

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

SAMIRA DA S. RABELLO PEREIRA

**Sobrevivência de uma imagem: do feminino da
Vênus-Afrodite a Marina Abramovic**

BRASÍLIA

2023

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES

SAMIRA DA S. RABELLO PEREIRA

**Sobrevivência de uma imagem: o feminino da Vênus-
Afrodite a Marina Abramovic**

BRASÍLIA

2023

SAMIRA DA S. RABELLO PEREIRA

Sobrevivência de uma imagem: do feminino da Vênus-Afrodite a Marina Abramovic

Tese apresentada ao Programa do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação de Artes, na linha de pesquisa de Teoria e História da Arte.

Orientador: Dr. Biagio D'Angelo (UnB).

BRASÍLIA

2023

Pereira, Samira da S. Rabello.

Sobrevivência de uma imagem: do feminino da Vênus-
Afrodite a Marina Abramovic. Samira da S. Rabello Pereira.
Brasília, 2023.

Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade de
Brasília, 2023.

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a
reprodução total ou parcial desta tese por processos fotocopiadores e
outros meios eletrônicos.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Samira da S. Rabello Pereira

Tese apresentada ao Programa do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação de Artes.

Área de concentração: Teoria e História da Arte.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof^a. Dra. _____

Instituição _____

Prof^a. Dra. _____

Instituição _____

Prof^a. Dra. _____

Instituição _____

Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Universidade de Brasília

Prof^a. Dra. _____

Presidente da Comissão de Pós-Graduação IDA-UnB

Data de depósito da tese junto à _____ : ____/____/2023.

DEDICATÓRIA

A todas às fêmeas, mulheres, meninas, manas e monas, que tenhamos coragem e voz para proferir sempre o que precisa ser dito.

À minha mãe e à minha avó, mulheres guerreiras, que não tiveram a oportunidade de estudos tal como eu tive, dedico e divido com vocês.

E ao meu companheiro, que me apoiou, tornando possível chegar ao fim, e acreditou em mim até o último segundo desta jornada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu companheiro, Carlos, por ter estado ao meu lado nos momentos mais difíceis durante o doutorado e por não ter largado minha mão um momento sequer. Seus abraços, suas palavras de confiança e todo seu apoio viabilizaram a chegada até o final. Agradeço ao Pai Fábio, amigo e conselheiro, por suas palavras e conselhos espirituais que ecoaram durante todo meu processo de pesquisa. Agradeço à minha terapeuta, Leidiana, e ao meu médico, André, que entraram na minha vida num momento de crise no período de pandemia e não largaram minha mão, caminhando comigo até o final desta jornada. Agradeço de coração a Yana, revisora e parceira, que conheci no mestrado, no início desta jornada acadêmica, e está aqui no fechamento deste ciclo. Agradeço à minha mãe, Rosana, e à minha avó, Léa, mulheres guerreiras, fortes, que me serviram de motivação. Agradeço às amigas, aos amigos e amigues que estiveram por aqui e cruzaram meu caminho, doando-me palavras motivadoras e positivas, e quando desacreditei de mim me fizeram lembrar de quem sou e da minha história.

Agradeço a Lorena, Rafael e Bento, amigos queridos, minha família de coração. Agradeço à família que meu companheiro me deu, em especial à minha sogra, Carmem, e minha cunhada, Nalu. Agradeço ao universo, às forças ancestrais, divinas, míticas que, com certeza, estiveram por aqui ressoando e emanando sua voz e força.

E por último, mas não menos importante, agradeço ao meu orientador, que aceitou minhas inquietações, a mudança de tema e abriu caminho para que esta pesquisa pudesse ser realizada, além de escolher uma banca integralmente feminina. Aproveito o ensejo para agradecer também a estas mulheres e professoras: Fátima, Ildney e Rita, que participaram das bancas de qualificação e defesa e contemplaram meu trabalho com contribuições riquíssimas, sensíveis e inteligentes, as quais tornaram possível caminhos não percebidos.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que me apoiou com a bolsa durante os primeiros dois anos de pesquisa. Sem esse apoio seria inviável iniciar o doutorado e ter dado continuidade à jornada acadêmica.

“O silêncio era a tal ponto recomendado às mulheres que chega a parecer estranho que elas conseguissem falar.” MARGARET KING

“(...) o patriarcado como sistema é histórico: tem início na história. Sendo assim, pode ser extinto pelo processo histórico.” GERDA LERNER

“O olhar é um convite para diferenciar. Distintas abordagens para compreender a realidade, então, sugerem diferença epistemológicas entre as sociedades” OYÈRÓNKẸ OYĔWÙMÍ

RESUMO

PEREIRA, Samira da S. Rabello. **Sobrevivência de uma imagem: do feminino da Vênus-Afrodite a Marina Abramovic**. 2023. 177 p. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília / IDA-UnB, Brasília, 2023.

Esta tese analisa a sobrevivência da Vênus na temporalidade da arte contemporânea, refletindo sobre como a arte de Marina Abramovic responde a essa presença duradoura. Essas questões apontam para a presença de uma idealização do feminino, mas também contribuem para pensar sobre o papel da arte na formação do imaginário coletivo, dialogam com interrogações sobre a objetificação do sujeito e a colonização de seus corpos. Com base no conceito de sobrevivência (*Nachleben*) de Aby Warburg e em sua análise, buscou-se traçar um diálogo com outras narrativas para analisar seus efeitos, refletir as representações na história da arte por meio das fórmulas do *pathos* (*Pathosformel*) na iconografia de Vênus. Para tal, apresenta-se um panorama histórico para, em seguida, apresentar as análises textuais e visuais, buscando as intertextualidades. Norteia nosso estudo o problema de como esse passado habita as narrativas artísticas ao longo do tempo e como a poética de Marina Abramovic interage com essas sobrevivências. A metamorfose é o método do fazer dos mitos e o fio condutor para entender o fragmentar das deusas e do feminino no processo do tempo. O resultado dessa exploração é a confirmação de que a história foi resultado de uma única perspectiva: o olhar masculino sobre corpos e sujeitos femininos. A resposta de Marina Abramovic, a artista escolhida para esta exploração, é por meio da performance e de seu corpo político, desconstruindo as verdades canônicas sobre os arquétipos femininos, os usos de seus corpos e seus destinos.

Palavras-chave: Metamorfose. Sobrevivência das formas. Vênus. Corpo. Marina Abramovic.

ABSTRACT

PEREIRA, Samira da S. Rabello. **Sobrevivência de uma imagem: o feminino da Vênus-Afrodite a Marina Abramovic**. 2023. 177 p. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília / IDA-UnB, Brasília, 2023.

This thesis analyzes the survival of Venus in the temporality of contemporary art, reflecting on how Marina Abramovic's art responds to this enduring presence. These questions point to the presence of an idealization of the feminine, but they also contribute to thinking about the role of art in the formation of the collective imagination, dialoguing with questions about the objectification of the subject and the colonization of their bodies. Based on Aby Warburg's concept of survival (Nachleben) and his analysis, an attempt was made to establish a dialogue with other narratives in order to analyze their effects, reflect on representations in the history of art through the formulas of pathos (Pathosformel) in the iconography of Venus. To this end, a historical overview is presented to then present the textual and visual analyses, seeking intertextualities. Our study is guided by the problem of how this past inhabits artistic narratives over time and how Marina Abramovic's poetics interacts with these survivals. Metamorphosis is the method of making myths and the common thread to understand the fragmentation of goddesses and the feminine in the process of time. The result of this exploration is the confirmation that the story was the result of a single perspective, the male gaze on female bodies and subjects. The response of Marina Abramovic, the artist chosen for this exploration, is through performance and her political body, deconstructing the canonical truths about female archetypes, the uses of their bodies and their destiny.

Keywords: Metamorphosis. Survival of forms. Venus. Body. Marina Abramovic.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 – Mussidius Longus. 42 a.C. AR Denarius (17 mm, 4,04 g, 1h). Moeda, frente e verso</i>	<i>32</i>
<i>Figura 2 – O nascimento de Vênus, Sandro Botticelli</i>	<i>65</i>
<i>Figura 3 – Da esquerda para a direita: detalhe da tela O nascimento de Vênus; 2ª – Vênus de Medici; 3ª – Vênus Cnido</i>	<i>68</i>
<i>Figura 4 – Gravura da moeda de Cnido, motivo: Afrodite de Cnido.....</i>	<i>69</i>
<i>Figura 5 – À esquerda: detalhe da tela O nascimento de Vênus; à direita: escultura de Adão, Pierre de Montreuil</i>	<i>70</i>
<i>Figura 6 – Detalhe: Sandro Botticelli – La nascita di venere – Google Art Project.jpg, originally from Google Art Project.....</i>	<i>83</i>
<i>Figura 7 – Afresco da Vênus na Casa della Venere in Conchiglia – Pompeia (Divulgação/Wikimedia Commons) 85</i>	<i>85</i>
<i>Figura 8 – Detalhe de O nascimento de Vênus</i>	<i>87</i>
<i>Figura 9 – Detalhe de I nascimento de Venus, de Sandro Botticelli – La nascita di Venere – Google Art Project.jpg, originally from Google Art Project. Compression Photoshop level 9.....</i>	<i>89</i>
<i>Figura 10 – Retrato Museo Ferrante Imperato.....</i>	<i>95</i>
<i>Figura 11 – Museum Wormiani, História, 1655.....</i>	<i>96</i>
<i>Figura 12 – Prancha Vênus Arqueológica</i>	<i>98</i>
<i>Figura 13 – Prancha anatômica.....</i>	<i>105</i>
<i>Figura 14 – Prancha de referência – continuidade Vênus Anatômica.....</i>	<i>110</i>
<i>Figura 15, Figura 20. Frame do trabalho sobre Marina Abramovic</i>	<i>120</i>
<i>Figura 16 – Foto de Marina no início da faculdade. Fotografia do livro Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic.....</i>	<i>122</i>
<i>Figura 17 – Foto da performance Ritmo 10 – fotografia do livro Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic</i>	<i>127</i>
<i>Figura 18 – Texto complementar – Foto da performance Ritmo 10 – fotografia do livro Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic.....</i>	<i>128</i>
<i>Figura 19 – Fotografia da performance Ritmo 4. Fotografia do livro Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic.....</i>	<i>128</i>
<i>Figura 20 – Foto da performance Ritmo 5. Fotografia do livro Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic</i>	<i>129</i>
<i>Figura 21 texto complementar ritmo 5.....</i>	<i>129</i>
<i>Figura 22 – Foto da performance Thomas Lips. Fotografia do livro Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic.....</i>	<i>130</i>
<i>Figura 23 – Foto da performance Thomas Lips. Fotografia do livro Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic.....</i>	<i>130</i>
<i>Figura 24 Thomas Lips - foto retirada do livro Quando Marina Abramovic Morrer</i>	<i>132</i>

SUMARIO

INTRODUÇÃO	15
1. LICENÇA POÉTICA.....	23
2. COMO REDUZIR MULTIPLICANDO: ASSIMILAÇÕES E REDUÇÕES ENTRE AFRODITE, VÊNUS E OUTRAS DEUSAS MAIS	26
2.1. SOLOS FÉRTEIS: MENTALIDADES E CONTEXTOS CULTURAIS E SOCIAIS ...	32
<i>I PRANCHA: CONTEXTUALIZAÇÃO.....</i>	<i>35</i>
2.2. RENASCIMENTO SOCIAL.....	35
2.3. SOB O VÉU DA ERUDIÇÃO.....	38
2.4. A MORAL.....	40
<i>II prancha: DA BELEZA À MORAL.....</i>	<i>43</i>
3. A FUNÇÃO DOS MITOS.....	45
4. O (RE)NASCIMENTO DE VÊNUS.....	64
4.1 UMA LEITURA DOS ELEMENTOS VISUAIS DA TELA DE BOTTICELLI	65
4.2. AS ORIGENS DA TELA SEGUNDO WARBURG.....	79
4.3. UMA ANÁLISE SOBRE A LEITURA DE WARBURG ENTRE POLIZIANO E BOTTICELLI	82
4.4. FANTASMAGÓRICO: A COSTURA DA DEUSA EM REPRESENTAÇÕES	93
4.5. AS PRANCHAS ICONOGRÁFICAS: UMA ANÁLISE ANTROPOLÓGICA DAS IMAGENS.....	97
<i>III PRANCHA Arqueológica</i>	<i>98</i>
4.6. VÊNUS ANATÔMICA.....	102
<i>IV Prancha Anatômica</i>	<i>104</i>
4.7. PRANCHA DE REFERÊNCIA DA PRANCHA ANATÔMICA – INTERTEXTUALIDADES	110
5. UMA ARTISTA, UMA POÉTICA E MUITA ARTE.....	112
5.1 A POÉTICA DOS CORPOS POLÍTICOS	114
5.2 MARINA ABRAMOVIC – CORPO POLÍTICO E SUA POÉTICA	116
5.3 CONTEXTUALIZANDO AS ORIGENS DE ABRAMOVIC.....	118
5.4 MARINA E O OBJETO DE ARTE	120
5.5 MARINA E O UNIVERSO DA ARTE.....	121
5.6 UMA ANÁLISE: MARINA E SUA(S) OBRA(S)	123
<i>V Prancha Ritmo.....</i>	<i>125</i>
5.7. MARINA E SETE CHAVES.....	133
<i>VI PRANCHA OPERISTICA</i>	<i>136</i>
5.8. MARINA E A SOBREVIVÊNCIA DA DEUSA	144

CONCLUSÃO.....	146
ANEXO I.....	158
ANEXO II.....	183

INTRODUÇÃO

As traduções e as releituras do acervo literário greco-romano no Renascimento possibilitaram a releitura dos mitos e dos arquétipos de deuses e deusas e sua reiteração pelas artes em diferentes sociedades. A presença mítica da deusa foi manifestada pelas ninfas e pelas musas e traduzida nas narrativas artísticas – visuais e textuais –, mas também mediante a frequente representação da imagem feminina sensualizada. Nos âmbitos literários e visuais, a escolha iconográfica de Afrodite-Vênus revela uma contínua “veneração” nas narrativas artísticas. Trata-se de uma “veneração” que percorre o tempo, presságio de sobrevivência de um paganismo que se viu edulcorado durante o Humanismo e o Renascimento.

Esse cenário denuncia uma aparente adoração, quando não obsessão, pela imagem feminina. Porém, não se limita a essa ideia. Há nessa reincidência o presságio de algo que ainda permanece obscuro. É preciso pensar: o que faz a deusa ser motivo de inúmeras representações? O que motiva esse eterno retorno da deusa em narrativas artísticas? Por que a deusa foi, e ainda é, uma referência de feminilidade sensual? O que desencadeia essa recidiva representação do feminino? Qual gatilho leva a eleger a figura feminina como objeto predileto dos artistas? Essas questões apontam para a presença de uma idealização do feminino, mas também contribuem para se pensar sobre o papel da arte na formação do imaginário coletivo, dialogam com interrogações sobre a objetificação do sujeito e a colonização de seus corpos.

Na esteira Didi-hubermaniana, a pergunta retórica – *o que é ver uma imagem?* Ou melhor, como a imagem mantém ou renova seu estatuto de objeto ante a pessoa fluidora (que observa, que produz e que pesquisa)? Para Georges Didi-Huberman, o ato de ver é sempre um risco: “Não será mais suficiente deter-se ao visível, pois entrar na experiência visual é arriscar-se a não ver mais” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 230). As imagens possuem, afirma ainda o historiador francês, o “poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda, ainda que momentânea, praticada no espaço de nossa certeza” (*ibidem*, p. 105). As imagens desestabilizam, inquietam.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre

inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta entre aquele que olha e aquilo que é olhado (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77, grifo nosso).

Testemunhamos uma arte afetada pelo passado, em que não há possibilidade de se excluir inteiramente suas influências. Apesar do longo tempo e das transformações, a arte contemporânea ainda bebe, quando não se entorpece, desse passado. Vivemos à sombra de fantasmas que, mesmo involuntariamente, de algum modo habitam no presente. Entretanto, a arte não vive mais as amarras de regras, padrões, manuais – pelo menos não declarada ou conscientemente. As vanguardas experimentaram e ousaram, e os inúmeros manifestos contribuíram para quebrar os limites das padronizações, sempre questionando o *status quo*.

Na arte de nosso tempo tudo é permitido. Ganhou-se talvez uma liberdade de expressão, mas nessa abundância, uma tamanha desorientação. Ainda que esta não seja julgada como negativa, o fato garante-lhe uma ambiguidade nas narrativas e, com ela, um mar de significados e léxicos possíveis. Pretende-se com esta tese analisar a sobrevivência da Vênus no tempo na arte contemporânea, buscando refletir sobre como Marina Abramovic responde a essa presença duradoura na história da arte e na iconografia. Vênus, nome dado pelos romanos à deusa grega Afrodite, designa, com efeito, inúmeras obras e objetos de arte e arqueológicos em que ela protagoniza o órgão ou a qualidade feminina.

Assim, o que proponho é construir uma reflexão, ainda que não retilínea, acerca da metamorfose da deusa ao longo da história da arte, buscando analisar as “fórmulas do *pathos*” (*Pathosformel*), conforme o sentido dado pelo historiador da arte Aby Warburg, o qual acreditamos ter suas motivações no erotismo, ainda que velado. Concomitantemente, buscarei refletir sobre como essas representações podem ter corroborado o imaginário sobre a imagem do sujeito/objeto feminino.

Pelo termo *Pathosformel*, Warburg entendia denominar algumas imagens arquetípicas que retornam transformadas, em contextos diversos, através dos séculos, como presença misteriosa e subterrânea na história da arte. A conceituação principal do pensamento de Warburg consiste no fato de que a história das imagens representa uma estratificação de experiências diversas. Warburg considera, com base na linguagem provinda da geologia, que as épocas temporais se sobrepõem como

sedimentações geológicas, por fases, que reemergem do subsolo, recriando assim uma imagem preexistente, mas ausente e que retorna com uma renovada significação.

As *Pathosformeln*, portanto, são imagens que resumem a origem mitológica da criação de certa imagem (o que Warburg define como *pathos*) com a repetitividade do cânone iconográfico ao qual se referem, mesmo se, às vezes, de forma inconsciente e inexplicável (as *Formeln*, isto é, as fórmulas da repetição). Nos seus escritos, Warburg dedica-se principalmente a algumas imagens precisas que, segundo ele, seriam mais dinâmicas, recorrentes e, sobretudo, paradigmáticas das *Pathosformeln*, em especial a Ninfa, verdadeira obsessão do Renascimento.

Nessa conjuntura de história como processo diacrônico e repetições de imagens que se renovam, as *Pathosformeln* estariam, portanto, conforme a expressão poética de Giorgio Agamben, “feitas de tempo, são cristais de memória histórica” (2010, p. 19). As imagens, com efeito, possuem vida própria, nunca são inocentes, pois o movimento que elas indicam é a expressão de uma cultura antropológica complexa e articulada. Graças a Aby Warburg as imagens se compõem da sedimentação de tempo e de memória, e a vida delas é, conforme as palavras de Agamben, “já e sempre *Nachleben*, sobrevivência, ameaçada sem cessar e em transe de assumir uma forma espectral” (AGAMBEN, 2010, p. 23).

Considerar que o passado habita consciente e inconscientemente no presente é considerar a existência de um diálogo entre eles, e, conseqüentemente, nesse cenário instala-se um paradoxo, pois ainda que exista adoração e obsessão pelo feminino, a arte que representou a deusa, as ninfas e as musas não são as mesmas de hoje, apesar de ser fonte, documento e afetação. O enseja a apresentação de indagações norteadoras desta tese: como esse passado habita as narrativas artísticas no presente, no recorte de como Marina Abramovic interage com essas sobrevivências e como ela responde.

O conceito warburguiano de sobrevivência (*Nachleben*) corrobora pensar narrativas e seus efeitos na arte de nosso tempo e autoriza investigar como a arte contemporânea dialoga com essas sobrevivências. O trabalho de Warburg sobre as telas *O nascimento da Vênus e Primavera*, de Sandro Botticelli, para o estudo das sobrevivências também revela a paixão obsessiva do historiador pela imagem da ninfa. Seu trabalho e essa obsessiva adoração às ninfas, às deusas e às musas motivaram outros autores, desencadeando a continuidade do estudo do objeto, e não

apenas do conceito. Juntamente, o conceito e a permanência do objeto ensejaram a consideração dessa questão na investigação.

A persistência da representação da deusa – na verdade, uma “reapresentação” – à presentifica, isto é, torna-a presente em cada tempo no qual é reiterada. Com efeito, a metamorfose da deusa e seus mitos não é em nada diferente de sua própria existência. Ainda que seja ressignificada e atualizada, isso não invalida sua sobrevivência, pelo contrário, denuncia sua persistência por meio da metamorfose, justamente um dos temas-chave da mitologia greco-romana. Nesse sentido, é interessante a observação de Agamben: “As imagens dialéticas são definidas pelo seu índice ou marca históricos, que as remetem à atualidade” (AGAMBEN, 2010, p. 29).

O processo da criação dos mitos, o fazer deles, acontecia também na metamorfose de personagens e na sua reprodução por meio de cópias orais e escritas. É possível notar um movimento permanente na arte visual e literária dos escritos da mitologia a Ovídio, de Ovídio a Kafka ou de Afrodite a Vênus, de Vênus às vênus, às ninfas e às musas, até chegar ao feminino construído e manipulado nas assim chamadas “musas de Hollywood”.

Seguindo os passos de Warburg, para Agamben, “a história da ambígua relação entre os homens e as ninfas é a história da difícil relação entre o homem e suas imagens” (AGAMBEN, 2010, p. 44). Essa história é constituída por processos de metamorfose e, segundo Agamben, a ninfa é a cifra alegórica desse processo.

A ninfa é a imagem da imagem, a cifra das *Pathosformeln* que os homens se transmitem de geração para geração e a que vinculam sua possibilidade de encontrar-se ou perder-se a si mesmos, de pensar e não pensar. As imagens são, portanto, um elemento resolutamente histórico; mas, de acordo com o princípio benjaminiano segundo o qual há vida em tudo aquilo em que há história (e que poderia ser reformulado no sentido de que há vida em tudo aquilo em que há imagem), aquelas estão, de alguma maneira, vivas (AGAMBEN, 2010, p. 51 – tradução nossa).

