



Revisitar o mito

Myths Revisited

ORGANIZADORES

Abel Nascimento Pena

Maria de Jesus C. Relvas

Rui Carlos Fonseca

Teresa Casal

lhus

Revisitar o Mito

Myths Revisited

ORGANIZADORES

Abel Nascimento Pena

Maria de Jesus C. Relvas

Rui Carlos Fonseca

Teresa Casal

A PRESENÇA DE ALCESTE NA MÚSICA ERUDITA:

Eurípides e Gluck, Calzabigi e du Roulet

Ana Alexandra Alves de Sousa*

Segundo Apolodoro, Admeto, rei de Feras, fora ajudado por Apolo, que o servia, a superar as provas que lhe permitiriam obter Alceste em casamento. Mas, no dia das bodas, esqueceu-se de oferecer sacrifícios a Ártemis. A deusa, irada, colocou-lhe serpentes no leito nupcial e impôs-lhe a morte. Apolo aconselhou-o a acalmar a deusa e conseguiu que as Parcas aceitassem que ele se libertasse do castigo se, no dia em que devia morrer, alguém se oferecesse voluntariamente para o substituir. Nem o pai nem a mãe se mostraram dispostos a fazê-lo; somente a mulher. Segundo o mitógrafo, Alceste recupera a vida, numa versão, graças a Core, esposa de Hades¹; noutras versões, Hércules luta com Hades e salva-a².

Em peça datada de 438 a.C., Eurípides tratou o tema num concurso em que obteve o segundo lugar, e Sófocles, o primeiro. As palavras de Apolo, no prólogo, localizam a ação dramática no dia do sacrifício da rainha e informam, de forma sucinta, sobre os antecedentes da história: a servidão a que o próprio deus fora obrigado por ter matado os Ciclopes, a qual explica a sua ligação à casa real, e a amizade que tem pelo amo Admeto (E. *Alc.* 3-9)³; o facto de ter intervindo em

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

1 Fedro, no seu discurso sobre o amor, diz que os deuses admiravam tanto a devoção de Alceste que a enviaram de volta do reino de Hades (Pl. *Smp.* 179b-c; cf. Zen. 1.18). Segundo Wilamowitz, a salvação de Alceste por Core pertenceria à versão original do mito, enquanto a intervenção de Hércules teria sido uma invenção do drama satírico (Dale xi-xii).

2 “Ἀδμήτου δὲ βασιλεύοντος τῶν Φερῶν, ἐθήτευσεν Ἀπόλλων αὐτῷ μνηστευομένην τὴν Πελοπίου θυγατέρα Ἄλκηστιν. ἐκεῖνον δὲ δώσειν ἐπαγγελαμένου τὴν θυγατέρα τῷ καταζεύξαντι ἄρμα λέοντος καὶ κάπρου, Ἀπόλλων ζεύξας ἔδωκεν· ὁ δὲ κομίσας πρὸς Πελοπίαν Ἄλκηστιν λαμβάνει. θῶον δὲ ἐν τοῖς γάμοις ἐξελάθετο Ἀρτέμιδι θύσαι· διὰ τοῦτο τὸν θάλαμον ἀνοίξας εὔρε δρακόντων σπειράμασι πεπληρωμένον. Ἀπόλλων δὲ εἰπὼν ἐξιλιάσκεσθαι τὴν θεόν, ἠτήσατο παρὰ μοιρῶν ἴνα, ὅταν Ἄδμητος μέλλῃ τελευτᾶν, ἀπολυθῇ τοῦ θανάτου, ἂν ἐκουσίως τις ὑπὲρ αὐτοῦ θνήσκειν ἔλθῃ. ὡς δὲ ἦλθεν ἡ τοῦ θνήσκειν ἡμέρα, μήτε τοῦ πατρὸς μήτε τῆς μητρὸς ὑπὲρ αὐτοῦ θνήσκειν θελώντων, Ἄλκηστις ὑπερπέθανε. καὶ αὐτὴν πάλιν ἀνέπεμψεν ἡ Κόρη, ὡς δὲ ἔνοιε λέγουσιν, Ἡρακλῆς <πρὸς αὐτὸν ἀνεκόμεσε> μαχεσάμενος Ἄϊδη.” (Apollod. 1.19.15)

3 É provável que o mito que explica a servidão de Apolo junto de Admeto e o que refere o sacrifício de Alceste tivessem origens diferentes e não se relacionassem (Conacher, “The Myth”; *Alcestis* 30-35, sobretudo 31).

favor do rei junto das deusas do destino (E. *Alc.* 10-14), e, por fim, a circunstância de apenas Alceste se ter oferecido para substituir o marido (E. *Alc.* 14-18). Eurípides consagrou a alteração introduzida provavelmente por Frínico: a salvação da rainha por Hércules mediante combate com o deus Morte ⁴.

O final feliz e o facto de *Alceste* ocupar, na tetralogia formada por *Cretenses*, *Alcméon em Psófis* e *Télefo*, o lugar do drama satírico tornam controversa a classificação da obra ⁵. Não há dúvida de que Eurípides mistura elementos trágicos com outros que seriam típicos do drama satírico ou da comédia. Se a figura de Hércules, que surge mais ou menos a meio da peça (E. *Alc.* 476), evoca o ébrio Dioniso, característico do drama satírico (Segal 40), ou o Hércules glutão, grosseiro e ébrio, típico da comédia (Dale xx), o temperamento determinado de Alceste lembra Antígona ou Electra ⁶.

É o sacrifício da protagonista que alimenta o trágico na peça *Alceste*. Ao surgir quem substitua o rei na morte, o flagelo público dissipar-se-ia, não acontecesse a vítima ser a própria rainha. O infortúnio da casa real, em vez de diminuir, exacerba-se, pois todos amam Alceste (E. *Alc.* 192-193), que também sente uma profunda angústia diante da morte que a espera (E. *Alc.* 176), consciente de que outro poderia ter sido o seu destino (E. *Alc.* 290-292) ⁷. Aos lamentos do Coro, constituído pelos anciãos de Feras (E. *Alc.* 215-237), une-se o pranto do marido (E. *Alc.* 257-258) e dos filhos (E. *Alc.* 393-415).

A música erudita destacou Alceste em diversos momentos ⁸, vendo nela uma figura inspiradora, capaz de veicular novos conceitos estéticos no âmbito da ópera.

