mesmo porque para a montagem dos espectáculos, os acessórios pesam sobre a poesia e a proporção do objecto produzido deve ser perceptível num único olhar²⁹ ou, como Aristóteles reafirma noutro lugar, “a decisão reside na percepção”³⁰.

Aquelas intuições continuam com a relação entre imagem e teatro. Simónides foi o primeiro³¹ a notar a inarticulação poética da pintura e a articulação pictórica da poesia, sugerindo um vector comum. Plutarco³² refere a vivacidade (*ten enargeian*) imagética de Tucídides, que procura tornar os ouvintes espectadores (*tous orontas*), levando-os a sofrer os acontecimentos (*pathe tois anagignoscousin*), e Quintiliano³³ menciona a centralidade da visão (*opsis*) na formação da memória. As imagens nos vasos mostram um paralelo, distinguindo-se não só como dispositivos visuais que mostram um momento pleno de significado, prestes a eclodir, mas também individua-

²⁴ Luc. *Im.* 7.11.

²⁵ J. BERGER et al., *Ways of seeing*, London, 1972, pp. 9-10; 77.

²⁶ C. THUMIGER, “Vision and knowledge in Greek tragedy”, *Helios*, 40:1-2, 2013, 223-245; 223.

²⁷ Arist. *Po* 50b6.

²⁸ Arist. *Po* 48b15.

²⁹ Arist. *Rh* 50b.6; 48a.2-4; 50b.6-7.

³⁰ Arist. *EN* 2.1109b23.

³¹ Plut. *Moralia* 3.1-12.

³² Plut. *Moralia* 347 A.

³³ Quint. *Inst.* 1.2.30.

lizando-se como utensílios associados a um sujeito activo, sentido que está implícito no vocabulário que designa o objecto utilitário, em geral: *chremata*, *pragmata* e *ktemata*³⁴.

O contexto de produção do artefacto vincula-se, assim, à visão e à acção, e insere-se no universo da performance do contador de histórias, que por si próprio constitui um viveiro de imagens e de fruição háptica. A função social diferenciadora daquele paradigma esbate a fronteira entre mito e experiência empírica, transportando a história para o presente, re(a)presentando-o e vivendo-o agora, mediante a capacidade do artista em transcender o tempo do quotidiano³⁵. Aquele ritual repete criativamente a memória colectiva, com consequências e objectivos sociais. Por exemplo altera ou introduz atitudes e comportamentos, que regulam “formações sociais”³⁶, onde se reflecte um sentir comum. Por isso, a expressão “energia social”³⁷ afigura-se adequada à explicação da imagem no vaso como potencial medida de poder, disciplina e controlo³⁸, em princípio, independente de um vínculo propagandístico³⁹.

Outra contribuição central desenvolvida pela IT é o conceito *momento premente*⁴⁰, que procura explicar o pensamento que viabiliza o reconhecimento imediato de um determinado mito, sem o ilustrar. Torna-se, assim, necessária a desconstrução da síntese visual que a imagem representa⁴¹, de maneira a determinar apontadores semânticos, como a astúcia técnica de representar diversos acontecimentos em simultâneo, facilitando ao observador o reconhecimento de situações ou acções que não poderiam ocorrer num só momento, ou constituir sequências⁴².

Por exemplo, a figura 1 mostra tensão entre a interacção e a sua negação, definindo uma linha de força na imagem, ao passo que a identificação das figuras estende uma ponte para o mito, que sugere ao observador o episódio da recepção da embaixada por Aquiles⁴³. Realmente a acção que sobressai naquela imagem, tornando-a distinta de qualquer outra é a atitude de recusar algo, todavia o pintor poderia ter optado por representar uma figura em pé com um braço estendido e a mão erguida, em sinal de detenção. Outra opção seria representar uma figura de costas voltadas para os presentes. Qualquer

³⁴ F. LISSARRAGUE, “De l’image au signe: objets en représentation dans l’imagerie grecque”, *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 37, 2006, 11-24; 11.

³⁵ E. J. BAKKER, *Pointing at the past: From formula to performance in homeric poetics*, Washington D.C., 2005, p. 174.

³⁶ N. BRYSON, *Vision and painting: The logic of gaze*, New Haven, 1983.

³⁷ S. GREENBLATT, “The circulation of social energy”, in Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: the circulation of social energy*, Berkeley, Los Angeles, 1988, pp. 1-20.

