

# A ANTIGUIDADE GRECO-LATINA NA COMUNICAÇÃO E NA ARTE CONTEMPORÂNEAS – O EXEMPLO DAS “TRÊS GRAÇAS”.

**Adriana Freire Nogueira**

**FCHS - Universidade do Algarve**

**CECH - CIAC**

**Resumo:** Algumas das questões que me ocupam na investigação que tenho vindo a desenvolver sobre a receção da antiguidade (nomeadamente a mitologia), na comunicação e na arte contemporâneas (com destaque para a portuguesa), passam pela mediação, que promove a análise semiótica e o convívio com as obras e os mitos; pela receção, procurando perceber o percurso das fontes (literárias, artísticas) até chegar ao artista; por fim, pela pertinência do recurso à mitologia na criação artística contemporânea. Serão apresentadas, como exemplo, algumas versões contemporâneas das Três Graças.

**Palavras-chave:** As Três Graças; arte contemporânea; comunicação; Kehinde Wiley; João Figueiredo

**Abstract:** Some of the questions that concern me in the research I have been developing on the reception of antiquity (namely mythology) in contemporary communication and art (with emphasis on Portuguese) are the mediation, which promotes semiotic analysis and familiarity with works of art and myths; the reception, which tries to perceive the route of the sources (literary, artistic) until arriving to the artist; finally, the relevance of the use of mythology in contemporary artistic creation. As an example, some contemporary versions of the Three Graces will be presented.

**Keywords:** The Three Graces; contemporary art; communication; Kehinde Wiley; João Figueiredo

O conhecimento que hoje temos do mundo antigo, quer da sua história quer da sua literatura ou arte, é mais vasto e mais completo do que aquele que os gregos tinham da sua ou de outras épocas.

Relativamente às histórias de deuses e heróis que chegaram até nós, quer através da poesia épica, lírica ou trágica, quer organizadas em coletâneas, tanto em latim (como as *Metamorfoses*, de Ovídio, do séc. I. d.C.), como em grego (como *A Biblioteca dos Mitos*, de Pseudo-Apolodoro, dos primeiros séculos da nossa era), não seriam, na sua totalidade, do conhecimento de todos. O povo menos instruído conhecia os deuses principais e os heróis mais famosos, frequentemente através das canções e das histórias contadas pelas mães e pelas amas<sup>1</sup>, mas esse conhecimento era genérico, muitas vezes em forma de versões que variavam de cidade para cidade, região para região, como é característico desse material mítico que se movimenta<sup>2</sup>. A afirmação de Aristóteles, na *Poética* 1451b25, pressupõe esse desconhecimento generalizado, quando afirma que “mesmo as histórias conhecidas são conhecidas por poucas pessoas”<sup>3</sup>. Paul Veyne cita este passo para realçar a ideia de que a “essência de um mito não consiste em ser conhecido por todos, mas em supor-se que o seja e seja digno disso; e, de facto, em geral não era conhecido” (Veyne, 1987: 61). Assim, a literatura oral e a iconografia eram as principais divulgadoras das histórias da mitologia, mas sem entrarem em grandes pormenores, pois esses “só eram conhecidos por aqueles que haviam frequentado a escola” (*Idem, ibidem*).

As teogonias (e as teologias) difundidas pela escrita e pela arte formaram o *corpus* que chegou até nós de um modo muito desigual: se, por um lado, este sofreu vários percalços (expectáveis pela imposição de outras religiões, principalmente a cristã), por outro, saiu enriquecido por mais de dois milénios de expressão iconográfica e literária (visto que a tradição oral se diluiu, quando a antiguidade passou a um saber de erudição), mesmo que com alguma perda de sentido.

A antiguidade foi recuperada com grande vitalidade no Renascimento, continuando pelas épocas seguintes. Os artistas conheciam os textos antigos dos mitógrafos, dos quais se serviam para criar. No Maneirismo e no Barroco, deu-se o fenómeno de mitificação das próprias obras de arte, sendo frequente a citação de obras anteriores, como se se estivesse a piscar os olhos ao espectador culto (Elvira Barba, 2008: 38), prática que hoje continua e que amiúde encontramos no cinema. Nas últimas décadas, a receção do mundo antigo na contemporaneidade teve um grande desenvolvimento. No final do século XX, a receção dos clássicos no cinema começou a ganhar uma forma mais consistente, nomeadamente com a publicação dos estudos de Jon Solomon e os de Martin

1 *República*, 377a e seguintes. Em 377c refere esta forma de transmissão: “As [fábulas] que forem escolhidas, persuadiremos as amas e as mães a contá-las às crianças”. A palavra traduzida por “fábula” é *mythos*.

2 Adaptando a definição de Jung & Kerényi, 2002: 3.

3 Neste contexto, Aristóteles declara que que os poetas não têm de se cingir “a histórias tradicionais sobre que versam, geralmente, as tragédias. Preocuparem-se com isso seria ridículo, pois mesmo as histórias conhecidas são conhecidas por poucas pessoas e, no entanto, agradam igualmente a todos”.

Winkler, em 2001<sup>4</sup>. Em 2006, Charles Martindale e Richard F. Thomas publicaram um volume onde se faz um ponto da situação desta área de estudos<sup>5</sup>, com a publicação de *Classics and the Uses of Reception* (Oxford: Blackwell). São de salientar ainda os estudos de Monica Silveira Cyrino, mais direcionados para a receção dos clássicos na produção televisiva<sup>6</sup>. Em Portugal, realço as edições que Paula Morão e Cristina Pimentel têm organizado em torno da receção dos clássicos na literatura, das quais ressalto a mais recente, de 2017: *A Literatura Clássica ou os Clássicos da Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa* (Lisboa: Campo da Comunicação). Na área do teatro, destacam-se os estudos de Maria de Fátima Sousa e Silva, coeditora, entre muitos outros trabalhos, dos dois volumes de *O livro do tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção*, de 2016 (Imprensa da Universidade de Coimbra) e de *Portrayals of Antigone in Portugal*, de 2017 (Brill).

