

DM

**Os Processos de Reprodutibilidade
nas Obras de Arte para Além do Esgotamento Artístico**
Revisitação, citação e inovação

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Sara Raquel Moniz Canavezes
MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL



UNIVERSIDADE da MADEIRA

A Nossa Universidade

www.uma.pt

novembro | 2018

**Os Processos de Reprodutibilidade
nas Obras de Arte para Além do Esgotamento Artístico**
Revisitação, citação e inovação

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Sara Raquel Moniz Canavezes

MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL

ORIENTADOR

Gonçalo Nuno Ramos Ferreira de Gouveia

CO-ORIENTADOR

Vitor Manuel Guimarães Veríssimo Serrão



Centro de Competências de Artes e Humanidades
Tese de Mestrado em Gestão Cultural – 2017-2018

**Os processos de reprodutibilidade nas obras de arte para além do
esgotamento artístico**

Revisitação, citação e inovação

Por

Sara Raquel Moniz Canavezes

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Gonçalo Gouveia, Universidade da Madeira e coorientada pelo Professor Doutor Vítor Serrão, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, elaborada para a obtenção de grau de Mestre em Gestão Cultural

Funchal, novembro de 2018

Dedicado à minha avó Ana e ao meu avô Fernando.

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Gonçalo Gouveia, pela troca de conhecimento, pela disponibilidade e pelo entusiasmo pela temática proposta. Por toda a orientação e dedicação.

Ao Professor Doutor Vítor Serrão pela introdução à problemática desde cedo no meu percurso académico, e devoção à História da Arte.

Aos meus pais e ao meu irmão por tudo.

Ao Henrique Santos, pela presença, apoio e dedicação.

“(...) Adesão, ironia, distorção, recriação, de tudo encontramos. Efetivamente, o mito foi tratado vezes sem conta e de inúmeras maneiras em diversos países, na poesia, na música, nas artes plásticas, desde a Idade Média aos nossos dias, e com particular relevo no nosso século.”

Maria Helena da Rocha Pereira

Resumo

Não querendo tratar-se, exclusivamente de mais uma dissertação sobre a figura mitológica de Orfeu, esta pesquisa procura, através desse *signo*, evidenciar um padrão de *repetição* no meio artístico, em especial no âmbito das artes visuais e da poesia.

A *repetição* é um processo que possibilita a aprendizagem e a correção de *erros* passados, tendo potencial para se constituir motor de uma evolução, transformando-se assim num *ato de criação*. Orfeu tornou-se uma *charneira* a partir da época medieval, *charneira* que cada corrente artística utiliza para repensar as origens da arte e, particularmente, o estatuto do *artista oprimido*.

Este processo leva-nos à revista *Orpheu*, refletindo sobre poetas e artistas luso-brasileiros que usam Orfeu como figura representativa das suas problemáticas e preocupações sociais. Uma ponderação sobre as diferentes representações da figura na pintura, no teatro e na poesia, atravessando vários séculos, permite tirar conclusões sobre a sua importância neste contexto, que não ficam, naturalmente, concluídas com esta pesquisa.

Palavras-Chave: Orpheu; Revisitação; Citação; Poesia; Revista; Reprodutibilidade; Contexto.

Abstract

Not wanting to be, exclusively, another dissertation on the mythological figure of Orpheus, this research seeks, through this *sign*, to evidence a pattern of *repetition* in the artistic world, especially in the scope of visual arts and poetry.

Repetition is a process that makes it possible to learn and correct *past mistakes*, having the potential to be an evolutionary engine, transforming itself into an *act of creation*. Orpheus became a *hinge* from the medieval period, a *hinge* that every artistic current use to rethink the origins of art and, particularly, the status of the *oppressed artist*.

This process leads us to *Orpheu* magazine, reflecting on Portuguese-Brazilian poets and artists who use Orpheus as a representative figure of their social problems and concerns. A consideration of the different representations of the figure in painting, theater and poetry, crossing several centuries, allows us to draw conclusions about its importance in this context, which are not, of course, concluded with this research.

Key-words: Orpheu; Revision; Citation; Poetry; Magazine; Reproducibility; Context.

Conteúdo

Resumo.....	5
Abstract	6
Conteúdo	7
Motivações	9
Introdução	11
1. O que nos conta a mitologia	15
1.1 Sobre Orfeu	15
2. Os processos de Orfeu.....	21
2.1 Resultados de pesquisa sobre Orfeu em sites de museus	29
2.2 A pintura e a representação de Orfeu	32
2.3 A escultura como ponto de tensão	37
2.4 Orfeu e as Artes Performativas	42
2.5 Poesia, o “estudo” sobre Orfeu	46
3. A Revista <i>Orpheu</i>	51
4. Orfeu, charneira e representação dos oprimidos	62
5. Teoria do esgotamento artístico	77
6. Teoria da reprodutibilidade artística ao invés do esgotamento criativo	87
6.1 Em modo de conclusão	87
7. Considerações finais sobre o processo de investigação	102
8. Bibliografia	110
9. Índice de Imagens.....	125
10. Imagens	127

Motivações

Na atualidade ocorre uma acrescida facilidade de acesso aos meios artísticos, sendo que qualquer pessoa pode ser rapidamente influenciada pelo que encontra na comunicação global/internet. Da mesma forma, podemos conhecer – ou começar a conhecer – o trabalho de artistas que vivem a centenas de quilómetros de distância sem termos saído das nossas casas.

A *reprodutibilidade*, num sentido *benjaminiano* do termo, particularmente em confronto com as práticas académicas tradicionais das artes visuais, é um factor chave neste acesso à arte. Sempre o foi, mas, com o advento das tecnologias digitais chegamos a uma Era onde, paradoxalmente, a criatividade parece ter estagnado. Esta questão é, para nós, fundamental, especialmente quando tratamos de temáticas que se *reproduzem*, sistematicamente, por diferentes áreas e correntes artísticas.

Enquanto estudantes de artes, a questão da originalidade e da criatividade, como factores essenciais para o tornar-se artista, na sua mais pura forma, foi sempre algo que nos cativou como campo de estudo.

Ao chegarmos à licenciatura, em História da Arte, depararam-se-nos duas temáticas que se tornaram fundamentais na formação do pensamento crítico e na área de eleição de estudo. Sendo estas, em Arte Clássica, a temática do mito de Orfeu e, na Teoria da História da Arte, a Reprodutibilidade Técnica, na perspetiva de Walter Benjamin.

Considerando as variações no modo de escrita do nome “Orfeu”, ao longo do estudo iremos referir-nos à figura mitológica por Orfeu, e ao se tratar da revista portuguesa do século XX adotaremos a grafia, e o estilo itálico, *Orpheu*, para evitar ambiguidades e por ser um nome atribuído.

Esta conjugação de temáticas ocorreu naturalmente devido às evidências da *reprodutibilidade* da figura nas artes visuais, em especial a partir do período Medieval, levando à seguinte reflexão: tratar-se-ia de um “esgotamento artístico” ou de uma constante “citação” da figura para atingir uma conotação que a uma primeira leitura

parece óbvia, mas que acaba por se revelar uma manifestação do “mito do poeta e artista oprimidos e incompreendidos pela sociedade” como parece repetidamente resultar de múltiplas reflexões na revista *Orpheu*, em 1915.

O objetivo principal é, assim, apresentar “casos”, e criar uma reflexão sobre as *reproduções* do mito nas suas variadas formas, e, a partir daí, levantar questões que nos permitam tirar algumas conclusões sobre uma “simbologia do mito”, e uma simbologia dos mitos criados em torno das criações que empregam Orfeu como inspiração ou *meio*. Uma proposta de tese que fica em aberto para posterior desenvolvimento, permitindo (re)produzir novos pensamentos sobre o próprio fenómeno de *reprodução* e *atualização artística* noutros contextos sociais e artísticos.

A procura, de maneira abrangente, de novas perspetivas sobre sistemas de pensamento estético, já inseridos no fluxo da História, mas que carecem de uma nova visão e ponderação que permita novos entendimentos, motiva-nos a investigar sobre correntes, artistas, estudos estéticos e análises de situações sociais, que, ao se interrelacionarem, nos permitirão lançar um renovado olhar sobre o passado, tal como pretende a História de Arte com os seus estudos.

A interpretação de períodos históricos, a sua compreensão e a extração dos factores singulares, são a base de preservação da memória coletiva, e posterior caminho para a criação de novos *segmentos culturais*¹, ou a renovação/inovação de *segmentos* já existentes, os quais a Gestão Cultural coloca sobre a sua alçada.

Como mestrandia em Gestão Cultural, e licenciada em História da Arte, este “casamento” soa ideal, porque só a adição de uma compreensão dos mecanismos da própria memória histórica nos consentirá a capacidade de gerir a cultura, num momento atual.

¹ Entendamos por segmentos culturais as áreas, e os espaços, culturais que permitem atividades artísticas como performances, exposições, criação de polos culturais, espaços museológicos, etc.

Introdução

Esta dissertação procura refletir sobre as diferentes *reproduções* de Orfeu e como estas possibilitam diferentes abordagens sociais, culturais e plásticas através de uma única *figura*, ou, aparentemente, uma *temática*. Proporciona-se também, desta forma, a possibilidade de analisar e de compreender o porquê de os autores das obras abordadas terem selecionado Orfeu como modelo de representação artística e também pessoal, considerando a questão de um ponto de vista “moderno”. Para tal, esta dissertação irá analisar a utilização de Orfeu por pontos aparentemente divergentes, mas necessários para o ensaio de conclusão pretendido.

O primeiro ponto será uma reflexão geral sobre os casos em que Orfeu é *reproduzido*, em particular na pintura e poesia, com alguns apontamentos sobre teatro, cinema e música. Esta reflexão será necessariamente genérica, para que seja compreendido o panorama em que o mito está inserido e o porquê desta seleção de obras em particular.

Em seguida, é necessário ponderar sobre a *utilização* da mitologia na história da arte como processo fundamental de aprendizagem, assumido como forma de *reprodução*, para introduzir a temática da “reprodutibilidade” de Walter Benjamin. A reprodutibilidade e a citação serão abordadas em conjunto, considerando a teoria “benjaminiana” como principal ferramenta de suporte do pensamento teórico da dissertação. A teoria do “Fim da Arte”, é igualmente relevante, sendo que diversos filósofos e teóricos da História da Arte ponderam sobre o *final da arte* a partir do Modernismo. Sendo a partir deste período que os artistas têm uma *revelação funcional* intrínseca do primado da “liberdade criativa”, num curto espaço de tempo, irão ocorrer sistemáticas mutações artísticas e tecnológicas que nos trazem até à atualidade, momento no qual as grandes problemáticas da arte passam, ainda, essencialmente pela análise da *criatividade* e da *originalidade*, entre milhares de reproduções existentes nos espaços *real* e *virtual*. A esta temática estão diretamente associadas a pintura e a escultura, com representações de Orfeu, sendo importante explicar o porquê da sua representação em cada novo movimento de “vanguarda”, chegando ao ponto de ser

fulcral em alguns movimentos. Esta temática será abordada com o apoio dos anexos (*vide imagem 13 a 36*).

Após a análise sobre a “reprodutibilidade” de Benjamin e a *leitura* de diversas representações da figura, consideramos importante ponderar a teoria do “esgotamento artístico”, estudando o modo como um tema pode, ou não, evitar um *esgotamento artístico*, uma vez sujeito a representações – ou *reproduções* – sucessivas, e, em paralelo, manter a capacidade para ser o motor de novos desenvolvimentos artísticos.

Estas considerações levam-nos ao que será o ponto fulcral, ou sem dúvida o mais delicado – dada a importância no contexto nacional e o que representa para a literatura de língua portuguesa –, que é a análise do *caso* da revista *Orpheu*, produzida e distribuída pela primeira vez em 1915 e reproduzida novamente no seu centenário em 2015, processo que levou à citação constante e omnipresente dos seus autores, e da própria revista, como *símbolos vivos* de um impulso positivo para a liberdade artística. Esta análise remete-nos inevitavelmente para as alterações socioculturais sofridas no primeiro quartel do século XX, em Portugal, e como as condições sociais e adaptações tecnológicas influenciaram o pensamento de jovens poetas e artistas plásticos, de um modo que nos parece essencial revisitar no momento atual.

Veremos como, através da abordagem de diversos autores que escreveram sobre *Orpheu*, podemos retirar algumas conclusões sobre a escolha da figura para representar o grupo heterogéneo que produziu, sendo o cerne da questão inabordável sem compreendermos primeiro o porquê de Orfeu ser reproduzido e citado inúmeras vezes durante séculos. A *leitura* deste grupo implica assim um breve levantamento dos seus elementos principais e de artistas *periféricos* relativamente às *vanguardas* das artes visuais e literatura portuguesa.

São as características mais discretas, que passaram quase despercebidas na história do grupo de *Orpheu*, e que no centenário da sua publicação vieram a lume, as que se associam mais diretamente com a figura mitológica de Orfeu. Sendo, pela sua suposta *menor relevância*, as que podem ferir mais suscetibilidades, estas características ajudam-nos a desmistificar a *aura* da revista *Orpheu*, realizando uma leitura mais compassada com o sistema de pensamento efetivo da época, colocando a ênfase nas diferentes

interpretações dos ideais propagados pelos grandes centros, do ponto de vista das periferias.

Orfeu irá desta forma representar uma *tipologia de indivíduo* e de *criador artístico*, destacando-se das restantes figuras mitológicas pela carga simbólica que lhe é atribuída nas diferentes épocas, por pessoas/artistas com obstáculos semelhantes ou relacionáveis.

Maria Helena da Rocha Pereira, exemplifica bem esta necessidade de criar algo à margem da mitologia, ao refletir como poetas de um Portugal Moderno rebuscam as passagens da vida do herói, desconstruindo o mito para retratarem vivências e exporem o seu “eu” mais secreto ao público.

Orfeu é mais que um mito, é um caminho para clarificar um novo entendimento de *reprodutibilidade* vivida ao longo da história da arte, em especial a partir do século XX, onde o mundo avança a uma velocidade vertiginosa e as novas tecnologias permitem a divulgação artística, começando a ser, cada vez mais comum, a reprodutibilidade de temas e técnicas artísticas divulgadas através dos meios de comunicação, sem filtro ou coerência pré-determinada. Associam-se assim dois termos aparentemente de diferentes esferas, a técnica e a estética, que hoje se assumem numa simbiose que nos permite olhar retrospectivamente e repensar a sua inter-relação.

CAPÍTULO 1

Num primeiro momento é essencial referir o mito de Orfeu, o que este retrata e o que transmite. Desta maneira, as referências seguintes tornar-se-ão mais claras e fluídas, sendo que esta figura mitológica adquire diferentes leituras em relação à sua representação inicial na Antiguidade Clássica. Todas as divergências, possíveis, referentes a ligações emocionais e a passagens da sua narrativa são expostas, para uma melhor interpretação das obras artísticas, das suas *reproduções* e das *citações* da figura.

1. O que nos conta a mitologia

1.1 Sobre Orfeu

As mitologias moldam as culturas. A mitologia grega moldou a cultura ocidental, tanto a nível histórico, tradicional, cultural como comportamental. As figuras mitológicas influenciaram a mentalidade do *homem ocidental*, levando-o a prestar culto e a comemorar, das mais diversas formas, um panteão omnipresente na sua cultura, muito para além do seu tempo de vigência *religiosa*. Orfeu, em particular, constituiu-se *paixão* e *drama* para inúmeros artistas, escritores e filósofos ao longo da história, que através das suas criações chegaram a públicos que por sua vez se identificavam, ou se entusiasmavam, pela vida do herói que não consegue salvar a sua amada.

“El mito de Orfeo es uno de los más oscuros y más cargados de simbolismo de cuantos registra la mitología helénica. Conocido desde época muy remota, ha evolucionado hasta convertirse en una verdadera teología, en torno a la cual existía una literatura muy abundante y, en gran medida, esotérica.” (Grimal, 1989:419)

É importante, uma vez mais, rever o mito da figura de Orpheu podendo, mais adiante, compreender-se de forma mais fluida as transformações pelas quais passaram as representações desta *figura* na arte, assim como as interações com as vidas daqueles que *a representam*.

Existem algumas variantes, ao longo da narrativa dos poetas, em particular relacionadas com a morte, tanto de Eurídice como posteriormente de Orfeu.

É necessário, referir que optamos por selecionar o *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal, como apoio de comparação das diferentes versões das passagens da narrativa da mitologia de Orfeu. O autor apoia-se nas narrativas clássicas para a execução das entradas, sendo um processo bem estruturado a partir do qual podemos realizar uma análise comparativa dos diferentes casos na narrativa do herói.

Orfeu era cantor, poeta e músico, filho da Musa Calíope e do Rei Eagro da Trácia, deus dos rios, sendo por vezes a mãe de Orfeu referida como Polymenia ou Menipe. Mas terá sido a sua mãe, Calíope, a qual lhe terá dado o dom da música. Fazia-se sempre acompanhar da sua melodiosa lira ou cítara, mas não foi propriamente pelo seu talento musical que este ficou conhecido, apesar da sua música e voz encantadoras fazerem a natureza ganhar vida, acalmar feras e homens. O que marca definitivamente esta figura como marco cultural é predominantemente o destino tenebroso a que esteve sujeito.

*“Nos bosques profundamente silenciosos das montanhas trácias
Orfeu, ao tanger a sua lira melodiosa, arrastava as árvores,
Conduzia os animais selvagens da floresta.”* (Hamilton :147)

Está também presente nas fontes a referência de Apolo como pai de Orfeu e de Lino, ambos de Urânia (Grimal, 1989:36), mas esta referência é breve, pelo que poderá não ter um fundamento relevante.

Orfeu estaria presente na expedição mítica dos Argonautas. Sendo um dos argonautas, era ele que, com a sua lira, afastava a fadiga dos que remavam, marcando o ritmo com que puxavam os remos. Foi ele, igualmente, quem salvou os heróis das sereias que os rodeavam, com a sua música que prendeu os heróis e os impediu de as ouvirem, fixando-os na sua melodia e ultrapassando desse modo o som da música encantadora das sereias e evitando as suas mortes. Esta presença importante na viagem dos Argonautas, encontra-se representada em uma métopa em Delfos (Pereira:128).

O casamento de Orfeu e Eurídice esteve desde cedo condenado. No dia em que estes se casaram não receberam nenhum bom presságio, pelo contrário, Hymen, o deus do casamento esteve presente para abençoar o casal, mas não deu um sorriso nem bons

presságios e a tocha que tinha na sua mão deitava fumo continuamente, fazendo-os chorar. Apesar do mau começo que enfrentaram, o destino reservava dificuldades ainda maiores ao casal, que estes não esperavam nem mereciam (Naso, 1992).

Um dia, estando Eurídice a passear pelos bosques com as ninfas, é mordida no pé por uma serpente, alastrando o veneno pelo seu corpo e tirando-lhe a vida. Noutra versão esta está fugindo de Aristeu que pretendia violá-la, mas o destino levou-a até à serpente mais uma vez.

No caso da morte de Eurídice, Virgílio conta, nas *Geórgicas*, que esta estaria a fugir de Aristeu - esta sequência segundo a morte de Eurídice é referida em 3 entradas do *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal²:

- Na entrada referente a Eurídice na página 184;
- Na entrada referente a Orfeu, na página 391;
- E na entrada de Aristeu, na página 52 – Eurídice estaria a fugir de Aristeu, pois este queria violá-la enquanto esta passeava à beira do rio com as ninfas, mas ao fugir de Aristeu, esta pisa uma serpente que a morde. O veneno da serpente faz com que Eurídice morra de imediato.

Aristeu era filho da ninfa Cirene, juntamente com Apolo, fruto do rapto de Cirene por Apolo. Este foi treinado pelas ninfas como pastor, vinicultor e apicultor, sendo sua função passar aos homens estas artes.³ Será por este motivo que Aristeu estaria junto às ninfas enquanto estas passeavam junto ao rio. Este é posteriormente castigado pela morte da ninfa.

Ao tomar conhecimento da perda de Eurídice, Orfeu decide resgatá-la, indo ao submundo, ao reino de Hades. Para realizar esta tarefa o herói teria de enfrentar diferentes obstáculos, os quais eram impossíveis a simples mortais, mas sendo Orfeu o encantador de feras, de criaturas e da natureza, podemos considerar a sua entrada fácil: apenas com o encanto da sua lira e voz harmoniosa encarou Caronte, o barqueiro que

² Op. Cit. GRIMAL.

³ Op. Cit. GRIMAL, pp.52.

realizava a travessia para o submundo, Cérbero o cão de três cabeças, as criaturas do submundo e por fim Hades e a sua esposa, Perséfone.

Na entrada referente a Orfeu⁴, Pierre Grimal refere que o encantamento produzido pela sua música seria tal, que chega a parar a roda de Íxion, na qual este estaria condenado a girar por toda a sua morte. Fez até com que a rocha de Sísifo se equilibrasse no alto do monte⁵ no qual Sísifo estava para sempre condenado a levá-la, e, quando chegava ao topo, esta rocha não se equilibrava, fazendo com que voltasse a cair monte abaixo, numa tarefa infundável.

Através da melodia mágica de Orfeu, este conseguiu com que Hades se submetesse à sua vontade, entregando-lhe a sua jovem esposa que acabara de chegar ao submundo, mas sob uma condição, Orfeu deveria sair do Tártaro com Eurídice seguindo-o, sendo que esta iria atrás dele e Orfeu não poderia olhar para trás para confirmar a sua presença, teria de confiar em Hades. Caso se virasse para confirmar a presença da sua esposa, esta regressaria de imediato ao inferno de onde acabara de partir.

Assim, dada Eurídice de volta a Orfeu, estes começaram a sair pelos caminhos sombrios do Tártaro, Eurídice guiando-se apenas pelo som da lira, e Orfeu aguardando a luz do dia para poder voltar a ver a sua esposa, a que este só ouvia os passos caminhando atrás dele. Quando estavam quase saindo, e já se avistava a luz do dia, Orfeu, em grande ansiedade e com medo de perder a sua amada de novo para o submundo, virou-se para vê-la e agarrá-la, mas Eurídice não estava tão perto da saída como ele e ao virar-se para esta viu-a a ser puxada de novo para o submundo, vendo-a morrer pela segunda vez. (Hamilton :150)

Com a segunda morte de Eurídice, Orfeu, o poeta, enfrenta uma vida de solidão e desalento, da qual resulta, mais tarde, a sua morte. Em relação à morte do herói existem diferentes relatos.

Um dos relatos da morte referente ao poeta, indica que este, após perder Eurídice recusa o relacionamento com novas mulheres da Trácia, provocando um sentimento de inveja

⁴ Op. Cit. GRIMAL, pp.391.

⁵ Op. Cit. GRIMAL, pp.392

nestas mulheres relativamente à fidelidade à falecida Eurídice. Devido à fidelidade pela amada, Orfeu procura encontrar na companhia de homens jovens conforto, tocando a sua lira e cantando, de modo a lidar com o seu desgosto.

Esta companhia é referida ainda como o ato de criação da pederastia, sendo uma relação erótica entre um mestre e o seu discípulo jovem. No caso de Orfeu a sua relação próxima seria com Calais, uma vez negada a companhia das mulheres, preferindo companhia de rapazes. (Grimal, 1989:392)

Estes encontravam-se numa casa fechada, deixando as armas à porta. Estando desprovidos das armas, as mulheres apoderaram-se das mesmas e quando estes saíram foram violentamente assassinados. A recusa de relação com as mulheres estaria relacionada com os mistérios que Orfeu havia experimentado no submundo, prometendo não se relacionar com estas mulheres.

Outra versão é a de que terá sido assassinado a mando de Afrodite. Esta, como não podia vingar-se diretamente de Calíope, mãe de Orfeu, enviara as mulheres da Trácia para se apaixonarem violentamente por Orfeu, matando-o através do desmembramento: rasgaram o seu corpo e atiraram-no ao rio, tendo a sua cabeça e a sua lira chegado a Lesbos, tornando-se esta a terra da poesia lírica, local onde foi sepultado pelos locais.

Diz-se, num dos relatos, ter sido mandado matar por Dioniso. Orfeu todas as manhãs saudava a Apolo, sendo este o maior dos deuses, ofendendo assim Dioniso que enviou as Ménades para que matassem Orfeu: atacaram-no, assim que os seus maridos entraram no templo de Apolo, desmembraram-no e atiraram sua cabeça ao rio Hebro, continuando esta a cantar, sem nunca se afundar. Em seguida mataram os maridos que se encontravam no interior do templo de Apolo com as armas que estes haviam deixado à porta do templo. (Graves, 1990 :103)

A cabeça de Orfeu flutuou até à ilha de Lesbos, onde as Musas choraram a sua morte e recolheram os seus membros que enterraram no monte Olimpo.

Outra versão diz ainda que Zeus teria castigado Orfeu, por este ter desvendado segredos divinos, e assim foi atacado com o seu raio.

Outra versão seria que Orfeu haveria tomado em atenção os excessos realizados pelas Ménades, e além disso, haveria boatos que este realizara atos homossexuais, deixando Afrodite revoltada.⁶ Como tal, a deusa ordenou o seu homicídio, sendo estes os motivos que levaram ao ataque das Ménades a Orfeu (*vide* imagem 38), sofrendo este um destino cruel desde o dia em que se uniu a Eurídice.

Apesar das diferentes versões da morte de Orfeu, este acaba sempre com uma morte trágica, levando-o a um destino ainda mais trágico do que um herói sem a sua amada, sendo que a paixão que sentia pela ninfa levou-o a tomar atitudes que tiveram repercussões, determinando uma morte violenta a um herói tão candente.

A partir da criação da mitologia de Orfeu surgem inúmeras representações e interpretações ao longo de diversos séculos, nas mais variadas formas artísticas, e sobre as quais podemos ter uma breve reflexão no capítulo seguinte.

⁶ Op. Cit. GRAVES p.103.

CAPÍTULO 2

A narrativa mitológica sobre a figura de Orfeu construiu ao longo de diversos séculos um vasto “espólio europeu” referente à personagem e às passagens do seu relato. Como tal, torna-se importante expor alguns casos de obras artísticas referentes a Orfeu. Num primeiro momento devemos considerar as primeiras representações, realizadas em cerâmica e, em seguida, considerar os resultados de uma breve pesquisa realizada nas páginas digitais de museus ocidentais, e, por conseguinte, analisar obras artísticas nas diferentes vertentes artísticas: pintura, escultura, artes performativas e literatura, mas particularmente através da poesia.

2. Os processos de Orfeu

A cultura clássica criou cânones ao longo do seu percurso, que permitiram desenvolver diversas tipologias artísticas nos períodos seguintes da cultura ocidental.

Os mestres e artistas, através das distintas artes iram visitar mitos clássicos para criar obras com temas “pré-definidos”, sendo que estes inspirando-se nas passagens e nas vivências dos diferentes mitos que se adequavam a vivências epocais e quotidianas.

A história da arte ensina-nos, através de uma visão sequencial cronológica, que os artistas necessitam de inspiração para criar e recriar. O mito de Orfeu é a inspiração de muitas obras e de inúmeras personalidades, todas diferentes, mas que se identificam com momentos da vida desta figura mitológica.

Orfeu é assim analisado, através das suas representações⁷ na escultura, na pintura, nas artes performativas e na poesia, sendo estas as artes com mais representações.

Esta figura mitológica possui uma narrativa que inspirou muitos artistas⁸ durante inúmeros séculos, desde a civilização clássica referente aos Gregos, com representações que remontam ao século III a.C., ao século XXI d.C. (atualidade).

⁷ É importante referir que nem sempre são as mesmas passagens da vida de *Orfeu* a serem representadas, existindo um conjunto de momentos que são considerados de eleição por quem os representa, sendo estes, em especial, os momentos mais trágicos ou os mais *românticos*, num sentido genérico do termo, da personagem ou daquelas que acompanham a sua narrativa.

A narrativa de Orfeu teve momentos em que foi mais representada do que em outros, é certo, mas não nos esqueçamos das mudanças civilizacionais que ocorreram durante o hiato cronológico. As circunstâncias históricas particulares, as crenças religiosas, as guerras, fomes, doenças e até novas mitologias e revivalismos, permitiam avançar com pequenos retrocessos e avanços de inspiração mais ou menos *clássica*.

Desta forma, a mitologia grega, e greco-romana, esteve sempre presente na cultura ocidental, de inúmeras formas, nunca tendo desaparecido dos currículos nas escolas, nas atitudes para com as técnicas, na inspiração, etc.

É do conhecimento comum que a mitologia e a arte clássica servem de cânones ocidentais desde a sua era até aos dias de hoje, uma vez que os seus temas auxiliaram a aprendizagem artística e acompanharam a passagem de conhecimentos antes da imprensa e outras evoluções *industriais*, seja na cerâmica, na escrita, ou nas artes visuais. Quando estas revoluções ocorreram, serviram para reproduzir aos milhares temas de um conhecimento comum a diferentes épocas, embora restrito, que a arte havia propagado, aos poucos, durante séculos, através dos diferentes *estilos*.

As gravuras, por exemplo, tiveram um papel essencial na propagação dos temas (*vide* imagem 41), em especial na época medieval, em que a sua produção aumentou, fazendo chegar a distintos pontos da Europa os temas que há muito faziam parte da mitologia. Para além das gravuras, a cerâmica (*vide* imagem 1 a 12), a pintura e a estatuária permitiram divulgar até os temas mais obscuros da mitologia grega.

Neste contexto, e relativamente a Orfeu, o primeiro processo de divulgação será a pintura, sendo o mais utilizado para representar a figura. Como tal, a cerâmica foi um suporte para a pintura, no qual, através de um fundo negro com figuras vermelhas, ou fundo vermelho com figuras negras, eram representadas passagens mitológicas na antiguidade Clássica, possibilitando a divulgação dos temas e das histórias, através das trocas de mercadoria com as restantes civilizações mediterrânicas.

⁸ Incluamos aqui os *poetas* nos *artistas*, mesmo sendo por vezes afastados do conceito de artista por via da inserção, mais comum, no contexto da *literatura*.

Por esta razão, consideramos necessário comentar as narrativas relacionadas com o mito de Orfeu presente na cerâmicas, pois contêm passagens da mitologia do poeta traduzidas de forma simples, mas carregadas de carga *emocional*. Sendo uma passagem útil para uma primeira noção de como seria a propagação de narrativas nos primórdios da civilização ocidental, estas representações também oferecem as principais passagens da vida de Orfeu, que se mantiveram até à contemporaneidade, representadas por outros meios artísticos (*vide* imagem 13 a 40)

Orfeu, com a sua música, encantou as criaturas que impediam a sua passagem e diante de Hades cantou os motivos que o levavam a estar ali presentes. Esta passagem está presente nos vasos em análise (*vide* imagem 1, 2 e 3).

*“... And there passed through
pale-glimmering phantoms, and the ghosts
escaped from sepulchers, until he found
Persephone and Pluto, master-king
of shadow realms below: and then began
to strike his tuneful lyre, to which he sang: _”* (Naso, 1992)

Na *imagem 1*, a imagem de um vaso com fundo negro e figuras vermelhas mostra Hades sentado num trono, usando uma túnica comprida, com barba e cabelos ondulados e negros dirigindo a palavra a Orfeu, que tem nas mãos a lira; este é apresentado com cabelos longos escuros e ondulados vestindo uma túnica longa, padronizada, dirigindo o olhar a Hades.

Entre as figuras está presente uma figura feminina alada, e por baixo dos pés das personagens, delimitado por uma linha que contorna o vaso, são visíveis criaturas marinhas. Esta poderá ser uma referência à presença de Orfeu na viagem dos Argonautas.

Tal como este vaso, encontramos mais dois vasos que identificam esta passagem (*vide* imagem 2 e 3), vendo-se na *imagem 2* a representação de uma estrutura arquitetónica em torno das personagens, criando um efeito de moldura sobre estas; tal como na anterior vemos Orfeu tocando lira perante Hades. Orfeu encontra-se do lado esquerdo

da representação, no vaso, de frente para Hades, do lado direito, estando este sentado e Orfeu em pé.

Orfeu veste uma túnica escura até aos pés, cabelos compridos e ondulados e é imberbe. Na cabeça aparenta ter um barrete frígio negro. A sua pele faz contraste com as suas roupas, sendo de tom claro.