³⁸ M. FOUCAULT, *Arqueologia do saber*, tradução de L. F. Baeta Neves, Rio de Janeiro, 2008 [Paris, 1968].

³⁹ Cf. J. BOARDMAN, op. cit., pp. 11-12.

⁴⁰ Cf. G. E. LESSING, *Laocoon*. Translation by R. Phillimore, London, John Routledge & Sons, 1874; R. BARTHES, “Diderot, Brecht, Eisenstein”, in R. Barthes, *Image, music, text*, New York, 1988, pp. 69-78, p. 73.

⁴¹ S. WOODFORD, *Images of myths in Classical Antiquity*, Cambridge, 2007, p. 76.

⁴² M. F. V. CHIARADIA, *Iconografia teatral: Estudo da imagem de cena nos arquivos fotográficos de Walter Pinto (Brasil) e Eugénio Salvador (Portugal)*, Rio de Janeiro, 2010, p. 77.

⁴³ Il. 9.225-430.

destas possibilidades estimularia o reconhecimento, mas aludiria superficialmente àquele episódio, apesar de as figuras estarem identificadas.

Torna-se necessária uma solução original com a carga emotiva da cena a que alude, dos seus antecedentes e das suas consequências. A representação de Aquiles sentado, curvado, oculto sob um manto, incluindo a cabeça⁴⁴, que apoia na mão esquerda, evoca uma situação de pesar, comum com figuras enlutadas ou introspectivas. A solução favorece mais o reconhecimento daquela cena, em particular devido à relação antagónica com a recepção da embaixada, situação em que a atitude de Aquiles indica que se o herói estivesse sentado, ter-se-ia levantado para a receber.

Na *Iliada*, a cólera do herói não recai sobre os embaixadores, como indica a série exemplificada pela figura 1, mostrando-se uma construção autónoma. Cinco chaves semânticas contribuem para aquela independência, apesar não esclarecerem obrigatoriamente o significado da imagem nem terem necessariamente de ocorrer simultaneamente, mas orientam a leitura da imagem⁴⁵. A primeira articula inscrições, desenho, pintura e língua verbal escrita; a segunda inclui atributos das figuras, por exemplo, o bastão do rapsodo; A terceira representa o herói a confrontar um adversário estranho ou a fazer algo improvável, como a tentativa de persuasão de Odisseu (ver fig. 1). A quarta mistura elementos ou aspectos da vida empírica, que dificilmente (co)existiriam neste plano, nomeadamente a recusa de Aquiles em combater. A quinta estratégia recria contextos alusivos à mitologia. No exemplo, evoca a cólera de Aquiles, de um modo geral e, em particular, alude à recepção da embaixada no Canto IX da *Iliada*, como indicam a espada, o escudo suspensos e a figura de Odisseu, que o interpela.

3. O Vaso de figuras – documento e monumento

As perspectivas apontadas nas secções anteriores colaboram ainda com a identificação do património imaterial da realidade imaterial, definida por impressões despertadas pela arte espectacular de contar histórias. Estas manifestam-se, voluntariamente ou involuntariamente, na percepção e na construção da imagem. O paralelo com os textos, nomeadamente, com a *Iliada*, justifica-se por esta ser a história mais difundida, facilitando a identificação do diálogo entre diferentes maneiras de mostrar uma impressão e de sistematizar técnicas para o fazer, independentemente de uma relação de dependência dos textos, uma vez que a prevalência da oralidade determina a transmissão da memória.

⁴⁴ SÉCHAN, op. cit., p. 53 informa que se trata de uma inovação de Ésquilo, excepto a mão sob o queixo a apoiar a cabeça. A bibliografia crítica não é unânime relativamente a esta questão, que não se aprofunda por exceder os objectivos deste estudo. O leitor interessado poderá consultar uma síntese desta problemática, por exemplo, em L. MUELLNER, "Grieving Achilles", in F. Montanari et al. (edd.), *Homeric contexts: Neoanalysis and the interpretation of oral poetry*, Berlin/ Boston, 2012, pp. 197-220.

⁴⁵ S. WOODFORD, op. cit., pp. 15-27.

As noções referidas no ponto 2, por exemplo, “formação social”, possibilitam a compreensão da imagem como instrumento de moldagem social, que mostra o artefacto como sendo acerca de alguma coisa e, por isso, tem significado⁴⁶, apontando uma função social. O artesão-artista distingue-se, então, como demiurgo da história grega⁴⁷, porque encena um discurso icónico, persuasivo e, portanto teatral, participando activamente na organização social e definindo a tríade indissociável imagem- objecto-artista.