Nas expressões artísticas dos séculos XX e XXI, a antiguidade continua a ser uma temática atraente, não somente como base para novas roupagens, facilmente identificáveis, mas também para novos rasgos e sentidos. E se a arte contemporânea não chega facilmente a uma população mais geral (que não tem os códigos da sua interpretação ou o hábito de sobre ela ponderar), a antiguidade que poderá estar refletida nessa arte ainda a menos recetores chegará.

Esta reflexão é feita na perspetiva dos estudos de receção da antiguidade clássica, marcada pelos trabalhos que esta área de investigação tem produzido nos últimos anos, que, como Lorna Hardwick afirma, “have shown that classical texts, images and ideas are culturally active presences” (Hardwick, 2003: 112). A receção dos clássicos procura, pois, reconhecer a Antiguidade no mundo contemporâneo e estudar o modo como a cultura material da antiguidade greco-latina tem sido recebida<sup>7</sup>, ao longo de mais de dois milénios.

Para exemplificar o modo como encaro o estudo da receção, farei uma analogia entre os estudos de receção e o uso de deíticos na linguagem: quando empregamos um verbo como “ir” ou “vir”, “levar” ou “trazer”, estamos perante palavras que remetem para o ponto de vista de quem enuncia relativamente ao recetor desse enunciado; assim, “levar” está para o “eu” como “trazer” está para o “tu”. Do mesmo modo, o estudo da receção contribui para a produção de sentido(s) da obra, de emissor para

4 Solomon, J. (2001). *The Ancient World in the Cinema*. New Haven: Yale University Press; Winkler, M. (2001) *Classical Myth & Culture in the Cinema*. Oxford: OUP.

5 Martindale, C. e Thomas, R.F. (2006). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell.

6 Destaco *Big Screen Rome*, de 2005 (Blackwell), os dois volumes sobre a série Roma, do canal americano HBO (que também foi transmitida em Portugal), *Rome, Season One: History Makes Television* (Blackwell, 2008), e *Rome, Season Two: Trial and Triumph* (Edinburgh University Press, 2015), e o seu mais recente livro, editado em parceria com Antony Augoustakis, na Edinburgh Scholarship Online, em setembro de 2017: *STARZ Spartacus: Reimagining an Icon on Screen*.

7 No site da The Classical Reception Studies Network (CRSN) pode ler-se: “Classical reception studies is the inquiry into how and why the texts, ideas, images and material cultures of Ancient Greece and Rome have been received, adapted, refigured, used and abused in different historical and cultural contexts.” <https://classicalreception.org/> (Data de consulta: 27 de maio de 2018).

recetor. E mesmo que os diferentes emissores e recetores se expressem de forma diferente – porque têm diferentes pontos de vista – remetem para o mesmo ato (no exemplo dos verbos), isto é, o mesmo objeto comunicativo.

Os sentidos encontrados nas obras produzidas a partir da antiguidade não são os mesmos ao longo dos anos e variam consoante a experiência (naturalmente subjetiva) de quem produz e de quem recebe, tornando-se uma espécie de metáfora, isto é, algo que nos transporta para outro lugar (de sentido).

### Comunicação e Arte

O meu interesse pela receção da antiguidade (nomeadamente dos mitos) na comunicação e na arte contemporâneas (sobretudo portuguesa, mas não a ela limitado) consolidou-se em 2001, por um quase acaso: quando o Porto foi Capital Europeia de Cultura, a Portugal Telecom – PT (atual Altice), já completamente privatizada<sup>8</sup>, emitiu uma série de postais ilustrados gratuitos (uma forma, então, inovadora, de fazer publicidade<sup>9</sup>), que pretendiam anunciar as áreas culturais em que haveria atividades, valorizando, cada um deles, diversos espaços icónicos daquela cidade. O *slogan* escolhido valia-se de alguns dos sentidos que o verbo “ligar” pode ter, quer associado às telecomunicações (uma ligação de telefone, ligar à Internet, etc.), quer na aceção de dar importância (ligar ao que alguém diz, por exemplo).

Os postais gratuitos estavam a ganhar força como meio de divulgação de todo o tipo de atividades e eram (são) distribuídos nas maiores cidades do país, em locais como museus, cafés, discotecas, teatros, cinemas, estabelecimentos de ensino superior, etc.<sup>10</sup>, tendo todos estes a característica comum de serem lugares da moda ou frequentados por um público com uma educação acima da média.

A série de quatro postais mostrava que a PT apoiava diversas áreas da capital da cultura. Com a legenda “PT. Ligada ao Cinema”, via-se uma mulher envolta numa película de filme, a descer as escadas de um espaço emblemático da cidade: a livraria Lello. Esta estrutura repete-se nos outros postais: em “PT. Ligada à Dança” via-se uma bailarina com o característico tutu e sapatilhas de ponta, no histórico – e agora espaço de cultura – mercado Ferreira Borges; em “PT. Ligada à Música”, tal como o anterior, que remetia para o *ballet* clássico, também este remete para a música erudita: um violoncelista, tendo como pano de fundo a Torre dos Clérigos.

A opção por locais e elementos relacionados com formas de arte mais eruditas pode pressupor que se pretendia atingir um público que procurava expressões artísticas mais clássicas, ou, simplesmente, a opção foi tomada por estes elementos pictóri-

8 <https://www.telecom.pt/pt-pt/a-pt/Paginas/historia.aspx> (Data de consulta: 27 de maio de 2018).

