Revenge and Punishment

esap Escola Superior Artística do Porto

Artur Neto

Revisitação da Mitologia Grega: Um Olhar A Partir da Contemporaneidade

Trabalho de Projeto
Mestrado em
Artes Visuais.
Práticas Artísticas e
Investigação

2020/2021

Artur Neto

Revisitação da Mitologia Grega: Um Olhar A Partir da Contemporaneidade

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em (designação da área científica do mestrado) realizado sob a orientação científica da Prof. Doutora Eduarda Neves e co-orientação do Prof. Doutor Juan Luis Toboso.

esap Escola Superior Artística do Porto

Agradecimentos

À professora Eduarda Neves pela sua capacidade em me fazer perceber quais as questões nucleares a abordar neste ensaio.

Ao professor Juan Luis Toboso pela cirúrgica análise do meu projeto artístico e motivação aplicada nesta nova etapa.

À minha mãe pela sua atenção e apoio na concretização visual e plástica deste documento.

Ao meu pai, dado que em momentos mais críticos, me aconselhou e indicou o caminho certo para a iluminação.

Ao meu grande amigo Francisco Braga pela criação de uma música misteriosa e enigmática, apropriada à imagética dos meus vídeos.

Resumo

Revisitação da Mitologia Grega: um olhar a partir da contemporaneidade

Artur Neto

Palavras-Chave: Mitologia grega, Tragédia, Metamorfose, Transformação

O trabalho de projeto que aqui apresentamos contemplou diversos casos de estudo sobre a mitologia grega clássica e teve como ponto de partida a releitura de um conjunto de excertos do livro intitulado *O Homem-Veado e a Mulher-Aranha* de Françoise Frontisi-Ducroux que descrevem e analisam de forma significativa uma série de mitos clássicos. O enfoque da leitura, as descrições ou os momentos específicos da narração que consubstanciam um dos pontos de partida, iniciam o processo do projeto prático artístico que incluí diversos suportes e técnicas de representação. A obra de Ovídio, *Metamorfoses* constituiu, de igual forma, um texto fundamental para a nossa investigação. Neste contexto avançou-se, por um lado, com a criação de vários desenhos que comunicam de forma exploratória uma sucessão de acontecimentos inspirados no universo da mitologia clássica. Por outro lado, interessou também explorar no contexto dos mesmos territórios de estudo - mitologia grega clássica - representações visuais sem uma ordem sequencial, mas capazes de retratar um acontecimento chave dos mitos, utilizando o vídeo e a poesia para deles tentar criar um universo simbólico reminiscente. Além destas explorações realizadas no âmbito do projeto, foi construído um arquivo que permitiu grande liberdade de associações e produção de novos significados e conhecimento, utilizando uma estratégia de estruturação de informação próxima do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

Paralelamente ao projeto artístico, que parte da obra acima citada, foi desenvolvida uma investigação plural onde se exploram e sintetizam diversas ideias e propostas sobre as temáticas de interesse para este trabalho de projeto de forma a enriquecer as possibilidades de contaminação entre várias áreas disciplinares e experiências ao longo do trabalho. Desta forma, iniciamos a pesquisa através das leituras de autores, num campo mais teórico, como Mircea Eliade, Ernest Granger, Ernst Gombrich, James Cahill, Horst Waldemar Janson e Margarida Medeiros para perceber a relação do mito com as formas de representação da cultura ocidental na contemporaneidade.

Outros autores estudados durante esta fase inicial, mas enquadrados no campo da pintura, são Giuseppe Cesari, John William Waterhouse, Ian Hamilton Finlay e Lanfranco Quadrio que estabelecem uma ponte entre o universo do mito clássico e a realidade social e política de um determinado povo, projetando-o para o pensamento contemporâneo. Estes autores são fundamentais porque permitiram contaminar e / ou compreender as estratégias que nos interessou adotar para criar uma nova história baseada no mito que evocamos.

Por fim, interessou consultar e analisar o trabalho de diversos autores que justificam a adoção de um discurso visual, particular para este projeto, tais como Vaslav Nijinsky, Didier Comès e Friedrich Murnau, enriquecendo o projeto artístico e a sua fundamentação com o estudo das obras e ideias destes autores. Todas estas referências permitiram-nos trabalhar de forma criativa a partir das narrativas originais da mitologia clássica, abordando características inerentes ao ser humano, bem como tentar compreender de que forma algumas delas são transversais ao tempo histórico.

Objetivo do projeto artístico

O objetivo principal deste projeto é o de criar um conjunto de obras que dialogam de forma poética e crítica com alguns mitos da antiguidade clássica, nomeadamente, Acteon convertido em veado e Dafne convertida em Loureiro. Sendo utilizados como instrumentos de representação e expressão nucleares o desenho, a poesia e o vídeo, este último acompanhado pela música.

Importa referir que no culminar da construção do projeto, em dois painéis, foi criado um arquivo de imagens que pertencem a diversos tempos e épocas, nos quais se identifica e explora as semelhanças entre histórias e representações visuais. Todas se relacionam, de alguma forma, com os mitos estudados para esta investigação e trabalho de projeto.

Pretendemos com este exercício inspirado no *Atlas Mnemosyne* concentrar nos dois painéis as influências visuais e conceptuais que foram contagiando o projeto, bem como expor fragmentos do nosso processo artístico, ou mesmo representações que se referem a histórias que nos pareceram significativas e com as quais fomos confrontados durante a investigação.

Pretendeu-se ter uma experiência significativa de trabalho coletivo na produção final de algumas destas obras e para isso desenvolveu-se um trabalho contaminado por autores / compositores do campo musical para os vídeos e músicas do trabalho de projeto. Estes vídeos / música integram o material que constitui o processo até à obra final, para que possa haver uma expansão maior da constelação de significados, do conteúdo simbólico e para que haja um acompanhamento por parte do espectador dos vários passos que foram dados até à proposta final.

Tentamos reinterpretar a sabedoria e lógica intemporal de alguns mitos clássicos materializando esse diálogo através de uma proposta de um novo mundo ficcional na contemporaneidade. O ensaio que foi realizado levou a alguns questionamentos que apontam para certos discursos hermenêuticos e ontológicos subjacentes às obras criadas com o objetivo de as desconstruir.

Através deste processo foi possível construir pontes que ligam as obras e imaginário dos autores da antiguidade com a contemporaneidade, bem como entre o que são experiências de vida individuais com as vivências coletivas. Também foi importante aprofundar a vontade e as motivações que levaram à seleção de casos específicos dentro do universo da mitologia clássica, com o objetivo de perceber melhor a ligação entre essas escolhas, promovendo desta forma uma maior compreensão relativamente à sinergia que pode existir entre essas obras selecionadas.

Índice

Introdução 11

O mito na Grécia Antiga: funções e significados 13

A mitologia na História de Arte: Os casos de Giuseppe Cesari e John William Waterhouse 19

A importância da mitologia grega na produção artística contemporânea 29

Projeto: **Revenge and Punishment** 40

Atlas de imagens ou o processo como arquivo 65

Painel I: **o castigo da visão** 66

Painel II: **a eterna perseguição** 70

Conclusão 75

Bibliografia 77

Webgrafia 78

Filmografia 78

Créditos de imagens 79

Introdução

O trabalho de revisão teórica e projeto artístico desenvolvidos tiveram como temática nuclear o universo da mitologia, nomeadamente histórias mitológicas da antiguidade clássica com enfoque em alguns dos seus tópicos como os da metamorfose e do amor. Neste contexto, a obra *Metamorfoses* de Ovídio foi considerada uma coletânea de referência por ser um poderoso repositório de histórias mitológicas que combina na sua estrutura e conteúdo a tradição grega e romana num conjunto de 15 livros. Além do enfoque deste autor na temática da metamorfose, um fenómeno que nos parece em si extremamente difícil de narrar devido à complexidade dos seus vários estágios de transformação, também identificamos uma brilhante exploração do conceito do amor no seu sentido mais lato, da arte da sedução, bem como das diversas tonalidades psicológicas que vai destilando em cada um dos personagens que aborda nesta obra poética.

O ensaio criado no contexto desta investigação está organizado em 5 capítulos ou secções principais. O primeiro capítulo introduz e elucida de forma resumida sobre o tema global que é o da mitologia, explicando o seu impacto e importância na vida das sociedades primitivas, modernas e contemporâneas.

O segundo capítulo constitui um estudo mais aprofundado em torno da arte moderna, com um enfoque especial em duas obras que tentaram reinterpretar as narrativas mitológicas de Dafne e de Actéon, descritas por Ovídio. É atribuída particular atenção, nesta secção, às correntes artísticas e às épocas às quais os autores destas obras se inscrevem e de como essas realidades influenciaram na sua escolha em retratar essas temáticas mitológicas.

No terceiro capítulo avançamos um pouco no tempo, mergulhamos no universo da arte contemporânea. Foram recolhidos exemplos de artistas que também demonstravam um interesse sólido pelas temáticas mitológicas de interesse para este ensaio (Dafne e Actéon). Nesta secção, interessou-nos não só o contexto em que os artistas viveram, mas também os acontecimentos de importância histórica que estes pretendiam evocar através das obras criadas.

No quarto capítulo são apresentadas uma reflexão crítica e uma análise detalhada dos motivos pelos quais se escolheu estes temas míticos (Dafne e Actéon): qual foi o intuito em trazê-los para o universo da arte contemporânea, o que se pretendeu transmitir através de uma transposição destes temas para o trabalho de projeto e a razão da escolha de certos meios para a construção do programa artístico.

No quinto capítulo incluímos um arquivo entendido como atlas de imagens que serviu para fixar mitos, objetos, obras e outros conteúdos, uma espécie de roteiro visual da nossa prática artística e processo de investigação, algo que esteve disponível para relembrar ligações menos óbvias entre histórias e representações no culminar do projeto.

No sexto e último capítulo procedemos a uma revisão conclusiva, ou seja, a uma análise retrospetiva, não só em relação à investigação teórica, mas também relativamente à prática artística, expondo um olhar já distanciado e assim obtendo conclusões importantes que serviram para compreender melhor o papel do artista enquanto mediador de determinadas histórias mitológicas. Este capítulo encerra de forma prospetiva, propondo uma continuidade do trabalho nos contornos que o projeto e investigação poderão assumir.

O mito na Grécia Antiga: funções e significados

Antes de mais, será essencial distinguir a relevância das fábulas e dos contos face ao mito, dado que estas duas primeiras composições literárias tiveram menor importância para o homem arcaico. O mito relatava a história primordial, que integrava a origem da raça humana, o comportamento e a ação que lhes fora transmitido pelos deuses, as razões para a sua existência, as atitudes que explicam a sua condição de ser mortal, sexual e de como se organiza segundo determinadas relações de poder ou hierarquias. As fábulas e os contos não demonstravam através do seu conteúdo uma modificação da condição humana tão significativa como o mito, e não incluíam sempre personagens pertencentes a um mundo invulgar e do domínio do sobrenatural.

Com efeito, os mitos relatam não só a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se transformou naquilo que é hoje, ou seja, um ser mortal, sexuado(...)para o homem arcaico, uma questão de enorme importância, enquanto os contos e as fábulas não o são. O mito ensina-lhes as <<histórias>> primordiais, que o constituíram existencialmente, e tudo o que se relaciona com a existência e com o seu próprio modo de existir no Cosmos lhe interessa directamente.[1]

Começamos por explicitar a transição de uma noção da mitologia mais abrangente, ou seja, uma que diz respeito a todos os povos e a todas as épocas, para uma outra noção, cujo enfoque deve incidir em torno dos mitos da antiguidade clássica que constituem o motivo principal deste ensaio. Estes mitos tiveram um papel essencial no desenvolvimento da arte, da religião, da vida social e política da população grega. A criação dos mesmos nasceu de uma necessidade instintiva de dar resposta aos complexos fenómenos da natureza sem o apoio da ciência como é conhecida atualmente. Ora, como não era possível encontrar explicações científicas capazes de explicar o sentido da vida, nem como dos acontecimentos e transformações do meio ambiente, os Helenos primitivos foram impelidos a criar um imaginário de seres sobrenaturais, que possuíam características semelhantes às dos seres humanos, tais como a aparência do corpo, as ideias, atributos, defeitos e emoções. Por oposição tinham maior vitalidade, beleza, força e desconheciam a velhice e a morte, metamorfoseavam-se a qualquer momento, se assim o desejassem. A estes seres é-lhes atribuído um percurso repleto de aventuras mais ou menos elaboradas, simbolizando diferentes fenómenos que ocorreram *a priori* da criação do universo e *a posteriori*. O conjunto destas aventuras relatando os factos e gestos dos Deuses as relações que têm entre si e com os homens, formam a mitologia da antiguidade clássica. Este aspeto da mitologia grega onde os deuses são-nos apresentados com sentimentos tão próximas de nós mortais, amor, ódio e outros mais é algo que os torna uma base nuclear da nossa cultura e permite muitas das conexões com a contemporaneidade.

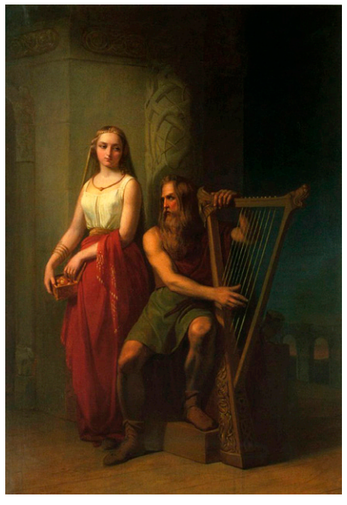


Fig.1-*Idun and Brage,* Nils Blommér, 1846, Pintura, 94 x 67 cm, Malmö Art Museum

1 Mircea Eliade, *Aspectos do Mito*, trad. Manuela Torres (Lisboa: Edições 70, 1986), 17-18.

Retomando a questão antes abordada, do nascimento e origem do mito clássico, foi a partir do século XII a.C. que os gregos, estando num período de bastante progresso e avanço civilizacional deixaram de se contentar com os contos banais e simples transmitidos pelos seus antepassados. Não obstante, não os esqueceram, principalmente pelo zelo em nome da tradição, mas desmistificaram-nos e desconstruíram-nos, conferindo-lhes um valor moral.

Desde a época homérica, isto é, pelo século XII antes de J. C., os Helenos achavam-se bastante avançados em civilização para poderem satisfazer-se com os contos simplistas e grosseiros transmitidos pelos seus antepassados. Todavia, não os abandonaram, primeiro, pelo seu respeito religioso à tradição; depois, sobretudo, porque, mesmo nas sociedades mais civilizadas, as classes inferiores, os iletrados, dão prova de uma credulidade extraordinária, pronta não só a admitir tudo, mas de preferência o que apresenta um carácter irracional, sobrenatural, miraculoso, como ainda hoje vemos entre nós, a propósito de lobisomens, de feiticeiros, bruxas, taumaturgos, etc. Não renunciaram pois a estes elementos puramente selvagens das lendas ancestrais, mas deram-lhes muito menos importância, purificaram-nas, moralizaram-nas.[2]

Durante toda a antiguidade clássica, ou seja, desde o século VIII a.C. até ao século V d.C. a imaginação dos poetas foi transbordando, acrescentando às tradições primitivas novos elementos, que traziam maior beleza e sofisticação aos episódios mitológicos. Ora, poetas gregos tais como Homero, Hesíodo ou o poeta romano, Ovídio exploraram a noção de diferentes idades, nos seus ensaios que servem para dividir a história da humanidade face à sua relação com os deuses.

Os autores em causa abordaram a origem do mundo e todos os elementos que este envolvia na sua totalidade. Dá-se o nascimento do Caos, que representa o espaço infinito e ilimitado, estático, entrópico e confuso. Por conseguinte, há uma sucessão de reinados; o primeiro desempenha o papel de governador, o deus Úrano que será destronado pelo seu filho Cronos e, por fim, este é destituído por Zeus que o envia para o lugar mais profundo do Universo. Mais tarde Zeus confronta-se com os Titãs, filhos de Geia e Úrano, que ameaçam subir até ao Olimpo, assim se operando um combate feroz e avassalador, em que Zeus sai vencedor e nada mais se opôs ao pacífico exercício da sua omnipotência.

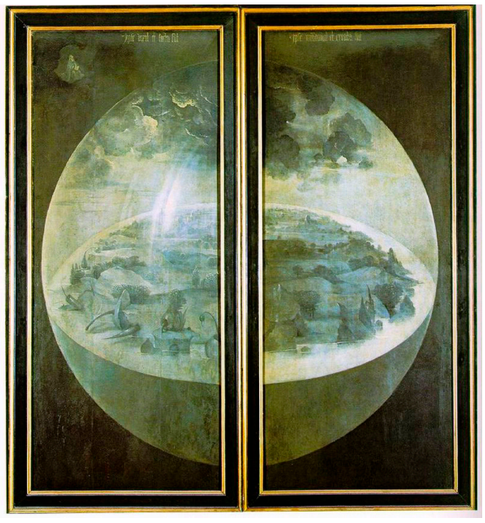


Fig. 2 - ***Creation,***
Hieronymus Bosch, 1480-1490,
Pintura, 220 x 195 cm,
Museo del Prado

Estabeleceu-se no Olimpo o palácio dos Imortais. Posídon, Hera, Deméter, Hades filhos de Crono e de Reia e Atena, Apolo, Ártemis filhos de Zeus formaram uma verdadeira república, uma cidade celeste, concebida segundo o modelo helénico. Assim que termina o reinado da entropia e da primitiva confusão, surge a ordem, as forças brutas da Natureza são dominadas, tornando-se subservientes da suprema inteligência. A ideia de progresso é então sugerida e o que se segue é um maior bem-estar, o equilíbrio e a perfeição.

2 Ernest Granger, *Enciclopédia pela Imagem* 2, trad. Ferreira da Costa (Porto: LELLO & IRMÃOS, 1930), 17-18.

Numa primeira instância, os homens viveram entre os deuses, na Idade do Ouro, durante o reinado de Crono. Não sentiam dor ou cansaço, não sabiam o que era envelhecer e possuíam uma energia inimaginável, acabando por sucumbir à morte durante um sono pacífico. Quando esta geração se extinguiu, veio a Idade da Prata, na qual vemos o oposto, débeis, incapazes, inertes, viviam 100 anos sob a forma de crianças, antes de envelhecerem e morrerem. Porém, Prometeu, filho de um titã roubou a Zeus o fogo infatigável reservado aos Imortais. Este simboliza o conhecimento, a iluminação, o progresso infinito. Através desta conquista, os homens recuperam o vigor, fogem das grutas, lutam com feras habilmente e fundem e forjam metais. Por conseguinte, chega a Idade do Bronze. Os homens tornados mais violentos, audazes, corpulentos, decidem deixar de prestar culto aos deuses. Ora, Zeus indignado amarra Prometeu ao cume do Cáucaso, onde uma águia lhe devora o fígado imortal. De seguida, desencadeia-se o Dilúvio. Sobrevive apenas Deucalião, filho de Prometeu, e a sua mulher, Pirra, que conseguem através de hábeis sacrifícios, fazer com que Zeus faça renascer a raça humana, após a retirada das águas. Seguiu-se, então, a Idade dos Heróis, que nem sempre foi abordada pelos autores acima referidos, na qual viveram os heróis e os semideuses.