O contexto de utilização do objecto (ver fig. 1) – neste caso, possivelmente um *symposium*, considerando que se trata de um utensílio que pode ser utilizado para beber –, acentua aquela dimensão cénica, que a língua verbal escrita reforça, indicando a valência do vaso como entidade emissora de enunciados polissémicos e, eventualmente, conflituantes. A inscrição, que a imagem inclui, pode apelar à memória colectiva e estimular o debate, mas possivelmente destina-se à repetição em voz alta⁴⁸. A inscrição complementa, contudo, a figuração⁴⁹, porque a referencia, potenciando a identificação de significados para sintagmas aparentemente sem sentido⁵⁰. A noção “legenda” afigura-se relevante para aquele debate, indicando, à semelhança do particípio *legenda*, que a mensagem escrita *é para ser lida*, não tendo necessariamente de elucidar ou esclarecer a imagem icónica. Esta questão, em articulação com a moldura, que alguns vasos de figuras-negras mostram, pode contribuir para a determinação do género de “teatralidade”⁵¹ que permanece nas imagens e, assim, tornar aquela noção em conceito operatório, para a análise da imagem no vaso.

É certo que numerosos condicionamentos estéticos, culturais e políticos acautelam a generalização, mas aquela reflexão é decisiva para a investigação da relação entre objecto e utilizador, porque mostra o artefacto como canal portátil de comunicação, apontando também a potência do vaso como objecto de construção identitária para outras civilizações, comercialmente ligadas à Grécia, e como instrumento de *paideia* no âmbito da comunidade em que foi produzido. A comunicação, directa ou indirecta, que Fried⁵² identifica entre o objecto e o observador contribui para a uma perspectiva acerca daquela possível acção identitária. Mediante a noção “absorção”, Fried aponta a imersão das figuras na sua própria acção, indiferentes ao observador e desapercebidas do facto de que elas próprias fazem parte de uma construção. Esta “a ficção suprema”⁵³ aponta a ilusão da inexistência do observador, que também se observa nesta imagem (ver fig. 1).

⁴⁶ J. KULVICKI, “Imaging performance”, in Maria João Brilhante et al., *Imagens de uma ausência*, Lisboa, 2012, pp. 43-57.

⁴⁷ P. VIDAL-NAQUET, *Le chasseur noir*, Paris, 1981, p. 31.

⁴⁸ J. BOARDMAN, “Reading Greek vases?”, *OJA*, 22:1, 2003, 109-114.

⁴⁹ Arist. *To* 140a.21-22.

⁵⁰ Cf. J. BOARDMAN, op. cit., p. 112; G. M. A. RICHTER, *A handbook of Greek art*, London, 1963, p. 325.

⁵¹ C. T. DAVIS, T. POSTLEWAIT (edd.), *Theatricality*, Cambridge, 2003, p. 2.

⁵² M. FRIED, *Absorption and theatricality: Painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, 1980.

⁵³ M. FRIED, op. cit., p. 103.

Realmente, a noção “teatralidade” afigura-se um conceito operatório decisivo para a investigação da imagem nos vasos, porque descortina modos de construção, de organização e de contextualização das figuras, que dão a ver uma situação, referenciam a dimensão ficcional e esbatem as fronteiras entre ficção e quotidiano existencial, mediante a re(a)apresentação verosímil, o que evoca a questão da proporção em Aristóteles, como foi referido acima. O aporte do observador define, assim, um sentido para a imagem, completando a sua potência semântica.

A semelhança da iconografia de Aquiles com o retrato de actor⁵⁴ coopera com a definição da noção “teatralidade”, porque aponta a apropriação de uma ficção pré-existente à reinvenção icónica, que recria outra ficção, reinventando personagens. Esta alusão a diferentes níveis de ficção sugere que o observador poderá assumir que o modelo ficcional, Aquiles, existiu de facto, fora daquele plano. Independentemente de aquela hipótese representar Aquiles em personagem, mostra um gesto de teatralidade, que sugere que o pintor pode identificar o vaso como “*medium* para alcançar o seu público”⁵⁵. Considerando que a distanciação faz parte da competência técnica do pintor, observa-se que a distância e a técnica depuram a percepção subjectiva do sujeito e norteiam a construção do artista. A mão, como extensão técnica do pensamento, transfere-o para o vaso, sob a forma de corpos em personagem (ver fig. 1). Por isso, o vaso afigura-se o *medium*, que difunde a imagem e estabelece com o observador uma relação de ficção totalmente assumida. Esta pressuposição é importante, porque enfatiza a racionalidade que pauta a construção da imagem, onde nada está por acaso. Por exemplo, retomando a écfrase, Licino esculpe a imagem literária de Apuleia, e Polístrato, que vai re(a)presentar aquela escultura verbal, procura preservá-la⁵⁶.