9 Chegara a Portugal em 1999, pela empresa que ainda hoje os emite, a Postalfree. <http://www.meiosepublicidade.pt/2015/03/em-que-ponto-esta-o-negocio-dos-postais-publicitarios/> (Data de consulta: 27 de maio de 2018)

10 <http://www.angeldesignandprint.co.uk/postcards.htm> (Data de consulta: 27 de maio de 2018)

cos serem os mais facilmente reconhecíveis como identificativos das respetivas artes. Ou talvez um misto de ambas as razões.

O exemplo que aparece no quarto postal levou-me a expandir o meu interesse nesta matéria da receção da Antiguidade, por a imagem escolhida remeter para um tema clássico. O interesse que a publicidade tem no mundo antigo, como afirmou, recentemente, Marta García Morcillo, na sua introdução ao volume *Advertising Antiquity*, ultrapassa o facto de ser uma iconografia reconhecível, pois permite, também, novos tipos de discursos e legitima as campanhas publicitárias (García Morcillo, 2017: xiii)<sup>11</sup>.

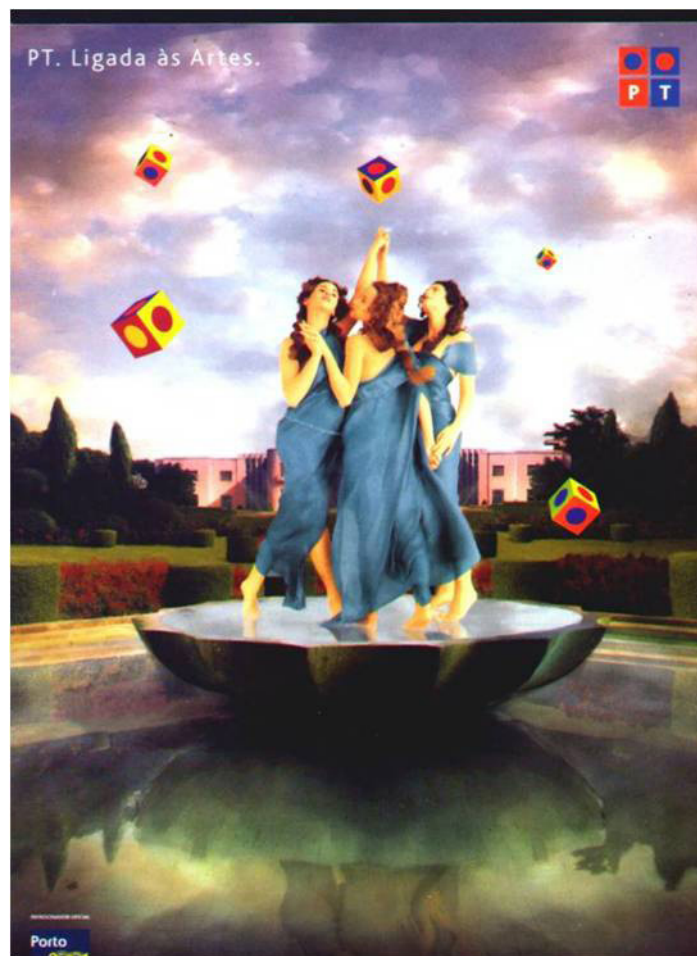


Fig.1

Nesta imagem (Fig.1), podemos ver, ao fundo, os jardins e o museu de Serralves, e, em primeiro plano, as Cárites, nome grego, equivalente às Três Graças.

Achei interessante que os criativos tivessem tido o entendimento de que as Três Graças seriam reconhecidas de imediato como estando ligadas às artes (assim como

11 “More than just a useful yet frozen catalogue of gods, epic characters, stories and easily recognisable iconographies, *Antiquity* offers the present a set of dynamic tools that contribute to the reformulation of our own cultural identities through a mixture of traditional, innovative and renovated discourses. Popularised imageries from the Ancient World have been part of the rhetoric of legitimation of brands and campaigns from the beginnings of modern Western advertising.” Destaco um outro volume importante, da última década, sobre este assunto: De Martino, F. (2010). *Antichità & Pubblicità*. Bari: Levante Editori.

seria imediata a associação do violoncelista à música ou de uma bailarina em pontas à dança). Mais interessante me pareceu a suposição de que o público reconheceria estas divindades, bem como – ou principalmente - reconheceria a imagem original para a qual remetem: um pormenor de *A Primavera*, de Botticelli. No entanto, teria sido, provavelmente, Botticelli o primeiro a ser reconhecido, isto é, ser aquela imagem, para os recetores, a original, e seria esse o facto que faria perceber o lema “Ligado às Artes” e não a identificação das Três Graças, a quem, segundo Pierre Grimal, é atribuída “toda a espécie de influências nos trabalhos do espírito e nas obras de arte” (Grimal, 1992:75).

Efetivamente, o diálogo entre criadores e públicos modernos não se faz, na maior parte dos casos, diretamente: há criações intermediárias – neste caso Botticelli – que, pela sua visibilidade, passam a funcionar como verdadeiros “originais”<sup>12</sup>.