Por fim, surge a Idade do Ferro, na qual os tormentos e as adversidades que circundam o Homem ainda estão latentes. No entanto, a dádiva de Prometeu permite ao ser humano olhar para o futuro com mais esperança, apoiando-se no indispensável instrumento do progresso.

A síntese do mito das Idades aqui apresentada é inspirada num excerto de uma tradução do livro *Mythology* do autor Ernest Granger.[3]

Resumindo de forma significativa o que o mito das idades transmite, podemos afirmar, por um lado, que são ideias relativas às imperfeições e às virtudes, ao progresso e ao retrocesso do homem fruto da intervenção divina ao longo da história mítica. Por outro lado, refletem inevitavelmente os períodos de vida e os contextos em que os poetas antes referidos viveram. Há, portanto, uma transição desde a Idade do Ouro até à Idade do Ferro, muito considerável. Essa mudança refletiu-se na vida que os homens levavam e nas suas atitudes. Inicialmente, estes vivem num paraíso, num lugar utópico, sem conflito, acompanhados pelos deuses, onde tudo lhes é oferecido. Porém, as características humanas mais negativas não tardam a aparecer, logo que o homem se vê confrontado com a necessidade de trabalhar para obter alimento e para poder sobreviver; é aí, que surge a inveja, a cobiça e os conflitos que resultam desses sentimentos, tais como os assassinatos, as guerras etc. O culminar destas tragédias decorre da completa ausência de um sentido moral e ético e cresce o receio da intervenção divina nas suas vidas.

3 Ernest Granger, *Enciclopédia pela Imagem* 2, trad. Ferreira da Costa (Porto: LELLO & IRMÃOS, 1930), 8-16.

Sem prejuízo do valor existente nas obras de Hesíodo, foram os poemas épicos de Homero os que mais inspiraram e moldaram a cultura grega. A *Ilíada*, por exemplo, é considerada o documento literário mais antigo e extenso no contexto da Grécia. Importante será de referir, que os mitos por ele descritos eram dedicados a uma audiência particular, nomeadamente a aristocracia militar e feudal. Por esse mesmo motivo, apenas os mitos exemplares e dedicados a este sector da sociedade veriam a luz do dia nas suas obras literárias.

Embora, como diz Platão, Homero tenha educado toda a Grécia, os seus poemas dirigiam-se a uma audiência específica: os membros de uma aristocracia militar e feudal. O seu génio literário exerceu um fascínio inigualável e, por isso, as suas obras contribuíram em grande medida na unificação e articulação da cultura grega. Mas, como não estava a escrever um tratado de mitologia, ele não registou todos os temas míticos que circulavam no mundo grego. Ele também não pretendia evocar concepções religiosas ou mitológicas que fossem estranhas ou de pouco interesse para a sua audiência, essencialmente patriarcal e militar. Sobre tudo aquilo a que poderíamos chamar o elemento nocturno, ctoniano, funério, da religião e da mitologia grega, Homero quase nada diz. A importância das ideias religiosas e de sexualidade e fecundidade, de morte, de vida além-túmulo, foi-nos revelada por autores tardios e pelas escavações arqueológicas.[4]

Muitos temas míticos que não foram tratados por Homero, surgiram mais tardiamente, por exemplo, nos poemas de Ovídio, poeta romano que quis dar voz aos mitos ligados ao conceito da metamorfose. Os seus poemas também inspiraram vários artistas e poetas do mundo latino e são considerados significativos no que diz respeito à preservação das cenas míticas gregas. Tanto este como outros poetas latinos do tempo de Augusto foram os sucessores legítimos da tradição poética grega. Nos restantes capítulos aprofundaremos a importância capital de alguns mitos que constam na sua obra *Metamorfoses*.

Fig. 3 - ***Echo and Narcissus,*** J. W. Waterhouse, 1903, Pintura, 109 x 184 cm, Walker Art Gallery

4 Mircea Eliade, *Aspectos do Mito*, trad. Manuela Torres (Lisboa: Edições 70, 1986), 126-127.

Sobretudo, por razões diversas, é impossível não ter em conta Ovídio quando se trata de metamorfoses. Ovídio é o primeiro em que a palavra grega ocorre, transcrita em latim, no título bilíngue do seu imenso poema Metamorphoseon. Liber primus (Metamorfoses. Livro Primeiro), termo que, plausivelmente, não tinha sido empregue até então. Para além do mais, a obra de Ovídio constitui um repositório único de histórias desaparecidas. Mesmo sendo difícil destrinçar as partes de invenção e de reelaboração - provavelmente consideráveis- na sua obra, pode considerar-se que o poeta latino se inscreve diretamente na tradição grega que reivindica no título. (...) Pode dizer-se que a metamorfose tudo lhe deve, desde as histórias que graças a ele sobreviveram até à própria concepção atual que dela temos.

E como a este último respeito constitui uma significativa ruptura em relação às representações gregas, o seu testemunho é indispensável para a avaliação destas divergências.[5]

Após a queda do império Romano, foram as influências de Evémero, o conhecido hermeneuta grego, que prevaleceram durante a Idade Média. Por conseguinte, os mitos passaram a constituir uma realidade de ordem histórica, a memória deturpada, ou modificada pela imaginação dos gestos dos reis primitivos. Ou seja, as divindades passaram a ser encaradas como seres humanos que foram divinizados pela admiração ou pelo medo da população. A literatura e as artes plásticas contribuíram de forma significativa para a conservação dos deuses e heróis helenos; porém, muitas dessas obras tinham perdido a sua estrutura clássica. Portanto, só foi no Renascimento que as formas puras e clássicas dos mitos foram restauradas; porém no fim desse período, o mundo ocidental apercebeu-se que já não havia qualquer hipótese de reconciliar o paganismo greco-latino com o cristianismo.

Era ainda uma hipótese<<racional>> de conservar os deuses de Homero. Esses deuses tinham agora uma <<realidade>>: uma realidade de ordem histórica (mais precisamente pré-histórica); os seus mitos representavam a recordação confusa, ou transfigurada pela imaginação, dos gestos dos reis primitivos. Este alegorismo retrospectivo teve repercussões consideráveis, que Evémero e Énio não podiam prever, nem mesmo Lactânio e outros apologistas cristãos, quando se apoiavam em Guémero para demonstrar a humanidade, e, portanto, a irrealidade dos deuses gregos. Graças ao alegorismo e ao evemerismo, e graças sobretudo, ao facto de que toda a literatura e toda a arte plástica se desenvolveram em torno dos mitos divinos e heróicos, esses deuses e esses heróis gregos não caíram no esquecimento após o longo processo de desmitização, nem após o triunfo do cristianismo.(...)

Recordámos estes factos para que não se imagine que a desmitização de Homero e da religião clássica provocou, no mundo mediterrâneo, um vazio religioso, no qual o cristianismo se instalou quase sem resistência. Na verdade, o cristianismo teve de enfrentar diversos tipos de religiosidade. A verdadeira resistência não veio da religião da mitologia <<clássicas>>,

5 Françoise Frontisi-Ducroux, *O homem-veado e a mulher-aranha: figuras gregas da metamorfose*, trad. Rui Pires Cabral (Lisboa: IMAGO\LIVROS, 2018), 10-11.

alegorizadas e evemerizadas, cuja força era, sobretudo, de ordem política e cultural: a Cidade, o Estado, o Império, o prestígio da incomparável cultura greco-romana constituíam uma sólida estrutura. Mas do ponto de vista da religião viva, este edifício precário, prestes a desmoronar-se sob o choque de uma experiência religiosa autêntica.[6]

Neste capítulo foi possível tomar consciência de como a mitologia grega foi criada com base em interpretações relativas aos fenómenos da natureza bem como à necessidade de o homem responder, através dos mitos, às suas interrogações acerca do mundo e de sua própria existência. Foi ainda possível constatar que as fragilidades humanas que essas histórias mitológicas narram refletem as fraquezas intemporais dos humanos, bem como as condicionantes das épocas e filtros dos sentidos humanos. Na verdade, parece ser a necessidade metafísica e existencial, a tentativa de quebrar a barreira que separa o homem do divino e a procura pela essência da natureza, as razões para a criação da mitologia. Fizemos, portanto, neste capítulo, uma análise retrospetiva importante, mesmo que não exaustiva ou completa, acerca do universo da mitologia grega, tentando compreender o significado, a importância e as transformações que sofreu desde a sua pré-história até ao Renascimento. É a entrada, no capítulo que se segue, em particular no contexto da arte renascentista e moderna, que estabelece a ponte temporal com este primeiro capítulo cujo enfoque incidiu principalmente nos primórdios da literatura clássica e no seu desenvolvimento até ao fim do império romano.

6 Mircea Eliade, *Aspectos do Mito*, trad. Manuela Torres (Lisboa: Edições 70, 1986), 131-134.

A mitologia na História de Arte: Os casos de Giuseppe Cesari e John William Waterhouse

Tal como referido no capítulo anterior, as obras literárias de Ovídio foram uma fonte inesgotável de inspiração para as artes plásticas e para a literatura, uma influência significativa que inspirou a era do Renascimento onde as formas clássicas dos mitos foram restituídas, perdurando até à arte contemporânea. As descrições detalhadas, a plasticidade abundante dos seus poemas, a vivacidade das personagens que retrata, a dinâmica que traduz para as várias cenas em que a metamorfose e transformação estão presentes, são talvez algumas das razões que levaram e ainda levam artistas e escritores a beber nos seus textos.

Com o objetivo de exemplificar esta influência da obra de Ovídio, apresenta-se em seguida uma análise de dois mitos presentes na sua obra explicando como foram a base de duas pinturas de autores pertencentes a movimentos artísticos distintos.

Fazendo um breve resumo do mito descrito por Ovídio no seu terceiro livro, da obra *Metamorfoses*, Actéon, começamos por referir que nos dá a conhecer a existência de um amante da caça que costumava fazer longas jornadas à procura de presas; o seu nome era Actéon. Certo dia, fatigado pela caça, igualmente sedento, andando à deriva por locais ignotos na floresta, penetra no santuário interdito aos humanos, no jardim secreto de Diana, nas profundezas da floresta, indo de encontro a uma nascente onde a deusa, consagrada à virgindade, se banhava nua, acompanhada por ninfas.

Havia um vale onde cresciam muitos pinheiros e empinados ciprestes, chamado Gargafia, consagrado a Diana caçadora, em cuja extremidade ficava uma gruta nemorosa, em coisa alguma alterada pela arte: a natureza, por seu próprio engenho, simulara a arte, pois, com a pedra-pomes bem limpa e tufos delicados, formara uma abóbada natural. À direita, uma fonte cristalina lançava, murmurando, um fio de água, enchendo um boqueirão cercado de grama. Ali, a deusa das florestas, quando cansada de caçar, costumava banhar na água cristalina seu corpo virginal. Depois de ter entrado, entregou a uma das ninfas as armas, o dardo, o carcás e o arco distendido; outra recebeu nos braços o vestido que ela entregou; duas outras tiram as sandálias, presas aos seus pés.[7]

A caça era considerada a atividade através da qual a maturidade dos jovens era alcançada, um processo de maturação, um ritual que os levava a ultrapassar a condição de efebo imprudente, imaturo.

A caça, como vimos, é a atividade pela qual os jovens aprendem a dominar-se, a saber comportar-se, a reconhecer os territórios; a não se deixarem levar pelos impulsos e pelos ardores da idade. Ora, desembocar

7 Publius Ovidius Naso, *As Metamorfoses*, trad. David Júnior (Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1983), 54.

no jardim secreto de Ártemis é ignorar a fronteira entre o divino e o humano, fronteira que tem uma realidade concreta no espaço da floresta onde homens, animais e deuses se cruzam.[8]

Segundo a lei de Cronos, era severamente punido quem ousasse olhar para os deuses sem o seu consentimento. O caçador, culpado da sua ignorância, de não ter superado o rito de passagem e movido por um obscuro desejo, recusa desviar o olhar do corpo desnudo da deusa. Diana enfurecida, decide castigar este ato de voyeurismo, de invasão da sua privacidade, transformando-o num cervo, e, por conseguinte, ordenando aos cães, companheiros de Actéon para que o despedacem e devorem.

No âmbito deste estudo, das diversas obras do autor Renascentista Giuseppe Cesari, abordaremos uma que se relaciona com este mito, nomeadamente a obra intitulada *Diana and Actaeon*, pintada entre 1603 e 1606.

Como breve introdução, antes de analisar a pintura, apresentamos um breve percurso do artista.

Giuseppe Cesari, também conhecido por Cavalièr d'Arpino, devido a uma obra que realizou a mando do Papa Clemente VIII, intitulada *Cavalier di Cristo*, foi o último representante da corrente do Maneirismo Romano. Nascido em Roma, foi aluno de Niccolò Pomarancio e mais tarde formou Caravaggio. *Tanto Caravaggio como Andrea Sacchi estudaram com ele no início das suas carreiras e continuaram a expressar admiração e respeito por ele.*[9] Frequentou a Accademia di San Luca tornando-se membro integrante em 1585.

A sua obra era vastamente apreciada pela aristocracia e pelos colecionadores de arte, devido ao seu empenho, rigor, minúcia nos detalhes e pelo facto de ter realizado representações que tiveram como base temas mitológicos, detentoras de um caráter erótico acentuado e mantendo um grau de sofisticação elevado que atraia muitos patronos:

Além disso, os seus quadros de gabinete cuidadosamente executados eram altamente apreciados por prelados e aristocratas colecionadores de arte, e as suas composições mitológicas de conteúdo erótico refinado tinham sempre a certeza de encontrar patronos interessados.[10]

O quadro que aborda o mito de Diana e Actéon, pintado sobre cobre, retrata o imprevisível aparecimento do caçador desorientado e suscita dúvidas se a sua aparição provoca aversão e vergonha, ou curiosidade e prazer na deusa e nas ninfas que a acompanham.

O inesperado aparecimento do caçador perdido no bosque suscita um alarme fingido, não real, entre a deusa e os seus companheiros.[11]

Fig. 4 - ***Diana and Acteon,***
Giuseppe Cesari, 1602-1603
Pintura, 50 x 69 cm,
Museum of Fine Arts Budapest

8 Françoise Frontisi-Ducroux, *O homem-veado e a mulher-aranha: figuras gregas da metamorfose*, trad. Rui Pires Cabral (Lisboa: IMAGO\LIVROS, 2018), 103.

9 "Biography," National Gallery of Art, s.d., consultado a 2 de Janeiro, 2021, 11h (tradução nossa), https://www.nga.gov/collection/artist-info.2428.html#biography

10 Vilmos Tátrai, "Diana and Actaeon," *Museum of Fine Arts Budapest*, s.d., consultado a 5 de Janeiro, 2021, 9h (tradução nossa), https://artsandculture.google.com/asset/diana-and-actaeon-giuseppe-cesari/pwGg-8hGffZlbg

11 Vilmos Tátrai, "Diana and Actaeon," *Museum of Fine Arts Budapest*, s.d., consultado a 5 de Janeiro, 2021, 9h (tradução nossa), https://artsandculture.google.com/asset/diana-and-actaeon-giuseppe-cesari/pwGg-8hGffZlbg

Em termos técnicos este quadro revela uma enorme perícia e desenvoltura na representação do corpo humano, do nu em contorção, uma compilação de figuras com poses muito diversificadas. Conforme é explicado por Vilmos Tátrai, nesta obra há um jogo de tensões e um grau elevado de dinamismo entre os personagens:

A segunda ninfa da esquerda, de seu cabelo levantado pelo seu súbito afastamento de Actaeon, agarra a sua companheira, mas vira-se com uma curiosidade atrevida para atrair o intruso. O caçador olha para ela, de sua pose espelhando a dela, como se no último momento antes da sua transformação eles estivessem ambos a viver um amor à primeira vista.[12]

Diana olha para o corajoso caçador não com o ódio implacável descrito no mito, mas com uma curiosidade pueril e infantil. A forma como ela o salpica com a água pode muito bem ser um tímido gesto de convite a fazer amor, dimensão esta de cariz sexual, que não se reflete na descrição do mito.

E, embora o grupo das suas companheiras se cerrasse em torno dela, virou-se de lado e olhou para trás, desejando ter as setas ao alcance das mãos; (...) e atirou água, molhando o rosto do homem. E, enquanto lançava sobre os cabelos a água da vingança, acrescentou estas palavras, anunciando a desgraça que o atingiria: "E agora, vai contar, se puderes, que me viste sem roupa!" Sem acrescentar outras ameaças (...)[13]

Os rostos joviais e femininos contrastam com as formas arredondadas dos corpos femininos amadurecidos. Os cães cruéis que ladram para Actéon, demonstrando uma fúria avassaladora, a caverna obscura e a superfície da água de aparência tão suave e bela, são todos detalhes fascinantes de observar.

12 Vilmos Tátrai, "Diana and Actaeon," *Museum of Fine Arts Budapest*, s.d., consultado a 5 de Janeiro, 2021, 10h (tradução nossa), https://artsandculture.google.com/asset/diana-and-actaeon-giuseppe-cesari/pwGg-8hGffZlbg

13 Publius Ovidius Naso, *As Metamorfoses*, trad. David Júnior (Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1983), 54.

Inocentes, os rostos de raparigas, são engenhosamente contrastados com as formas redondas dos corpos femininos maduros. Os cães cruéis que atacam Actaeon, as plantas aquáticas em primeiro plano, a caverna enevoada com raízes a crescer a partir das fendas, as árvores cobertas de sol com a sua folhagem volumosa e a superfície lisa da água são todos detalhes soberbamente pintados.[14]

Alguns dos elementos que não foram transportados do poema Ovídio para a tela são por exemplo a transformação dos restantes membros de Actéon em cervídeo. Atentemos a este fragmento do poema:

(...) dá à cabeça recém-molhada a galhada de longevo veado, alonga-lhe o pescoço, torna as orelhas muito compridas, transforma as mãos em patas, os braços em compridas pernas e cobre-lhe todo o corpo com um pêlo malhado; e ainda o torna medroso.[15]

Talvez Giuseppe pretendesse, através desta abordagem ao mito, trazer uma certa leveza para esta cena, em que de facto se reconhece o ato de invasão do espaço privado e de intimidade de Diana, que não se sente confortável com isso. O pintor parece querer despenalizar este ato de profanação, utilizando para esse fim a sua forma de caracterizar a deusa, com um olhar que não mostra repúdio, bem como a sua postura do corpo pouco tensa e o apelo que faz ao caçador para que brinque com ela. A cena ainda se torna mais cativante através da troca de olhares entre a ninfa e o caçador. A única ideia de tragédia que possuímos neste quadro é talvez o da representação dos cães raivosos, prestes a devorar Actéon. É possível que este tema tenha sido abordado por permitir um tratamento erótico e de humor picante, bem como a possibilidade de representar o nu feminino.