Não é a primeira vez que a transformação de sujeitos mitológicos se torna exemplar para discutir difíceis e complexas relações culturais e antropológicas. As *metamorfoses*, poema de Ovídio que tem a mitologia como tema e como metodologia, a fragmentação, ou a frase inicial da *Metamorfose*, de Franz Kafka (“Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto”), revelam-nos essa ideia de transfiguração.

A metamorfose deve ser compreendida, assim, como uma pseudomutação, pois, ainda que transformado, o ser não perde sua alma. A influência e a relação com o antigo mantêm-se estabelecidas no novo, no “ser” transformado.

A compreensão de que a sobrevivência da deusa denuncia sua persistência por meio da metamorfose nos faz pensar sobre a alegoria, considerando que Walter Benjamin afirma que “o esquema básico da alegoria é a metamorfose”. O autor explica que “para construir a alegoria o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e os fragmentos servem para criar a alegoria” (BENJAMIN, 1984, p. 40). Alegoria, num sentido amplo, é uma estratégia retórica que tem por habilidade salvaguardar na história o que ameaça desaparecer. Benjamin entende a alegoria como um procedimento anacrônico cuja insígnia do seu método é a fragmentação. Para ele, o procedimento alegórico permite a reinterpretção do passado de modo que o presente se relacione historicamente com ele. Há na alegoria muitas camadas a serem desvendadas, pois, diferente do símbolo, que faz da imagem uma relação direta com a significação, a alegoria é arbitrária, é fruto de uma construção.

Em sua essência, a alegoria não é autorreferente, o significante não se dirige ao significado. Como é dito no prefácio do livro de Benjamin *Origem do drama barroco alemão* (1984, p. 38): “A alegoria remete a uma coisa última, referente unitário que engloba todas as significações parciais: a história”. A alegoria permite-nos buscar na deusa esse “algo” que permanece obscuro, um mito talvez, que provoca, motiva e instiga esse recorrente retorno. Consideramos que a sobrevivência da Vênus somente é possível por meio da metamorfose, que, por sua vez, é possível pela alegorização da deusa. A alegoria denuncia um subterfúgio para atender às demandas de cada tempo, mantendo, de algum modo, uma relação entre tempos, possibilitando anacronias. Somente é possível conceber essa relação entre a alegoria e o mito por meio da metamorfose de imagens femininas, que, a nosso ver, são fruto de fantasias, como as fábulas, e levam o personagem feminino ao inatingível, ao tempo em que as representações se metamorfoseiam: deusas, musas e ninfas revelam os *Pathosformeln*, a alegoria permite a construção de um diálogo entre tempos e, assim, autoriza a anacronia dessa sobrevivência fantasmal da deusa. Como em toda alegoria, existem mitos, e é essa a chave da questão. A hipótese é que as narrativas – visuais e textuais – que contemplam a alegoria de Vênus revelam sempre um tom de erotismo, ainda que velado, e engendram o mito da sexualidade.

Como é reconhecido universalmente, o Renascimento teve um peso significativo na história e na vida, sendo refletido nos diversos campos: arte, cultura, política e economia. Apesar da distância temporal que nos separa, julgamos que ainda vivemos influências do passado e desse período marcante que foi o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna. Nesse período muitas estruturas da condição social humana foram erigidas, por ter sido nesse cenário que se deu a crise do feudalismo, e com isso uma reorganização do comércio, o renascimento urbano, o surgimento da burguesia e a formação das monarquias europeias. Nesse enquadramento formou-se um solo fértil e intelectual no qual se estruturou um pensamento humanista, contribuindo para o surgimento de uma nova cultura e para a reorganização social. Nesse período ocorreram avanços na medicina e também se deram as ações regularizadoras, ocasionando o projeto matrimonial. A nova ordem avançou das esferas públicas para a vida privada, influenciando no cerceamento da liberdade e no aprisionamento dos corpos, com o controle e as regras de comportamento social e individual.

Relembrar essa época, que envolveu numerosas e complexas conotações sobre o corpo humano, ajuda a pensar as questões sobre a deusa e a exaltação do corpo, com foco no feminino, em representações artísticas. Possibilita também investigar como essa alegoria se fundou a partir do ressurgimento da deusa da Antiguidade, quando se veste de uma virtuosidade pura e se apresenta mais como santa do que como deusa pagã. É necessário revisitar esse paradoxal cenário, em que o religioso, o mágico e o poético construíram narrativas em que tanto o sagrado quanto o profano habitaram, por vezes concomitantemente. Interessa-nos o erótico feminino, como também o masculino, pois à medida que se exalta um se nega o outro e vice-versa. Logo, o Renascimento é o ponto de partida para examinar, de maneira profunda, a nudez transvestida desse passado sobrevivente e que ainda estamos reverberando. Portanto, justifica-se adotar esse período como ponto de partida nesta pesquisa, posto que é consagrado na história da arte e na formação das sociedades pré-modernas, tendo sido também motivação do trabalho de Aby Warburg, que atribuiu significativa importância às obras de Botticelli que contemplam o ressurgir da Vênus.

A arte teve um importante papel na formação do imaginário coletivo, portanto ela foi tanto espelho quanto instrumento dessa construção. Posto que o cenário aponte para o problema da objetificação do sujeito e a colonização de seus corpos

nessas narrativas artísticas do passado, é preciso considerar o tempo de sua existência, mas também compreender que minha proposta é fruto de problemas de nosso próprio tempo. Ressalto que o fazer anacrônico desta análise não desconsidera os contextos de cada imagem, mas também não toma isso como pressuposto do conjunto de relação. Ou seja, a construção do diálogo entre representações tem como processo de análise considerar seu tempo, mas para entender uma psicologia da cultura. Contudo, o contexto e as motivações que fizeram a Vênus (re)nascer na Itália florentina não são os mesmos que a fazem sobreviver. Ainda que haja uma relação entre elas, há uma consciência própria do fazer artístico, afinal os problemas da arte e suas soluções mudam ao longo do tempo.

Na arte contemporânea ocorre um alargamento do objeto. Muitas vezes é possível encontrar no seu diálogo com o passado apenas uma relação conceitual, o que nem sempre é visualmente compatível. Minha proposta não é condenar, mas analisar e investigar como se dá essa sobrevivência, em quais objetos e o que motiva essa ação. Talvez no lugar de respostas fechadas eu possa abrir perguntas, gerando frutos, para provocar novas reflexões.

Apesar das imagens da ninfa, que depois desembocam no tratamento da reprise do tema mitológico de Vênus, não é possível pensar que exista uma ninfa “originária” e “original”, uma ninfa primordial da qual se multiplicaram as imagens. Seguindo as ideias de Warburg, temos de ter consciência que a ninfa, portanto Vênus, não é senão uma *Nachleben* viva, isto é, uma sobrevivência encarnada. Agamben declara que “a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deva conferir nova forma, nem um molde para ajustar a ele os próprios materiais emocionais” (2010, p. 19). Pelo contrário, as imagens da ninfa são fórmulas que, instáveis e operativas de novo, atuam perturbando o presente, tornando-se arte, signo artístico produtivo de novos significados. Para tal, objetivando apresentar o percurso deste texto, apresento-lhes a trajetória desta tese, que foi dividida em partes entre capítulos e pranchas, ora textual, em que contextualizo uma transição, ora visual, quando recorro a um conjunto de imagens selecionadas para compor o texto.

Início com o capítulo “Licença poética”, no qual se encontra a explicação literal do que apresento. Apresento brevemente a minha localização como autora e o surgimento e o porquê desta pesquisa. No capítulo 2 entro na pesquisa propriamente dita – “Como reduzir multiplicando”. Faço uma apresentação de como se deu o

desaparecimento e das abreviações, ou como chamo: as assimilações e as reduções das várias deusas de culturas e regiões diferentes, buscando mostrar como isso se resumiu à verdade hegemônica do conhecimento eurocêntrico e antropocêntrico. Sigo em subdivisões entre subcapítulos e pranchas. As pranchas apresentadas enumeradas no sumário, não são subcapítulos, apresentam imagens reunidas, em foto ou texto. Apresento o contexto cultural, social e mental no qual a deusa ressurgiu das cinzas da Grécia e segue num projeto da edificação do saber eurocêntrico, edificando as estruturas patriarcais e o conhecimento hegemônico que ditou as verdades até o tempo contemporâneo. Desse modo, apresento imagens de algumas Vênus-Afrodite, as ninfas do Renascimento, que fundamentam a hipótese de a sobrevivência dessa figura mitológica estar edificada a partir de seu ressurgimento no Renascimento, buscando contextualizar essa ideia e mostrando o cenário social, cultural, econômico e moral, tal como as dinâmicas mentais dessas sociedades nas quais a deusa ressurgiu. No capítulo 3 – “A função dos mitos” – apresento o sentido e a função dos mitos nas diferentes sociedades e a relação entre eles. No capítulo parte 4 – “O (re)nascimento de Vênus” – entro no contexto e no cenário do tempo da tela de Botticelli, apresentando-os, para então apresentar a tela e suas leituras a partir de Aby Warburg. No capítulo 5 – “Uma artista, uma poética e muita arte” – adentro ao universo de Marina Abramovic, apresento seus contextos e suas inspirações com base na leitura de sua autobiografia e de sua biografia, buscando tirar o máximo da personagem que ela constrói como artista e apresentando suas descrições a fim de apresentá-las, de modo que tanto seu texto e as poéticas das performances são o material analisado para responder à pergunta norteadora: como ela interage e responde à sobrevivência?

Por fim, o processo de transformação à luz dos contextos sociais e culturais, com destaque para os períodos medieval e Renascimento. Sob a argumentação da sobrevivência da deusa na discussão sobre o lugar do corpo feminino, a obra de Marina Abramovich e o conjunto de performances específicas são oportunas para um diálogo da arte e a metamorfose das deusas, seja esse diálogo por antagonismo ou por adesão.

1. LICENÇA POÉTICA

Pensar a Vênus obriga-me a lidar com sensações que eu desconheço racionalmente. Sou levada a um esforço voluntário para acalmar as tensões internas, sinto meus músculos se contraírem, meu ar comprimir, como se segurasse algo prestes à catarse. Enquanto me debruço sobre o objeto de estudo entre leituras e reflexões, vejo-me numa batalha física e mental da qual todo meu corpo é convocado a participar. É algo tão profundo que por vezes preciso parar e respirar, pois exige de todo meu corpo: sensações, sentimentos, memórias das quais sequer tenho/tinha consciência. É enorme o esforço físico e mental entre o exercício de destruir muros, abrir cortinas, abanar fumaças e construir pontes. Porque fazer esta pesquisa conduziu-me a um labirinto cheio de espelhos, quartos escuros, neblinas e portas a explorar. Uma metáfora para dizer que muitas vezes precisei parar para me ver como observadora de mim mesma, buscando em mim, nas minhas raízes culturais (família, sociedade e geracional) o que eu estava vendo com olhos turvos, o que eu poderia estar reproduzindo daquilo/daquele que me oprime ou fugindo daquilo que me desafia ou refuta. Este trabalho foi – e, se possível for, será – uma construção em devir, pois ainda que o tempo da tese seja o tempo da entrega, esta pesquisa é só o início de uma possível longa jornada.

Como pesquisadora brasileira, latino-americana e cisgênero, propus o exercício de um fazer feminista. Nesse sentido, busquei a prática de uma linguagem situada e neutra, uma revisão histórica e uma análise sob um viés marginal no que se refere a não tomar como verossímil e universal o que se consolidou como canônico na história da arte.

Venho pensando a imagem da Vênus, não apenas a forma, mas seu conteúdo histórico, literário, imagético e cultural. Uma imagem está carregada de sentidos, pois estes não estão apenas em seu contexto histórico, estão em traços, por vezes sutis, de uma cultura subjetiva, aquela que em muitas ocasiões nos é ininteligível, seja pela distância temporal, seja pela cultural ou pela perspectiva de quem a criou. Por isso valem algumas escolhas, não olhar apenas para quem produz a poética artística, mas sim para seu contexto situacional, ou seja, tudo no qual ela está imersa e durante o fazer artístico, o da obra em questão. O que está acerca de

seu universo artístico, o que está acontecendo naquele período, as influências e as motivações da época. O que anda ocorrendo na sociedade na qual se insere, seja ela micro, cidade, país ou continente. O que está em jogo e o que move a cultura e a mentalidade do tempo e do espaço dos quais participa.

Quando me proponho a pensar a Vênus partindo de Botticelli, não posso desconsiderar o Renascimento, como também não posso desconsiderar o antes e o depois desse momento. Preciso validar as *nuances* da dita Idade Média, da qual o Renascimento é parte. Mas preciso também trazer junto a Idade Moderna, na qual o Renascimento também tem sua ação. E por se tratar da deusa, também preciso caminhar um pouquinho até a Antiguidade, olhar para os períodos antigo e clássico da Grécia, o que de alguma forma me leva a outros períodos, culturas e regiões. Olhar para a região do Oriente, assim como para os períodos neolítico e paleolítico, ajuda-me a contextualizar a origem da deusa e sua chegada até lá, o Renascimento, que é nosso marco zero.

Refiro-me a marco zero, mas que fique claro: isso não significa que a trajetória será linear e cronológica, longe disso! Porque aqui a ideia é um caminho tortuoso, anacrônico e de costuras transversais e atravessadas. Voltando ao marco zero, ele será a obra de nascimento da Vênus, de Sandro Botticelli, por acreditar que vivemos à sombra do passado e que ainda somos as consequências, as fruições e os desdobramentos do período da criação da obra.

Considero estar a obra inserida no Alto Renascimento, que esse período está dentro de um longo período de transição que conecta a Idade Média com a Moderna e que ele é sedimento/base/esteio do que dizemos por modernidade e contemporâneo. Ainda vivemos à sombra e à luz das ideias que fundaram e ainda permeiam nosso inconsciente coletivo, nosso *modus operandi*. Tais ideias tomavam por base o pensamento cartesiano e binário: certo e errado; sagrado e profano; homem e mulher; belo e feio; bom e ruim, que por sua vez ainda castram psíquica e fisicamente as sociedades de nosso tempo. Entretanto, cada pessoa responde à sua maneira: uns buscam libertar-se, outros, rebelar-se, outros, adequar-se.

A deusa de Botticelli, no próprio tempo da obra, caracterizava e abarcava significações daquela sociedade na qual foi concebida como obra. Essas significações ressoam, de algum modo, até os tempos atuais. Apesar de a mentalidade social do passado não estar alinhada em sua plenitude conotativa com

a sociedade contemporânea, há resquícios que a tornam presente. Apesar de a re-apresentação da deusa na contemporaneidade por meio de diferentes métodos – tais como releituras, mimeses, paródias, entre outros – poder denunciar imagetivamente sua inspiração, seria possível atribuir valores e significados no presente que se coadunem com o passado?

Talvez não integralmente, mas há algo que atravessa os tempos e ainda a mantém na categoria de obra canônica. O que conecta as diversas deusas na linha do tempo que está para além de sua forma e de suas características imagéticas que a fazem sobreviver de um tempo a outro? Minha hipótese é que se atribui à deusa um conjunto de valores que remetem a “poder”. Entretanto, o “poder” que serviu no passado seria o mesmo ao longo do tempo até o presente? Vejo que o “poder” atribuído no passado auxiliou na moldagem de comportamentos sociais, que, por sua vez, acabavam por objetificar e submeter o gênero e o corpo feminino. Contudo, hoje esse poder encontra-se locado numa linha tênue, uma vez que está carregado de sentidos canônicos e valores de uma sociedade que ainda hoje tem suas bases numa estrutura conservadora, patriarcal e eurocêntrica em confronto com um discurso e um posicionamento de parte dessa sociedade que se rebela contra essas estruturas. Logo, temos na deusa também um subterfúgio de empoderamento e rebeldia, de enaltecimento do sujeito feminino que se utiliza de sua imagética. A conotação sexual atribuída à deusa no passado a colocava na categoria de mal, sujo, profano e diabólico. Porém, atualmente o profano já não tem os mesmos sentidos e valores. O profano não contém a mesma conotação, o que ontem foi ruim, hoje parece tornar-se símbolo de liberdade, logo, de poder.

2. COMO REDUZIR MULTIPLICANDO: ASSIMILAÇÕES E REDUÇÕES ENTRE AFRODITE, VÊNUS E OUTRAS DEUSAS MAIS

Começarei pelos nomes e seus respectivos significados segundo os dicionários. Afrodite (em grego: *Ἀφροδίτη*, trans.: *Aphrodítē*), uma das divindades femininas olímpicas, considerada responsável pela perpetuação da vida, pelo prazer e pela alegria. Deusa do amor e da fertilidade, símbolo da sexualidade, sua concepção tem numerosas versões. No *Dicionário etimológico da mitologia grega*¹ (2013) encontramos a seguinte descrição:

Ἀφροδίτης – AFRODITE: deusa do amor (Hom. Il. 5, 820 e passim; Hymn. Hom. ad Ven.; Hes. Theog. 190 ss.); nascida da espuma do mar e dos genitais de Urano, ou, segundo outra tradição, de Zeus e Dione. Trata-se de uma deusa originária do Oriente Próximo, portanto é uma etimologia popular a que interpreta o nome como derivado de *ἀφρός*, “espuma” (Plat. Crat. 406 c); οὐνεκ’ ἐν ἀφρῶ / θρέφθη (Hes. Theog. 195). (POLLIZER; TEDESCHI, ZUFFERLI, 2013).

Por sua vez, no *Dicionário etimológico resumido*, que faz parte da Coleção de Dicionários Especializados,² produzida pelo Instituto Nacional do Livro, encontrei uma descrição breve do termo Afrodita, com a consoante “a” no final da palavra: “A base é nome da deusa Afrodite, a deusa da beleza e do amor” (NASCENTES, 1966, p. 19,). No entanto, não havia nada mais, nenhuma explicação robusta, histórica ou etimológica para o nome da deusa que se diferencia dos demais apenas por sua última consoante. Na descrição de Vênus: “Do lat. Vênus, nome da deusa da beleza, por via erudita” (NASCENTES, 1966, p. 771,). A ligação fica por conta da beleza, que em ambas as deusas é citada.

Em outro, o *Dicionário de mitologia grega e romana*, encontrei versões parecidas, com acréscimo da versão citada, sugere ser uma derivação da “etimologia popular a que interpreta o nome como derivado de *ἀφρός*, “espuma”:

¹PELLIZER, Ezio. 2013.

²NASCENTES, Antenor. 1966.

De acordo com uma das tradições a respeito de seu nascimento, ela seria filha de Zeus e de Dione (vv.); segundo outra versão mais antiga, os órgãos sexuais de Urano, cortados por Cronos (vv.), teriam caído no mar e dado origem à deusa; numa terceira versão ela teria nascido da espuma do mar. Após surgir na superfície das águas marinhas, Afrodite foi levada pela força dos ventos primeiro para Citera, e em seguida até a costa de Chipre, onde as Horas (v.) a receberam, vestiram e enfeitaram, conduzindo-a depois para a morada dos imortais [...] (KURY, 1990, p. 16-17).^{3 4}

Essa terceira versão, que a associa apenas ao mar, sem associá-la ao deus Urano, é uma variação que elimina a ligação direta com a mitologia grega, sendo uma versão informal usada muitas vezes para referir-se à deusa como Vênus. Ainda assim, é uma variação da *Teogonia*, de Hesíodo, em que a deusa nasce dos testículos cortados de Urano em contato com o mar, a versão erudita mais famosa.

Também encontramos outras variações, desta vez sobrenomes da deusa no *A Dictionary of greek and roman: biography and mythology*, publicação da Little Brown & Co. do final do século XIX:

URÂNIA. 1. uma das musas, filha de Zeus (Júpiter) com Mnemosyne [...]. Ela era considerada, como seu nome indica, a musa da astronomia, e era representada com um globo celeste, para o qual apontava com um pequeno bastão [...] O sobrenome de Afrodite (Vênus), descrevendo-o como “o celestial”, ou espiritual, para distingui-la de Afrodite Pandemos. Platão a representa como filha de Urano (Coelus – paraíso), gerada sem mãe (SMITH, 1867, p. 919 – traduzido nesta tese).

É interessante perceber na edição de William Smith na explicação dos sobrenomes uma divisão entre as deusas sinônimas que aponta para uma classificação que se dá mais como divisão do que como assimilação. Afrodite Urânia

³Continuação da citação: “A deusa ter-se-ia casado com Hefesto (v.), o deus coxo de Lemnos, embora amasse Ares (v.), o deus da guerra. Hélios (o Sol) teria surpreendido Afrodite cometendo adultério com Ares, e Hefesto envolveu os amantes numa rede mágica, chamando todos os deuses do Olimpo para vê-los. Acabrunhada, Afrodite fugiu para Chipre. Desses amores adúlteros nasceram Eros e Anteros, Deimos e Fobos (o Terror e o Medo), e Harmonia (vv.), que mais tarde se casou com Cadmo em Tebas; outras tradições acrescentam Príapo à lista de seus filhos. Em outra aventura amorosa, quando Esmirna (ou Mirra) se transformou numa árvore e deu Ádonis à luz (vv.), Afrodite recolheu o recém-nascido fascinada por sua beleza. A sequência desta parte da lenda consta do verbete Ádonis. An-quisés (v.) também foi amado pela deusa no monte Ida (na Troas), e dessa união nasceram Eneias (v.) e Lirno”.

⁴KURY, Mário da Gama, 1990.

seria a deusa celeste, do amor divino, enquanto a filha de Zeus seria a deusa do amor comum, do povo, denominada Afrodite Pandemos,⁵⁶ de onde emanavam o amor físico e os desejos lascivos. Essa divisão demonstra uma oposição, que veremos mais adiante, entre sagrado e profano.

Ainda sobre as causas das divergências, na publicação da Little Brown & Co., entre os anos 1813-1893, essas derivações foram assimiladas pela variação dos lugares de adoração da deusa, como também pelos diferentes ritos e oferendas em eventos relacionados às lendas sobre a deusa. Segundo o dicionário, também havia templos em diferentes lugares da Grécia destinados à deusa, que no passado era, de certo modo, onipresente. A título de exemplo:

O monte Ida em Troas era um antigo local, e particularmente a ilha de Cos, os dois de Abydos, Atenas, Thespine, Megara, Esparta, Sicyon, Corinto e Eryx na Sicília, sendo “os principais locais de sua adoração na Grécia as ilhas de Chipre e Citera”. Em Cnido, na Caria, ela tinha três templos, um dos quais continha sua famosa estátua de Praxiteles (SMITH, 1867, p. 244 – traduzido para esta tese).