**Fig.2 – Pormenor de *A Primavera* (1482 ca. - 1485 ca.), de Sandro Botticelli. Galeria Uffizi, Florença, Itália.**

12 Agradeço este reparo à Prof.<sup>ª</sup> Doutora Maria de Fátima Sousa (CECH – U. Coimbra) que tão atentamente leu este trabalho e tão construtivamente o comentou. Estas obras intermediárias podem trazer alguma dificuldade inicial, se não houver um acompanhamento interpretativo posterior. Por exemplo, será um pouco difícil convencer quem viu o filme *Hércules*, na versão da *Disney*, de que o herói não é filho de Hera, como ali é apresentado. O mesmo se passará com quem ler o *Ulisses*, de Maria Alberta Menéres, uma adaptação livre da *Odisseia*, de Homero, recomendada no Plano Nacional de Leitura. Nesta versão, os relacionamentos familiares são apresentados de uma forma moralizante, em que Ulisses não dorme com outras mulheres, porque se mantém fiel a Penélope, e esta não duvida do marido nem lhe faz um teste final, mas imediatamente o reconhece.

Como se pode ver, o postal da Fig.1 reproduz a posição dos braços, das pernas, dos corpos, o corte dos vestidos e penteados das Três Graças que se encontram neste pormenor do quadro (Fig.2).

Pela sua contemporaneidade, comecei a usar este postal nas aulas de Matrizes Culturais Europeias<sup>13</sup>, para, partindo dele, recuar à antiguidade e a outras figurações das Três Graças. Se, no início, alguns alunos as reconheciam, com o passar dos anos (iniciei a lecionação desta disciplina em 2005) isso deixou de acontecer<sup>14</sup>. A partir daí, passei a assumir o papel que nós, professores de clássicas, temos como mediadores, fazendo a ligação entre mito e arte, desenvolvendo a análise semiótica e promovendo o convívio com as obras de arte e os mitos. Ao fazermos isto, estaremos a promover a receção e a interferir no modo como a antiguidade é recebida, passando a ser, portanto, não apenas estudiosos, mas atores neste processo intersubjetivo que é a receção da antiguidade na arte.

Uma das formas de receção é, precisamente, a que aqui se utiliza: o recurso à citação de outras obras de arte que, por sua vez, representam qualquer aspeto da antiguidade, seja uma recriação, seja um elemento enquadrado num diferente contexto, seja a utilização de um título, que é uma outra forma de apropriação do mito (estou a usar o termo “apropriação” segundo a definição de Lorna Hardwick [2003:9-11], na sua proposta de constituição de um vocabulário de trabalho nos estudos de receção: “taking an ancient image or text and using it to sanction subsequent ideas or practices [explicitly or implicitly]”).

Em todas estas situações, há uma vontade, expressa por esses mesmos elementos, de inscrição da nova obra numa tradição, seja para a corroborar, seja para romper com ela, seja para chegar a novas leituras, mas sempre assumindo essa ligação original que irá fornecer as chaves de leitura ao espectador.

### As Cárites ou Graças

As Graças (oriundo de *Gratae*, nome latino das gregas Cárites) já surgem citadas desde Homero. Normalmente, indissociáveis umas das outras<sup>15</sup>, aparecem como jovens (*Il.* 14. 267 ss.), com “tranças entretecidas de ouro e prata”<sup>16</sup> (*Il.* 17. 51), e como

13 Disciplina da licenciatura em Línguas e Comunicação, da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

14 Simon Goldhill chama a atenção para o facto de que um espectador não é um constructo abstrato, lembrando que a receção é um processo dinâmico (2006: 250).

15 Se bem que, na *Ilíada*, Hera prometa ao Sono uma das Graças em casamento: “Mas vá: dar-te-ei uma das jovens Graças para desposares,/ e ela chamar-se-á a tua esposa – Pasítea, / que tu sempre desejava durante todos os teus dias” (*Il.* 5. 267-9). Elvira Barba dá alguns exemplos, na imagética, de representações individualizadas no séc. XVIII (*op.cit.* 261), mas uma procura na Internet através de um motor de busca ou mesmo num *site* criativo, como o Deviantart ([www.deviantart.com](http://www.deviantart.com)), mostra alguns resultados interessantes, com representações individuais. Porém, a maioria apresenta as Três Graças juntas.

16 A propósito da morte de Euforbo às mãos de Menelau: “De sangue se humedeceram seus cabelos, que eram como/ os das Graças, com as tranças entretecidas de ouro e prata.”

tecedeiras (uma arte feminina, inclusive praticada por uma deusa guerreira, como Atena) da “veste ambrosial” usada por Afrodite, quando esta é ferida por Diomedes (*Il.* 5. 338); na *Odisseia*, surgem como companheiras de Afrodite, característica que as vai acompanhar ao longo do tempo. Diz-nos Homero (*Od.* 8. 3362-366):

Mas para Chipre se dirigiu Afrodite, deusa dos sorrisos;  
foi para Pafos, pois aí tem seu templo e seu perfumado altar.  
Aí as Graças a banharam e a ungiram com azeite imortal,  
o azeite que faz resplandecer os deuses que são para sempre;  
e vestiram-na com belas vestes, maravilha de se ver!

O sentido do seu nome estar associado a dons de beleza pode ser deduzido no passo em que Nausícaa, filha do rei dos Feaces, dorme com duas escravas e as três são comparadas as estas divindades: “...e com ela/ dormiam duas escravas, tendo elas uma beleza vinda das Graças” (*Od.* 6. 17-18). É ainda na *Odisseia* que aparece a sua ligação à dança, que as caracteriza em tantas expressões plásticas: Afrodite junta-se “à dança deslumbrante das Graças” (*Od.* 18. 194).

Hesíodo, na *Teogonia*, diz que vivem no Olimpo, com Mnemósine e as Musas, acompanhadas pelo Desejo, “em ambiente de festa” (63-65). É este autor que lhes atribui uma genealogia e as nomeia (907-909):

As três Graças de belas faces gerou-lhas [a Zeus] Eurínome,  
de aspecto gracioso, filha do Oceano,  
Agláia, Eufrosine e a amável Tália.  
De seus olhos brota, quando olham, o amor  
que amolece os membros e é belo o olhar sob as suas pálpebras.