Através da pintura em cobre de Diana e Actaeon realizada por volta de 1603-1606, ele traduziu visualmente a brincadeira e o humor picante de Ovídio com grande habilidade e empatia.[16]

Falando agora do mito narrado por Ovídio, no primeiro livro da obra Metamorfoses, intitulado *Dafne*, ele diz respeito a uma ninfa chamada Dafne, que sempre esteve rodeada de pretendentes, mas que nunca lhes prestou atenção. Na verdade, Dafne nunca mostrou interesse pelo amor ou por relações conjugais e mesmo quando o pai demostrava alguma preocupação com a continuação da sua linhagem ela repelia essas manifestações de vontade com particular desprezo. Aquilo que desejava era conservar a sua eterna virgindade, dirigindo essas súplicas ao seu pai Peneu, que rapidamente se tornou complacente com a vontade da filha, não obstante, a beleza da ninfa tornar-se-ia um problema, relativamente à concretização das suas aspirações.

Muitos a cortejavam; ela recusava os pretendentes, repelindo o possível esposo, percorria os bosques, sem se preocupar com o himeneu, com o amor, com o matrimônio. Muitas vezes o pai lhe dizia: "Deves me dar um genro, ó filha", e muitas vezes: "Dá-me netos, minha filha". Ela, repelindo como um crime a idéia do casamento, coberto de rubor o lindo rosto e cingindo com os braços o pescoço do pai, implorou: "Concede, querido pai, que eu desfrute e perpétua virgindade. Seu pai concedeu tal coisa a Diana". Ele concede, realmente. Tu mesma, porém, Dafne, te opões ao que desejas, tua beleza contraria o teu voto.[17]

O amor de Apolo, fruto da flecha dourada que o atingiu, é a prova viva de que a beleza da ninfa, foi, pois, um obstáculo, para que a sua virgindade fosse mantida. O deus pretendia possuir a ninfa, o seu desejo sexual era cada vez mais crescente, esperando ansiosamente conseguir o que pretendia.

O deus deseja sexualmente a ninfa e tem esperança de obter o que quer, apesar dos iludíveis oráculos.[18]

Ovídio fala dos pontos de foco do olhar de Febo, em torno do corpo da ninfa, das suas intenções ousadas, dos seus elogios eloquentes e da sua imaginação fértil. Porém Dafne foge apavorada, depois dos avanços de Febo, fruto da seta de chumbo, que provoca o oposto do sentimento do amor, lançada por Cupido que se quis vingar de Apolo.

(...) fedendo o ar com as fortes asas, pousou no cume umbroso do Parnaso, depois retirou da aljava repleta duas setas, destinadas a fins diferentes: uma põe em fuga o amor, outra o provoca. A que provoca o amor tem uma ponta curva e fina, que rebrilha; a que faz fugir o amor é obtusa e a ponta é de chumbo. Com essa última, feriu o deus a ninfa filha de Peneu; com a outra feriu Apolo, atravessando-o até a medula dos ossos.[19]

Então o deus pede à ninfa que pare de fugir e que o ouça. De seguida, compara a ação de Dafne com a de uma presa inocente que foge do seu predador. Lamuria-se e demonstra que o amor que sente por outrem é superior ao que tem por ele próprio, visto que mostra preocupação com a possível queda da ninfa, fruto da velocidade com que corre. Mas alerta-a de que não vai cessar na tentativa de a alcançar. Fala dos seus conhecimentos, das suas virtudes, ao fim de se apresentar como deus Febo, mas confessa que com todos os seus atributos, não sabe como evitar o que sente.

Ela foge mais veloz que a brisa, e não se detém às palavras do deus: "Suplico-te, ó ninfa, ó filha de Peneu, fica! Não te persigo como um inimigo; ó ninfa, fica! Foges como o cordeiro foge do lobo, o corço do leão, assim como fogem da águia as amedrontadas pombas, cada um diante de um inimigo. O amor é a causa de eu te seguir. Ai de mim! Não caias, para que os espinheiros não deixem marcas indevidas em tuas pernas, e eu não seja a causa de teus sofrimentos. São ásperos os caminhos por onde corres. Modera, suplico-te, a carreira, pára de fugir. Eu mesmo andarei mais devagar."[20]

14 Vilmos Tátrai, "Diana and Actaeon," *Museum of Fine Arts Budapest*, s.d., consultado a 5 de Janeiro, 2021, 10h (tradução nossa), https://artsandculture.google.com/asset/diana-and-actaeon-giuseppe-cesari/pwGg-8hGffZlbg

15 Publius Ovidius Naso, *As Metamorfoses*, trad. David Júnior (Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1983), 54.

16 Vilmos Tátrai, "Diana and Actaeon," *Museum of Fine Arts Budapest*, s.d., consultado a 5 de Janeiro, 2021, 16h (tradução nossa), https://artsandculture.google.com/asset/diana-and-actaeon-giuseppe-cesari/pwGg-8hGffZlbg

17 Publius Ovidius Naso, *As Metamorfoses*, trad. David Júnior (Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1983), 21-22.

18 Carlos Severino, "Representações das *Metamorphoses* de Ovídio em J.W. Waterhouse" (Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2018), 176.

19 Publius Ovidius Naso, *As Metamorfoses*, trad. David Júnior (Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1983), 21.

20Publius Ovidius Naso, *As Metamorfoses*, trad. David Júnior (Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1983), 22.

Mesmo depois de todas as declarações do deus, a ninfa continua apavorada e em fuga. É este aspeto que deixa Febo ainda mais certo da integridade moral de Dafne, e o seu desejo aumenta, já que as vestes da ninfa começam a esvoaçar ao longo da corrida, mostrando partes do seu belo corpo despido. Segue-se a alteração comportamental do deus, que, saturado de dirigir as suas belas palavras à sua amada é forçado a persegui-la. Apolo torna-se então, naquilo que falava na sua comparação, um predador sedento da sua presa. Num momento específico da perseguição, chega a soprar nos cabelos da ninfa de tão próximo que já estava.

Sem força, Dafne empalidece e faz a sua oração, com intenção de ver o seu corpo extinto. A sua súplica dirige-se a dois elementos, em primeiro lugar à Terra, para que perca a sua figura e seja transformada, em segundo para o seu pai, Peneu, a quem pede que extinga e mude o seu corpo demasiado sedutor. Assim que acaba o pedido, um abatimento percorre o seu corpo e dá-se a metamorfose.

Com as forças esgotadas, a virgem empalidece e, exausta pelo esforço daquela fuga, exclama, voltando os olhos para as águas do Peneu: "Socorre-me, meu pai! Se vós, os rios, tendes um poder divino, muda a minha aparência, culpada de muito agradar!"

Mal acabara a súplica, um pesado torpor lhe invade os membros; seu peito delicado se reveste de uma fina casca, os cabelos se transformam em folhas, os braços em ramos; os pés que ainda há pouco corriam tão rápidos, são raízes ao chão presas agora, o rosto desaparece da fronde. Somente o seu encanto permanece.[21]

Por fim, Dafne mantém a sua beleza, mesmo depois de se ter metamorfoseado em árvore, o que levará o deus a continuar a amá-la. Surpreendentemente o deus passa a adotar o loureiro como a sua árvore preferida:

(...) quando Apolo se prepara para consagrar o loureiro como a sua árvore e indica que ele estará para sempre presente no seu cabelo, na sua cítara, na sua aljava. O deus termina a sua intervenção referindo que a folha da árvore será perene e jovem (...)[22]

No âmbito deste estudo, das diversas obras do autor John William Waterhouse (início do séc. XX) destaca-se uma que se relaciona com este mito, nomeadamente a obra intitulada *Apollo and Daphne*. Tal como foi exposto na análise da obra do artista anterior, apresenta-se em seguida uma breve introdução ao percurso artístico de J.W. Waterhouse.

O trajeto de John William Waterhouse pelo mundo da arte e as suas obras revelam um interesse e uma ligação muito forte com os textos clássicos. Tendo

21 Publius Ovidius Naso, *As Metamorfoses*, trad. David Júnior (Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1983), 23.

22 Carlos Severino, "Representações das *Metamorphoses* de Ovídio em J.W. Waterhouse" (Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2018), 181.

Fig. 5 - ***Apollo and Daphne***, J. W. Waterhouse, 1908, Pintura, 145 x 112 cm, Coleção privada

frequentado a Royal Academy of Arts, *(...) Waterhouse começou a estudar na Royal Academy, em Londres, em 1870, interessando-se inicialmente pela área da escultura (...)*[23] um local onde pode concentrar-se e aprofundar o universo clássico, e onde expôs inicialmente as suas obras que retratavam cenas da mitologia grega, foi a posteriori alimentando este desejo ao longo da sua vida, estabelecendo fortes interligações entre literatura e as artes plásticas, o que contribuiu para a sua aproximação a diferentes movimentos artísticos, tais como a Irmandade Pré-Rafaelita. Um estilo que estava fora de moda na sua época:

(...) Pintor inglês da época Vitoriana conhecido pelas suas pinturas em grande escala de temas mitológicos clássicos. Está associado aos seus predecessores, a Irmandade Pré-Rafaelita, com base no seu interesse comum por temas literários (...)[24]

Em suma, no quadro *Apollo and Daphne* de J. W. Waterhouse realizado em 1908, é nos apresentado um cenário de bosque, com um riacho e uma montanha que jaz ao longe, à luz de um fim de tarde. Nesta cena, figura uma personagem masculina jovem, de semblante andrógeno e corpo robusto. Segura uma lira na mão esquerda, objeto que identifica o deus Apolo. Denota-se um forte movimento no seu cabelo, na roupa e nas suas pernas que sugerem um deslocamento rápido em direção à outra personagem. Já a mão direita aparenta querer alcançar a mão em movimento da figura feminina. A cor das suas vestes simboliza a paixão ardente que emana dele.

(...) rosa avermelhado da roupa de Apolo, que mostra as pernas até aos joelhos, cuja cor é reflexo da sua paixão (...)[25]

A personagem feminina, que figura do lado esquerdo do quadro, é Dafne, que pode ser identificada, por um lado pela sua grande beleza e, por outro lado, pelo seu encarceramento, fruto do abraço dos ramos do loureiro. As suas vestes de cor azul remetem-nos para os seus sentimentos de repúdio e aversão a respeito da pressão que caí sobre ela, perante as insinuações de Febo.

(...) o azul de Dafne, como cor fria, remete para os seus sentimentos de aversão provocados pela seta de chumbo (...)[26]

23 Naomi Blumberg, "John William Waterhouse," *Britannica*, última modificação Fevereiro 6, 2021, consultado a 8 de Janeiro, 2021, 14h (tradução nossa), https://www.britannica.com/biography/John-William-Waterhouse

24 Naomi Blumberg, "John William Waterhouse," *Britannica*, última modificação Fevereiro 6, 2021, consultado a 8 de Janeiro, 2021, 14h (tradução nossa), https://www.britannica.com/biography/John-William-Waterhouse

25 Carlos Severino, "Representações das *Metamorphoses* de Ovídio em J.W. Waterhouse" (Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2018), 180.

26 Carlos Severino, "Representações das *Metamorphoses* de Ovídio em J.W. Waterhouse" (Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2018), 179.

Mesmo que coberta por uma certa escuridão, a luz proveniente da esquerda ilumina o seu rosto, os braços, ombro e o pé para o deleite de Apolo. Há uma troca de olhares intensa entre a ninfa e o deus. O olhar de Apolo demonstra uma fixação e obsessão, já os olhos da ninfa espelham uma estranha empatia pelo deus que a perseguia com intenções impróprias.

Neste mito, Ovídio descreve o olhar de Febo pousado sobre o cabelo da ninfa. O deus pretende pentear o cabelo de Dafne enquanto a cobre de elogios que vão desde os olhos, que compara a estrelas, os lábios, os dedos, as mãos, os braços e os ombros desnudos.

Pergunta, vendo os cabelos revoltos da ninfa lhe caindo até aos ombros: "Que seria, se os penteasse?" Vê seus olhos brilhantes, que se parecem com os astros; vê a boquinha delicada, que não satisfaz, só com ver, o seu desejo; louva-lhes os dedos, as mãos e os braços, nus em sua maior parte; e imagina ainda mais belo o que está oculto.[27]

Esta absorção de Apolo pela ninfa, e a sua tentativa de sedução, é de facto evidente no quadro de J. W. Waterhouse, bem como as pistas subtis que nos levam a crer que Dafne se vai transformar em árvore como, por exemplo, o abraço dos troncos de loureiro, uma quase simbiose com a árvore e o aparecimento da folhagem que cobre parte do seu braço direito.

Este quadro também cria uma ligação às várias fazes do mito, que vão desde o cenário dos bosques vazios, a fase em que o deus alcança a ninfa e a súplica de Dafne ao seu pai.

(...) voltando os olhos para as águas do Peneu: "Socorre-me, meu pai! Se vós, os rios, tendes um poder divino, muda a minha aparência, culpada de muito agradar!"

Mal acabara a súplica, um pesado torpor lhe invade os membros (...)[28]

Apollo and Daphne de Waterhouse tenta interpretar o episódio em que Ovídio fala da preparação do deus para consagrar o loureiro como a sua árvore de eleição e indica que esta estará para sempre presente no seu cabelo, na sua lira e na sua aljava.

E disse o deus, então: "Se minha esposa não pode ser, serás minha, ó árvore. Sempre estarás comigo, loureiro, nos cabelos, na cítara e na minha aljava. Estarás entre os chefes latinos, quando vozes alegres cantarem o triunfo e o Capitólio contemplar os longos cortejos. Também na entrada da morada de Augusto estarás erguido como fidelíssimo guardião, em frente à porta, protegendo o carvalho situado entre as tuas duas árvores. E, como a minha cabeça de longos cabelos, será eternamente jovem, também tu hás de exibir constantemente a folhagem gloriosa". Calou-se Peane.[29]

É possível imaginar que J. W. Waterhouse escolheu este tema para dar destaque ao comportamento de alguns homens na época em que viveu. No entanto, parece querer também destacar a vítima, neste caso a personagem

27 Publius Ovidius Naso, *As Metamorfoses*, trad. David Júnior (Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1983), 22.

28 Publius Ovidius Naso, *As Metamorfoses*, trad. David Júnior (Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1983), 23.

29 Publius Ovidius Naso, *As Metamorfoses*, trad. David Júnior (Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1983), 23.

feminina que se encontra na tela. Segundo este ponto de vista, subentende-se que esta obra possui um certo caráter de crítica social. É possível que houvesse intenção de levar o público da sua obra a uma autorreflexão sobre a natureza humana das paixões e da sexualidade:

Este recurso a pares leva a que se tente criar uma relação entre eles e, nessa linha de pensamento, Trippi (...) assinalou que Waterhouse selecionou os mitos de Fílis e Dafne de Ovídio, dando destaque a duas figuras femininas que se metamorfoseiam em reação ao comportamento masculino predominantemente violador. Deste modo, o artista poderia querer subliminarmente destacar estes comportamentos masculinos, existentes na época, ao mesmo tempo que concentrava a sua atenção em figuras femininas em sofrimento, renegadas, atacadas.[30]

Após a breve análise destas duas pinturas tão relevantes, detentoras de uma beleza extraordinária que fazem jus aos dois mitos de interesse para este ensaio narrados por Ovídio, podemos constatar que os artistas destas obras revelam uma atitude que se aproxima mais de uma visão grega da realidade do que cristã, em virtude da forma como o nu é retratado. No capítulo seguinte, continuaremos a examinar pinturas que tratam temas semelhantes, mas com novas abordagens plásticas bem como com outras ideias sobre os tópicos dos mitos tratados e mesmo outro tipo de transgressão e reinterpretação, operando um salto temporal para os inícios do séc. XXI.

30 Carlos Severino, "Representações das *Metamorphoses* de Ovídio em J.W. Waterhouse" (Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2018), 185.

A importância da mitologia grega na produção artística contemporânea

É compreensível que o mito clássico, com o passar dos tempos, tenha sofrido alterações muitas vezes significativas quer na sua forma quer na sua estrutura, quando reinterpretado por diversos artistas, que obviamente foram condicionados pelos filtros sociais, culturais e políticos das épocas históricas a que pertenceram. Estas práticas que pretendiam e pretendem fazer renascer o mito, reinterpretando e alterando mais ou menos a sua história através de diversas estratégias artísticas e formas de expressão características do estilo de cada artista, ocuparam o interesse de uma grande parte de pintores do renascimento ao moderno, tais como Sandro Botticelli, Ticiano Vecellio, Pablo Picasso e Salvador Dalí que mostram abordagens muito distintas relativamente aos temas pertencentes à mitologia clássica. A arte moderna foi marcada, principalmente durante o renascimento, por um retorno aos conhecimentos da cultura clássica, e esse conhecimento passou, assim, a estar enraizado e ser uma base do desenvolvimento posterior da arte ocidental, algo que é visível na contemporaneidade:

Os homens do Renascimento encontraram-se na situação do lendário aprendiz de feiticeiro que ao querer rivalizar nas artes mágicas, com o seu mestre, desencadeou forças muito maiores do que esperava e que não pôde dominar. Mas neste caso, os mestres tinham morrido há muito e não voltariam; os aprendizes tiveram que medir-se com esses poderes desconhecidos o melhor que puderam até se tornarem mestres por direito próprio. Este processo de crescimento forçado esteve repleto de crises e tensões. A Renascença deve ter sido uma época inquietadora, e não menos excitante. Sem embargo, estas mesmas tensões - ou que como tal aparecem retrospectivamente - fizeram surgir uma efusão de energia criativa tal como o Mundo nunca conhecera antes. É um paradoxo fundamental que o anelo de regressar aos Clássicos, baseado numa rejeição da Idade Média, em vez de trazer à nova era uma Antiguidade renascida, contribuísse tanto para a formação do homem moderno.[31]

Essas linguagens artísticas pertencentes ao renascimento foram, também elas, sendo reinterpretadas e postas em causa de forma considerável ao longo do tempo, sendo "destruídas" por outros artistas e movimentos como, por exemplo, pelos cubistas, pelos dadaístas e surrealistas que mostram processos ainda mais complexos e menos inteligíveis de mergulhos nas ruínas da antiguidade clássica. Há na contemporaneidade, pois, uma quantidade infindável de projetos artísticos que trabalham alguns dos mitos clássicos, utilizando metodologias muito distintas, que se adequam ao espírito dos tempos, ou então assentam mais numa lógica revivalista e conservadora de produzir e pensar a arte. De qualquer modo, o que interessa aqui referir é que o artista contemporâneo tem a tendência de, mesmo que inconscientemente, projetar as problemáticas subjacentes aos mitos que são do seu interesse para os contextos em que vive, satisfazendo as suas ansiedades e dúvidas relativamente aos comportamentos humanos.

31 Horst Janson, *História da Arte*, trad. J. A. Ferreira de Almeida (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2018), 351.