4. Imagem, teatro e teatralidade

A partir do século V a.C. a diáde teatro-cerâmica complexifica-se com a emergência dos géneros teatrais. Levantam-se questões de datação, sem consenso na bibliografia crítica, que passa a contemplar a hipótese de algumas imagens ilustrarem o teatro. Esta perspectiva poderá beneficiar muito do aporte da IT, porque o historiador de teatro não pode reconstruir a performance a partir da pintura, uma vez que aquela expressão audiovisual tem fronteiras temporais e espaciais únicas. Efectivamente, o artista não copia a realidade, uma vez que esta é “coisa livre”, que não tem uma medida previamente determinada”⁵⁷. A reinvenção subordina-se antes a códigos espaço-temporais distintos, que produzem uma figuração geométrica, pau-

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ F. FIGUEIREDO, *O Insustentável desejo da memória: Incursões na fotografia de teatro em Portugal: 1868-1974*, Lisboa, Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Estudos Artísticos, especialidade em Estudos de Teatro, 2015, p. 30.

⁵⁶ Luc. *Im.* 29.

⁵⁷ Luc., op. cit., 18-19.

tada pela proporção e pela semelhança. Adicionalmente, o pintor e o actor têm em comum o mesmo sistema cultural e situam-se nas mesmas fronteiras mentais, de maneira que aquela disciplina informa a dinâmica entre os signos icónicos e a formação social que os pensou, indicando que o plano teatral não diz respeito só ao teatro como espectáculo, mas também inclui a teatralidade na écfrase, mediante um vocabulário sensual e espectacular, evocativo da performance⁵⁸.

Retomando a noção “absorção”, observa-se, então, que a teatralidade está em antagónica com a aparente indiferença relativamente ao observador, que aquela noção pressupõe, porque possibilita conjecturar a intuição da existência de pontos de fuga, nomeadamente da diferença entre a imagem como ponto de fuga e o ponto de fuga da imagem. Esta noção é muito mais tardia, mas o facto é que todas as imagens que repetem este modelo (ver fig. 1) mostram as figuras totalmente absortas na acção, sugerindo um ponto de fuga para o qual o observador é atraído.

Realmente, na figura 1 Aquiles está absorto em si próprio, Odisseu foca-se em Aquiles e o observador externo é, aparentemente, ignorado. Nas imagens em que outras personagens estão presentes, o olhar e o gesto destas incide sobre aqueles heróis, que também não procuram contacto visual com o observador externo. A inscrição colabora com uma resposta, porque veicula “capacidade interpelativa”⁵⁹, apesar de a abordagem ser impessoal: Aquiles, Odisseu, o rapaz é belo (*achilleus, Odysseus, ho pais kalos*). O conceito *punctum*⁶⁰, que designa aquilo que é “visto” e não aquilo que é “mostrado”, reafirma a noção “ficção suprema”, pressuposta naquela atitude de indiferença. Todavia o observador é continuamente lembrado de que aquilo que está a ver é ficção. Efectivamente, as inscrições sugerem que as figuras representadas não são Aquiles nem Odisseu, mas sim personagens independentes, que o observador deve identificar com aqueles heróis, apelando à memória colectiva⁶¹. A díade teatralidade-absorção pressupõe, assim, a existência de um olhar externo que espia, participando activamente no processo (re)construção da imagem.

Na figura 1, aquelas noções ligam-se à (re)encenação dos diversos elementos que compõem a imagem, pois a representação pictórica da cena é como o universo fictício a que alude, mas não é aquele universo, e também não é o universo da experiência empírica, apesar de também o evocar. A noção *mise en scène* complementa aquela perspectiva, porque reforça a hibridez, que distingue a imagem como construção potenciadora de tropos da cultura visual. De facto, a articulação entre mito e vida empírica viabiliza jogos de alteração de significado, que tornam a imagem potencialmente plurissignificativa. Assim sendo, o significado imediato mostra uma imagem

⁵⁸ Por exemplo, Luc. *Im.* 9-10, 29; Philostr. *Im.* 1.6.