O poeta helenístico Teócrito dedica-lhes o idílio 16, que termina com a asserção da necessidade das Graças na nossa vida: “longe das Graças, que têm os homens de desejável? Que as Graças estejam sempre comigo”<sup>17</sup> (108-109).

Dependendo dos contextos, os seus sentidos podem ir da alegria doméstica na vida e na morte, à beleza, graça e prosperidade dos membros de uma sociedade, passando pela ligação a Afrodite e ao que a deusa representa (Francis, 2002: 197).

As Cárites eram mostradas em diferentes posições e com diferente indumentária (ou sem ela). Por exemplo, no baixo-relevo que se encontra no Museu do Louvre, *A passagem dos Teoros*<sup>18</sup>, proveniente da ágora da ilha de Taso, datado de cerca de 480 a.C., as três divindades estão todas de perfil.

17 Tradução minha.

18 O *theoros* era uma espécie de magistrado, com funções sacerdotais. Os Teoros constituíam um “collège annuel de trois magistrats aux fonctions mal définies” (Blonde, Muller e Mulliez, 2002: 890).



**Fig. 3 – Detalhe de “Reliefs du passage des Théores : Hermès agoraïos et les Charites”.  
Museu do Louvre, Ma 696 B, Ma 696 C. (licença Creative Commons CC0 1.0  
Universal Public Domain Dedication)**

Esta posição, em procissão, é uma das que adotam, mas também podem ser vistas a correr e a dançar, em atividades ligadas às suas atribuições de acompanhantes de Afrodite ou de Apolo, ou como companheiras das Horas e das Musas. Cada artista adaptava-as ao contexto ou ao meio utilizado. A cena que Botticelli descreve na sua pintura é referida por Ovídio (*Fasti*, 5, 193 sqq.), quando a deusa Flora (que se chamava *Chloris*, em grego, como a própria explica) conta como Zéfiro, o vento oeste, a perseguiu, violou e depois casou com ela. Nesse texto, as Cárites (*Charites*) são também mencionadas quando se diz que vão apanhar flores para tecer grinaldas para prenderem os seus cabelos celestiais (*nectuntque coronas/sertaque caelestes implicitura comas* – vv. 219-220).

As versões romanas das Três Graças poderão ser cópias ou não. Como diz Jane Francis, “These artists did not necessarily reproduce a single original but quoted, adapted, or re-arranged aspects of older works into a new creation, or fashioned new sculptures in Greek themes and styles” (Francis, 2002: 181).

A posição em que Botticelli as coloca é muito semelhante à que Sêneca nos descreve, no *De Beneficiis*, I, 3, 2-10, texto em que este autor apresenta algumas justificações para que assim seja: por exemplo, as Três Graças fazem uma roda, com as mãos entrelaçadas, porque a gentileza (ou benefício, dádiva – *beneficium*) forma uma cadeia que retorna a quem começa; ou, as vestes são transparentes, porque “as gentilezas querem ser vistas”<sup>19</sup> (I, 3, 5).

No entanto, uma das poses mais comuns das Três Graças (e que prevalece na arte helenística e romana, não porque fosse um cânone, como já se percebeu, mas porque, por alguma razão, a harmonia conseguida nesta representação agradou e foi sendo perpetuada) é a que apresenta as duas figuras da ponta a olharem de revés ou de lado, e a central de costas para quem observa. Podem ter na mão flores ou frutos. Esta é, também, a posição que aparece reproduzida em obras de pintores, como Rafael, cuja obra sobre esta temática será referida adiante. *As Três Graças* de Rafael estão muito próximas do fresco de Pompeios, que se encontra no Museu Arqueológico de Nápoles<sup>20</sup>, se bem que se saiba (Reinach: 191) que este pintor se inspirou num conjunto de estátuas existentes na Biblioteca Piccolomini<sup>21</sup>.

## Duas interpretações contemporâneas de ‘As Três Graças’ de Rafael

### João Figueiredo

Muitos artistas contemporâneos que usam os temas clássicos apoiam-se nos modelos da antiguidade ou nas versões posteriores (mais popularizadas e às quais têm mais fácil acesso), para fazerem algo diferente, não parecendo pretenderem romper completamente com a tradição, intenção visível no título das suas obras.

É o caso de João Figueiredo<sup>22</sup>, que tem uma obra cujo subtítulo assume a linha-gem “sobre ‘As Três Graças’ de Rafael”, escolhendo para título os nomes, em inglês, que os padres da Igreja<sup>23</sup> lhes começaram a chamar: *Chastity, Beauty and Love*.

19 Tradução minha.

20 Fresco proveniente da casa de Titus Dentatius Panthera, com o número de inventário 9236, visitável no Gabinete Secreto daquele Museu.

21 Ainda hoje visitáveis: [https://operaduomo.siena.it/it/luoghi/libreria\\_piccolomini/](https://operaduomo.siena.it/it/luoghi/libreria_piccolomini/) (Data de consulta: 8 de julho de 2018).