Atentemos ao que diz James Cahill relativamente ao alcance da mitologia clássica na arte contemporânea:

O mito antigo é, portanto, uma presença viva na arte contemporânea. Mas o mito é, e talvez sempre tenha sido, mais do que um livro de histórias visuais, um tesouro de contos a serem ilustrados repetidamente. O mito parece exigir ser transplantado para o presente, reinterpretado de acordo com ideias ou ansiedades atuais. Deveríamos pensar nos mitos como um torniquete em constante movimento. Recontar é metamorfosear. O significado nunca é fixo, mas sempre fluido - tão suscetível de ser preso como o reflexo na água que fascinou Narciso.[32]

Ainda que tenha havido uma inovação na forma de produzir arte fruto da evolução tecnológica, do conhecimento, da cultura em geral, que condicionou portanto a forma de pensar e trabalhar o mito clássico, os paradigmas mantiveram-se até à contemporaneidade, sendo esta a prova do valor, da intemporalidade destas histórias e do seu aspeto positivo, dado que demostram ter o potencial de repensar problemas nucleares da humanidade e torna-los contemporâneos, conferindo-lhes mesmo um novo sentido e permitindo dessa forma uma maior consciência crítica e reflexiva sobre os comportamentos em sociedade.

Consideremos esta citação de Mircea Eliade, que se refere ao potencial do rito na alteração da condição humana:

Em suma, os mitos recordam constantemente que acontecimentos grandiosos tiveram lugar na Terra, e que esse <<passado glorioso>> é, em parte, recuperável. A imitação dos gestos paradigmáticos tem também um aspecto positivo: o rito leva o homem a transcender os seus limites, obriga-o a situar-se ao lado dos Deuses e dos Heróis míticos, a fim de poder realizar os seus actos. Directa ou indirectamente, o mito provoca uma <<elevação>> do homem.[33]

Na verdade, podemos dizer que consoante os tempos que se vivem, o retorno aos conhecimentos da antiguidade clássica torna-se mais ou menos pertinente, consoante as crises, tragédias ou fenómenos que ocorrem no âmago da cultura.

Como nos diz Aby Warburg:

Cada época tem o renascimento da Antiguidade que merece[34]

Neste contexto de possibilidade de reinterpretação da mitologia e das estratégias artísticas que podem ser adaptadas com esse objetivo interessa-nos introduzir o conceito de mimese. Um conceito de mimese operativo é importante porque permite ser utilizado como instrumento ou estratégia artística capaz de recuperar a essência dos conhecimentos universais relativos às narrativas mitológicas clássicas.

32 James Cahill, "How artists use myth to explore the darker side of human nature," *CNN Style*, Junho 11, 2018, consultado a 10 de Fevereiro, 2021, 8h (tradução nossa), https://edition.cnn.com/style/article/artists-myth-flying-too-close-to-the-sun/index.html

33 Mircea Eliade, *Aspectos do Mito*, trad. Manuela Torres (Lisboa: Edições 70, 1986), 123-124.

34 Ernst Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (London: The Warburg Institute, 1970), 238. (tradução nossa)

A mimesis de Aristoteles é definida como aquilo que representa, com verosimilhança, as acções humanas; não o que é mas o que pode ser ou acontecer (recorrendo ao uso da ilusão e imaginação e não da imitação). Através desta mimesis (das acções humanas) poder-se-ia representar o universal (...)[35]

Os artistas conseguem assim através da mimesis recriar os enredos, as personagens e os cenários das histórias, detentores de um caráter simbólico e arquetípico através de um olhar crítico e contemporâneo, ou seja, relacionado com as suas circunstâncias sociais e políticas. Porém algumas dificuldades se levantam ao longo deste processo artístico, nomeadamente a capacidade do artista de, nesse retorno a um contexto social e histórico passado da "realidade" do mito, conseguir recriar um imaginário, que sendo alternativo ao original e contemplando diferenças grandes ou pequenas, possa criar um retrato rico desviando-se da matriz mais tradicional da história, dando-lhe desta forma um novo significado, pertinente e atual.

A respeito da mimese e ainda relacionado com as dificuldades que o artista pode sentir ao adotar a mimese na criação da sua obra e sabendo da enorme subjetividade que está sempre presente ao longo do processo artístico, é interessante considerar esta citação de Margarida Medeiros:

A definição paradoxal de Derrida (e de Aristóteles) parece encontrar aqui o seu sentido: a virtude e o pecado da mimesis estão nesse intervalo entre não ser a própria coisa nem completamente outra. E é neste intervalo que se dão os desentendimentos, porque é nele que se instala a subjetividade e a (re)criação.[36]

Como podemos verificar a partir do texto de James Cahill, apresentado mais abaixo, há inúmeros autores de várias áreas disciplinares onde é notória a influência dos mitos clássicos, porém, o enfoque da investigação que é proposta aconselha o estudo dos artistas contemporâneos que trabalham em torno do mito de Actéon e de Dafne descritos por Ovídio.

Ao longo dos séculos XX e XXI, os artistas continuaram a mencionar histórias antigas, desde os Minotauros de Picasso ao modelo de mesa de Louise Bourgeois do mito de Édipo, construído a partir de pedaços de tecido cor-de-rosa em 2003, até à performance do artista conceptual americano Chris Burden, em 1973, do mito de Icarus, para o qual se deitou entre duas "asas" flamejantes de chapa de vidro, embebidas em gasolina.

O artista britânico Damien Hirst, mais conhecido pelos animais preservados em tanques de formaldeído e gigantescos "armários de medicamentos", revelou uma vasta exposição de obras carregadas de mitos, "Treasures from the Wreck of the Unbelievable", em Veneza, em 2017. Isto incluiu esculturas de bronze e mármore em várias escalas, e miríades de artefactos em ouro, prata, malaquite, jade e outros materiais rarefeitos.

35 Eunice Duarte, "Metamorfose da mimesis: A dramaturgia na era tecnológica," *Enciclopédia e Hipertexto*, s.d., consultado a 17 de Fevereiro, 2021, 17h, http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/eduarte-mimesis.htm

36 Margarida Medeiros, *Fotografia e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo* (Lisboa: ASSÍRIO & ALVIM, 2000), 39.

Uma das maiores esculturas da exposição retratava a lenda de Andrómeda e o monstro marinho. Este diorama do tamanho de um camião em bronze mostra a heroína mitológica acorrentada a uma pedra (ainda por resgatar pelo herói Perseu), uivando em agonia, enquanto um grande tubarão branco se aproxima dela.[37]

Os artistas escolhidos e cujo trabalho será objeto de análise são a obra *Apollo and Daphne* de Ian Hamilton Finlay e *Agony of Actaeon* de Lanfranco Quadrio. Em primeiro lugar, será feita uma apresentação sucinta do percurso de cada artista e, em seguida, explicadas as motivações e os objetivos de cada autor na produção de obras que dialogam com os mitos clássicos antes citados.

Ian Hamilton Finlay, foi um filósofo, escultor e poeta, nascido em 1925 em Nassau, Bahamas, tendo falecido em 2006 na Escócia. Foi um autor que foi beber à tradição clássica e o seu trabalho contribuiu de forma representativa para celebrar o poder das palavras. A sua produção diversificada compreendeu uma variedade de meios de expressão tais como as gravuras, poemas, livros, inscrições, esculturas, instalações permanentes e desenho paisagístico. Foi um artista tipicamente conceptual que revelava uma sensibilidade particular relativamente ao caráter formal das suas obras. Durante quase quarenta anos, criou as suas obras tendo como matriz variados textos filosóficos, mitos, personagens e imagens do passado, para realizar justaposições enigmáticas, que disputam questionamentos e interrogações diversas. Um dos aspetos que caracterizam o seu trabalho artístico é o da desconstrução de ideias complexas, simplificando os seus conteúdos através de palavras únicas, frases curtas que são poderosas sínteses e, que demonstram o caráter sagaz de Finlay e, muitas vezes, também o seu humor irónico.

Para Finlay, a Revolução Francesa representou não só um momento de enorme ruptura política, mas também um momento de mudança estética, assinalando um grande salto moral e político que englobou avanços extraordinários na democracia secular e no progresso social. A Revolução consubstanciou para este artista um tema rico e inspirador; recebeu pela primeira vez atenção internacional em 1987 pela sua instalação guilhotina A View to the Temple na Documenta 8, Kassel, e posteriormente a guilhotina tornou-se um dos elementos mais duradouros da sua iconografia.

Em 1961 fundou a Wild Hawthorn Press com Jessie McGuffie, e em poucos anos tinha-se estabelecido internacionalmente como a principal figura da poesia concreta britânica. As suas publicações continuam a desempenhar um papel importante na divulgação do seu trabalho como artista visual. Como escultor, trabalhou em colaboração numa vasta gama de materiais, tendo os seus conceitos sido manifestados através de esculturas de pedra, como objetos construídos e iluminação de néon. Desde meados dos anos sessenta, Finlay viveu e trabalhou em Stonypath, no sudoeste de Edimburgo, onde transformou os acres rurais circundantes num jardim e num trabalho de vida únicos: A pequena Esparta.[38]

Fig. 6 - ***Apollo and Daphne***, Ian Finlay, 2014, Mural, Sfeir-Semler Gallery

A sua obra intitulada *Apollo and Daphne* exposta na Sfeir-Semler Gallery situada em Beirut, com a curadoria de Pia Simig, encontra-se em destaque no meio de tapeçarias, instalações de néon, poemas gravados em vidro, esculturas e obras impressas desde os anos 60 a 2006, bem como pinturas murais que foram dispostas e organizadas no local de exposição, por um colaborador de Finlay de longa data, Les Edge. Esta exposição reúne um conjunto de obras que abordam questões que são transversais no seu trabalho, tais como o delicado equilíbrio entre natureza e a cultura, o terror e a virtude. A luta constante por um equilíbrio de dois opostos cria um foco de atenção sobre a agitação política, social e ambiental do mundo, o que mostra a universalidade da obra de Finlay. Ora, a pintura mural *Apollo and Daphne*, sobre a qual nos debruçaremos mais a diante, comunica estes dualismos. Sendo baseada nas obras de Gian Lorenzo Bernini, escultor e arquiteto barroco italiano, conta a história de Apolo, que persegue Dafne, fazendo dessa forma uma analogia à Revolução Francesa. Finlay estabelece assim uma relação entre Apollo e o revolucionário francês, Louis Antoine de Saint-Just. Contudo, a obra não se refere apenas a estas figuras míticas e históricas, mas também a qualquer indivíduo que persegue o ideal de uma república virtuosa com um desejo e rigor excessivos.

Um ponto de vista próximo do que foi explicado nos parágrafos anteriores é consubstanciado pelo texto do site da galeria Sfeir-Semler Gallery, dedicado à sua obra[39]

37 James Cahill, "How artists use myth to explore the darker side of human nature," *CNN Style*, Junho 11, 2018, consultado a 17 Fevereiro, 2021, 17h (tradução nossa), https://edition.cnn.com/style/article/artists-myth-flying-too-close-to-the-sun/index.html

38"Biography," *David Nolan Gallery*, s.d., consultado a 18 de Fevereiro, 2021, 9h (tradução nossa), https://www.davidnolangallery.com/artists/ian-hamilton-finlay

39 "Ian Hamilton Finlay, Terra Mare," *Sfeir-Semler Gallery*, s.d., consultado a 27 de Fevereiro, 2021, 16h, https://www.sfeir-semler.com/%09ian-hamilton-finlay-gallery

Esta obra de Finlay divide-se em quatro partes representando as personagens titulares da sua história contidas no poema de Ovídio, utilizando uma linguagem gráfica pungente, consegue pela utilização das cores berrantes e também pelo equilíbrio da representação dos corpos das personagens, cativar o espectador. Outro aspeto interessante nesta obra é a sua tentativa de criar uma sequência de imagens que ilustra a transformação de Dafne em loureiro, embora nela estejam contidas poucas passagens do processo de mutação da ninfa. Esta obra, tal como a pintura *Apollo and Daphne* de J.W.Waterhouse, tenta transpor as emoções de cada um dos personagens para o plano de representação, utilizando a cor como instrumento primo. Para representar Apolo, o artista utiliza o vermelho que, neste caso, simboliza a paixão e o amor que sentia pela ninfa, mas também a violência da revolução. Isto é, os assassinatos em massa que tiveram lugar no seio da França, bem como a ferocidade do povo na sua vontade imensa de alcançar uma liberdade criaram um contexto de violência, sem a existência de qualquer sentido de misericórdia ou compaixão por aqueles que representavam uma ameaça aos ideais da revolução.

(...) iam para as ruas gritar: <<Morte aos aristocratas! Liberdade! Igualdade! Fraternidade!>> Quanto à fraternidade, os Jacobinos – que era como se chamava o grupo mais radical – davam um significado um bocado estranho a essa palavra. Não estavam só contra os aristocratas, mas também contra todas as pessoas que não concordassem com eles e quem os deixasse zangados ficava sem cabeça.[40]

Em Dafne o artista utilizou o verde que simboliza a esperança do povo francês em alcançar estabilidade para o país, a recompensa de todo o esforço do combate contra a opressão e, em simultâneo, a cor também tem o potencial de simbolizar o repúdio que a ninfa sentia pelo deus.

As pessoas estavam cansadas de lutar e queriam apreciar os frutos daquela tremenda vitória em paz e estabilidade. Aboliu-se o tribunal Revolucionário e, em 1795, elegeram-se cinco homens para formar o Directório, que devia governar o país de acordo com a nova Constituição.[41]

Dafne surge como elemento representativo da República fundada depois da revolução, quando já não havia nem perseguições, nem massacres. Talvez Finlay quisesse também fazer uma analogia à transformação da ninfa em loureiro, para um conjunto de ideias e princípios existentes na sociedade francesa, que apenas foram realmente aplicados e estabelecidos com a criação de uma nova constituição, de raízes fortes, abrindo lugar para a criação da República. Ou seja, a partir do caos e da desordem, foi possível fundar pilares de governação nucleares que consubstanciaram os ideais de liberdade que o povo tanto ansiava, servindo posteriormente de exemplo para outros países da Europa. No fim da representação da metamorfose de Dafne, Apolo deixa de estar presente no quadro, uma escolha que certamente alude à conquista da paz e da estabilidade relativamente à violência e a instabilidade da revolução francesa.

40 Ernst Gombrich, *Uma Pequena História do Mundo*, trad. Raquel Mouta (Lisboa: Edições tinta-da-china, 2009), 263-264.

41 Ernst Gombrich, *Uma Pequena História do Mundo*, trad. Raquel Mouta (Lisboa: Edições tinta-da-china, 2009), 266.

É interessante referir que a obra *Apollo and Daphne* de Finlay contém uma imensa beleza, harmonia e elegância na representação do corpo humano e dos elementos vegetais e que estas características também são inerentes à escultura barroca de Bernini. Imagina-se que o artista delineou o recorte das silhuetas da escultura *Apollo and Daphne* de Bernini, através de uma fotografia, preenchendo posteriormente o seu interior com cores opacas, abdicando dos volumes das sombras, aproximando a sua pintura de uma imagem mais gráfica, pela forma como a trabalhou plasticamente. Parece-nos também importante o ponto de vista que toma a vontade de Finlay em estabelecer através da sua obra uma relação informada com diversos períodos históricos e pré-históricos, consubstanciando simultaneamente uma nova interpretação ou recriação desse passado à luz da contemporaneidade, como algo muito interessante e positivo. Assim, tendo em conta o aforismo de Jorge Santayana: *Aqueles que não se lembram do passado estão condenados a repeti-lo*[42] acreditamos que, o exercício em si do artista, de tentar fazer com que o espectador estabeleça uma ligação ou relembre um determinado momento histórico, recriando-o através da sua obra responde a esse repto de Santayana e naturalmente também significa que o próprio autor revisitou, mesmo que de forma crítica e imaginativa, esse passado. A ação de relembrar, analisar ou reinterpretar criticamente o passado é fundamental para o ser humano, para que dessa forma possa dar um novo sentido à sua vida, ou seja ter uma maior consciência sobre como o passado influência o presente e de como ele próprio pode influenciar e projetar um novo futuro.

Quanto ao trajeto de Lanfranco Quadrio no universo da arte contemporânea e a crítica da obra *Agony of Actaeon*, começamos por referir que Lanfranco Quadrio nasceu em 1966, na província de Lecco, na Lombardia e vive atualmente em Palermo, Sicília. Integrou várias exposições coletivas e individuais pela Europa, Estados Unidos e Canadá desde 1986 até 2016. As suas composições pungentes transmitem um profundo espectro de tormento emocional em torno da fragilidade do espírito humano, demonstrando através da sua mestria na pintura, mas também através do seu enfoque em temas mitológicos, uma reminiscência da prática dos antigos mestres italianos, permitindo ao espectador um retorno à época dourada da pintura em Itália. Contudo, podemos também detectar no seu trabalho uma forma de expressão mais contemporânea. É nítida a influência do espírito dos anos 80 na sua obra, como é sabido, um período caracterizado pelo surgimento e expansão de um conjunto de novas formas de expressão no universo da dança e da música, sendo exemplos dessa inovação a música eletrônica e o hip-hop. Também foi um período marcados por um capitalismo global crescente, pela explosão dos meios de comunicação das massas e por grandes desigualdades sociais e económicas. Uma década relevante em termos políticos, marcada pela fome africana e pelo fim da Guerra Fria, que foi assinalada pela queda do Muro de Berlim em 1989. Neo Geo e The Pictures Generation tornaram-se movimentos artísticos proeminentes durante a década de oitenta, a par do Neo-Expressionismo que se tornou popular na Alemanha, França e Itália. Artistas como Anselm Kiefer, Jörg Immendorf, Enzo Cucchi, Francesco Clemente e Julian Schnabel foram os principais artistas da época, juntamente com Jean-Michel Basquiat, Keith Haring e Kenny Scharf, que estabeleceram a arte de rua e os movimentos do graffiti.