⁵⁹ J. CRARY, *Techniques of the Observer: on vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, 1990.

⁶⁰ R. BARTHES, *Camera Lucida: Reflections on photography*, New York, 1982.

⁶¹ M. I. ALIVERTI, loc. cit., 22:3, 1997, 234-254.

“transparente”. Inversamente, níveis mais profundos de análise revelam uma imagem “opaca”, indicando um plano dúplice: no primeiro o pintor mostra e esconde níveis de significação e, no segundo, dinamiza a imagem, tornando-a simultaneamente “transitiva” e “reflexiva”, porque aquele movimento latente diferencia a imagem como documento indirecto e como monumento⁶², juízo que a noção “pose” pode contribuir para esclarecer. As atitudes corporais (ver fig. 1) sugerem poses, porque reinventam não só o luto ou o pesar (Aquiles), mas também atitudes pedagógicas (Odiseu). Os adereços bélicos desambiguam o contexto, excluindo a identificação da cena com uma evocação fúnebre, uma vez que estão ausentes, por exemplo, representações da alma.

O corpo, representado neste período até à exaustão⁶³, documenta percepções e preocupações da época, que, por serem universais, também viabilizam a comparação com o monumento. A dimensão documental da imagem sobressai da maneira como esta não constitui um documento. Por exemplo, a imagem não testemunha os acontecimentos exactamente como ocorreram, por isso não é um documento⁶⁴. Mas testemunha o relacionamento espectacular do humano com o universo, apesar do filtro da perspectiva do artista, das suas emoções, gosto, técnica e exigências do cliente, mostrando uma memória. Este contrato simbólico aponta a dimensão dual da imagem como documento e como monumento, aludindo ao *mythos* e à sua reavaliação no presente do observador, como problematização da justiça. Por conseguinte, a figura sentada, Aquiles, mostra uma força expressiva, indicada pelo antagonismo com a figura erecta e pela oposição com a representação habitual do herói como guerreiro. Esta alteração enfatiza as emoções do homem e não as do guerreiro, sugerindo não só nostalgia, indignação e mesmo amuo, mas também reflexão, viabilizando o comentário de preocupações da vida empírica, reflectidas no corpo. A imagem mostra-se, portanto, tão útil para o pensamento, como o vaso para responder a necessidades práticas do quotidiano.

Na série exemplificada pela figura 1, o corpo de Aquiles sobressai como lugar metamorfoseado pela angústia, sendo uma pose repetida exaustivamente, o que sugere um programa artístico. Todavia, estima-se que este revele uma maneira de trabalhar, mais do que uma agenda racionalmente planeada⁶⁵. Assim a imagem no vaso distingue-se por fórmulas, padrões e variações de ambos, mediante as quais o artista revela o passado, a que acede pela memória no presente da sua construção visual, de um modo semelhante à performance oral do mito⁶⁶. Efectivamente, aquela “pose” desperta uma percepção, construída por fragmentos ficcionais dispersos, por exemplo figuras identificadas, que evocam heróis do mito, e da experiência empírica, tais como vestuário, mobiliário, adereços ou gestos. Estas técnicas de construção

⁶² C. MOLINARI, R. GUARDENTI, *L'iconografia come fonte della storia del teatro*, Firenze, 1999.

⁶³ F. LISSARRAGUE, loc. cit., 12.

⁶⁴ C. MOLINARI, R. GUARDENTI, op. cit., p. 5.

⁶⁵ Cf. J. BOARDMAN, *History of Greek vases*, London, 2001, p. 272.

⁶⁶ E. J. BAKKER, op. cit, p. 174.

da imagem, que se convencionou designar *gestus*⁶⁷, mostram, então um “corpo semântico” (“significant body”)⁶⁸ onde se articulam gestos, poses, adereços e vestuário, que constituem uma gramática, que define o corpo como lugar de espectáculo, teatralidade, e modelo de “formação discursiva”⁶⁹, reforçando também a dimensão documental e monumental da imagem.