4 É possível que esta inovação remonte à *Alceste* de Frínico: “Ἡρακλῆς Θάνατον παλαιῶν νικᾷ?” (Phryn. Trag. fr. 2 Snell; cf. Palaeph.40). Eurípides mostra conhecer a versão popular da história quando Hércules põe a hipótese de descer à morada de Core para reclamar Alceste (E. *Alc.* 851-854).

5 Este dado é fornecido pela segunda hipótese (“Τὸ δὲ δράμᾶ ἐστὶ σατυρικότερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει, *Scholía in Eurípidis Alcestim*”), que informa também sobre o ano da representação da peça, os títulos da tetralogia de que fizera parte, o lugar que ocupa na produção dramática de Eurípides e o prémio alcançado.

6 O final feliz da peça de Eurípides, que põe em destaque o motivo do casamento, não deixa também de realçar o poder sombrio da morte (Segal 86) e o carácter inesperado da ação divina. Os seus últimos versos fecham quatro outras peças (E. *Med.* 1416-1419; *Andr.* 1284-1288; *Hel.* 1688-1692; *Ba.* 1388-1392), para as quais são considerados inapropriados; cf. Conacher, *Alcestis* 198. Dale (130) põe a hipótese de estes versos terem sido escritos originalmente para *Alceste*. Conacher (*Alcestis* 35) designa *Alceste* como “the only non-satyrical play which we actually know”; para esta discussão, cf. Kitto 220-221, 241-242; Conacher, *Alcestis* 36-37 e nota 21; Gregory 40 e nota 55, que remete para os pontos de vista de Sutton (defensor do aspeto pro-satírico da peça) e de Dale (mais cautelosa na sua perspetiva, cf. xviii-xxii). O cuidado que se verifica na peça em demonstrar a futilidade de qualquer tentativa, humana ou divina, de ludibriar a morte parece-nos, aliás, demasiado sério para um drama satírico (Murnaghan 111).

7 A percepção clara de que ela própria poderia ter decidido de forma diferente e de que os pais de Admeto não fizeram pelo filho o que conviria terem feito é verbalizada por Alceste ao marido (E. *Alc.* 280-ss), num diálogo que nenhuma das versões operistas de Gluck aproveita. O sacrifício da rainha na peça grega levanta o problema da motivação: necessidade, amor pelos filhos, amor pelo marido, vontade de sobrepujar Admeto em excelência. Para uma interpretação da decisão de Alceste na peça de Eurípides, ver Mastronarde 270, Segal 81-85, Gregory 28-34 *et alii*; para uma leitura da personagem de Admeto, ver Mastronarde 299-300, Conacher, *Alcestis* 43-45, Gregory 34-39 *et alii*.

8 Têm óperas intituladas *Alceste* os compositores Jean-Baptiste Lully (1674), Christoph Willibald Gluck (1767), Anton Schweitzer (1773), Pietro Alessandro Giuglielmi (1768), Rutland Boughton (1922) e Egon

É assim que a encontramos na produção de Gluck, em duas versões que constituem, a bem dizer, duas óperas: a versão vienense de Calzabigi (1767) e a versão francesa de du Roullet (1776). No nosso estudo procuraremos perceber a razão da escolha do tema e ver como os dois libretos adaptam a peça de Eurípides, que novidades trazem e de que modo texto e música se articulam.

A ópera reformista de Gluck debruça-se sobre a personagem que Jean-Baptiste Lully, precursor e principal representante da *tragédie en musique*⁹, escolhera ao compor *Alceste ou Le triomphe d'Alcide* (1674), uma peça cujo sucesso ainda se fazia sentir um século depois. Mas o compositor bávaro pretende seguir um novo rumo estético. Assim não só enuncia, no prefácio da versão de 1767, os princípios que preconiza para a composição musical e poética, como faz o tema mitológico surgir em duas versões que, na verdade, não retomam o seu predecessor francês, mas recuperam o teatro antigo¹⁰.

Na sua estética tendo habitualmente os mitos clássicos como fonte inspiradora¹¹, Gluck introduziu alterações profundas quer em relação à ópera italiana¹² quer em relação à ópera francesa. Bane o excesso de ornamentação vocal típica da

Wellesz (1924), entre outros. Com base na mesma história Pietro Andrea Zieni compôs *L'Antigona delusa da Alceste* (1660), cujo libreto Georg Friederich Händel utilizou na sua ópera *Admeto, re di Tessaglia* (1719, representada em 1727); este compositor é também o autor da semi-ópera *Alceste* (1750), composta como música incidental para a peça perdida de Tobias Smollet, que nunca chegou a subir ao palco.

- 9 Também chamada *tragédie lyrique*, a *tragédie en musique* é uma criação de Lully, que contraria os cânones operistas italianos, procurando um desenvolvimento musical lógico em função da narrativa. A colaboração com Molière e Corneille, entre 1664 e 1671, habituou-o à constante adaptação da música ao tema (Masson 1776), o que o levou a explorar o recitativo, área em que é considerado um inovador. Sob a influência do teatro declamado francês, Lully criou em França o recitativo acompanhado pela orquestra (*récitatif obligé*, facilmente confundido com as árias), a par do recitativo simples, acompanhado apenas de baixo contínuo. A *tragédie en musique* segue o esquema da tragédia clássica em cinco atos, nos quais introduz *divertissements*, ou seja, árias e danças que se tornam específicas da ópera francesa. Os temas da *tragédie en musique* inspiravam-se essencialmente na mitologia antiga: *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Psyche* (1678), *Bellerophon* (1672), *Persée* (1682), *Phaëton* (1683), *Achille et Polixène* (1688).
- 10 Não é, aliás, incomum que dois compositores, com diferentes ideários, trabalhem sobre o mesmo tema. Na época animada pela rivalidade entre Gluck e Piccinni – a querela entre gluckistas e piccinnistas – De Vismes, director da Académie Royale de Musique, entrega a Piccinni, em 1778, o libreto de Dubreuil inspirado na história de Ifigénia no distante país dos tauros. De Vismes sabia que Gluck estava a trabalhar com Guillard sobre o tema. Violava assim um segredo que poucos conheciam para tirar partido, para o seu teatro, da querela estética que animava os meios operistas da altura (Noiray, *Iphigénie* 23).
- 11 Os títulos das óperas reformistas de Gluck evidenciam a escolha da temática clássica: *Orphée et Euridice* (1774, baseado no libreto de Calzabigi para *Orfeo ed Euridice*, 1762), *Alceste* (1767, 1776), *Paride ed Elena* (1770), *Iphigénie en Aulide* (1774), *Iphigénie en Tauride* (1779), *Echo et Narcisse* (1779, rev.1780).
- 12 Recusando a tirania das *prime donne* e dos *castrati*, que, no mundo operista de setecentos, sujeitavam os compositores aos seus caprichos, obrigando-os a modificar árias e até argumentos, Gluck preconizava a sujeição da ópera ao texto. O compositor, atraído pelo prestígio da Académie Royale de Musique, decidiu partir para Paris em 1773. Mas a polémica gerada pela sua tentativa de reformar a ópera nacional francesa foi tal que, não obstante os esforços de Marie-Antoinette para que não abandonasse a corte francesa, Gluck, em 1779, decidiu regressar ao seu sumptuoso castelo de Berchtholdsdorf, onde passou os últimos anos da sua vida.