Um ponto de vista próximo do que foi explicado no parágrafo antecedente é consubstanciado pela biografia que consta no site da Artland.[43]

42 Jorge Santayana, "The Life of Reason: The Phases of Human Progress," *Reason in Common Sense* (United States: Dover Pubns, 1980), 284. (tradução nossa)

43 "Historical Context of Italy," *Artland*, s.d., consultado a 10 de Março, 2021, 10h, https://www.artland.com/artists/ian-hamilton-finlay

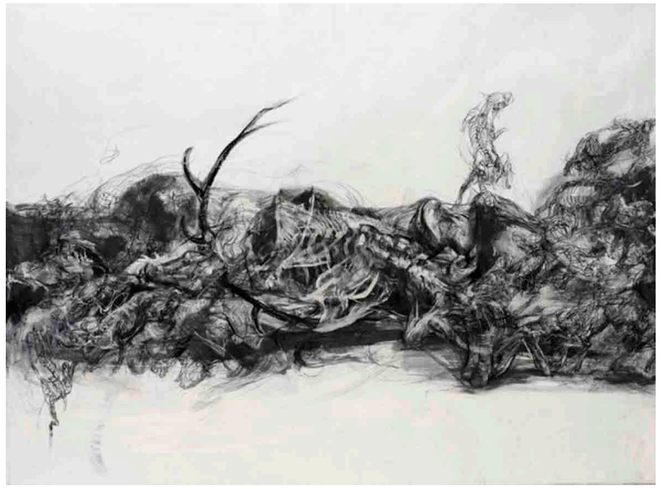
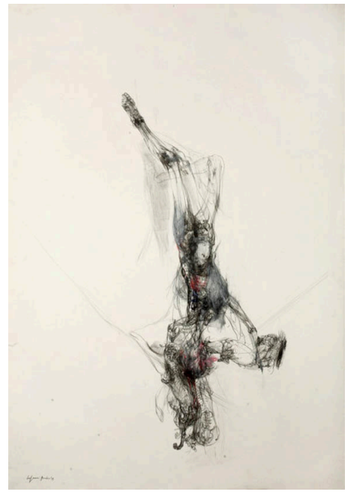


Fig. 7-*death of actaeon*,
Lanfranco Quadrio, 2013,
Técnica mista, 148 x 200 cm,
Rosenfeld Porcini

Fig. 8-*the pack*,
Lanfranco Quadrio, 2013,
Técnica mista, 150 x 280 cm,
Rosenfeld Porcini

Fig. 9-*Cross and hounds*,
Lanfranco Quadrio, 2013,
Técnica mista, 70 x 100 cm,
Rosenfeld Porcini

Fig. 10-*fallen man and hounds*,
Lanfranco Quadrio, 2013,
Técnica mista, 70 x 100 cm,
Rosenfeld Porcini



Continuando com a análise da obra deste autor, podemos encontrar outras singularidades. Por exemplo, ao longo da História de Arte o enfoque em retratar o tema de Ovídio Actéon por parte de pintores como Ticiano Vecellio, Giuseppe Cesari, Louis Galloche, Jean-François de Troy, está dirigido para o momento em que Actéon é apanhado por Diana e por conseguinte transformado. No entanto, Lanfranco Quadrio decidiu ir numa outra direção e optou por reproduzir o sangrento e terrível acontecimento que foi o corpo do caçador a ser despedaçado e devorado pelos seus cães.

Podemos constatar que os seus desenhos e pinturas presentes na exposição *The agony of actaeon* na galeria Rosenfeld Porcini em Londres, são carregadas de um grande dramatismo, e revelam um significativo dinamismo na captação de um ato tão atroz. Os cães contorcidos, rasgam e arrancam os corpos, tanto de humanos como de veados. Num dos quadros, um homem está pendurado pelos pés, há uma ocultação de alguns membros da parte superior do corpo, o sangue, os ossos, os músculos, as vísceras parecem estar visíveis. Os cães rasgam o seu corpo e há uma cena representada sobre um fundo branco que obriga o espectador a focar-se nos seus detalhes agonizantes.

As obras parecem semelhante a imagens de raios X, ou próximas de um desenho científico que capta a anatomia dos seres representados com um grau elevado de precisão e minucia, uma vez que as colunas vertebrais dos cães estão significativamente visíveis, bem como as costelas do veado. Este método de aplicar uma semi-transparência suscita uma energia particular às obras e aumenta a intensidade e a crueza na transmissão dos conteúdos explícitos desta cena.

Nas pinturas, torna-se mais difícil detectar os detalhes anatómicos, devido ao maior grau de abstração, existente, mas passado algum tempo é possível observar que a cabeça do veado está separada do seu corpo, bem como alguns outros membros que são devorados pelos cães.

Na verdade, podemos ver algumas destas questões sobre a sua pintura apontadas na análise da sua obra feita por Tabish Khan.[44]

Continuando o estudo da obra deste pintor, podemos referir que a violência é inerente à história moderna e contemporânea da Sicília, os casos dos famosos atentados da Máfia, que massacraram os juízes italianos Giovanni Falcone e Paolo Borsellino em 1992, são exemplos disso. Usando, portanto, a metáfora do mito, Quadrio narra um episódio que ilustra bem a história antiga da Sicília, mas também os conflitos que ainda subsistem na atualidade.

44 Tabish Khan, "Frenetic And Grisly Art In Agony Of Actaeon," *Londonist*, última modificação Setembro 30, 2013, consultado a 10 de Março, 2021, 10h, https://londonist.com/2013/09/frenetic-and-grisly-art-in-the-agony-of-actaeon

Ao abordar esta temática, o autor parece querer tecer comparações entre a inocência de Actéon ao ser apanhado a espiar a deusa Diana, sendo posteriormente punido, com os problemas existentes na ilha onde vive, onde pessoas comuns são apanhadas num turbilhão de violência devido às fragilidades do Estado e à sua incapacidade para dar resposta a estas situações. Contudo, o artista parece não ter nenhum desejo particular em nos apresentar uma mensagem política; todavia as suas obras são abertas a múltiplas interpretações.

Esta perspectiva é consubstanciada no excerto parcialmente traduzido do texto retirado de Wall Street Internacional magazine.[45]

Em suma, esta obra que ilustra um tema cuja grandeza e intemporalidade se refletem ao longo da História da Arte, torna-se um comentário quer sobre a condição humana, quer sobre a inevitabilidade da violência.

Acreditamos que a análise destes dois projetos, intitulados *Agony of Actaeon* e *Apollo and Daphne* contribuiu significativamente para uma ampliação do conhecimento relativamente à possibilidade e importância de revisitar de forma critica o passado como base para a criação e exposição de uma obra artística na contemporaneidade. Neste estudo refletiu-se nomeadamente acerca da possibilidade de a obra artística conseguir, através de uma representação abstrata ou figurativa imaginativa de um determinado passado histórico, remeter o espectador para o universo da mitologia clássica de uma forma diferenciada, ou seja crítica. Pretende-se com isto dizer que o espectador ao confrontar-se com a obra artística é levado a desenvolver uma autorreflexão, procurando perceber quer o sentido da obra, quer a sua origem. Tudo isto encoraja assim o espectador ao estudo desse passado histórico que foi reinterpretado e que surge agora através de um novo olhar e expressão, bem como a interessar-se e procurar informar-se à cerca do percurso profissional e de vida do autor da obra, ou seja, da sua biografia.

O fascínio desenvolvido em torno destas obras deve-se principalmente à forma como os autores conseguiram aliar as características plásticas dos seus trabalhos artísticos com um olhar e pensamento crítico relativamente às temáticas do passado que revisitaram e que são transversais à história da humanidade. Por exemplo, a expressão plástica, destreza e mestria do autor Lanfranco que representa de forma extremamente gráfica, crua e fria a carnificina e tragédia de Actéon ao ser devorado pelos seus cães, interpela de forma pungente o expectador, levando-o a questionar a obra e confrontar-se com essas dimensões transversais à história da humanidade como são as

45 "Lanfranco Quadrio. The Agony of Actaeon," *Wall Street International*, Agosto 23, 2013, consultado a 15 de Março, 2021, 9h, https://wsimag.com/art/4857-lanfranco-quadrio-the-agony-of-actaeon/

punições muitas vezes atrozes e desmedidas que são aplicadas a um sujeito, consequência do seu comportamento, que muitas vezes tem como origem o inconsciente e ou a ignorância.

Há uma característica fundamental que faz com que as obras abordadas neste capítulo difiram substancialmente das analisadas no capítulo anterior. Essa característica é a forma de repensar e sentir as temáticas de Actéon e Dafne, pois, no caso, de Ian Finlay e Lanfranco Quadrio estes, parecem estar menos distantes e comprometerem mais as suas personalidades no estudo destas problemáticas. Somos desta opinião especialmente ao comparar as obras de Finlay e Quadrio com os autores anteriormente analisados que, embora possam ter refletido acerca destes temas decerto o fizeram, através de uma postura mais impessoal, distanciada e menos reveladora de suas vivências e contexto social.

Tendo definido o estado da arte do universo e obras em torno da mitologia que nos interessava para este trabalho de projeto, fazendo uma ponte, estabelecendo conexões importantes entre os autores das obras analisadas e as diferentes épocas a que pertenceram, o capítulo que se segue analisa o nosso projeto artístico com o intuito de compreender onde é que este se posiciona no campo artístico contemporâneo e de que forma foi contaminado pelos autores analisados anteriormente.

Projeto:
Revenge and Punishment

Relativamente ao processo artístico do projeto *Revenge and Punishment*, interessa referir que inicialmente foi importante avançar com a criação de vários desenhos com uma ordem sequencial retratando um acontecimento chave dos mitos, adotando uma lógica de narrativa linear. Porém, outros meios e estratégias vieram a revelar-se de importância capital, tal como o vídeo que serviu para a criação de um universo simbólico que é reminiscente do mito, mas que não obedece a uma lógica de narrativa linear e se relaciona com o conteúdo dos poemas descritos por Ovídio de uma forma mais livre e autónoma.

Importa também referir que, se é verdade que dentro da obra *Metamorfoses* de Ovídio existe uma quantidade infindável de mitos que nos interessam, a nossa atenção foi direcionada para o mito de Actéon convertido em Veado e Dafne convertida em loureiro.

Uma das razões para o enfoque no mito de Actéon prende-se com o facto de um dos filmes mais impactantes durante a infância ter sido o filme *Princess Mononoke* (1997) do realizador Hayao Miyazaki. Curiosamente, nele consta um cervídeo, o deus da floresta, da vida e da morte. Considera-se que este ente (personagem), uma das aparições mais marcantes durante a visualização dessa longa-metragem e que é associada instantaneamente ao mito de Actéon, constituiu um significativo motivo para representar a metamorfose, que vai desde a forma humana à de um cervídeo no nosso projeto artístico.

Fig. 11 - ***Mononoke-hime***, Hayao Miyazaki, 1997, Filme, Studio Ghibli

Fig. 12 - ***loureiro***, Artur Neto, 2020, Fotografia

Relativamente ao mito de Dafne, a razão inicial para o querer tratar foi o facto de possuir um loureiro gigantesco na minha casa que tem vindo a ocupar o nosso olhar, ao longo dos anos, tendo sido sempre a árvore de eleição no nosso jardim, elemento este do reino vegetal que também ligamos ao culminar da metamorfose da ninfa Dafne.

Um outro motivo, não menos importante, foi o fascínio pela ideia de poder acompanhar e imaginar estas transformações altamente complexas, ocorridas no corpo destes personagens. E, por último, foi o facto de a motivação inicial ter reforçado conforme se foram desenvolvendo análises e reflexões mais aprofundadas em torno da história destes mitos, algo que permitiu aperceber da complexidade inerente às relações entre deuses, humanos e ninfas, e das leituras contemporâneas possíveis em torno das mesmas.

O que parece ligar estes dois mitos em termos mais genéricos é o facto de ambos possuírem duas personagens de categorias ou castas diferentes e de sexos opostos. No entanto, mais importante que estas semelhanças entre eles, é a ousadia revelada pelas personagens masculinas na transgressão das regras de uma conduta respeitável à luz das leis dos Deuses que regem o mundo onde vivem. São na verdade movidos por uma certa inconsciência e por impulsos mais fortes do que eles próprios, desrespeitando as personagens femininas e, cometendo delitos com graus de gravidade diferentes, ainda assim condenáveis.

Actéon comete um crime porque não conseguiu identificar as zonas da floresta que estavam proibidas aos humanos, e acabou por invadir a privacidade da deusa Ártemis, não conseguindo desviar o olhar especado do seu corpo desnudo. Apolo porque não teve a astúcia de perceber que ia sofrer consequências ao insultar Cupido e, atingido pela seta do amor, não conseguiu respeitar a decisão de Dafne de se manter casta, perseguindo-a pelo bosque até à sua exaustão como um predador.

No caso de Dafne, a metamorfose que sofre torna-se uma salvação, mas simultaneamente também uma condenação, visto que deixa de poder viver no seu corpo de ninfa e passa a ser um loureiro para a eternidade. Para Actéon, o seu castigo é ser convertido em veado e depois devorado pelos seus cães que já não o reconhecem, um fim trágico e mais brutal.

Ainda que estas metamorfoses sejam, nos textos de Ovídio, de algum modo dolorosas para as personagens que as sofrem, houve ao longo do projeto, nomeadamente no desenvolvimento dos desenhos, uma tentativa de tornar o menos evidente possível o sofrimento dos personagens durante este processo de transição e assim existir uma maior complementaridade através da diferença, contrastando com a tensão e violência existente nos vídeos. Talvez a série de desenhos de Actéon sejam aqueles que mais refletem um certo pavor, fruto da transformação, no personagem em causa, enquanto que nos de Dafne o que é mostrado é apenas uma ligeira expressão de espanto e inquietação talvez relacionada com a ocorrência que sucede em seu corpo.

Os desenhos tentam acompanhar a narração de Ovídio; no entanto, foi importante reformular algumas partes do mito para que as representações visuais pudessem surgir sob uma forma e estrutura narrativa mais própria das nossas ideias e vontades e assim conseguir que o projeto ganhasse alguma autonomia e voz própria, sem prejuízo do seu referente. Para dar alguns exemplos, a parte em que Diana molha Actéon com água, ato este que surge antes da metamorfose, passou a não ser considerado nos desenhos, pois Ártemis passou a estar virada de costas sentada numa rocha, molhando os pés, postura esta que demonstra um certo pudor por parte da deusa relativamente ao olhar fixo de Actéon sobre o seu corpo desnudo e, a ninfa que figura do seu lado esquerdo, está prestes a ocultar o corpo sagrado da deusa. A decisão de não representar o resto das ninfas que acompanhavam a Deusa no mito, deve-se ao facto de não existir a intenção de desviar o olhar do espectador da cena principal. No caso do outro mito tratado, a cena em que Febo beija Dafne foi ocultada, deixando-a intocada e a expressão de Dafne não demonstra um aparente desagrado perante a aproximação de Apolo, como se ela obtivesse até uma certa apreciação no encontro que estavam a ter pelo menos numa primeira instância. Esta ideia surgiu a partir do quadro *Apollo and Daphne* de John William Waterhouse em que as características atrás referidas também se verificam nas personagens.

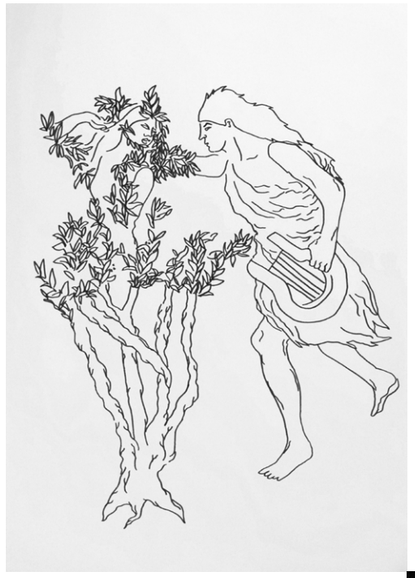
No painel de desenhos, em que Apolo surge representado, parece que ele tenta alcançar a ninfa, tenta tocar-lhe, mas acaba por ficar enterrado com parte do seu corpo no loureiro. Os ventos levantados, fruto da transformação, causam movimento nas roupas de Febo e também no seu cabelo. Inicialmente parecem em ascensão simbolizando o seu ânimo, a sua paixão, mas mais adiante aparecem em declínio, murchas e caídas, significando o seu desgosto ao perceber que não se poderá unir a Dafne pelo matrimónio. Passa, desta forma, de um ser radiante para um destroçado. Em Dafne é possível evidenciar uma ligeira alteração de humor na sua expressão que vai desde uma aparência curiosa e pacífica, para um ar de uma certa preocupação e desamparo fruto da sua metamorfose. Esta mudança ocorre da descrição de Ovídio, na qual nos refere que a ninfa foi invadida de um torpor, sentimento que não interpretamos como sendo algo positivo.

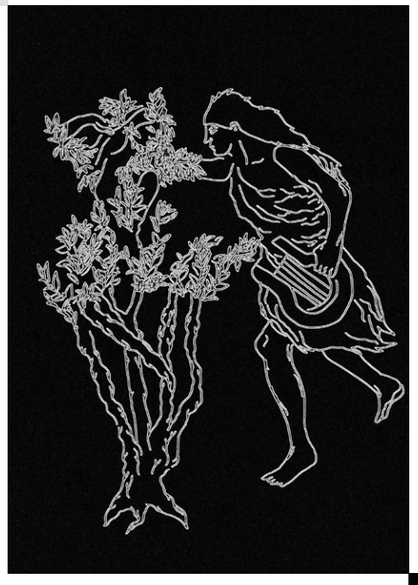
Fig.13 - ***Apollo and Daphne (after J.W.Waterhouse)***, Artur Neto, 2021, Técnica mista, 253 x 72 cm

Fig. 14 - *Diana and Acteon (after Giuseppe Cesari)*, Artur Neto, 2021, Técnica mista, 347 x 51 cm

No outro painel, em que Actéon figura, também há uma súbita ventania que se levanta, desencadeando movimento no cabelo e alterando a fronte da ninfa que se agarra a Ártemis com medo de levantar voo. A própria água começa a mostrar pequenas fissuras que se multiplicam no decorrer da metamorfose. Actéon permanece estático, petrificado durante este período de transição. Mesmo depois de totalmente transformado, curiosamente, permanece de pé, algo que nos sugere a ideia de que ainda possui reminiscências da sua memória humana. O seu olhar permanece fixado na deusa; porém, associado aos traços da sua fronte, deixou de transmitir um ar de agonia, e oferece-nos (projeta) um sentimento de fúria e raiva contraída. Sente-se frustrado pelo facto de estar preso num corpo de um cervo com uma consciência de humano e enraivecido com a sua ignorância ao ter cometido um crime pelo qual desconhecia que iria ser severamente punido.

Voltando ao nosso projeto artístico, nos desenhos optamos, por um lado, seguir de certa forma as composições, os gestos e o vestuário existente nas pinturas *Diana and Acteon* de Giuseppe Cesari e *Apollo and Daphne* de John William Waterhouse. Isto porque nessas pinturas o cuidado dos autores em representar os corpos humanos, tornando-os proporcionais e harmoniosos, bem como o facto de terem evitado mostrar os atos de natureza mais cruel e sanguinária pertencentes aos mitos e as suas capacidades em condensar uma grande parte dos momentos chave dos mitos em causa, numa só instância, num só quadro, são elementos que nos fascinaram. Há, no entanto, algo de novo e complementar nos nossos desenhos porque ao contrário das pinturas, estes dão continuidade às metamorfoses de Dafne e Actéon, reimaginando esses processos através do universo do desenho.





A forma e expressão dos desenhos que captam estas cenas, no final, são o resultado de uma representação visual que reinterpreta as pinturas anteriormente mencionadas. O traço tinha de ser contínuo, fluído, decisivo e preciso, para dar um ar natural aos contornos dos cenários e personagens que as compunham, sem que a mão alguma vez almejasse mimetizar a expressão destes pintores. De outra forma estaríamos apenas a fazer um exercício de cópia verossímil, literal. Este desenho foi evoluindo através de um processo de refinamento e transformação obtido em cada uma das versões criadas até ao final e sempre num registo analógico. Com esta estratégia foi possível obter mudanças significativas na sequência de imagens criadas, trazendo uma maior dinâmica à interação e movimento dos personagens e, simultaneamente, conseguindo integrar aos poucos os indícios da metamorfose. Foi nesse momento do processo que se sentiu que o trabalho poderia estar comprometido, devido ao cansaço e desgaste em prosseguir com o desenvolvimento do mesmo apenas no formato analógico, algo que nos fez decidir transitar para o meio digital. Este prometia uma nova e continuada exploração desses registos. Decidiu-se, assim, fotografar os vários desenhos, dividindo a série de acontecimentos relativos aos dois mitos tratados em dois painéis. Por conseguinte, houve uma inversão destas imagens para o seu negativo e a aplicação de um efeito que criou um espaço vazio dentro dos traços e contornos da linha desta forma, dando uma nova e refrescante expressão aos traços dos desenhos, fazendo-os sobressair em relação ao plano de fundo. Por fim, foram selecionadas zonas estratégicas, fragmentos dos painéis que foram revertidos para positivo, novamente com o objetivo de dar maior importância a certas figuras ou elementos constituintes dos cenários.