Assim, na figura 1 o corpo mostra uma expressão da cólera de Aquiles, que evoca a impotência racional do herói diante do facto de Agamémnon lhe ter retirado Briseida, seu prémio de guerra e alvo do seu afecto. De facto, a identificação dos heróis e os adereços bélicos em suspensão evocam a memória da recepção da embaixada a Aquiles (*Il.* IX). A oposição entre os heróis (ver fig. 1) viabiliza o reconhecimento de um conflito indicador da antagonia entre a face pública e a face privada daquela questão, que por se incluir no foro da justiça e do poder, poderia ter sido debatida na *polis*.

Aquela imagem, e a série que exemplifica, recriam, assim, um *momento significativo* da *Iliada*, que se pode compreender como *intenção de comunicação*, representando e expressando⁷⁰ algo, de maneira a produzir o seu reconhecimento, o que pressupõe a existência de literacia auditiva e de literacia visual, habituais em manifestações estabilizadas da memória.

A antiguidade conhece o funcionamento da memória como aparato produtor de uma impressão imagética⁷¹, em conexão com o acto performativo⁷². Nota também a cor, a atitude, as paixões e as figuras referenciam a acção em curso⁷³, sugerindo o género de teatralidade que permanece nas imagens. O vaso mostra-se polissémico, e até contraditório, como indica o instante crucial “totalmente concreto” (um homem curvado, sentado e coberto por um manto banal) e “totalmente abstracto”⁷⁴ (por exemplo, a angústia que sugere) que representa, produzindo uma imagem autónoma, com valor metonímico, evocativo da história secular e, portanto de um todo muito mais vasto do que aquilo que de facto mostra.

5. Considerações finais

Procurou-se mostrar a relevância da Iconografia Teatral para a investigação da imagem dos vasos gregos de figuras, nomeadamente como instrumento preferencial para explicar a diáde objecto-observador. O contributo da IT mostrou-se ainda relevante para a compreensão da imagem como “visão do fragmento” e testemunho material do “problema da percepção”, possibilitando ainda a diferenciação entre expressão e representação, como

⁶⁷ J. CARMODY, “Reading scenic writing: Barthes, Brecht, and theatre photography”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1990, 25-37.

⁶⁸ M. I. ALIVERTI, loc. cit., 243.

⁶⁹ M. FOUCAULT, op. cit., p. 43.

⁷⁰ J. KULVICKY, op. cit., p. 6.

⁷¹ Pl., *Tht.* 191-c.

⁷² Pl. *Ion* 530b.

⁷³ Plut., op. cit., 3.64f.

⁷⁴ R. BARTHES, “Diderot, Brecht, Eisenstein”, art. cit., p. 73.

centro definidor da emoção, da percepção e da memória na arte e na literatura. Assim sugeriram os textos de Filóstrato e de Luciano, onde se identificou um jogo entre a projecção subjectiva da vida e a sua construção artística. Esta dimensão teatral facilitou ainda a compreensão da écfrase como dispositivo de (re)visão de uma ausência, radicado na evocação de uma encenação mental. Privilegiou-se, assim, o ângulo que viabiliza o acesso à história perdida, apontando o papel central da IT na identificação de um referente para a imagem. Reforça-se, então, a sua autonomia e amplia-se a compreensão do seu valor intrínseco, como documento e monumento da memória colectiva, exortando à compreensão da história dos vasos como história autógrafa das imagens e da sua transmissão.

Referências bibliográficas

Fontes

- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*. Tradução de A. C. Caeiro, Lisboa, Quetzal, 2004.
- , *Poética*, 4.^a ed. Prefácio de M. H. da Rocha Pereira e tradução A. M. Valente, Lisboa, Gulbenkian, 2011.
- , *Retórica*, 2.^a ed. Prefácio, introdução de M. A. Júnior; tradução e notas de M. A. Júnior, P. Farmhouse Alberto e A. do Nascimento Pena, Lisboa, INCM, 2005.
- , *Topica*. Tradução, introdução e notas de J. A. Segurado e Campos, Lisboa, INCM, 2007.
- FILÓSTRATO, *Imagines: Callistratus Descriptions*. With an English translation by A. Fairbanks, London, William Heinemann, 1969.
- LUCIANO DE SAMÓSATA, *Luciano VII. As imagens. Em defesa das imagens*. Tradução do Grego, introdução e notas de Custódio Maguejo, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, pp. 135-154, 155-176.
- PLATÃO, *Ion*. Tradução, introdução e notas V. Jabouille, Lisboa, Inquérito, 1988.
- , *Teeteto*, 3.^a ed. Tradução de A. M. Nogueira e M. Boeri, prefácio de J. T. Santos, Lisboa, Gulbenkian, 2010 [1995].
- PLUTARCO, *Plutarch's Moralia*, vol. IV. With an English translation by F. C. Babbitt, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1936.
- QUINTILIANO, *The Institutio Oratoria of Quintilian*, Book I. With an English translation by H. E. Butler, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996 [reimp.1933].