música italiana¹³ (e.g. trilos¹⁴, coloraturas¹⁵ e improvisações virtuosísticas) e afasta-se da tradição francesa, ao recusar o prólogo e as intrigas secundárias. A abundância de personagens e de intrigas, por vezes com ténue relação com a narrativa principal (Grout 1464), prejudica, na sua ótica, a unidade dramática. Assim vai trabalhar a história de Alceste de forma muito diferente de Quinault, libretista de Lully. Este introduz uma narrativa secundária em torno da confidente de Alceste, Céphise, que não sabe a quem deve entregar o coração. A intriga principal insere-se na linha do amor galante. Alceste é a noiva de Admeto (ainda não a mulher), por quem estão também apaixonados Licomedes, rei de Siros, e Hércules. Licomedes rapta-a no dia da boda¹⁶. Na guerra travada com o raptor, Admeto é mortalmente ferido. Conhecido o oráculo de Apolo, Alceste suicida-se. Hércules revela então o seu amor, dispondo-se a resgatá-la à morte se a desposasse. Resignado, Admeto aceita, mas, perante a dolorosa despedida do par, Hércules devolve-a ao rei.

Gluck, a quem não interessam pormenores pitorescos, acentua o desamparo e a infelicidade da casa de Admeto, trabalhando com dois libretistas que despojam a intriga de complicações amorosas, simplificam as personagens e reduzem o número de atos. De facto, Calzabigi e du Roullet elaboram uma peça com três atos e sem prólogo¹⁷, ao contrário de Quinault, cujo libreto tem cinco atos e um prólogo. Gluck torna deste modo qualquer uma das versões de *Alceste* uma das suas mais desoladas criações musicais (Szitha 175), não obstante o *lieto fine*.

A busca de simplicidade e concentração dramáticas explicam, comparativamente à peça de Eurípidés, a ausência de Feres e a forma mais linear de apresentar a história e os caracteres. Na peça grega, o violento diálogo travado entre Admeto e Feres faz surgir o tema do direito à vida, em torno de duas questões: se os pais têm o dever de dar a vida pelos filhos, o que o ancião recusa em absoluto (E. *Alc.* 682, 690); e se têm os velhos menos direito à vida do que os mais novos, como pro-

13 As óperas de Rossi, Cesti, Cavalli, Legrenzi privilegiavam o fausto dos cenários e as cenas espetaculares (batalhas, naufrágios, incêndios) e concentravam o seu interesse nas árias. A improvisação tinha um papel de tal modo importante que as óperas chegavam a ser compostas em função das árias, que, por sua vez, eram pensadas em função dos cantores. A ópera napolitana simplifica os enredos, mas, em tudo o resto, segue a predecessora veneziana, com a mesma relevância dada às árias, separadas por recitativos sem unidade dramática.

14 Repetição de duas notas musicais próximas, tomando uma delas como nota base.

15 Execução de várias notas numa só sílaba.

16 Note-se a interferência do motivo tópico da Antiguidade: o rapto da donzela, exemplificado por Páris-Helena, Zeus-Europa, Hades-Perséfone. A existência de um terceiro pretendente pode resultar de eventual influência da peça *Helena*, de Eurípidés, em que o rei do Egito, Teoclímeno, pretende desposar Helena, a espartana raptada por Páris, a qual não chegara a Tróia e ficara no Egito, onde Menelau a encontra. Esta versão do mito de Helena, que, na Antiguidade, remonta Estesícoro, Heródoto e Eurípidés, inspirou Richard Strauss em *Die ägyptische Helena* (1933).

17 Na tragédia grega, o breve prólogo, em que surgem Apolo e o deus Morte (E. *Alc.* 1-76), tem, entre outras funções, o objetivo de informar o espectador do desfecho da ação dramática, criando um nível de consciência dos acontecimentos diferente entre audiência e personagens (Mastronarde 107). Gluck prescinde deste elemento, seja para criar expectativa, seja devido ao conhecimento que o público já teria do desfecho da narrativa.

põe Admeto (E. *Alc.* 649-650)¹⁸. Uma vez que a ópera de Gluck pretende realçar o casal e o seu amor, dando especial ênfase à gratidão de Admeto, como notara Calzabigi (Noiray, *Alceste* 21), Feres não tem lugar em nenhum dos dois libretos e, por esta mesma razão, a protagonista apresenta menor densidade psicológica do que em Eurípidés. A Alceste da ópera nunca diria aos filhos, como a da tragédia: “quando devia viver, vou para o reino de Hades” (“ὄτε ζῆν χρῆν μ’, ἀπέρχομαι κάτω”, E. *Alc.* 379¹⁹). Estas palavras podiam fazer o espectador pôr em causa a sua determinação, desviando-o do motivo operista²⁰.

Como forma de concentrar a atenção e os sentimentos da assistência no motivo do sacrifício, opera-se uma alteração importante na história: enquanto a tragédia abre com um Admeto ciente do destino da mulher (E. *Alc.* 19-20; 201-203), na ópera o rei desconhece, no momento em que a ação começa, quer a forma de se libertar do sacrifício imposto, quer a identidade de quem dá a vida por ele. Este fator intensifica o *pathos* da peça, pois introduz uma anagnórise – a revelação da identidade da vítima feita pela própria vítima. Este é um momento especialmente intenso na versão vienense, como veremos.

Apesar de os dois libretistas revelarem o mesmo cuidado com a unidade e a clareza, há entre ambos diferenças relevantes, ao nível da escolha tanto das cenas que devem compor cada ato²¹, como das personagens. Calzabigi elimina o salvador Hércules presente na peça grega, substituindo-o por Apolo, ao contrário de du Roulet que não deixa de fora nem o deus nem Hércules; além disso, os filhos Eumelo e Aspásia e a confidente Ismena são figuras de que o libretista francês prescindiu, mas que na versão vienense ajudam a reforçar a ambiente de pranto vivido no palácio.