Hades encontra-se sentado num trono menos requintado que no vaso anterior, a sua túnica é branca e sobre as pernas tem um manto negro. Na sua mão direita tem um bastão e na esquerda um tubo cilíndrico. Tem também cabelos e barba, comprida e ondulada.

No topo da moldura em torno das personagens nota-se a presença de três elementos. Ao centro, parece estar presente um escudo e, no lado direito e esquerdo deste, encontram-se duas rodas (poderão ser as rodas que tecem o fio da vida ou a roda de Ixion).

*“While he sang all his heart said to the sound
of his sweet lyre, the bloodless ghosts themselves
were weeping, and the anxious Tantalus
stopped clutching at return-flow of the wave,
Ixion's twisting wheel stood wonder-bound; (Naso, 1992)”*

Na fotografia 3, apesar da peça se encontrar partida, é importante esta passagem na descida de Orfeu ao Tártaro, uma vez que na parte superior do vaso podemos ver o cão Cérbero que aparenta estar domado, estando uma personagem a segurá-lo por uma trela, e outra em frente a este. Mais à direita, na zona fragmentada, temos Orfeu perante Hades com uma figura feminina atrás do deus dos infernos, podendo esta ser Perséfone.

É na companhia de jovens homens que Orfeu encontra conforto, tocando a sua lira e cantando aos jovens que o acompanhavam e à natureza. É este segmento que encontramos nos próximos vasos que retratam esta passagem sombria e desgostosa da vida de Orfeu (*vide* imagens 4, 5 e 6).

*“The only friendship he enjoyed was given
to the young men of Thrace.”*

No primeiro vaso (*vide* imagem 4), temos Orfeu ao centro sentado numa pedra, com o manto caído sobre as pernas, pondo a descoberto o seu torço definido, tocando a lira, mas apresentando uma mudança no aspeto: o seu cabelo é curto e, na cabeça, tem uma coroa de oliveira ou de louros.

Orfeu toca lira para os três jovens, estando um do lado esquerdo e os outros dois do lado direito, com um cavalo entre ambos. Os três jovens vestem uma túnica curta, à cabeça trazem o que parece ser um elmo, nas costas têm uma capa, e, na mão, têm um bastão aproximadamente da sua altura. O jovem que se encontra mais à direita é o único dos três que acompanham Orfeu, e que é imberbe. Aos pés de Orfeu encontra-se uma tartaruga, possivelmente atraída pela sua música. Os jovens e os animais contemplam em conjunto e sintonia a música do tocador de cítara.

No segundo vaso, referente aos jovens (*vide* imagem 5), a imagem é semelhante. Orfeu, sentado no centro, toca a lira olhando para cima, mas, desta vez, com quatro jovens todos imberbes, dois de cada lado, sem animais, e apenas uma capa mostrando o restante corpo nu.

No vaso da imagem 6, Orfeu encontra-se só com um jovem e o seu cavalo que fixam nele o seu olhar, contemplando atentamente o poeta e músico.

Os vasos das imagens 7 à imagem 12 representam, todos, o momento em que Orfeu é atacado pelas Ménades com as armas dos homens que estavam no templo de Apolo. Os seus cabelos e vestes variam entre si e entre vasos, tal como o número de Ménades que atacam, mas apresentam, todas, uma posição de ataque em relação a Orfeu.

Os restantes vasos apresentam desde quatro, três e uma só Ménade a atacar Orfeu, e, neste, o músico está representado com o manto a cair, mostrando o seu corpo, sempre com os seus cabelos longos, soltos ou apanhados.

O vaso da imagem 12, poderá representar a Musa Calíope, perante a cabeça do filho, uma vez que se encontra com a lira na mão, e foi esta que lhe transmitiu o dom da música. Apresenta ainda a figura de um homem que dirige a mão ao encontro da cabeça de Orfeu.

Os vasos presentes no *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) apresentam as passagens mais importantes da vida de Orfeu, uma vez que a sua vida começa a ser narrada no momento em que este se encontra com os Argonautas e após o seu casamento com Eurídice. Representam o herói sempre cantando, menos no momento em que este é atacado pelas Ménades à porta do Templo de Apolo.

O ensino realizava-se de mestres para aprendizes, conforme a evolução das tendências artísticas vigentes, e eram criadas obras sobre a mesma temática vezes sem conta (Benjamin, 2012 :63).

Orfeu surge repetida e sistematicamente nesta relação de criação de novas tendências no meio artístico, evidenciando que se tratava de um tema “reflexo” da arte⁹, constituindo uma figura que transborda sentimentos, personificados através dos múltiplos momentos dramáticos da sua vida, permitindo um leque de criações sustentadas por variadas técnicas, incluindo-se as mais sintéticas por via da sua *popularidade*, e um leque de intenções variadíssimo.

A *reprodutibilidade* artística apresenta-se, não apenas como reprodução *material*, (entendamos aqui a cópia, reprodução em série) mas como uma reprodução *temática*, incentivada por novas tendências. A *reprodutibilidade* distingue-se do conceito de *citação*, recorrente, por exemplo no período por vezes designado de “Pós-Moderno” onde a reprodução seria técnica, através do filme (fotografia e vídeo), segundo Walter Benjamin, enquanto a *citação* estaria estritamente destinada a fazer alusão a algo. Orfeu surge constantemente como o modelo de eleição para *reprodução* e *citação*.

Quando não temos representações constantes do mito, num movimento, encontramos temáticas que abordam as mesmas preocupações que esta figura, sendo como principal

⁹ Entendamos por tema “reflexo” da arte, uma temática que permite o artista trabalhar várias vertentes artísticas, desde a técnica à carga emocional, no entanto Orfeu reforça o sentido de arte, na medida em que o próprio mito é referente a uma figura mitológica que representa a arte da poesia e da música. De um modo geral Orfeu é uma personificação de Arte que permite o artista ter grande “flexibilidade” na abordagem. As suas representações evoluem e transformam-se ao passo que a arte ganha novas formas.

temática a paixão, a ida ao inferno e o conseqüente regresso¹⁰, um dom sobrenatural, um semideus e/ou um destino anabático.

Devemos ter aqui presente a noção que Orfeu é, não só transversal, como discutimos acima, estando presente na literatura, na gravura, na pintura sobre cerâmica, em mosaicos e em pintura sobre tela, na escultura de alto e de baixo-relevo, mas, simultaneamente *transcende* qualquer uma das formas de arte, uma vez que remete automaticamente para as outras artes nas quais marca presença, entretanto já conhecida. Os processos são, de veras, inúmeros, e em todos encontramos as emblemáticas passagens da vida de Orfeu, ou a melhor representação possível das suas capacidades.

Esta figura mitológica irá tornar-se extremamente relevante a partir do século XVII, quando as artes performativas a utilizam como “rampa de lançamento” para a ópera, teatro e ballet, particularmente na época romântica, que a sobrecarregará de *representações*. E é exatamente o seu *romantismo*, ou seja, a ênfase num destino individual inalienável e inexorável que carrega um potencial dramático único, que inevitavelmente inspirará diversos pintores, escultores e poetas do período romântico a criar, uma vez mais, obras com mensagens emblemáticas, com as mais poderosas passagens da história da figura mitológica.

Apesar de atravessar séculos, através de diversas formas, esta figura irá *reinventar-se*, uma vez mais após a Grande Guerra, quando está presente uma crise de valores, daí derivada, que entra momentaneamente em rotura com o Modernismo, sendo, nessa esteira, a época Contemporânea (de um ponto de vista da história geral) repleta de novas interpretações, resultantes de relações e dos percalços de destino da instrução clássica dos novos artistas. Tal como indica Arthur Danto, a época contemporânea irá novamente inspirar-se na história da arte do passado para novas criações, mas agora com outras finalidades e, sobretudo, outros processos. Processos esses que irão alterar e criar vertentes ideológicas capazes de mudar o rumo – ou, noutras interpretações, determinar o fim – do desenvolvimento da Modernidade.

¹⁰ São poucas as figuras mitológicas que vão aos infernos e regressam com vida, mas nunca regressam tal como foram.

Neste contexto, é a intemporalidade da figura clássica de Orfeu, que nos permite teorizar sobre um “esgotamento criativo”, ou, em alternativa, comprovar o “poder de renovação” de uma temática como rampa de lançamento para novas criações. Recorde-se que por “esgotamento criativo” entende-se aqui um processo pelo qual não existe inovação, onde os artistas perdem a capacidade de criar obras essencialmente diferentes das restantes a serem expostas. E entendamos por “poder de renovação” o ato de criar uma peça com a mesma temática, mas detentora de novas características estéticas e emocionais. (*vide* capítulo 5, página 71) E será nesta vertente, quanto a nós, que Orfeu se destacará, não simbolizando um esgotamento artístico ou criando obras com menos *aura* por se tratar da mesma temática, apesar de, como iremos ver mais em frente, Walter Benjamin refletir sobre a “reprodutibilidade” (que para Benjamin será apenas a reprodutibilidade técnica e não a temática) estaremos perante a reprodução do mesmo tema inúmeras vezes, mas onde todos têm a mesma dimensão áurica, e aqui entra Danto, que indica que após o Modernismo, os artistas contemporâneos se apoiam na história da arte do passado para novas criações, não por esgotamento mas por opção funcional consciente.

Os processos serão variados, e devemos tomar alguma atenção para alcançar uma nova visão sobre as criações artísticas, que se inspiram umas nas outras sem declará-las, à partida e sem análise cuidada, obras isentas de qualquer criatividade.

Como introdução, e para sintetizar, será apresentada uma tabela com resultados de pesquisa em diferentes museus (até cinco museus) de vários países de cultura ocidental, procurando mostrar a vastidão de resultados, resultantes da pesquisa da figura mitológica de Orfeu.

A pesquisa foi realizada no motor de busca da coleção/acervo de cada museu, primeiro pela tradução do nome Orfeu para o idioma de cada país, e caso não apresentassem resultados a pesquisa foi realizada através do nome em latim *Orpheus*, sendo que na maioria dos casos as pesquisas apresentaram mais resultados quando procurado em latim. É importante referir que a pesquisa foi realizada apenas por Orfeu e não por Eurídice, limitando e objetivando a finalidade da pesquisa.

2.1 Resultados de pesquisa sobre Orpheu em *sites* de museus

Museu	Pintura	Escultura	Gravura/ Desenho	Outros / Total
Museu Nacional de Arte Antiga		0	0	0
Museu Nacional de Arte Contemporânea	0	0	0	0
Museo Reina Sofia				2 – Concerto ; Conversa /cinema
Museo del Prado	8	2	1	2 – <i>Albumina</i> sobre papel fotográfico
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza	2			
Guggenheim Bilbao	0	0	0	0
Musée D'Orsay	2	0	0	1- Concerto
Musée Rodin	0	1	0	0
Centre Pompidou	6	3	287	
Musée du quai Brandly				5 – Literatura
Musée National Eugène Delacroix	1			
The National Gallery	2			
Victoria and Albert			9	17– cartazes e

Museum				fotografias
British Museum		1	2	331 -resultado geral
Tate Modern				96 – Resultado geral
The Leicester Galleries	6			
Museum Für Moderne Kunst Frankfurt Am Main	0	0	0	0
Staedel musuem	0	0	0	0
Rijks Musuem				160
Maurithuis	1			
Kroller Muller	1			3
Musei Vaticani		1		
Le Gallerie Degli Uffizi	0	0	0	0
Museo Capodimonte	0	0	0	0
Galleria Borghese	0	0	0	0
MoMA				87
Nattional Gallery of Art U.S.A.	8			68
Metropolitan Museum	124			142
Smithsonian American				24

Art Musuem				
Museum of Fine Arts Boston				64
National Gallery of Canada			5	
Art Gallery of Ontario				9
Kunsthaus Zürich	0	0	0	0
Fondation Beyeler	0	0	0	0
Patek Philippe Museum	0	0	0	0
Benaki Museum	0	0	0	0
Hermitage				13
Kremlin Museums				0
The Pushkin State Museum of Fine Arts	1			
The State Russian Museum				0

Numa pesquisa em 40 *sites* de museus de 11 países diferentes, a pesquisa de Orfeu resulta em 1265 amostras de obras, impressões e outros ficheiros referentes, ou com referência à figura mitológica em questão.

2.2 A pintura e a representação de Orfeu

A reprodução do mito de Orfeu será mais evidente na pintura. Entendamos aqui pintura em todas as suas vertentes, seja sobre tela, papel, cerâmica, madeira ou estuque. No entanto, esta ganha grande relevância sobre tela a partir do século XV, aproximadamente.

Existe um grande *desempenho* da representação através da gravura a partir do momento que esta é utilizada na arte como meio de divulgação temática, sendo uma forma eficaz de alcançar diferentes regiões europeias, podendo deste modo partilhar-se a cultura e as tradições orais e literárias que eram agora representadas através do desenho.

É de referir que não é apenas o mito de Orfeu que é extremamente representado. Toda a mitologia clássica é enaltecida pelo movimento cultural renascentista, encarado muitas vezes como o exclusivo *detentor* do conhecimento estético, filosófico e matemático de raiz clássica até ao final do período inicial da história moderna, e durante o próprio Renascimento, em que os grandes pensadores inspiram-se mais diretamente em teorias *clássicas*.

Novamente, Orfeu destaca-se pelo seu carácter heroico e dramático, e o carácter trágico desta figura prende os artistas e os espetadores, tal como outros mitos. Mas existe uma *aura* muito particular nesta personagem e em toda a sua *narrativa* que permite que seja adaptada às diferentes civilizações e aos diferentes contextos.

Ao realizar uma pequena pesquisa nos motores de busca de diversos museus¹¹, tais como o *Metropolitan Museum of Art*, o *British Museum*, *Musée du Louvre*, *Museo Reina Sofia*, *The Museum of Modern Art*, *Museo del Prado*, *Musée d'Orsay*, *National Gallery*, *Victoria and Albert*, e outros. A pesquisa geral mostra que nestes museus a procura resulta em 308 amostras com a pesquisa pelo nome *orpheu*, *orphée* ou *orpheus*. Nem todos os resultados são referentes a pinturas, mas todos são referentes à figura mitológica.

¹¹ Os museus seleccionados foram-no com base no seu prestígio, dimensão das coleções e referência cultural para a cultura Ocidental.

Analisando caso a caso. No *Metropolitan Musuem of Art* ao pesquisar por Orfeu surgem 148 resultados, dos quais a maioria são gravuras, bronzes, livros e mobiliário. Esboçadas na pintura temos 7 representações, onde duas exibem a vida de Orfeu com os argonautas e as restantes representam a sua luta por Eurídice ou são obras dedicadas ao poeta músico entre as feras dominadas, ou apenas sendo contemplado num género de representação de quotidiano da figura mitológica.

No *Louvre*, a pesquisa resulta em uma pintura, onde a representação inspira-se nas diversas passagens em que Orfeu encanta os animais que o rodeiam.

No *Museu do Prado*, apresentam 13 resultados dos quais a maioria reflete mais uma vez Orpheu e os animais, enquanto as restantes pituras representam Orfeu no Hades tentando resgatar Eurídice.

Destacam-se duas pinturas no *Museu d'Orsay*, tanto pela temática dentro da mitologia de Orfeu, como por serem ambas do século XIX, uma será a *Lamentação de Orpheu* e a outra a representação do momento em que a cabeça de Orfeu é encontrada (*vide* imagem 13). Este último momento (*Lamentação de Orpheu*) foi desenvolvido pelo pensamento do artista Gustave Moreau, talvez numa tentativa de representação ou reforço da ideia das bacantes que despedaçaram o poeta e esta é posteriormente encontrada a cantar. Este momento, apesar de imaginado por Moreau, já estaria presente na cerâmica, como referido anteriormente, mas apresenta adaptações ao tempo do pintor, adotando-se as figuras, a nível de vestuário e aparência geral, ao século XIX.

Em todos os *sites* de museus em que a pesquisa foi realizada, a maioria das representações temáticas de Orfeu, prendem-se com a reprodução de Orfeu entre os animais ou tentando resgatar Eurídice.

A ligação entre o mito de Orfeu e a pintura, e da arte em geral é evidente. Trata-se de uma *figura* que retrata vivamente diversas emoções que são condensações das mais profundas emoções humanas. Além do mais, trata-se de uma figura *encantadora* que consegue alcançar o submundo (ou seja, desafia – embora não vença – a morte) para tentar salvar a sua amada. Estas características criam uma sensação de fascínio muito particular ao comum dos mortais que necessitam de algo transcendente para ultrapassarem as dificuldades diárias.

Desta forma, Orfeu apresenta-se como semideus no mundo mortal, que apesar dos seus poderes não consegue salvar Eurídice da morte, algo a que não podemos fugir como Homens. Estas características permitem desenvolver, na arte, a imagem de um mundo ficcionado, podendo ilustrar de forma concreta os mitos que permitem à civilização se identificar com algo para além do comum. Permite, também, desenvolver um pensamento *realista*, apesar de todo o misticismo, demonstrando que apesar de todas as capacidades de um semideus, existem factores incontornáveis na natureza humana.

O Romantismo e mais tarde o Neorromantismo e o Futurismo, darão assim força ao mito de Orfeu, dando azo à criação de inúmeras obras inspiradas nas suas características mais fortes, a música, a paixão, o sentimento de revolta e a descida ao Tártaro.

Por outro lado, a relação romântica entre Eurídice e Orfeu irá inspirar os mais variados autores a representar a angústia vivida pelo casal ao tentarem escapar do inferno, assim como o trauma da segunda perda da amada, acarretando uma sensação de revolta e empatia com a ansiedade de Orfeu, sendo como se este a tivesse morto, aumentando o desconforto com a morte da ninfa.

Estas representações são sempre caracterizadas por movimentos fortes e rápidos, com expressões corporais e faciais dramáticas (*vide* imagem 14, 18, 19 e 23). Ao contrário das representações de Orpheu antes da morte da amada, estão sempre repletas de uma grande dose de quietude, tanto de Orpheu como dos animais que o rodeiam (*vide* imagens 15, 16, 21 e 22).

Em alguns casos as representações não se prendem com estas temáticas, e são adaptadas às sensações de cada momento recriado.

A pintura apresenta momentos distintos em relação ao mito orfeico, sendo que as passagens mais representadas serão sempre Orfeu encantando os animais, a fuga de Eurídice e por consequência a sua morte, e a morte de Orfeu, estando representada nas mais variadas formas.

Quanto mais romântica é a época, maior é o dramatismo instituído às personagens apresentadas, assim como a passagem da vida de Orfeu é seleccionada com mais atenção,

uma vez que as representações da morte de Eurídice e de Orfeu são mais frequentes na primeira metade do século XIX.

Como tal, devemos salientar algumas peças envoltas no dramatismo, que nos permitem sentir o *peso* que estas fizeram sentir em quem as observava.

Podemos examinar as mudanças nos movimentos artísticos através de diferentes obras que representam a *figura* de Orfeu e a sua narrativa.

Peter Paul Rubens, nos anos 30 do século XVII, representa Orfeu e Eurídice saindo do inferno após a autorização de Perséfone e de Hades (*vide* imagem 20).

A obra apresenta as típicas características de Rubens, onde a pincelada é muito fluída e natural, quase num movimento rápido, mas detalhado, à direita da composição estão representados quase em sombra Hades e Perséfone, estes desviam o olhar da saída do casal, aos seus pés têm o Cérbero, que olha diretamente para o movimento de Eurídice e de Orfeu. Eurídice é a figura que transborda luz enquanto olha para o casal que a liberta, é ela que ilumina o corpo de Orfeu, enquanto este procura evitar olhar para a amada.

Esta representação, apesar de ter movimento, é muito estática, estando cada personagem presa no seu momento. A própria representação é ainda muito estilizada, não produzindo muito dinamismo à passagem em questão, apenas transmite tensão nos olhares cruzados.

Ary Scheffer, representa em 1814 *Orpheus mourning the death of Euridice* (*vide* imagem 19). Esta obra está repleta de dramatismo no movimento e nas expressões das personagens, sendo que tudo o resto é cenário, e as personagens encontram-se ao centro da representação, incididas pela luz solar, maioritariamente no corpo desfalecido de Eurídice¹². O fundo está representado em tons escuros, numa escala de castanhos, ocre e preto, representando uma floresta de uma natureza escura. Orfeu encontra-se apoiado com um joelho no chão, enquanto o outro joelho suporta o peso da ninfa desfalecida, com o corpo pesado a descair até ao chão de forma muito orgânica e fluída, como seja a toga com que a tenta cobrir, deixando um peito à mostra e alongando assim o percurso

¹² À semelhança da pintura de Rubens, em que o casal parte do inferno para o mundo mortal, Eurídice é a figura que transborda luz e apresenta um tom de pele resplandecentemente branco.

do olhar até ao seu pescoço, com a cabeça inclinada para trás, sem vida. A cabeça de Orfeu está junto à sua, com uma mão tapando o rosto e outra segurando o corpo da sua esposa. A cara de Orfeu, coberta pela mão, encontra-se em sombra, estando apenas o braço que a segura e a espalda iluminados pelo sol. A sua lira encontra-se no chão, junto ao pé que segura Eurídice.

A obra representa as características típicas do Barroco europeu, utilizando a mitologia clássica como temática, aferindo já uma componente romântico-dramática muito forte.

Em 1905, entrando no século XX, John William Waterfront representa as *Ninfas observando a cabeça de Orpheu* (vide imagem 14), estas encontram-se debruçadas sobre uma pequena fonte de água, com os seus mantos drapeados, observando a cabeça de Orfeu que flutua na margem, assim como a sua lira. As ninfas têm um papel de destaque na obra, sendo o centro de toda a ação, enquanto a cabeça do poeta encontra-se em primeiro plano, mas na base de toda a composição, emergindo entre o azul e o verde da água, observamos a sua face clara fora de água, enquanto os seus cabelos longos se espalham com o movimento da ondulação. As ninfas manifestam a surpresa e o desalento ao encontrar a cabeça no rio, mas estão de maneira geral calmas, talvez pela sua cabeça continuar a cantar, mesmo após a morte.

Ao entrarmos na Grande Guerra o panorama artístico altera-se, o pensamento dos artistas e as suas capacidades representativas encontram-se desprendidas dos academismos, podendo criar com mais liberdade. Um destes casos é o de Félix Vallotton.

Em 1914, Vallotton cria uma representação violenta da morte de Orfeu, tal como esta terá sido segundo a narrativa clássica do mito, trata-se da obra *Orphée dépecé par les Ménades* (vide imagem 38), onde a representação apesar de pictoricamente mais estilizada, em especial na representação do fundo, a verosimilhança do ato de desmembramento e ataque torna-se mais realista, não havendo outra representação tão gráfica de uma morte pelas próprias mãos das ménades a Orfeu.

Os corpos das ménades apresentam-se anatomicamente corretos, apesar de alguma bidimensionalidade, estão representadas cinco mulheres na totalidade, todas com o corpo nu, enquanto uma é representada apenas pelas mãos, as que se encontram

erguidas estão representadas a atacar o poeta, com paus, com espinhos e com pedras, enquanto as que se encontram junto ao corpo procuram desmembrá-lo ao atravessar as unhas pela sua pele.

A obra é de enorme violência e brutalidade. Esta crueza de representação pode ser explicada pela violência que começava a ser vivida na Europa, e o sentimento de não necessidade de encobrimento da representação de atos violentos.

Com o advir da Segunda Guerra Mundial, a arte já havia alcançado um rumo incontornável que muda para sempre a História da Arte, e o mundo, os artistas são desprovidos de academismos e os movimentos são de difícil distinção cronológica por se darem todos em simultâneo.

Barnett Newman, entre 1944 e 1945, cria *The Song of Orpheus* (vide imagem 39), uma composição abstrata de cores vibrantes e movimentos irregulares que o fazem se distinguir por completo das representações anteriormente referidas. Esta obra é completamente dependente de sensações, como se a música de Orfeu tivesse pintado a sua emoção diretamente para o papel.

Com o passar dos anos e as alterações sociais são criadas novas correntes de pensamento, assim como, novas correntes artísticas, mas apesar de tantas mudanças e transformações nos mais variados panoramas, as temáticas clássicas, neste caso em particular, Orfeu, foi sempre adaptado ao tempo e à sociedade, sendo em cada representação transfigurado pictoricamente para a época e estado emocional que a sociedade se apresentava.

2.3 A escultura como ponto de tensão

Tal como na pintura, as temáticas serão as mesmas na escultura, com os mesmos pontos de interesse e a mesma linguagem simbólica e emocional.

Ao contrário da pintura, a escultura terá um percurso distinto a nível de composição técnica, ou seja, a sua evolução é muito própria, apoiando-se na matéria para adquirir novos equilíbrios e tensões.

A escultura mantém-se fiel à composição clássica por muitos séculos, adotando por vezes posturas mais severas e com pequenas adaptações à época, como o vestuário e a expressão corporal.

A arte do relevo adota uma postura muito realista e orgânica, se aproximando muito da realidade, mas com o aproximar das vanguardas e das novas técnicas, estas permitem com que os artistas obtenham maior capacidade criativa, explorando novos pontos de equilíbrio e diferentes dramatismos compositivos.

A tridimensionalidade permite uma aproximação ao mundo real, criando maior empatia e emoção em relação às composições.

O que nos fez caracterizá-la como ponto de tensão, para além da simbologia óbvia da escultura ser composta por pontos de tensão que permitem o seu equilíbrio, é a relação que surge de um mestre com o seu secretário, um caso já algo falado que se enquadra no seguimento da lógica da tese em questão, uma vez que a maioria dos autores que merecem destaque nesta dissertação tiveram relações um tanto controversas, tal como a vida da figura mitológica, que por sua vez assiste a inspiração de muitos destes artistas.

A relação em particular trata-se de Auguste Rodin e Rainer Maria Rilke, esta que já foi relatada por diversos autores como uma relação problemática e invulgar.

Rilke poderá ter sido uma fonte de inspiração para Rodin ou vice-versa, é importante referir que estamos perante um campo de suposição que alguns autores¹³ ousaram referir e enquadram-se em outras relações entre poetas e artistas plásticos, como em este caso.

Rilke escreve *Os Sonetos a Orfeu* que poderão ter sido uma inspiração para Rodin reproduzir as suas peças alusivas a Orfeu, como podem, também estas, ter provido de inspiração a Rilke, a verdade é que ambos beberam da mesma fonte, e é desta relação que ocorrem diversos pontos de tensão entre os artistas, podendo os mesmos pontos serem relacionados com o mito e daí este servir de inspiração, tal como acontece com outros autores e artistas, em especial na *Geração de Orfeu* (sobre estas relações ver página 62 a 76).

¹³ Esta referência é em especial a Rachel Courbett que escreve sobre a relação de Rodin com Rilke em *You Must Change Your Life*.

Rodin, tal como conhecemos, foi um escultor de exímio talento, particular por esculpir com características modernistas, sendo um precursor na escultura moderna, mas optando por recriar temas mitológicos, dando grande destaque aos corpos humanos e deixando a irregularidade da pedra contrastar com a suavidade do trabalho do escultor. Considerando que libertava as personagens da matéria.

A relação de Rodin com a figura mitológica poderá ser puramente convencional, dado que representava na maioria dos casos mitologia e alegorias, mas de facto este materializou a saída dos infernos de ambas as figuras (*vide* imagem 26), Orfeu de mão erguida para cobrir os olhos, esperançoso de ver a sua amada à saída, e Eurídice reconhecendo que aquele ato nunca se realizaria. O escultor imortalizou a segunda perda, a sensação de esperança e de perda num só “bloco”.

Assim como Rodin, outros escultores imortalizaram esta passagem, cada um com dramatismos e sensações/emoções distintas, como é o caso de António Canova, Thomas Crawford, Frank Mowbray Taubman e Richard Macdonald, todos representam Orfeu em momentos distintos, tanto temporais, na época em que vivem estes artistas, como no tempo da ação da figura mitológica.

O dramatismo da mitologia de Orfeu permite aos artistas criarem peças de grande carácter emocional, dado que estão num plano real e tridimensional enquanto matéria, caso que na pintura, por muito que as representações tenham características tridimensionais, proporcionadas pela perspetiva e pelos efeitos de claro-escuro, estão sempre num plano irreal, através de uma criação bidimensional.

Na escultura é possível apercebermo-nos de um percurso linear que pouco se altera até chegar à contemporaneidade. Apenas serão referidas peças que demonstram “pontos de tensão” que as divergem das restantes obras representativas da mitologia de Orfeu.

No *Metropolitan Museum of Art* é-nos apresentado um vasto resultado na pesquisa sobre Orfeu, sendo na sua maioria peças escultóricas clássicas, gravuras, pequenas peças, algo rococó, de cerâmica e algumas pinturas, mas será de destacar a peça *Head of Orpheus*, de Carl Milles (*vide* imagem 40).

Milles cria em 1934 a representação escultórica de Orfeu, sendo mais tarde introduzida no museu apenas o modelo da cabeça da figura, merecendo destaque das restantes peças em questão. Esta apresenta um estilo muito severo, na sua composição e expressão, apesar dos cabelos terem uma representação fluída do lado esquerdo, de quem observa, e do seu lado direito afasta o cabelo da testa com três flores com folhas, todo o arranjo pouco orgânico.

Esta peça é extraída de um conjunto escultórico que se encontra em Estocolmo, *Fonte de Orfeu* (The Metropolitan Museum of Art)¹⁴ nesta peça original é procurado representar Orfeu como divindade, onde este se eleva numa figura representativa de Cérbero, o cão dos infernos que possui três cabeças. Orfeu toca a sua lira enquanto é circundado por oito figuras humanas, maioritariamente mulheres/ménades, e em frente a Orfeu encontra-se uma figura masculina que olha para ele por cima do seu ombro. Este conjunto encontra-se enquadrado com o espaço, estando em frente à sala de concertos, é assim representado Orfeu como figura divina da música.

Por outro lado, a cabeça que se encontra no *Met* procura representar a cabeça do poeta jogada ao rio pelas ménades, estamos perante uma peça com duplo sentido representativo, tonando-a mais cativante. O seu rosto severo, a nível expressivo e escultórico, permite uma leitura mais dramática dos acontecimentos. Os seus olhos rasgados, com as sobrancelhas carregadas de indignação em conjunto com o nariz de traçado geométrico, tornam a figura tanto superior como divindade musical, como permitem uma leitura dramática do sentimento de injustiça vivida pelo jovem domador de feras.

Carl Milles proporcionou em apenas uma representação duas leituras sobre a mesma figura com características plásticas e dramáticas excepcionais.

Nicola Rollo (Carneiro, 2017), escultor que viveu entre os finais do século XIX e o ano 1970, de linha familiar italiana e brasileira, nascido em São Paulo, criou diversas obras

¹⁴ URL da página em questão:

<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/19296?sortBy=Relevance&ft=orpheus&offset=0&rpp=20&pos=14>>

de escultura fúnebre, apoiado na cultura clássica, mas seguindo linhas modernas na expressão corporal das personagens que acompanham os túmulos.

Um dos temas mais adequados para a escultura fúnebre será sem dúvida Orfeu e Eurídice, onde a lamentação de Orfeu simboliza a dor inconsolável de se perder alguém amado.

O escultor paulista Nicola Rollo cria para a peça *Lamentação de Orfeu* (vide imagem 27), para o túmulo da família Trevisioli, no Cemitério da Consolação em São Paulo (Garcia, 2011).

Nesta escultura tumular podemos observar Eurídice deitada, após a sua morte, representada um pouco à maneira da escultura tumular do século XVI, enquanto Orfeu, vivo, encontra-se a lamentar a sua morte num patamar diferente, e todo o seu corpo é muito mais orgânico e realista que o de Eurídice, o seu corpo encolhido expõe músculos e ossos, representando a tensão do seu corpo durante a lamentação.

Richard Macdonald será outro escultor que atribuirá um sentido plástico distinto à leitura da mitologia.

Macdonald, representa a emoção da figura mitológica de forma ímpar, com a peça *Orpheus Ascending* de 2009¹⁵ (vide imagem 34), transpõe para uma peça do século XXI a crueza do sentimento inicial do mito. O corpo de Orfeu encontra-se em extensão, expondo os seus músculos e fragilidade do corpo humano ao estar suspenso por um tecido, aguentando apenas com um braço o corpo inerte de Eurídice em completo momento de relaxamento e entrega de novo ao submundo.