Obras de referência

- KOSSATZ-DEISSMANN, A., s.u. “Achilleus”, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich/München, Artemis, 1981-2009, I, 2, 1981, pp. 103-107, 110-113.
- PRIETO, M. H. et al., *Índice de nomes próprios gregos e latinos*, Lisboa, Gulbenkian, 1995.
- SCHMIDT, M., s.u. “Niobe”, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich/ München, Artemis, 1981-2009, VI, 2, 1992, p. 610.

Bibliografia crítica

- ALIVERTI, M. I., "Major portraits and minor series in eighteenth-century theatrical portraiture", *Theatre Research International*, 22:3, 1997, 234-254.
- BAKKER, E. J., *Pointing at the past: From formula to performance in homeric poetics*, Washington D.C., Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, 2005.
- BALME, C., "Interpreting the pictorial record: theatre iconography and the referential dilemma", *Theatre Research International*, 22:3, 1997, 190-201.
- BARTHES, R., *Camera lucida: Reflections on photography*. Translated by R. Howard, London, Vintage Books, 1982.
- , "Diderot, Brecht, Eisenstein", in R. Barthes, *Image, music, text*. Translated by Stephen Heath, New York, 1988, pp. 69-78.
- , *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 1970.
- BERGER, J. et al., *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation, 2008 [1972].
- BOARDMAN, J., "Reading Greek vases?", *OJA*, 22:1, 2003, 109-114.
- , *The history of Greek vases: Potters, painters and pictures*, London, Thames & Hudson, 2001.
- BRYSON, N., *Vision and painting: the logic of gaze*, New Haven/ London, Yale University Press, 1983.
- BURN, L., "Greek vases: Lectures by J. D. Beazley", *JHS*, 111, 1991, 248.
- CARMODY, J., "Reading scenic writing: Barthes, Brecht, and theatre photography", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1990, 25-37.
- CARPENTER, T. H. et al. (edd.), *The consumer's choice*, Boston MA, Archaeological Institute of America, 2016.
- CHIARADIA, M. F. V., *Iconografia Teatral: Estudo da imagem de cena nos arquivos fotográficos de Walter Pinto (Brasil) e Eugénio Salvador (Portugal)*, Rio de Janeiro, Funarte, 2011.
- CRARY, J., *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge Mass., MIT Press, 1990.
- DAVIS, C. T., T. Postlewait (edd.), *Theatricality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- DUBEL, S. (ed.), *Lucien de Samostae: Portrait du sophiste en amateur d'art*. Postface de J. Pigeaud, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2014.
- FIGUEIREDO, F., *O insustentável desejo da memória: Incursões na fotografia de teatro em Portugal: 1868-1974*, Lisboa, Tese, 2015.
- FOUCAULT, M., *Arqueologia do Saber*, 7.^a ed. Tradução de L. F. B. Neves, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008 [Paris, 1968].
- FRIED, M., *Absorption and theatricality: Painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.
- GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução de R. de Sá Barbosa, São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- GREENBLATT, S., "The circulation of social energy", in Stephen Greenblatt, *Shakespearean negotiations: The circulation of social energy*, Berkeley/ Los Angeles, University of California Press, 1988.