A brevidade de algumas das cenas satisfaz os novos cânones e aumenta a eficácia dramática. Em Calzabigi, é exemplo destas intervenções cruciais e incisivas a cena seis do primeiro ato, com quatro curtas falas, duas de Evandro, uma de Ismena e a última de Alceste. Em resposta à questão colocada por Evandro a propósito da agonia em que se encontrava Admeto (“Che più gli resta in queste sue mortale agonie?”), a rainha responde com extraordinária *brevitas*: “Gli resta Alceste”. Ainda como exemplo de economia e força dramáticas há que referir a

18 Para uma análise das questões levantadas por este diálogo, cf. Mastrorarde 228-229 e Parker xxxi-lv, que dá uma perspectiva bibliográfica abrangente da crítica da peça de Eurípidés, referindo as posições dos estudiosos em relação a Feres e Admeto, sobretudo em xlvii-li.

19 Ela estaria a enfrentar, portanto, um destino que não era o seu, mas o do marido (Dale 82).

20 Não pensamos que, na tragédia de Eurípidés, as palavras de Alceste desviem a atenção do seu comportamento ou ponham em causa a firmeza da sua vontade, pois, como defende Silva, toda a atenção do espectador “recae, sin desviaciones, en el comportamiento de una Alcestis, sóbria de palabras y de actitud firme, pero ejemplar en lo que puede ser una devoción suprema” (153). A manifestação de um juízo crítico e a clareza de raciocínio da protagonista euripídiana revelam uma força que a coloca em confronto e contraste com a debilidade da personagem masculina (Silva 151), elemento que, a manter-se na ópera, iria dificultar a imediata apreensão deste carácter.

21 A versão vienense tem um total de dezoito cenas (ato I com sete cenas, ato II com seis, ato III com cinco), enquanto a versão francesa apresenta, no total, vinte cenas (ato I com as mesmas sete cenas, ato II, quatro e ato III, nove).

frase em que Alceste faz a Admeto a fatídica revelação da identidade da vítima: “Son...io” (ato II, cena cinco). Na versão de du Rollet, Alceste reage à pergunta com uma interrogativa desconcertante que retira força à revelação: “Quel autre qu’ Alceste / Devait mourir pour toi ?” (ato II, cena três).

A presença dos filhos de Alceste e Admeto – Eumelo e Aspásia – não só não nos parece prejudicar a economia diegética²², dada a concisão dessas intervenções, como reforça o *pathos*²³. As suas exíguas palavras servem para realçar a dor. Também Ismena, que traz para a ópera a figura da confidente, motivo tópico da literatura da Antiguidade²⁴, não prejudica, na nossa perspetiva, a economia da ação, pois nunca origina diálogos extensos. E esta personagem não é supérflua; ela é mais um elemento que acentua a ambiência de dor em que o espectador é mantido até ao aparecimento de Apolo, na última cena do último ato. É, aliás, dentro desta linha de leitura que devemos interpretar a supressão de Hércules. Na verdade, a personagem que traz o fim da angústia só deve surgir no final²⁵. Desde a abertura da ópera, o espectador mergulha numa tristeza²⁶ cujo termo representa o fim do espetáculo. O libreto pretende trabalhar a infelicidade, não a felicidade. Ismena é, portanto, mais uma voz a ecoar a aflição (veja-se o seu papel no ato I, cena seis). E ao intensificar o *pathos*, a personagem traz para a cena as interrogações que a Alceste da ópera não pode formular. É como uma espécie de *alter ego* da rainha que Ismena questiona esta sobre a sua decisão (ato II, cena um)

Entre as diferenças que devemos considerar ao compararmos os dois libretos encontra-se a forma cuidadosa como Calzabigi deu atenção à fonte grega. De facto, em vários momentos o seu texto é herdeiro do de Eurípidés. Assim, por exemplo, provirá do original grego a ideia de destacar os filhos de Alceste. No primeiro *κομμός*²⁷ da peça grega, depois da despedida de Alceste e Admeto (E. *Alc.* 280-392), ouve-se uma das crianças (E. *Alc.* 393-415).

Também a manifestação de apreensão pelo futuro dos filhos, que hão de ficar expostos à inveja, à suspeita e ao ódio (ato II, cena 6), se inspira nas palavras da

22 Opinião diferente tem Brèque (16).

23 Porque as palavras das crianças intensificam o dramatismo da situação a ária de Alceste reproduz-las: “Ah la madre dov’è” (ato II, cena seis). Tal recurso não se encontra na ária “Ah! Malgré moi, mon faible coeur partage” (ato II, cena 4), que, na versão de du Roullet, corresponde àquela.

24 A sua presença encontra-se seja no género dramático (Fedra e a Ama; Antígona e Ismena; Electra e Crisótemis) seja no género épico (Dido e Ana; Medeia e Calcíope).

25 Du Roullet, ao fazer Hércules aparecer na segunda cena do terceiro ato, quebra a lamentação da cena anterior e anuncia uma libertação da dor, que a personagem confirma sempre que aparece em cena (ato III, cenas dois, cinco e oito). A ária “C’est en vain que l’enfer compte sur sa victime”, com que faz a sua entrada, começa como uma marcha, o que realça a determinação do herói em desafiar as forças superiores (Noiray, *Alceste* 72).

26 O tom em ré menor, em que Mozart também irá colocar a abertura do seu *Don Giovanni* (1787), a sonoridade fúnebre dos trombones, os violinos em longa linha descendente, o ritmo inquietante, os fortes contrastes de dinâmica contribuem para criar uma atmosfera de mistério (Noiray, *Alceste* 32).

27 Aristóteles define *κομμός* como “um canto plangente entoado em comum pelo coro e pela cena” (“κομμός δὲ θρήνος κοινός χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς”, Arist., *Po.* 1452 b; trad. de Valente 60). No teatro grego a presença da criança no palco a cantar não é comum na tragédia grega, embora Eurípidés recorra a este motivo em *Andrómaca* 505-ss; cf. Dale 85.

Alceste euripidiana, receosa de que alguma ignomínia pusesse em risco o futuro casamento da filha: “Que não caia sobre ti algum rumor vergonhoso/ que, estando tu na flor da idade, destrua o teu casamento” (“μή σοί τιν’ αἰσχρὰν προσβαλοῦσα κληδόνα / ἤβης ἐν ἀκμῇ σους διαφθείρηι γάμους”, E. Alc. 315-316)²⁸.