A contemporaneidade do mito é transportada pelos corpos definidos que a arte clássica domina na representação de todos os músculos e tensões, assim como, se inspira nas artes circenses do tecido acrobático para retomar um tema clássico.

¹⁵ ART SY, Richard Macdonald. Consultado em < <https://www.artsy.net/artwork/richard-macdonald-orpheus-ascending-bronze>>

A capacidade de reproduzir um tema trabalhado inúmeras vezes no passado, tal como Danto reflete sobre a inspiração dos artistas na história de arte de passado criando obras ao tempo dos artistas, é destacável em Macdonald.

Não foi apenas Richard Macdonald que transpôs, ou atualizou, a mitologia de Orfeu à sua época, mas como todos os escultores que foram renovando o mito à sua época e técnica. O próprio Auguste Rodin, adaptou o mito à sua técnica única, sobre o conceito de deixar a obra surgir da matéria, apesar de que existe sempre parte da peça que se encontra em estado quase bruto.

2.4 Orfeu e as Artes Performativas

O mito terá bastante relevância nas artes performativas; na Europa destacar-se-á na dança e na ópera, enquanto na América do Sul, em particular no Brasil irá destacar-se na música e no cinema.

São inúmeras as peças que utilizam a mitologia, em geral, como inspiração para as artes performativas de palco, seja o teatro, a dança ou a ópera, e como tal Orfeu, por todo o seu dramatismo, será uma figura retratada vezes sem conta, quer por grandes companhias, quer como por pequenas.

Foram inúmeras as óperas que se basearam na mitologia para criarem peças; como tal Orfeu serviu de inspiração a muitos libretos, como é o caso de Ottavio Rinuccini, que cria um libreto para Eurídice e anos depois Alessandro Striggio filho em 1607, ao cria-lo para L'Orfeo (Fregni & Duarte, 2011).

“Quando Orfeu chora a sua tristeza pela mão do poeta Ovídio, quantos de nós não esperamos ouvir a sua música, deixarmo-nos comover pela sua amaviosa voz, pelo tanger de sua lira, quantos de nós não terão imaginado e associado uma melodia aos versos do poeta latino? As letras destituídas de som são pouco quando consideramos que Orfeu é músico, e que suas palavras são cantadas.” (Falcão, 2006: 447-458)

Tal como Pedro Falcão refere, no parágrafo acima transcrito, em relação à ópera e a Orfeu, é de salientar o desejo que chega às artes performativas, de criar som a uma figura que representa tão bem o poder da música, esta figura será propícia à criação da ópera pela conciliação entre a palavra e a música¹⁶. Já antes da sua dita origem em 1607 com Monteverdi, surgiram tentativas de harmonização entre a música e a palavra, que não atingiram a dita “perfeição” das obras de Claudio Monteverdi, sendo um exemplo destas a *Favola di Orfeo*, de Angelo Poliziano em 1483. (Rosa, 2010)

Pedro Falcão faz ainda referência a uma tabela de óperas criadas através da inspiração em Orfeu, da qual não fazem parte operetas e alguns *ballets* como indica o autor. Esta referência é-nos importante, para termos noção do número de peças criadas entre o ano 1599 e 1986, compondo um total de quarenta e três, sendo a sua maioria corresponde ao século XVII. O autor também questiona-se sobre a utilização da figura mitológica ser tão recorrente, em especial no século XVII mas, tal como é subentendido, abrange o Barroco, sendo que este estilo utiliza a cultura clássica como inspiração primordial para as diversas áreas artísticas.

Após esta reflexão, é importante referir outra vertente das artes performativas que utiliza o mito do poeta domador de feras, como inspiração para criações performativas.

O teatro, ao contrário da ópera, surge na Antiguidade Clássica, a par da criação/transmissão oral e representativa da mitologia clássica que ao tempo da sua vivência seria vista como transmissão cultural e tradicional das divindades às quais a civilização adoraria.

Esta arte performativa teria duas vertentes chave, o drama e a comédia. Orfeu seria um mito de fortes características dramáticas. Será no teatro que se enquadrará Vinicius de Moraes na representação do mito, assim como tantos outros dramaturgos desde a antiguidade clássica até à atualidade. A juntar às peças criadas o nome de Orfeu foi se adaptando e atribuído a salas de espetáculo como o *Orpheum* em Memphis, nos Estados Unidos da América.

¹⁶ Op. Cit, Pedro FALCÃO, pp. 447

Na música e no cinema, Orfeu ganha um grande relevo, em especial com Vinícius de Moraes, poeta, cineasta, músico, artista brasileiro de grande renome, sendo um dos pais do estilo musical Bossa Nova.

É de destacar em Vinícius um grupo de pessoas que este contacta em 1939, quando passa por Lisboa com sua esposa, ao sair da Europa com a implosão da II Guerra Mundial. O casal que cruzará a vida de Vinícius será Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva (VM Cultural, s.d.). Vieira da Silva havia conhecido Sónia Delaunay em Paris (Fundação ASVS, 2010), nos anos 20 do século XX, onde partilharam inspirações artísticas, Sónia Delaunay e o seu esposo Robert seriam os fundadores e únicos artistas a fazerem parte do Orfismo, estilo artístico desenvolvido por ambos na primeira metade do século XX.

Esta rede de relações pode parecer irrelevante, mas torna-se importantíssima quando tomamos consciência que estes artistas utilizam Orfeu como seu meio expressivo, em especial o casal Delaunay e Vinícius, sendo que Vieira da Silva e Arpad Szenes funcionam em primeira instância como ponte de ligação temática/inspiração.

Vinícius era interessado pela cultura clássica, o que o levou até Orfeu, seja através de relações que estabeleceu ou por percurso próprio. Será esta figura mitológica que proporcionará inspiração para no ano 1942 começar a escrever *Orfeu da Conceição* após visitar o Morro do Cavalão (VM Cultural, s.d.). Esta ligação entre a cultura clássica e a cultura brasileira das favelas origina um estilo musical conhecido mundialmente, a bossa nova.

Orpheu da Conceição foi a peça de teatro criada por Vinícius e mais tarde lançada em vinil com o apoio à composição musical de António Carlos Jobim, que por volta de 1959 foi adaptada ao cinema por Marcel Camus, exibindo um drama clássico adaptado à contemporaneidade onde as figuras mitológicas se tornam diretamente pessoas comuns sem poderem regressar ao inferno para recuperar os seus entes queridos.

As adaptações das figuras mitológicas para as personagens são realizadas de forma subtil, como é o caso de Hermes, esta figura na mitologia possui diversos atributos, sendo que um deles é o de mensageiro e de divindade das viagens e das estradas, é

quem guia as almas até ao Hades. Neste caso, em *Orpheu da Conceição*, Hermes é o vigia da estação de comboio, que guia as personagens para a viagem.¹⁷

Toda a composição teatral é fluida, o ambiente do Olimpo é substituído pelo ambiente das favelas, onde Orpheu com a sua música encanta os que o circundam.

Na adaptação cinematográfica de 1999, por Carlos Diegues¹⁸, o ambiente será semelhante ao de 1959, a adaptação terá sido realizada diretamente da peça de Vinícius e não a partir de *Orpheu Negro* de 1959. Onde a personagem de Orfeu acorda todas as manhãs para tocar “violão”, em vez da lira, e com a sua música faz o sol se erguer, assim como, todos os moradores da Favela Carioca. A personagem participa no carnaval, como membro integrante da composição musical, criando a música do desfile.

Aqui Orfeu e Aristeu são amigos de infância com divergências nos ideais de vida, sendo que Aristeu é a personagem *Lucinho*, um traficante que “comanda” os restantes traficantes da favela. Orfeu apresenta-se como o homem correto da favela que se apaixona com facilidade pelas “ninfas” da favela, até que conhece Eurídice, a partir do momento que este conhece a amada ignora as ninfas que o desejam.

A temática da escola de samba é, ironicamente, a mitologia clássica, tornando a adaptação evidente. O autor da peça cria momentos evidentes de transição do mito para a contemporaneidade, Lucinho (Aristeu), entra em conflito com Orfeu, levando um dos traficantes a dizer a Lucinho: “quem cria cobra em casa acaba sendo picado”. Remetendo para o momento mitológico que Aristeu persegue Eurídice e esta é picada por uma cobra. Neste caso a cobra é criada pelo desejo de vingança da personagem, sendo apenas metafórica, uma vez que a morte de Eurídice, tanto na mitologia como no filme, são um acidente.

Após a morte de Eurídice, Orfeu procura-a, descendo do Morro e indo ao local onde os traficantes deixam os corpos, a associação de um lugar em baixo equivale ao inferno. Ao chegar ao pé de Lucinho, Orfeu apercebe-se que este matou a sua amada, neste

¹⁷ Orpheu Negro – Marcel Camus 1959 – completo, consultado em < <https://www.youtube.com/watch?v=fWIwTOtvbSk>> a 17 de outubro de 2017

¹⁸ Orpheu da Conceição, 1999, consultado em < <https://www.youtube.com/watch?v=4fIbjaHFX-k>> a 17 de outubro de 2017

momento beija-o e tira a sua arma, matando Lucinho, uma possível alusão ao beijo de Judas.

Ao encontrar Eurídice carrega-a nos braços de novo até à favela, onde é provocado pelas mulheres, ignorando-as e chorando Eurídice.

Em ambos os filmes, Mira apaixonada por Orfeu e revoltada pela sua dedicação à esposa falecida, mata-o sem piedade.

Tal como Vinícius de Moraes representa Orfeu através do teatro e do cinema, muitos serão os dramaturgos a utilizar esta figura mitológica para comporem peças de teatro, ópera e dança.

2.5 Poesia, o “estudo” sobre Orfeu

A poesia, tal como todas as vertentes que citam a figura mitológica, baseia-se em Orfeu para criar uma representação. Esta cria com base na inspiração, recriando por vezes a representação do mito ou das figuras a que estas pertencem.

Em relação à poesia são inúmeros os casos de inspiração/reflexão sobre a mitologia de Orfeu em poetas europeus. Poderíamos nos debruçar sobre estes poetas, mas seria um estudo exaustivo, desviando-se do propósito da dissertação. O importante a extrair da poesia, serão algumas relações resultantes entre poetas e artistas. Além destas relações é importante, também, destacar os sentimentos mais comuns, assim como os pensamentos que são mais recorrentes na poesia sobre Orfeu.

Alguns poetas serão mais referidos que outros, devido a relações diretas estabelecidas que nos permitem colocar em evidência a influência do mito, ou o uso do mito como reflexo de sentimentos oprimidos e partilhados no meio artístico.

Para contextualizar o caso da poesia no caso português, apoiar-nos-emos no estudo *Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice*, da Dra. Maria Helena da Rocha Pereira, que foi publicado na Revista *Humanitas* da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Pereira). A época contemporânea

utilizada aqui pela Dra. Maria Helena é conveniente à dissertação, pois compreende o período de estudo em questão.

Os poetas irão recriar a mitologia e os motivos clássicos à época que vivem, adaptando-os por vezes a figuras correspondentes ao quotidiano. É evidente que a cultura clássica influenciou, e continua a influenciar, a civilização ocidental, e como tal as suas criações apresentam evidentes características diretas ou indiretas. Tratam-se de características culturais antropológicas. Maria Helena da Rocha Pereira inicia o seu estudo sobre os poetas contemporâneos referindo a antiguidade do mito, sendo que a primeira referência do mito surge em 438 a.C., com Eurípedes¹⁹, muitas passagens sobre Orfeu surgem em breves momentos em diferentes histórias, o que nos permite ter noção das diversas aventuras pelas quais a figura passa.

Foram muitos os poetas que criaram e recriaram sonetos alusivos ao mito de Orfeu, sendo um fenómeno na cultura ocidental, criações estas que acompanham muitas vezes as artes plásticas/visuais. Enumerando alguns escritores/poetas, que se inspiram em Orfeu como poeta, e criam textos com base na figura temos: Miguel Torga, Carlos de Oliveira, Sophia de Mello Breyner Anderson, Eduardo Lourenço, José Gomes Ferreira, Sá de Miranda. Estes são os nomes que Maria Helena refere, sendo que a maioria deles, modernistas portugueses, baseiam-se na catábase de Orpheu, envolvendo a ironia e o dramatismo no regresso de Orfeu dos infernos.

A mitologia surge nos poetas como encontro de campos de reflexões que lhes permite explorar a psicanálise, a antropologia, a sociologia e até a história da religião.

A autora faz ainda referência a uma certa influência rilkeana da escritora Sophia de Mello Breyner Anderson na poesia referente a Orfeu. Esta ligação não nos é de todo estranha, sendo que Rainer Maria Rilke criou os *Sonetos a Orfeu* (Moura, 2007), poemas lindíssimos que transportam por completo os sentimentos da figura para o leitor. Fazendo referência às principais passagens do mito, e Auguste Rodin, seu mestre, criou peças escultóricas alusivas à “segunda” morte ou à morte definitiva de Eurídice, repletas de esperança, ansiedade e sofrimento. Estes são alguns casos da influência do

¹⁹ Op. cit. Pereira, pp.9

mito no modernismo português, mas em toda a Europa irá se refletir o desejo de criar textos referentes a Orfeu.

Deste modo temos como principal exemplo Rainer Maria Rilke que fora secretário de Auguste Rodin - estes conhecem-se após a esposa de Rilke ter sido estudante de escultura de Rodin (Rilke, 2014) - a relação de ambos fora transcendente ao mito, e ambos criaram através da sua visão da figura e da sua mitologia, obras emblemáticas, portadores de emoção.

As relações entre artistas e poetas irão despertar algumas subjetividades que nos fazem ponderar se Orfeu seria apenas uma fonte de inspiração criativa ou se serviria de exemplo de vivência, ou se este seria a mistificação perfeita para o tipo de vida que alguns artistas estariam a experienciar na primeira metade do século XX. Como tal raciocínio temos a Revista *Orpheu*, a revista mais debatida em Portugal nos últimos 100 anos, tornando-se tanto um ex-líbris artístico como uma espécie de santo Gral que não se deve contestar ou desmembrar além de contextualizações e considerações analíticas sobre as suas produções.

São óbvios os motivos que levam os artistas a escolher esta figura para criarem peças, obras ou textos, mas devemos procurar um pouco mais além e tentar definir o que esta figura representaria a nível pessoal para quem se apoiava nela para inspiração criativa.

Orfeu, a nível mitológico, é uma figura que supera o que há de mau no mundo através da sua arte, a poesia e a música, sendo capaz de ultrapassar tudo e recuperar a sua amada da morte, mas não consegue devido à ansiedade de tê-la. Devemos ver este momento como uma metáfora para a vida, apesar de todos os dons que lhe foram concebidos, Orfeu nunca poderia trazer de novo à vida quem já faleceu, por muitos que fossem os seus dons. Após este fenómeno Orfeu entra em depressão, sendo que em algumas reflexões sobre o mito, este perde o interesse por completo nas mulheres após perder a sua grande paixão, e como tal, encontra-se e entrega-se aos jovens, e a ensiná-los a amar (Pereira). Motivo pelo qual as cícones/ménades o dilaceram. Estes são de facto elementos que permitem os artistas se inspirarem e criarem, ao seu tempo, diversas obras, tornando-as sempre atuais.

No entanto em alguns casos existe a sensação de que Orfeu não seria apenas uma fonte de inspiração, mas também um modo de vida, uma vez mais são questões subjetivas, mas que despertam a atenção pelas diversas coincidências. O Grupo de *Orpheu*, assim chamado o grupo de artistas futuristas que encheram as páginas dos periódicos e diários dos primeiros anos do século XX irão nos proporcionar uma visão algo diferente sobre a utilização desta figura como designação de um grupo de jovens rapazes poetas e artistas.

Diversas dissertações e estudos já foram publicados sobre a Revista *Orpheu* e os seus integrantes, sendo um assunto muito sensível à cultura portuguesa por tudo aquilo que representaram na época. Em 2015, ao se realizar o primeiro centenário da publicação do primeiro número da Revista, inúmeros foram os artigos (*papers*), as notícias, conferências e comemorações, mas devemos tomar o grupo e a revista pelo que foram e não pela rutura conturbada que representaram.

CAPÍTULO 3

A revista *Orpheu* representa um momento de revelação e inovação literária no panorama cultural português do século XX, um conjunto de ações levadas a cabo por jovens artistas que haviam tido contato com as vanguardas que se sentiam na restante Europa, mas que tardavam a alcançar Portugal.

Estes jovens, e a sua “rebeldia”, através do nome *Orpheu* construíram um movimento literário que pretendia muito mais do que *mover* a cultura, pretendia criar um rompimento com antigas instituições e libertar o pensamento. A utilização do nome da figura mitológica não foi mero acaso, o que tem de ser tido em conta e de como este nome representaria diversas condições pessoais e emocionais na vida dos jovens artistas que procuravam tornar-se um mito.

3. A Revista *Orpheu*

Para entender *Orpheu* é necessário compreender o seu contexto, para tal muitos autores já o fizeram, compreender o seu contexto é entender 1915 e o que o antecedeu assim como o ano, e os anos, seguintes. Mas existem características que salientam a história do grupo, assim como a personalidade de alguns indivíduos que estavam inseridos neste contexto.

Uma referência importante para este grupo será o contexto político em que estão inseridos, estamos a falar de 1915, poucos anos após o fim da monarquia, num país que ainda estava/está a descobrir o sentido de política e de democracia. Existia ainda muita opressão e pouca expressão, qualquer movimento que saísse à regra era automaticamente discriminado. O Grupo, constituído por pessoas ligadas à cultura e em especial às artes, que viajaram e puderam estar a par de todos os movimentos que se sentiam na Europa, procuram desenvolver o meio português.

Por sua vez, esta procura não terá sido vista da mesma forma por todos os portugueses, e é necessário aceitar que foi um grupo/movimento que teve as suas qualidades e os seus defeitos. Dizer que foram simplesmente superiores ou que avançaram primeiro que o país é uma falácia; temos de analisar o grupo de forma imparcial, por muito que nos seja de alguma forma especial, temos de nos abstrair. O grupo e as suas criações foram importantes para marcar uma época e criar uma rotura no meio português, mas temos de

ter uma especial atenção às críticas e ao meio em que estes estariam inseridos, os temas menos abordados quando se fala do grupo do *Orpheu*.

Recapitulamos assim, à sua génese, quem eram, quais eram as suas angústias, desejos e relações, que os tornaram tão peculiares, vendo o grupo e vendo as pessoas, abstraímos das suas qualidades de mestres da literatura e da pintura que hoje são. Vendo que estes teriam mais motivos para se ligarem à figura de Orfeu do que outros autores da sua época, e que esta característica é ocultada pela sua ostentação quando se destacavam da multidão com os seus atos dinâmicos de crítica e sátira.

Falemos em linhas gerais da Europa do início do século XX, em 1914 desperta a Grande Guerra Mundial, fazendo muitas artistas mudarem a sua visão sobre o mundo. Enquanto isto, poucos anos antes, Portugal passava por mudanças drásticas, a monarquia havia chegado ao fim com o assassinato do rei D. Carlos em 1908 num ato de regicídio na capital, em 1911 Portugal assinala a primeira constituição republicana portuguesa, afastando-se assim da monarquia. Em 1914 Portugal junta-se aos Aliados, sendo que os conflitos não se deram em solo português, mas sim nas fronteiras das colónias em África.

Em 1915, tendo no poder pensamentos divergentes, o Partido Republicano divide-se em três facções, será neste ambiente que os jovens autores irão desenvolver o seu grupo e as suas revistas, sendo que o destaque principal será para Fernando Pessoa pelas ousadas atitudes (Dix, 2015).

As primeiras décadas do século XX marcaram fortemente os jovens portugueses, e a partir de 1914 toda a Europa.

Portugal seria nos primeiros anos do século invadido por pensamentos divergentes que vinham arrastados do século XIX e agora teriam reações mais drásticas, desde revoluções, assassinatos, alteração de regime, retorno de artistas ao país e a Grande Guerra. Seriam factos suficientes para jovens adultos desejarem mudanças significativas no paradigma cultural do país.

Para clarificar o ano de 1915, temos o livro *1915 – O Ano de Orpheu*, onde vários autores escreveram sobre diversos sucedidos que marcam o ano e ajudam a

compreender o ambiente vivido em Portugal no ano em que são publicadas ambas as revistas do grupo, com base neste e em outros textos, iremos referir apenas as passagens pertinentes para as questões abordadas, sem necessidade de referir o que já foi historicamente registado vezes sem conta, dado que o pertinente aqui não será registar a história da revista, mas sim as relações provenientes deste grupo e suas intenções ao proclamarem Orfeu como seu representante.

O Grupo do *Orpheu* nasceu da vontade de um conjunto de artistas que ansiavam a mudança, todos com histórias de vida distintas, mas com semelhanças que os permitiam confinar ideias e ideologias culturais.

O primeiro volume do grupo é lançado em março de 1915, resultando de imediato em diversas opiniões, opiniões estas que podemos ler através do caderno de recortes de Mário de Sá Carneiro, onde guardou as diversas opiniões/comentários/notícias sobre o grupo e sobre as suas revistas²⁰. São estas opiniões que se contradizem e permitem-nos compreender melhor o ambiente vivido.

A atribuição do nome “Orpheu” ao grupo é referida, novamente, aquando do centenário do nascimento da revista com responsabilidade de Luís de Montalvor (Saraiva, 100 Orpheu, O Mito de Orpheu, 2016), integrante do grupo desde o seu início. Os motivos que levaram à escolha deste serão à primeira vista óbvios, uma figura da mitologia clássica, que se apresenta como pai da poesia e da música, que acalma as feras através do seu dom. A *Revista Orpheu* fez exatamente o oposto, enfureceu as “feras” portuguesas que bebiam a cultura.

No entanto, Montalvor havia convivido no Brasil com jovens poetas que já exaltariam a figura mitológica em diversas obras, sendo que chegaram a participar na revista alguns destes poetas brasileiros. Na sua categoria de diretor da Revista, já com intenções pré *Revista Orpheu* de criar uma revista e devido à familiaridade com o mito tornou-se obvia a decisão. Contudo, a primeira vez que o nome da revista fica registado é com Fernando Pessoa, no dia 1 de fevereiro de 1915, antes da primeira publicação (Saraiva, 100 Orpheu, O Mito de Orpheu, 2016).

²⁰ Caderno de colagens de artigos de imprensa sobre a revista, colecionados e anotados por M.S.C., enviado a Fernando Pessoa em 1916 Esp. E3/155 <http://purl.pt/28015/service/media/pdf>

O número um da Revista *Orpheu* sai em março de 1915 com as mais distintas opiniões sobre o seu conteúdo e em especial sobre o grupo. A sua escrita seria controversa, tanto pela ortografia, dado que cada um dos autores utilizara a ortografia com que se identificava, como pela estrutura do texto e ao seu conteúdo, estando a marcar declaradamente uma posição cultural em relação ao restante paradigma cultural no país.

A maioria das críticas após o lançamento do caderno número um da revista revelam inflexibilidade dos críticos literários dos jornais, diários e semanários. Portugal, ou os portugueses, não se encontrava apto para receber vanguardas artísticas, seja nas artes visuais e plásticas como na literatura.

O século XIX em Portugal irá demonstrar uma vontade de instaurar um regime educacional bem estruturado, tanto a nível educacional tradicional como a nível artístico, estando a educação em Portugal significativamente atrasada em relação à restante Europa. O liberalismo irá proporcionar a possibilidade de o país ter instrução apropriada às diferentes áreas de ensino, é nesta sequência que assistimos ao surgimento de estabelecimentos orientados para o ramo educacional artístico após várias tentativas malsucedidas em anos anteriores (Lisboa, 2007).

Anteriormente à criação das Academias de Arte, a instrução artística era facultada nos locais de trabalho impostos pelas obras orientadas pelo absolutismo, sendo desta maneira, a instrução era concedida pela prática realizada na decoração e construção de novos edifícios e outras obras, onde a teoria era atribuída, mas em pouca dimensão. Anteriormente às reformas do Ministro D. José o país dispunha de uma instrução dispersa em diferentes áreas de conhecimento e diferentes zonas das cidades, não tendo uma instituição especializada e orientada ao ensino, não permitindo o reconhecimento, a instrução devida e completa²¹.

Só com o regime liberal será explícita a vontade de organizar o ensino artístico num corpo responsável e guiado no academismo tradicional Europeu. Criando logo a partir de 1823 uma tentativa de academia, o Ateneu²² que seria uma organização das Belas

²¹LISBOA, Maria Helena, Op. Cit. P.14

²² LISBOA, Maria Helena, Op. Cit.P.15

Artes, um liceu com estatutos aprovados e como direto Domingos Sequeira, este será mais tarde Secretário Interino da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa.

Só no ano 1836²³, em outubro serão criadas as Academias Nacionais de Belas Artes do Porto e uma de Lisboa, pela vontade do Ministro Passos Manuel no seguimento da Revolução Setembrista, pretendo com a criação destas instituições uma missão pedagógica direta e a promoção e divulgação das artes²⁴.

No entanto, chegando ao século XX as artes continuariam limitadas ao academismo vivido na Academia Nacional de Belas Artes, onde Columbano Bordalo Pinheiro lecionara nos primeiros anos do século XX, mantendo um rigor académico assente em características clássicas com resistência à mudança. (Elias, 2010:72)

Os artistas que tiveram a oportunidade de ser bolseiros fora do país influenciam colegas portugueses, quando existe contacto, trazendo ao país vislumbres de inícios vanguardistas, para o grupo da Revista *Orpheu* estes vislumbres seriam diretos, tratando-se de autores que não teriam limitado a sua educação a Portugal, alguns foram bolseiros, outros haviam nascido fora do país e retornado, outros teriam contactos e visitas frequentes a outros países que os influenciavam.

Estes viviam constantemente trocas de influências, fosse através de viagem e contacto com outras culturas fosse através de troca de informação com os seus colegas e amigos.

Seriam desde à partida “personagens” que se destacariam no meio cultural português, uns com percursos mais academizados e menos conturbados, enquanto outros que se destacavam em tudo o que produziam. Seriam figuras algo já conhecidas da sociedade portuguesa, uns com mais destaque que outros, no entanto, apenas a publicação dois números da Revista *Orpheu* é que se tornam personagens de grande relevo cultural, relevo este que foi cultivado ao longo do centenário, com todo o tipo de críticas às suas criações.

²³ Referente à criação da Academia de Belas Artes de Lisboa tem o Livro número 1 de Actas das reuniões e conferências., <<http://digitalq.arquivos.pt/details?id=4611620>>

²⁴ LISBOA, Maria Helena, Op. Cit. P.15

Mário de Sá-Carneiro, foi responsável pela recolha das críticas publicadas pelos diversos periódicos que saíram ao público posteriormente aos números.²⁵ Nestes encontramos maioritariamente crítica negativa em relação às criações e aos seus criadores. De um grupo originalmente composto por 17 indivíduos (Saraiva, 100 *Orpheu*, *O Mito de Orpheu*, 2016:619) de tudo se dizia, muitos artigos e estudos, foram já realizados sobre a análise destas críticas, assim como sobre quem criticavam, não sendo aqui a prioridade biografar os indivíduos, pois os de destaque desta geração serão referidos no separador posterior.

As opiniões passaram por denominá-los de maníacos, doentes, provocadores, entre outras denominações de desagrado, fúria e especialmente de estranheza para com este grupo e as suas intenções. Estes eram vistos como um grupo que procurava provocar e causar o desconforto da sociedade, o facto de terem gerado tanta crítica tornou-os mais aliciantes. Não foram apenas críticas negativas, estes também obtiveram críticas positivas, mas foram as negativas que os fizeram se destacar como vanguardistas.

Dos cadernos de Mário de Sá-Carneiro podemos recolher algumas opiniões relevantes para a comparação com crítica literária cem anos mais tarde. Sendo que a maioria das críticas foram negativas pela falta de compreensão do movimento implementado pelos jovens autores, tento alguns criticado os jovens vanguardistas devido à grande incompreensão derivada das velhas guardas que insistiam em manter as tradições.

Das críticas feitas à Revista *Orpheu*, a crítica lançada por *A Capital*, a 30 de março de 1915, foi das mais citadas anos mais tarde; talvez pelo seu carácter agressivo e de desprezo para com a revista. Esta comparava os poetas de *Orpheu* com pacientes de manicómio à semelhança dos artistas de *Rilhafoles* referidos por Júlio Dantas, tal com o Dr. Júlio de Matos indicara, seriam artistas com perturbações mentais e deviam

²⁵ Caderno de colagens de artigos de imprensa sobre a revista, colecionados e anotados por M.S.C., enviado a Fernando Pessoa em 1916 Esp. E3/155 <http://purl.pt/28015/service/media/pdf>

Caderno de colagens de artigos de imprensa sobre a revista, colecionados e anotados por M.S.C., enviado a Fernando Pessoa em 1916 Esp. E3/156 <http://purl.pt/28016/service/media/pdf>

permanecer num manicómio²⁶, acusações fortes a jovens autores que pretendiam abalar o mundo literário e cultural do início do século XX, à semelhança da restante Europa.

A *Capital* será bastante opinativa em relação à revista literária, publicando pontualmente comentários e troças em relação aos poetas e às suas criações.

Por outro lado, temos periódicos que desejaram as boas vindas ao grupo, assim como, “longa vida”²⁷, no entanto, as críticas positivas foram poucas na generalidade, apesar de que as que surgiram serem muito positivas, tal como é o caso de Juan Barcia Caballero, redator espanhol que tece a necessidade da república vizinha apresentar criatividade e originalidade através de jovens talentos, considerando-os valentes por quererem romper com os velhos hábitos, por este motivo seriam incompreendidos, por representarem uma rutura drástica.²⁸

Por outro lado, invés de comentários negativos e positivos, temos um conjunto de críticas algo irónicas como é o caso de *O Primeiro de Janeiro*, pois refere esta revista como um movimento de “revolução literária” e ao mesmo tempo indica que deverão ser redatores jovens, pois não serão velhos a querer provocar atenção pública, “sem valor d’arte”, sendo capazes de referir que o “futurismo não tem produzido senão aberrações”²⁹.

²⁶ A *Capital*, 30 de março de 1915, Caderno de colagens de artigos de imprensa sobre a revista, colecionados e anotados por M.S.C., enviado a Fernando Pessoa em 1916 Esp. E3/155 <http://purl.pt/28015/service/media/pdf>

²⁷ *Diário de Notícias*, 2 de abril de 1915, Caderno de colagens de artigos de imprensa sobre a revista, colecionados e anotados por M.S.C., enviado a Fernando Pessoa em 1916 Esp. E3/155 <http://purl.pt/28015/service/media/pdf>

²⁸ El Eco de Santiago, abril de 1915, Caderno de colagens de artigos de imprensa sobre a revista, colecionados e anotados por M.S.C., enviado a Fernando Pessoa em 1916 Esp. E3/155 <http://purl.pt/28015/service/media/pdf>

²⁹ *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 7 de abril de 1915. Caderno de colagens de artigos de imprensa sobre a revista, colecionados e anotados por M.S.C., enviado a Fernando Pessoa em 1916 Esp. E3/155 <http://purl.pt/28015/service/media/pdf>

Algo irónico terá sido, também, o número de dia 7 de abril de 1915, do *Jornal de Notícias*, do Porto, onde estes caracterizam os redatores da Revista *Orpheu* como autores de uma revista humorística, mas de grande capacidade gráfica.³⁰

Uma boa descrição para a sensação vivida no mundo literário, e em Portugal no seu geral em relação a vanguardas artísticas, e ainda sobre o número 1 da Revista *Orpheu*, será a opinião de António Antunes Lobo quando diz “Admiro toda a arte complicada/ (...) Admiro-a porque não percebo nada”³¹. O país mostrava-se pouco recetivo a novas correntes literárias, tal como havia sido a pretensão dos jovens poetas de abalar o ramo literário, e assim o conseguiram, em especial Fernando Pessoa.

Ao sair o número 2 da Revista *Orpheu* as opiniões mantiveram-se, mostrando-se passados três meses a mesma inflexibilidade do primeiro número.