Ademais, historicamente o culto de Afrodite na “Grécia Antiga foi importado da Ásia, influenciado pelo culto de Astarte, na Fenícia, e de sua cognata, a deusa *Ishtar* dos acádios. Ambas eram deusas do amor, e seus atributos e rituais foram incorporados ao culto grego”. Mas de alguma maneira os nomes dessas deusas do Oriente foram sendo deixados de lado – silenciados, ocultados. Assim, apenas Vênus e Afrodite se mantiveram na cena.

Além de outras fontes, no dicionário citado antes a deusa é identificada como originária do Oriente, sendo “idêntica a Astarte, chamada pelos hebreus de Ashtoreth, sua conexão com Adonis aponta claramente para a Síria. Mas, com exceção de Corinto, onde o culto a Afrodite tinha um caráter eminentemente asiático” (SMITH, 1867, p. 228-229). No entanto, para eles, todo culto à deusa, as ideias sobre sua natureza e caráter seriam eminentemente gregos, uma vez que sua introdução na

⁵Afrodite Pandêmia, Pandemos (do antigo grego Πάνδημος; “comum a todas as pessoas” – “venerada por todo o povo”).

⁶Mais adiante abordarei no texto de Platão, O banquete, através da citação que traz a fala de Pausânias sobre o elogio ao amor, e que aborda a ideia acerca de Afrodite Pandemos.

Grécia se deu nos períodos mais antigos, seria seu desenvolvimento peculiar pertencente à Grécia.

A pesquisa sobre as origens da deusa levou-me a encontrar inúmeras divergências, que vão de sobrenomes a epítetos e evidenciam assimilações culturais, como o caso de Afrodite, batizada Vênus. Percebe-se nos efeitos desse processo de assimilação, nos resquícios e nos resíduos outras possíveis deusas, denunciando na dissolução tanto a perda dos referenciais culturais como a anulação das singularidades das deidades femininas. Consequentemente, a eliminação da onipresença de cultos às deidades femininas.

Diante de tantas divergências, no período de Platão a solução dos gregos foi a manutenção das singularidades dos cultos à deusa, tal como as respostas a diferentes nomes, dando-os como sobrenome – uma boa solução aos efeitos de um ecletismo presente na Grécia ante a deidade feminina. Possivelmente essa solução apaziguadora dos gregos contribuiu de algum modo para a popularização do nome Afrodite, resistindo até nossos tempos.

Embora a deusa grega “a partir do século II d.C. apareça assimilada à deusa Vênus dos romanos, quer em seus atributos, quer em suas lendas”, é possível notar tênues contrastes entre ambas, de modo que a assimilação não foi suficiente para apagar e silenciar por completo a deusa grega. De alguma maneira o nome da deusa grega sobreviveu, deixando que Vênus não caminhasse só, mas sob a sombra de Afrodite, ainda que Vênus já fosse uma “divindade latina antiquíssima, cultuada num santuário perto de Árdea, construído antes da fundação de Roma”. Esses fatos provam que tanto uma quanto outra existiram integralmente como divindades, com suas particularidades, apesar de suas coincidências e confluências, mas com pequenas especificidades próprias.

As assimilações trazidas aqui são como resíduos de lugar comum na história da humanidade. É possível até hoje ver efeitos dos múltiplos e recorrentes sincretismos em diferentes culturas e povos, portanto não é mérito exclusivo das deusas. Todavia, percebe-se de modo acentuado que nas fusões das deusas, entre características descartadas e integradas, a divindade foi fragmentada e sua entidade foi debelada. O que resta são indícios de aglomerações, sobrevivências lícitas pela história hegemônica do Ocidente.

Tal processo, consciente ou não, tornou possível a persistência de ambas, e no lugar de uma presença simbiótica que aniquila uma em outra é possível perceber uma tênue diferença e uma eventual individuação. No entanto, tal individuação é percebida, muitas vezes, por meio de uma oposição entre Vênus e Afrodite. Ainda que dividam qualidades e detenham o poder do amor e da beleza, a oposição se dá nos detalhes, com a escolha do nome que irá ocupar o enredo. Assim, o “temperamento irascível, vingativo e de amores funestos” fica a cargo de Afrodite, enquanto a influência sobre o homem por sua extraordinária beleza e encantos fica a cargo de Vênus. Nessa oposição vê-se Afrodite dotada das características mais carnavais, enquanto Vênus, na linha mais romântica, seria a versão higienizada, batizada, mais próxima ou a caminho do sagrado. Tais adjetivos levam a contemplar Afrodite com uma representação mais profana, enquanto Vênus transita em ambos os lados, mas quando em oposição é requisitada para configurar a deusa pagã, sua versão sagrada.

Uma das justificativas seria pela inferência etimológica aos nomes. Vênus, com o sobrenome Cloacina, veio pela menção ao Santuário da Vênus Cloacina (em latim: *Sacellum Cloacinae* ou *Sacrum Cloacina*), sendo a primeira vez mencionada no início do século II a.C. pelo compositor Plauto,⁷ e mais tarde por Plínio, o Velho,⁸ em sua *História natural*, ao se referir à *Signa Cloacinae*, imagens de estátuas representadas em moedas. Cloacina foi uma deusa etrusca. Os romanos, em homenagem à divindade da Cloaca Máxima, colocaram seu nome no Santuário de Vênus Cloacina no *Forum Romanum de Hülsen*.⁹ No entanto, por razões desconhecidas associaram-na à deusa romana Vênus. Os escritores modernos compreenderam-na como deusa da purificação, “purificador” de *cloare* ou *clulore*, “lavar” ou “purificar”. Por sua vez, Afrodite, em grego *Aphrós Aphrós*, e latim *Spuma*, significa em português espuma, a deusa nascida da castração de Urano, ou do céu, da espuma de esperma e sangue dos testículos atirados ao mar.

⁷Curculio, Ato 4, Cena 1, Plauto. Curculio, ou O gorgulho, é uma comédia latina da autoria de Titus Maccius Plautus.

⁸Plínio, o Velho. História natural, livro XV, cap. 119. Trad. H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press. 367. (em inglês)

⁹Santuário de Vênus Cloacina no Forum Romanum de Hülsen, Christian (1906), The Roman Forum – Its history and Its monuments. Ermanno Loescher & Co: Publishers to H. M. the Queen of Italy, p. 138.

Outra justificativa de oposição seria reflexo de estereótipos entre uma Grécia pagã e uma Roma cristã, sendo a Vênus a escolhida como protótipo cristão. Nesse sentido, seria possivelmente a redução de uma cultura divina eclética e politeísta a uma cultura mais universal, centrada e monoteísta. Nesse caso, a fórmula manteve um contraste entre elas, mas também facilitou a transição de uma deusa pagã para uma deusa regenerada (o que veremos mais à frente na análise da tela de Vênus).

Bem, até aqui busquei ressaltar que, para além de um sincretismo habitual da humanidade, houve uma contenção e uma redução das deidades femininas. Vale lembrar que os conhecimentos perpassados até os tempos modernos são fruto de uma história que por muito tempo foi considerada universal. A história hegemônica foi a história contada pela perspectiva do Ocidente europeu, o que conseqüentemente acabou por silenciar e ocultar outras histórias e vozes. Ademais, foi disseminada não apenas sob um único ponto de vista, mas também revisada e editada por uma visão restrita e bem delimitada: homens, europeus e brancos.

Isso posto, é importante salientar que não significa que se pretende aqui descartar a história tida como canônica, tampouco afirmar que tudo é relativo para invalidar a história que nos foi contada (persistentemente e que até hoje ainda ocupa espaços nos livros e nas salas de aula sem considerar outras vozes), mas sim ater-se aos fatos e utilizá-los como pontos de tensão para o exercício de um olhar atento e indagativo ante as histórias naturalizadas e tidas como universais. Proponho, diante do visível, perceber os sintomas do *modus operandi* a fim de encontrar outros possíveis caminhos. A história hegemônica é a história consolidada, sendo um importante elemento para um revisionismo e ponto de referência na construção de outros vieses históricos. Porque uma história contada veementemente pode ser imensamente violenta a ponto de ofuscar e por vezes ocultar as histórias proferidas sem a mesma estratégia.

Figura 1 – Mussidius Longus. 42 a.C. AR Denarius (17 mm, 4,04 g, 1h).
Moeda, frente e verso



Fonte: <https://www.cngcoins.com/Coin.aspx?CoinID=131085>

2.1. SOLOS FÉRTEIS: MENTALIDADES E CONTEXTOS CULTURAIS E SOCIAIS

Como mostrei até aqui, a deusa vem de um longo processo de sincretismo, costumeiro na Antiguidade. Efeitos de ocupações e/ou dominações de terras e povos, como também permutas e comércios contribuíram para as assimilações de costumes e culturas, ou dos tempos em que o mundo era eminentemente oral e as histórias eram lembranças contadas ou cantaroladas. Talvez estejam aqui as fundações de divergências e assimilações levantadas, pois, ainda que o ser humano seja escravo da memória, suas lembranças são sempre fragmentos. Recordar é sempre um ato de reconstrução, sendo a modificação quase um destino. No processo do tempo, no transitar entre espaços, seja pela forma, pelos gestos, pela velocidade, pelo tom ou pela língua usada, sempre haverá adaptação na ação.

Desse processo as deidades femininas sobejaram os danos. Ishtar, da Acádia, Astarte, da Fenícia, Afrodite, da Grécia, Cloacina, da Etrúria, Vênus, de Roma (e muitas outras não citadas aqui) tiveram seus epítetos e identidades usurpadas. A

exceção fica para Afrodite e Vênus, ainda que borradas, chegaram aos nossos tempos sendo tratadas como deusas sinônimas. Como veremos, esse fato se deu no fazer da história.

Antes de adentrar o Renascimento, vou navegar rapidamente pelo período inicial do Antigo Regime Europeu, a dita Idade Média, que se divide em Alta Idade Média (séc. V-séc. X) e Baixa Idade Média (séc. XI-séc. XV). Ela teve seu início marcado pela secessão do Império Romano do Ocidente (séc. V), e seu fim com a conquista de Constantinopla (1453).

A queda do Império resultou num caldeamento cultural (latinos e germânicos) entre o povo romano e os povos que habitavam as terras conquistadas no Império Romano. A Europa passou por um processo de ruralização, estruturando o sistema feudal em todas as esferas: econômica, política e social. Esse foi também o período no qual se iniciaram os movimentos das cruzadas (sécs. XI e XIII) – expedições religiosas e militares que saíam da Europa Ocidental em direção ao Oriente com o intuito de conquistar a Terra Santa e a cidade de Jerusalém para manter o domínio cristão. Também nesse período teve origem a Santa Inquisição, movimento político-religioso que se iniciou no século XI e se estendeu até o século XVIII, na Idade Moderna, não se limitando à Europa, mas alastrando-se para as Américas.

Nessa época a Igreja detinha o poder social, cultural e econômico. Com sua forte presença e uma atuação diligente, as moralistas ideias cristãs e os discursos puritanos criaram as bordas do profano. Afastando-se e rejeitando as ideias pagãs, a Idade Média foi um período de rompimento com a cultura tradicional da Antiguidade Clássica. Institui-se uma dinâmica de tensões centrada em oposições como: Deus-homem; homem-mulher; razão-fé; sagrado-profano; corpo-alma. Com o poder centrado na Igreja, regida em sua maioria por homens, os textos medievais concebidos e veiculados – religiosos, filosóficos e principalmente obras de literatura – atribuíam às mulheres um valor menor, trazendo em seus discursos um tom pejorativo ao referir-se à atuação destas nas diversas áreas – acadêmica, religiosa ou no âmbito doméstico –, difundindo assim uma visão sexista e misógina, ainda presente nos dias atuais. Tais circunstâncias e seus efeitos estão sob a regência do patriarcado, ainda que este seja complexo no sentido de não se poder dizer ser linear e padronizado. Para tal, apoio-me nas ideias de Gerda Lerner, que vê as ações do patriarcado como

eventos recorrentes ao longo do tempo, porém distintos, uma vez que se trata de ações distintas em culturas e temporalidade diferentes:

O período de estabelecimento do patriarcado não foi um evento, mas um processo que se desenrolou durante um espaço de tempo de quase 2.500 anos, de cerca de 3100 a 600 a.C. Aconteceu, mesmo no Antigo Oriente Próximo, em ritmo e momento diferentes, em sociedades distintas (LERNER, 2019, p. 32).

É oportuno acrescentar que o patriarcado oprime não apenas sujeitos feminino, mas outros sujeitos, uma vez que ele limita a capacidade de os seres humanos serem plenos, no sentido de seguir o devir de suas subjetividades genuinamente, sem interferências. O patriarcado refuta tudo o que condiz com afetuosidade e amorosidade, induzindo a conformação de um padrão rígido e limitado nas ideias de masculinidade. Posto isso, entendo que a luta contra o patriarcado não é apenas uma questão de libertação do feminino, mas uma questão de libertação do ser humano. Conforme Lerner, entre os primeiros poderes patriarcais está o de detentor do papel de chefe de família, que instituiu o homem com o poder de decidir quem é importante. Contudo, esse poder foi na verdade uma “vitória da lei sobre a natureza, pois vai diretamente contra a natureza” (LERNER, 2019, p. 301).

Por fim, por todos os motivos explanados nesta parte do texto, a escolha de marcar a temporalidade proposta como início decorre do entendimento de que algumas marcações sociais ainda vigentes seguem os fluxos de efeitos desse passado, que é de certo modo recente na história da humanidade. Posto isto, a Idade Média é essencial para o entendimento sobre as mentalidades das sociedades do Antigo Regime Europeu, uma vez que as sociedades desde a Idade Média sofreram tensões geradas por uma pressão sufocante da Igreja.

Por isso, ao final da Idade Média na passagem para a Idade Moderna (período ao qual nos iremos referir daqui em diante como período de transição) houve um processo de mudança com a crise do feudalismo. A transição de poderes e o crescente investimento na cultura e na ciência possibilitaram a ampliação dos pensamentos e favoreceram o retorno intelectual às antigas produções culturais e filosóficas. Passou-se a ver a recusa à cultura tradicional como um hiato temporal negativo, passando-se a considerar esse período um atraso à humanidade e ao

progresso. Daí a referência à Idade Média como “idade das trevas”, termo cunhado por Francisco Petrarca.

I PRANCHA: CONTEXTUALIZAÇÃO

Estamos na virada dos Quatrocentos para os Cinquecentos, numa Europa recém-saída de uma crise feudal e ainda influenciada e marcada pela Igreja e pela fé cristã. O continente está em plena renovação, reorganizando o comércio e lidando com uma expansão urbana oriunda da crise e do aumento populacional. O surgimento da burguesia e a formação das monarquias europeias trouxeram uma nova mentalidade, instalando-se assim uma nova cultura.

As cruzadas, conceituadas a princípio como movimento religioso, acabaram transformando-se em expedições comerciais. Com a retomada das navegações expandiu-se o comércio marítimo, viabilizando as trocas mercantis entre o Ocidente e o Oriente. Com a circulação de moedas e a consequente retomada das atividades de compra e venda veio também o incentivo à produção artística e intelectual. As universidades passaram por transformações profundas. O monopólio intelectual da Igreja foi sendo substituído pela busca de ideias inovadoras, tornando-se um ambiente para a prática do livre pensamento e de ideologias, contribuindo para a promoção de mudanças significativas na vida cultural. Essas transformações efervesceram a Europa renascentista e influenciariam o mundo até hoje.

2.2. RENASCIMENTO SOCIAL

Na Itália renascentista foi possível progresso financeiro, do pensamento e da arte, influenciando todo o continente europeu. “Graças à extensão de seu comércio e às suas vultosas operações financeiras, Florença – a Cidade das Flores – foi, no século XIV, a mais rica cidade da península, com exceção de Veneza” (DURANT, 1957, p. 56).

La Rinascita assim foi denominada pelos italianos por parecer “a ressurreição do espírito clássico após a bárbara interrupção de mil anos. O historiador Vasari, em seu *Vite de' più eccellente architetti, pittori, e scultori italiani* [1550], criou o termo

Renaissance para denotar o florescimento das letras e das artes nos séculos XIV, XV e XVI” (DURANT, 1957, p. 58).

Florença avança na direção de “uma aventura científica, uma sede de descoberta em que se conduzia tudo e guiava a arte em linha reta do arcadismo ao classicismo” (BAYER, 1961, p. 101). As negociações com o Oriente possibilitaram o acesso a obras e o resgate de documentos e manuscritos da cultura greco-romana. Com o apreço à cultura clássica e a vontade de absorver conhecimentos oriundos da cultura tradicional por meio de documentos, livros e manuscritos passou-se a investir nos intelectuais e nos eruditos, que se dedicariam à recuperação e aos estudos das obras antigas. Culminou assim uma vasta produção de traduções, releituras e transcrições de textos antigos e de autores que já tinham se apropriado no passado dessa cultura, entre eles Dante (Itália, 1265-1321 d.C.), Petrarca (Itália, 1304-1374 d.C.) e Boccaccio (Itália, 1313-1375 d.C.). Mas muitos outros contribuíram e influenciaram todo o modo de pensar de seu tempo. Por intermédio de intelectuais, filósofos, escritores e poetas do final da Idade Média deu-se o movimento Humanista, e com ele um pensamento mais racionalista e cientificista e menos religioso passou a nortear toda uma cultura.

O investimento também recai sobre as belas-artes, que vão florescer junto com o resgate da cultura tradicional da Antiguidade. Temas mitológicos, deusas e deuses pagãos, anjos e ninfas vão protagonizar as narrativas das telas. Entre os prelados, os banqueiros e os humanistas do círculo Médici há três mestres consumados: Ghirlandaio, Botticelli e Filippino, cabendo a esses artistas a tarefa de expressarem a cultura da “nova Atenas”, que Florença se gaba de ter se tornado (CHASTEL, 2012, p. 477).

Os efeitos da cultura clássica alastraram-se, resultando numa nova mentalidade social, cultural e filosófica. Essa influência no pensamento da época passou a convocar outros artistas a intelectualizarem seu fazer artístico. Florença¹⁰

¹⁰Florença foi governada pela família Médici desde o início do século XV até meados do século XVIII. O primeiro líder da cidade pertencente à família Médici foi Cosme de Médici, que chegou ao poder em 1437. Foi o epicentro da arte na Itália Renascentista, como também cenário de obras de artistas desse período, como Michelangelo, Sandro Botticelli, Rafael Sanzio, Pietro Perugino, Domenico Ghirlandaio, Leonardo da Vinci, Giotto di Bondasse, Donatello, entre outros. Nela também se destacam

tornar-se-ia o epicentro da arte, o berço do Renascimento italiano. A literatura teve um papel fundamental no Renascimento italiano, orquestrando grandes mudanças para além da literatura e da arte e contribuindo na edificação dos costumes e na mentalidade social. Autores como Dante, Petrarca, Boccaccio e Poliziano concorreram para o acesso à cultura clássica, aos costumes e aos pensamentos da Antiguidade.

O filósofo e poeta Francisco Petrarca (1304-1374) foi importante nesse processo ao estudar escritores passados e traduzi-los para o italiano, copiando seus estilos em poemas românticos. Para Petrarca, a história e a literatura antiga tinham um imenso valor moral e prático, pois consideravam os pensamentos um reflexo da condição humana. Burckhardt, nas anotações conferidas a Petrarca, *Die kultur der Renaissance in Italien* (1860), título “*Petrarca e a fama*” – *Petrarca und der ruhm* –, considera o escritor italiano o primogênito da Europa moderna. Para ele, o poeta do século XIV foi um dos primeiros escritores verdadeiramente modernos, opinião dada com base na leitura de sua autobiografia *Lettera ai posteri*. Petrarca foi “preceptor e amigo” de Giovanni Boccaccio (1313-1375), influenciando muito sua obra.¹¹

Boccaccio (Florença) foi importante humanista de seu tempo e, além de poeta, um grande comentador da obra de Dante Alighieri. Boccaccio, como estudioso e tradutor dos mitos da Antiguidade, dedicou os textos de Ovídio a Dante, propagando conhecimentos mitológicos e defendendo a ligação intrínseca entre poesia e teologia. Entre suas obras importantes: *Genealogia dos deuses pagãos* (*Genealogia de orum gentilium*, 1374), compilado sobre a genealogia dos deuses da Grécia e da Roma antiga; *Sobre o destino dos homens famosos* (*De casibus virorum illustrium*, 1355-1359), obra bibliográfica em prosa sobre pessoas famosas, mitológicas e de seu próprio tempo; *De mulheres famosas* (*De mulieribus claris* ou *De claris mulieribus*, 1361-1362), obra dedicada a biografias de mulheres históricas e mitológicas; *Decameron* (do grego antigo: deca, “dez”, hemeron, “dias”, “jornadas”), obra inspirada e influenciada pelas narrativas cômicas do *fabliaux*¹² – cem novelas em forma de

belíssimas catedrais de épocas em estilos diferentes.

¹¹Cf. BURCKHARDT, 2022; BURCKHARDT, 2009.

¹² Cf. Cf. GARCIA, Gerlândia Gouveia, 2016.

contos narrados por um grupo de sete moças e três rapazes que, para fugir da peste negra, se abrigaram num castelo próximo de Florença. Trata-se de rotura com a moral medieval, uma obra de contos amorosos jocosos com lições de vida que vão do erótico ao trágico. Por causa dessas duas últimas obras Boccaccio têm uma considerável importância no estudo sobre figuras femininas.

Ambos os autores foram leitores de Dante Alighieri (1265-1321) e influenciados por este. Além desses, devemos citar Alberti (1404-1472), importante escritor renascentista em seu tempo pelo seu trabalho teórico de arte e humanista; Poliziano (1454-1494), também humanista, foi dramaturgo e poeta que influenciou a produção de obras de mestres renascentistas, assim como teve presença na obra de Aby Warburg. Foi um dos responsáveis pelo ressurgimento da deusa Vênus, considerado por Warburg influente na criação de Botticelli, na tela *O nascimento de Vênus*. Outros autores pertencentes ao mesmo período também deram suas contribuições, e irei citá-los à medida que for desenvolvendo o texto.