- JOLY, M., *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1994.
- KENNEDY, G. A. (trad.), *Progymnasmata: Greek textbooks of prose composition and rhetoric*, Leiden, Brill, 2003.
- KOWSAN, T., "Iconographie-Iconologie théâtrale: Le signe iconique et son référent", *Diogenes*, 130, 1985, 51-68.
- KULVICKI, J., "Imaging Performance", in Maria João Brilhante et al. (org.), *Imagens de Uma Ausência*, Lisboa, Colibri, 2012, pp. 43-57.
- KURTZ, D. C. (ed.), *Greek vases: Lectures by J. D. Beazley*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- LAURENT, Marcel, "L'Achille voilé dans les peintures de vases grecs", *Revue Archéologique*, 33, 1898, 153-186, 15.
- LESSING, G. E., *Laocoon*. Translation by R. Phillimore, London, John Routledge & Sons, 1874.
- LISSARRAGUE, F., "De l'image au signe: objets en représentation dans l'imagerie grecque", *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 37, 2006, 11-24.
- MOLINARI, C., R. GUARDENTI, *Dionysos: Un repertorio di iconografia teatrale: L'iconografia come fonte della storia del teatro*, Firenze, Centro didattico televisivo dell'Università degli Studi, 1999.
- MUELLNER, L., "Grieving Achilles", in F. Montanari et al. (edd.), *Homeric contexts: Neoanalysis and the interpretation of oral poetry*, Berlin/ Boston, De Gruyter, 2012, pp. 197-220.
- PANOFSKY, E., *Perspective as Symbolic Form*, translation by Christopher Wood, New York, Zone Books, 1991.
- , *Studies in Iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- PAPALEXANDROU, A. C., *The visual poetics of power: warriors, youths, and tripods in early Greece*, Lanham M.D., Lexington Books, 2005.
- PEREIRA, M. H. da Rocha, *Estudos de cultura clássica: Cultura grega*, Lisboa, Gulbenkian, 2012.
- RICHTER, G. M. A., *A Handbook of Greek Art*, London, Phaidon Press, 1963.
- ROUET, P., *Approaches to the study of Attic vases: Beazley and Pottier*. Translation by L. Nash, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- SÉCHAN, L., *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, 2^e tir., Paris, Champion, 1926 [Université de Paris, 1962].
- THUMIGER, C., "Vision and knowlege in Greek tragedy", *Helios*, 40:1-2, 2013, 223-245.
- VIDAL-NAQUET, P., *Le chasseur noir*, Paris, François Maspero, 1981.
- WARBURG, A., *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Trad. de F. Pereda e E. Sánchez Vigil, Madrid, Alianza, 2005.
- WOODFORD, S., *Images of myths in classical antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

ABSTRACT: This paper presents methodologies and concepts from Theatre Iconography and reflects on the importance of this discipline as a source for research on Greek figured vases, through the study of some images of Achilles shrouded, as exemplified by fig. 1.

KEYWORDS: Greek Vases; Theatre Iconography; Greek art epistemology.

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 Draconio – 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 *cochlear* hallada en la Iglesia de San Martín de Dulantzi (Alegria-Dulantzi, Álava) – ISABEL VELÁZQUEZ, MIGUEL LOZA & JAVIER NISO 539

V

RES COMMÉMORANDAE

- Aristófanis na Universidade de Lisboa. Uma experiência pedagógica e artística* – SILVINA PEREIRA 565

VI

LIBRI RECENSITI

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

- MARINA CORAY, *Homer's Iliad: The Basel Commentary. Book XIX*, translated by Benjamin W. Millis and Sara Strack, edited by S. Douglas Olson – RUI CARLOS FONSECA 581
- CHIARA MECCARIELLO, *Le Hypotheseis Narrative dei Drammi Euripidei. Testo, contesto, fortuna* – NEREIDA VILLAGRA..... 582
- JORDI PAMIAS (ed.), *Eratosthenes' Catasterisms. Receptions and Translations* – NEREIDA VILLAGRA 583
- PROPERZIO, *Elegie Libro IV*. Introduzione di Paolo Fedeli, commento di Paolo Fedeli, Rosalba Dimundo, Irma Ciccarelli – ANA LÓIO 586
- MAXIME DE TYR, *Choix de conférences religion et philosophie*. Introduction, traduction et notes par Brigitte Pérez-Jean et Frédéric Fauquier – RUI MIGUEL DUARTE 588
- GALENO, *Sobre el semen. Sobre el buen estado. Sobre la mejor constitución del cuerpo. Sobre la sustancia de las facultades naturales*. Introducción, traducción, notas e índices de Pascual Espinosa Espinosa – INMACULADA RODRÍGUEZ MORENO..... 591
- ARSENIO FERRACES RODRÍGUEZ, *Curae quae ex hominibus atque animalibus fiunt. I. Estudio y edición crítica* – LAURA LÓPEZ FIGUEROA 593
- JUAN GIL DE ZAMORA, *Legende Sanctorum et festivitatum aliarum de quibus Ecclesia sollempnizat* = *Leyendas de los santos y de otras festividades que celebra la Iglesia*, 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), *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* – 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> – IÑIGO 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.
-