A Luta refere Rilhafoles novamente, ao indicar “*Abre o número com versos doidos de um poeta que há anos está internado em Rilhafoles*”³². O redator referia-se a Ângelo Lima, poeta e pintor com crises psicóticas conhecidas do público, este facto exposto pelo periódico serviria de comprovativo aos leitores de se tratar de um grupo de manicómio como referido na edição anterior.

Existia também a persistência em referir a vontade dos jovens poetas tornarem-se conhecidos³³, esta vontade é novamente referenciada com a publicação do segundo

³⁰ *Jornal de Notícias*, Porto, 7 de abril de 1915. Caderno de colagens de artigos de imprensa sobre a revista, colecionados e anotados por M.S.C., enviado a Fernando Pessoa em 1916 Esp. E3/155 <http://purl.pt/28015/service/media/pdf>

³¹ *O Jornal*, 11 de abril de 1915. Caderno de colagens de artigos de imprensa sobre a revista, colecionados e anotados por M.S.C., enviado a Fernando Pessoa em 1916 Esp. E3/155 <http://purl.pt/28015/service/media/pdf>

³² *A Luta*, 2 de julho de 1915. Caderno de colagens de artigos de imprensa sobre a revista, colecionados e anotados por M.S.C., enviado a Fernando Pessoa em 1916 Esp. E3/156 <http://purl.pt/28016/service/media/pdf>

³³ Esta vontade de reconhecimento público do grupo deveria ser óbvia, sem necessidade de referência nos periódicos, dado que sem reconhecimento os seus trabalhos não seriam publicados, tal como se vive hoje em dia, a publicidade fomenta a procura da arte. Mas neste caso, o facto era apresentado como algo altamente pejorativo.

número da revista, sendo que o *Século Cómico* indicará “*O que eles querem é tornar-se conhecidos*”³⁴, sendo que após este comentário publicam o poeta de Mário de Sá-Carneiro, *Manucure*, estando a fomentar o que acabam de criticar, dando assim divulgação de um dos poemas presentes na revista número dois.

A gracejo com os futuristas continua com ilustrações cómicas, onde são representados como artistas incompreendidos pela população em geral.

Passados cem anos do lançamento da Revista *Orpheu*, o pensamento da crítica literária e do meio cultural alterou-se completamente em relação ao grupo pertencente à revista e ao conteúdo da mesma.

O grupo deixou de ser considerado como um grupo de “artistas de manicómio” em busca de fama e de abalar a vida cultural portuguesa, para ser considerado o grupo de vanguarda que rompeu com a velha guarda e criou o futurismo literário no país. Considerados os grandes mestres da cultura -e da literatura, em especial- portuguesa, dignos de inúmeros formatos de homenagem e estudo pelos estudiosos contemporâneos, agora apologistas da sua visão, contrastando completamente com a visão cultural do século XX.

Este choque cultural no seu tempo foi fortemente criticado, ao passo que hoje em dia este embate, tal como outras vanguardas pela Europa, são ansiados e vistos como motivo de adoração.

A crítica atual, muito mais recetiva às vanguardas; por tê-las observado de longe e já não se tratar de um cenário inimaginável dado que a sociedade atual se construiu de movimentos revolucionários e de vanguarda; aquando do centenário da revista que “abalou o país”, lançou inúmeras notas de comunicação à imprensa sobre as atividades que comemorariam o centenário. Tal como em 1915 os periódicos encheram-se de notícias sobre *Orpheu*, 2015 preencheu toda a comunicação social de notícias sobre os mestres e a sua revista.

³⁴ *Século Cómico*, 8 de julho de 1915. Caderno de colagens de artigos de imprensa sobre a revista, colecionados e anotados por M.S.C., enviado a Fernando Pessoa em 1916 Esp. E3/156 <http://purl.pt/28016/service/media/pdf>

Ao invés de críticas pejorativas sobre a revista, dos entendidos da cultura portuguesa, as palavras usadas foram de grande apreço e admiração por esta geração, palavras que tornaria os atores envolvidos na revista orgulhosos e satisfeitos por terem alcançado o panorama de mito, tais como “*evento histórico no panorama da literatura portuguesa*” (Câmara Municipal de Lisboa, 2015) e “*a mais icónica revista literária portuguesa de todo o século XX*” (Público, 2015).

A verdade é que os comentários tecidos pela comunicação e pelos estudiosos do século XXI foram um “mar de rosas” quando comparados com a maioria das críticas literárias realizadas à Revista no início do século XX. Por outro lado, a imprensa atual terá perdido algum individualismo na crítica tecida, dado que na sua maioria são conteúdos informativos e não crítica, são blocos de informação histórica sobre *Orpheu* e os seus agentes, aos quais acompanham comentários pessoais positivos a cerca da revista e dos seus atores, assim como, informações sobre o programa comemorativo do centenário.

Como tal, as comemorações foram das mais variadas por todo o país, e por países vizinhos que integraram a Revista, tal como o Brasil. Estas passaram exposições, do espólio da Geração d’*Orpheu*, a novas criações inspiradas na geração, colóquios, lançamentos de livros, debates, encontros literários em cafés, peças de teatro, etc.

O contraste das publicações realizadas com um afastamento de cem anos são enormes, como seria de esperar pelo distanciamento temporal e o olhar retrospectivo. No entanto, numa era que seria de maior liberdade opinativa, no entanto, as notícias lançadas no centenário surgem todas um tanto ao quanto semelhantes, sem grande crítica construtiva, apresentam-se apenas como boletins informativos ou caso de estudo dado a conhecer ao público em linhas gerais.

Agora a Geração d’*Orpheu* é erguida a mito, a monumento e aos grandes vanguardistas do modernismo em Portugal, e deste modo todas as críticas negativas servem apenas para contar a história do grupo e para enaltecê-los face ao desconforto que causaram no seu tempo.

De facto, tornaram-se um marco do seu tempo, e da própria literatura portuguesa, pela sua ousadia, criatividade, pelo seu conhecimento vanguardista em relação às artes praticadas na restante Europa, cada um destes autores revelou-se uma verdadeira

“personagem”, com características singulares que os distinguiram dos restantes poetas e escritores do ano 1915, ano de grande atribulação em Portugal, tornando-se de difícil aceitação para a sociedade e para a elite cultural.

Alguns poetas tornaram-se mais reconhecidos que outros, atingido o patamar mitológico e controverso desejado, o caso mais célebre é sem dúvida Fernando Pessoa, no entanto muitos passaram pela revista, cada um com características mais particulares que outros, Pessoa desejava o escândalo na cultural portuguesa (Amado, 2015)³⁵. No entanto a particularidade não se centrou apenas em Pessoa, mas também em outros colegas seus.

Tanto a Revista, como a Geração, beberam em Orfeu – figura mitológica- a ousadia necessária para percorrer as feras e tentar salvar a cultura portuguesa, e tal como fora o fim de *Orpheu*, a Geração sofreu um final trágico, a revista e os seus intervenientes.

³⁵ Nuno Amado refere por diversas vezes o desejo de escândalo, por parte de Fernando Pessoa, o desejo de agitação e marcação deste grupo de artistas, em particular pelo poeta em questão. Estas referências surgem na Revista *Estranhar Pessoa* nº2, Caderno de Orpheu, nas páginas 62, 65 e 68.

CAPÍTULO 4

Ao longo da investigação, em prol da dissertação, tornou-se evidente o desejo de libertação do artista. Todos os artistas que foram analisados estavam perante momentos de identificação/confronto de identidade ou teriam experienciado momentos traumatizantes, como cenários de fuga devido a guerras. Estas experiências guiaram os artistas até Orfeu, a representação desta personagem parece permitir-lhes a correta expressão dos seus confrontos interiores e de diversas emoções que estes oprimiam.

4. Orfeu, charneira e representação dos oprimidos

Através das diversas representações de Orfeu, sejam estas nas mais diversas artes, procuram sempre representar sentimentos oprimidos ou trespassar sentimentos complexos que só o mito consegue alcançar.

Quando analisamos a obras inspiradas em Orfeu, citado das mais diversas formas, existe o factor dramático sempre paralelo à obra, acompanhando-a à distância, mas mantendo uma simetria. Ou seja, o mito ou a figura, são utilizados como meio para transmitir uma situação ou sentimento semelhante ao vivido por Orfeu em diversas passagens da sua história. O que acontece é que os autores viram em Orfeu um bom motivo de criação pela ligação que sentem com estas, claro que poderá ser subjetivo este fenómeno, no entanto em todas as obras que utilizam Orfeu como motivo de representação, conseguimos identificar sentimentos de proximidade que os terá levado à criação de algo através desta mitologia em concreto.

A proximidade entre o mito e os agentes artísticos torna-se consistente quando se iniciam os primeiros momentos de distinção estilística nas artes, quando a “mão domina o academismo” e torna-se livre para representar da forma que melhor expressar a ideia para a composição, a procura de vanguardismo à semelhança da luta contra o academismo e tradicionalismo, mas mantendo proximidade com o clássico pela temática e não pelo domínio técnico.

Nos casos relatados previamente é relevante as relações entre artistas, o que torna a troca de conhecimento charneira para elaboração artística. Trocam conhecimento e encontram novas formas expressivas. Podemos encontrar também uma forte ligação entre Orfeu e o sentimento depressivo em cada artista, uns mais do que outros. Assim

como, passagens das suas vidas que clarificam a escolha desta figura mitológica, ou por outro lado como esta influenciou o seu estado de espírito. São suposições que podemos recolher de diversos artistas ao analisá-los.

Os “oprimidos” em questão serão os casos que se destacam tanto pela capacidade artística como pelo fenómeno que geraram em torno de Orfeu.

A relação do poeta Rainer Maria Rilke com o escultor Auguste Rodin. A troca de conhecimento entre Vinícius de Moraes e o casal Arpad-Szenes e Vieira da Silva, e previamente o casal Sónia e Robert Delaunay com Arpad-Szenes e Maria Helena Vieira da Silva, e por fim a espiral depressiva vivida pela Geração d’Orpheu. São os casos onde encontramos um Orpheu vivido, onde a vida da figura mitológica se confunde com a realidade dos seus artistas.

Ao reunirmos as características em que os artistas estavam inseridos, emocionalmente, socialmente e artisticamente, começamos a compreender como os seus caminhos se cruzam e mais tarde como começam a influenciar mutuamente o pensamento criativo.

As particularidades que são evidentes à primeira instância serão como é óbvio os contextos sociais em que estão inseridos, depois artisticamente e em última instância o factor emocional, este não será evidente e até um pouco subjetivo, podendo algumas afirmações sobre o estado emocional dos artistas contestadas, pois apenas estes poderiam formular concretamente o que sentiam.

O Grupo d’*Orpheu* foi uma geração sem dúvida peculiar, e muito se tem dito sobre os seus intervenientes, como artistas, como indivíduos e como figuras integrantes de uma história da literatura um tanto elevada a mito no que é a cultura portuguesa.

Não nos interessará nesta fase, fazer uma biografia de cada um dos seus intervenientes, muito se teria a comentar e a analisar, mas neste caso em particular, importa rever algumas características, que apesar de já terem sido abordadas por outros autores, não foram analisadas em paralelo com a figura mitológica de Orfeu, e que podem explicar o sentimento de mudança ansiado por alguns dos principais intervenientes, sendo que estes encontraram em Orfeu semelhanças sentimentais, e até uma representação das suas ansiedades com significado artístico e algo esotérico.

Sigamos desta forma uma linha cronológica de apresentação de factos e intervenientes.

O nome *Orpheu* para a revista apresentada ao público em 1915, terá sido sugerido por Luís de Montalvor³⁶, aqui é interessante referir que Luís terá estado entre 1912 e 1914 no Brasil, onde segundo (Saraiva, 2016) conviveu com jovens poetas, e terá sido esta confraternização que o aproximou de Orfeu. Esta referência é aliciante em duas vertentes:

Em primeiro lugar o facto de surgir no cosmopolitismo brasileiro grupos de jovens poetas interessados em desenvolver revistas de registo poético inspirados na figura mitológica de Orfeu, o expoente máximo da representação da inspiração poética divina;

Em segundo, o elemento de convívio e troca de conhecimento entre Luís de Montalvor e outros jovens poetas. Apesar de subjetiva esta observação, devemos ter em particular atenção que se assemelha à passagem em que Orfeu, ao regressar do inferno após a segunda e definitiva morte de Eurídice, Orfeu terá descoberto mistérios divinos, sendo que após esta descoberta ter-se-á afastado das mulheres e se aproximado dos jovens homens, existindo referências até a pederastia. Neste caso com Montalvor, podemos assemelhar a esta passagem da vida de Orfeu pela partilha e convívio com jovens homens apenas.

Apesar de algo incerta a atribuição do nome *Orpheu* à revista literária, se terá sido Luís de Montalvor ou Ronald de Carvalho (Saraiva, 2016, p.622) o certo é que esta surge de uma inspiração vinda do outro lado do Atlântico, onde no Brasil parecia surgir uma corrente seguidora da poesia e da mitologia ocidental. Sendo em nomes próprios de indivíduos, como na própria imprensa, onde se fazia referência a alguma arte performativa com temática ligada a Orfeu.

Montalvor teria um certo fascínio, ou até partilha emocional com o mito, tanto que Carlos Maul, referiu a ideia que teria Luís de realizar um poema de mesmo nome que a revista que surgiria mais tarde (Saraiva, 2016).

No entanto, Luís de Montalvor, apesar de significativa participação na revista, não será um dos intervenientes mais referidos ao longo destes cento e três anos de nascimento da

³⁶ Referido na página 47.

revista. E como tal surgiram personagens de características mais peculiares, despertando grande interesse no estudo da sua vida e do seu pensamento, refiro-me em particular a Fernando Pessoa e a Mário de Sá-Carneiro.

Pessoa e Sá-Carneiro teriam a ambição de instaurar um novo pensamento cultural em Portugal, através choque propunham mudança e renovação no meio.

Não desassociando as suas capacidades literárias, nem excluindo a necessidade que o país sentia (sente) de renovação cultural, existem elementos nestes artistas que nos permitem tomá-los com uma nova perspetiva como indivíduos com certas dificuldades de inserção social. Sendo, que Orfeu, o mito e a revista, poderão ter sido uma resposta às lacunas que sentiam no meio envolvente e na sua vida pessoal.

A atribuição deste bloco de raciocínio intitula-se *Orpheu, charneira e representação dos oprimidos*, numa tentativa de expor certos factos sobre alguns participantes na revista que nos permitem referir aos mesmos como reprimidos, e que como tal necessitaram de uma charneira que os transportasse para a uma realidade libertadora.

Após estudos de diversos autores sobre Fernando Pessoa, e a leitura de diversas cartas suas com outros autores, em especial Sá-Carneiro e Côrtes-Rodrigues, observamos afirmações de Pessoa como, “*o meu estado de espírito actual é de uma depressão profunda e calma*” (Pessoa, 1999:127) (Amado, 2015, p.59). Estas afirmações mostram uma pessoa com sérios confrontos pessoais, os quais não ficariam apenas ligados ao sentimento de melancolia, desenvolvendo-se até, como refere Amado, numa crise de identidade, “*(...) uma crise de indisciplina interior transformou-se, com a disciplina que a veio corrigir, numa crise de identidade.*” (Amado, 2015, p.59).

Tal como, Luís de Montalvor, Fernando Pessoa irá fazer referência à companhia dos jovens homens como convívio, “*(...) e era na companhia de jovens mancebos que considerava importante colocar os seus esforços poéticos mais sinceros.*” (Amado, 2015,p.69). Neste caso podemos estabelecer uma relação direta com a figura mitológica de Orfeu, onde este se dedica por inteiro, após a morte de Eurídice , à companhia dos jovens da Trácia, partilhando poesia e música.

Pessoa lutaria também contra o barulho em torno da cultura, e em particular da revista, fazendo-o sentir-se afastado de alguns dos colaboradores. Este sentimento desenvolvia-se no poeta, devido à sua vontade de vingar no meio, querendo torná-la uma grande revista.

“Na carta de 19 de Janeiro de 1915, porventura a mais importante das várias que escreveu a Côrtes-Rodrigues nesta altura, Pessoa Confidencia uma “incompatibilidade profunda com as criaturas que me cercam.” (Amado, 2015, p.58)

“(…) A justificação que proponho, neste ensaio, faz-se acompanhar de uma descrição da obra de Pessoa que procura fugir ao melindre, tão comum quanto desnecessário, de ter de fazer equivaler ao melhor que o poeta produziu aquilo cuja produção, por escrúpulo próprio, passou a deplorar.” (Amado, 2015, p.57)

Após a saída ao público da Revista as críticas serão em grande parte ofensivas e incompatíveis com os desejos dos poetas, assim como notamos grande incompreensão da população literada em questão, interessa em particular alguns comentários sobre o seu carácter pouco másculo :

“Aquilo a que se associa a insinceridade de que Pessoa fala, a publicidade, o barulho, as palhaçadas, é também aquilo a que Orpheu viria a ser associada. A revista provoca um “escândalo desmedido” (Pessoa,2000 a :128) motiva um “desejo de rir” (Pessoa, 1999:408) e é descrita como “uma revista de malucos”(Pessoa,2009:39) ou como uma “revista de mulheres”(Pessoa, 2009:61)” (Amado, 2015p.65)

A observação em particular de se descrever a revista, como uma revista de mulheres é dita com sentido pejorativo, no entanto, não devemos tê-la como indesassociada ou descabida, sendo que existem passagens de cartas e amizades um tanto íntimas relatadas que fazem querer uma aproximação homossexual entre alguns autores, uma entrega emocional que podemos identificar como uma das opressões que estes jovens poderiam

sentir, e estariam à procura de libertar.³⁷ Estas conotações referentes a relações entre alguns dos jovens poetas será frequente, e muito em particular com Sá-Carneiro e Pessoa, como também já haviam sido registadas com António Nobre e Alberto Oliveira.

A vivência constante entre os poetas, fosse por carta ou pessoalmente, iria influenciar-los criativamente e a estabelecer pontes de ligação e partilha de preferências:

“(...) Esta influência mútua é ainda notada em poemas publicados em Orpheu, nomeadamente na experimentação gráfica patente em “Ode Triunfal” e “Manucure”. O ensaio conclui com uma análise da arte editorial de Pessoa enquanto editor dos poemas deixados por Sá-Carneiro, mostrando como esta intervenção é decisiva no modo como os poemas são fixados.” (Sepúlveda, 2015, p.15)

É necessário, ter em atenção o grau de desenvolvimento pessoal dos poetas integrantes do grupo do Orfeu, sendo todos ainda muito jovens³⁸, com idades compreendidas entre os 19 e os 25, exceto que Fernando Pessoa era o que teria a idade mais avançada, com 27 anos de idade (Blanco, 2016).

Entre cartas trocadas e relatos pessoais dos jovens poetas, são claras as perturbações vividas por alguns dos membros deste grupo, Mário de Sá-Carneiro, desde cedo estará bem estabelecido intelectualmente, com os seus ideias e processos de trabalho bem instituídos, levando-o a criar literatura de vanguarda concisa. Apesar de ter crescido no meio de uma família abastada, Sá-Carneiro enfrentará alguns desafios que o levaram a

³⁷ É necessário referir esta observação na medida em que Orpheu, teria na fase final da sua vida confraternizado com jovens homens não apenas como partilha de poesia e música, vemos aqui em particular a pederastia, onde os mestres ensinavam os aprendizes, mas também teriam relações mais íntimas com os mesmos.

³⁸ Devemos considerá-los jovens, apesar de, a média dos jovens entre os 18 e os 20 anos no início do século XX serem considerados adultos formados, teriam, provavelmente, as mesmas incertezas que qualquer jovem na fase inicial da sua vida adulta.

“(...) como era jovem a gente do Orpheu. Em 1915, António Ferro tinha 20 anos de idade; Ronald de Carvalho e Almada Negreiros, 22; Alfredo Pedro Guisado, Luís de Montalvor e Armando Côrtes-Rodrigues tinham 24; Mário de Sá-Carneiro, 25. E Fernando Pessoa, fazia o papel de patriarca, com os seus 27 anos de idade (Azeredo Perdigão era nessa altura um rapazinho de 19 anos).” (Blanco, 2016)

cometer suicídio ainda jovem. Este perde, em tenra idade, a sua mãe vítima de doença; mais tarde um colega seu suicidasse no liceu que frequentava em frente de todos os colegas, chocando os seus parceiros de escola e em particular o poeta, escrevendo ainda um poema dedicado a este jovem (Cipriano, 2016):

“Foste vencido? Não sei.

Morrer não é ser vencido.

Nem tão-pouco vencer.

Eu por mim, continuei

Espojado, adormecido,

A existir sem viver.

Foi triste, muito triste, amigo a tua sorte –

Mais triste do que a minha malaventurada.

...Mas tu inda alcançaste alguma coisa: a morte

E há tantos como eu que não alcançam nada...”

Sá-Carneiro, no excerto acima transcrito, demonstra que o seu pensamento aquando da morte de Tomás Cabreira, fora de que o seu colega havia atingido mais com um suicídio, com a morte, do que Sá-Carneiro com a sua vida pois não alcançava nada, enquanto Tomás alcançara a morte.

Os conflitos existenciais no poeta serão evidentes, tanto na sua poética, como nas suas ações. Este e Fernando Pessoa tornam-se amigos próximos, trabalhando juntos na ideia de transformação cultural necessária em Portugal. Sá-Carneiro em Paris troca cartas com Pessoa, mantendo uma relação constante.

Paris teria o movimento cultural que não se sentia em Portugal e que faria com que o poeta não quisesse abandonar a capital francesa, pelo que terá vivido entre Portugal e França durante algum tempo. Quando volta irreversivelmente a França, a situação começa a desmoronar-se, a estabilidade financeira desequilibra-se e em Portugal é visto como dos mais loucos do grupo d’*Orpheu*, com diferenças artísticas significativas criadas pela vida parisiense.

Manucure tornou-se das obras mais significativas da literatura de *Orpheu*, onde existe evidentemente uma tensão de género, onde a personagem masculina passa por ações femininas criando a sensação necessária para transpor os sentimentos vividos. Em *Confissão de Lúcio*, o poeta apresentará também carácter duplo, onde o tema se desenvolve em torno de tensões sexuais e desejo erótico, trabalhando a questão da homossexualidade (Cipriano, 2016).

Os conflitos pessoais de Sá-Carneiro irão se agravar, até que decide cometer suicídio, em frente a um amigo que convivia com este em Paris, acto semelhante ao de Tomás Cabreira.

Fernando Pessoa, foi, e é, sem dúvida, a personagem que mais se destaca na literatura de *Orpheu*, antes e após a revista. O seu legado presentiu o país de vanguarda literária em anos contorversos da construção de um país que se mantinha à margem cultural.

Pessoa, e os seus heterónimos, não utilizaram barreiras sociais nem escritas. Foi um poeta jovem e controverso pelos seus actos e afirmações. Mas as suas angústias e dilemas sempre trespassaram ao leitor, sendo evidentes os conflitos interiores. As suas múltiplas personagens com características de personalidade bem vincadas mostram uma capacidade singular de criar e ficcionar.

Desde o início da sua vida Fernando Pessoa apresenta um percurso invulgar, passando por mudanças que ditaram o seu percurso, desde o falecimento do seu pai em tenra idade à vivência fora do país na sua infância, mas será o seu percurso literário que o distinguirá.

Muitas das suas produções apresentam-se em língua inglesa uma vez que viveu parte da sua vida em África do Sul, sendo a literatura inglesa também uma fonte de inspiração para o autor português.

Cedo começa a trabalhar para revistas e periódicos, sendo cofundador das revistas e dirigindo-as. A sua fonte de rendimento passava pela tradução de textos para a língua portuguesa, mas a sua ambição seria de dedicar a vida à escrita criativa.

O seu heterónimo, Álvaro de Campos, refletirá as suas emoções em relação à cidade de Lisboa. Personagem ficcionada com um estilo de vida mais similar ao de Pessoa, especialmente na sua fase intimista, onde reflete as ansiedades da sua existência.

Nas cartas trocadas entre Pessoa e Ofélia, anos após o término da Revista, encontramos o desejo de vida oculta do poeta, a relação mantida ao máximo em segredo, apesar da grande vontade de Ofélia de se casar e tornar oficial a relação. A entrega pessoal entre ambos não é equilibrada, Ofélia apresenta um desejo e uma constante ansiedade de se manter em contacto com Pessoa, escrevendo-lhe extensas cartas, enquanto, por outro lado, Fernando não escreve com tanta regularidade, nem textos tão longos (Assírio e Alvim, 2015).

O seu discurso é muitas vezes interrompido pelo discurso de Álvaro de Campos, situação que Ofélia demonstra algum desconforto, por ser uma pessoa não muito simpática e um tanto ofensivo.

Dos heterónimos de Fernando, Álvaro de Campos será o mais semelhante ao poeta como pessoa, dizendo o que pensa sem muito filtro, e demonstrando o seu grande desconforto com a sociedade e o estado cultural no qual vivia.

Pessoa demonstrava não ser uma figura muito feliz, desagradada com a involvência e depressiva de um modo geral.

As cartas que troca com diversos poetas e amigos, permitem-nos fazer a leitura de um pessoa inconstante, que sofre pela falta de avanço na sociedade portuguesa, ao mesmo tempo que luta para fazer vingar o seu vanguardismo.

Fernando Pessoa viverá até aos seus quarenta e sete anos dividido em heterónimos e questões existenciais, vendo os seus amigos próximos a falecerem e a sua amada a se afastar após duas fases distintas de namoro (Assírio e Alvim, 2015).

Além dos possíveis transtornos psíquicos dos quais sofria o poeta, podemos evidenciar o seu constante consumo de drogas, como o álcool, que poderiam influenciar o seu estado emocional, tornando-o aos poucos mais doente e mais depressivo, até que falece de uma alegada cirrose hepática.

O poeta poderá ter visto na figura de Orfeu a proximidade com algo mais que mortal, podendo explicar o seu sentimento de despartença ao local e à situação vivida, ambos depressivos após perderem alguém significativo nas suas vidas, que se entregam à companhia dos jovens através da poesia:

*“Ninguém volta? Do mundo subterrâneo
Onde a sombria luz por nulla doe,
Pesando sobre onde já esteve o craneo,

Não restitue Plutão a sob o ceu
Um heroe ou o animo que o faz,
Como Eurydice dada á dor de Orpheu;
Ou restituiu, e olhámos para traz? (Pessoa,2000b :202)”³⁹*

Nos poetas da dita geração, é sempre sentida a duplicidade de género, na escrita e nas relações que partilhavam de proximidade emocional. Sugerindo uma entrada numa época em que o importante não seria o género da personagem, mas sim, transpor o sentimento sentido e as ações serem claras e diretas para quem as lê.

“(...) O romance Nova Sapho é visto como obra cuja protagonista, a poetisa lésbica Maria Peregrina, antecipa outras personagens femininas, nomeadamente em Pessoa, Côrtes-Rodrigues, Sá-Carneiro e Almada.” (Sepúlveda, 2015, p.14)

Toda esta geração é reflexo de um país fragmentado entre ideais monárquicos e republicanos, tentando encontrar o sentido correto para um país que foi em tempos supremo em relação aos descobrimentos, e agora encontrava-se à deriva a nível governamental.

Para além da situação administrativa vivida em todo o país, os jovens artistas procuravam em países desenvolvidos, acompanhar vanguardas que os permitissem representar os sentimentos sentidos através da arte. Todos estes jovens viveram desgraças pessoais a diferentes níveis, todos teriam um défice de atenção e de afecto em

³⁹ Momento em que Pessoa associa o mito à revista – ver página 68 de Nuno Amado. “(...) Pessoa insinua é que a glória antepassada foi, de facto, restituída, mas que o supra-Camões que a restituiu, “como Eurídice dada à dor de Orfeu”, tão depressa apareceu como se sumiu quando a pátria, desconfiada do seu aparecimento, preferiu voltar o olhar para trás.” (Amado, 2015)

relação aos pais e familiares, estavam numa procura constante de afirmação pessoal. Ao anexar a estes factores, a estabilidade económica não os amparava.

As mortes de alguns dos jovens integrantes do grupo da Revista, torna-os ainda mais peculiares, uma vez que todos faleceram relativamente jovens. Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho, morrem ambos de um acidente rodoviário com doze anos de distância, Mário de Sá Carneiro falece por suicídio e Fernando Pessoa por cirrose hepática, tal como já foi referido (Saraiva, 2016).

Curiosamente o impulsionador Luís de Montalvor, o criador do movimento orfírico entre os poetas portugueses irá ser o último a falecer, num acidente um tanto sinistro e sem causas assinaladas para o acidente.

Arnaldo Saraiva caracteriza-os como:

“Homens “sem suporte” - e no Orpheu só colaboraram homens, não constituindo excepção o colaborador com o ambíguo nome de Violante de Cysneros -, eles encontraram na revista o seu lugar simbólico de segurança, de afirmação ou de triunfo. (Saraiva, 2016)”

De facto, evidenciamos, nos poetas referidos, um alto nível de dificuldade de integração na sociedade na qual estavam inseridos, todo o desenvolvimento como cidadãos destes jovens, foram influenciados por tragédias, as quais irreversíveis, na maioria dos casos a morte de entes queridos. O mesmo sofrera Orfeu, ao perder Eurídice a sua vida desmorona e não existe reversão possível para tal acontecimento. Como tal, entrega-se à companhia de jovens e à partilha de poesia e da música, deixando à porta as suas guerras.

Muitos destes jovens poetas de *Orpheu* utilizam figuras, ou atividades, femininas para se representarem, factor que na mitologia de Orfeu é também referido, indicando um certo carácter homossexual de esta personagem. Esta proximidade íntima é sentida em alguns dos artistas do grupo.

Por vezes podemos relacionar o modo como levam a sua vida pessoal, como se estivessem a passar pelas diferentes fases da vida da figura mitológica, se este modo é propositado não o podemos concluir. Mas temos de pôr em evidência o carácter

esotérico de Fernando Pessoa, que em parte explica muitas das suas atitudes, assim como os seus distúrbios.

A par da Geração de *Orpheu*, no auge do vanguardismo Europeu começa a se destacar o casal Delaunay. Estes refugiam-se em Portugal com o despertar da Primeira Guerra Mundial, mudando-se por alguns meses em 1915 e retornando novamente em 1916, segundo Ana Vasconcelos, aguando da exposição da Fundação Calouste Gulbenkian, “*O Círculo Delaunay*” esta refere o fascínio por Portugal oriundo da Geração de *Orpheu*, “*O casal de artistas parece ter sido atraído pelo surgimento da revista Orpheu em Portugal,*” (Santos L. , 2015). Sonia e Robert Delaunay iniciaram o seu destaque nas artes plásticas pouco antes, por volta de 1913, quando começam a surgir os primeiros traços de abstracionismo na Europa. Eram sem dúvida artistas de vanguarda aos quais interessava a temática orfíca, desenvolvendo a sua própria corrente artística, o Orfismo.

Durante a sua estadia em Portugal, o casal de artistas convive com inúmeros artistas portugueses, alguns que haviam regressado ao país, também fugindo à guerra que se instalara no território europeu, e outros artistas próximos aos que regressavam. Alguns destes artistas serão próximos, e da própria Geração de *Orpheu*, como será o caso de Amadeo de Souza-Cardoso e Almada Negreiros.

Muitos artistas portugueses cruzaram o caminho dos Delaunay, quando estes regressaram a França, Sónia conhece Maria Helena Vieira da Silva, ambas partilham reflexões e desempenham um papel ativo no meio artístico francês (Fundação ASVS, 2010). A passagem desde artistas por um país de periferia como Portugal é relevante na medida que proporciona contacto com artistas e obras de vanguarda sem terem de se deslocar para Paris ou outra cidade. Desta forma inspiram-se e compõem novas obras que o público não as caracterizará de imediato como escandalosas, mas como peças de relevância por beberem ao máximo da cultura ocidental.