O pedido de que não case dirigido a Admeto pela rainha (ato III, cena 2) provém do original grego: “Suporta que estes sejam os senhores da minha casa²⁹/ não dês uma madrasta a estas crianças” (“τούτους ἀνάσχου δεσπότας ἐμῶν δόμων/ καὶ μὴ ἴπιγήμες τοῖσδε μητριῶν τέκνοις”, E. Alc. 304-305)³⁰. As representações da ópera têm tendência a suprimir, pelo menos, parte deste diálogo, dada a extensão do recitativo³¹.

As palavras de Ismena “Ognuno ama se stesso: ama la vita” (ato 1, cena 7), que remetem para o tema do direito à vida, podem inspirar-se na peça de Eurípides, no passo em que Admeto, indignado por o pai não se ter oferecido para o substituir, exclama: “se a morte vier, ninguém quer morrer!” (“ἦν δ’ ἐγγὺς ἔλθῃ θάνατος, οὐδεὶς βούλεται”, E. Alc. 671-672)³².

Mas não se pense que estamos perante uma réplica operista da peça grega. Calzabigi foi buscar palavras, motivos e ideias a diversas fontes da Antiguidade. Assim, por exemplo, à Lucrecia de Lívio conduzem-nos as palavras de Alceste no momento em que se apresenta como um *exemplum* para as mulheres vindouras: “Un magnanimo esempio oggi assicuri alle spose fedelli di futuri” (ato I, cena 5)³³. E quando, tomada a dolorosa decisão (ato I, cena 5), Alceste roga às divindades infernais um último abraço, um último adeus ao marido e aos filhos (ato II, cena 2), o motivo do pedido traz a lembrança de Medeia. De facto, a princesa da Cólquida, independentemente das suas intenções pérfidas, solicita, em Eurípides, mais um

28 Todas as traduções de grego e de latim que apresentamos são da nossa autoria, salvo indicação em contrário.

29 O imperativo “suporta” pode ter implícita já a ideia expressa no verso seguinte: manter-se Admeto viúvo. O possessivo “minha casa” é uma lição controversa, que alguns editores substituem por um participio (Parker 117-118; cf Dale 76-77).

30 Estamos perante um motivo tópico na literatura da Antiguidade: a crueldade das madrastas. A peça de Eurípides define, pela boca de Alceste, a madrasta da seguinte forma: “A madrasta é odiosa para os filhos do matrimónio anterior,/ em nada mais doce do que uma víbora” (“ἔχθρὰ γὰρ ἢ ἴπιοῦσα μητριῶν τέκνοις / τοῖς πρόσθ’, ἐχίδνης οὐδὲν ἡπιωτέρα”, E. Alc. 309-310). Em *Ion*: “Dizem que as madrastas invejam os enteados” (“φθονεῖν γάρ φασι μητριῶν τέκνοις”, E. Ion 1025; cf. 1329); cf. e.g. TrGF fr. 4, v.1; Hes. Op. 825; Aesop. 121; A. Pr. 727. Exemplificam esta conceção negativa da madrasta, entre os autores latinos, Verg. Ecl. 3.33; G. 2.128; 3.282; Sen. Con. 4.6.1.7; Sen. Ag. 118; Her. F. 110-112; 1200-1201, 1236; Luc. 4.637).

31 Cf. Profil, Geraint Jones Singers and Orchestra, Jones. Contudo, quem conhece o texto de Eurípides entende de outro modo as palavras da protagonista. Mais singelo é, sem dúvida, o pedido de Alceste na versão de du Roulet, o qual origina a ária “Vis pour garder le souvenir” (ato III, cena 4). Aqui, o estilo vocal da ária, em que sobressai o *pizzicato* das cordas, encanta pela sua simplicidade.

32 O facto de serem ditas por Ismena e não por Admeto ou Alceste, como na tragédia grega, evita criar dissonâncias na leitura da protagonista.

33 Na iminência da morte imposta pelo opróbrio da violação, Lucrecia também se apresenta como um *paráδειγμα* para as mulheres vindouras: “Com o exemplo de Lucrecia nenhuma mulher viverá desonrada” (“nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo uiuet”, Liv. 1.58.10).

dia para pensar na maneira de partir e na direção a tomar³⁴; e, em Séneca, como ia ficar longe dos filhos, diz pretender um dia para se despedir³⁵.

Muitas são as ideias expressas na versão vienense que se inspiram em textos de diferentes géneros que remontam à Antiguidade Clássica. Assim, logo na primeira cena, a frase proferida pelo arauto “D’inesorabil Morte preda igualmente sono nel tugurio, i pastori, i Re sul trono” evoca claramente um verso horaciano: “a pálida Morte bate com o mesmo pé tanto nos casebres dos pobres como nos palácios dos reis” (Hor. *Carm.* 1.4.13-14). O pensamento encontra-se, aliás, nos autores latinos tanto no teatro (e.g. Pl. *Trin.* 490-494), como na prosa (e.g. Sen. *Ep.* 91.18; *Nat.* 6.1.8); não estando ausente dos poetas gregos. De facto, na *Antígona*, de Sófocles, ele fica implícito no comentário do Mensageiro que vem anunciar as mortes da protagonista e de Hémon (S. *Ant.* 1158-1171).

A afirmação do Coro: “Chi serve e chi regna e nato alle pene” (ato 1, cena 7) é ilustrada pelo revés trágico sofrido por Édipo e por Creonte, no final da ação, em *Rei Édipo* e *Antígona* de Sófocles.

Da inveja dos deuses referida por Admeto – “Voi m’invidiaste, o Numi, la mia felicità! (ato III, cena 1) – fala Hércules, depois de resgatar Alceste à morte (E. *Alc.* 1135); fala Electra, em *Orestes* (974); Teseu, em *Suplicantes* (348); o Coro, em *Ifigénia em Áulide* (1097).

Apesar das diferenças entre as duas versões e de o conhecimento dos clássicos nos levar a valorizar a versão vienense pelo seu cuidado literário, fica claro que Gluck pretende sempre acentuar na história a desdita vivida pelas personagens. Assim, se na versão de Calzabigi a decisão de Alceste em se sacrificar por Admeto dá origem à ária “Ombre, Larve, compagne di morte” (ato I, cena cinco), cuja alternância de ritmos espelha o diálogo entre Alceste e as potestades infernais, no libreto de du Roullet são duas as árias da rainha: “Non ce n’est point un sacrifice” (ato I, cena 5) e “Divinitès du Styx, ministres de la mort” (ato I, cena 7), ponto culminante do primeiro ato.