22 Artista português, nascido em 1970, com obras em várias coleções de natureza muito diversificada, como as do Millenium BCP, da Fundação Mário Soares, do Palácio Real de Estocolmo ou da Embaixada de Portugal em Tóquio. Está representado em diversos países, como Angola, Alemanha, Brasil, Canadá, EUA, Finlândia, Itália, Irão, Noruega, Reino Unido ou Suíça. Recebeu o “Prémio Nadir Afonso”, na Feira de Arte Contemporânea do Estoril, e foi nomeado para prémio de destaque nas artes plásticas, como o “Prémio Vespeira” o “Prémio Artur Bual” e “Bienal de Cerveira”. Cf. [http://www.joaofigueiredo.com/?page\\_id=144](http://www.joaofigueiredo.com/?page_id=144)

23 Cf. Elvira Barba, *op.cit.*: 259.



Fig. 4 – João Figueiredo, *Chastity, Beauty and Love*, 2009. Técnica mista. 29 x 25 cm – sobre “As Três Graças” de Rafael. Série “Imatges de la Memoria” (Imagem e legenda – Cortesia do autor).

Estas virtudes femininas<sup>24</sup> foram especialmente destacadas e associadas às Três Graças, cristianizando uma temática pagã. A pintura de João Figueiredo, porém, subverte estes indícios que o título sugere, a começar pela indumentária, quando desconstrói as ideias de Castidade e Amor, ao vestir as Três Graças de Rafael com roupa interior e peças íntimas associadas a uma sexualidade arrojada: ligas a segurar meias e joelheiras (as duas das pontas); a do meio parece ter um espartilho (veem-se os fios

24 Como se pode ler no site do museu onde se encontra a obra: “Amour, Beauté et Pudeur”. <http://www.musee-conde.fr/> (Data de consulta: 28 de maio de 2018).

que os costumam cruzar) numa perna, em vez de na cintura; segura, ainda, na mão direita, uma taça, enquanto faz um gesto obsceno com a mão esquerda, esticando o dedo do meio<sup>25</sup>. A Graça do lado direito tem uma espécie de máscara, quase um açaimé, o que pode remeter para práticas mais extremas, como as de BDSM<sup>26</sup>, reforçadas pelo fio que as liga e atravessa pelo umbigo. O próprio espaço em que se encontram: uma divisão de uma casa, ou uma caixa que se abre para nós, apelando ao nosso voyeurismo, onde as mulheres estão em exposição, numa espécie de pedestal/ altar/ palco, tudo em tons de vermelho e negro, como um *boudoir* a apelar a fantasias várias.

O trabalho deste artista (nesta e na maioria das suas obras, das quais destaco, por serem de inspiração mitológica, *Capitulation of Eve*, trabalho sobre a *Leda e o cisne* de Leonardo da Vinci, da série “Again for the first time”, de 2006, ou *Sex-Duality*, trabalho sobre *Édipo e a Esfinge*, de Ingres, da série “Back to the palace”, de 2009), joga com o negro como expressão do vazio, desmontando, neste caso, as ideias que temos feitas acerca da obra que lhe serviu de base: a harmonia, a alegria, a perfeição, aqui, são como partes inacabadas – imperfeitas – de um todo (como os pés da personagem do lado direito, que aparecem destacados do resto do corpo). Esta ideia de imperfeição pode ser inferida na cobertura da omoplata da figura central, semelhante a algo tão prosaico como um suporte de ombro para quem sofre de tendinite ou bursite. Por outro lado, os pontilhados remetem para o luxo e o brilho delicado dos cristais, que o autor incluiu na obra<sup>27</sup>, como resquícios de uma Beleza perdida.

João Figueiredo escreveu um manifesto, que gentilmente me facultou, sobre o seu trabalho, no qual afirma:

Interfiro na vossa pacatez, e ao fazê-lo, interpelo-vos para vos questionar acerca do que vos dou a ver, e cumprir a principal função da arte: Interrogar-vos. Neste caso, faço-o através da conjugação de dois tempos; o tempo de permanência, quando permito a sobrevivência do classicismo, e o tempo da modernidade com que as visto, terminando com as incrustações cristais Swarovski que as ajudam a nascer. Passado e presente unem-se e conjugam os propósitos do novo e do singular. Quero da arte criar arte, obrigando que o clássico se torne contemporâneo.

Nesta declaração, encontra-se a assunção da citação de outra obra (neste caso, a de Rafael) e a intenção de tornar contemporâneo o clássico, podendo-se afirmar que, com estas Três Graças, tê-lo-á conseguido.

<sup>25</sup> Este gesto aparece sugerido em Aristófanes, *Nuvens* 651-654. Em latim era chamado de *digitus impudicus*. Marcial, 6.70.5, escreve “estende um dedo, e logo o obsceno” (*ostendit digitum, sed impudicum*). Num outro epigrama (2.28.1-2), especifica que dedo é: “Ri-te lá à vontade, Sextilo, de quem maricas/ te chama e espeta-lhe o dedo médio” (*Rideto multum qui te, Sextille, cinaedum/ dixerit et digitum porrigitto medium*).

<sup>26</sup> BDSM, segundo o *Oxford English Dictionary*, são as iniciais de “bondage, discipline (or domination), sadism (or submission), and masochism”. <http://www.oed.com/view/Entry/14168#eid289098364>. (Data de consulta: 28 de maio de 2018.)

<sup>27</sup> Na biografia do artista, pode ler-se: “Em 2005, com o apoio inédito e exclusivo da Swarovski, inicia uma nova fase com projectos de reinterpretação de obras clássicas.” [http://www.joaofigueiredo.com/?page\\_id=144](http://www.joaofigueiredo.com/?page_id=144) (data de consulta: 28 de maio de 2018).