Um ano antes de se iniciar a Grande Guerra, nasce no Rio de Janeiro o que viria a ser a lenda viva do estilo Bossa Nova, um dos maiores poetas brasileiros e dos artistas mais criativos, este é sem dúvida Vinícius de Moraes⁴⁰. Aos sete anos integra a maçonaria, onde começa indiretamente a desenvolver um pensamento filosófico e artístico, mas

⁴⁰ Vinícius de Moraes será uma das figuras mais importantes para a afirmação da dissertação em questão.

segunda as notas biográficas do poeta, apenas em 1922 começam a surgir os primeiros poemas do mesmo. A sua vida, a partir do secundário, começa a ser repartida entre a casa dos avós paternos e a casa dos pais, a qual só iria aos fins-de-semana. Com catorze anos inicia a escrita musical, integrando mais tarde a formação em Letras, integrando mais tarde o curso de Direito e depois entra para o curso de oficiais (VM Cultural, s.d.).

Anos mais tarde, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Vinícius irá permanecer temporariamente em Portugal, no ano 1939, após ter ido se encontrar com a esposa que residia em Londres, estes procurariam escapar ao ambiente de guerra. No ano 1942, inicia a escrita de *Orfeu da Conceição*, obra de adaptação da mitologia clássica para o ambiente contemporâneo brasileiro, após visitar o *Morro do Cavalo* (VM Cultural, s.d.).

Em 1944, temos referência de um contacto com um casal com relação de ponte entre artistas e temáticas, Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva, encontravam-se no Brasil, refugiados da Segunda Guerra Mundial, trabalham Vinícius no Suplemento. Esta ligação é relevante por ser um casal próximo de Sónia e Robert Delaunay, e por serem um casal de referência no panorama artístico Europeu (VM Cultural, s.d.).

Com o final da guerra aproxima-se do poeta uma fase mais sombria, a morte de um amigo próximo leva a constantes pesadelos. Passa diversos anos de crítica jornalística, e aprofunda os conhecimentos cinematográficos e procura a mundialização dos seus trabalhos, mas em 1954 vê reconhecido *Orfeu da Conceição* num concurso de teatro do IV Centenário do Estado de São Paulo, a partir deste momento Orfeu torna-se um ponto constante na vida do artista e da arte.

A primeira tentativa é de tornar *Orfeu da Conceição* num filme, mas cedo retomam ao formato de teatro. Mas enquanto Vinícius trata da produção teatral, Sacha Gordine continua a trabalhar na adaptação para cinema, o que resultaria no *Orfeu Negro*. A produção musical anexa António Carlos Jobim, e a produção de cenário é da autoria de Óscar Niemeyer (VM Cultural, s.d.).

Em 1958, Vinícius entrega-se completamente à música, estilo este que se intitula a partir da data de Bossa Nova. No ano seguinte *Orfeu Negro* recebe Palma de Ouro no Festival de Cannes e o Óscar de Melhor Filme Estrangeiro. Em 1960, lança na íntegra

Orfeu da Conceição e no ano seguinte a tradução de *Orfeu Negro* em italiano. Este falece em 1980, antes de visualizar a segunda adaptação da peça para filme em 1999, com o título *Orfeu* (VM Cultural, s.d.).

Maria Helena Vieira da Silva, nascida nos primeiros anos do século XX (1908), viria a ser umas das artistas mais relevantes para o panorama artístico português do século XX, e para os mercados de arte do século XXI, no que toca a artistas nascidos em Portugal.

Vieira da Silva cedo parte para Paris, onde irá desenvolver as suas capacidades técnicas e pensamento artístico, produzindo grande parte das suas obras fora da situação portuguesa. Esta irá regressar ao país de nascimento com o brotar da Primeira Guerra Mundial, este regresso já é realizado em conjunto com o seu parceiro Arpad Szenes, pintor húngaro. Ambos serão um casal de destaque durante o século XX.

Em Portugal partilham contacto com diversos artistas, portugueses e estrangeiros, nesta fase Portugal era um porto de refúgio, longe da Grande Guerra.

Com a aproximação da II Guerra Mundial Arpad Szenes é obrigada a refugiar-se por ser judeu, viajando para o Brasil, enquanto Vieira da Silva não consegue de restituir a sua nacionalidade como portuguesa por restringimento de António de Oliveira Salazar (Canelas, Arpad Szenes e Vieira da Silva: um amor que estava escrito (e vamos ler), 2012). O Brasil torna-se um refúgio para diversos artistas, assim como os Estados Unidos da América, o casal partirá para o outro lado do Atlântico, onde participaram em projetos com artistas que já haviam conhecido previamente em Portugal, como Vinicius de Moraes. Este convida o casal a participar num Suplemento (VM Cultural, s.d.) no ano 1944, ainda durante o período de guerra.

Todas as figuras referidas apresentaram um percurso de vida irregular, o que influenciou o seu pensamento artístico e crítico. Desde desequilíbrio emocional, perda de familiares, emigração, residência em zona de conflitos e guerra, mas também por descrença no sistema cultural e político instaurado, muitas vezes oprimindo o seu pensamento crítico e criativo. Estes ansiavam por pertencer às vanguardas, expor o seu pensamento artístico e a sua interpretação sobre o mundo que os envolvia.

A Geração de *Orpheu* apresentou-se como a mais oprimida com base no seu contexto social e pessoal, que influenciou e criou mudanças significativas num país que ficava à margem da restante Europa. A maioria dos seus participantes haviam viajado e sido influenciados pelos destinos que visitaram, procurando trazer para o seu país de origem criações novas de vanguarda que abalasses o panorama cultural.

Robert e Sónia Delaunay viveram influenciados pelas mudanças vanguardistas sentidas na França, mas quando a Grande Guerra se inicia, estes procuram Portugal pela Geração de *Orpheu*, sendo o casal do movimento do Orfismo, esta ligação parece óbvia. Uma vez em Portugal conhecem e trocam conhecimento com diversos artistas portugueses, a influência e passagem de conhecimento é evidente.

Maria Helena e Arpad Szenes, apesar de não representarem Orpheu, nem pertencerem à Geração de *Orpheu*, estão presentes como ponte entre gerações e oprimidos. Estes conhecem o casal Delaunay, são oprimidos pelo Estado Novo quando o estado de Salazar não permite a Vieira da Silva recuperar a sua nacionalidade portuguesa. Estão na ponte órfica, quando são próximos do casal do movimento do Orfismo, quando convivem num ambiente português pós Geração de *Orpheu* e posteriormente acabam por conhecer Vinicius de Moraes, que após a Segunda Guerra será um representante constante de Orpheu.

Estas relações mantêm *Orpheu* como uma memória constante luso-brasileira onde artistas com vidas controversas, em constante viagem, criam o seu percurso e a sua arte, influenciados por uma figura mitológica de poesia, dor, amor e perseverança.

Por muitos que sejam os artistas, com contextos que se cruzam ou não, Orpheu parece estar presente naqueles com o contexto de vida mais difícil, onde a sua expressão através desta figura mitológica é unanime, e permite uma criação e transfiguração das emoções para a realidade.

CAPÍTULO 5

A História e a Teoria da Arte depararam-se com mudanças muito profundas no panorama cultural na transição de séculos, do século XIX para o século XX, e do Século XX para o século XXI. Estas mudanças foram também tecnológicas e sociais, o que produziu fortes movimentos artísticos em curtos espaços temporais. A *reprodutibilidade* fez com se discutissem os conceitos de *autêntico*, *original* e *aura* no meio estético.

A *reprodutibilidade técnica* distingue-se naturalmente da *reprodução temática*, mas ambas se tornam uma *atividade de massas* com a chegada ao final do século XX e a aproximação da globalização cultural. Nesse momento, começam a ser discutidas teorias de *esgotamento artístico*, de *falta de criatividade* e de renovação de ideias produzidas em espaços e tempos distintos em vez de criação de novas linguagens artísticas e de ideias *originais*.

O Capítulo 5 expõe as teorias do “Fim da Arte”, sobre a *reprodutibilidade* e a *aura* - que considerámos as mais relevantes - apresentadas por diferentes teóricos como: Georg Hegel, Johann Herder, Hans Belting, Arthur Danto e Walter Benjamin. Permitindo-nos considerar a sua visão da arte no século XX, inserindo-as no seu tempo, podendo compará-las posteriormente com a atualidade.

5. Teoria do esgotamento artístico

O pensamento de atingir um esgotamento artístico surge no século XIX, pelas teses de diversos teóricos, filósofos e críticos, sendo este pensamento depois adaptado por cada autor, mas todos sentiram a necessidade de escrever sobre uma mudança evidente no paradigma artístico da época. Estavam perante uma época consciente das produções artísticas e das situações sociais que as delimitavam no tempo e no espaço.

Era evidente a mudança gráfica nas obras, mas juntamente com esta mudança se aclamava um distanciamento da *aura* (Benjamin, 2012), este começa a ser sentido no século XIX, mas será o século XX que marcará definitivamente este paradigma. A luta para uma definição artística na era contemporânea complicou-se com o passar dos anos e para a melhor compreensão dos dilemas da crítica, da história da arte e da estética/filosofia da arte é necessário retrocedermos ao pensamento de um fim da arte despertado por Hegel que acaba por despertar inúmeros autores e teóricos.

A questão prende-se sempre com “um” fim da arte e não “o” fim desta, apesar do assunto ter sido debatido por inúmeros autores, este tema torna-se mais sério nos dias que correm.

Os autores que se seguem, refletem todos um sentimento de perda de algo que completava a criação artística, as obras de arte, será importante reter este pensamento, pois ao chegar ao factor “*aura*” e aos dias de hoje, a arte pode muitas vezes ser vista como pouco criativa e sem essência pelo facto de “já se ter visto tudo”. A arte parece carecer de criatividade e de singularidade que nos fazem produzir sentimentos e sensações. Este sentimento de perda começa por ser algo redundante por viverem o tempo da própria produção e já não estarem perante uma era de retrospeção e análise de uma época morta que inspira novas eras.

A sensação de estranheza que se instala em XIX e corre até ao século XXI é o que motiva a reflexão e distingue críticos.

Georg Hegel, que situa a arte a par da religião para anteceder a filosofia, deste modo Hegel reflete sobre um fim da arte, durante o século XIX, com a sua tese pretendia fundar mudanças evidentes no meio artístico que tinham vindo a se alterar juntamente com as sociedades, desde a sociedade clássica à sociedade do tempo de Hegel. Esta questão derivava do desprendimento que foi sendo efetuado entre factores religiosos, científicos, filosóficos e as artes, criando um anacronismo com o passar do tempo e com as mutações sociais e artísticas.

Hegel acreditava que o belo artístico provinha de algo superior à natureza por se tratar de um produto espiritual, tudo o que proviesse de algo espiritual seria superior ao natural. Desta forma com o passar do tempo a arte foi se tornando desprovida deste espírito.⁴¹

Apesar de Hegel ter evidenciado uma falta na arte, ou uma diferença, pois não poderemos considerar de todo uma falta, temos de colocar em evidência que nem todos os seus raciocínios são legítimos, dado que afirma “ (...) *a arte para nós é coisa do*

⁴¹ O espírito será levado em conta neste contexto como produto que provém do homem, da ponderação para além da natureza, os elementos da natureza por muito que fossem tidos como belos, não teriam a carga espiritual necessária para alcançar a grandiosidade.

passado” (Hegel, 2000:4) Este pensamento prende-se com a análise retrospectiva que a História da Arte sempre realizou sobre os objetos artísticos, dado que a arte era atualizada à data da sua criação era como se algo se tivesse perdido.

Em Hegel, o Homem tem naturalmente um espírito crítico ao contactar com arte, dado que esta tem um valor além do natural pois procura o valor máximo do belo, este deve-se ao conhecimento este vai adquirindo das suas experiências sensitivas, pois todos os momentos são momentos de aprendizagem.⁴²

“O Espírito se desenvolve processualmente, este não está claro revelado de imediato, tem na experiência de mundo seu caminho, seu aprendizado; é nos feitos da história que se vê os estágios desse aprendizado, em cada instante da realidade ele recobra sua presença.

A arte existe quando a consciência se eleva acima de seus fins materiais e manifesta o Ideal. Entendida assim, ela é algo que utiliza o sensível para revelar o Espírito; nela o Ideal se revela em obras materiais, não se mostra totalmente, mas por meio da particularidade é capaz de transparecer aquilo que ele é.”

(Silva J. C., 2018)

Hegel também categoriza a arte como inferior à religião e à filosofia, pois este não materializa da melhor forma o espírito, exibindo esta sempre com falhas maiores que as restantes duas disciplinas. A arte não conseguiria exprimir o absoluto, a sua característica de matéria afasta-a do plano supremo, pois acreditava o filósofo, que tudo o que seria superior e absoluto não seria matéria, como tal a arte ao tentar atingir este patamar através da matéria não corresponderia como a filosofia e religião que permanecem no plano do pensamento.

Estas ideias serão muito distantes do pensamento atual em relação à arte.

Hegel caracteriza, de forma lata que, o que é criado pelo homem é superior ao que está na natureza, pois é criado com base no pensamento em que a Arte é superior à natureza pois está diretamente relacionada com o espírito. A arte era uma representação da

⁴² Este pensamento é importante ao século XXI, sendo abordado a par da arte atual, que absorve referências de tudo o que a rodeia, tendo nós noção da evolução e da quantidade quase infinita de informação que corre.

espiritualidade, uma maneira de representar o pensamento religioso e o irrepresentável. (Bayer, 1995:305)

As artes irão servir-se da religião e dos cultos para se representarem, e vice-versa, a religião será a fonte de inspiração para as representações artísticas, sendo que o exemplo que Hegel usa é o da Arte Clássica e Grega e o da Arte Romântica. Na Arte Grega as inspirações eram os deuses gregos e suas vidas, assim como toda a mitologia. Na Arte Romântica a inspiração era o Cristianismo, e esta inspiração será desde o Paleocristianismo o pilar da arte Ocidental. A arte representaria o espírito e a sua atividade. Bayer, reflete sobre Hegel:

“(...) Desta maneira, o conteúdo da arte, os grandes interesses da arte, reduzem-se a um número limitado de grandes temas. Do mesmo modo, a forma artística comporta apenas um número limitado de grandes temas.”⁴³

Ao chegarmos ao mundo de Hegel, no século XVIII, a ciência está a se desenvolver em pleno, criando barreiras ao espiritualismo, colocando as filosofias em dúvida enquanto ciências do espírito e do intangível, desta forma as artes começam a sofrer alterações assim como os pensamentos sobre estas.

Este afirma que a arte pela sua liberdade preenche exatamente a mesma missão que a religião e a filosofia, são formas de exprimir o superior, ou divino, e de tornar sensível o espírito absoluto.⁴⁴

Herder desenvolve o pensamento no século XVIII, assim como vive neste século sem atingir o século XIX, o verdadeiro século das mudanças comportamentais e estéticas europeias. Será este filósofo um dos quais irá desenvolver mais o pensamento que interessa à dissertação.

Johann Gottfried von Herder fora aluno de Kant, o que influenciará algumas das suas teorias. Herder acreditava que tudo o que existe de belo, deriva do espírito humano, pois é o homem que contempla e caracteriza de belo, a natureza é bela porque o homem o vê com espírito. Este era forte apologista da inspiração através dos clássicos e da

⁴³ Cid. Bayer, pp.307.

⁴⁴ Cid. Raymond, pp. 306

mitologia, esta ideia é desenvolvida nas *Silvas Críticas* em 1768, onde indica que a história da cultura devia repor as suas origens na literatura grega.⁴⁵

Este irá estudar a arte como indivíduos, pois a arte é viva, e tem uma história, um nascimento e uma evolução, não podendo ser analisadas com conceitos *à priori*. Isto é, cada pessoa terá a sua própria interpretação da arte com base nos seus conhecimentos e na sua experiência, sendo assim, as interpretações serão variadas, não podendo fazer juízos antecipadamente sem a devida análise da história, do seu nascimento e da sua vida. As interpretações variavam conforme as civilizações, e o que estes acreditavam.

Bayer, na *História da Estética*⁴⁶, compara Lessing e Winclemann com Herder, pois estes indicaram que o fim da arte antiga seria a beleza, enquanto Herder discorda e vê nesta um elemento social. A discussão entre Lessing e Herder irá mais longe, quando estes falam de características representáveis, sendo que para Lessing estas não poderiam ser efémeras, enquanto Herder defende que a arte pode, e representa momentos efémeros e transitórios. Apesar de discordar de Lessing nesta questão, irá partilhar a sua ideia quanto à pintura, onde o representado exprime exatamente aquilo que existe, seja em cor, forma, em “alma” e até imaginação.

Será importante reter a visão do filósofo em relação à poesia, pois esta irá refletir a sucessiva representação do mito de Orfeu, tanto na poesia como nas restantes representações artísticas:

*“Para Herder, a poesia age tanto no tempo como no espaço. Age pelo dinamismo das representações, pelo fluxo e refluxo, pelas indas e vindas, aquilo a que Herder chama de melodia; pela recriação de um todo que só pode manifestar-se sucessivamente.”*⁴⁷

Desta forma, tanto Herder como Hans determinam as artes como sucessivas imitações em que apenas os seus meios são diferentes.

⁴⁵ Cid. Raymond, pp.290

⁴⁶ Cid. Raymond, pp.291

⁴⁷ Cid. Raymond, pp.292.

Hans Belting teoriza, nos anos 80 do século XX, assim como outros historiadores, críticos e filósofos, sobre o fim da história da arte, este irá destacar a história das imagens, pois estas incorporam toda a criação artística, o antes e o depois da criação. É importante colocar em evidência a época em que Hans vive, onde os grandes “ismos” contemporâneos da História da Arte viveram e colocaram em questão as tradições estudadas e edificadas por séculos. Este teoriza sobre a questão do fim da história da arte nos anos 80, mas ao chegar aos anos 90 este apresenta o tema não como questão, mas como uma certeza, a disciplina, ciência ou método encontra um fim.

Belting ao visitar a teoria dez anos depois, ganha uma visão clara, em contraste com as restantes épocas. Ao ver de fora tem a oportunidade de analisar com outra visão. Esta análise ganha força também com a aproximação do final do século criando retrospectivas sobre a arte e a sua evolução.

Arthur Danto, quando publica um ensaio em 1984 intitulado “O fim da arte” (Danto, 2013:4), onde reflete não sobre a morte da arte, mas sim o fim da sequência histórica que vinha a ser desenvolvida pelos críticos e pelos historiadores de arte durante séculos. Estaríamos agora perante uma era de libertação artística das tradições e do fio condutor em que os historiadores prenderiam os artistas emergentes⁴⁸.

Danto, leva à evidência o facto de a arte estar livre dos cânones e de os objetos não serem aceites como arte por não corresponder aos critérios dos historiados⁴⁹, deste modo o autor da tese de “O fim da arte” identifica-se como um crítico de arte pós-histórico contrapondo os historiadores e os críticos. Uma vez que a arte teria um vasto acesso ao que era criado, o autor defende que a questão ia mais longe, estaríamos

⁴⁸ Este fio perdera-se com a época contemporânea, pois já não estaríamos perante uma análise retrospectiva da história da arte, mas perante uma interpretação direta no tempo dos movimentos/criações.

⁴⁹ Este momento é, ironicamente, importantíssimo na História da Arte, levando inúmeros teóricos como Hans Belting, G. W. Friedrich Hegel, Ernst Gombrich e Walter Benjamin, a se debruçarem sobre a questão de quais seriam os parâmetros corretos para caracterizar um objeto/uma criação como arte e de como este momento poderia ser uma decadência para o estatuto artístico retirando a capacidade de definir o que é arte, podendo ser consideradas arte quaisquer objetos que assim se justificassem como tal.

perante uma nova era da arte.⁵⁰ A problemática prendia-se com o facto de vivermos uma época que partilhava a atualidade da arte com a sua crítica, não sendo um pensamento retrospectivo das criações, mas antes um pensamento que limitava que obras seriam consideradas arte.

Danto faz uma afirmação em relação à arte contemporânea produzida na segunda metade do século XX, que nos encaminha para Benjamin e para a dissertação em questão, “O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada.” (Danto A., 2006) o autor refere esta questão do espírito quando compara a arte moderna com a arte contemporânea, sendo que a moderna pretendia um distanciamento claro da arte do passado, enquanto a arte contemporânea usa a arte do passado como melhor entende, usando-a de inspiração ou de outra maneira que assim entender. O pressuposto nunca será eliminar por completo a arte ou a sua capacidade de criar, mas sim, demonstrar que a metodologia e interpretação produzida pela arte contemporânea/atual criava uma abertura à arte e à história da arte, não excluindo o passado, nem quebrando por completo os desígnios artísticos, mas baseando-se à *priori* em aquilo que a história faculta para novas criações.

Arthur Danto sente a necessidade de esclarecer os dois períodos, a da arte do passado, o moderno e a arte contemporânea, devido a ideias precipitadas referentes à sua teoria, evitando assim declarar uma morte total à arte, da sua parte:

“Na década de 1980, alguns teóricos radicais aparecem em defesa do tema da morte da pintura, baseando o seu julgamento na alegação de que a pintura moderna parecia, apresentar todos os sinais de esgotamento interno, ou pelo menos de limites demarcados para além dos quais não era possível avançar.”⁵¹

Walter Benjamin (1892-1940) representa um papel relevante na teoria da história da arte moderna e contemporânea, desenvolvendo teorias que nos permitiram compreender a arte como objeto único portador de aura, elemento que a torna singular em conjunto

⁵⁰ cid. Viso. Cadernos de estética aplicada, Revista eletrônica de estética.

⁵¹ Cid. Danto, pp.5

com todos os seus elementos e não só pelo objeto em si. Benjamin foi filósofo, ensaísta e sociólogo, tendo grande relevância na Teoria Crítica.

O autor é importante para esta dissertação, na medida em que teoriza sobre a *aura* dos objetos artísticos, esta teoria é desenvolvida devido aos avanços da fotografia e do cinema (Benjamin, 2012:64), numa época em que a reprodutibilidade se tornou um fenómeno incontornável, não que não existisse reprodutibilidade desde o início da arte, mas por ser um processo mecânico, distinto da criação. Este processo, a fotografia em especial, criou espaçamento entre a criação e o observador, criando perdas de sensações, não transmitindo a *aura*, a essência das obras como peça no lugar e no espaço para que foram destinadas. Salienta ainda a importância da observação real face à observação de uma reprodução/uma fotografia, existem sempre perdas quando observamos por uma fotografia por muito real que esta seja.

Apesar de salientar que estas técnicas criam perdas, refere também que estas permitiram chegar a um número maior de pessoas, chegando às massas, o que antes seria para um público limitado, poderia agora alcançar o mundo inteiro através de uma representação.⁵² Mas apesar de alcançar as massas, estas obras careciam de *aura* pois estas não são transmissíveis através da reprodução fotográfica, sendo que esta muitas vezes reproduz o que não é perceptível pelo olho humano. A reprodutibilidade trata-se assim de uma técnica eficaz para chegar a grandes públicos, mas sobre de uma perda inigualável, esta “Era” descrita por Benjamin é ainda mais real na atualidade, dado que as reproduções são realizadas agora pelas massas, que criam em massa reproduções que ficam ao alcance de qualquer pessoa.

Sendo assim, Walter Benjamin alerta para a perda de *aura* nas peças artísticas, uma vez que as técnicas de reprodução promovem a dissipação dos elementos únicos presentes nas peças/espacos/movimentos/criações que as tornam elementos únicos de herança cultural. Não só teoriza sobre a fotografia e as artes plásticas e visuais, como também desenvolve pensamento sobre as artes performativas como o teatro, dizendo que este está sempre preso ao seu autor, sendo que depois reproduzido fora do tempo do seu autor estas peças perderam *aura*.

⁵² Cid. Benjamin, pp.89.

Estas teorias são relevantes para a questão desenvolvida, sendo que Orfeu é reproduzido inúmeras vezes ao longo de diversos séculos, fora do seu tempo e do seu espaço.

Sobre Walter Benjamin e “O fim da arte a partir do conceito de *aura*” Alexandre Gonçalves (Gonçalves, 2006) teoriza/reflete sobre as teorias de Benjamin e aproximando-as do conceito de fim da arte, sendo que considera, tal como Benjamin, que a fotografia e as grandes salas de reprodução são dirigidas às massas, quando a arte era dirigida ao indivíduo:

“Para Benjamin, com a reprodução técnica, o aqui e agora característicos da obra de arte tradicional desaparecem, ocasionando a destruição da aura da obra de arte, e com isso, abalando o próprio conceito de arte, que de fenômeno estético singular, passa a ser um evento de massas.”⁵³

Após apontar as principais teorias que a aluna utilizará para fundamentar suas ideias e reflexões, resta agora referir o porquê de estas estarem ligadas à figura mitológica de Orfeu.

Orfeu é uma figura mitológica que inspirou, ao longo de vários séculos, artistas e mestres, a representar todas as suas passagens como odes/modelos artísticos, seja pelo dramatismo da sua vida como pelo romantismo e sobrenaturalidades.

Esta figura, dotada do dom da poesia e da música, inspirou artistas a seguir as suas pisadas. A sua representação não está presa a uma pedagogia religiosa, como a arte fora durante muito tempo, um serviço ao ensino, mas antes a uma pedagogia romântico-dramática, onde o herói, por muitas capacidades que tenha perde sempre o que lhe é de mais importante, sendo as suas capacidades a poesia e a música, mas nunca alcança a felicidade por perder a sua amada, esta temática dramática permite uma aproximação afetuosa dos artistas ao mito e à figura.

⁵³ Cid. Gonçalves, pp.3.

CAPÍTULO 6

Apesar de diversos pensamentos referentes ao *Fim da História da Arte*, após o encontro entre Orfeu e artistas que geraram peças artísticas singulares, dotadas da mesma temática por longos séculos, consideramos estar perante um novo momento estético e histórico, que necessita de um olhar cuidado e atento sobre os acontecimentos passados e presentes. Consideramos não estar perante o *fim* ou *esgotamento* de algo, mas sim perante uma nova ideia, uma *reprodutibilidade artística*, e não técnica. Através de uma única temática, entendida aqui não apenas como a configuração das suas origens, definida num determinado momento da História, mas como a conjugação desse entendimento com a consciência crítica das suas transformações interpretativas, incluindo-se, sem preconceitos, as *contaminações* de múltiplas naturezas, os artistas são capazes de milhares de resultados, inovadores ou não, e são estes que permitem o avanço artístico numa sociedade globalizada.

6. Teoria da reprodutibilidade artística ao invés do esgotamento criativo

6.1 Em modo de conclusão

Muito se tem escrito sobre o *fim da arte*, o *esgotamento criativo* e o *excesso de acesso à arte*, seja através de livros, catálogos, ou do *acesso virtual*. Este assunto preocupou diversos críticos de arte, historiadores, filósofos e até os próprios artistas.

A evolução tecnológica avançou drasticamente no século XX, e, atualmente fez-nos atingir uma época de difícil distinção entre a reprodução, a citação, a cópia e o original. Sendo que essa indistinção se acentua com o acesso facilitado às obras, quando estas são divulgadas digitalmente.

Podemos considerar uma das grandes problemáticas enfrentadas pelos críticos e pelos historiadores de arte no século passado a proximidade com os movimentos artísticos, sendo esse um elemento muito condicionador das análises.

Por norma, as análises de obras artísticas eram, e são realizadas - à exceção de obras atuais - à *posteriori*, passados diversos anos, até séculos, da criação da obra, ocorrendo desta forma uma observação mais *imune* ao pensamento social coetâneo, com um distanciamento cultural mais satisfatório, permitindo um estudo que se centra somente

nos factores necessários, como o pensamento social e cultural da época de estudo, os movimentos artísticos, o meio em que o artista estaria inserido, a sua técnica, sua ideologia, crenças e tudo o mais que permita uma análise afastada o suficiente para ser o menos dispar possível, evitando contaminação de pensamentos pela sensibilidade ou ligação com o tempo e a proximidade relativa.

Ao estudarmos as teorias do *fim da arte*, ou da *história da arte*, revemos esta problemática, uma vez que as obras utilizadas para caracterizar as teorias eram estritamente próximas, a nível datal, da análise e dos teóricos.

A transição do século XIX para o século XX foi repleta de acontecimentos únicos que, em tempo recorde, alteraram por completo a sociedade europeia, desde evoluções tecnológicas, as guerras civis e mundiais, as vanguardas artísticas e a liberdade de expressão, são alguns dos factores que influenciaram profundamente o século XX. Juntamente com estas mudanças os artistas começaram a criar obras de arte cada vez mais controversas, permissivas de interpretações que persistiam num plano mais filosófico que objetivo.

As gerações vanguardistas enfrentaram críticas pesadas do público e dos críticos, que, até os compreenderem, achavam-nos atroz. No entanto a crítica desenvolveu vários critérios sobre esta nova era, uns mais positivos que outros.

Dadas tantas alterações no panorama artístico e social iniciam-se logo no dealbar do século XX teorias opinativas em relação à cultura, chegando à teoria do fim da arte, levando diversos teóricos e críticos a refletir sobre o final das artes, particularmente se teriam estas chegado a um ponto sem retorno no qual se teria esgotado a aprendizagem e a capacidade plástica da *mimesis* do real, que teria demorado tantos séculos a alcançar.

A compreensão da arte contemporânea torna-se *difícil*, assim como a adaptação às reproduções em série, existentes devido à evolução tecnológica.

A reprodução artística criou grande resistência por parte de teóricos como Walter Benjamin, que acreditavam que as obras de arte perdiam *aura* ao serem reproduzidas, isto é um facto, quando referimos que visualizar uma fotografia de uma obra de arte ou uma peça é desvirtuada do seu espaço original a sua leitura não pode ser plena, é referir

que o observador não terá a percepção correta da mesma, as sensações e inalações serão incorretas.

As reproduções permitiram, e permitem, que a arte seja acessível a todos os públicos, que seja consumida pelas massas. No entanto a sua leitura nunca será idêntica ao estar perante a obra original, no tempo que foi criada, para o espaço e emoções que foi criada. Apesar disso, ela dá-se a conhecer ao público através da reprodução, gráfica ou plástica, mas sem a satisfação e ligação emocional.

Quando as peças são desvirtuadas do seu local de origem estas perdem propósito, enfrentando as mesmas consequências das reproduções, apesar de termos o privilégio de as analisar esteticamente em primeira mão e apreciá-las, não as vemos contextualizadas, no seu todo inicial. Perdemos a *aura* e toda a sua leitura torna-se sintetizada em características plásticas e históricas.

Pegando no exemplo da arte sacra, em específicos retábulos com passagens da Paixão de Cristo, estes foram criados com o propósito de adoração e de método pedagógico para transmitir a fé cristã, sendo dispostos igrejas onde os crentes poderiam observá-los e mesmo sendo analfabetos compreenderiam a palavra transmitida. Estavam num local sagrado, onde as peças elevadas a um nível superior, não mundano, ao serem transpostas para uma sala expositiva, fora do destino original, tornam-se neutras, não dispondo das características místicas. Desta forma perdem a sua *aura*.

A necessidade de levar a arte até às massas criou um desenvolvimento das artes gráficas, este processo havia se desenvolvendo aos poucos desde a revolução industrial, com a capacidade de criar em massa meios de comunicação escritos e gráficos através da tecnologia e das novas técnicas. Com o passo evolucionário e as vanguardas artísticas do século XX, começa a existir uma miscigenação entre as artes gráficas e as artes plásticas, tanto a nível de criação artística como na divulgação das artes.

A emancipação das artes dos museus para as revistas fez com que um público mais alargado tivesse acesso às transformações do panorama artístico, a crítica da arte tornou-se mais ativa, não se dirigindo somente à população erudita. As revistas detinham representação das obras de arte, tiravam-nas do pedestal sagrado dos museus e das galerias, trazendo-as para as ruas, onde era diretamente discutido o nível artístico.

É de salientar o papel do artista na primeira metade do século XX, que se afastou dos academismos e tornou o pintor o principal alvo de crítica, ao invés do objeto artístico. No entanto até este fenómeno atingiu um ponto de saturação, levando artistas como Marcel Duchamp, a desafiar os críticos, os estudiosos, os avaliadores (em geral os eruditos) e os observadores a identificar como arte objetos comuns criados em massa apenas por serem detentores de uma assinatura de um artista.

A aproximação das artes às massas e a elevação dos artistas a um pedestal foi gradual, mas rápida, da mesma forma que as evoluções tecnológicas entraram num processo evolutivo alucinante, impedindo uma absorção do que seria a utilização correta destes meios por parte da sociedade. Ao mesmo tempo o conceito de arte foi, também, modificando, daí nos depararmos com diversas teorias do esgotamento artístico e do final da história da arte, filosofias preocupadas com o estado da arte no tempo.