A ária “Non ce n’est point un sacrifice” transmite sentimentos contraditórios, e a expressão do livre arbítrio não é isenta de mágoa. Repare-se, aliás, como, depois da frase “La vie est un affreux supplice”, os instrumentos substituem a voz que, por minutos, deixamos de ouvir, fazendo assim ecoar a dor de Alceste. A contrastar com a firme resolução expressa no refrão “Non, ce n’est point un sacrifice”, surge a lembrança das crianças, que leva Alceste a interromper o refrão no segundo verso, com os clarinetes e os oboés a sublinharem a angústia presente nas exclamações: “O mes enfants! Ô regrets superflus!”

Eliminando as cadências que caracterizavam a música operista italiana da época, desenvolvendo linhas melódicas mais simples, valorizando, de forma ino-

34 “μίαν με μείναι τήνδ’ ἕασον ἡμέραν / καὶ ζυμπερᾶναι φροντίδ’ ἢ φευξοῦμεθα / παίσιν τ’ ἀφορμὴν τοῖς ἐμοῖς, ἐπεὶ πατήρ / οὐδὲν προτιμᾶι μηχανήσασθαι τέκνοις” (E. *Med.* 340-343).

35 “Precor, breuem largire fugienti moram, / dum extrema natis mater infigo oscula, / fortasse moriens” (S. *Med.* 288-290; “eu suplico, concede à fugitiva um ligeiro atraso, / para beijar os meus filhos pela derradeira vez, eu, uma mãe/ talvez prestes a morrer”, Sousa 55-56).

vadora, os metais e os instrumentos de percussão, adequando as tessituras vocais aos sentimentos e à natureza das personagens, Gluck concebe um novo conceito de ópera, que transforma a música em palavras, uma estética que fez do compositor o precursor de Wagner, de Weber e de Strauss. Assim, podemos dizer que a ópera reformista de Gluck prova que a música é como propõe Aristóteles: “diversão” (παιδιά), “pausa” (ἀνάπαυσις) “modo de passar o tempo” (διαγωγή) e “raciocínio” (φρόνησις)³⁶.

Bibliografia

Abreviaturas usadas

OCOI: *Ópera. Compositores Obras, Intérpretes*. Ed. Andrés Batta. Tradução espanhola de *Opera-Komponisten, Werke, Interpreten*. Barcelona: Könnemann, 2005.

GA: *Gluck. Alceste. L'Avant Scène Opéra* 73, 1985.

HM1: *Histoire de la musique I. Des Origines à Jean-Sébastien Bach*, 2 vols. Ed. Roland-Manuel. Paris: Éditions Gallimard, 1960.

HM2: *Histoire de la musique II. Du XVIII siècle à nos jours*, 2 vols. Ed. Roland-Manuel. Paris: Éditions Gallimard, 1963.

IT: *Gluck. Iphigénie en Tauride. L'Avant Scène Opéra* 62, 1984.

Obras gregas citadas a partir do *Thesaurus Linguae Graecae*. Disponível online em: <<http://www.tlg.uci.edu/>>.

Obras latinas citadas a partir do *The Packard Humanities Institute Latin Texts*. Disponível online em: <<http://latin.packhum.org/browse>>.

ARISTÓTELES. *Poética. Aristóteles*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BERLIOZ, Hector. “A travers chants ~ sur Alceste.” *GA*, 1985. 94-95.

BORREL, Eugène. “La Querelle des Bouffons.” *HM2*, 1963. 26-39.

BRÉCQUE, Jean-Michel. “Les avatars d’une légende purement grecque.” *GA*, 1985. 14-19.

CONACHER, Desmond J. “The Myth and its Adaptation.” *Twentieth Century Interpretations of Euripides’ Alceste*. Ed. John Wilson. London: Prentice-Hall, Inc., 1968. 14-21.

DINDORF, Wilhelm. *Scholia Graeca in Euripidis Tragoedias*. Oxford: Oxford University Press, 1863.

EURÍPIDES. *Alceste*. Ed. A. M. Dale. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1954.

—. *Alceste*. Ed. Desmond Conacher. Warminster: Aris & Phillips, 1993.

—. *Alceste*. Ed. L. P. E. Parker. Oxford: Oxford Clarendon Press. 2007.

FAVRE, Georges. “Gluck et la Réforme du Drame Lyrique.” *HM2*, 1963. 40-54.

GIULIANI, Elisabeth. “Rousseau, analyste de Gluck.” *GA*, 1985. 85-91.

GREGORY, Justina. *Euripides and the Instruction of the Athenians*. Michigan: Ann Arbor, The University of Michigan Press. 1991.

GROUT, Donald Jay. “Opéra Bouffe et Opéra-comique.” *HM2*, 1963. 5-25.

KENNEDY, Michael, and Joyce Kennedy. *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

KITTO, H. D. A *Tragédia Grega. Estudo Literário*, vol. 2. Tradução portuguesa de *Greek Tragedy. A Literary Study*. Coimbra: Arménio Amado, 1972.

36 Arist. *Pol* 1339a.

- LATHAM, Alison, ed. *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- MALINA, János. "Lully – Ópera en el palácio del Rey Sol." *OCOI*, 2005. 286-289.
- MARCH, Ivan, ed. *The Penguin Guide To Recorded Classical Music*. London: Penguin Books, 2010.
- MASSON, Renée, et Paul-Marie. "Jean-Baptiste Lully." *HM1*, 1960. 1572-1590.
- MASTRONARDE, Donald. *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- NEEF, Sigfrid. "Alcestes." *OCOI*, 2005. 174-175.
- . "Alcestes." *OCOI*, 2005. 290.
- NOIRAY, Michel. "Genèse de l'œuvre." *GA*, 1985. 7-11.
- . "Alceste. Opéra en trois actes, livret italien de Calzabigi, livret français de du Roulet, commentaire littéraire et musical de Michel Noiray." *GA*, 1985. 31-79.
- . "Les éléments d'une réforme." *GA*, 1985. 20-26.
- . "Une gestation complexe." *IT*, 1984. 20-25.
- MURNAGHAN, Sheila. "The Survivors' Song: The Drama of Mourning in Euripides' *Alcestis*." *Euripides and the Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Ed. Martin Cropp, Kevin Lee, and David Sansone. Illinois: Stipes Publishing, 2000. 107-116.
- QUINAULT, Philippe. *Alceste Ou Le Triomphe D'Alcide: Tragedie*. Edição facsimilada. Milton Keynes: Kesinger Publishing's Legacy Reprints, 1701.
- SADIE, Stanley, and John Tyrrel, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2.nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- SCOTT, R. H. F. *Jean-Baptiste Lully*. London: Peter Owen, 1973.
- SEGAL, Charles. *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Durham, London: Duke University Press, 1993.
- SÉNECA. *Medeia*. Trad. Ana Alexandra Alves Sousa. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa. "Eurípides Misógino." *Las Personas de Eurípides*. Ed. G. Giangrande, and H. White. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 2007. 132-190.
- SIZTHA, Tünde. "Gluck- Reforma de la ópera." *OCOI*, 2005. 170-171.
- . "La muerte como tema central." *OCOI*, 2005. 175.