## Kehinde Wiley

O último exemplo é o de uma obra do artista norte-americano Kehinde Wiley<sup>28</sup>, que se revela especialmente interessante pelos pressupostos que apresenta: Wiley coloca os seus modelos em poses que reproduzem quadros famosos, realçando o heroísmo na linguagem artística, refletido, por exemplo, no tamanho das telas, que chegam a ultrapassar os 3,3m de altura por 7,5m de largura (132x300, em *inches*, como o óleo sobre tela intitulado *Sleep*, da série “Down”, de 2008), acentuando a grandeza dos corpos dos homens negros<sup>29</sup>, cidadãos. Os seus modelos são, na maioria dos casos, desconhecidos que aborda na rua e a quem paga para posarem para as suas telas<sup>30</sup>, muitas vezes com roupas do dia-a-dia ou a remeterem para contextos de cultura popular e *hip-hop*. O próprio afirma que mistura, em diferentes combinações, “pop culture, and race, and class, and gender”<sup>31</sup>.

A tela que escolhi chama-se *Three Graces* (Fig.5). Nela, vemos três homens ainda jovens (e não três mulheres), cada um envergando equipamento de desportos muito apreciados pelos americanos, como é o caso do basquetebol e do beisebol. O que está de costas veste uma camisa onde se pode ler “The Negro Leagues Baseball”<sup>32</sup>, atualmente uma marca de roupa desportiva, mas, antes, uma importante fonte de desenvolvimento económico para as comunidades negras<sup>33</sup>. Os três homens reproduzem a exata posição dos corpos, da inclinação de cabeça e das mãos (que seguram três maçãs, fruto associado a Afrodite) de *As Três Graças*, de Rafael, exceto o olhar, pois é para nós, observadores, que o direcionam. Ao contrário de muitas figuras das telas de Wiley, desta época (como as da série “Columbus”<sup>34</sup>, ou “Rumors of War”<sup>35</sup>, datadas de 2005 e 2006), os retratados não olham para o visitante da exposição de queixo levantado, com o orgulho estampado na pose, mas fitam-nos com alguma benevolência ou gentileza, aproximando-se do *beneficium* a que Séneca se referia. O contraste com a obra de Rafael também se mede pelo tamanho: enquanto esta tem mais de um metro e oitenta de altura e quase dois metros e meio de comprimento, o quadro do pintor renascentista é um quadrado de apenas 17 cm de lado.

28 Artista norte-americano, nascido em 1977, escolhido por Barack Obama para pintar o seu quadro presidencial (apresentado a 12 de fevereiro de 2018, no Smithsonian’s National Portrait Gallery, em Washington, D.C., Estados Unidos da América.

29 Só a partir de 2012 é que Wiley começou a pintar mulheres (sempre negras).

30 Para além dos seus próprios *sites* (<http://www.kehindewiley.com> e <http://kehindewiley.com>), as afirmações de Kehinde Wiley estão em quase todos os sítios que falam da sua obra e, em alguns, pode-se ouvir o artista a explicar as suas opções e motivações, como, por exemplo, em <https://youtu.be/APxcGOdel4M>, [http://www.npg.si.edu/exhibit/recognize/interview\\_paintings.html](http://www.npg.si.edu/exhibit/recognize/interview_paintings.html) ou <https://youtu.be/5pwkZh8Ljug> (Data de consulta: 27 de maio de 2018).

31 Cf. final da entrevista aqui 1:01:10 - <https://youtu.be/APxcGOdel4M>.

32 <https://www.britannica.com/sports/Negro-league>. (Data de consulta: 27 de maio de 2018.)

33 <https://www.itsablackthang.com/collections/negro-league-baseball-art-memorabilia>. (Data de consulta: 27 de maio de 2018.)

34 [http://www.kehindewiley.com/columbus/Portrait\\_of\\_a\\_Venetian.html](http://www.kehindewiley.com/columbus/Portrait_of_a_Venetian.html)

35 [http://www.kehindewiley.com/Rumors\\_of\\_War/Chancellor\\_Seguirer\\_on\\_Horseback.html](http://www.kehindewiley.com/Rumors_of_War/Chancellor_Seguirer_on_Horseback.html)



**Fig. 5 – Kehinde Wiley, *Three Graces*, 2005. Óleo e esmalte sobre tela 182,9 x 243,8 cm (72 x 96 inches). Hort Family Collection. Cortesia do artista e Roberts Projects, Los Angeles, California, EUA.**

Continuando a adotar a proposta vocabular de Lorna Hardwick, podemos supor que estamos perante uma “refiguração”<sup>36</sup> de um mito, e uma “intervenção”<sup>37</sup> na obra de Rafael, que está a ser citada como forma de colmatar uma falha que Wiley notou em todos os museus do mundo: ao refletirem a realidade dos séculos anteriores, os negros estavam ausentes dos quadros dos grandes artistas, quando estes representavam situações de poder. A constatação dessa realidade levou a esta escolha de modelos para refigurarem aquelas obras-primas. As Três Graças, assim retratadas, ganharam uma nova leitura.

## CONCLUSÃO

Em suma, vimos três formas diferentes de receber o legado da antiguidade, especificamente as Três Graças, e de o retransmitir.

36 “Refiguration – selecting and reworking material from a previous or contrasting tradition” (Hardwick, 2003: 10). Em português, temos reconfiguração, equivalente ao inglês *reconfiguration*, mas parece-me que a opção por refiguração se aproxima do pretendido, pois parte de uma “figuração” que é renovada.

37 “Intervention” – reworking the source to create a political, social or aesthetic critique of the receiving society” (Hardwick, 2003: 9).