Um factor que parece fugir-lhes um pouco ao indispensável espírito crítico é o fenómeno de analisarem as vanguardas e as alterações no campo artístico à medida que estas acontecem. Ou seja, a História, a Crítica e a Filosofia da Arte sempre foram ramos de estudo que analisaram acontecimentos passados. Quando estes começam a caminhar em paralelo com os momentos artísticos a distância é perdida, sendo que uma análise imparcial baseada em valores estéticos e históricos, passa a ser uma questão de interpretação imediata da conceção artística. Hans Belting terá a oportunidade de confirmar esta consideração, ao visitar anos mais tarde a sua tese sobre o *fim da história da arte* e reconsiderá-la com um novo olhar com distanciamento temporal.

Teóricos como Walter Benjamin, viveram um período de intensas mudanças, sociais, económicas e culturais, as quais pesavam em grande consideração no seu juízo de valores. Benjamin observou a alteração comportamental do entendimento do conceito de obra de arte, salientando que as mudanças tecnológicas estariam a afetar a perceção da diferença de uma obra de arte autêntica, e ou original para uma reprodução. Analisou e apontou para mudanças óbvias que estavam a acontecer, e ainda para as que estariam por acontecer, tendo até “previsto” algumas das atitudes futuras no meio cultural.

Benjamin observa como a fotografia altera por completo a maneira como é estudado o objeto artístico (Benjamin, 2012:71), como este simples processo cria tamanhas

variações na sociedade e na cultura. A partir do momento que é criada uma forma de captar de forma verosímil o instante, sendo uma reprodução rápida e fidedigna da realidade -processo pelo qual os artistas ansiavam que a sua técnica artística alcança-se sem a necessidade de demoradas esperas, a pintura como reprodução do real torna-se um tanto inútil, o gesto é substituído pela tecnologia e os artistas estão perante a oportunidade de se libertarem do pensamento rígido académico e procurarem a autonomia criativa.

O processo da fotografia ganha diferentes funcionalidades, adaptando-se e melhorando gradualmente a nível técnico e utilitário. A fotografia é utilizada para divulgar imagens nunca antes vistas através da imprensa, que por sua vez também enfrentava novos processos técnicos. Desta forma existe um processo de encaminhar a arte à sociedade através da imprensa. A evolução é gradual, tanto no modo de levar as imagens das obras de arte às massas, como a própria arte se adapta e cria novas metodologias.

Com o passar dos anos as mudanças metodológicas das artes tornam-se uma preocupação para os estudiosos, que se deparam com diversas vanguardas e movimentos que os fazem questionar se estariam ainda perante movimentos artísticos, dada a sua vastidão temática e conceptual.

Muitos teóricos acreditaram que arte havia atingido um ponto de rutura, onde a arte não teria o que evoluir, deparando-se com diferentes interpretações de um tema por diferentes artistas, um género de ciclo fechado, onde toda a instrução realizada ao longo dos séculos pelos diferentes artistas havia estagnado.

A evolução tecnológica permitiu à humanidade, de modo geral, partilhar conhecimento, desde os primórdios da imprensa e da fotografia, o conhecimento era transmitido, e muitas vezes permitia a artistas que se encontravam distantes dos polos culturais terem acesso a manifestos e a novas correntes das quais alimentavam a sua mente criativa, tornando-os parte de um coletivo vanguardista.

Ao atingirmos o século XXI, as pequenas mudanças tecnológicas e técnicas de reprodução sobrepuseram-se na sociedade, a fotografia tornou-se um meio de reprodução digital de rápido consumo e acesso; qualquer pessoa pode adquirir facilmente uma câmara fotográfica e em pequenos instantes disponibilizar através da

internet as imagens captadas sem o processo de revelação. Torna, assim, rapidamente acessível a reprodução do real.

Um factor que influenciou em massa a sociedade dada a evolução tecnológica, foi a evolução dos meios de comunicação. Os meios de comunicação têm um discurso evolutivo muito rápido, tendo desenvolvido da imprensa para a rádio, televisão e agora internet. Estes factores foram compactados nos telemóveis, adicionando as características de gravação de imagem e de som, pela qual qualquer pessoa comum, sem ligação direta e profissional pode pertencer a um meio de comunicação, partilhando notícias no momento em que se dá um acontecimento.

Tudo evoluiu, tudo mudou. Tal como Benjamin havia previsto, o progresso da fotografia, permitiu ver a arte de outra perspetiva; filmes foram criados com a vida dos artistas e das suas obras de arte. Artistas inspiraram-se em outros artistas e criaram obras de arte em massa.

A utilização de meios de comunicação em massa permitiu que a sociedade comunicasse rapidamente por maior que fosse a distância geográfica, desenvolveu um sentimento de comunidade e pertença a algo maior. O sentimento de distância que era desenvolvido pelos artistas de não estarem nas capitais culturais, ao passo das vanguardas, termina com este progresso nos meios de comunicação.

A sociedade sente-se unificada e partilha conhecimento de forma mediática, e até por vezes excessiva, ultrapassando a velocidade natural de um processo de aprendizagem, não existe controlo sobre o derrame de informação, nem gestão de como é aplicada.

Gustavo Cardoso aborda a questão da mediação como sentimento de pertença a algo mais vasto, esta é um factor que proporciona sentido à vida, este é adquirido através dos media que criam alterações sociais com novos processos de mediação como alterações tecnológicas e novas abordagens. Deste modo a comunicação ultrapassou os media e tornou-se uma responsabilidade/necessidade de todos os cidadãos.

A leitura não se trata apenas de uma abordagem do ponto de vista tecnológico das mudanças em questão, este factor é relevante pois a partir deste se desenvolverá diversas teorias, citadas por Gustavo Cardoso, que se desenvolveram ao compasso das

alterações ocorridas ao longo da história da comunicação e do Homem (Cardoso, Espanha, & Araújo, 2009).

O autor reflete sobre as alterações progressivas e relevantes apesar do seu carácter discreto na sociedade que vive as mesmas alterações.

Assistimos a uma alteração progressiva da centralidade dos *media* para uma dispersão e consequente alteração do conceito, onde os *media* deixam de funcionar como individuais a ter de partilhar todo um sistema em contexto global, resultando numa moldagem dos processos de comunicação e moldagem da sociedade.

Ao longo dos anos as questões ocorridas pelos cientistas sociais apoiam-se em quatro factores: o legal, o económico, o social e o cultural.

O estado atual dos *media* e o facto destes estarem agora, no século XXI, perante uma organização em rede da sociedade com um processo de auto comunicação em massa.

Os novos meios de comunicação são utilizados em simultâneo, analisamos mudanças sociais, quais as necessidades procuradas pelos utilizadores e como a sociedade “apodera-se” aos poucos da distribuição de informação. Esta situação vem a alterar todo o conceito primário sobre a comunicação, onde esta era construída pelos *media* para chegarem ao consumidor, hoje em dia a comunicação é criada também pelo consumidor.

Este fenómeno é justificado através de diversos acontecimentos históricos do século XX e XXI que deram determinação aos consumidores para participar de forma ativa na comunicação, entre esses factores estão as guerras, a política e o desejo de partilha imediata. As guerras e as mudanças políticas do século XX constituíram um forte factor de mudança de pensamento social na população mundial, foram derrubadas barreiras de comunicação e abertas novas oportunidades de partilha de informação entre países, estes acontecimentos criaram na população a globalidade, um espaço que pode ser acedido por todos.

A evolução tecnológica permitirá também uma comunicação globalizante e mais tarde globalizada, quebrando barreiras temporais e espaciais.

A interdependência de modelos comunicacionais é também analisada como um fenómeno de interação entre os media e a sociedade. A interação entre os media e a sociedade permitiu também que a sociedade fosse aos poucos integrando na distribuição de informação, ganhando terreno em relação aos produtores, a sociedade passa a criar conteúdos e a carregá-los nas plataformas.

A resposta dos *media* será uma adaptação a esta evolução, procurando satisfazer sempre as necessidades da sociedade e atribuindo novas ferramentas de apoio, o que alterará o papel dos media como principal e primeira fonte de comunicação.

A cultura visual terá grande impacto nestas transformações, pois criou na sociedade um desejo de captação e visualização imediato que é logo transmitido em redes globais. Deste modo a rotina dos *media* é alterada produzindo mudança e dúvida ao futuro dos media e de como este continuará a exercer o seu papel na sociedade. Mas dado que estes são uma representação dos acontecimentos mantêm-se seguros aproveitando-se da participação da sociedade nos acontecimentos para exibí-las nos seus campos de comunicação, existe uma interatividade e partilha de informação direta e rápida.

Esta ação ajuda-nos a aproximar dos acontecimentos, aproximando acontecimentos distantes e tornando-nos uma realidade e não apenas uma representação da mesma.

Gustavo Cardoso refere que podemos argumentar que o novo sistema media tem vindo a estabelecer-se lentamente nos últimos anos e que estes são moldados dependendo da mensagem que se quer transmitir e adaptada a quem é dirigida.

“(...) Mas não só evoluímos de um momento em que “os media eram a mensagem” para uma sociedade onde encontramos a “mensagem como sendo os media”, mas também assistimos a um momento em que o canal ou meio já não é neutro em relação ao que transmite.”⁵⁴

No geral a comunicação ao longo da sua existência e como o ambiente circundante se vai alterando e adaptando. No entanto é necessário ter atenção ao constante reforço da ideia transmitida sobre a influência dos acontecimentos históricos na mediação

⁵⁴ Cardoso, 2009. P. 55

Poderemos considerar que até 2009 a utilização dos *media* para transmissão de acontecimentos no momento seriam apenas de informação, alerta, ou outros motivos, no entanto estas teorias tornam-se em parte falaciosas ao chegarmos a 2017, ou extremamente desatualizada, dado que a utilização dos *media* na atualidade tornou-se um meio de exposição pessoal e de disseminação de todo o tipo de informação ao invés de ser informação seletiva e direcionada.

Estas questões levam-nos a um factor importantíssimo na sociedade do século XXI, o método de ensino está totalmente alterado, os processos académicos são adulterados pela rápida capacidade de autoinstrução nos meios de comunicação.

O método de instrução artística nos anos dois mil é díspar daquele que havia sendo implementado até ao século XIX. A procura de imitação do real ainda se encontra presente, especialmente no ensino secundário, procurando sensibilizar os alunos para as questões importantes do trabalho de precisão na representação. No entanto é solicitado aos alunos⁵⁵ uma grande autonomia e criatividade, esta criatividade é muito subjetiva, tanto atualmente, como nos primórdios artísticos.

A falta de criatividade é vista como uma norma generalizada no meio artístico, e, tal como muitos teóricos afirmaram, caminhámos então para o final *da história da arte*.

A nosso ver, não se trata de uma era onde reina o esgotamento criativo, nem a exaustão do conceito de arte. Existem diversas problemáticas que podem revelar o porquê deste sentimento de afastamento da criação artística como algo original.

Se analisarmos em retrospectiva a História da Arte ocidental, iremo-nos deparar com um fenómeno que passa despercebido, mas que é constantemente referido, a cópia, a reprodução como meio de aprendizagem e a reutilização temática como inspiração para novas metodologias representativas.

Orfeu surge como uma reprodução ou fonte de inspiração recorrente no meio artístico, e tal como este, outros mitos surgem como inspiração temática. Mas este, surge como resposta sentimental dos artistas, desenvolvendo a sua criatividade com a

⁵⁵ Esta noção é tida em conta pela experiência da mestranda aquando da frequência em Artes Visuais.

particularidade de ser um tema adaptável às diferentes metodologias artísticas, até na literatura, que é muitas vezes afastada das artes.

“(...) excedeu as fronteiras do tempo, simbolizando a celebração da imortalidade da poesia, é o de Orfeu, cuja transposição para quase todas as formas de manifestações artísticas comprova a sua temporalidade. De Virgílio a Vinícius e a Camus, o mito de Orfeu demonstra plasticidade, ao se revestir de formas mais modernas e diversificadas. (Santos E. C., 2012)”

Elaine Santos (2012), refere no seu artigo sobre *O mito de Orfeu. Aplasticidade do mito nas vozes de Virgílio, Vinícius e Camus*, que o mito é recriador, de facto os mitos em geral são recriadores e permitiram por muitos séculos a sua recriação nas mais diversas formas. Mas tal acontece em geral na arte. Este fenómeno pode induzir ao erro do pensamento de estagnação criativa pela recorrente utilização temática.

Por outro lado, são as recorrentes recriações que permitem os artistas desenvolverem o pensamento criativo. O desafio da criação artística é aumentado quando se depara com um tema tão abordado e recriado.

Tendo em conta o conjunto de observações realizadas ao longo de toda a dissertação chegamos agora ao ponto de análise dos factos.

“Do Iluminismo até o início do século XX não foi possível pensar a arte separadamente da beleza e do prazer, pois “a conexão entre arte e beleza foi tomada como tendo o poder de uma necessidade a priori”⁵⁶. Nesse sentido, a estética filosófica tem uma consequência política grave: leva artistas a acreditarem que sua função é produzir belos objetos a serem contemplados.”
(Ferreira)

O século XXI começa agora a produzir reflexões históricas e sociológicas sobre o que fora o século XIX e XX, as evoluções que estiveram implícitas nestas e a teorias desenvolvidas face a mudanças drásticas, e como principal transformação a globalização desenvolvida entre 1980 e os anos dois mil.

⁵⁶ Ibidem. P. 30.

A arte, e a cultura, tal como as restantes áreas humanísticas e científicas, ganharam uma nova perspetiva, e esta quando foi analisada em paralelo ao tempo de mudança não beneficiou de um ponto de vista afastado e não moldado face ao seu tempo.

A perceção do discurso narrativo realizado pelos estudiosos não poderia ser linear como fora antes, onde era narrada a história, olhando o passado e descrevendo-o cronologicamente e interpretando-o, a humanidade deparou-se com um período onde predominava (e predomina) a simultaneidade. Esta pode ser comparada ao período cubista, (Lima, 2000) “(...) *a simultaneidade de perceção estampada na tela cubista.*” No cubismo, o artista pretende evidenciar todos os momentos presentes numa paisagem, mesmo que isso implique criar dimensões e vistas que não são preceativas ao olhar, ao olharmos um cubo sabemos que este tem seis faces, mas é impossível vê-las todas ao mesmo tempo, para o cubista estas faces são escolhidas e apresentadas na tela, apresentando quantas faces deseje, pois estas existem todas naquele objeto.

Este fenómeno acontece na atualidade, existem diversas faces da mesma verdade, e somos confrontados com todas as verdades devido à facilidade de acesso à informação.

Não nos foi possível na segunda metade do século XX criar uma história linear em relação à evolução tecnológica e aos efeitos globalizantes, os avanços tecnológicos foram constantes, de diversas áreas e com diferentes utilizações e reações das diferentes culturas.

Por sua vez, estamos perante uma era de comunicação multidirecional (Lima, 2000), este factor influencia em grande medida a criatividade e a arte. A cultura tradicional, apesar de não apresentar variantes significativas, é também distribuída globalmente, permitindo a diversos pontos do globo se conhecerem mutuamente. Isto permite que um individuo se cultive culturalmente sem sair de casa e procurar as imagens e cores que necessita para “refrescar” o seu cérebro. A sociedade adotou a comunicação de massa como meio principal de conhecimento.

Para Alexandre Melo, existe uma consciência global a partir, sensivelmente, do final da Segunda Guerra Mundial, quando é criada a Organização das Nações Unidas (Rodrigues, 2010). Mas a consciencia global que temos hoje em dia, é muito díspar do sentido dos anos cinquenta. Existe um complexo meio comunicacional de interação

constante, estas comunicações constantes compoem um novo tipo cultural, uma cultura global, o que por vezes é difícil de compreender os meios de inspiração, e onde começa a originalidade e a repetição.

É necessário, ter noção, que a partir dos finais do século XIX a evolução humanística, tecnológica e científica avançou a um ritmo muito veloz, até atravessar o século XX de forma alucinante, dificultando o trabalho de interpretação e absorção dos acontecimentos e de como estes nos influenciaram sociologicamente.

Posto isto, após o modernismo o mundo artístico dissipou-se e tornou-se um fenómeno global, tal como a comunicação, tanto que estes iniciaram um percurso paralelo, que utiliza um único meio de propagação, sendo que a própria arte se apropriou da comunicação de massas para se desligar de toda uma ideologia pré-modernista. A comunicação de massas apropria-se também dos novos meios artísticos para cativar e desenvolver o interesse nos seus meios, sendo que a internet utiliza em grande quantidade a fotografia, o vídeo, a ilustração e outros meios digitais que integram o mundo das artes e pertencem às novas tecnologias. Para além de uma cultura global temos também uma era de cultura visual, onde a imagem atrai a atenção das pessoas, prendendo-as ao assunto.

O elemento visual muitas vezes faz com que se cativa na memória a imagem de forma inconsciente, sendo demasiada informação para reter, a troca de informação é constante e o entendimento dos assuntos torna-se superficial, mas a quantidade de assuntos presentes é vasta.

A sociedade continua a sofrer de vários dilemas que já estavam presentes na Geração de *Orpheu*, mas estes problemas já não são raros ou abafados, como eram no século XX. Existe maior consciencialização dos problemas pelos quais os jovens atravessam, o que para esta Geração, seria essencialmente depressão e procura de identificação pessoal ou como artistas. Estes sentimentos são ainda muito comuns, e podem ser observados em grande número na comunicação *on-line*, e tal como a Geração de *Orpheu*, utilizou a arte para exprimir a sua visão da sociedade e do mundo na sua época, o mesmo acontece atualmente, com uma capacidade de auto publicação mais económica e direta, atingindo grande número de comunicadores por todo o mundo.

As pessoas influenciam-se umas às outras, as suas atitudes e gostos refletem muitas vezes nos que lhes são próximos. Tal como uma criança imita as ações de um adulto, as publicações de uns influenciam os trabalhos de outros na sociedade globalizada.

O artista pode ser autodidata, instruindo-se sem ter a relação mestre e discípulo fomentado ao longo de vários séculos na cultura ocidental. Com uma simples pesquisa⁵⁷, atingimos milhares de resultados sobre o assunto procurado. Orfeu foi constantemente revisitado, pela sua simbologia, por representar o momento que o artista atravessa em determinado momento e pela sua capacidade imagética. Tal como Orfeu outros foram os mitos plausíveis de constante representação e mutação através dos séculos.

A problemática que persiste é a capacidade de alguém ser criativo num mundo onde tanto já foi criado, sobre tudo e todos os motivos, e se num motivo como Orfeu, constantemente representado é possível ser criativo, ou se estas peças que são constantemente representadas virtualmente não perderam a sua *aura* e como a sociedade globalizada interpreta a arte vista sem sair do conforto da sua casa.

A problemática do ser-se criativo ou original apenas surgiu na pós-modernidade, quando a arte começa a fundamentar novas complexidades sociais. Através dos milhares de anos de história do homem a reprodução é uma constante, enquanto a originalidade e a criatividade apresentam-se como uma dificuldade aparentemente moderna, quando a reprodução do real é substituída pela evolução tecnológica, e o homem sente a necessidade de se exprimir através da arte e não apenas ser elemento de narrativas.

Na Antiguidade Clássica, tal como procurado evidenciar no capítulo “*Os processos de Orpheu*”, a partir da página 18, a reprodução era comum, a imagem narrava a mitologia que por sua vez representava as crenças, as emoções e os conflitos sociais presentes na sociedade de então. O conceito de artista não existia, e seria uma sociedade centrada no pensamento humanístico, onde as figuras mitológicas eram utilizadas como ornamento, mas fundamentalmente como justificação das ações quotidianas, permitindo formular pensamentos sobre as mesmas ações e acontecimentos.

⁵⁷ Como evidenciado da página 22 à página 24, com a pesquisa da figura mitológica de Orpheu nos diversos museus ocidentais.

Tal como a sociedade Clássica, as sociedades que a sucederam continuaram a representar mitologia, apesar de agora estarem perante o Cristianismo, esta religião foi recriada e reproduzida em grande escala com sentido pedagógico e de propagação da fé e da palavra divina. Paralelamente às criações religiosas são desenvolvidas outras temáticas pictóricas, como a representação Histórica e a representação por encomenda, onde os mecenas solicitavam a temática representada, sendo muitas vezes retratos, alegorias ou passagens clássicas.

Os clássicos sempre foram tidos em conta como a sociedade mais desenvolvida e com os conhecimentos mais corretos, tanto de pensamento filosófico, como artístico, o que os fez tornarem-se um símbolo de perfeição que deveria ser reproduzida e alcançada pelos mestres da cultura ocidental ao longo de diversos séculos, procurando sempre encontrar a maneira mais fidedigna de reproduzir a realidade, procurando a expressão máxima do belo.

Ao ultrapassarmos o pensamento de procura da reprodução mais verosímil com a realidade estamos libertos da condição de reprodução técnica manual, e a reprodução técnica (industrial) torna-se o principal método de representação do real.

O problema imposto por Walter Benjamin passava pela perda de *aura*, de facto as reproduções de obras artísticas não são capazes de transmitir o mesmo conteúdo emocional patente na peça original, ficam descontextualizadas fora do seu ambiente. No entanto esta reprodução permite levar o conhecimento gráfico a um maior número de pessoas, podendo perder o seu carácter elitista, carácter este presente por muitos séculos na arte.

A *aura* não é perdida por inteiro, é apenas intransmissível na reprodução gráfica ou na descontextualização local, quando as obras são deslocadas do seu local de origem. Quando estas são observadas pessoalmente o carácter “*aurático*” ainda se encontra presente, mas é tido em consideração por uma sociedade com moldes distintos daqueles que a compuseram, o que por vezes pode ser confundido com falta de *aura*.

O mesmo sucedesse com obras de arte onde a temática já foi utilizada vezes sem conta, é de crer que esta poderá perder carácter emotivo, ou tornar-se banal, o que leva muitas vezes a crer a existência de falta de criatividade por parte dos artistas que as produzem.

Mas tal como em todas as obras de arte, é necessário ter em atenção o contexto no qual estas são criadas.

O mito de Orfeu foi reproduzido vezes sem conta, no entanto em formatos e em contextos diferentes, e a sua força está presente na sua forma e nos seus artistas.

A sociedade atual depara-se com uma evolução tecnológica, uma globalização, nunca antes vista. O que pode ser um factor de risco para o conceito de criatividade no meio artístico. Este conceito, relativamente recente na História da Arte, mantém viva a arte atual, uma arte herdeira do Modernismo ocidental, onde temos arte pela arte, no entanto a globalização permite-nos ter acesso, através dos meios de comunicação, a tudo o que está a ser produzido artisticamente. Os artistas já não dependem apenas de mediadores para divulgar os seus trabalhos, eles próprios o divulgam através das redes sociais, o contratempo presente nesta ação é a quantidade de artistas existentes na atualidade.

Atualmente existem milhares de criadores a tentar vingar como artistas emergentes, sonhando estarem presentes, um dia, num livro de História da Arte, vingando e conseguindo ter um meio de subsistência.

No entanto, utilizam as redes sociais, onde estão presentes os seus gostos, e onde são apresentados resultados das suas pesquisas, expondo assim vários artistas semelhantes ao próprio, confundindo muitas vezes de onde deriva a inspiração, e quem será o criativo. Isto poderá induzir ao erro de não existir criatividade, tanto pelas temáticas se repetirem, como pela existência de tendências semelhantes, presentes no meio global das redes sociais.

Este pensamento é falacioso, pois não devemos considerar que existe falta de criatividade pela quantidade de reproduções, temáticas ou técnicas, muito menos considerar que atingimos um Fim da Arte, como consideraram muitos historiadores e filósofos. Temos de ter em conta que estamos perante uma nova era, e que a História da Arte é interpretada à *posteriori*, pelo que quando atingimos o pensamento do final da História da Arte esta deveria ter sido mais discutida e não tida tão literalmente, pois levou ao erro.

CAPÍTULO 7

7. Considerações finais sobre o processo de investigação

A Teoria da História da Arte é um campo em mutação, num mundo que se encontra em miscigenação e como tal deve procurar sempre fundamentar a Arte e não a considerar como uma área findada, mas de modificação constante, com extrema necessidade de ser reavaliada, assim como os processos que cada sociedade utiliza devem ser apreciados.

A Gestão Cultural, como área gestora de ciências humanísticas, deve apreender as manifestações culturais, assim como, orientá-las no caminho da fruição correta. Não devendo funcionar apenas como gestora e empreendedora, que utiliza movimentos culturais e turísticos como meio de gerar lucro ao meio em que está inserida. Deve sim, apontar movimentos e manifestações culturais no sentido correto a se manterem ativas, a realizar arte pela arte e pela sociedade, pela fruição, pela tradição e longevidade da arte, mesmo que esta enfrente mutações.

A compreensão correta de movimentos, ações e alterações no panorama artístico, permitirão ao gestor cultural produzir e introduzir novas dinâmicas na sociedade. A interdisciplinaridade entre áreas humanísticas deve confluir numa gestão cultural apropriada, de modo a integrar na sociedade os diferentes ramos culturais, tornando a sociedade globalizada numa comunidade de fruição real e não apenas virtual.

As alterações culturais, e em particular artísticas, sofridas nos últimos séculos guiaram-nos até uma sociedade culturalmente globalizada, isto é, a mundialização da cultura fez-se a partir da circulação de bens culturais, com intenções de unificar o globo através de produtos e troca de conhecimentos, onde os meios de comunicação predominam na partilha (Warnier, 2002).

A propagação das artes dá-se juntamente com a globalização da cultura, levantando novas problemáticas artísticas que se foram desenvolvendo ao longo de todo o século XX e atualmente se tornaram evidentes. Sendo uma das principais problemáticas da Teoria da Arte, declaradamente marcada por volta dos anos 80 do século passado pelas teorias sobre o final da Arte, abordadas por diversos historiadores, filósofos, teóricos e críticos da arte.

Apesar da história da arte, da filosofia e da estética interpretarem e procurarem comunicar à sociedade a correta observação da arte, estas muitas vezes falham na comunicação direta, perdendo a audiência com expressões próprias da sua linguagem, fazendo crer que são disciplinas mortas, sem lugar na sociedade atual.

Orfeu é sem dúvida uma temática que permite um estudo intenso, e nos permite analisar movimentos e comportamentos artísticos em diversos momentos da História da Arte e da sociedade em geral. Partilha componente emotiva e artística, na figura mitológica e como esta é retratada.

Esta dissertação pretende, no entanto, ser um primeiro passo para um estudo fundamentado sobre a utilização de temáticas recorrentes ao longo de diferentes períodos sociais, e como cada sociedade utiliza o mesmo meio para se retratar, e como este, tem também um carácter forte de mutação/adaptação.

Tentando contrapor a teoria do fim da arte, debatida durante diversos anos por teóricos, não pretendemos considerar errado o seu pensamento, apenas iluminar uma nova visão sobre um período que fora analisado sem considerar as mutações realizadas entre o século XX e o século XXI.

Deste modo, foram levantadas questões sobre o *fim da arte* e o *esgotamento criativo*, este último em particular sobre a era de globalização cultural, onde se evidencia uma grande *repetição temática*⁵⁸ e por vezes *técnica*.

A História da Arte, tem por objetivo geral a análise e interpretação dos objetos artísticos, através do seu contexto e das suas características pictóricas, técnicas ou

⁵⁸ Tomemos como exemplo dois casos em que as temáticas, apresentam adaptações à atualidade à semelhança de Orfeu São estes casos: *Le Déjeuner sur l'Herbe*, de Édouard Manet, em 1862 (*vide* imagem 42), e a revisitação da temática por Alain Jacquet, de 1964 (*vide* imagem 43); e *A morte de Marat*, por Jacques-Louis David, de 1793 (*vide* imagem 44) e *Marat* (Sebastião), 2008 de Vik Muniz (*vide* imagem 45).

Em ambos os casos temáticos observamos uma *reprodução temática* que não perde criatividade e apresenta uma forte componente atual na técnica e utilização da temática.

criativas. Apesar de, também ser o meio de estudo, ou descodificação, de comportamentos sociais e de como estes foram retratados e sentidos.

Este meio de interpretação da obra artística, pela história da arte, como modo de conhecimento de uma sociedade deveria ser tido como uma das principais funções da área humanística, em especial numa era de globalização, onde muitas vezes se torna difícil classificar o período ou a sociedade em que vivemos, devido à sobreposição e interpretação do mesmo, estamos numa constante tentativa de identificação de nós próprios, quando a História baseia-se no entendimento passado.

Contudo, Giulio Carlo Argan publica em 1988 *Arte e Crítica da Arte*, onde realiza apontamentos sobre o estado da Arte e como a crítica influencia o modo como a arte é lida pela sociedade, ajudando a analisar e a compreender a crítica. Mas o que nos leva a citá-lo é a sua conclusão: Argan debruça-se sobre questões que se começam a sentir no final dos anos 80, e que se sentem até aos dias de hoje.

Hoje em dia, temos o sentimento de que a arte não recebe a crítica, como antigamente, nas revistas de estética, as quais foram desaparecendo com o passar dos anos, evidência que os artistas recusam-se a serem submetidos a juízos críticos (Argan, 1995:159).

O artista foge ao julgamento, deduz que este será prejudicial, e como tal evita ao máximo ser julgado, este sentimento é declarado hoje em dia, pois a crítica não é realizada apenas pelas revistas de estética e pelos teóricos, é feita por todos, de modo geral. A “sociedade Globalizada” apodera-se da crítica através dos meios de comunicação, julgando positiva e negativamente todos os elementos de uma criação⁵⁹, artística ou não. Os artistas já não estão apenas dependentes das instituições académicas para os julgar, mas sim, de toda a sociedade, é uma análise imediata.

As instituições académicas validavam a qualidade artística de um indivíduo, eram credíveis dando credibilidade aos artistas contemporâneos, que estavam perante uma

⁵⁹ O sentimento de julgamento excessivo foi, evidentemente, sentido com a Revista *Orpheu*, um século antes da sociedade globalizada, mas dominada pelas críticas nos jornais, apesar de que, estes não evitaram expor o seu trabalho com medo da crítica.

Esta referência é relevante, pois podemos considerá-la um primeiro momento de excessiva crítica.

nova era artística, de linguagem artística complexa, necessitando dessa credibilidade para se aproximarem do público.

Apesar de os artistas se terem desprendido aos poucos das instituições académicas, tornando-se “livres” de conceitos e preconceitos académicos, hoje em dia necessitam destes para se sobreporem aos juízos apresentados na comunicação social, para lhes fornecer credibilidade numa sociedade de vasta produção artística.

“A crise radical da arte no mundo de hoje não só envolve a crítica como é, de certo modo, o seu produto: “explicando” a arte, a crítica assimilá-la a um sistema de valores não artísticos e, no próprio momento em que a integra na realidade social, destrui-la-ia como arte.” (Argan, 1995:160)

Outra problemática destacada por Carlo Argan, será a constante perda de impacto da arte, a necessidade de reconhecimento de todos, o medo do julgamento danifica o impacto artístico, na mesma medida os artistas são cautelosos e criam obras seguindo um método seguro para permanecerem num limbo, onde a crítica não é fortemente demarcada. Por outro lado, existem artistas que continuam a procurar o impacto e o choque⁶⁰, na sociedade, a libertação de cânones académicos e a busca pela marcação de uma ideia ou de um movimento.

Nesta medida, Argan refere dois momentos na Arte, e esta deverá corresponder apenas a um momento, se a Arte é criada apenas em função da Arte, criação de arte pela arte, pela fruição, pela disciplina, um meio fechado de fruição. Ou se a arte é criada em função da sociedade, com premissas não artísticas em si. (Argan, 1995:160)

A arte criada com finalidades não artísticas apoia o pensamento desenvolvido na dissertação, evidenciando que esta não atingiu uma morte ou um fim no século XX, mas atravessava uma adaptação a par da sociedade.