2.3. SOB O VÉU DA ERUDIÇÃO

O século XV ficou marcado por grandes mudanças na sociedade europeia. A Igreja perdia seu poder para as famílias reais e para a crescente burguesia. Conseqüentemente, o teocentrismo enfraqueceu-se, dando lugar ao antropocentrismo, pensamento conduzido pela ideia do Homem como o centro do mundo. O intuito do uso do H maiúsculo para “homem” foi enfatizá-lo, atribuindo-lhe um sentido literal, pois nesse tempo foi acentuada a assimetria entre os gêneros feminino e masculino, camuflando-se na articulação, na arte e na cultura. Dessa forma, a nova mentalidade acentuou o lugar do feminino como estando subjugado ao domínio masculino, disfarçado nas ideias paternalistas. Na esteira de Lerner, “um dos primeiros poderes que os homens institucionalizaram com o patriarcado foi o poder de o homem chefe de família decidir quais descendentes deveriam viver e quais deveriam morrer” (LERNER, 2019, p. 301).

Na arte, uma crescente autonomia se dá pelas mudanças sociais e econômicas que a afastaram de um compromisso restrito aos motivos da Igreja. A pintura espontaneamente cristã vai desaparecendo. Os fins da arte passam à pintura da figura por si mesma. Enquanto se adotam ideias laicas, a pregação cede lugar à

estética, passando a vigorar o pensamento de que a arte precisa mais do ensino dos mestres do que dos teólogos (BAYER, 1961, p. 101).

O Renascimento instalou-se no intervalo entre as disciplinas religiosas: após os concílios medievais e antes dos concílios da reforma. Ergueu-se num chão movediço, onde a Igreja, apesar de não deter o poder no topo da pirâmide, havia feito um longo trabalho de fé na crença da força sagrada e profana habitando o pensamento de seus fiéis e do povo.

Ao revés, monarcas e burgueses organizavam-se. Politicamente, propunham-se livres para “governar a cidade e suas dependências sem obstáculos do Império, do papa ou de algum feudo” (DURANT, 1957, p. 59). A crescente força política e financeira viabilizou privilégios à Itália florentina, atribuindo certa liberdade para gastar os acúmulos financeiros. No entanto, essa elite não deixou a Igreja desamparada, e esta, em retribuição, “recompensou a lealdade dos italianos com uma generosa tolerância para com os pecados da carne e também para com os filósofos heréticos (antes do Concílio de Trento, 1545), que se abstinham de solapar a devoção do povo (DURANT, 1957, p. 56).

Assim, à luz da Antiguidade, fez-se “o aguçar realista do espírito pelo estudo da lei, o ampliar desses mesmos espíritos por um conhecimento mais amplo do mundo. Duvidar dos dogmas da Igreja não mais assustava, como também não servia a ameaça do inferno” (DURANT, 1957, p. 56). Sob o sentido da Renascença o espírito podia libertar-se. Essa nova mentalidade fez com que os novos detentores do poder – monarcas e burgueses – “criassem um século extraordinário (1434-1534) antes que a Igreja os destruísse com o caos moral, o individualismo desintegrador e a escravidão nacional” (DURANT, 1957, p. 55).

Os investimentos direcionados à manutenção da política e da economia também proporcionavam a monarcas e burgueses certas doses de liberdade. O capital era usado para a satisfação das luxúrias: os prazeres da carne, a compra de sinecuras, de cargos e de amantes. Ao véu da erudita Antiguidade Clássica, com “seus sentidos libertados”, os donos do capital puderam entregar-se aos deleites da formação da beleza na mulher, no homem e na arte. Os monarcas e os burgueses tinham também a arte a serviço dos prazeres carnais e das vaidades, o que se dava simplesmente pagando a um Miguel Ângelo ou Ticiano para satisfazer seus desejos. Na arte tudo era possível, até transformar “a riqueza em beleza e perfumar a fortuna

com o sopro da arte” (DURANT, 1957, p. 59). Suas ricas moedas permitiam aos monarcas e aos burgueses lograr na arte tanto a beleza quanto as qualidades de um bom homem. Permitiam-lhes dominar e consumir no recinto mais íntimo as imagens de suas deusas, acudindo as fantasias e seus desejos mais lascivos. Contrariando esse período e todo seu ambiente de certa liberdade, instalava-se a doutrina do purgatório, e uma instituição regularizadora amadurecia as normativas sociais, contribuindo para uma sucessiva formatação dos gestos e paulatino cerceamento da vida privada.

2.4. A MORAL

O Renascimento inicia-se na Idade Média, tempos em que, num solo fértil e paradoxal, a fé cristã se opõe à cultura da Antiguidade Clássica. De um lado a busca por purificação por meio da castidade e da abstenção do corpo carnal, do outro o culto ao corpo por meio da arte, o apreço à sexualidade. Efervesce um paradoxo concomitantemente às ideias, e o duelo está formado – uma tensa dinâmica social entre Deus e homem e homem e mulher se acentua. Na verdade, em nada foi diferente da transição do paganismo para o cristianismo, que também não foi abrupta.

Os cristãos não reprimiram absolutamente nada, a coisa já estava feita [...]. Entre a época de Cícero e o século dos Antoninos passou-se um grande acontecimento ignorado: uma metamorfose das relações sexuais e conjugais; ao sair dessa metamorfose, a moral sexual pagã se encontra idêntica à futura moral cristã do casamento (VEYNE *apud* LE GOFF, 2006, p. 48).

Do mesmo modo o inverso: o percurso da moral cristã ao retorno à Antiguidade Clássica. A verdade é que há uma relação bem íntima entre elas: os mitos ecoam nas histórias bíblicas. Há na raiz uma intertextualidade. Na cosmogonia de ambas há um Céu, que é divino e de força celestial, como há a dívida e o castigo do todo-poderoso.

É esse longo trânsito cultural que enseja a consideração desse tempo que atravessa a Idade Média até a Idade Moderna como sendo o Período de Transição. Com o intuito de ilustrar esse alargamento temporal que se dá à doutrina dos corpos e a fim de eliminar a ilusão de uma distância entre Idade Média e Idade Moderna e a ideia de corte cultural que a história cronológica criou, proponho chamar o período

entre o início do século XIII e o início do século XVII de Período de Transição. Ou seja, o objetivo é deixar evidente que tanto uma quanto outra sofrem a influência de crenças. O medievo vive à sombra de ritos pagãos, tal como a modernidade sofre com fantasmas medievais. Logo, cunhar o tempo entre o século XIII e o século XVII como Período de Transição é respeitar que na história nenhuma transição cultural é feita por uma cisura.

Houve de fato uma longa jornada cristã para instituir no inconsciente coletivo mandamentos morais e ordenamentos comportamentais. Tal exercício se deu por meio de escritos: manuais e decretos de normatização do corpo, preconizando os direitos sobre o corpo, as regras de acesso ao próprio corpo e do cônjuge como casal, a única forma lícita de troca segundo os preceitos da Igreja. Vemos escrito, por exemplo, no decreto do início do século XI, *O manual do bispo de Worms*: “Perguntará ao homem casado se ele se acasala por trás, à maneira dos cães”. E irá condená-lo, se for o caso, a fazer “penitência por dez dias a pão e água”. Deitar-se com o marido durante a menstruação, antes do parto ou ainda no dia do Senhor, por exemplo, levará a castigos semelhantes. Beber o esperma do marido, “a fim de que ele te ame mais graças a teus procedimentos diabólicos”, prossegue esse mesmo decreto para uso das mulheres, “será passível de sete anos de penitência. Felação, sodomia, masturbação, adultério, seguramente, mas também a fornicção com os monges, são, um a um, sucessivamente condenados” (WORMS *apud* LE GOFF, 2006 p. 43-44).

O controle do corpo e o desenvolvimento da sexualidade foram sendo realizados pela instituição matrimonial. Regras como a proibição do sexo “durante a menstruação, durante as quaresmas normais (Natal, Páscoa, Pentecostes) e outros períodos de jejum e de continência” são exemplos de denúncia das determinações da Igreja para o controle da sexualidade. Com o tempo essas ideias tomaram força, e as regras sobre como poderia ser “aplicado” o sexo ganharam espaço no inconsciente social. “A nova ética sexual da Igreja se impõe no imaginário e na realidade do Ocidente medieval. E isso por muito tempo, talvez até em nossa era, que conheceu desde os anos 1960 uma liberação sexual sem precedentes” (LE GOFF, 2006, p. 47).

Portanto, esses sujeitos do Renascimento, ainda que a nova cultura os liberte, são influenciados pelo passado, no qual a prescrição do domínio do corpo vigora, tendo no inconsciente as práticas sexuais como “desviantes”. Entretanto, apesar de esse projetivo inconsciente coletivo habitar sucessivamente diversas épocas, é

possível perceber certa imunidade em grupos privilegiados pertencentes às altas hierarquias sociais e econômicas e, claro, ao gênero masculino. Decerto, nem todos os membros escapam das crenças, certamente alguns sucumbem à força da “palavra de Deus” – a Igreja.

Contudo, esse espectro do pecado e do medo, que impõe ao corpo responder à dicotomia da mente confrontando algo que é quase visceral, surte efeito. Muitos podem ser os efeitos e suas respostas, como, por exemplo, a rebeldia e a subversão de um pensar cético (ARETINO, 1492-1556); ou mesmo a imunidade soberba de uma posição social, como a arte de elite, na qual se tratavam encomendas de aristocratas para ilustrar as fábulas e expô-las nas salas a particulares ou servir de presentes de casamento para os “templos de núpcias” (por exemplo, as encomendas de membros da família Médici). Há ainda a negação de um pensar crente, que abdica dos desejos da carne e os nega, como no caso de Agostinho de Hipona. Ou a autopunição, como em “dois personagens emblemáticos encarnam a atitude paroxística dos cristãos em relação ao corpo”, como por exemplo o rei da França Luís IX (São Luís), que, segundo Le Goff (2006, p. 13), “humilha seu corpo até o mais alto grau que sua devoção lhe permite, de modo a fazer jus à salvação”. Ou “São Francisco de Assis, seu modelo, que foi quem melhor viveu no próprio corpo a tensão que atravessa o Ocidente medieval. Asceta, ele subjugou seu corpo em suas mortificações” (*Ibid.*, p. 13).

Há de fato uma tensão acerca do corpo: antes ele era austero, despojado de sua carne e de suas vísceras, passando a um corpo que detém atenção e oscila “entre a repressão e a exaltação, a humilhação e a veneração” (*Ibid.*, p. 13). Nota-se aí a dialética vida e morte num corpo que vive, mas precisa estar morto aos impulsos da alma e aos desejos da carne; e um corpo que morre. Despede-se da carne, ao tempo em que exalta a enlevação da alma.

Esse solo é aparentemente incompatível, pois ao mesmo tempo em que o corpo é “respeitado” e “resguardado”, ele também é rejeitado. Nada mais propício ao florescimento das fábulas e ao ressurgimento dos mitos: ficções eruditas, apenas material da “cultura de tradição” (termo usado para a Antiguidade Clássica análogo à alta cultura), mas argumento que lhes serviu como cortina de fumaça para burlar o entretenimento, de modo que fossem libertados do pecado da alma. Quando os prazeres do corpo estão em jogo, uma arte dissimulada, vestida de nobreza e erudição serve aos mais indecorosos desejos dos homens de poder.

É bem verdade que no Período de Transição os desejos da carne não cessaram, apesar dos esforços para tornar a sociedade religiosa e casta. As estratégias da Igreja para se fazer presente, como os esforços dos clérigos por meio de seus discursos, não foram suficientes para cessar os pensamentos e os desejos lascivos. A arte contribuiu para a construção de uma fé religiosa com uma forte narrativa visual baseada em crenças e medos. As narrativas foram paulatinamente ocupando o inconsciente coletivo, algo poderoso e não palpável, imprimindo a crença na força do pecado. Esse projeto de certo modo foi bem-sucedido. Fez-se na crença morada no inconsciente coletivo da maior parte da Europa Ocidental. Mas ainda assim não se fez cessarem os desejos, apenas culpar-se por eles.

II PRANCHA: DA BELEZA À MORAL

O período que sucedeu à predominante influência dos godos e da “arte gótica, de decorações bizarras com escultura grotesca e sombria, com profetas de feições pesadas e santos de rostos lívidos” (DURANT, 1957, p. 58).¹³ A sociedade escapava “da prisão do medo medieval; haveriam de adorar a beleza de todas as suas formas e encher o ar com a alegria da ressurreição. A Itália iria rejuvenescer” (*Ibid.*, p. 58).

Nesse processo, o ideal da beleza e da perfeição influenciado pela cultura greco-romana ocupava o cenário da arte e da sociedade, influenciando os desejos e as idealizações. A feiura, principalmente a feminina, passara a ser rejeitada, ganhando um lugar cativo como objeto de divertimento burlesco, usando-se de elogios irônicos às mulheres que se afastavam dos modelos estéticos canônicos. Em paralelo, os artistas renascentistas passaram a buscar a representação da beleza segundo as ideias platônicas, tomando a arte como uma imitação imperfeita da natureza – mundo real.¹⁴ O gosto inclinava-se a representar as imagens por meio da delicadeza das formas, ilustrando a beleza, expressa na luz e nas cores.

¹³Cf. DURANT, 1957.

¹⁴Cf. ECO, 1932.

Nas imagens de figuras femininas, os acessórios eram escolhidos por seus valores simbólicos, atribuindo sempre um adjetivo ou uma qualidade às personagens. Cabelos longos, mãos escondendo o sexo, olhar aparentemente disperso e sem grande emoção e pele branca eram estratégias para empregar valor e qualidades ao sujeito. No entanto, a beleza externa era comparada com as flores da primavera, recebendo o mesmo valor de fugaz. O interessante é que nesse mesmo tempo ainda sobrevivia o ritual de festas folclóricas realizadas na rua que celebravam a primavera, sendo Vênus a deusa cultuada nessas festas.

Boécio afirmava que a beleza exterior era fugaz, tal como as flores da primavera. É esse o retrato do pensamento moralista de seu tempo sobre as coisas mundanas, servindo como argumento ao falar da transitoriedade das belezas terrenas. A obra de Boécio (524 ou 525 d.C.), autor medieval, foi considerada um clássico e referência do Ocidente, seguindo-se assim até o início do Renascimento.

Ovídio, autor resgatado e estudado no Renascimento, no texto *Os remédios para o rosto feminino*, mesmo se dedicando ao ensino do uso de cosméticos, advertia que acima de qualquer produto o que realmente embelezava a mulher era a virtude – uma contradição corriqueira ao referir-se à conduta correta da mulher. A beleza é desejada pelo homem, e sua manutenção é obrigação da mulher, uma vez que beleza é sinônimo de saúde. No entanto, a mulher não deve apegar-se a ela, pois o que qualifica a virtude é na verdade o bom comportamento. A beleza andava junto à jovialidade, também sinônimo de saúde; em oposição ao elogio canônico à juventude, símbolo da beleza e da pureza, estava a velhice, simbolizando a decadência física e moral.

3. A FUNÇÃO DOS MITOS

A deusa, antes de ser Vênus era Afrodite: o processo metonímico era uma constante na Antiguidade. Conforme grupos ocupavam novas terras, os povos, quando não eram expulsos ou exterminados, fundiam-se. Num processo antropofágico as culturas mesclavam-se, e conseqüentemente novos nomes eram adotados. Num tempo em que a memória era cantada ou contada, num mundo eminentemente oral, os mitos eram atualizados de algum modo a cada performance. Novamente, ainda que o ser humano não fosse escravo da memória e fosse capaz de controlar as lembranças e recordar cada detalhe do primeiro “canto”, a modificação é quase um destino, um processo natural. Se não fosse pela forma, seria pelos gestos, pela velocidade, pelo tom ou mesmo pelo contexto em que os mitos eram performados. E esse é um dos motivos do distanciamento dos sujeitos modernos dos mitos.

Normalmente não relacionamos os mitos com nossa realidade. Tampouco damos credibilidade às histórias como tendo sido verídicas. Eles são tidos como ficção, fábulas, lendas e folclore. De fato, desde que os homens modernos os tiveram em suas mãos, foram venerados, entretanto apenas como uma bela literatura de fábulas sobrenaturais, incríveis lendas e folclore. Conforme já comentado, os humanistas, na literatura e na arte, utilizaram-se fartamente dos mitos, inclusive pela distância aparente entre a verdade e a fantasia que o mito traz em si. Como autorização para entretenimento adulto ou mesmo como fonte de criação, manipularam as imagens, transvestindo sentidos nelas contidos. Todavia, os mitos mantêm-se distantes, longe de nós, “nos povos antigos ou mesmo em tribos contemporâneas “atrasadas”,¹⁵ muitas vezes como se não houvesse conexão com nossa sociedade e fossem apenas matéria manipulável, fonte de inspiração. O que difere os homens modernos dos gregos é que estes conheciam claramente a função do mito. Ao que me parece, nós, da contemporaneidade, ainda não temos clara a mesma ideia, tampouco achamos haver conexão entre ela e nossa cultura. Colocamos muros, ou melhor, um portal com duas esfinges que nos deixam entrar no universo

¹⁵Cf. JUNG, 2008, texto de HENDERSON.

dos mitos, mas quando saímos de volta o mundo continua o mesmo, e o de lá, dos mitos, distante de nós. Pode-se compreender melhor a lacuna que se cria nessa suposta distância por meio das palavras de Paul Veyne:

A literatura é um tapete mágico que nos leva de uma verdade a outra, mas em estado letárgico: quando despertamos, já na nova verdade, acreditamos estar ainda na anterior, e é por isso que é impossível fazer os ingênuos compreenderem que Racine ou Catulo nem pintaram o coração humano nem contaram a vida deles, e Propércio menos ainda. E, no entanto, esses ingênuos têm razão à sua maneira; todas as verdades parecem ser uma só; Madame Bovary é “uma obra-prima para verdade que nos permite entrar nas ficções romanescas, achar seus heróis ‘vivos’ e descobrir um sentido interessante para as filosofias e os pensamentos de antigamente. E para os de hoje. As verdades, tanto a da *Ilíada* como a de Einstein, são filhas da imaginação e não da luz natural” (VEYNE, 2014, p. 45).

Mas ainda assim Madame Bovary não é um sujeito do mundo real, ela é sim personagem, e por isso a ela é concedido o direito de entrar na ficção, mas apenas por meio desta. O filme *A história sem fim*, em alemão *Die unendliche Geschichte*, é um épico germano-americano baseado no romance do escritor Michael Ende. O filme convida-nos a atravessar o portal, um estado de suspensão, um lugar entre a obra, a leitura e nossa interpretação. Bastian vive a viagem à Terra da Fantasia por meio da leitura e por intermédio de seu alter ego Atreyo. E quem assiste, viaja pelas fantasias¹⁶ por intermédio de Bastian, sendo a narrativa cinematográfica uma experiência multiplicada que permite a experimentação da fantasia: a fantasia do próprio gênero e linguagem; a fantasia de Bastian, que ocorre por meio da leitura desse personagem e de toda a sua imaginação. Por fim, a fantasia em si, a história da ficção, o enredo que aconteceu na Terra da Fantasia com a trajetória de Atreyo narrada pelo personagem Bastian enquanto lê o livro. De outro modo, experimenta-se ao assistir ao filme as possibilidades da fantasia, que permite imaginar por meio da leitura de Bastian, por meio da viagem de Atreyo e por meio da narrativa fílmica. E não por acaso, fantasia é o gênero e o nome do mundo onde acontece a fábula do filme *História sem fim*. A obra é na verdade um elogio à imaginação, à arte literária

¹⁶Quando falo em fantasia aqui, faço uma brincadeira, pois a fantasia se dá em três lugares: a fantasia do personagem Bastian, que lê o livro do gênero fantasia, e a fantasia como uma verdade a leitura, e a viagem à cidade da Fantasia, que ocorre na ficção por intermédio do personagem do livro, Atreyo

que nos permite ir além do enredo e da narrativa, ela é um convite a uma viagem bem maior, pois quem lê um texto têm a autorização de por ele percorrer e assim absorver tanto quanto seu mundo interno permitir e o externo intervir. As histórias são vivenciadas por intermédio do potencial da imaginação, que permite uma interação com a narrativa. Ainda que se possa emocionar, tocar, relacionar com sensações e emoções, aquela narrativa é uma fantasia, ela não está aqui no mundo real. Bastian é o personagem do filme, tal como Atreyo, as emoções que Bastian vive e nos narra sobre as aventuras de Atreyo, ainda que nos afetem elas permanecem no mundo das sensações e da imaginação, ambas não pertencem à realidade do mundo físico. Quando o filme acaba, ou quando Bastian fecha o livro durante o filme, a realidade da fantasia permanece lá, distancia-se. A tônica está neste sentido, enquanto o livro estiver fechado e não estiver sendo lido, a interação cessa a imaginação, deixando a fantasia no mundo da ficção, ainda que ela reverbere emoções e convide a trazer suas lições à vida real. Perfeito ensejo para construir uma analogia por meio dessa experimentação da fantasia, logo imaginação para a compreensão do papel dos mitos na Antiguidade.

Para Paul Veyne, a verdade da Antiguidade não é uma mentira, é apenas uma forma diferente de entendê-la. A verdade era a própria imaginação, e o que os povos antigos entendiam como verdade se aproxima da nossa ficção. Isso não quer dizer que a imaginação deva ser a forma de “futuras verdades e deva estar no poder, mas sim que as verdades já são imaginações, e a imaginação está no poder desde sempre; ela não é a realidade, a razão ou o longo trabalho negativo” (VEYNE, 2014, p. 12). Essa verdade que ele fala “não é a faculdade psicológica” que conhecemos, “não amplia o sonho nem profeticamente as dimensões do aquário em que estamos metidos: ao contrário, ela ergue as paredes desse aquário e, fora dele, não existe nada. Nem mesmo as futuras verdades [...]” (*Ibid.*, p. 12). Veyne explica que essa imaginação no sentido kantiano é transcendental, ou seja, “constitui nosso mundo, não é o fermento ou o demônio dele” [...], ele “é histórico porque as culturas se sucedem, não se assemelham” (*Ibid.*, p. 12).