Fig.15 - ***Apollo and Daphne (after J.W.Waterhouse)***, Artur Neto, 2021, Técnica mista, 21 x 29,7 cm

Fig. 16-*Mortus*,
Artur Neto,
2021, Fragmento do vídeo

Fig. 17-*Ad Vitam*,
Artur Neto,
2021, Fragmento do vídeo

Relativamente aos vídeos, as características plásticas adotadas tiveram como influência principal a estética do cinema Expressionista. Desde que iniciamos o estudo relativo à história do cinema, o interesse por filmes pertencentes a este movimento tão singular, foi aumentando até que se revelou quase uma paixão. O que nos cativou mais desde o primeiro filme que visualizamos até ao presente, foram as representações tétricas, mortificadas e lívidas das personagens que constam em algumas dessas películas. Ou seja, os ambientes sombrios, enigmáticos e obscuros, pertencentes aos cenários, a utilização constante do preto e branco, dos contrastes e por vezes até de um certo primitivismo na imagem. Entre as várias longas-metragens visualizadas destacaríamos *Nosferatu* e *Faust* de F.W. Murnau, onde as temáticas da morte, sofrimento e tristeza são recorrentes.

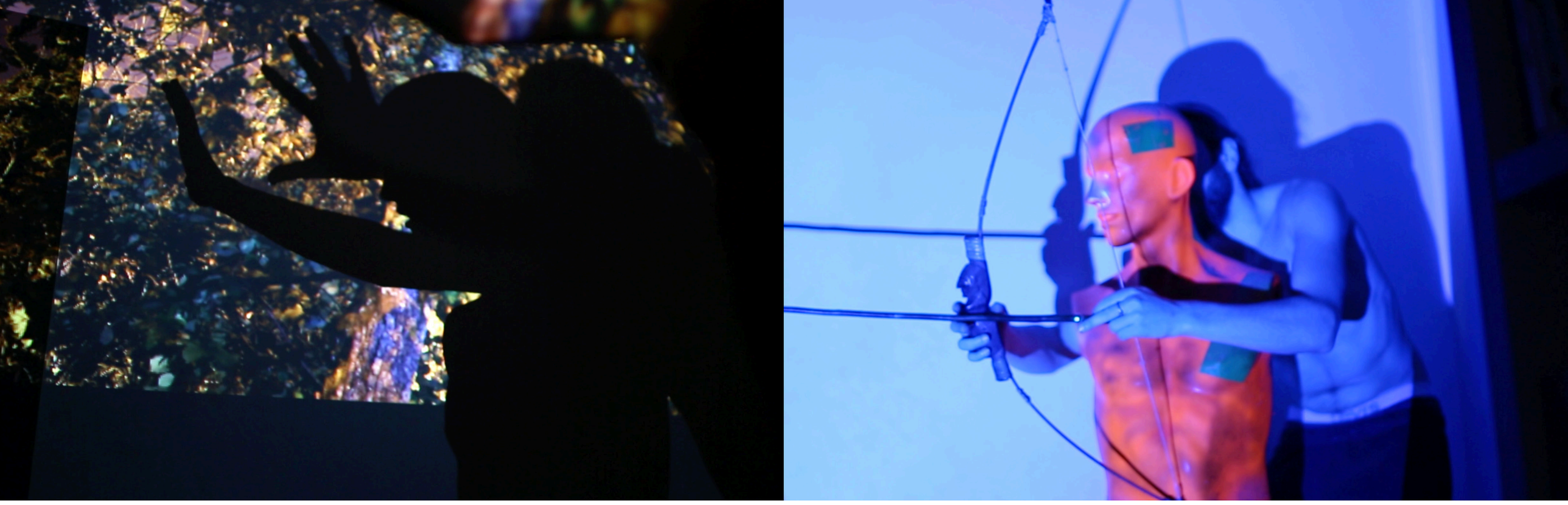


Fig. 18 - *Mortus*,
Artur Neto,
2021, Fragmentos do vídeo

Além da influência marcante que o movimento cinematográfico acima mencionado teve na construção de uma identidade visual para os vídeos, não podemos deixar de referir a importância que também revelou a peça de balé *L'après-midi d'un faune*. Interpretada por Vaslav Nijinski, ela levou a uma reflexão em torno dos ritmos nos quais se deveriam desenrolar as várias cenas dos vídeos, bem como no trabalho dos movimentos quase que mecânicos das silhuetas e no ato de exploração das sombras. Todas estas decisões artísticas que foram tomadas as devemos às visualizações de um fragmento dessa peça.

Os vídeos também albergam vários elementos análogos aos mitos, tais como os cães, o arco e flecha, a água, a sensualidade e beleza do corpo feminino, somando a essas representações visuais que em certos momentos revelam diferentes graus de abstração, temos a música que as acompanha e que tenta promover uma sensação de caos e galopante tensão. A música tem o seu início numa parte mais calma e relaxante do vídeo e de súbito torna-se abruptamente agressiva, mais dinâmica e violenta, característica esta que tende a ser reminiscente dos mitos em causa, visto que também eles possuem diferentes dinâmicas e um clímax que, a nosso ver, reside na parte em que Dafne é perseguida por Apolo e Actéon é devorado pelos cães. Ora, esta componente do projeto resulta de diversas viagens por territórios desconhecidos do mundo da música e, nestas viagens, os territórios surgem caracterizados através de paisagens sonoras complexas que dão vida às personagens e aos ambientes que as integram. O Romantismo latente no percurso sonoro é imenso e, num contexto em que os impulsos sexuais e de morte se apoderam do corpo e fervem à flor da pele, a música é o meio através do qual é possível comunicar e trazer à superfície o inconsciente. Tendo em conta o exotismo do corpo feminino e a aparição destas personagens encantadoras e enigmáticas, os ritmos da música que explodem em sensualidade e promovem um estado de êxtase ou de narcose constante e involuntária vão ao encontro deste universo feminino. Agarramo-nos a uma energia que, mesmo sendo perene, é pura e viva bem como à beleza da iluminação. Contrariamos estes elementos com um universo oposto que é atemorizante, uma provocação que ao permitir o confronto destes dois universos opostos acredita poder assim penetrar nas profundezas do nosso ser e nos mundos esquecidos de um passado longínquo submerso.

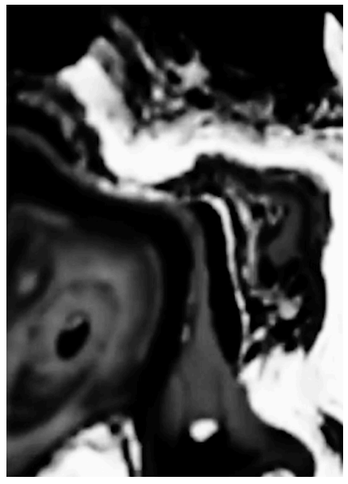


Fig. 19 - ***Mortus***,
Artur Neto,
2021, Fragmentos do vídeo

A música criada apresenta uma abordagem experimental, progressiva e atmosférica ao estilo do black metal (uma corrente do metal extremo que floresceu nos anos 80 e cuja música se caracteriza por conter vocais que transmitem raiva, agonia e sofrimento, produzidos na garganta, guitarras altamente distorcidas que criam melodias destrutivas, melancólicas ou destemidas e audazes, baterias velozes, quase sobre-humanas; os álbuns possuem uma produção de qualidade precária, algo que se traduz numa plasticidade diferenciada e interessante ou mesmo produzida para interpelar de forma pungente o ouvinte, com estruturas sonoras não-convencionais, extremamente inovadoras e muito diversificadas. É um estilo sombrio, lúgubre e hermético que alberga manifestações performativas de agressividade significativa; os temas de eleição são o satanismo, anti-cristianismo e paganismo, sendo considerado geralmente um dos gêneros musicais mais difíceis de empatizar dentro do universo do metal), conjugando elementos da música drone, noise e post-rock na sua composição. Os sintetizadores são um elemento fundamental, bem como a bateria acelerada e as guitarras estridentes, que transportam o ouvinte para toda uma atmosfera tribal e caótica, reminiscente dos tempos pagãos. É de realçar a crueza e até uma certa precariedade na forma de gravar, algo que nos aproxima mais dos movimentos da segunda vaga do black metal dos anos 90 e menos de outros movimentos mais tardios. A música criada assume-se como uma vanguarda considerando que ignora ou vai contra as "modas" pois estas refletem de certa forma a perda de identidade porque são quase sempre o resultado da adoção de um "estilo" ao nível da forma e não do conteúdo e são aceites por parte de uma maioria que o "compra", muitas vezes de forma acrítica. Os grupos musicais que se revelaram de grande importância, dado que influenciaram significativamente a composição musical, são: Summoning, Blut Aus Nord, Urfaust, Negura Bunget, Ulver, Darchon, Leviathan, ColdWorld, Botanist, Battle Dagorath, Mare Cognitum etc.

Retomando a imagética dos vídeos, acreditamos que é porventura nos seus planos mais abstratos onde é possível ficcionar um diálogo com um universo subatómico e/ou mesmo transcendental que está para além da nossa perceção sensorial. As características plásticas obtidas foram criadas através de aproximações de plano excessivas bem como de adoção de outras técnicas como a utilização de filtros que tornam as imagens mais incertas e destruídas, retirando-lhes em muitos casos definição. Através desta estratégia artística queríamos explorar a possibilidade da complementaridade entre o universo digital e o dos instrumentos analógicos de expressão artística. A imagem e a música parecem ser os meios de eleição para reinvocar estas micro realidades, onde se observa as interações entre partículas e forças energéticas, onde a palavra é insuficiente para transmitir tais fenómenos. Parece-nos interessante e significativo não limitar a nossa compreensão do real apenas ao que é palpável, mas utilizar a arte e a imaginação para ir ao encontro do que é imaterial, para que as leituras deste projeto possam ter várias camadas e, também, para não se esquecer que mesmo o simulacro da metamorfose, possui também várias dimensões e várias camadas de substância. Também é sabido que a linguagem dos mitos é muito pouco comandada pela lógica e pelo senso comum, está cheia de enredos fantásticos e contraditórios, rica em imagens sugestivas. Ora, logo aqui é possível compreender a escolha de utilizar uma linguagem imagética mais ficcional e menos documental ou factual, porque cria um paralelismo maior com a tradição literária mitológica. Entendemos que à medida que se mergulha mais fundo na essência da natureza mais difícil é de identificar um referente não abstrato ou um objeto reconhecível do quotidiano que sirva como metáfora ou símbolo dessa essência. Ficamos então imersos numa imagética algo fragmentária e confusa neste processo de ir ao encontro do que é imaterial.

Fig. 20 - *Mortus*,
Artur Neto,
2021, Fragmentos do vídeo

Os planos dos vídeos foram construídos com base na experimentação e numa seleção livre de objetos que foram considerados vantajosos para a evocação dos mitos em questão. Numa primeira instância foram selecionadas esculturas, manequins, armas, ramos de árvore, jarros e outros objetos e artefactos para serem dispostos sobre um fundo branco e por conseguinte, sobrepostos a imagens projetadas em movimento. Essas imagens projetadas formam um retrato rico e ambivalente de várias paisagens diferentes da península ibérica, desde instâncias balneares no norte de Espanha, a vales no interior de Portugal, até jardins de habitações, algumas delas muito adulteradas e transformadas e outras mais reconhecíveis. Falamos de arquivos de há uns anos.

Fig. 21 - ***Ad Vitam***, Artur Neto, 2021, Fragmentos do vídeo

O corpo performativo também revelou ser uma ferramenta fundamental para a narração das histórias mitológicas e com ele foi possível dar mais vida às esculturas inertes, deslocando-as sobre jarros cheios de água para as distorcer, criando movimentos imprecisos como que manipulando marionetas ou fundindo o próprio corpo humano com a escultura formando um ser uno. Todas estas ações/intervenções foram filmadas com uma câmara digital e posteriormente compiladas num programa de edição de vídeo, sofrendo enormes adulterações devido às edições de luz e cor. As aplicações de efeitos, de distorção e desfoque constituíram uma mais-valia para ocultar e tornar visível os cenários e personagens sempre que necessário.

Antes de nos dedicarmos a analisar o conteúdo literal e a apresentação visual dos poemas construídos, parece-nos importante contextualizar e falar um pouco sobre a corrente e o autor que mais nos influenciou nesta fase de criação artística.

Foi ao descobrir o trabalho de E. M. de Melo e Castro que percebemos o potencial de criar um diálogo entre o verbal e o visual, de dar uma dimensão simbólica diferenciada aos nossos poemas, de brincar com as palavras de forma experimental, redefinindo o conceito de obra de arte.

A poesia concreta, movimento de vanguarda no qual este autor se insere, tornou-se de importância capital nos anos 50 com o grupo Noigandres de poetas de São Paulo. Os artistas desta corrente foram muito marcados pelo dispositivo tecnológico, visto que este passou a ser a extensão ou uma parte integrante da sua prática e também um estímulo para a inovação e invenção poética. A multiplicidade de opções que este dispositivo proporcionou como, por exemplo, a possibilidade de criar uma imagem de texto em movimento, colorida ou em metamorfose, deu lugar a uma mudança radical e a um distanciamento significativo desta corrente da poesia moderna.

Passando agora à análise dos dois poemas escritos no contexto deste projeto, intitulados *O sonho erótico* e *A zona interdita* podemos constatar que possuem uma relação com os dois mitos atrás referidos. O sonho erótico que é o poema mais análogo ao mito de Dafne, fala de um encontro com uma mulher árvore. O texto começa por apresentar um território no qual esta história fictícia decorre e em seguida faz uma longa descrição do corpo de uma estranha personagem que possui semelhanças fisionómicas com uma árvore, culminando a narração com o desaparecimento da figura que se encontrou com esta criatura invulgar. O objetivo deste poema foi tentar promover através do conjunto de palavras uma certa sinestesia ao leitor, isto é, evocando diversos sentidos através dos relatos como por exemplo, o do tato no sentir a madeira maciça da árvore, deixando o cheiro evocado penetrar nas suas narinas e expandindo o seu olhar em torno dos detalhes do corpo e da paisagem.

Neste poema é permitido ao leitor mergulhar num universo onde surge um desacordo inevitável entre o natural e o sobrenatural, onde existe uma mistura de elementos provenientes de uma memória viva do autor com outros elementos de uma construção pura da sua imaginação. Neste último aspeto, sem haver referências aos elementos com os quais ele é confrontado no dia-a-dia. Há também um espaço vazio entre um olhar distanciado da cena (em que o território descrito possui uma dinâmica dos elementos quase impossível de acompanhar, demasiados fenómenos ocorrem em simultâneo, sem que por vezes haja possibilidade de respirar e fixar o pensamento num só evento, algo que nos remete para o poder divino da omnipresença) e uma transferência da nossa consciência e dos nossos sentidos para o personagem que, na primeira pessoa, merece a nossa atenção. Digamos que deste ponto de vista, este vazio constitui um ponto de união entre estas duas dimensões, a corpórea material e extracorpórea espiritual. O final deste poema é bastante sugestivo e inquiridor, permitindo imaginar de que forma os personagens se fundem com a paisagem na sua essência. Será o poema a dar-nos essa resposta ou será que é exigido ao leitor prolongar a narrativa seguindo a sua intuição?

Fig. 22 - O *sonho erótico*, Artur Neto, 2021, Poesia, 21 x 29,7 cm

Adormeci levemente
encostado a um carvalho grande e imponente
com braços de movimentos dinâmicos, quais trovões ligados ao céu.
Estava num bosque imenso, cheio de clareiras e gigantes trepadeiras que lentamente
desejavam a morte das árvores mais jovens. Avistavam-se alamedas quase sobrenaturais, qual
horizonte aquífero que se funde com o Sol. Acordei estremunhado,assaltado pela imagem de uma
estranha mulher, que parecia possuir um turbante de folhas pontiagudas de limoeiro. Os seus odores
eram como o cheiro a orvalho que se entranha na casca dos diospireiros. Ao olhar com atenção,
vi que havia **raízes** em seus pés e asas que libertavam vapor. Os seus olhos fulgurantes
cintilavam **com a oscilação** da luz, fruto do movimento das **nuvens** durante a aurora.
Os seus **seios** eram fartos, volumosos **cogumelos** e o seu ventre
era como o interior de uma abóbada coberta
de arabescos rubros, que palpitavam
sem cessar. De súbito o seu corpo
começou a libertar raízes
que me entrelaçaram.
Passei a
estar realmente
integrado
naquela paisagem.

Fomos confrontados com a ideia de ter de trabalhar visualmente o poema sem que, dessa forma, por um lado, houvesse uma dificuldade acrescida da sua leitura e por outro, sem que a forma/símbolo/figura que queríamos representar se tornasse demasiado complexa e rebuscada, retirando o ritmo e métrica original do poema em partes que nos pareciam ser essenciais permanecer. Ou, de outra forma, até permitindo um enfoque unicamente direcionado para a representação, por parte do espectador, fazendo-o através de um grau de espetacularidade e sofisticação do formal, esquecer o conteúdo lírico e a sua importância e conteúdo. Ainda assim este processo de conjugar o poema e o símbolo revelou-se de uma natureza muito experimental e intuitiva. Foi-lhe atribuído um grau de aleatoriedade e surpresa grande no culminar do exercício, sendo esta característica e identidade assumida no poema com o intuito de destabilizar e causar questionamentos no leitor, fator este que é mais evidente, por exemplo, no espaçamento entre as palavras, tipografia escolhida e o surgimento de múltiplas leituras a partir da disposição do poema no espaço da folha.

No poema *O sonho erótico* percebemos, pela forma como está disposto, que este representa em termos figurativos uma árvore. Esta árvore de copa volumosa e tronco robusto acompanha o poema com particular atenção. Desde o início até ao meio há um movimento de expansão cada vez maior, que faz jus à descrição dos vários elementos da paisagem, exigindo ao leitor uma dispersão sensorial pelo território, até que a dada altura, começa a afunilar até ao final, apontando para o solo. O solo é um exemplo da sedimentação da absorção da matéria orgânica, do passar dos tempos e por isso é algo que se relaciona com a última frase do poema, é o símbolo da integração e fusão do corpo com a paisagem.

Já o segundo poema com o título *A zona interdita*, reminiscente do mito de Actéon, carece de um sentimento de maior sinestesia provocado no espectador, mas conserva nela uma vasta descrição do território e do lago onde se banha uma mulher desnuda, através de um olhar voyeurístico. Em seguida, o poema narra na primeira pessoa uma transformação, sofrida pelo personagem e, por fim, este questiona se no decorrer desse processo será capaz de sobreviver ao torpor e inibição de sentidos que sente devido à transição de uma espécie para outra.