⁶⁰ Consideremos como exemplo de choque a mais recente notícia do “mundo” artístico, onde num leilão da leiloeira Sotheby’s, um quadro que estava sendo leiloadado, da autoria do artista Banksy, *Girl with Ballon*, alusivo a um moral de crítica social – constante marca do artista – é destruído parcialmente, por um mecanismo implantado pelo próprio artista para que no momento em que a obra é vendida por mais de um milhão, esta fosse destruída. (Bruce, 2018)

“(...) o agente determinante da morte da arte em sentido hegeliano, ou seja, a dissolução do conhecimento artístico no conhecimento filosófico; considerando a segunda, a arte determinará a própria morte, excluindo-se de qualquer possibilidade de relação com a realidade do mundo.” (Argan, 1995:161)

Podemos, no entanto, considerar os dois estados da arte, o sentido hegeliano que considera a arte como elemento representativo da sociedade, que a retrata e que utiliza a sua técnica para contestá-la ou evidenciar um marco; e podemos considerar que temos arte pela arte, pela fruição da capacidade humana de criar objetos estéticos que transmitem sensações e são portadores de cultura.

Através de Orfeu conseguimos fazer ambas as leituras, de obras criadas pela fruição artística (*vide* imagem 37) criadas com a intenção de representar um ato isolado e não uma opinião sobre um acontecimento, e temos também obras que são utilizadas como marcação de uma posição de um acontecimento (*vide* imagem 27).

Cada vez mais a reutilização temática permite que os artistas adaptem temas emblemáticos a críticas sociais, como meio de expressarem desagrado ou evidenciem uma situação sem se comprometerem declaradamente. Esta reutilização temática leva, por vezes, a uma grande afluência de abordagem à mesma temática, induzindo a sensação de falta de criatividade ou alcançamento do final de um meio, neste caso ao final da arte ou ao fim da criatividade.

A sobreposição artística faz-nos crer que vivemos uma corrida, e todos os que chegam depois do tempo são tidos como imitadores, vivendo da cópia. Não temos, oportunidade de os analisar a todos, são em grande quantidade e demasiado dispersos para serem vistos como grupos. Apesar de que, podemos alcançar uma fase tão avançada da globalização que nos faça classificar grupos, mesmo que estes não estejam no mesmo território.

Existirá, no entanto, sempre, cópia pela cópia, com malícia de ser um artista sem processo criativo e com possível reconhecimento. A estes são atribuídos estatutos pejorativos, e não são estes que procuramos classificar.

“Nesses, evidentemente, não se pode revelar em absoluto o espírito de imitação, pois isso importaria a ausência de originalidade, e esta ausência de talento. Esses

nossos escritores e artistas são, porém, originais uma só vez, que é a inevitável. Depois disso, não evoluem, não crescem; fixado esse primeiro momento, vivem parasitas de si mesmos, plagiando-se indefinidamente. (...) A pobreza, a monotonia da emoção nos nossos homens de talento literário e artístico salta ao coração e confrange a inteligência. (...) Escrevem ou artistam ao sabor da chamada “inspiração” Fernando Pessoa, 1932 (França, 2009).

Existe por outro lado, aqueles que conseguem criar e ser criativos, a estes é garantida a presença no meio artístico, quando reconhecidos pelos críticos.

Pretendemos com esta dissertação refrescar teorias que permaneceram estagnadas por diversos anos, podendo, através de um novo olhar, analisar diversos tempos da História da Arte e da Sociedade numa nova perspetiva, num sentido retrospectivo dos acontecimentos, imparcial face ao tempo.

A utilização da mitologia de Orfeu permitiu-nos observar que uma única temática pode induzir a milhares de interpretações díspares, através da *citação* e da *revisitação* os artistas acabam por inovar, não atingindo esgotamentos, mas sim, reproduzindo temáticas através de novos elementos, através da criatividade na aplicação do mesmo tema a representações únicas.

A *reprodutibilidade* apresenta-se como um problema quando torna o acesso ilimitado à arte num factor de afastamento de *aura* da própria arte, ou seja, a partir do momento que a imagem é copia gráfica e é exposta diariamente nas mais diferentes plataformas de divulgação ou comunicação, torna-se num objeto banal, a sua capacidade, ou a sua qualidade de obra de arte é posta em causa, sobre esta problemática Duchamp demonstrou que qualquer objeto quotidiano poderia ser convertido em Arte, o que fez “estremecer” o mundo artístico, mas, por outro lado temos (atualmente) milhares de versões do retrato da *Gioconda*, de Leonardo Da Vinci, tornando-a banal como um objeto quotidiano.

Encontramo-nos perante um novo entendimento artístico, sendo que estamos a analisar uma mutação passada com forte influência e mudança no presente, apenas podemos considerar novos entendimentos na totalidade quando analisados à *posteriori*, quando os

factores são todos apreciados imparcialmente, com o distanciamento temporal e emocional correto.

Podemos desenvolver considerações sobre os acontecimentos, mas devemos evitar formalizar teorias que classifiquem absolutamente um momento, sendo assim estamos perante uma temática que se mantém em aberto, pretendemos que esta dissertação seja um primeiro instante de reflexão, para num projeto futuro, e mais profundo, tirarmos conclusões sobre o estado da arte nos últimos dois séculos.

Observamos, através de Orfeu, uma capacidade constante de renovação da mesma temática, apesar de estarmos a iniciar uma era de globalização cultural que, por consequência, reproduz as obras em massa até às massas. No entanto, as reproduções constantes não impedem a *inovação/criatividade*, por vezes danificam a *aura*, mas esta é reencontrada quando a obra é observada pessoalmente.

Continuamos a “receber” dos artistas novas obras, de grande capacidade plástica e criativa, mesmo quando a temática é *citada* e *revisitada*. É o caso de Richard MacDonald, com a obra *Orpheus Ascending*, do ano 2009 (*vide* imagem 34), apesar de revisitar uma temática da mitologia grega transpõe-na por completo para a cultura atual pelas formas, tensões e expressão dos corpos ao suspenderem-se por completo no pano circense. Demonstrando grande capacidade de *reprodutibilidade temática*, de *citação* do mito e de mutação e transposição para a atualidade sem perder criatividade.

O caso de Orfeu permite-nos comparar épocas por se tratar de uma única temática com diversas vertentes, mas a relação entre as obras de um passado distante e as obras atuais, através da análise das temáticas subjacentes, pode levar-nos a outros entendimentos que são *reproduzidos*, e não só através de Orfeu.

As questões apresentadas ao longo da dissertação são então unidas na problemática de estarmos perante o *fim da criatividade*, e consequentemente um *fim da arte*, devido à forte *reprodutibilidade temática*.

No entanto, cremos, que a constante *citação e reprodução*, relacionado com Orfeu, permitiu manter o elemento criativo ativo, não esgotando a criação artística, mesmo na Era atual com a excessiva partilha de informação.

Podemos entender que ao repetirem a temática, muitas vezes, os artistas são desafiados a criar novas representações de modo a poderem-se destacar dos restantes artistas.

A mitologia clássica está presente no meio artístico desde a sua criação, e é sempre revisitada quando se iniciam novas correntes. Este factor é observado com Orfeu, mas será na viragem do século XIX para o século XX que ganha destaque: Orfeu torna-se um *signo* para os artistas que pretendem criar uma posição na cultura ou na sociedade, expondo-se pessoalmente através de uma figura que carrega as mesmas ansiedades ou ansiedades relacionáveis.

Orfeu demonstra ser um *signo* e uma temática que permite estudos estéticos e sociais, onde podemos procurar entender o artista, a sociedade do seu tempo e os novos movimentos subltis.

8. Bibliografia

- (1826-1898), G. M. (s.d.). Orpheus, 1865. *Collections, Works in Focus*. Musée d'Orsay, Paris. Obtido de http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2292
- A Journal of Fernando Pessoa Studies. (Primavera de 2017). Pessoa Plural. *Modernismos portugueses 1915-1917: Contextos, Facetas e Legados da geração Orpheu(11)*. (O. Almeida, P. d. Medeiros, J. Pizarro, S. Dix, & P. Silva, Edits.) Brown University - Warwick University- Universidad de los Andes. Obtido de http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/
- Agência Lusa. (15 de abril de 2015). *Casa Fernando Pessoa discute o “que é ser moderno hoje” na celebração de Orpheu*. Obtido em 15 de outubro de 2017, de Sapo 24: http://24.sapo.pt/noticias/nacional/artigo/casa-fernando-pessoa-discute-o-que-e-ser-moderno-hoje-na-celebracao-de-orpheu_19103814.html
- Agência Lusa. (25 de março de 2015). *Congresso celebra os 100 anos de Orpheu e a ousadia do modernismo português*. Obtido em 11 de novembro de 2017, de Porto Canal: <http://portocanal.sapo.pt/noticia/54699/>
- Amado, N. (outubro de 2015). *Caderno do Orpheu, Orpheu...e Eurídice*. (L. Sepúlveda, Ed.) Obtido em dezembro de 2017, de Revista Estranhar Pessoa: <http://estranharpessoa.com/revista>
- Art Gallery of Ontario. (s.d.). Canada. Obtido em 14 de maio de 2018, de <https://ago.ca/search-results?q=orpheus>
- Assírio e Alvim. (2015). *Cartas de amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz*. Porto: Porto Editora.
- Bayer, R. (1995). *História da Estética*,. (J. Saramago, Trad.) Editorial Estampa Lda.

Benaki Museum. (s.d.). Grécia. Obtido em 14 de maio de 2018, de https://www.benaki.gr/index.php?option=com_landings&view=search&task=search.Search&lang=en

Benjamin, W. (2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Edição Relógio d'Água.

Bento, H. (23 de março de 2015). "*Orpheu*". *Vendaval Cultural foi há 100 anos*. Obtido em 11 de outubro de 2017, de Word Press: <https://farewellhappyfields.wordpress.com/2015/03/23/orpheu-vendaval-cultural-foi-ha-100-anos/>

Berger, P. L., & Luckman, T. (1999). *A Construção Social da Realidade*. Lisboa: Dinalivro.

Biblioteca Nacional de Portugal. (24 de março de 2015). *Exposição: Os caminhos de Orpheu*. Obtido em 11 de novembro de 2017, de Biblioteca Nacional de Portugal: http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=989:exposicao-os-caminhos-de-orpheu-24-mar-18h30&catid=165:2015...

Blanco, J. (março de 2016). "*Orpheu*" *Regabofe Tiroliro*. (D. V. Maior, & A. Rita, Edits.) Obtido de 100 Orpheu: <http://edicoesesgotadas.com>

Bonetti, M. A. (2015). *Karl Marx e Walter Benjamin*. Obtido em 23 de outubro de 2017, de Z Cultural: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/karl-marx-e-walter-benjamin-de-marco-antonio-bonetti-2/>

Bonetti, M. A. (s.d.). *Karl Marx e Walter Benjamin*. Obtido em 24 de outubro de 2017, de Z Cultural, Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/karl-marx-e-walter-benjamin-de-marco-antonio-bonetti-2/>

Breton, P. (1994). *A Utopia da Comunicação*. Lisboa: Instituto Piaget.

Câmara Municipal de Lisboa. (26 de março de 2015). *Centenário da Revista Orpheu*.
Obtido em 15 de outubro de 2017, de Sítio da Câmara Municipal de Lisboa:
<http://www.cm-lisboa.pt/noticias/detalhe/article/centenario-da-revista-orpheu>

Câmara Municipal de Redondo. (janeiro de 2015). *Exposição – 100 anos da revista Orpheu*.
Obtido em 11 de novembro de 2017, de Câmara Municipal de Redondo:
<http://www.cm-redondo.pt/pt/site-acontece/Eventos/Paginas/Exposi%C3%A7%C3%A3o---100-Anos-da-Revista-Orpheu-.aspx>

Canelas, L. (13 de março de 2012). *Arpad Szenes e Vieira da Silva: um amor que estava escrito (e vamos ler)*.
Obtido em 26 de fevereiro de 2018, de Público:
<https://www.publico.pt/2012/03/13/culturaipsilon/noticia/arpad-szenes-e-vieira-da-silva-um-amor-que-estava-escrito-e-vamos-ler-1537690>

Canelas, L. (22 de novembro de 2015). *Delaunay: Eles vieram por causa da guerra mas foi pela luz que ficaram*.
Obtido em 7 de outubro de 2017, de Público:
<https://www.publico.pt/2015/11/22/culturaipsilon/noticia/delaunay-1714844>

Capodimonte Museo Real Bosco. (s.d.). Itália. Obtido em 14 de junho de 2018, de
<http://www.museocapodimonte.beniculturali.it/?s=orpheus>

Cardoso, G., Espanha, R., & Araújo, V. (2009). *Da Comunicação de Massa à Comunicação em Rede*. Porto: Porto Editora.

Carmo, C. (nov/dez de 2015). *100 anos da revista Orpheu*. Obtido em 11 de outubro de 2017, de O militante:
<http://www.omilitante.pcp.pt/pt/339/Cultura/1010/100-anos-da-revista-Orpheu.htm>

Carneiro, M. (agosto-dezembro de 2017). *Os homens também choram: leituras de masculinidade em Lenda Grega (1920) e Nicola Rollo*. Obtido em fevereiro de 2018, de Academia.Edu:
https://www.academia.edu/35733791/2017_-_Os_homens_tamb%C3%A9m_choram_leituras_de_masculinidade_em_Lenda_Grega_1920_de_Nicola_Rollo

Centre Pompidou. (s.d.). França. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>

Cipriano, R. (25 de abril de 2016). *Mário de Sá-Carneiro, o poeta que os deuses amaram*. Obtido em 11 de novembro de 2017, de Observador: <http://observador.pt/especiais/mario-sa-carneiro-poeta-os-deuses-amaram/>

CLEPUL. (25 de março de 2015). *100 Orpheu – Congresso Internacional 2015*. Obtido em 11 de outubro de 2017, de Plataforma 9: <http://plataforma9.com/congresso/100-orpheu-congresso-internacional-2015/>

Costa, M. d. (s.d.). *Orfeu da Conceição em Perspectiva Semiótica*. Obtido em 18 de dezembro de 2017, de Academia.Edu: https://www.academia.edu/22913657/ORFEU_DA_CONCEI%C3%87%C3%83O_EM_PERSPECTIVA_SEMI%C3%93TICA

Cruz, C., & Rocha, A. (2015). *Orfeu do Vinicius & Cia*. (1ª ed.). Brasil: Editora UFSC.

Danto, A. (2006). *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. (S. Krieger, Trad.) São Paulo: Odysseus Editora.

Danto, A. C. (jul-dez de 2013). *Crítica de arte após o fim da arte*. Obtido de Revista Viso: http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_14_ArthurDanto.pdf

d'Eça, T. A. (1998). *NetAprendizagem, A internet na Educação*. Porto: Porto Editora.

Dias, F. R. (s.d.). *A reprodutibilidade instalada - exercícios da gravura enquanto projecto artístico curatorial*. Obtido em 23 de outubro de 2017, de Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas Artes: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10086/2/ULFBA_Rape-of-Europa.pdf

Dix, S. (2015). *1915 - O ano de Orpheu* (1ª ed.). Lisboa: Tinta da China.

Douro, J. S. (3 de dezembro de 2015). “*Orpheu não acabou. Orpheu não pode acabar*”. Obtido em 11 de outubro de 2017, de Jornal de Leiria: <https://www.jornaldeleiria.pt/noticia/orpheu-nao-acabou-orpheu-nao-pode-acabar-2605>

Ecos de Orpheu no mundo pós-moderno. (6 de junho de 2015). Obtido de Correio Braziliense:

https://www.academia.edu/13116430/_Ecos_de_Orpheu_no_Mundo_P%C3%B3s-moderno_

Elias, H. (2006). *A Sociedade Optimizada pelos Media*. Lisboa: Media XXI.

Elias, M. (2010). *Pintores Portugueses, Columbano Bordalo Pinheiro*. (F. d. Instituto de História da Arte, Ed.) Lisboa: Quidnovi.

Falcão, P. B. (2006). *A ópera de um mito: Orfeu e Eurídice na Obra de Monteverdi e Gluck*. (V. S. Pereira, & A. L. Curado, Edits.) Obtido de Academia.Edu: https://www.academia.edu/4965711/_A_%C3%93pera_de_um_Mito_Orfeu_e_Eur%C3%ADdice_na_obra_de_Monteverdi_e_Gluck_

Ferreira, D. P. (s.d.). *Considerações sobre a situação atual da arte no mundo da arte*. Obtido em Julho de 2018, de Academia.Edu: https://www.academia.edu/4627637/A_situa%C3%A7%C3%A3o_atual_da_arte_no_mundo_da_arte?auto=download

Ferreira, V. (junho de 2015). *100 anos da Revista Orpheu*. Obtido em 11 de outubro de 2017, de Alegria Breve: <http://alegriabreve47.blogspot.pt/2015/06/100-anos-da-revista-orpheu.html>

Fondation Beyeler. (s.d.). Suíça. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://www.fondationbeyeler.ch/en/searchresults/>

França, J. A. (2009). *A Arte em Portugal no século XX, 1911-1961*. Lisboa: Livros Horizonte.

Fregni, M. V., & Duarte, A. d. (Jul-Dez de 2011). *Orfeu: mito, ópera e poesia. Um estudo comparado*. (T. a. Musas, Ed.) Obtido em 18 de Dezembro de 2017, de Academia.Edu: https://www.academia.edu/13435221/Orfeu_mito_%C3%B3pera_e_poesia._Um_estudo_comparado_Orpheus_myth_opera_and_poetry._A_comparative_study

Fukuyama, F. (1999). *O Fim da História e o Último Homem* (2ª ed.). Lisboa: Gradiva.

Fundação ASVS. (2010). *Sonia Delaunay. Atelier simultan e 1923 - 1934*. Obtido de Funda o Arpad Szenes - Vieira da Silva: <http://fasvs.pt/exposicoes/view/12>

Galleria Borghese. (s.d.). It lia. Obtido em 14 de junho de 2018, de <http://www.galleriaborghese.beniculturali.it/it/search/node/orpheus>

Garcia, G. (13 de novembro de 2011). *Eug nio Prati - Entre fotos e T mulos*. Obtido de S o Paulo Antiga: <http://www.saopauloantiga.com.br/eugenio-prati-entre-fotos-e-tumulos/>

Giddens, A. (2002). *As Consequ ncias da Modernidade*. Lisboa: Celta.

Giddens, A. (2008). *Sociologia* (6^a ed.). Lisboa: Funda o Calouste Gulbenkian.

Gonçalves, A. (Abril, Maio, Junho, Julho de 2006). *O fim da arte a partir do conceito de "aura" de W. Benjamin*. Obtido de Departamento de Ci ncias Sociais - Universidade de Urut gua: <http://www.urutagua.uem.br/009/09goncalves.pdf>

Graves, R. (1990). *Os Mitos Gregos*. Lisboa: Publica es Dom Quixote.

Grimal, P. (1989). *Diccionario de la mitologia griega y romana* (Vol. 4^o). Barcelona: Ediciones PAIDOS.

Guggenheim - Bilbao. (s.d.). Espanha. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/?s=orfeo>

Hamilton, E. (s.d.). *A Mitologia*. (N. Enciclop dia, Ed.) Publica es Dom Quixote.

Hegel, G. W. (2000). *Cursos de Est tica* (Vol. I). (O. Tolle, Trad.) S o Paulo: Edsup.

Jornal Rostos. (25 de novembro de 2015). *Feira do Livro de Grandola apresenta Exposi o Orpheu 100 anos- "N s os de Orpheu"*. Obtido em 11 de novembro de 2017, de Rostos: <https://www.rostos.pt/inicio2.asp?cronica=13000463>

Kramer, S., & Leite, M. I. (2010). *Inf ncia e Produ o Cultural*. S o Paulo: Papyrus.

Kremlin Museums. (s.d.). R ssia. Obtido em 14 de maio de 2018, de <https://www.kreml.ru/en-US/museums-moscow-kremlin/?ss=orpheus#>

Kroller Muller. (s.d.). Países Baixos. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://krollermuller.nl/en/searchresults/keywords=orpheus>

Kunsthau Zürich. (s.d.). Suíça. Obtido em 14 de maio de 2018, de http://www.kunsthau.ch/en/search/?redirect_url=title%3DAgrandisse

Leal, T. (25 de março de 2015). *Orpheu: 100 anos desde o “primeiro grito de modernidade*. Obtido em 11 de novembro de 2017, de JPN, Universidade do Porto: <https://jpn.up.pt/2015/03/25/orpheu-100-anos-desde-primeiro-grito-modernidade/>

Leão, I. P. (9 de junho de 2015). *Orpheu...e depois?* Obtido em 11 de novembro de 2017, de Wall Street International: <https://wsimag.com/pt/cultura/14583-orpheu-dot-dot-dot-e-depois>

Letras in.verso e re.verso. (24 de março de 2015). *Orpheu ou 100 anos de um ano que não acabou*. Obtido em 11 de novembro de 2017, de Letras in.verso e re.verso: <http://letrasinversoreverso.blogspot.pt/2015/03/orpheu-ou-100-anos-de-um-ano-que-nao.html>

Lévy, P. (1994). *As Tecnologias da Inteligência - O Futuro do Pensamento na Era Informática*. Lisboa: Instituto Piaget.

Lima, L. C. (2000). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra.

Lisboa, M. H. (2007). *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*. (F. IHA - Estudos de Arte Contemporânea, Ed.) Lisboa: Edições Colibri.

Maurithuis. (s.d.). Países Baixos. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/search/?category=collectie&query=orpheus>

McLuhan, M. (2008). *Compreender os Meios de Comunicação - Expansões do Homem*. Lisboa: Relógio d'Água.

Montalvor, L. d., Sá-Carneiro, M. d., Carvalho, R. d., Pessoa, F. A., & Negreiros, J. S. (1915). *Orpheu N.º1*. (A. Ferro, Ed.) Lisboa, Portugal e Brazil: Monteiro & C.a. - Editores.

Moura, V. G. (2007). *Elegias a Duíno, Sonetos a Orfeu de Rainer Maria Rilke*. Lisboa: Bertrand Editora.

Musée d'Orsay. (s.d.). França. Obtido em 14 de junho de 2018, de http://www.musee-orsay.fr/en/tools/search/advanced-search.html?no_cache=1

Musée du Quai Branly. (s.d.). França. Obtido em 14 de junho de 2018, de http://www.quaibranly.fr/fr/newsrecherche/?tx_mqbsearch_search%5Bmqbsearch%5D=true&tx_mqbsearch_search%5Bfilter_searchText%5D=orphee&tx_mqbsearch_search%5Bfilter_language%5D=0&tx_mqbsearch_search%5Bfilter_exemple%5D=all

Musée National Eugène Delacroix. (s.d.). França. Obtido em 14 de junho de 2018, de <http://www.musee-delacroix.fr/fr/collections/chefs-d-oeuvre/orphee-venant-policer-les-grecs-et-leur-enseigner-les-arts-de-la-paix>

Musée Rodin. (s.d.). França. Obtido em 14 de junho de 2018, de <http://www.musee-rodin.fr/fr/search/node/orphee%20language%3Afr>

Musei Vaticani. (s.d.). Itália. Obtido em 14 de junho de 2018, de <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/utility/search.html?q=orfeo&path=>

Museo del Prado. (s.d.). Espanha. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?searchObras=orfeo>

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. (s.d.). Espanha. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://www.museothyssen.org/buscador?vista=grid&fecha=&key=orfeo>

Museo Reina Sofia. (s.d.). Espanha. Obtido em 14 de junho de 2018, de http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=&keyword=orpheu&f%5B100%5D=&fecha=&items_per_page=15&pasados=1&sort=rel

Museu Nacional de Arte Antiga. (s.d.). Portugal. Obtido em 14 de junho de 2018, de <http://www.museudearteantiga.pt/pesquisa?q=orfeo>

Museu Nacional de Arte Contemporânea. (s.d.). Portugal. Obtido em 14 de junho de 2018, de <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/colecao?terms=orfeo>

Museu Nacional Soares dos Reis. (s.d.). Portugal. Obtido em 14 de junho de 2018, de <http://www.museusoaresdosreis.gov.pt/pt-PT/SearchResults.aspx>

Museum Für Moderne Kunst Frankfurt Am Main. (s.d.). Alemanha. Obtido em 14 de junho de 2018, de <http://mmk-frankfurt.de/de/suche/>

Museum of Fine Arts of Boston. (s.d.). Estados Unidos da América. Obtido em 14 de junho de 2018, de https://www.mfa.org/search?search_api_views_fulltext=orpheus

Naso, O. P. (1992). *Metamorphoses*. (C. P. Co., Ed.) Boston: Brookes More Edition.

National Gallery of Art. (s.d.). Estados Unidos da América. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://www.nga.gov/global-site-search-page.html?searchterm=orpheus&pageNumber=1>

National Gallery of Canada. (s.d.). Canada. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://www.gallery.ca/search/node/orpheus>

Notícias Fedrigoni. (1 de julho de 2015). *Good Paper revive os 100 anos da Revista Orpheu*. Obtido em 11 de novembro de 2017, de Fedrigoni Club: <http://oclubedosamantesdopapel.com/noticias-fedrigoni/good-paper-revive-os-100-anos-da-revista-orpheu/>

Oliveira, M. C. (2006). *Presença de Orfeu*. Obtido de Academia.Edu: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05102007-152243/pt-br.php>

Patek Philippe Museum. (s.d.). Suíça. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://www.patek.com/en/search?q=orpheus>

- Pereira, I. M., & Cunha, B. R. (2013). *Contribuições de torias benjaminianas para análise de produções artísticas modernas*. Obtido em 23 de outubro de 2017, de Evidência, olhares e pesquisa em saberes educacionais: <http://www.uniaraxa.edu.br/ojs/index.php/evidencia/article/view/418/397>
- Pereira, M. H. (s.d.). *Motivos Clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Euridice*. (I. d. Coimbra, Ed.) Obtido em 16 de outubro de 2017, de Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos: https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas33-34/06_Rocha_Pereira.pdf
- Pinto, R. (24 de março de 2015). *100 anos de Orpheu*. Obtido em 11 de novembro de 2017, de Shifter: <https://shifter.pt/2015/03/100-anos-de-orpheu/>
- Pizarro, J. (dezembro de 2015). *Orpheu, uma Revista-Manifesto*. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i14p44-56>
- Plato. (1925). *Plato in Twelve Volumes* (Vol. 9). (W. H. Ltd., Ed., & H. N. Fowler, Trad.) London: Harvard University Press.
- Plutarch. (1874). *Plutarch Morals, The Greek by several hands*. (W. W. Goodwin, Trad.) Cambridge: Press of John Wilson and son.
- Público. (24 de março de 2015). *Orpheu: "O primeiro grito moderno que se deu em Portugal"*. Obtido de Público: <https://www.publico.pt/2015/03/24/culturaipsilon/noticia/orpheu-o-primeiro-grito-moderno-que-se-deu-em-portugal-1690038>
- Puhvel, J. (s.d.). *Comparative Mythology*. Baltimore and London: The John Hopkins University.
- Queirós, L. M. (24 de março de 2015). *Cultura Ipsilon noticia/orpheu-o-primeiro-grito-moderno-que-se-deu-em-portugal*. Obtido em 11 de outubro de 2017, de Público: <https://www.publico.pt/2015/03/24/culturaipsilon/noticia/orpheu-o-primeiro-grito-moderno-que-se-deu-em-portugal-1690038>

- Queirós, L. M. (24 de março de 2015). *Orpheu: "O primeiro grito moderno que se deu em Portugal"*. Obtido em 12 de novembro de 2017, de Público: <https://www.publico.pt/2015/03/24/culturaipilon/noticia/orpheu-o-primeiro-grito-moderno-que-se-deu-em-portugal-1690038>
- Rilke, R. M. (2014). *Cartas a um jovem poeta*. (V. G. Moura, Trad.) Modo de Ler.
- Rilks Museum. (s.d.). Alemanha. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://www.rijksmuseum.nl/en/search?q=orpheus>
- Rios, R. (setembro de 2009). *Auguste Rodin - Crítica como arte . Reflexos da experiência de Rilke com a obra de Rodin*. Obtido de Letras UFRJ: http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/092009/textos/cl25092009rita.pdf
- Rodrigues, S. A. (2010). *Sobre relações entre o ciberespaço e o design de comunicação*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Rosa, R. A. (2010). *A Sombra de Orfeu, O neoplatonismo renascentista e o nascimento da ópera*. Porto Alegre: ediPUCRS.
- Ruivo, M. B. (1993). *Bernardo Marques, 1898-1962*. Lisboa: Editorial Presença.
- Ryan, B. (2016). *Orpheu e os filhos de Nietzsche, Caos e Cosmopolitismo*. Obtido de Academia.Edu: https://www.academia.edu/22033875/ORPHEU_and_OS_FILHOS_DE_NIETZSCHE_CAOS_E_COSMOPOLITISMO_2016_
- Santos, E. C. (2012). *Espaços e Paisagens, Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas*. (I. d. Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, Ed.) Obtido de Universidade de Coimbra: <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/node/106201?hdl=31842>
- Santos, L. (20 de novembro de 2015). *"O Círculo Delaunay" e mais três novas exposições*. Obtido em 26 de junho de 2018, de Diário de Notícias: <https://www.dn.pt/artes/interior/o-circulo-delaunay-e-mais-tres-novas-exposicoes-4893416.html>

- Saraiva, A. (1980). *Correspondência Inédita de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos.
- Saraiva, A. (2016). *100 Orpheu, O Mito de Orpheu*. (D. V. Maior, & A. Rita, Edits.) Edições Esgotadas.
- Saraiva, A. (março de 2016). *O Mito do Orpheu*. Obtido de 100 Orpheu: <http://edicoesegotadas.com>
- Sepúlveda, P. (outubro de 2015). *Caderno do Orpheu*. Obtido de Revista Estranhar Pessoa: <http://estranharpessoa.com/revista>
- SIC. (23 de março de 2015). *Revista Orpheu celebra 100 anos*. Obtido em 11 de novembro de 2017, de SIC Notícias: <http://sicnoticias.sapo.pt/pais/2015-03-25-Revista-Orpheu-celebra-100-anos>
- Silva, F. L. (novembro de 2013). *Orfeu, o cantor dos mistérios*. Obtido de Academia.Edu: https://www.academia.edu/30895978/ORFEU_O_CANTOR_DOS_MIST%3%89RIOS
- Silva, J. C. (18 de fevereiro de 2018). *O fim da arte em Hegel*. Obtido de Academia.Edu: https://www.academia.edu/4959293/O_fim_da_arte_em_Hegel_1.pdf
- Silva, J. S. (14 de abril de 2015). *Centenário da revista “Orpheu” dá o mote para os debates “O que é ser moderno, hoje?”* Obtido em 15 de outubro de 2017, de Máquina de Escrever: <https://maquinadeescrever.org/2015/04/14/centenario-da-revista-orpheu-da-o-mote-para-o-ciclo-de-debates-o-que-e-ser-moderno-hoje/>
- Smithsonian American Art Museum. (s.d.). Estados Unidos da América. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://americanart.si.edu/search?query=orpheus>
- Soares, M. d. (2014). *Amadeo e Orpheu: para o desenvolvimento das relações entre Amadeo de Souza-Cardoso e a revista Orpheu*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UL.

Soares, M. G. (23 de novembro de 2015). *Furacão Orfeu . Fernando Pessoa e a revista que abanou Portugal*. Obtido em 12 de novembro de 2017, de Expresso: <http://expresso.sapo.pt/cultura/furacao-orpheu-fernando-pessoa-e-a-revista-que-abanou-portugal=f916373>>

Staedel musuem. (s.d.). Alemanha. Obtido em 14 de junho de 2018, de <http://www.staedelmuseum.de/en/search?query=orpheus>

Sterzi, E. (s.d.). *Invenção de Orfeu: Uma epopéia Moderna?* Obtido de Academia.Edu: https://www.academia.edu/3632199/Inven%C3%A7%C3%A3o_de_Orfeu_uma_epopeia_moderna

Tate. (s.d.). Reino Unido. Obtido em 14 de junho de 2018, de <http://www.tate.org.uk/search?q=orpheus>

Terceiro, J. B. (1997). *Sociedade digital - do homo sapiens aos homo digitalis*. Lisboa: Relógio d'Água.