Para a sociedade grega, os mitos tinham sua função, e apesar de saberem que “poetas mentem”, ainda assim personagens mitológicos não deixavam de existir. “Aos olhos deles, é preciso ‘apenas’ depurar o mito pela razão”, ou não. Porque para os gregos, o mito e o logos não se opõem, como o erro e a verdade (*Ibid.*, p. 12).

Essa oposição é o exemplo da distância entre a Grécia do passado e seus interpretadores no futuro, os leitores usuários e interpretadores do medievo ao Renascimento que usufruíram dos métodos e dos conteúdos gregos, construindo suas verdades universais. O próprio modo como viam e lidavam com as histórias reflete diretamente no seu modo de fazer história e denuncia essa distância no modo de lidar com os mitos. Como esteio, o método moderno de pesquisa histórica serviu de alicerce a essa distância, lançando mão da mitologia, mas distinguindo fontes, uma vez que o jeito moderno “é inteiramente fundado na distinção entre originais e fontes de segunda” (MOMIGLIANO *apud* VEYNE, 2014, p. 16). Contudo, não se justifica argumentar que tal método seja melhor e mais elevado comparando-o com o método antigo por ter também como fonte a literatura oral. Pausânias é fonte recorrente de estudo e argumento dessas pesquisas, e, no entanto, em seus métodos utilizava-se da literatura oral, de depoimentos e da observação etnográfica quando ainda nem existiam o nome e a disciplina. Não se pode criar uma hierarquia elevando o método histórico moderno, conforme Paul Veyne: “Não é de toda certeza que essa ideia de um grande erudito seja correta; acredito que seja até não pertinente. Mas tem o mérito de colocar, ainda que por oposição, um problema de método, e tem as aparências a seu favor” (VEYNE, 2014, p. 16).

Contudo, não pretendo colocar no pódio um método, pois cada um tem suas particularidades e, a meu ver, se chegou até nossos dias tem seu mérito no sentido de ser um referente histórico, seja por concordância ou por antagonismo. Ambos os métodos têm pontos positivos e negativos. No método antigo usavam-se fontes consideradas pela pesquisa moderna secundária.¹⁷ Assim como também raramente tais fontes eram citadas, apenas quando a citação significava a descoberta de um autor ou de um texto raro para divulgar. Por sua vez, no método moderno a referência é de suma importância, seja para indicar a seriedade da pesquisa, para reconhecimento da autoria da fonte, seja para provar a idoneidade da pesquisa e da

¹⁷Paul Vayne, em seu livro fala sobre a diferença de métodos e rigor histórico entre as épocas, salienta que no passado não havia uma distinção de fontes atualmente. Ele ressalta que não havia fundamento ou distinção entre as fontes primárias: os documentos, textos com referência e fonte e, secundárias: textos escritos a partir de histórias orais, textos sem autoria, ou o próprio texto sem a referência de sua fonte.

fonte. A importância verificada na vida moderna não tinha sequer validade na Antiguidade. Entretanto, a pesquisa moderna não deixou lograr a fama de verdade de suas histórias e o mérito de seus métodos, ainda que tenham se embriagado do conteúdo e da forma do gênero mitológico e dos materiais históricos dos antigos.

Paul Veyne afirma (*Ibid.*, p. 15): “A questão de saber se as fábulas têm um conteúdo autêntico nunca se coloca em termos positivos [...] nenhuma crítica positivista consegue dar conta da fabulação e do sobrenatural”.

As gerações heroicas estavam do outro lado desse horizonte de tempo, num outro mundo. Esse é o mundo mítico em cuja existência continuam a acreditar os pensadores, de Tucídides ou Hecateu a Pausânias ou Santo Agostinho; contudo, eles deixaram de vê-lo como um outro mundo e quiseram reduzi-lo às coisas do mundo atual. Fizeram com que o mito dependesse do mesmo regime de crença que a história (VEYNE, 2014, p. 37).

Em nota o autor acrescenta que nem o mito parece ter sido tomado pela história, nem que tenha sido eliminada a diferença entre lenda e história, e isso não significa desacreditar do mito, mas que se deve acreditar nele “mas não no lugar da história nem nas mesmas condições que na história”.

Em suma, não é meu intuito resolver essa equação, não é foco desvendar se mitos eram verdade ou mentira, se um método é mais idôneo que o outro. A frase “uma mentira dita mil vezes torna-se verdade”¹⁸ é bem oportuna. Pensar sobre a importância de se olhar para todas histórias que ainda reverberam. Não se deve desconsiderar as várias histórias que chegaram até nossos tempos.

Mesmo que se tratasse de contos vazios ou alterados, de mentiras contadas que se tornaram verdade, o que me importa não é se essa verdade é verdadeira, ela é a verdade de uma moral, é verossímil para um dado contexto, tempo e espaço. Ademais, ela é uma verdade que persiste no tempo.

Saber se Hércules ou seu pai, Zeus, existiram não está em questão, o que me vale é compreender os valores dessas histórias no ontem, no tempo e no hoje.

¹⁸O autor da frase é Joseph Goebbels, ministro da Propaganda na Alemanha Nazista. Isso já justificaria o porquê não se descartar nada, tampouco tomar como verdadeira suposta verdade. Portanto, a autoria dessa frase já justifica o motivo pelo qual devemos passar por tais histórias, seja para desconstruí-las, seja para analisá-las ou apresentar novas perspectivas.

São esses valores que fazem os heróis imortalizaram-se no tempo da contemporaneidade. Seja nos livros, seja no cinema ou no teatro, Medeia ainda persiste no cinema de Pasolini e no teatro de Chico Buarque. Ela ainda é exemplo do tipo de mulher que não se deve ser, segue manchada na história, condenada e refutada socialmente. Ela é o protótipo da mulher vingativa, fria, ardil e o avesso do que se espera de feminino. Medeia não cumpriu seu papel de mãe: terna, de amor incondicional; não cumpriu seu lugar de mulher: gentil, delicada e clemente. Ela quebrou o pacto de destino inexorável do feminino e feminilidade.

Portanto, não por acaso esse atravessar o tempo é mais importante do que solucionar a equação verdade *versus* mentira. Os sentidos ao longo do tempo se ressignificam. E o notável são sua sobrevivência e seus efeitos nas culturas.

Da Grécia arcaica à clássica havia uma estrutura patriarcal percebida na sociedade, na política e na cultura, e seus reflexos podem ser verificados em sua própria dinâmica social e cultural. Safo, mulher, compositora e poetisa, por exemplo, não apareceu tanto na história da Grécia como Homero e Hesíodo. Isso porque aquele

[...] mundo patriarcal muitas vezes delegava boa parte de suas funções apenas aos homens, inclusive a música e a poesia profissional, exceção feita às hetairas, cortesãs que tocavam, cantavam e dançavam para os homens em banquetes e em outros eventos similares (FLORES, 2017, p. 10).¹⁹

A própria mitologia é sempre construída com a onipresença de um deus homem, quase indestrutível e sempre temido. À deusa mulher cabe a passividade, a fertilidade e a gestação, e mesmo que tenha poderes é servil, seu poder ocorre na maioria das vezes no âmbito sexual ou pela sedução e pela artimanha.

Uma das poucas exceções é Athena, mulher forte e inteligente, a filha preferida de Zeus, deusa da guerra, o que a liga diretamente ao universo masculino, sempre bélico. A deusa, na *Ilíada* de Homero, é “a protetora e companheira divina dos jovens heróis guerreiros”, também representa a dinâmica feminina, “mas enérgica [...]”

¹⁹Cf. Safo, 2017.

e altamente complexa que surge no seio das populações agressivas, ambiciosas e altamente civilizadas – os gregos da Antiguidade, por exemplo, ou as modernas mulheres urbanas” (WOOLGER, 2000 p. 15). Fiel e semelhante a seu pai, ela serve ao Olimpo com rédeas. Logo, suas qualidades interagem com aquelas que dizem respeito às categorias do que pertence ao masculino. Portanto, poderia considerá-la mais como reprodutora de um machismo do que uma defensora de suas iguais. Basta olharmos a história de Medusa, que em *Metamorfoses*, de Ovídio, ela foi sacerdotisa do templo de Athena (Minerva) onde somente virgens a serviam. Quando Medusa foi violada no Santuário Athena por Poseidon (Netuno), o Senhor do Mar, a deusa, filha de Zeus, como punição, expulsou Medusa do templo, e transformando os belos cabelos em serpentes e sob a perpetua solidão Medusa viveria, pois que atrevesse a olhá-la transformara-se em pedra.

Um dos nobres toma a palavra para perguntar por que é que, das três irmãs, apenas uma tinha serpentes misturadas com os cabelos. Responde e estrangeiro: "Já que perguntas coisas dignas de serem contadas, eis a razão do que perguntas: famosa por sua beleza, ela provocou a cobiça de muitos dos nobres, e em toda ela não havia parte mais digna de admiração do que os cabelos. Encontrei quem dissesse Rei do Mar que a havia visto. Consta que o a desonrou num templo de Minerva. A filha de Júpiter voltou-se e cobriu o casto rosto com a égide. E, para que o fato não ficasse impune, mudou os cabelos da Górgona em horrendas serpentes. Ainda agora, para aterrorizar e tolher de medo os seus inimigos, ostenta no peito as serpentes que criou." (OVIDIO, 2017, L. IV, 790-800)

Medusa não teve um caso de amor – ela foi estuprada. Em vez de Athena voltar-se contra o deus, seu tio, e com quem tinha rixas de poder e que violou Medusa, sua sacerdotisa, ela simplesmente a revitimizou e a castigou.

Os mitos tinham uma conexão direta com a mentalidade grega, mas isso não significa que eles eram considerados uma realidade de seu tempo, tampouco eram considerados “mentiras” lendárias. Conforme Paul Veyne, “esses mundos de lenda eram cruamente verdadeiros, no sentido de que não se duvidava, mas também não se acreditava neles como se acredita na realidade que nos rodeia” (VEYNE, 2014, p. 36).

Minha proposta não é a depuração entre o “mítico pelo logos”, ou entre a “superstição e a razão”, “o erro e a verdade”. Não se trata de saber sobre a autenticidade dos mitos e das fábulas, tampouco decidir se os mitos são apenas

contos vazios ou se são histórias alteradas. O que importa é que de um jeito ou de outro ocupam nosso imaginário.

Suas lendas foram constantemente usadas nas sociedades medievais e modernas – e até hoje elas são rerepresentadas –, não nos deixando fugir da intertextualidade. Ainda que percebamos e tenhamos apontado para os resgates pela arte como mera representação ou imagem simbólica, as representações não são apresentadas como um processo de imitação isolado. A imitação nas artes – literatura e visual – é um processo que ocorre não apenas por afinidades e/ou admiração, mas também como reflexo de uma sociedade em devir. O tempo histórico sempre nos foi mostrado como linear e cronológico, mas seccionado numa ideia de início, meio e fim. Na prática, a nosso ver, ele é cíclico, contínuo e anacrônico. Logo, apesar das nomenclaturas para os períodos ou os movimentos históricos, eles não passam de uma forma didática para fazer referência e contar uma história. Afinal, não dormimos medievais e acordamos modernos. As sociedades modificam-se num processo longo e contínuo. As repetições são como sobrevivências, encontradas muitas vezes nas formas e em gestos e de modo anacrônico. Entretanto, o fato de haver continuação não significa que tudo sobrevive, ou o que sobrevive se mantém aparente, na superfície ou visível. Por vezes, apesar de existentes, não se mostram inteligíveis nem visíveis, mas submersos em disfarces, persistem, e no ato de identificá-los está o elo, a fórmula de compreender sua continuação.

O sincretismo, por exemplo, é uma boa forma de refletir essas continuações, pois nele há a manutenção de traços perceptíveis de uma doutrina ou cultura em outra. Joseph L. Henderson, em *Os mitos antigos e o homem moderno*, publicado no livro²⁰ concebido e organizado por Carl Jung, recorda como sofremos a influência de um simbolismo:

O suplício da cruz na Sexta-Feira Santa parece, a princípio, pertencer ao mesmo tipo de simbolismo de fecundidade que vamos encontrar nos rituais de homenagem a outros “salvadores”, como Osiris, Tamuz e Orfeu. Também eles tiveram nascimento divino ou semidivino, desenvolveram-se, foram mortos e ressuscitaram. Pertenciam, é verdade, a religiões cíclicas, em que a morte e a ressurreição do deus-rei eram um mito eternamente recorrente.

²⁰Cf. JUNG, 2008.

Mas a ressurreição de Cristo é muito menos convincente, do ponto de vista ritual, do que o simbolismo das religiões cíclicas, pois Jesus sobe aos céus para sentar-se à direita do Pai: sua ressurreição acontece uma só vez e não se repete. É esse caráter final do conceito cristão da ressurreição [...] que distingue o cristianismo dos outros mitos do deus-rei. A ocorrência dá-se uma única vez, e o ritual apenas a comemora. Esse sentido de caráter final, definitivo, será talvez uma das razões por que os primeiros cristãos, ainda influenciados por tradições anteriores, sentiam que o cristianismo deveria ser suplementado por alguns elementos dos ritos de fecundidade mais antigos. Precisavam que a promessa de ressurreição fosse sempre repetida. E é o que simbolizam o ovo e o coelho da Páscoa (HENDERSON, 2008, p. 140, grifo nosso²¹).

O simbolismo desse renascimento, conforme Henderson (*ibid.*, p. 140): “São reminiscências de uma antiquíssima festa de solstício que exprime a esperança de renovação da esmaecida paisagem do inverno do hemisfério norte”. Percebe-se que apesar da distância colocada entre os povos antigos e a nossa realidade, não apenas sofremos as influências, como nos abalamos emocionalmente com elas, mesmo que, por exemplo, não acreditemos no nascimento casto e imaculado do menino Jesus. O ser humano, apesar de rejeitar consciente e racionalmente esses mitos, vulgarmente incorporados como superstições, ainda continua reagindo a eles.

Henderson (2008, p. 137) traduz a relação do ser humano moderno com os mitos no âmbito da psique, da atuação no inconsciente coletivo, que para ele “ajudou a eliminar a distinção arbitrária entre o ser humano primitivo, para quem os símbolos são parte natural do cotidiano, e o ser humano moderno, que aparentemente não lhes encontra nenhum sentido e aplicação”. Essa relação arbitrária é a relação prática que o ser humano moderno tem com os mitos. À medida que os objetos e os documentos foram surgindo com as pesquisas arqueológicas, foi-se dando menos valor histórico aos mitos, olhando estas como velhas crenças. Estas, por sua vez, em outros campos ganharam uma clareza moderna, tornando os conceitos inteligíveis e dando-lhes

²¹Torna-se ensejo pensar que a dinâmica cíclica é a natureza das coisas: do dia com manhã, tarde e noite; as quatro estações climáticas; os ciclos da agricultura, da fauna e da flora; os ciclos das mulheres, das deusas e da lua. No entanto, essa dinâmica não se dá por meio de um fim, mas de um recomeço. Vemos isso se repetir no discurso de muitas religiões. O ciclo se renova, por exemplo, por meio da morte e da ressurreição em Cristo; a morte e a salvação de seus fiéis após a morte com o paraíso. No entanto, essa dinâmica cíclica não foi por muito tempo mostrada na forma com a qual a história foi contada, sempre com um início e um fim quase abruptos, sempre linear, cronológico, seguindo em linha reta sem olhar para trás e sequer para os lados. Esse jeito de fazer diz muito de um fazer patriarcal.

também vida. A Antropologia mostra-nos que “as mesmas formas simbólicas podem ser encontradas, sem sofrer qualquer mudança, nos ritos ou nos mitos de pequenas sociedades tribais ainda existentes nas fronteiras da nossa civilização” (HENDERSON, 2008, p. 136). Tal constatação serviu também para “corrigir a atitude unilateral de pessoas que afirmam que tais símbolos pertencem a povos antigos ou a tribos contemporâneas ‘atrasadas’ e, portanto, alheias às complexidades da vida moderna” (HENDERSON, 2008, p. 136). No entanto, ainda assim é possível perceber distanciamento. É essa conexão que busco aqui.

Vênus não é apenas a deusa da mitologia, nem exclusivamente uma bela personagem de tela icônica do Renascimento, ou uma escultura da Grécia ou do paleolítico arqueológico. Tampouco unicamente uma escultura feminina reproduzida pelos romanos, que a têm como um belo objeto de arte. Ela é o fantasma de uma deusa, um arquétipo vivo em nossas telas oculares, nosso consciente, mas também em nosso inconsciente, nosso imaginário. Há em nós a consciência do erro que nos leva ao pecado, do medo da morte e da possível condenação ao inferno, ou mesmo dos impulsos e dos vícios dionisíacos, que são os riscos e as tentações que nos desviam do caminho da virtude. Tudo isso está intrinsecamente nos mais variados discursos e narrativas, refletindo tanto na cultura como em nós como meros sujeitos interagindo no mundo, ou como autores de narrativas artísticas.

Há um livro que me pareceu interessante: *A deusa interior: um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas* (WOOLGER, J. B.; WOOLGER, R. J., 2000), que apesar de não ser direcionado ao público acadêmico reflete acerca das influências das deusas nas mulheres da atualidade, aborda as imagens arquetípicas das deusas da Antiguidade que reverberam como arquétipos na mulher e no cenário atual. A obra versa sobre a necessidade de compreender a força das deusas e seus arquétipos para um trabalho terapêutico. Na esteira junguiana, o texto segue na ideia do conceito de inconsciente coletivo argumentando sobre a necessidade de despertar o feminino como processo de cura diante de uma sociedade estritamente patriarcal. O trabalho gira em torno da identificação das deusas que há nas mulheres sob o argumento de que não é possível ser uma mulher universal, ou atender um ideal de uma única deusa, por maior que seja a tendência de uma determinada época. Na frase “com a deusa quero exprimir a descrição psicológica de um tipo complexo de personalidade feminina que reconhecemos intimamente em nós, nas mulheres a

nossa volta e também nas imagens e ícones que estão em toda parte em nossa cultura” (WOOLGER, J. B.; WOOLGER, R. J., 2000, p. 15). Jennifer Woolger e Roger Woolger alegam que quando uma determinada deusa é escolhida estrategicamente ou identificada no público e no comportamento feminino, são usadas tais forças interiores. São usadas imagens em revistas, filmes e romances para a produção de estereótipos que não passam de ferramentas e meros clichês da mídia que ditam a moda ou a regra. Para Jennifer e Roger, “há uma dinâmica fundamental por trás das atitudes de uma mulher como essa que a torna singular enquanto tipo. Parte é adquirida socialmente e parte parece ser inata” (WOOLGER; WOOLGER, 2000 p. 15). Concordo quando falam sobre a obtenção das características pela via do contexto social. No entanto, a concepção de qualidades natas para abordar tipos de femininos com base em arquétipos tem alguns problemas. O primeiro é que arquétipos bebem na fonte de mitos construídos em berços patriarcais. O segundo é que ao usar a ideia de qualidades natas e inatas corre-se o risco de cair no erro de classificar características como naturais, que são na maioria naturalizadas como tal. Uma e outra são concepções que seguem pela esteira biologista e que por sua vez são argumento de muitas construções que limita e emoldura gêneros, sexo e seus comportamentos. Assim como a esteira biologista, pode-se falar de ideias essencialistas que defendem a atribuição de qualidades intrínsecas e inatas a mulheres e homens. Posto isso, é oportuno pensar a sobrevivência da deusa a partir dessa ideia de arquétipos das deusas no nosso tempo e na nossa cultura, ainda que arquétipos ocupem o inconsciente coletivo e por isso tenham seu valor cultural, ainda assim eles são uma construção social. Usá-los como fórmula terapêutica para a articulação da persona ou a estruturação da psique no tocante às produções de um ou do feminino é se relacionar diretamente com essas construções.

Para pensar o conceito de inconsciente coletivo, tomo como fio condutor a seguinte afirmação de C. Jung:

A mente humana tem sua própria história, e a psique retém traços dos estágios da sua evolução. Mais ainda, os conteúdos do inconsciente exercem sobre a psique uma influência formativa. Podemos conscientemente ignorar sua existência, mas inconscientemente reagimos a eles (JUNG *apud* HENDERSON, 2008, p. 138).

Fala-se do inconsciente coletivo, essa “parte da psique que retém e transmite

a herança psicológica comum da humanidade” (*ibid.*, p. 138). As ideias de Jung para análise da psique buscam nas imagens oníricas os significados e os fundamentos de um determinado comportamento. No entanto, o que chama de inconsciente coletivo, uma herança de memória e história que segue na humanidade, é material onírico. Portanto, por terem percorrido o tempo são antigos, e por isso também perderam seu elo de fonte primordial, se é que exista, e por tais motivos são inconscientes, e nesse sentido inteligíveis, quando não invisíveis. O argumento de que o “ser humano moderno conserva a faculdade de construir símbolos, antes expressos através de crenças e rituais” (*ibid.*, p. 138) serve para validar a existência desse inconsciente coletivo. A título de exemplo, construções simbólicas são mantidas como manifestações íntimas e afetivas, preservando figuras míticas e mitos vivos, como por exemplo o Natal, sendo o marco do nascimento de uma criança divina, como diz Henderson, “apesar de não acreditarmos necessariamente na doutrina da imaculada concepção de Maria ou possuímos qualquer crença religiosa” (*ibid.*, p. 138). Logo, tanto as figuras mitológicas quanto as ideias míticas têm uma base firme para seguir sobrevivendo, ainda que em processo de metamorfose.

O mito é ambíguo por natureza, conforme Peter Burke, “deliberadamente usado em dois sentidos diferentes”, o primeiro como “afirmações sobre o passado de algum modo enganadoras ou cuja falsidade se pode provar” (BURKE, 1995, p. 10). Por exemplo, as ideias eurocêntricas, que seguiram por um viés colonizador e imperialista, contando uma história sob o viés dominador e patriarcal. Foi possível em um dado momento perceber que o fazer história é um ato de escolha, tendo sido excluídas e ocultadas outras histórias nesse processo, no qual a visão eurocêntrica foi dominante. “O segundo sentido do termo “mito” é mais literário,

[...] o mito como uma história simbólica, por exemplo, a existência dos deuses e dos heróis mitológicos, personagens que são por algum motivo extraordinárias; uma história com uma moral e, em particular, uma história sobre o passado que é contada de maneira a explicar ou justificar o atual estado das coisas (BURKE, 1995, p. 10).