Nesta representação visual formada pela disposição do poema no espaço da folha, temos duas leituras possíveis: uma é identificar um cervo com apenas um chifre, outra é vislumbrar um homem cuja mão está erguida para o canto superior direito da imagem. Dito isto, só depois de identificarmos as duas figuras é que nos apercebemos com maior evidência da evocação da história de Actéon. Se virmos apenas o cervo, não é reconhecida a existência passada de humano, tal como os cães que não reconhecem o seu dono antes de o devorar no mito de Actéon. Se vislumbramos apenas o humano apercebemo-nos de um indício de metamorfose, mas não sabemos qual o ente novo que irá surgir, tal como acontece no poema, quando somos surpreendidos por uma transformação, compreendida entre várias espécies, deixando apenas a imaginação a adivinhar o devir.

Fig. 23 - *A zona interdita*, Artur Neto, 2021, Poesia, 21 x 29,7 cm

Não me
queria acreditar
que escondido
entre a urze
poderia avistar
uma presença
tão lívida
que,
penetrando
a névoa
infinita
dos sonhos,
nos seus
pequenos
sapatos de carmesim,
esbelta e altiva
com os seus
cabelos
dourados
e selvagens
fosse mergulhar tão levemente,
abraçando o lago com uma **inimaginável ternura.**

Parecia feliz por voltar ao seu elemento natural
e, desnuda, **movida** por um **feitiço** incógnito
chapinava na **água com**o um ser **mágico**
em espasmos e gesticulações curiosas.

Uma revelação que rapidamente
esbocei com enorme desenvoltura,
num caderno de bolso,
que é costume acompanhar-me
nos passeios pelo bosque.

Qual o meu espanto quando ao retornar
o meu olhar
ela se havia extinguido,
como se aquilo que antes vira
não tivesse passado de uma aparição.

Senti por detrás a sua presença furtiva,
mas não quis olhar por pudor.

Observei então as minhas mãos
que possuíam garras longas e compridas
da cor do carvão.
Mais acima pelos cinzentos espessos
brotavam nos meus braços.
As minhas pernas de cabra **disformes e macilentas**
enterravam-se no musgo.

Enraivecido
mas nada
e rapidamente
Seria isso

tentei gritar,
ouvia
perdi a visão.
o meu fim?

A descrição da personagem feminina e dos seus comportamentos contribui fortemente para um prolongado desvelamento da sua verdadeira natureza, que corresponde à de um ser divino. Inicialmente parece que é apenas uma mulher de uma beleza e de uma elegância extrema, no entanto, quando percebe que está a ser observada, não tarda a mostrar os seus poderes sobrenaturais de deslocação veloz pelo espaço e tempo. Fica em aberto a ideia de ser esta a autora da magia que provoca a metamorfose, multifacetada e complexa no personagem que a observa. Alguns elementos neste contexto também foram resgatados das vivências e memórias do autor, desde passagens onde são referidos elementos da floresta, bem como quando há referência a um caderno de bolso que acompanha sempre o observador. Há dois estágios neste poema, um em que a privacidade é resguardada e a observação é distanciada, o leitor esquece-se da sua própria existência e foca-se na paisagem e na beleza do que nela decorre, age por instinto, não deixa que a racionalidade tome conta das suas ações. No segundo estágio, o envolvimento com uma outra personagem permite não só a introspeção, mas também uma reflexão mais consciente em relação a atitude e comportamento adoptado. No entanto, não há tempo para corrigir o que foi feito e a transformação desenrola-se com ferocidade e instala-se o pavor. Há assim um pico de adrenalina e volta-se a um estado primitivo, instintivo, fora do alcance da razão, as raízes do sobrenatural estendem as suas pernas e cobrem todas as passagens possíveis para a fuga.

Como foi anteriormente referido, houve intenção de absorver algumas ideias essenciais relativas à forma de construir a poesia concreta. A ideia base e também a mais importante que nos foi sugerida, é a de dar primazia à construção de padrões gráficos através de um conjunto de palavras que o poema nos proporcionou, ignorando a possibilidade de dispor as palavras de uma forma tipicamente convencional ou clássica. Uma outra ideia chave era, por exemplo, brincar com a tipografia de tal forma que as unidades escolhidas, letras ou palavras, nos proporcionassem uma melhor leitura da imagem gráfica criada. Se observarmos algumas das obras de E. M. Melo e Castro, apercebemo-nos da relevância que os elementos geométricos abstratos assumem e de como estes influenciam de forma significativa a relação que o leitor é capaz de estabelecer com o texto.

Os ideais subversivos da poesia dadaísta, da poesia futurista e concreta puseram em causa o paradigma até então estabelecido da escrita literária moderna. Nas obras da poesia concreta, onde se torna mais evidente este espírito emancipatório e de vanguarda, os autores dedicam-se à desconstrução das palavras, criam repetições fonéticas e procuram a essência do conteúdo dos seus poemas nas representações visuais que estes foram capazes de criar.

Não acreditamos que a essência do poema resida na imagem que este representa (aparência), mas sim no universo ou imaginário para o qual o leitor é transportado, quando interpreta o conteúdo de cada verso.

Por último, gostávamos de referir a influência capital que tiveram as duas obras de Karen Blixen, *Sete Contos Góticos volume II* e *Ehrengarda: A Ninfa do Lago* na forma como moldaram a nossa escrita, não só em termos da forma, mas também do conteúdo. Foram as descrições misteriosas em torno das personagens e dos cenários, as referências ao voyeurismo e ao encontro com seres sobrenaturais, que nos despoletaram ideias relativamente às

cenas que iriamos retratar. Percebemos o potencial que pode existir quando realçamos a beleza da paisagem e a enchemos de energia e vitalidade, percebemos a dinâmica e as tensões que é possível criar entre personagens através da exposição das suas fragilidades. Nas histórias de Karen Blixen, agrada-nos bastante a abordagem romântica ao universo do sobrenatural, a referência que esta faz a bruxas e fadas, geralmente personagens que se encontram imbuídas de enormes poderes de sedução, mulheres destemidas e intempestivas.

Resumidamente, podemos dizer que com este projeto foi possível reconhecer a importância e o potencial que as obras clássicas de mitologia ainda têm para compreender certas questões que sempre preocuparam a humanidade ao longo do tempo (morte, crime, tabu, etc.) e de como podemos transpor para a atualidade essas temáticas. O projeto pessoal corresponde, de certa forma, a essa transposição e explora diversos suportes e formas de expressão e dá voz e forma a um projeto autoral que tem como base e inspiração não só os clássicos, mas também autores do moderno como Vaslav Nijinsky, F. W. Murnau, Didier Comès e Karen Blixen.

Prosseguimos agora para o exercício final deste projeto artístico, um capítulo que tem como título *O Atlas de imagens ou o processo como viagem* e que tem o intuito de nos fazer recuar no tempo, revisitando e relembrando algumas das viagens feitas no contexto desta prática e investigação.

Atlas de imagens
ou o processo como arquivo

Antes de nos termos dedicado às conclusões finais deste ensaio sentimos a necessidade de construir um acervo de imagens que tentasse conjugar em dois quadros os conteúdos visuais que imaginamos terem ocupado o nosso subconsciente durante o processo de criação e investigação artística, comparando-os com fragmentos de imagens do nosso projeto de forma a evidenciar semelhanças entre estes conteúdos e as temáticas que exploram. Nesta construção do acervo (arquivo) surgiram também registos de personagens mitológicas, cenas de filmes, desenhos realizados por nós durante o período de criação artística, mas que tiveram que ser descartados por diversos motivos. Este acervo permitiu o reaparecimento de muitos destes elementos do percurso artístico e assim fazer uma espécie de análise "psicanalítica" do processo de reflexão do artista, recuando retrospetivamente no tempo.

Este Atlas de imagens constituído por dois painéis alberga diversas imagens que vão desde a antiguidade clássica até à contemporaneidade, imagens detentoras de um caráter simbólico, filosófico e emocional muito forte com origem no ocidente. O nosso foco principal ao resgatar estas representações, foi o de poder percorrer o tempo e o espaço livremente e selecionar imagens que estabelecem uma ligação entre si, ou seja, laços fortes em termos semióticos, simbólicos ou conceptuais. Isto é não era a nossa intenção construir um arquivo cuja predominância de conteúdos visuais apontassem para um período histórico em particular, nem tão pouco organizar estes registos segundo uma ordem cronológica. Este Atlas permite assim ao espectador viajar por diversos tempos históricos, diferentes conteúdos imagéticos e mesmo imaginar outras ligações para estas imagens, o que permite falar no caráter de *obra aberta* - Umberto Eco - dos painéis que constituem o Atlas.

O processo de Warburg no *Atlas Mnemosyne* que tinha como estratégia artística combinar fotografias a preto e branco de imagens históricas e cosmográficas associando imagens de épocas, espisódios e formas de expressão diferentes através de uma lógica autoral e transversal revelou ser uma influência capital para a construção da nossa própria constelação visual bem como para o culminar da nossa prática artística. O trabalho desenvolvido não é um novo projeto desligado da nossa investigação, mas enquadra-se no trabalho do projeto artístico deste ensaio. Não procuramos assim novos conteúdos para incluir neste arquivo, mas utilizamos os conteúdos do processo de estudo do projeto artístico que inclui diversas formas de expressão e imagens relacionados com as temáticas e autores revistos bem como com as nossas ideias artísticas. É interessante referir como este nosso arquivo se liga de forma não literal ao trabalho de Warburg que é o facto de o nosso Atlas de imagem também trabalhar a dimensão cartográfica como metáfora. Isto é, no nosso caso, o objetivo era o de explorar e criar um mapa, uma cartografia dos diversos territórios do nosso pensamento, das nossas emoções e memórias que foram estimuladas durante o processo de criação artística e investigação.

6

5

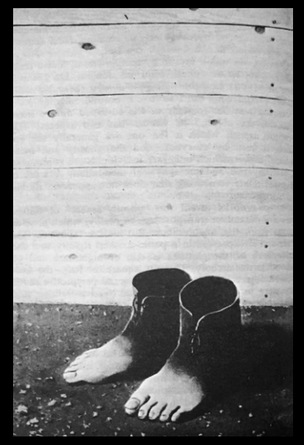
16

4

8

7

3



9

2

1

10

11

12

13

15

14

Painel I
o castigo da visão

Este painel em particular, circula em torno do mito de Actéon convertido em Veado, combinando imagens pertencentes ao universo da ficção científica, da arte surrealista, da banda desenhada, da animação, da pintura e da escultura contemporânea e moderna.

Representações que resgatamos de livros, *sites*, filmes e ao nosso próprio trabalho, muitas vezes recorrendo ao recorte e à adulteração destes mesmos conteúdos para obrigar o espectador a focar-se apenas em certos fragmentos que são essenciais para construção de um discurso.

Comentários _ *Painel I*

1, 2

O primeiro comentário é dirigido aos *stills* ou fragmentos de imagens retirados de um universo do fantástico muito particular, imaginado e criado pelos autores Didier Comès no campo da banda desenhada e Hayao Miyazaki no campo da animação. Quem figura nestas imagens são deuses da floresta que curiosamente mostram semelhanças inequívocas com a representação que Actéon assume nas pinturas, gravuras, e na própria história mitológica narrada por inúmeros poetas. Esta afinidade que encontramos permite sugerir a possibilidade de os autores da banda desenhada *Iris*(1991) e do filme de animação *Princess Mononoke*(1997), tivessem tido contacto com o conteúdo literário desta história trágica, até porque parecem evocar nas suas obras o conceito de morte e de tragédia, bem como exploram as relações conturbadas entre deuses e humanos.

3

O trabalho de Magrite intitulado *The Red Model* (1934) simboliza, para nós, o abandono do corpo humano e sugere a presença de um espírito animal, vegetal ou mineral pré-existente no corpo, um fator que é premonitório de um futuro inevitável, que é o da transformação de Actéon. Para além disso levanta também a questão filosófica da pele que vestimos no dia-a- dia como indivíduos, o que somos por dentro e o que realmente almejamos ser por fora.

4

Tirésias também aparece neste arquivo visual, um velho de barbas brancas e grisalhas que segundo a versão do mito narrado por Calímaco, sofreu um castigo severo ao ver uma deusa (Atena) nua a banhar-se sem que esta o autorizasse.

No entanto, foi abençoado com dons inacreditáveis, talvez porque em vez Actéon que viu apenas o corpo feminino, este observou um ser divino. Não é por acaso que estes mitos se interligam, inclusive o do Narciso, formando um grupo de personagens (caçadores) mitológicas que foram vítimas da sua própria visão. Importante será também referir que todos estes mitos possuem uma forte dimensão sexual, que conceitos como o voyeurismo estão muito presentes e que os seus enredos por vezes tendem a entrelaçar-se.

5

O ditador, facínora metálico da saga *DEPOIS DO INCAL-TOMO 1. O NOVO SONHO* é evocado pela relação conflituosa que tem com os seres humanos e também pela sua aparência robótica. A imaginação levou-nos a crer que na atualidade o grau de espontaneidade que estes seres robóticos desenvolvem nas suas ações, não corresponde ainda ao nível de sofisticação do comportamento de um ser humano. A ideia de trazer esta imagem para o painel, foi a de dar entender que o ser humano não é perfeito, no sentido em que não é programado para agir sempre de forma automática e mecanizada, muitas vezes os instintos dominam o corpo, como foi o caso de Actéon ao não conseguir desviar o olhar do corpo de Diana.

6

A representação das sereias do mito teutônico executada por Arthur Rackham no séc. XIX, foi incluída neste inventário, pois há um significado óbvio que atribuímos à persistência do olhar de Actéon em torno do corpo de Diana, que é a beleza atroz e a sensualidade pungente da deusa, característica inerente às sereias deste mito, pois, só com esses atributos atrairiam os caçadores para água até ficarem afogados.

7, 8, 9

A Cratera apuliana (c.340-330 a.C.) mostra Actéon a caçar com cornos de cervo. Esta é uma representação interessante e diferenciada, alternativa à versão do mito contada por Ovídio. Não segue, ao contrário da pintura de Giuseppe Cesári ou Louis de Galloche, uma estrutura de narrativa linear pois combina vários momentos distintos do mito. A lança parece ser um artefacto que também traz diversidade relativamente às diferentes representações que existem deste personagem, por vezes caracterizado levando consigo um arco e flecha, outras vezes sem nenhum objeto relativo à prática da caça.

Legendas _ *Painel I*

1- *Iris*, Didier Comès, 1998, BD, Meribérica/Liber Editores
2 - *Mononoke-hime*, Hayao Miyazaki, 1997, Filme, Studio Ghibli
3 - *Le Modèle rouge*, René Magritte, 1935, Pintura, 56 x 46 cm, Centre Pompidou
4 - *Theresias erscheint dem Ulysseus während der Opferung*, Heinrich Füssli, 1780 -1785, Pintura, 91.4 x 62.8 cm, Graphische Sammlung
5 - *Depois do Incal Tomo 1*, *O Novo Sonho, Jodorowsky e Moebius*, 2002, BD, Meribérica/Liber Editores
6 - *As Donzelas do Reno*, Arthur Rackham, 1911, Desenho, Siegfried e o Crepúsculo dos Deuses de Richard Wagner
7 - *Actéon cornudo ainda a caçar...*, 340-330 a.C., Cratera apuliana, Museo Archeologico Nazionale
8 - *Diana e Actéon*, Louis Galloche, 1725, Pintura, 81 x 47 cm, Museu do Ermitage
9 - *Diana and Acteon*, Giuseppe Cesari, 1602-1603, Pintura, 50 x 69 cm, Museum of Fine Arts Budapest
10 - *Actéon despedaçado*, F.L., 470 a.C., Desenho, Fragmentos de cratera, Museu da Acrópole
11 - *Mortus,* Artur Neto, 2021, Fragmento do vídeo
12 - *Mortus,* Artur Neto, 2021, Fragmento do vídeo
13 - *Iris*, Didier Comès, 1998, BD, Meribérica/Liber Editores
14 - *Mortus,* Artur Neto, 2021, Fragmento do vídeo
15 - *Iris*, Didier Comès, 1998, BD, Meribérica/Liber Editores
16 - *Mortus,* Artur Neto, 2021, Fragmento do vídeo

19

21

22

30

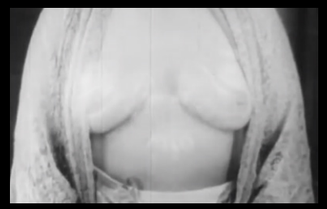
29

20

32

31

23



28

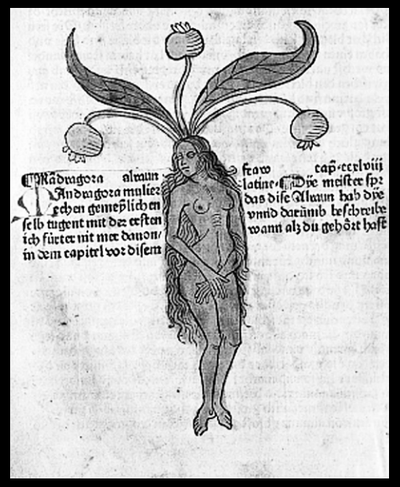
24

25

17

18

26



27

Painel II
a eterna perseguição

Este segundo painel tem como enfoque o mito de Dafne convertida em loureiro, e combina imagens pertencentes

ao universo da moda, do cinema impressionista e surrealista, da pintura, do desenho e da escultura. Conteúdos que resgatamos a livros, *sites*, filmes e ao nosso próprio trabalho.

Comentários _ *Painel II*

17, 18

À semelhança do deus Apolo o deus Bragi da mitologia nórdica também está associado à luz, poesia, música e é representado portando uma lira, mas ao contrário de Apolo este parece ter mais sorte nas relações amorosas. O seu olhar navega pela paisagem, enquanto desliza os dedos lentamente pelas cordas. Em baixo está uma imagem de Apolo a tocar na sua lira, também com um olhar distante.

19, 20

Por baixo da escultura de Bernini, temos uma pequena ilustração intitulada *Die Alte im Wald*, pertencente ao conto 123 do livro dos irmãos Grimm, da autoria de Arthur Rackham(1917). O que há de curioso em ambas as representações é, por um lado, a inversão de papéis; em Bernini temos Dafne já no início da sua transformação em árvore, em Rackham temos uma criatura masculina já numa fase avançada da mutação, talvez até possa ser um híbrido, mas o espectador só saberá ao ler o conto. A figura imponente e dominadora masculina permanece em ambas as imagens e as figuras femininas continuam a demonstrar uma certa fragilidade.

21, 22

Junto ao trabalho de Ian Finlay *Apollo and Daphne* temos uma fotografia de um nu feminino que pertence a um anúncio de maquiagem de 1966, provavelmente criado por uma mulher, direcionado a uma audiência feminina. Acreditamos que esta imagem revela uma sensibilidade e refinamento que está nos antípodas de muita da publicidade que de uma forma básica elabora um discurso visual onde o universo sexual é predominante. Os elementos florais que surgem na imagem são elementos muito significativos e revelam um mundo sensível e orgânico que é próximo do universo feminino e da criação.