The British Museum. (s.d.). Reino Unido. Obtido em 14 de junho de 2018, de http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=orpheus

The Leicester Galleries. (s.d.). Reino Unido. Obtido em 14 de junho de 2018, de <http://www.leicestergalleries.com/keyword-search/orpheu>

The Metropolitan Museum of Art. (s.d.). Estados Unidos da América. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://www.metmuseum.org/search-results#!/search?q=orpheus>

The Museum of Modern Art. (s.d.). Estados Unidos da América. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://www.moma.org/search?query=orpheus>

The National Gallery. (s.d.). Reino Unido. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://www.nationalgallery.org.uk/search?q=orpheus>

The Pushkin State Museum of Fine Arts. (s.d.). Russia. Obtido em 14 de maio de 2018, de http://www.artsmuseum.ru/data/fonds/europe_and_america/j/1001_2000/7756_Orfey/index.php?sea_val=orpheus&lang=en

The State Hermitage Museum. (s.d.). Russia. Obtido em 14 de maio de 2018, de <http://hermitage--www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/search-results#search=orpheus&tab=WOA>

The State Russian Museum. (s.d.). Russia. Obtido em 14 de maio de 2018, de <http://en.rusmuseum.ru/search/index.php?q=orpheus&s=Search>

Torrão, S. (23 de janeiro de 2015). *Orpheu: 100 anos depois, o legado perdura*. Obtido em 12 de novembro de 2017, de Revista Estante: <http://www.revistaestante.fnac.pt/100-anos-depois-o-legado-perdura/>

Uffizi. (s.d.). Itália. Obtido em 14 de junho de 2018, de https://www.uffizi.it/en/search?query%5Bmatching_text%5D=orpheus

Victoria & Albert Museum. (s.d.). Reino Unido. Obtido em 14 de junho de 2018, de <https://www.vam.ac.uk/search?q=orfeo&astyped=>

Vieira, D. D. (s.d.). *Benjamin Versus Adorno e Horkheimer: Reflexões sobre a Reprodução Técnica da Obra de Arte*. Obtido em 23 de outubro de 2017, de Periódicos UERN: <http://periodicos.uern.br/index.php/trilhasfilosoficas/article/viewFile/1219/673>

VM Cultural. (s.d.). *Vida e Obra*. Obtido de Vinicius de Moraes: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/vida>

Warnier, J.-P. (2002). *A Mundialização da Cultura*. Lisboa: Notícias.

Waterhouse, J. W. (s.d.). *As ninfas encontram a cabeça de Orfeu*. Obtido de <http://estoriasdahistoria12.blogspot.pt/2013/07/orfeu-e-euridice.html>

Zandoná, J. (2008). *De Orpheu ao Hades, itinerário bio/gráfico em Mário de Sá-Carneiro*. (UFSC, Ed.) Obtido de Academia.Edu:
https://www.academia.edu/10050513/De_Orpheu_ao_Hades_itiner%C3%A1rio_bio_gr%C3%A1fico_em_M%C3%A1rio_de_S%C3%A1-Carneiro

9. Índice de Imagens

Imagem 1 Orfeu tocando lira perante Hades, <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> ;	127
Imagem 2 Orfeu tocando lira perante Hades, <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> ;	127
Imagem 3 Orfeu tocando lira perante Hades, peça fragmentada. <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> ;	128
Imagem 4 Orfeu tocando lira perante os jovens, <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> ;	128
Imagem 5 Orfeu tocando lira perante os jovens, <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> ;	129
Imagem 6 Orfeu tocando lira perante os jovens, <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> ;	129
Imagem 7 Orfeu sendo atacado pelas Ménades, <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> ;	130
Imagem 8 Orfeu sendo atacado pelas Ménades, <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> ;	130
Imagem 9 Orfeu sendo atacado pelas Ménades, <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> ;	131
Imagem 10 Orfeu sendo atacado pelas Ménades, <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> ;	131
Imagem 11 Orfeu sendo atacado pelas Ménades, <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> ;	132
Imagem 12 Cabeça de Orfeu junta a uma Muse, <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> ;	132
Imagem 13 Gustave Moreau (1826-1898).....	133
Imagem 14 John William Waterhouse (1848-1917)	134
Imagem 15 Charles François Jalabert (1819-1901).....	135
Imagem 16 Nicolas Poussin (1594 – 1665).....	136

Imagem 17 Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875)	137
Imagem 18 Gaetano Gandolfi, (1734-1802).....	138
Imagem 19 Scheffer Ary (1795-1858)	139
Imagem 20 Peter Paul Rubens (1577-1640).....	140
Imagem 21 Frans Snyders(1579-1657)	141
Imagem 22 John Macallan Swan (1846-1910).....	141
Imagem 23 Frederic Leighton (1830-1896)	142
Imagem 24 Antonio Canova (1757-1822),.....	143
Imagem 25 Orpheu com lira, séc. IV d.C.....	144
Imagem 26 Auguste Rodin (1840-1917).....	145
Imagem 27 Nicola Rollo (1889-1970)	146
Imagem 28 Alfredo Oliani.....	146
Imagem 29 Bruno Giorgi (1905-1993).....	147
Imagem 30 Bruno Giorgi (1905-1993).....	147
Imagem 31 Cristoforo Stati (1556-1619)	148
Imagem 32 Antonio Canova (1757-1822),.....	149
Imagem 33 Antonio Canova (1757-1822),.....	150
Imagem 34 Richard MacDonald (1946 -).....	151
Imagem 35 Antonio Pena	152
Imagem 36 Thomas Crawford (1813-1857).....	153
Imagem 37 Alexandre Séon (1855-1917)	154
Imagem 38 Félix Valloton.....	155
Imagem 39 Barnett Newman (1905-1970).....	156
Imagem 40 Carl Milles (1875-1955).....	157

10. Imagens



Imagem 1 Orfeu tocando lira perante Hades, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*;



Imagem 2 Orfeu tocando lira perante Hades, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*;



Imagem 3 Orfeu tocando lira perante Hades, peça fragmentada.
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae;



Imagem 4 Orfeu tocando lira perante os jovens, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae;*



Imagem 5 Orfeu tocando lira perante os jovens, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*;

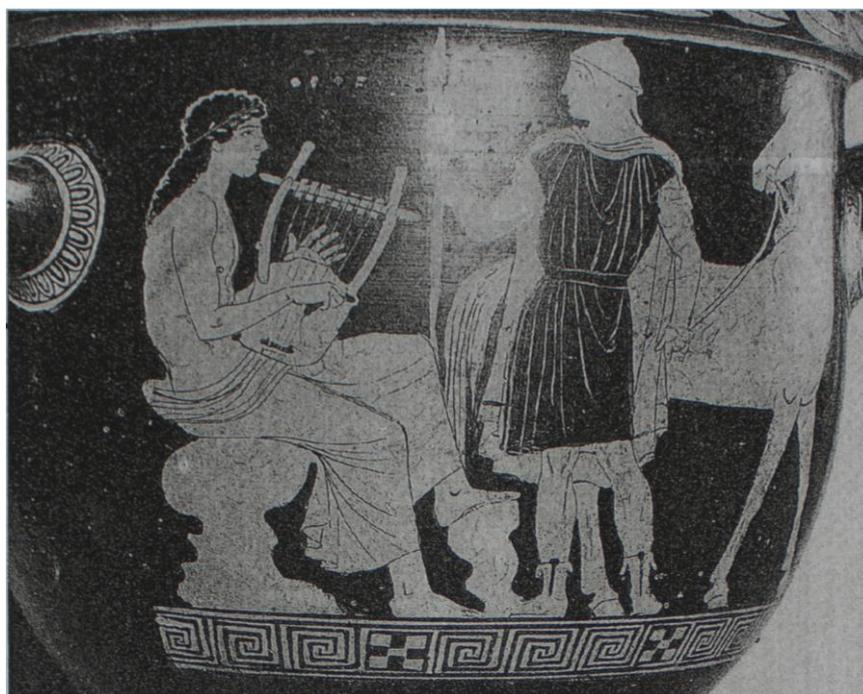


Imagem 6 Orfeu tocando lira perante os jovens, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*;

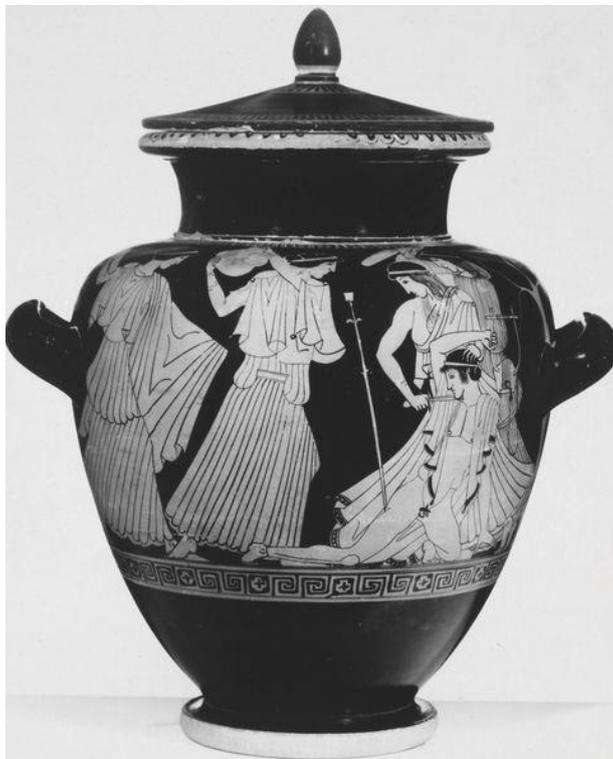


Imagem 7 Orfeu sendo atacado pelas Mênades, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*;



Imagem 8 Orfeu sendo atacado pelas Mênades, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*;



Imagem 9 Orfeu sendo atacado pelas Ménades, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*;



Imagem 10 Orfeu sendo atacado pelas Ménades, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*;

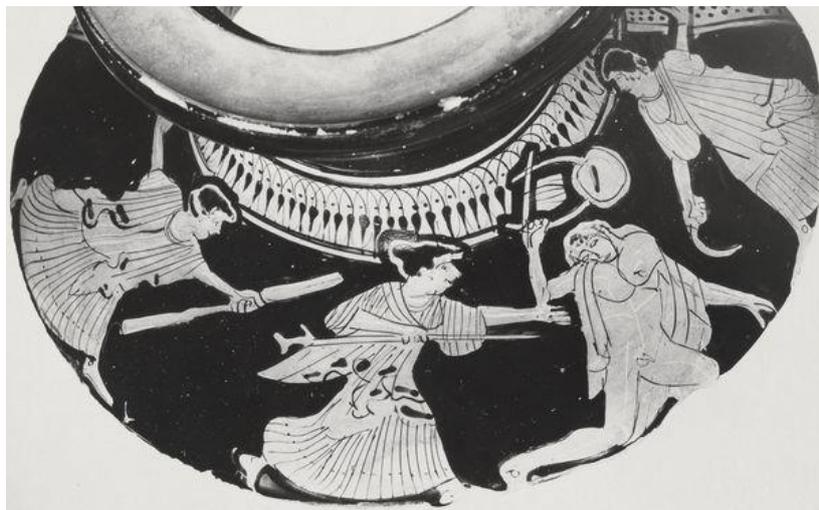


Imagem 11 Orfeu sendo atacado pelas Ménades, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*;



Imagem 12 Cabeça de Orfeu junta a uma Muse, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*;



Imagem 13 Gustave Moreau (1826-1898)

Orpheus, 1865

Óleo sobre madeira.

Paris, Musée d'Orsay



Imagem 14 John William Waterhouse (1848-1917)

As ninfas encontram a cabeça de Orfeu, 1900

Óleo s/tela

147.32 x 99.06 cm

Coleção privada.



Imagem 15 Charles François Jalabert (1819-1901)

As ninfas ouvem a música de Orfeu, 1853

Óleo s/tela

111,8 x 91,8 cm

Walter Art Museum



Imagem 16 Nicolas Poussin (1594 – 1665)

Paisagem com Orfeu e Eurídice, 1648

Óleo s/tela

124 x 200 cm

Museu do Louvre, França



Imagem 17 Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875)

Orpheus leading Eurydice from the Underworld, 1861

Óleo s/tela

112 x 137 cm

The Museum of Fine Arts, Houston



Imagem 18 Gaetano Gandolfi, (1734-1802)

Orpheus and Eurydice, 1802

Óleo s/tela

81,5 x 61,5 cm

National Gallery of Art, EUA

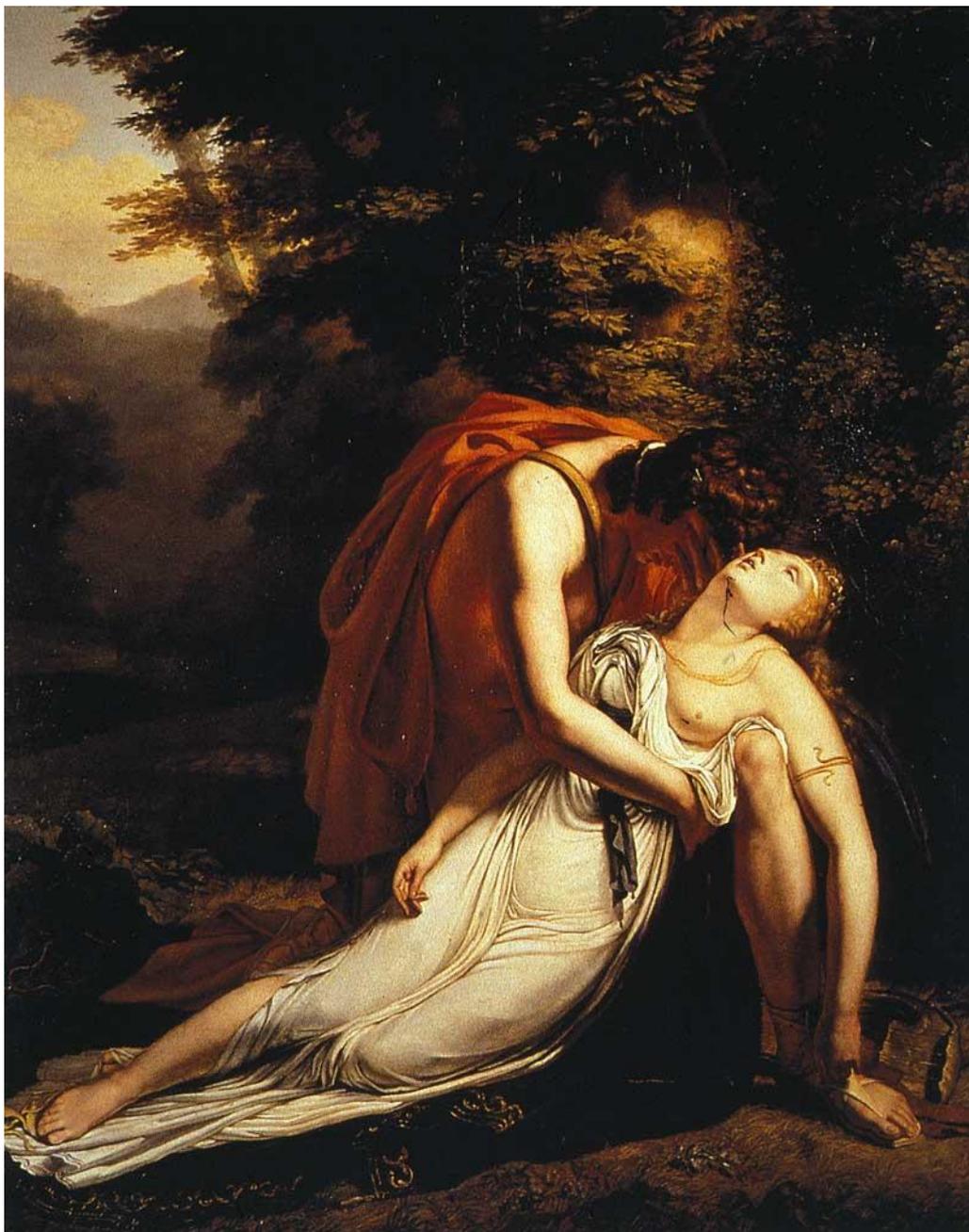


Imagem 19 Ary Scheffer (1795-1858)
Orpheus Mourning the death of Eurydice, 1814

Óleo s/tela

Imagem de domínio público.



Imagem 20 Peter Paul Rubens (1577-1640)

Orfeu e Eurídice, 1638

Óleo s/tela

196,5 x 247,5 cm

Museu del Prado, Espanha



Imagem 21 Frans Snyders(1579-1657)

Orpheus And The Animals, 1636-1638

Óleo s/tela

195 x 432 cm

Museu del Prado, Espanha



Imagem 22 John Macallan Swan (1846-1910)

Orpheus, 1896

Óleo s/tela

Lady Lever Art Gallery, Reino Unido



Imagem 23 Frederic Leighton (1830-1896)

Orpheu e Eurídice, 1864

Leighton House Museum, Reino Unido

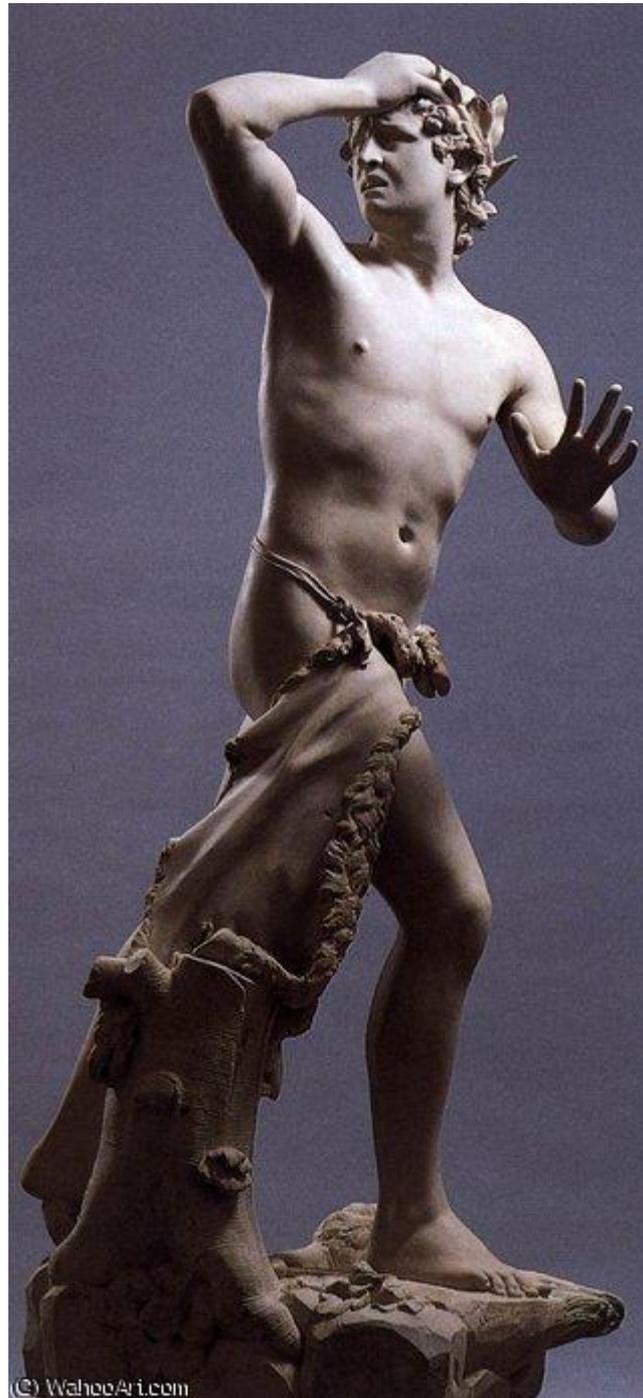


Imagem 24 Antonio Canova (1757-1822),

Orpheu, 1777

Mármore

The Stage Hermitage Museum, Rússia



Imagem 25 Orpheu com lira, séc. IV d.C.

Mármore

Museu Bizantino e Cristão, Grécia



Imagem 26 Auguste Rodin (1840-1917)

Orpheu e Eurídice

Mármore

123.8 × 79.1 × 64.5 cm

The Metropolitan Museum of Art

© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York



Imagem 27 Nicola Rollo (1889-1970)

Lamentação de Eurídice
Cemitério da Consolação.

Registo de proprietário desconhecido.

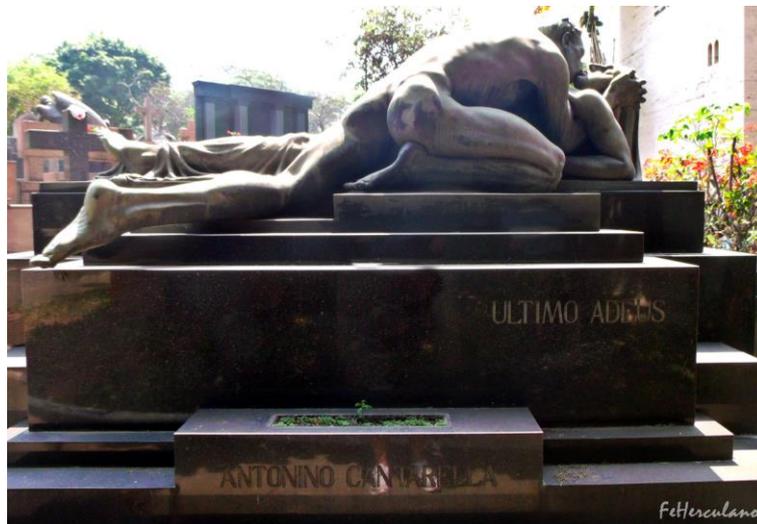


Imagem 28 Alfredo Olini

Último Adeus

Cemitério de São Paulo

Registo de proprietário desconhecido.



Imagem 29 Bruno Giorgi (1905-1993)

Orpheu

Bronze

Registo de proprietário desconhecido.



Imagem 30 Bruno Giorgi (1905-1993)

Orpheu, c.1958

Bronze

36 x 55 cm

Registo de proprietário desconhecido.



Imagem 31 Cristoforo Stati (1556-1619)

Orpheus, 1600-1601

Mármore

195,9 x 96,5 x 60,6 cm

The Metropolitan Museum of Art

© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York



Imagem 32 Antonio Canova (1757-1822),

Orpheu, 1777

Mármore

The Stage Hermitage Museum, Rússia



Imagem 33 Antonio Canova (1757-1822),
Orpheus and Eurydice, 1777
Mármore
The Stage Hermitage Museum, Rússia



Imagem 34 Richard MacDonald (1946 -)

Orpheus Ascending, 2009

Registo de proprietário desconhecido.



Imagem 35 Antonio Pena

Orfeo, 1930

Bronze

Registo de proprietário desconhecido.

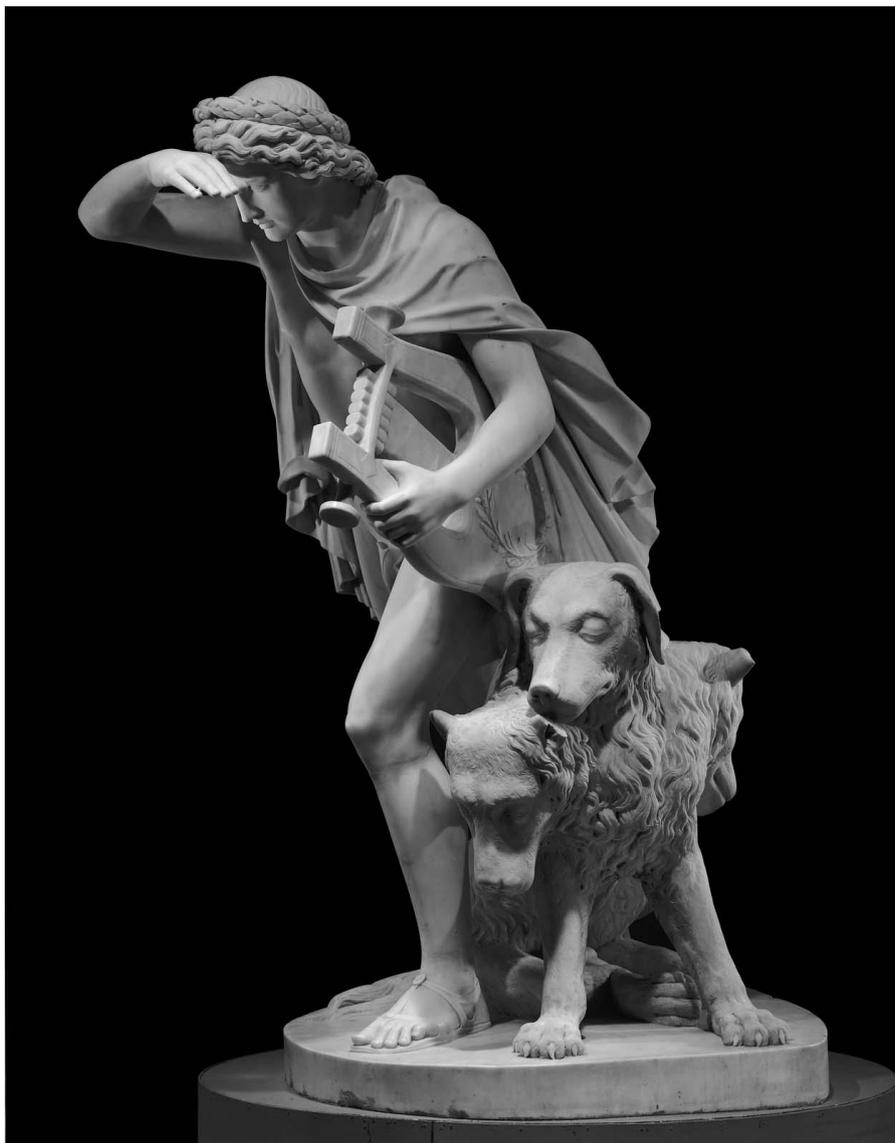


Imagem 36 Thomas Crawford (1813-1857)

Orpheus and Cerberus, 1843

Mármore

171.5 x 91.4 x 137.2 cm

Museum of Fine Arts, Boston



Imagem 37 Alexandre Séon (1855-1917)

Orpheus's lament, c.1896

Óleo sobre madeira

73 x 116 cm

Museu d'Orsay, França

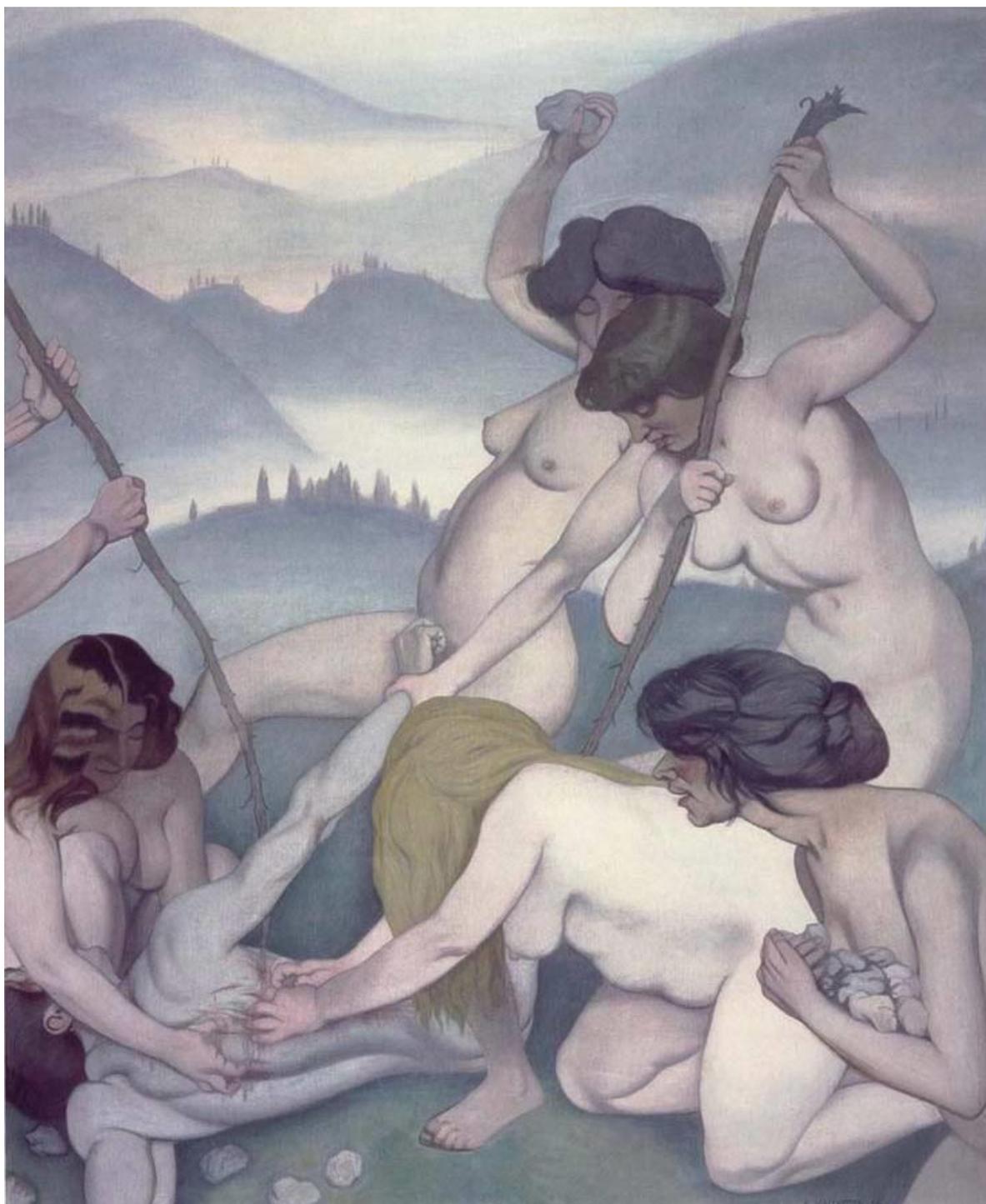


Imagem 38 Félix Vallotton

Orpheu, 1914

Óleo s/tela

250 x 200 cm

Museu da Arte e da História, Suíça



Imagem 39 Barnett Newman (1905-1970)

The song of Orpheus, 1944-45

Óleo e pastel s/tela

50,8 x 37,8cm

The Metropolitan Museum of Art

© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York



Imagem 40 Carl Milles (1875-1955)

Head of Orpheus, 1934-36

Ferro

70.5 x 62.9 x 62.2 cm

The Metropolitan Museum of Art

© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York



Imagem 41 Agostino Carracci (1557-1603)

Orpheus and Eurydice, c.1590

Gravura

14 x 10,2 cm

The Metropolitan Museum of Art

© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York



Imagem 42 Édouard Manet (1832-1883)

Le Déjeuner sur l'Herbe, 1865

Óleo s/tela

208 x 264 cm

Musée d'Orsay



Imagem 43 Alain Jacquet (1939-2008)

Le Déjeuner sur l'Herbe, 1964

Serigrafia

175.2 x 192 cm

Museu Coleção Berardo

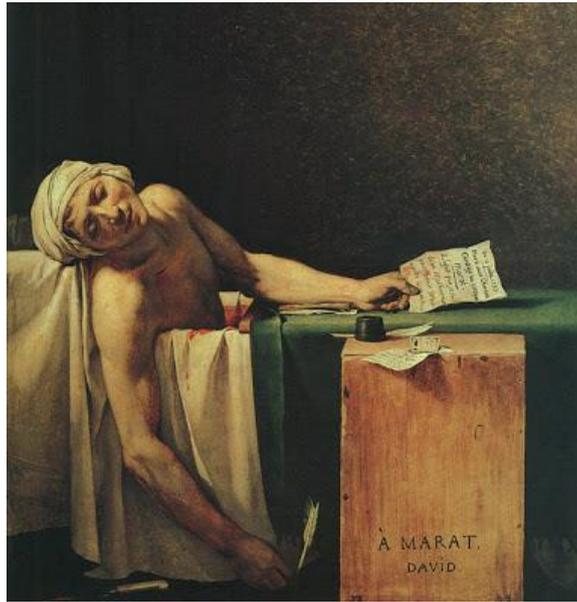


Imagem 44 Jacques-Louis David (1748-1825)

Morte de Marat, 1793

Óleo s/tela

128 x 165 cm

Royal Museums of Fine-Arts of Belgium



Imagem 45 Vik Muniz (1961-)

Marat (Sebastião), 2008

Impressão

76.7 x 59.7 cm

Museum of Arts and Design, New York