Aos gregos, essas histórias serviam funcionalmente à dinâmica cultural e política daquela sociedade. Vale ressaltar que

[...] os gregos têm uma maneira própria de acreditar em sua mitologia ou de ser céticos, e essa maneira parece apenas falsamente com a nossa. [...] também sua maneira de escrever história, que não é a nossa; ora, essa maneira se baseia num pressuposto implícito, de modo que a distinção das fontes originais e das fontes de segunda mão, longe de ser ignorada por um vício de método, é estranha à questão (VEYNE, 2014, p. 17).

Tem-se então um distanciamento da sociedade moderna dos mitos e seu cotidiano, o que de certa forma se opõe ao uso destes pela arte como fonte de inspiração e modelo. No entanto, o mundo moderno é eminentemente significativo e simbólico, ou seja, há em tudo um sentido e uma explicação direta que lhe atribui um significado e juízos de valores. É nesse contexto que surge meu objeto. Vive-se ainda os efeitos dessas ideias. Entre a Idade Média e o Iluminismo houve um longo projeto de criação das crenças de base judaico-cristã no qual se ergueu o Ocidente que conhecemos. Em tudo havia sentido, e para tudo havia uma explicação e um significado. Havia no passado a existência de um “significado sobrenatural, o mundo é como um livro escrito pela mão de Deus. Cada animal tem uma significação moral ou mística, assim como cada pedra e cada erva” (ECO, 2004, p. 121). A habitual atribuição de juízos de valores, como por exemplo as cores com um sentido negativo ou positivo, apesar de nem sempre haver convergência e sincronia entre autores, pode ter contribuído para a exaltação do simbólico. Houve um movimento de construção de ideias e uma busca por sentidos universais. Cito como exemplo as justificativas que a Igreja muitas vezes encontrou para demonizar algo de uma crença antiga. Segundo Umberto Eco: “O pensamento místico e teológico tinha que justificar de algum modo a presença dos monstros na criação, e escolheu dois caminhos” (*ibid.*, p. 143): o místico e o moral. De modo que o simbolismo universal é inserido nos conteúdos de tradição, termo usado muitas vezes para justificar e argumentar “verdades”. Portanto, a forma alusiva e simbólica foi utilizada para argumentar acerca das coisas sobrenaturais, instaurando categorias e atribuindo a “cada ser mundano, animal, planta ou pedra que seja um conjunto de significação moral ou alegórica” (*ibid.*, p. 143). A significação moral ou alegórica ficava a cargo dos ensinamentos sobre virtudes e vícios, ou seja, “simboliza, através de sua forma ou de seus comportamentos, realidades sobrenaturais” (*ibid.*, p. 143). “Cada criatura desse mundo, como um livro ou uma imagem, é para nós como um espelho da vida e da morte, de nosso estado atual e do nosso destino futuro” (LILLE, *apud* ECO, 2004, p.

145). Destarte, o pensamento místico e teológico do passado utiliza-se tanto do simbolismo universal quanto da significação moral e alegórica para construir seus discursos, edificar crenças, instituir verdades para doutrinar ideias, moldar valores e uniformizar sociedades.

É oportuno pensar sobre a confusão que ainda vigora entre o simbólico e o alegórico. O simbólico serve para justificar as verdades, de modo que funcione a serviço da verdade, das grandes tradições, enquanto o alegórico serve para explicar as questões sobrenaturais, incompreensíveis e ao mesmo tempo temidas, cobertas de significações profanas e punitivas. Decerto o destino será separar o simbólico do alegórico, para não se correr o risco de perceber uma relação ou diálogo entre eles. Logo, a tônica está na hierarquia e na distância criadas e construídas para existir entre ambos.

A exaltação do simbólico na passagem de Creuzer, trazida por Walter Benjamin, talvez possa contribuir para exemplificar. Ele consegue mostrar a diferença ao tempo que ressalta a exaltação ao simbólico. O que domina no símbolo místico

[...] é o inefável, que em sua ânsia de expressão acabará destruindo a forma terrena, receptáculo excessivamente frágil, com a infinita violência do seu ser. Mas com isso a clareza do olhar também desaparece, e tudo o que resta é um assombro mudo (CREUZER *apud* BENJAMIN, 1984, p.186).

No símbolo plástico,

[...] a essência não aspira ao excessivo, mas, obediente à natureza, adapta-se à sua forma, penetrando-a e animando-a. A contradição entre o infinito e o finito se dissolve, porque o primeiro, autolimitando-se, se humaniza. Da purificação do pictórico, por um lado, e da renúncia voluntária ao desmedido, por outro, brota o mais belo fruto da ordem simbólica. E o símbolo dos deuses, combinação esplêndida da beleza da forma com a suprema plenitude do ser, e porque chegou à sua mais alta perfeição na escultura grega, pode ser chamado o símbolo plástico (CREUZER *apud* BENJAMIN, 1984, p.186).

O classicismo buscava o “humano” como a “suprema plenitude do ser”, mas, por desprezar a alegoria, só abraçou, tentando realizar esse anseio, a miragem do simbólico.²²

Para Benjamin, houve muitos equívocos no confronto entre alegoria e simbólico, ocorridos por conta do uso desmedido do simbólico em contrapartida a certa desvalorização do alegórico. Benjamin responsabiliza a incessante busca de um saber absoluto para legitimar as ideias filosóficas, no qual “supunha-se que o belo se fundia com o divino, sem solução de continuidade” (BENJAMIN, 1984, p. 182). Autorizando o “uso fraudulento e permitindo investigar em toda a sua ‘profundidade’ todas as formas de arte, contribuindo desmedidamente para o conforto das investigações artísticas” (*ibid.*, p. 182). Segundo Benjamin, a “falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo. Esse abuso ocorre sempre que numa obra de arte a manifestação de uma ideia é caracterizada como um símbolo” (*ibid.*, p. 182). Esse é o ponto que lhe confere o império de uma verdade prática e liga em linha reta conteúdo e forma, usurpando-lhe do mergulho a instância sensível. Nas palavras de Benjamin: “A unidade do elemento sensível e do suprassensível, em que reside o paradoxo do símbolo teológico, é deformada numa relação entre manifestação e essência” (*ibid.*, p. 1984, p. 186).

Nessa confusão, entendia-se a alegoria como “uma relação convencional entre uma imagem ilustrativa e sua significação” (*ibid.*, p. 184). Todavia, ainda conforme Benjamin, esse entendimento está ligado a um preconceito classicista que insiste em colocar a alegoria como “um modo de ilustração, e não uma forma de expressão. [...] A alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem e como a escrita” (*ibid.*, p. 184).

Consoante Benjamin, a alegoria não se diferencia drasticamente do símbolo, havendo entre eles certa convergência e talvez um enorme preconceito que não deixa ver a alegoria em sua potência. Para Benjamin, a alegoria

²² A alegoria medieval é didática e cristã, ao passo que o Barroco volta à Antiguidade, no sentido da mística e da história natural; à Antiguidade egípcia, mas logo depois também à Antiguidade grega

[...] não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação nada tem da autossuficiência desinteressada que caracteriza a intenção significativa e com a qual ela tem afinidades aparentes (BENJAMIN, 1984, p. 187).

Benjamin entende o uso do simbólico como uma tendência apoteótica de ver a existência sob o jugo do belo e do perfeito que converge no uso usurpador do “símbolo” (*ibid.*, p. 187), ou seja, um uso sempre arbitrário fundindo o conceito com um juízo de valor. Ainda na esteira benjaminiana, esse uso arbitrário se deu na estética, de modo que o conceito foi sendo distorcido no fazer de uma “extravagância romântica hostil à vida”. Em busca de fundir adjetivos às ideias, como belo e divino, tudo foi sendo moldado a fim de uma verdade universal.

Todavia, se a alegoria é o oposto do símbolo, e se o Barroco é alegórico na medida em que ele “se consuma no movimento entre os extremos”, à alegoria é concedida a mesma maleabilidade. A alegoria está sujeita à natureza na sua condição mutável; ela exprime a existência humana, não o humano, controlador e cerceado; ela existe de modo altamente expressivo em torno de um enigma.

Não é missão da alegoria expressar um conceito por meio de um único objeto, pois isso não é próprio do fazer alegórico. Poderia falar talvez sobre a expressão de ideias, se entender que a diferença entre conceito e ideia está na borda. O conceito está implicado a algo definido, com bordas bem delimitadas. Por sua vez, a ideia é algo mais espontâneo no sentido de estar circunscrita a um momento, mas permanecendo aberta, logo as bordas são flexíveis e moldam-se às culturas. Quando um objeto está preso à expressão de um conceito ele perde a mística da alegoria, fica fadado a atender um objetivo. A alegoria é formada num processo dinâmico, tal como o próprio processo de transformação da natureza conforme as circunstâncias e suas estações. Pense numa praia, nunca sua areia terá a mesma forma com o bater do mar, nem no mesmo dia, nem no dia seguinte ou no mesmo horário. Ainda que seja na mesma estação, no ano seguinte ela se modificará, apresentando curvas de tamanhos, formatos e lugares diferentes, apesar de ser a mesma costa. Assim como o rio, se este estiver em sua forma natural, ele nunca terá a mesma margem ou será o mesmo rio, pois modifica-se em sua qualidade. O nível de água altera a força de seu fluxo, que, por sua vez, modifica seu trajeto. Uma pedra, um galho ou mesmo a

quantidade de água afetarão o rio. Logo, o rio pode ser o mesmo em nome e região, mas nunca será o mesmo em forma.

De modo prático, deusas são formas simbólicas na constituição de um tipo de arquétipo feminino representado no contexto da narrativa de uma epopeia mitológica ou simplesmente de um conto de fadas. Deusas e ninfas são recursos arquetípicos comuns à cultura de cada tempo – inconsciente coletivo. Por exemplo, encarnam a deusa do amor Marilyn Monroe, a musa das telas do cinema, e o personagem em desenho animado Jessica Rabbit.²³ Os arquétipos são como fantasmas, eles habitam nossa memória mais profunda, e as imagens simbólicas que numa determinada época se apresentam podem perder sua forma, mas não sua alma, sobrevivem metamorfoseadas.

Essa ambiguidade da mão encontra-se no gesto simbólico da vassalagem, a homenagem, que se encontra no coração do sistema feudal. O vassalo coloca suas mãos entre as do senhor em sinal de obediência, mas também de confiança. Outra parte do corpo sela a harmonia simbólica entre o senhor e o vassalo: a boca, por meio do beijo simbólico da paz. E esse beijo é um beijo na boca. Ele passa para o domínio da vassalagem cortês: é o símbolo do amor cortês entre o cavaleiro e sua dama (LE GOFF, 2006, p. 161).

Essa demonstração mostra-nos que o simbólico é o valor por trás do gesto. Em ambas as demonstrações há valor de respeito, apesar de a forma ser diferente. Dessa maneira, o respeito é o valor e/ou a moral. O que está por trás é o servir aquele que se deseja – amor cortês –, ou aquele com quem se negocia/trabalha – vassalo. O simbólico e o gesto são representados de formas diferentes, mas o que está em jogo é o conteúdo da moral de uma mesma época, sendo conduzido e demonstrado por um valor social – mostrar respeito ao seu senhor ou à dama que deseja conquistar.

Contudo, os valores mudam e a moral também, mas os gestos nem sempre morrem com eles. Há muitas vezes repetição, mesmo que com sentidos atualizados.

²³Jessica Rabbit é uma personagem fictícia do filme Uma cilada para Roger Rabbit (Who framed Roger Rabbit? – no original em inglês), produzido pela Walt Disney Pictures e a Amblin Entertainment. Ela é uma mulher deslumbrante e sensual que se tornou um ícone da cultura pop dos anos 1980. A personagem é conhecida por sua figura voluptuosa, seus vestidos justos e seu cabelo vermelho ondulado.

Veja a Vênus de Botticelli, hoje ela é um cânone da pintura, uma obra clássica, tradicional e erudita, mas nem sempre foi vista dessa forma. Naquele tempo, nem apresentada à sociedade era. A tela não foi feita para os salões de arte nem para as salas de jantar ou recepção residenciais. A Vênus de Botticelli, ou outras Vênus, como as de Ticiano, foram produzidas com objetivos não tão virtuosos. Foram pintadas sob encomenda para o quarto do casal, o templo de núpcias, ou mesmo para salas particulares, recintos de homens, para entretenimento destes e outros homens e tinham um cunho erótico.

Dessa maneira, pode-se constatar que os valores e a moral ante as pinturas de Botticelli ou Ticiano mudaram, ainda que nas primeiras simbolicamente permaneçam a beleza e o ideal feminino. Mesmo que elas sejam representadas, parodiadas e/ou imitadas, não possuem em si o mesmo valor ou moral do tempo em que foram pintadas. No tempo de transição – medievo e moderno –, na “estrutura simbólica supunha-se que o belo se fundia com o divino, sem solução de continuidade” (BENJAMIN, 1984, p. 182).

Quando Benjamin explica esse confuso confronto entre símbolo e alegoria, ele se apoia em Creuzer para fazê-lo, mas também para criticar o que não é. No entanto, a explicação a favor e que se aproxima do entendimento de Benjamin é a seguinte:

A distinção entre os dois modos deve ser procurada no caráter momentâneo, que não existe na alegoria. Ali (no símbolo) existe uma totalidade momentânea; aqui existe uma progressão, numa sequência de momentos (BENJAMIN, 1984, p. 187).

Há na alegoria muitas camadas a serem desvendadas, pois, diferente do simbólico, que faz da imagem uma relação direta com a significação, a alegoria é arbitrária, é fruto de uma construção, a nosso ver, como ocorre no próprio processo de alegorização de Vênus. A alegoria é compreendida como análoga à metamorfose, feita de fragmentos e ruínas, mas não soltos e desconexos, mas que se entrelaçam. Em essência, “para construir a alegoria o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e os fragmentos servem para criar a alegoria (*ibid.*, p. 40).

Conforme Benjamin (*ibid.*, p. 200), “o que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço”, são esses a matéria mais nobre da criação alegórica. Logo,

diz-se que “a alegoria remete a uma coisa última, referente unitário que engloba todas as significações parciais: a história” (*ibid.*, p. 38).

4. O (RE)NASCIMENTO DE VÊNUS

“A beleza exterior é fugaz como as flores da primavera.”

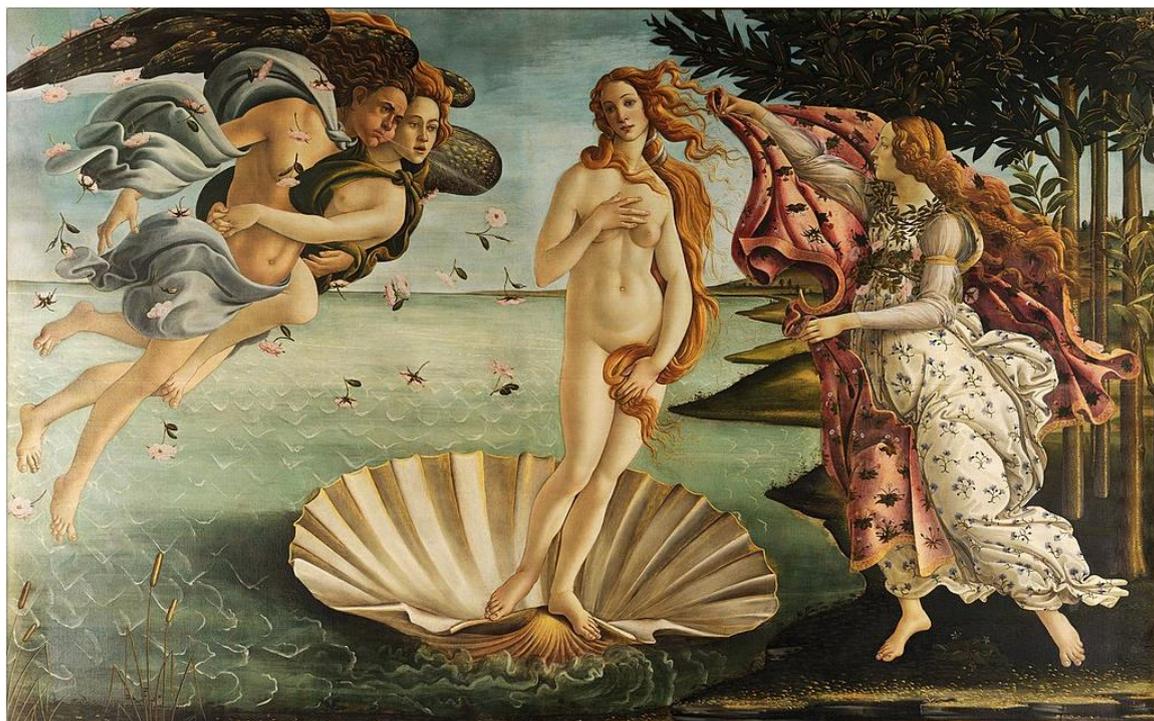
Boécio – Consolação da filosofia.

No decurso da humanidade, a comutação cultural é um efeito decorrente dos encontros e dos confrontos entre os povos. E entre a antropofagia – ritualística e cultural – e a metonímia – dos epítetos –, a abreviação das forças divinas foi efeito/resultado/destino. Apesar desses efeitos, as deusas da Grécia e as de Roma sobreviveram a ponto de ter seus nomes presentes, ainda que apareça um anexado a outro (estando um nome em evidência e o outro entre parênteses). No entanto, essa conservação não foi suficiente para abster-las de prejuízos, vivem assim como gêmeas siamesas. No que se refere às identidades borradas, as características arquetípicas são similares, havendo referências diretas em textos (Homero, Hesíodo, Safo, Ovídio, Políziano, Pausânias, entre outros) e referências indiretas em intertextualidades (textos que falam de outras deusas com características de Afrodite-Vênus e/ou que trazem nos personagens femininos estereótipos arquetípicos da deusa). O que se vê é uma deusa metamorfoseada que sobrevive de seus resíduos numes de traços inclinados ao profano.

Considere o ponto de partida para esta exploração a deusa Vênus, mas propriamente dito: a tela *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli. Será preciso situar bem o que quero dizer por “ponto de partida”. Diria que é como uma analogia ao “marco zero”, entendendo-o como uma alegoria do início. Na prática, é uma referência, pois não há como descartar toda uma paisagem, contexto e eventos que abrangem o que vou apontar como marco zero. É nesse sentido que a Vênus de Botticelli é o marco zero, pois ela situa na verdade um ponto de referência desta leitura, tendo em vista ser ela o objeto simbólico que promove a interseção entre os vários tempos, entre passado e presente. No entanto, não há um ponto fixo. Para acompanhar o percurso aqui será preciso passear por passados e futuros, tomando a tela apenas como marco tanto temporal como cultural. Sendo a tela uma referência de sintoma cultural, ela atuará como facilitadora na construção dessa análise anacrônica, em que a linha do tempo não é reta, mas sim sinuosa. Logo, a tela *O*

nascimento de Vênus é nosso marco zero, pois ela é imagem sintoma, sobrevivente em várias formas de representação dos tempos atuais. Dito isso, é preciso apresentar e contextualizar tanto a obra como a deusa.

Figura 2 – *O nascimento de Vênus*, Sandro Botticelli



4.1 UMA LEITURA DOS ELEMENTOS VISUAIS DA TELA DE BOTTICELLI

Convido você a caminhar comigo. Estou em frente à tela, e toda discrição correrá tal como se nossos olhos a vissem de frente.

Estamos diante da obra *O nascimento de Vênus*, do pintor renascentista Sandro Botticelli. A obra consiste numa têmpera sobre tela de grande proporção, com medidas de 172,5 cm de altura por 278,5 cm de largura. Ela atualmente está exposta na *Galleria degli Uffizi*, em Florença, na Itália. A obra foi produzida durante o período do Renascimento, por volta de 1485.

A pintura de tela apresenta uma paisagem bucólica, tem em seu fundo cores claras: azul, verde e marrom oliva, algumas flores voando soltas à esquerda, e à direita árvores sugerindo um bosque. A deusa Vênus encontra-se posicionada ao centro da

tela sobre uma concha, entre figuras de ambos os lados. Ao lado esquerdo, um casal abraçado sobrevoando; ao lado direito, uma figura feminina com seu vestido esvoaçante segurando uma manta. A linha do horizonte perpassa de um lado ao outro da tela e à altura da cintura da deusa, acentuando-a entre o céu e o mar.

O corpo da deusa, num jogo de equilíbrio entre o reclinar suave da perna à esquerda da tela e seu quadril levemente retorcido, denuncia o movimento em cena. Seus pés tocam suavemente a concha, enquanto o pé à esquerda da tela apoia-se gentilmente sobre a concha e apenas as pontas dos dedos do pé esquerdo tocam a superfície – parece que a deusa está prestes a levitar. Essa orquestra de gestos empresta à deusa docilidade. O corpo, de traços leves e pele branca, está seminu. Apenas o seio esquerdo e seu sexo estão cobertos. A mão direita, à frente, no meio das coxas, sobre uma mecha de seu longo cabelo ruivo, serve para tampar o sexo. O braço esquerdo dobrado sobre o seio esquerdo leva a mão levemente acima do seio direito a tocar o coração da deusa. A cabeça inclinada suavemente à esquerda. O rosto plácido e o olhar longínquo sugerem que o pensamento da deusa está aquém da cena na qual está inserida. Seu longo cabelo está preso, mas escapam algumas mechas soltas e esvoaçantes.

À direita da deusa na tela, uma figura feminina de cabelos ruivos e longos, com um vestido longo de um branco champanhe claro que se aproxima do tom de pele de ambas as personagens. Ele tem uma estampa esparsa de pequenos ramos de flores arroxeadas. A manga do vestido é levemente bufante e recebe um tecido sob elas leve e transparente, contribuindo para aplicar movimentos aos braços da dama enquanto se ergue ao segurar um tecido. O tecido estampado também com flores tem seu fundo com as cores vermelho, rosa, laranja e branco, que misturados formam um tom quente suave. Parece tratar-se de um manto ou de uma capa. A figura feminina que segura o manto estende a mão da direita e ergue-se para o alto num gesto que parece querer vestir a deusa. Enquanto ergue o braço na altura da cabeça da deusa, seus olhos estão dirigidos a esta mão que segura um pedaço do tecido do manto que está dobrado, parecendo fazer referência à pequena concha, e esta forma lembra uma vulva. Ela está na ponta dos pés, como se também estivesse prestes a levitar. Está sobre uma superfície na beira do mar e ao lado de árvores.