ÍNDICE

- 5 **PREFÁCIO**
7 PREFACE

1. MITOS NA LITERATURA ANTIGA MYTHS IN ANCIENT LITERATURE

- 11 **THE APOLLONIAN FEATURES OF PINDAR’S PYTHIAN ODES**
Emilio Suárez de la Torre
- 31 **O RETRATO DE CLITEMNESTRA NA LITERATURA GREGA**
Joaquim Pinheiro
- 41 **IPHIGENEIA PARTHENOS**
Nuno Simões Rodrigues
- 49 **CONSIDERAÇÕES DE COMO OS MITOS ESCATOLÓGICOS DIRIGEM-SE MUITO MAIS À VIDA DO QUE À MORTE**
Izabela Bocayuva
- 59 **“NÃO FOI DESTA MANEIRA QUE O TOURO CARREGOU SOBRE O DORSO O PESO DO AMOR” (BATRAC. 78-79)**
Rui Carlos Fonseca
- 69 **O MITO DE TAGES NO *DE DIVINATIONE***
Giuseppe Ciafardone
- 75 **MATERNIDADES MALDITAS**
Cristina Santos Pinheiro
- 85 ***VICIMVS VICTI PHRYGES*: EQUIPARAÇÃO ENTRE VENCIDOS E VENCEDORES, TROIANOS E DÁNAOS, NO *AGAMÉMNON* DE SÉNECA**
Ricardo Duarte
- 99 ***AMOR MORBUS* EM *PHAEDRA*: O MITO E A DOCTRINA ESTÓICA DOS *AFFECTUS***
Ana Filipa Isidoro da Silva
- 107 ***THYESTES* DE SÉNECA: O TEATRO DA FRUSTRAÇÃO DA ALMA HUMANA. ENTRE A *TRANQUILLITAS ANIMI* E O *FUROR REGNI***
Mariana Montalvão Horta e Costa Matias
- 119 **READING CLASSICAL MYTHS IN LATE ANTIQUITY: MACROBIUS’ PROPOSAL OF LITERARY IDENTITY IN *COMMENTARII IN SOMNIUM SCIPIONIS***
Julieta Cardigni

2. MITOS NA LITERATURA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

MYTHS IN MODERN AND CONTEMPORARY LITERATURE

- 133 MITOLOGIA E MUNDIVIDÊNCIA MANEIRISTA EM *O LIMA* DE DIOGO BERNARDES
José Cândido de Oliveira Martins
- 145 O MITO DE DON JUAN E *LES LIAISONS DANGEREUSES* DE LACLOS
Ana Isabel Moniz
- 155 SERVINDO A CIRCE
Margarida Vale de Gato
- 165 A PRESENÇA DO MITO NA POESIA DE JULES LAFORGUE
Guacira Marcondes Machado
- 171 TRAÇOS DE UMA REFLEXÃO MÍTICA SOBRE O FEMININO EM *O LIVRO DE ALDA* DE ABEL BOTELHO
Rui Sousa
- 187 APOLLINAIRE E A RELEITURA DOS MITOS EM *ALCOOLS*
Silvana Vieira da Silva
- 199 THE RECEPTION OF MYTH IN FERNANDO PESSOA
Maria João Toscano Rico
- 217 BABEL AND MERLIN REVISITED IN C.S. LEWIS'S *THAT HIDEOUS STRENGTH*
Maria Luísa Franco de Oliveira Falcão
- 225 O MITO DE NARCISO E A LITERATURA DE INTROSPECÇÃO
Anna Faedrich Martins
- 239 ULISSES E O VELHO SANTIAGO
Maria Mafalda Viana
- 251 RECEÇÃO MÍTICA EM AGUSTINA BESSA LUÍS
Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes
- 261 RESSIGNIFICAÇÕES DO MITO CLÁSSICO DO MARAVILHOSO NO LIVRO *FITA VERDE NO CABELO*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA
Nerynei Meira Carneiro Bellini
- 273 O MITO REVISITADO NA FICÇÃO DE ANGOLA: *O DESEJO DE KIANDA E A PARÁBOLA DO CÁGADO VELHO*, DE PEPETELA
Maria Cristina Batalha
- 283 O RESSURGIMENTO DE VÊNUS
Joana Marques de Almeida
- 291 "THE MYTH TO END ALL MYTHS"
Alexandra Cheira
- 299 REVISITING THE TUDOR MYTH IN SANDRA WORTH'S *THE ROSE OF YORK TRILOGY*
Susana Paula de Magalhães Oliveira
- 307 DO CAOS AO COSMOS
Helena Malheiro
- 317 A INEXORABILIDADE DO DESTINO DO MITO GREGO NA MODERNIDADE ATRAVÉS DA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN
Maria da Conceição Oliveira Guimarães

3. MITOS NAS ARTES

MYTHS IN ARTS

- 331 RECYCLING MYTHS IN BYZANTINE ART
Livia Bevilacqua
- 343 *AFRODITE E EROS*, REVISITADOS POR FRANCISCO DE HOLANDA
Teresa Lousa
- 351 EROS PLAYING WITH WALNUTS IN THE COMEDIES OF JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS
Silvina Pereira
- 363 O MITO INSTÁVEL DE ORESTES E HAMLET
Henrique Miguel Carvalho
- 373 A PRESENÇA DE ALCESTE NA MÚSICA ERUDITA
Ana Alexandra Alves de Sousa
- 383 TRISTÃO E ISOLDA: O MITO DO AMOR IMPOSSÍVEL
Gianmarco Catacchio
- 391 OS MITOS ARTURIANOS NA PINTURA DO SÉCULO XIX
Ana Margarida Chora
- 403 PAIXÃO, SABEDORIA E NARRATIVA MÍTICA NA XILOGRAVURA DE HEIN SEMKE
Joanna Latka
- 413 ALGUNS APONTAMENTOS NA MITOLOGIA DAS “LOUCAS”
Isabel Henriques de Jesus
- 423 CAGE WAKES UP JOYCE
Ana Luísa Valdeira
- 433 MARGARET ATWOOD’S *THE PENELOPIAD*
Sara Paiva Henriques
- 445 PERCY JACKSON: O LADRÃO DE MITOS
João Peixe
- 453 *BITE ME! BUT PLEASE BE SEXY ABOUT IT* – O MITO DO VAMPIRO NO CINEMA
José Duarte