No primeiro caso, a composição que aparece no postal da PT cita Botticelli com uma intenção comunicativa que se esgota em si mesma: anuncia um apoio que a empresa dá a um evento, na área das artes, adaptando<sup>38</sup> um pormenor de uma obra por demais conhecida de Botticelli que, essa, sim, começa por traduzir<sup>39</sup> Ovídio (no citado passo de *Fasti*) para imagens e, daí, faz a sua própria versão<sup>40</sup> (Paul Barolsky [2014: 203] realça que Botticelli inclui uma cena de metamorfose que não consta do texto). Contudo, nem o trecho de Ovídio nem a história contada por Botticelli interessam para a compreensão do ato de comunicação levado a cabo no postal. Sem a mediação que o ensino poderá trazer, será cada vez mais difícil encontrar utilizações simples como esta (num postal publicitário), por não se conseguir criar uma conexão com um público mais alargado.

Nos exemplos seguintes, o tema é mediado pelo Renascimento e por um quadro específico, as *Três Graças*, de Rafael, tratando-o, cada um dos artistas, de modo diferente.

João Figueiredo provoca-nos, pela recusa da reprodução do clássico. Primeiro, ao assumir um título que, já por si, é uma adaptação e apropriação do tema da antiguidade à moralidade cristã; depois, ao desconstruir as virtudes enunciadas, evidencia a mudança de paradigmas na contemporaneidade, obrigando-nos a encarar a hipótese de atribuição de novas “virtudes” ou qualidades às Três Graças.

Por fim, Kehinde Wiley parte do mesmo quadro, mantém o nome e a postura que nos faz reconhecer que não se refere a uma outra obra que não a de Rafael, mas altera-a profundamente, redimensiona-a e aponta para as muitas mudanças necessárias para tirar o homem negro, de cultura urbana, da invisibilidade na arte. Através do estranhamento<sup>41</sup> que provoca em quem vê, não só pelo tamanho desmedido da tela, como pelos modelos masculinos, demonstra que desportistas, homens e negros, podem, com a mesma qualidade, transmitir graça, elegância, harmonia, amor, beleza e perfeição.

Três abordagens diferentes que têm subjacente o reconhecimento da capacidade que a antiguidade clássica tem de tocar em todos os públicos e de com eles dialogar, em igualdade<sup>42</sup>.

38 Uso “adaptação” na definição de Lorna Hardwick (2003:9), talvez mais pensada na literatura, mas perfeitamente adequada à arte: “a version of the source developed for a diferente purpose or insufficiently close to count as as translation”.

39 Hardwick define tradução como “literally from one language to another” (2003: 10), mas vou extrapolar, considerando que Botticelli traduziu de uma linguagem escrita para uma linguagem pictórica.

40 “[A] refiguration of a source (usually literary or dramatic) which is too free and selective to rank as a translation.” Hardwick, 2003:10.

41 O estranhamento é o resultado da estrangeirização, que (Hardwick (2003:9) define como “translating or representing in such a way that difference between source and reception is emphasized”. Este conceito de estrangeirização é, a par da domesticação, usado na teoria da tradução para denominar as opções por tornar o texto, respetivamente, estranho ou familiar a quem lê (ou vê, neste caso).

42 Parafraseando Tim Whitmarsh: “The study of an ancient culture is not a monologue but a dialogue, between – at least – two full and equal partners” (Whitmarsh, 2006: 107).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAROLSKY, Paul (2014). “*Metamorphoses and the History of Baroque Art*”, in John F. Miller e Carole E. Newlands (Eds.). *A Handbook to the Reception of Ovid*. Chichester/Oxford: Wiley Blackwell, pp. 202-216.
- BLONDE, Francine, Arthur MULLER e Dominique MULLIEZ (2002). “Le Passage des Théores à Thasos: une «énigme» résolue? Questions de topographie et d’urbanisme à l’époque archaïque”, in *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 144<sup>e</sup> année, N. 2, 2000. pp. 885-907.
- BRANDÃO, José Luís (Trad.) (2000). *Marcial. Epigramas, Vol. I e II*. Lisboa: Edições 70.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008). *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*. Madrid: Sílex.
- FRANCIS, Jane (2002). “The Three Graces: Composition and Meaning in a Roman Context”, *Greece & Rome* Vol. 49, No. 2, October 2002, pp.180-198.
- GARCÍA MORCILLO, Marta, (2017). “Advertising Antiquity: Introduction”, in F. Carlà-Uhink / M. García Morcillo / C. Walde (eds.), *Advertising Antiquity = thersites 6* (2017), i-xxvi.
- GOLDHILL, Simon (2006). “The Touch of Sappho”, in Charles Martindale e Richard F. Thomas (Eds.). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell, pp.250-273.
- GRIMAL, Pierre (1992) [1951]. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Difel.
- HARDWICK, Lorna (2003). *Reception Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JUNG, Carl & KERÉNYI, Carl (2002). *The Science of Mythology*. Trad. R.F.C. Hull. London and New York: Routledge. [1<sup>a</sup> ed. alemã 1941].
- LOURENÇO, Frederico (introdução e tradução) (2005). *Homero. Ilíada*. Lisboa: Cotovia.
- LOURENÇO, Frederico (tradução, notas e comentário) (2018). *Homero. Odisseia*. Lisboa : Quetzal.
- PINHEIRO, Ana Elias e José Ribeiro FERREIRA (introdução, tradução e notas) (2005). *Hesíodo. Teogonia. Trabalhos e Dias*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- REINACH, Salomon (1930). “Trois hypothèses de MM. Eisler et Panofsky à propos des

Trois Grâces de Raphaël". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 74<sup>e</sup> année, N. 2, 1930. pp. 191-193.

VALENTE, Ana Maria (Tradução) (2004). *Aristóteles. Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

VEYNE, Paul (1987). *Acreditaram os gregos nos seus mitos?* Lisboa: Edições 70.

WHITMARSH, Tim (2006) "True Histories. Lucian, Bakhtin, and the Pragmatics of Reception", in Charles Martindale e Richard F. Thomas (Eds.). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell, pp. 104-115.