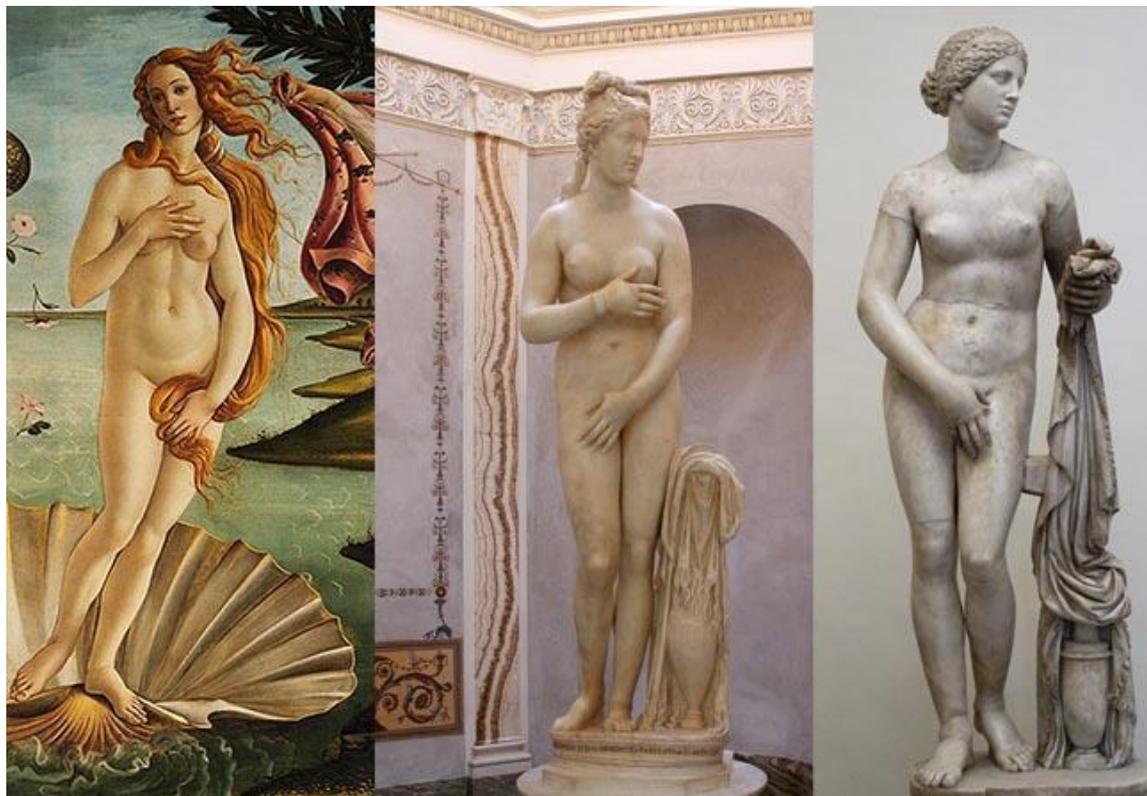
Do outro lado da cena, ao lado esquerdo da tela, um casal de homem e mulher, à esquerda superior da deusa, parece voar. O homem tem asas, como os

anjos em pinturas antigas, e tecidos esvoaçantes aparecem entrelaçados sobre seu corpo. Um dos tecidos está amarrado ao pescoço, como as capas dos heróis em histórias em quadrinhos, e o outro encontra-se sobre seu quadril a cobrir-lhe o sexo. Ele está ao lado esquerdo da deusa, assoprando na direção dela, ao tempo em que segura outra figura feminina que está ao seu lado. Esta se agarra a ele, com os braços sobre o abdômen e suas pernas entrelaçadas sobre o quadril e as pernas dele. O abraço entre a dupla sugere tanto intimidade quanto a dependência da figura feminina dele para manter-se no ar. Enquanto um dos braços dele segura essa figura feminina, o outro braço ergue-se ao lado para trás de seu próprio corpo, e suas mãos encontram-se abertas, com os dedos levemente dobrados, como se nesse gesto ganhasse fôlego. O sopro está sugerido no gesto e no rosto dele, que aparece com as bochechas infladas e as sobrancelhas contraídas, enquanto sua boca faz o gesto de assopro. No entanto, o tórax dele não aparece inflado, o que sugere não precisar de ar para o sopro. Por consequência, o gesto do braço e o semblante do rosto sugerem apenas a busca de impulso para o fôlego e a força já existentes.

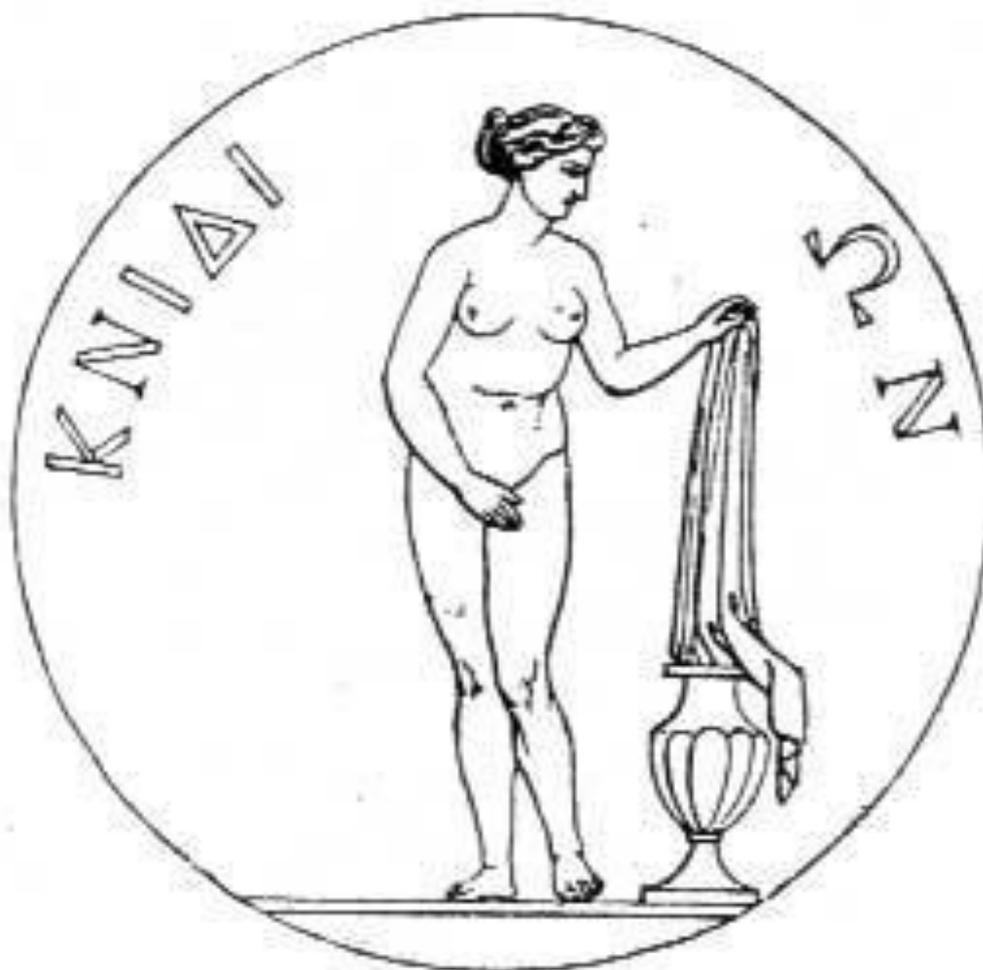
Ver é diferente de olhar. No processo de perceber há um universo cheio de mistérios, pois a forma com que cada um absorve e capta é própria e individual. A distância existente entre perceber e apreender é uma circunstância contextual e situacional. Há um mundo de elementos que diferencia a percepção humana, tornando-a individual. Ainda que se compartilhem códigos culturais e sociais, sempre haverá uma cortina, ou uma lacuna, entre experiências e a apreensão. A experiência com o objeto observado se dá por inúmeras possibilidades de influências, tornando cada experiência única. No objeto, o que está visível e inteligível, visível e ininteligível e o que está simplesmente invisível dependerá não apenas dos códigos compartilhados, mas também do que influencia e afeta a pessoa que experiencia o objeto, pois o universo interno e semântico de cada pessoa é impalpável.

Por isso, é importante a leitura da obra aqui apresentada. Ela ajudará a caminharem junto comigo, entendendo que compartilhar os detalhes percebidos é um ato de conduzir quem lê à minha experiência. Assim, os elementos trazidos têm a intenção de apontar as bases para as referências às intertextualidades percebidas na leitura que nos conduzirá até a deusa.

Figura 3 – Da esquerda para a direita: detalhe da tela *O nascimento de Vênus*; 2ª – Vênus de Medici; 3ª – Vênus Cnido



Na cena, a figura ao meio, ao que tudo indica, é a deusa Vênus-Afrodite. A postura dela leva-nos direto a duas estátuas. A primeira seria a Vênus de Médici, cópia produzida, provavelmente, em Atenas no século I de uma estátua de bronze mais antiga, ao estilo da *Afrodite de Cnido*, feita por Praxíteles no século IV a.C. A estátua pertence a uma linhagem de Vênus pudica e foi adquirida por Cosme III de Médici, o penúltimo Médici Grão-Duque da Toscana, quando a Vênus de Botticelli já havia sido feita há mais de vinte décadas. A segunda, a de Adão, que vemos reproduzida na Figura 4, é uma escultura da Idade Média datada por volta do ano 1260, atribuída a Pierre de Montreuil, feita para decorar a fachada da Catedral de Notre-Dame em Paris, na França. A postura corpórea das pernas levemente dobradas e o corpo suavemente inclinado, vista nas demais estátuas das deusas na Figura 3, na segunda e na terceira imagens, é um contraponto, estratégia de equilíbrio e de representação humana em busca da naturalidade.

Figura 4 – Gravura da moeda de *Cnido*, motivo: Afrodite de *Cnido*

A escultura de Adão foi produzida num momento em que surgiam os primeiros movimentos em direção à tradição clássica e a um novo naturalismo. O corpo humano não era visto pelos cristãos como pecado, mas tão caro aos clássicos, começava a ser revisitado nas representações. Começava a ser flexibilizado o estilo formal que vigorava das austeras representações góticas e românicas, marcando os primeiros passos rumo à filosofia renascentista. A Vênus de Botticelli foi produzida quase duzentos anos depois, quando o nu feminino não era a prática e as ideias cristãs a respeito do corpo ainda ocupavam a mentalidade da época. Todavia, percebe-se que

o Renascimento se utilizava do erudito clássico como um véu avalizador de narrativas que num primeiro momento seriam condenadas pela fé cristã.

Figura 5 – À esquerda: detalhe da tela *O nascimento de Vênus*; à direita: escultura de Adão, Pierre de Montreuil



Adão, de acordo com a história bíblica, foi o primeiro ser humano criado por Deus. Depois, a partir de sua costela, Deus fez Eva. Ao que parece, a referência quase direta à postura de Adão leva tanto em direção à Eva, mãe da humanidade, quanto a uma cristianização da deusa pagã. Essa representação simbiótica será recorrente no Renascimento, uma das estratégias para aproximar os deuses e as deusas pagãos do divino tipicamente cristão.

Dentre os elementos de conexão entre a escultura de Adão e a Vênus de Botticelli destaco as mãos. Na mão direita de ambos há um objeto que lhes serve para encobrir seus sexos. Na mão esquerda de Adão, um gesto que alude à bênção de Cristo. A deusa, por sua vez, num gesto pudico de cobrir o seio tem sua mão na direção do coração, seus dedos espalhados tocam seu coração e o lugar do coração de Cristo. A palavra pudica vem do latim *pudicus*, que significa casto. Então, pudica é aquela que zela e protege a própria reputação, é casta e recatada: a mulher pudica evita qualquer investida. Assim, sua mão lembra-nos que Jesus está sempre no coração. Em determinada passagem da Bíblia, Deus lembra a Samuel (1-16:7): “Nem sua aparência, nem estatura são importantes a Deus, ele as rejeita, pois os olhos de Deus são diferentes dos olhos dos humanos (na Bíblia vê-se homens), pois o que ele enxerga é o coração”. Assim, Vênus, com a mão elevada ao coração apesar de nua, está com as vestes sagradas, onde a nudez não é profana.

Na Bíblia, o desnudamento de Adão e Eva ocorre por meio do pecado, porém seus corpos sempre estiveram nus. Logo, o acesso ao reconhecimento de seus corpos é o pecado, é ele, o pecado que os despe das vestes sagradas cujo traje sobrenatural já não tem mais efeito, então se faz necessário cobrir-lhes com trajes físicos e visíveis aos olhos potencialmente pecadores. Conforme Gorge Agamben, “a nudez se dá para nossos progenitores no Paraíso terrestre somente em dois momentos:

Uma primeira vez, no intervalo, presumivelmente muito breve, entre a percepção da nudez e a confecção das tangas de figueira para se vestirem das túnicas de pele. E, mesmo nesses instantes fugazes, a nudez só acontece, por assim dizer, negativamente como privação da veste sagrada e como presságio da resplandecente veste de glória que os bem-aventurados irão receber no Paraíso. Uma nudez plena se realiza, talvez, exclusivamente no Inferno, no corpo dos danados irremissivelmente oferecido aos tormentos eternos da justiça divina (AGAMBEN, 2015, p. 92-93).

O corpo que sempre estivera nu só teve o conhecimento de sua nudez pelo impulso que levou ao pecado de descumprir as ordens do Senhor. As tentações são que nem portas abertas que incitam a curiosidade humana, assim com os cantos das sereias que seduzem os homens. E a nudez de um corpo é como uma tentação ao pecado, é preciso cobri-lo aos olhos de quem descobriu ou experimentou com o olhar a nudez de outrem.

A nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma assinatura teológica. Todos conhecem a narrativa do Gênesis segundo a qual Adão e Eva, após o pecado, percebem pela primeira vez estarem nus [...] Antes da queda, mesmo sem estarem cobertos por nenhuma veste humana, não estavam nus: estavam cobertos por uma veste de graça (*ibid.*, p. 91).

Desde a queda, a incitação aos desejos, os impulsos carnis e os poderes da sedução são provações do Inferno, mas também tipicamente femininos, são recursos à danação e conduzem o ser humano à perdição.

Por conseguinte, o corpo da Vênus de Botticelli precisa abluir-se, esse corpo seminu há de ser sacramentado, e cada elemento terá seu papel em converter o pagão em cristão. O gesto da mão da deusa ao coração lembra que Deus está no coração de cada ser humano, e é essa presença divina que garante a pureza do corpo feminino. Assim como a tanga serviu para tampar o sexo de Adão e Eva, a deusa serve-se de seus longos cabelos para assegurar a censura a seu corpo *pudico*.

O mar, por sua vez, é a água que benze, o elemento de purificação do batismo cristão. A deusa vem do mar – água -, e sobre ele está sendo conduzida até o manto, a veste sagrada.

É preciso justificar, afinal é o pecado que nos concede a chegada da morte, conforme a Bíblia (Romanos 7:5): “Porque, quando estávamos na carne, as paixões dos pecados, que são pela lei, operavam em nossos membros para darem fruto para a morte”.

A Bíblia põe em evidência o sentido e a importância da água para o homem e ressalta seu simbolismo na história da salvação. O nascimento do cosmos é descrito como uma imensidão líquida sobre a qual paira o Espírito de Deus

(ruah) para criar as condições para a vida (Gn 1,2). A ação do Espírito transforma as águas em fontes de vida²⁴ (GOEDERT, 2004, p. 82).

O sentido da água é sagrado, contém o poder de benzer e consagrar o corpo em Cristo. Cada elemento no mito do nascimento de Vênus, na tela principalmente, tem seu papel: seja o vento pelo sopro, o nascer das águas, o caminhar sobre o mar, o manto e sua nova morada. Estes elementos confirmam o consagrar da deusa, uma vez que o mito segue em conformidade com a Sagrada Escritura. Em ambos está situado o paralelo entre vida e morte, assim como “o batismo cristão contém as mesmas dimensões. O sagrado liberta o corpo e o espírito do pecado, do que é profano, que, por sua vez, desvia o espírito, conduzindo o corpo à morte e ao Inferno.

Logo, a pessoa cristã precisa “nascer de novo, nascer do alto, nascer da água e do Espírito, nascer de Deus”. Conforme a Bíblia:²⁵

Jesus respondeu: na verdade, na verdade te digo que aquele que não nascer da água e do Espírito não pode entrar no reino de Deus. O que é nascido da carne é carne, e o que é nascido do Espírito é espírito. Não te maravilhes de te ter dito: necessário vos é nascer de novo. O vento assopra onde quer, e ouves a sua voz, mas não sabes de onde vem, nem para onde vai; assim é todo aquele que é nascido do Espírito ([João 3:5-8](#)).

Em *Teogonia*, de Hesíodo, a deusa nasce do mar. No episódio em que Cronos, em um “golpe cortante da foice recurva incide sobre os médea²⁶ [...] Dos médea arrancados do Céu surgem, de uma parte, dos salpicos sangrentos caídos sobre a Terra, as Erínias, e, de outra parte, da espuma-esperma (*aphrós*) ejaculada e caída no Mar, Afrodite” (HESÍODO, 1995, p. 50).

Por conseguinte, a deusa Afrodite-Vênus nasce de um ato agressivo, surgindo da força fecunda, procriante, que mesmo sendo tolhida por Cronos, filho do Céu, ela ainda segue sem limites dando vida no mar e na terra a novas filhas. Afrodite surge dessa intervenção de Cronos sobre seu pai Céu, em oposição às condutas dele.

²⁴ Cf. GOEDERT, 2004, p. 82.

²⁵ Cf. Novo testamento, J 3:5-8. <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/3?q=João3>

²⁶ Neste caso trata-se do Céu, então os médea equivalem à genitália, talvez porque, como os desígnios do Céu são só copular e emprenhar, despojá-lo de seus desígnios não é senão castrá-lo.

Cronos, instigado por sua mãe, a Terra, obstaculiza as ações do pai. “Cronos interfere na fecundação da Terra pelo Céu, pondo limite a essa fase em que os seres divinos (e também os humanos) nascem diretamente do seio da Terra fecundada pelos sêmenes celestes” (HESÍODO, 1995, p. 45). Esse confronto impõe um limite à força fecundante de seu pai, o Céu, mas dela surge Afrodite, e esse surgimento “é um dos nascimentos que marcam o fim da supremacia do Céu sobre o cosmo incipiente” (WERNER, 2013, p. 15).

Em *Teogonia*, na tradução de Christian Werner:

Com audácia, o grande Cronos curva-astúcia de pronto com um discurso respondeu à mãe dedicada: – Mãe, isso sob promessa eu cumpriria, o feito, pois desconsidero o inominável pai nosso, o primeiro a armar feitos ultrajantes. Escondeu-se numa tocaia, colocou em suas mãos a foice serridêntea e instrui-o em todo o ardil. Veio, trazendo a noite, o grande Céu, e em torno da Terra estendeu-se, desejoso de amor, e estirou-se em toda direção. O outro, o filho, da tocaia a mão esticou, a esquerda, e com a direita pegou a foice portentosa, grande, serridêntea os genitais do caro pai com avidez ceifou e lançou para trás, que fossem embora. Mas, ao escapar da mão, não ficaria sem efeito: tantas gotas de sangue quantas escapuliram, Terra a todas recebe. Após anos volverem-se, gerou as Erinias brutais e os grandes Gigantes, luzidios em armas, com longas lanças nas mãos e as Ninfas que chamam Mélias na terra sem fim. Os genitais, quando primeiro cortou com adamantó, lançou-os o pélagó muito tempo, e **em volta, branca espuma lançou-se da carne imortal; e nela moça criada**. Primeiro da numinosa Citera aconchegou-se e então de lá atingiu o oceano Chipre. **E saiu a respeitada, bela deusa, e grama em volta crescia sob os pés esbeltos; e ela Afrodite espumogênita e Citereia bela-coroa chama deuses e varões, porque na espuma foi criada**; Citereia, pois alcançou Citera; cipriogênia, pois nasceu em Cipre cercado-de-mar; **e ama-sorriso, pois da genitália surgiu**. Eros acompanhou-a e Desejo a seguiu, belo, quando ela nasceu e dirigiu-se à tribo dos deuses. Esta honra desde o início tem e granjeou quinhão entre homens e deuses imortais, palavreado de meninas, sorriso e farsas, delicioso prazer e afeto (HESÍODO, 2012, V. 170-205. Tradução: WERNER).