4. MITOS NA HISTÓRIA E NA FILOSOFIA

MYTHS IN HISTORY AND PHILOSOPHY

- 471 THE THEBAN MYTHS IN HERODOTUS: NOT YET A NEGATIVE PARADIGM
Pierpaolo Peroni
- 483 SCIPIO AEMILIANUS AND ODYSSEUS AS PARADIGMS OF *PRÓNOIA*
Breno Battistin Sebastiani
- 495 RECONFIGURAÇÕES MEDIEVAIS E MODERNAS DO MITO DE ATLÂNTIDA
Margarida Santos Alpalhão
- 503 A CHEGADA DO CARDEAL ALEXANDRINO A LISBOA (1571)
André Simões

- 517 FROM OBSCURITY TO THE PANTHEON OF PORTUGUESE AMERICAN HEROES:
RECYCLING PETER FRANCISCO FOR ETHNIC MINORITY 'FEEL GOOD' AND UPLIFT
Reinaldo Francisco Silva
- 529 *IRACEMA PARA ALÉM DAS EXPECTATIVAS*
Tito Barros Leal
- 539 CASSANDRA REVISITADA
Sandra Pereira Vinagre
- 551 O MITO COMO LEITURA DA HISTÓRIA
Ivone Daré Rabello
- 559 A ERÓTICA DO ÊXTASE
Lolita Guimarães Guerra
- 575 DEVOLVER O FOGO AOS DEUSES
Sofia Santos

5. MITOS NA CULTURA POPULAR

MYTHS IN POPULAR CULTURE

- 587 RARIDADE E DIVERSIDADE COMO FACES DA MESMA MOEDA
Marina Pelluci Duarte Mortoza
- 595 MITOLOGIA NA FÁBULA
Ana Paiva Morais
Teresa Araújo
- 607 TEMAS MÍTICOS NOS CONTOS POPULARES PORTUGUESES
Cristina Abranches Guerreiro
- 615 "A SERRANA" E "A GALHARDA", DOIS RETRATOS DA MULHER DEVORADORA NO
ROMANCEIRO DE TRADIÇÃO PORTUGUESA
Ana Sirgado
- 625 A LENDA DAS ÁGUAS SANTAS DO VIMEIRO
Natália Albino Pires
- 637 O HERÓI MÍTICO E A IMAGEM DO PRÍNCIPE NOS CONTOS DE JOSÉ LEITE DE
VASCONCELOS
Teresa M. Gonçalves de Castro
- 651 MITO E CONTO POPULAR
Maria Auxiliadora Fontana Baseio
- 659 *AS MÃOS DOS PRETOS*, DE LUÍS BERNARDO HOWANA
Maria Zilda da Cunha
- 671 ANGELA CARTER E BARBA-AZUL
Cleide Antonia Rapucci

6.MITOS NA RELIGIÃO E NAS CIÊNCIAS

MYTHS IN RELIGION AND SCIENCE

- 685** THE JUDGMENT BETWEEN HORUS AND SETH AS A PARADIGM FOR THE JUDGMENT OF THE DEAD
André de Campos Silva
- 697** REVISITANDO O MITO EGÍPCIO DAS LUTAS ENTRE HÓRUS E SET
José das Candeias Sales
- 715** DA PALAVRA AO ACTO
Miguel Pimenta-Silva
- 727** LILITH: FROM POWERFUL GODDESS TO EVIL QUEEN
Maria Fernandes
- 737** ENTRE MITO E CIÊNCIA
Abel N. Pena
- 749** A MIGRAÇÃO DOS PORTENTOS
Isabel de Barros Dias
- 763** O MITO DA CRIAÇÃO NO CORÃO E O SEU REFLEXO NA MÍSTICA SUFI
Natália Maria Lopes Nunes
- 777** REVISITAR A CATÁBASE
Daniela Di Pasquale
- 789** REMINISCÊNCIAS DE VERGÍLIO NA OBRA POÉTICA DE PEDRO JOÃO PERPINHÃO
Helena Costa Toipa
- 805** NARCISO E LEONARDO NA PERSPETIVA DE FREUD
Isabel Castro Lopes
- 815** À PROCURA DE UM FINAL FELIZ, OU A NARRATIVA ADÂMICA REVISITADA POR LLANSOL
Cristiana Vasconcelos Rodrigues

REVISITAR O MITO | MYTHS REVISITED

Organização: Abel Nascimento Pena, Maria de Jesus C. Relvas,
Rui Carlos Fonseca, Teresa Casal

Capa: Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vénus*, ca. 1485 (pormenor)
Conceito gráfico: Maria de Jesus C. Relvas

Paginação: Ângela Andrade

© EDIÇÕES HÚMUS, 2015
End. Postal: Apartado 7081
4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão
Tel. 926 375 305
E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão
1.ª edição: Fevereiro de 2015
Depósito legal: 387047/15
ISBN 978-989-755-112-3

Revisitar o Mito / Myths Revisited revisita o mito e o modo como ele tanto gera e alimenta o imaginário humano de todos os tempos e lugares, como nos permite repensar os abismos e as zonas profundas e sombrias que procedem de um irracional mitológico. Partindo do filão clássico, os contributos multidisciplinares reunidos neste volume incidem sobre a plasticidade do mito, materializado nas suas expressões literárias, artísticas, políticas ou científicas e lido à luz das novas ciências e áreas do saber.

Revisitar o Mito / Myths Revisited revisits myth and how it has both generated and nurtured human imagination across time and space, and allowed us to rethink the abysmal and sombre depths that proceed from the mythological irrational. Rooted in the classical repository, the contributions assembled in this volume privilege dynamic and interdisciplinary approaches to the plasticity of myth, as manifest in literary, artistic, political or scientific expression.



LETRAS
LISBOA



ISBN 978-989-755-112-3



9 789897 551123