23, 24

Relativamente ao filme *La Coquille et le Clergyman*(1928) de Germain Dulac, incluimos dois fragmentos, um deles centra-se num universo erótico, em que o espectador é levado a entrar no território das imagens mentais pertencentes à imaginação fértil de um dos personagem principais que é um padre. Esta instância do filme pode ser associada ao momento do mito em que Apolo imagina o corpo nu de Dafne. O segundo *still* pertence a um momento de clímax da curta-metragem, em que o padre persegue uma mulher que não tem qualquer interesse em estabelecer relações de índole social ou amorosa com ele.

25

Ao lado desta cena de perseguição, deparamo-nos com outra obra de arte erótica, do escultor Antonio Canova intitulada *Venus Italica* realizada em 1812. Se pudesse imaginar uma alternativa ao comportamento destemido e confiante de Diana no mito de Ovídio, diria que esta apresentaria a vulnerabilidade, o desconforto e a vergonha de Vénus na escultura. Houve uma intenção em criar uma troca de olhares entre Vénus e Bragi nesta composição, realçando as forças energéticas dos sexos opostos.

26, 27

Antes de decidir abordar o mito de Dafne convertida em loureiro, o nosso interesse foi direcionado para figuras mitológicas tais como as Dríades ou as Madrágoras. Nestas duas imagens encontramos uma ligação relativamente à extensão vegetal no corpo feminino.

Concluímos assim esta pesquisa que revisitou o processo de trabalho artístico que permitiu não só potenciar a construção de um arquivo sobre esse mesmo processo, possibilitando a criação de nova associação de imagens e conteúdos dele oriundos, mas também que esse arquivo constituísse uma *obra aberta* pois ele permite levar o espectador a inventar uma nova história e /ou lógica para explicar a associação das imagens, a efabular livremente a partir das imagens numeradas, se assim o desejar.

Legendas _ *Painel II*

17 - *Bragi with a harp*, Carl Emil Doepler, 1882, Nordisch-germanische Götter und Helden, Otto Spamer
18 - *Apollo and the Muses*, Simon Vouet, 1640, Pintura, Museum of Fine Arts Budapest
19 - *Apollo e Daphne*, Gian Lorenzo Bernini, 1622-1625, Escultura em mármore, Galleria Borghese Roma
20 - *The Old Women in the Wood*, Arthur Rackham, 1917, Desenho, Contos de Grimm Jacob e Wilhelm
21 - *Apollo and Daphne*, Ian Finlay, 2014, Mural, Sfeir-Semler Gallery
22 - *Mary Quant advertisement*, 1966
23 - *La Coquille et le Clergyman*, Germaine Dulac, 1928, Filme, Délia Film
24 - *La Coquille et le Clergyman*, Germaine Dulac, 1928, Filme, Délia Film
25 -*Venus Italica*, Antonio Canova, 1812, Escultura em mármore, Galleria Pitti Florence
26 - *Mandragora*, Johann Shönsperger, 1485, Desenho, Gart der Gesundheit
27 - *Ad Vitam,* Artur Neto, 2021, Fragmento do vídeo
28 - *Ad Vitam,* Artur Neto, 2021, Fragmento do vídeo
29 - *Apollo and Daphne*, J. W. Waterhouse, 1908, Pintura, 145x 112 cm, coleção privada
30 - *Apollo and Daphne* (after J.W. Waterhouse), 2021, Técnica mista, 253 x 72 cm
31 - *The serpent in the tree of knowledge*, Johann Pruss, 1497
32 - *Encontro com uma dríade*, Artur Neto, Desenho, 2021

Conclusão

Acreditamos que com este trabalho de projeto foi possível criar um paralelismo entre a antiguidade clássica e a contemporaneidade, permitindo uma ampliação do espectro de significados e leituras atribuídos às obras, o que constituiu um dos seus objetivos principais. Assim, através de um processo de estudo teórico e projetual foi possível dialogar de forma poética e diferenciada com os dois mitos selecionados a partir da obra *Metamorfoses* de Ovídio.

Através da investigação e do projeto artístico desenvolvidos foi reinterpretada a sabedoria e dimensão intemporal dos mitos que, sendo o nosso objeto de estudo nuclear, permitiram questionamentos que apontaram para certos discursos hermenêuticos e ontológicos subjacentes às obras criadas, com o objetivo de as desconstruir.

Estes questionamentos permitiram tomar consciência de como o destino humano pode ser trágico, nomeadamente a partir de determinadas problemáticas complexas e polarizadas que caracterizam muitas das relações humanas. Referindo apenas algumas das principais problemáticas presentes nos mitos selecionados e que podem ser compreendidos à luz da contemporaneidade, podemos desde já mencionar as histórias descritas nos mitos intitulados *Actéon* e *Dafne*. Na verdade, estas histórias mitológicas simbolizam relações de poder e colocam questões de relacionamento humano e políticas que podem, de certa forma, ser transpostas para muitas das nossas sociedades atuais, interrogando o lugar da arte e do artista na nossa época contemporânea. Por exemplo, até que ponto os artistas têm o poder de (também eles) transgredir as leis, quer do "politicamente correto" com o objetivo de dar visibilidade a questões de injustiça que são esquecidas ou ignoradas, quer de contrariar correntes e formas de entender a arte oriundos de certos meios artísticos reconhecidos pelo poder instituído, para se opor, desta forma, a uma hegemonia do gosto imposto pelo *establishment*.

Voltando ao nosso projeto artístico, podemos dizer que este integra um certo erotismo e sensualidade, tentando ignorar ou não ceder a filtros sociais ou psicológicos, explorando estes universos de forma livre, deixando que a imaginação, o inconsciente e a curiosidade direcionassem a criação. Estas componentes exploratórias da criação estão presentes nos movimentos de câmara em torno do corpo feminino no vídeo, bem como na representação das figuras nos desenhos, mas também nos poemas, sendo nestes onde a dimensão erótica atinge as suas formas e contornos mais invulgares, abstratos e estranhos. Houve também uma sensibilidade especial neste projeto em explorar os possíveis estados psicológicos e emocionais das personagens envolvidas, nomeadamente as do sexo feminino, com o objetivo de permitir uma leitura diferenciada por parte do espectador relativamente às cenas retratadas.

Numa outra perspetiva, é possível afirmar que as obras criadas para este projeto celebram a beleza da metamorfose, que vai desde o ser humano até ao ser vegetal e animal, mas acarretam o peso dessa mesma transição e as consequências das mesmas nos corpos das personagens. Isto porque se imaginarmos as novas condições de existência a que os corpos das personagens destes mitos são submetidos, constatamos que não se trata de uma tarefa fácil, a perda da consciência, a adoção de uma nova forma de linguagem para comunicar, uma nova forma de movimentação e locomoção do corpo etc.

Importa também assim reafirmar que nunca houve uma pretensão em (re) contar estas histórias mitológicas de forma linear ou mimética, ou seja, com vista a captar de forma literal ou exaustiva todos os pormenores dos poemas, mantendo grande parte das passagens segundo uma ordem cronológica. Ao invés, houve um resgate livre das temáticas de eleição, sendo este mais evidente nos desenhos e mais subtil ou menos evidente nos poemas e vídeos, permitindo assim a criação de um novo mundo ficcional, mais apropriado à contemporaneidade e às vontades do autor, repleto de analogias e símbolos referentes às personagens das narrativas a que pertencem.

Foi importante neste processo ter construído o Arquivo Atlas de imagem, na medida em que o exercício em si resultou numa espécie de libertação ou catarse de todas as histórias, ideias e conteúdos fixados ao longo do processo de construção desta investigação e permitiu que de forma mais livre pensasse nas imperfeições e desvios que por vezes o projeto assumiu até à sua concretização.

É importante referir que através desta construção do Arquivo Atlas foi possível tomar consciência do seu potencial como um dispositivo artístico entretempos. Um arquivo vivo porque capaz de integrar as ações e conteúdos do processo artístico do autor, permitindo documentá-los e, nesse método de coletar, sistematizar e guardar, mas também de explorar e criar novas ligações através de uma estratégia de Atlas de imagens, possibilitar outras leituras sobre a sua obra.

Numa visão de futuro, pretende-se dar continuidade à investigação e ao projeto artístico já encetados de forma a criar novos trabalhos onde possam ser geradas ainda mais sinergias entre o universo da mitologia clássica e outras áreas de conhecimento, tais como a psicologia, antropologia e filosofia, com vista a ampliar a diversidade de leituras possíveis em torno dos mitos clássicos. Pretende-se, no devir, abordar novos mitos neste *on going project*, tais como os que falam de Narciso, Níobe e Medusa, que nos parecem também estar revestidos de profundo mistério e magia.

Bibliografia

Blixen, Karen. *Ehrengarda: A Ninfa do Lago*. Tradução de Daniel Gonçalves. Lisboa: Quetzal Editores, 1988.

Blixen, Karen. *Sete Contos Góticos 2.º volume*. Tradução de Maria José Jorge. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

Capra, Fritjof. *The Tao of Physics*. Great Britain: Fontana / Collins, 1976.

Eliade, Mircea. *Aspectos do Mito*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1986.

Eliade, Mircea. *Origens*. Tradução de Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1969.

Frontisi-Ducroux, Françoise. *O homem-veado e a mulher-aranha: figuras gregas da metamorfose*. Translated by Rui Pires Cabral. Lisboa: IMAGO\LIVROS, 2018.

Gombrich, Ernst. Aby Warburg: *An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute, 1970.

Gombrich, Ernst. *Uma Pequena História do Mundo*. Translated by Raquel Mouta. Lisboa: Edições tinta-da-china, 2009.

Granger, Ernest. *Enciclopédia pela Imagem 2*. Tradução de Ferreira da Costa. Porto: LELLO & IRMÃOS, 1930.

Janson, Horst. *História da Arte*. Tradução de J. A. Ferreira de Almeida. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

Jung, Carl. *Man and his Symbols*. London: Picador, 1978.

Lucie-Smith, Edward. *Eroticism in Western Art*. London: Thames and Hudson, 1972.

Medeiros, Margarida. *Fotografia e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: ASSÍRIO & ALVIM, 2000.

Melo e Castro, Ernesto. *O Caminho do Leve the Way to Lightness*. Porto: Fundação de Serralves, 2006.

Naso, Publius. *As Metamorfoses*. Tradução de David Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1983.

Nietzsche, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães & C.ª, Editores, 1977.

Predebon, Aristóteles. "Edição do manuscrito e estudo crítico das metamorfoses de Ovídio traduzidas por Francisco José Freire." Master's thesis., Universidade de São Paulo, 2007.

Santayana, Jorge. "The Life of Reason: The Phases of Human Progress." Reason in Common Sense. United States: Dover Pubns, 1980.

Severino, Carlos. "Representações das *Metamorphoses* de Ovídio em J.W. Waterhouse." Tese de Mestrado., Universidade de Lisboa, 2018.

Webgrafia

"Biography," *David Nolan Gallery*, s.d. consultado a 18 de Fevereiro, 2021, 9h. https://www.davidnolangallery.com/artists/ian-hamilton-finlay

"Biography," *National Gallery of Art*, s.d. consultado a 2 de Janeiro, 2021, 11h. https://www.nga.gov/collection/artist-info.2428.html#biography

Cahill, James "How artists use myth to explore the darker side of human nature." *CNN Style*, Junho 11, 2018, consultado a 17 Fevereiro, 2021, 17h. https://edition.cnn.com/style/article/artists-myth-flying-too-close-to-the-sun/index.html

Duarte, Eunice "Metamorfose da mimesis: A dramaturgia na era tecnológica," *Enciclopédia e Hipertexto*, s.d. consultado a 17 de Fevereiro, 2021, 17h. http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/eduarte-mimesis.htm

"Historical Context of Italy," *Artland*, s.d. consultado a 10 de Março, 2021, 10h. https://www.artland.com/artists/ian-hamilton-finlay

"Ian Hamilton Finlay, Terra Mare," *Sfeir-Semler Gallery,* s.d. consultado a 27 de Fevereiro, 2021, 16h. https://www.sfeir-semler.com/%09ian-hamilton-finlay-gallery

Khan, Tabish. "Frenetic And Grisly Art In Agony Of Actaeon," *Londonist*, última modificação Setembro 30, 2013, consultado a 10 de Março, 2021, 10h. https://londonist.com/2013/09/frenetic-and-grisly-art-in-the-agony-of-actaeon

"Lanfranco Quadrio. The Agony of Actaeon," *Wall Street International*, Agosto 23, 2013, consultado a 15 de Março, 2021, 9h. https://wsimag.com/art/4857-lanfranco-quadrio-the-agony-of-actaeon/

Maciel, Sergio "As Metamorfoses de Ovídio (I, vv. 452-556), por José Vicentini," *escamandrolpoesia tradução crítica*, Janeiro 31, 2018, consultado a 20 de Janeiro, 2021, 11h. https://escamandro.com/2018/01/31/as-metamorfoses-de-ovidio-i-vv-452-566-por-jose-vicentini/

Naomi Blumberg, "John William Waterhouse," *Britannica*, última modificação Fevereiro 6, 2021, consultado a 8 de Janeiro, 2021, 14h. https://www.britannica.com/biography/John-William-Waterhouse

Vilmos Tátrai, "Diana and Actaeon," *Museum of Fine Arts Budapest*, s.d. consultado a 5 de Janeiro, 2021, 16h. https://artsandculture.google.com/asset/diana-and-actaeon-giuseppe-cesari/pwGg-8hGffZlbg

Filmografia

Dulac, Germain. *La coquille et le clergyman*. Délia Film. 1928.

Miyazaki, Hayao. *Mononoke-hime*. Studio Ghibli. 1997.

Murnau, F.W. *Faust: Eine deutsche Volkssage*. Universum Film. 1926.

Murnau, F.W. *Nosferatu. eine Symphonie des Grauens*. Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal. 1922.

Créditos de imagens

Fig. 1 https://en.wikipedia.org/wiki/I%C3%B0unn#/media/File:Idunn_and_Bragi_by_Blommer.jpg (consultado a 3 de Maio, 2021, 15h)

Fig. 2 https://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights#/media/File:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_The_exterior_(shutters).jpg (consultado a 20 de Maio, 2021, 11h)

Fig. 3 https://en.wikipedia.org/wiki/Echo_and_Narcissus#/media/File:John_William_Waterhouse_-_Echo_and_Narcissus_-_Google_Art_Project.jpg (consultado a 8 de Janeiro, 2021, 11h)

Fig. 4 https://www.wikidata.org/wiki/Q28797422#/media/File:Giuseppe_Cesari_-_Diana_and_Actaeon_-_Google_Art_Project.jpg (consultado a 1 de Janeiro, 2021, 13h)

Fig. 5 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Apollo_and_Daphne_waterhouse.jpg (consultado a 8 de Janeiro, 2021, 9h)

Fig. 6 https://www.sfeir-semler.com/galleryartists/ian-hamilton-finlay/work (consultado a 27 de Fevereiro, 2021, 10h)

Fig. 7, 8, 9, 10 https://londonist.com/2013/09/frenetic-and-grisly-art-in-the-agony-of-actaeon (consultado a 10 de Março, 2021, 10h)

Fig. 11 https://ghibli.fandom.com/wiki/Princess_Mononoke?file=Mononoke010.jpg (consultado a 27 de Maio, 2021, 11h)

Fig. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 Imagens do autor

Atlas de imagens ou o processo como arquivo

1, 13, 15 - Comès, Didier. *Iris*. Meribérica/Liber Editores. 1998.

2 - https://www.polygon.com/animation cartoons/2020/5/27/21271782/princess-mononoke-hayao-miyazaki-best-studio-ghibli-movies-themes (consultado a 22 de Março, 2021, 9h)

3, 6 - Jung, Carl. *Man and his Symbols*. London: Picador, 1978.

4 - https://www.google.com/search?q=tir%C3%A9sias&client=firefox-b-d&sxsrf=ALeKk00HnoXCLwBRBCm7zN8KtIGMZsa4jQ:1624200179362&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwi8l_CVuabxAhXX3YUKHYySDM8Q_AUoAXoECAEQAw&biw=1911&bih=1031#imgrc=566PkTv6I1pxnM&imgdii=A-ruGBTtaqySsM (consultado a 22 de Março, 2021, 9h)

5 - Jodorowsky e Moebius. *Depois do Incal Tomo 1. O Novo Sonho*. Meribérica/Liber Editores. 2002.

7, 8, 10 - Frontisi-Ducroux, Françoise. *O homem-veado e a mulher-aranha: figuras gregas da metamorfose*. Translated by Rui Pires Cabral. Lisboa: IMAGO\LIVROS, 2018.

9 - https://www.wikidata.org/wiki/Q28797422#/media/File:Giuseppe_Cesari_-_Diana_and_Actaeon_-_Google_Art_Project.jpg (consultado a 22 de Março, 2021, 10h)

11, 12, 14, 16, 27, 28, 30, 32 - Imagens do autor

17 - https://mythus.fandom.com/wiki/Bragi?file=Bragi_by_C._E._Doepler.jpg (consultado a 24 de Março, 2021, 14h)

18 - https://www.simon-vouet.org/Parnassus-Or-Apollo-And-The-Muses-Detail-1-C.-1640.html (consultado a 24 de Março, 2021, 14h)

19 - https://www.arteeblog.com/2015/06/a-historia-de-apollo-e-daphne-de-gian.html (consultado a 24 de Março, 2021, 14h)

20 - https://society6.com/product/art-by-arthur-rackham-from-a-rare-1917-edition-of-the-brothers-grimm-fairy-tales_print (consultado a 24 de Março, 2021, 16h)

21 - https://www.sfeir-semler.com/galleryartists/ian-hamilton-finlay/work (consultado a 24 de Março, 2021, 16h)

22, 25 - Lucie-Smith, Edward. *Eroticism in Western Art*. London: Thames and Hudson, 1972.

23, 24 - https://www.youtube.com/watch?v=ypseXIQVaF0

26 - https://www.google.com/search?q=mandragora+women&tbm=isch&ved=2ahUKEwiKkJXfvabxAhVP3hoKHb9tC1IQ2-cCegQIABAA&oq=mandragora+women&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECAAQQzoCCAA6BAgAEBM6BggAEB4QE1CYYFiEfmCNgwFoAnAAeACAAWeIAaQFkgEDNy4xmAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=vljPYIq5MM-8a7_brZAF&bih=1031&biw=1911&client=firefox-b-d#imgrc=-TYfXRriZiybpM (consultado a 24 de Março, 2021, 16h)

29 - https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Apollo_and_Daphne_waterhouse.jpg (consultado a 24 de Março, 2021, 16h)

31- https://www.google.com/search?q=medieval+drawing+of+snake+and+tree&tbm=isch&ved=2ahUKEwjL44DXvqbxAhUF4hoKHS7zBEoQ2-cCegQIABAA&oq=medieval+drawing+of+snake+and+tree&gs_(consultado a 24 de Março, 2021, 16h)