Outra versão traduzida para o inglês por Hugh Evelin-White

[155] odiadas por seu próprio pai desde o início. E ele costumava escondê-los todos em um lugar secreto da Terra assim que cada um nascia, e não permitia que eles subissem à luz: e o Céu se regozijava com seu mal feito. Mas a vasta Terra [160] gemeu por dentro, sendo estreitada, **e ela pensou que era uma astúcia e uma astúcia maligna**. Imediatamente ela fez o elemento de pederneira cinza e moldou uma grande foice, e contou seu plano a seus queridos filhos. E ela falou, animando-os, enquanto estava vexada em seu querido coração: [165] “Meus filhos, filhos de um pai pecador, se vocês me obedecerem, devemos punir a vil ultraje de seu pai; pois ele primeiro pensou em fazer coisas vergonhosas. Então ela disse; mas o medo se apoderou de todos eles, e nenhum deles pronunciou uma palavra. Mas o

grande Cronos, o astuto, tomou coragem e respondeu à sua querida mãe: [170] “Mãe, eu me comprometeri a fazer esta ação, pois não reverencio nosso pai de má fama, pois ele primeiro pensou em fazer coisas vergonhosas. Então ele disse: e a vasta Terra regozijou-se muito em espírito, e colocou e escondeu-o em uma emboscada, e colocou em suas mãos [175] uma foice pontiaguda, e revelou a ele toda a trama. E o Céu veio, trazendo a noite e ansiando por amor, e ele se deitou sobre a Terra espalhando-se sobre ela. e rapidamente cortou os membros de seu próprio pai e os jogou fora para ficar para trás. E não em vão eles caíram de sua mão; por todas as gotas sangrentas que jorraram da Terra recebida, e conforme as estações se moviam [185] ela carregava as fortes Erínias e os grandes Gigantes com armaduras reluzentes, segurando longas lanças em suas mãos e as Ninfas que eles chamam de Melíae por toda a terra sem limites. E assim que **ele cortou os membros com pederneira e os lançou da terra para o mar agitado, (190) eles foram arrastados para o mar por um longo tempo: e uma espuma branca se espalhou ao redor deles da carne imortal, e nela cresceu uma donzela. Primeiro ela se aproximou da santa Citera, e de lá, depois, ela veio para o Chipre cercado pelo mar, e surgiu uma deusa terrível e adorável, e a grama [195] cresceu sobre ela sob seus pés bem torneados. Seus deuses e homens chamam Afrodite, e a deusa nascida da espuma e Cytherea ricamente coroadada, porque ela cresceu em meio à espuma, e Cytherea porque ela alcançou Cythera, e Cyprogenes porque ela nasceu no Chipre ondulante, [200] e Philommedes³ porque ela brotou dos membros. E com ela foi Eros, e o formoso Desejo a seguiu em seu primeiro nascimento e quando ela entrou na assembléia dos deuses. Esta honra ela tem desde o início, e esta é a porção atribuída a ela entre os homens e deuses imortais, - [205] os sussurros de donzelas e sorrisos e enganos com doce deleite, amor e graciosidade (HESÍODO, 2014, tradução para o inglês: EVELYN-WHITE).²⁷**

Nas palavras de Jaa Torrano:

O ardil tramado pela Terra faz confrontarem-se a intensa e irrefletida vitalidade do Céu e o flexuoso pensamento de Crono. Esse confronto impõe um limite que regre a força fecundante do Céu, faz surgir Afrodite, que preside ao novo modo pelo qual Deuses e homens doravante se procriarão, e faz surgir também estas Potestades da retaliação às afrontas e transgressões: as Erínias, as Ninfas Mélias (= Freixos) e os Gigantes belicosos. Afrodite, aquém segue o cosmogônico Eros (v. 201), compartilha da natureza primordial do Céu, enquanto força incoercível e coercitiva de acasalamento, e compartilha da dissimulada inteligência de Crono, pelo que de enganos implicam os jogos amorosos (v. 205). Afrodite, ao subsumir no seu séquito Eros e Himeros (Himeros, v. 201, é esse mesmo Desejo que espicaçava o Céu himeíron philótetos, v. 177), manifesta esses mesmos poderes genesíacos, mas num grau mais requintado, trabalhado por um espírito sinuoso e previdente (TORRANO, 1995, p. 45).

²⁷ Cf. Hesíodo. Os hinos homéricos e homérica, com tradução para o inglês de Hugh G. Evelyn-White. Retirado URI: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0020.tlg003.perseus-eng1:1-38>

Pode-se ver que o nascimento da deusa ocorre sempre dessa energia bélica, da presença viril, a genitália do vital deus Céu, ávido pela procriação e pela fecundação, que gera novas vidas. E a deusa, sua filha, traz consigo essa energia celestial, uma força intensa e vital que carrega de seu pai. Mas essa força quando dada a uma deusa, representante do segundo sexo, o sexo-gênero feminino torna-se então sujeito vil, um ser abjeto e infame. Torrano tributa que as filhas, Afrodite e as Erínias, são geradas pelos restos viris do deus Céu, mas ao referir-se a elas usa adjetivos tais como perigosos situando-o ao ser feminino:

As Erínias vingadoras de todas as transgressões têm uma natureza ctônica e próxima da Terra tanto quanto Afrodite cheia de sorrisos e de enganos (cf. v. 205) tem a natureza mutável e manhosa como a do Mar.

[...] entra em vigor juntamente o poder de Afrodite e o rigor das Erínias, com os quais a manha feminina executa uma punição.

[...] Crono se viu dominado e superado: o aquático âmbito da manhosa presciência (Afrodite, Mêtis) e o terrestre âmbito da lei inconcussa (Erínias, Thémis) (HESÍODO *apud* TORRANO, 1995, p. 45).

Torrano diz de Afrodite: “Surgiu uma deusa terrível e adorável”, e depois completa que ela é “cheia de sorrisos e de enganos”. Tais passagens enfatizam características que viabilizam capturar as ideias do feminino acerca da deusa. A ênfase sobre os meios pelos quais a deusa nasceu, da violência e dos membros, revela o poder viril autônomo. Mesmo que o tal plano “ardiloso” da Terra sobre o Céu tenha acabado com seu reinado, ele ainda assim deixa filhas, e estas não mais precisaram do ventre da Terra, e as características viris de seu pai são as mais predominantes. No entanto, ao direcionar as deusas, elas ganham nova conotação, a força vigorosa agora é astuta e maliciosa.

Em Pausânias encontram-se algumas descrições:

No pedestal que sustenta o trono e Zeus com todos os seus adornos estão obras em ouro: o Sol montado em uma carruagem, Zeus e Hera, Hefesto e ao seu lado Graça. Perto dela vem Hermes, e perto de Hermes, Héstia. Depois de Héstia é Eros recebendo Afrodite quando ela se ergue do mar, e Afrodite está sendo coroada pela Persuasão. Há também relevos de Apolo com Ártemis, de Atena e de Héacles; e perto do final do pedestal Anfitrite e

Poseidon, enquanto a Lua está dirigindo o que eu acho que é um cavalo. Alguns disseram que o corcel da deusa é uma mula, não um cavalo, e contam uma história tola sobre a mula²⁸ (PAUSÂNIAS, 1918, *Paus.* 5.11.8).

Nessa passagem de Pausânias, representado no trono de Zeus, em Olympia: é Eros e, não Primavera, quem recebe Afrodite ao surgir do mar. Bem como, não é ela a coroar Afrodite, e sim *Peithos* – Persuasão, quem coroa a deusa. No entanto, aqui ele não tece grandes elogios à deusa, conta apenas os fatos e nada mais.

Em *O banquete*, obra de Platão, é no discurso de elogio ao amor que Pausânias explica o amor e os motivos pelos quais se deve elogiar. Nesse discurso Pausânias divide Afrodite em duas:

Todos, com efeito, sabemos que sem Amor não há Afrodite. Se, portanto, uma só fosse esta, um só seria o Amor; como, porém, **são duas**, é forçoso que dois sejam também os Amores. E como não são duas deusas? Uma, **a mais velha sem dúvida, não tem mãe e é filha de Urano, e a ela é que chamamos de Urânia, a Celestial**; a mais nova, filha de **Zeus e de Dione, chamamo-la de Pandêmia, a Popular** [...] na ação, na maneira como é feito, que resulta tal; o que é bela e corretamente feito fica belo, o que não o é fica feio. Assim é que o amar e o Amor não é todo ele belo e digno de ser louvado, mas apenas o que leva a amar belamente. Ora pois, o Amor de **Afrodite Pandêmia é realmente popular e faz o que lhe ocorre; é a ele que os homens vulgares amam**. E amam tais pessoas, primeiramente não menos as mulheres que os jovens, e depois o que neles amam é mais o corpo que a alma, e ainda dos mais desprovidos de inteligência, tendo em mira apenas o efetuar o ato, sem se preocupar se é decentemente ou não; daí resulta então que eles fazem o que lhes ocorre, tanto o que é bom como o seu contrário. Trata-se com efeito do amor proveniente da deusa que é mais jovem que a outra e que em sua geração participa da fêmea e do macho. O outro, porém, é o da Urânia, que primeiramente não participa da fêmea, mas só do macho - e é este o amor aos jovens - e depois é a mais velha, isenta de violência; daí então é que se voltam ao que é másculo os inspirados deste amor, afeiçoando-se ao que é de natureza mais forte e que tem mais inteligência. E ainda, no próprio amor aos jovens poder-se-iam reconhecer os que estão movidos exclusivamente por esse tipo de amor; não amam eles, com efeito, os meninos, mas os que já começam a ter juízo, o que se dá quando lhes vêm chegando as barbas. Estão dispostos, penso eu, os que começam desse ponto, a amar para acompanhar toda a vida e viver em comum, e não a enganar e, depois de tomar o jovem em sua inocência e ludibriá-lo, partir à procura de outro. Seria preciso haver uma lei proibindo que se amassem os meninos, a fim de que não se perdesse na incerteza tanto esforço; pois é na verdade incerto o destino dos meninos, a que ponto do vício ou da virtude eles chegam em seu corpo e sua alma. Ora, se os bons amantes a si mesmos se impõem voluntariamente esta lei, de-via-se também a estes amantes populares obrigá-los a lei semelhante, assim como, com as mulheres de

²⁸Cf. Citation URI: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0525.tlg001.perseus-eng1:5.11.8>

condição livre, obrigamo-las na medida do possível a não manter relações amorosas. São estes, com efeito, os que justamente criaram o descrédito, a ponto de alguns ousarem dizer que é vergonhoso o aquiescer aos amantes; e assim o dizem porque são estes os que eles consideram, vendo o seu despropósito e desregramento, pois não é sem dúvida quando feito com moderação e norma que um ato, seja qual for, incorreria em justa censura (PLATAO, p. 17-18, grifo meu).

A história se passa numa festa, *symposium*, onde há mais bebida do que comida, e apenas homens se reúnem. Pausânias, a fim de desviar o fluxo de mais uma bebedeira, propõe que conversem sobre algo diferente. Erixímaco sugere que façam discursos para louvar o amor. Assim se desenrolam no texto longos diálogos em elogio ao Amor entre o poeta Agatão, o anfitrião, Sócrates, Fedro, Pausânias, o médico Erixímaco e o comediógrafo Aristófanes. No discurso de Pausânias Afrodite é citada como duas, e uma delas não é digna de ser considerada amor, uma vez que faz o que quer. Isso é análogo aos nossos tempos, em que se divide a mulher também em duas: uma que serve para casar e a outra não. É interessante pensar que essa divisão ocorre no texto entre duplas de palavras que se opõem e se complementam, como é o caso de belo e amor e certo e belo.

No Hino de Homero, por Hesíodo, à Afrodite tecem-se elogios enquanto detalhes de acessórios e físicos são descritos exaltando-a:

[1] Cantarei sobre a majestosa Afrodite, bela e coroada de ouro, cujo domínio são as cidades muradas de toda a costa de Chipre. Lá o sopro úmido do vento oeste a levou sobre as ondas do mar que geme alto [5] em espuma macia, e lá as Horas em filetes de ouro a receberam alegremente. Eles a vestiram com roupas celestiais: em sua cabeça eles colocaram uma coroa de ouro fina e bem trabalhada, e em suas orelhas furadas eles penduraram ornamentos de orichalc e ouro precioso, [10] e a adornaram com colares de ouro sobre seu pescoço macio e seios brancos como a neve, joias que as Horas com filetes de ouro usam quando vão à casa de seu pai para se juntar às lindas danças dos deuses. E quando eles a enfeitaram completamente, [15] eles a trouxeram para os deuses, que a acolheram quando a viram, dando-lhe as mãos. Cada um deles orou para que ele pudesse levá-la para casa para ser sua esposa desposada, tão grandemente ficaram maravilhados com a beleza da Cytherea de coroa violeta. (Homero, hino VI – 1, *apud* Hesíodo, trad. Evelyn-White).²⁹

É interessante perceber como o tom e a ênfase se diferenciam de uma tradução para outra, assim como de uma autoria para outra. Afrodite carrega o amor

²⁹Cf. Evelyn-White, 1914 (Hymn 6 to Aphrodite).

como sua força, energia, característica, poder, e por assim vai. O amor, que ora é a própria deusa, ora é função, habilidade e natureza, estabelece uma confusão entre o que é a deusa, o que são suas habilidades ou características e os sentidos e juízos de valor acerca do amor como sentimento. Logo, todos os possíveis adjetivos dados ao amor se entrelaçam ao que pertence à deusa como entidade alegórica, como sentimento e como gênero social. Em vista disso, à Afrodite ou Amor, os sentidos são fruto da demanda e do entendimento de cada tempo: sociedade e sujeito. Com efeito, é possível verificar nos discursos à deusa Afrodite *nuances* desdenhosas, misóginas, mas também de exaltação.

É pertinente trazer em voga o elemento água, de onde nasce e surge a deusa Afrodite-Vênus. Em todas as versões esse elemento, matéria líquida, está presente. É curioso pensar sobre a relação da água com nossa cultura e os sentidos que a cercam. Há uma relação direta entre sagrado e profano, vida e morte. A água, ao tempo que é divina, considerada símbolo de purificação e renovação, é também mundana, símbolo do útero materno, dos fluidos do corpo e da energia, sendo associada às ideias de pecado. A água é usada em rituais de cura e purificação, como por exemplo nas tradições africanas, que a entendem como um portal para o mundo espiritual, ou na fé cristã, que a tem como elemento sagrado e purificador. Freud, pai da psicanálise, criou uma relação entre água e erotismo, tomando-a como elemento simbólico da libido e da energia psíquica do desejo sexual. Uma relação simplória entre vida e morte seria que necessitamos de água para viver, logo sem ela não há vida. Mais interessante é vermos a relação sagrado-vida e profano-morte com base na ideia de vida eterna no paraíso para bons cristãos e morte, penitência e fenecimento para os pecadores.

4.2. AS ORIGENS DA TELA SEGUNDO WARBURG

Num estudo comparativo de Aby Warburg das pinturas mitológicas de Sandro Botticelli – *O nascimento de Vênus* e *A primavera* – ele concebe a fórmula da estética da empatia – *Pathosformel* – ao questionar o que, na Antiguidade, interessava aos artistas do *Quattrocento*; percebe que os artistas do Renascimento “se apoiavam nos modelos antigos quando se tratava de representar partes acessórias – como o traje e os cabelos – cujo movimento é aparente” (WARBURG, 2015, p. 30). Warburg começa

a nos apresentar algumas descrições como possíveis caminhos para entender as origens da motivação da tela de Sandro Botticelli. A descrição do catálogo italiano dos *Uffizi* para a tela relata: “*O nascimento de Vênus*. A deusa está saindo de uma concha no meio do mar. À esquerda da deusa, mostram-se dois ventos que voam sobre as ondas, impelindo a deusa até a margem; à direita há uma jovem que representa a primavera – T. Grand nat”. Por sua vez, no catálogo da *Gemäldegalerie* de Berlim, a obra de Botticelli faz referência aos hinos homéricos em dois poemas distintos (*ibid.*, p. 28). No primeiro vê-se alusão ao conhecimento popular, enquanto o segundo faz referência aos hinos homéricos. Para Warburg, tais referências são caras, uma vez que Botticelli talvez conhecesse a descrição antiga de *O nascimento de Vênus* narrada no segundo hino homérico a Afrodite e tenha baseado nela sua representação da cena.

As impressões de Vasari também são convocadas: “Vênus que nasce, e aquelas brisas e ventos que a fazem vir à terra com os Amores; e então uma outra Vênus, adornada pelas Graças, indicando a primavera; vê-se que elas foram desenhadas por ele com graça” (*apud* WARBURG, 2015, p. 48)

É com base nas observações de Gaspary que ele comenta a “descrição de um relevo representando o episódio de *O nascimento de Vênus*, contida na *Giostra* de Angelo Poliziano” (2015, p. 48), e conclui que “as duas indicações apontam para a mesma direção, uma vez que a referida descrição de Poliziano está apoiada no hino homérico a Afrodite” (*apud* WARBURG, 2015, p. 48). É na passagem de Gaspary que Warburg confirma sua hipótese de que Poliziano teria influenciado a obra *O nascimento de Vênus* pintada por Botticelli. Com riqueza de detalhes ele faz sua descrição comparativa:

A ação do poema italiano é, como se vê, completamente determinada pelo hino homérico; nos dois casos, Vênus, que emerge do mar, é impulsionada pelo vento, Zéfiro, até chegar à terra firme, onde as deusas das estações a recebem. O acréscimo de Poliziano praticamente só diz respeito ao colorido que conferiu aos detalhes e acessórios; se o poeta se detém na descrição exata desses elementos é para, graças à ficção de uma representação fiel que alcança até os mínimos detalhes, tornar plausível a surpreendente realidade natural das obras de arte descritas. Eis o que seriam tais acréscimos: vários ventos, cujos sopros se veem (“*vero il soffiar di venti*”), impulsionam Vênus, que está de pé em uma concha (“*vero il nicchio*”), até a praia, onde as três Horas a recebem e a vestem com um “manto estrelado” (além dos festões e colares, que os hinos homéricos já narravam). O vento se lança nos trajes brancos das Horas e frisa seus cabelos soltos e flutuantes (livro I, estrofe 100, versos 5 e 6). O poeta se admira justamente com esse

acessório movido pelo vento, reconhecendo aí a ilusão que o exercício virtuoso da arte produz (WARBURG, 2015, p. 32).

A suspeita de Warburg dá-se primeiramente pela ligação da amizade de Poliziano com Lorenzo de Médici, por já ter encomendado a pintura de Palas Atena a Botticelli. Ela se confirma “graças ao fato de que o pintor destoa dos hinos homéricos do mesmo modo que o poeta” (WARBURG, 2015, p. 32). Então, Warburg nos revela os detalhes dessas possíveis obras que influenciaram o fazer da tela que ele identifica.

A ação transcorre na pintura da mesma forma que no poema, exceto que, no quadro de Botticelli, a Vênus (também em pé sobre a concha) cobre os seios com a mão direita, e não com a esquerda (como na poesia), segurando com esta os longos cabelos junto ao corpo; além disso, no lugar das três Horas trajadas de branco, quem recepciona Vênus é uma única figura feminina, que usa um traje colorido, recoberto de flores e cingido por um ramo de rosas. Apesar dessas diferenças, o minucioso colorido que Poliziano havia conferido aos acessórios em movimento é retomado por Botticelli com tamanha conformidade que permite dar por certo o nexos entre as duas obras de arte (*apud* WARBURG, 2015, p. 50).

“A ideia de que Botticelli tenha se aconselhado com Poliziano está de acordo com a tradição que considera que Poliziano teria sido o inspirador de Rafael e Michelangelo” (*ibid.*, 2015, p. 33). Segundo Warburg, essa captura dos movimentos transitórios nos acessórios “corresponde a uma corrente dominante nos círculos artísticos” (*ibid.*, 2015, p. 33) da região norte da Itália naquela época.

É possível perceber na primeira parte da análise de Warburg, em que ele traça sua argumentação sobre as influências da criação de *O nascimento de Vênus*, em Sandro Botticelli, que além de apontar para Poliziano como seu conselheiro ele indica uma recorrência dos artistas da época em tomar as obras da Antiguidade fonte de criação. Warburg ainda aponta para o problema artístico da época – a questão do movimento em acessórios das imagens femininas. Nas palavras de Warburg, “esclarecer o que, na Antiguidade, ‘interessava’ aos artistas do *Quattrocentos*. É possível acompanhar passo a passo como os artistas e seus conselheiros viam, na Antiguidade, um modelo que requer movimento aparente e acentuado” (*ibid.*, p. 27).

Conforme Warburg, o “movimento aparente” nos acessórios como trajes e cabelos se dá pelo “ato da empatia”, formando a *Pathosformel*. Ele defende a

Pathosformel como o sentido estético recorrente no Renascimento e também em obras greco-romanas.

Na análise veremos como essa questão se torna uma problemática, convergindo na idealização de um feminino e num fazer que oscila entre a erotização e a purificação da deusa. Warburg estava tão absorto pela *nacheblen* da deusa que para ele era a ninfa, que acabou não observando que a *Pathosformel* revelava um fazer estético lascivo e asséptico da deusa de natureza pagã, ainda que num mundo eminentemente cristão.

4.3. UMA ANÁLISE SOBRE A LEITURA DE WARBURG ENTRE POLIZIANO E BOTTICELLI

Nos versos citados por Warburg pode-se identificar a acentuada descrição em detalhes que enaltece uma sensualidade na figura da deusa. Ele não se detém apenas em explicar como foi o nascimento, mas sim em atribuir detalhes de tons lascivos, mas que ao mesmo tempo a purificam (POLIZIANO *apud* WARBURG, 2015, p. 30):

Se vê o órgão genital acolhido

[...] Vagar pelas ondas em branca espuma envolvido;

E dentro, nascida de atos vagos e ledos

Há o cuidado de descrever o corpo nu que “acolhe” num casto gesto de esconder seu “pecado”. Ao assento ao branco da espuma, que é na origem o esperma de Urano, é dado um tom de pureza junto aos “atos vagos e ledos” que atribuem à agressiva e erótica concepção da deusa um valor inocente e passivo. E continua (POLIZIANO, *apud* WARBURG, 2015, p. 30):

Uma donzela com rosto não humano

Por zéfiros lascivos impelida à imagem

A ir sobre uma concha, e parece que o céu se regozije com isso

Figura 6 – Detalhe: Sandro Botticelli – *La nascita di Venere* – Google Art Project.jpg, originally from Google Art Project



Nesta segunda parte, após dissimulação da natureza na narrativa, a idealização é evocada: “Uma donzela com rosto não humano”. A figura feminina é então distanciada da vida mundana e elevada ao lugar de deusa quando suas qualidades são “não humanas”. Então, os “zéfiro lascivos” anunciam o viés erótico. Na tela veem-se os ventos, duas figuras sensuais num abraço que se faz lascivo, onde os braços de um vento se enroscam no torço do outro enquanto as pernas se entrelaçam (Figura 9). O Zéfiro na mitologia é a personificação do vento, ao qual se atribui uma direção cardinal. Os ventos, que são mensageiros, anunciam-nos a direção erótica da narrativa.

Na parte seguinte, a deusa segue “sobre uma concha”, enquanto “o céu se regozija com isso”. Poliziano aponta para a deleitação, que será confirmada no

encontro entre a espuma e o mar, a concha e o vento, e a presença fulgurosa e triunfal da deusa.

Dirias verdadeira a espuma e verdadeiro o mar
 E verdadeira a concha e verdadeiro o sopro dos ventos;
 Verias a deusa fulgurar nos olhos,
 E o céu sorrir-lhe em torno e os elementos;

Então, na delicadeza de um tom romanceado, testemunha-se um encontro orgiástico. A concha na qual a deusa é conduzida é também objeto metafórico à genitália feminina. Temos a deusa Vênus, o sopro dos ventos, considerada a brisa suave que frutifica – e é mensageira da Primavera. A deusa também é apresentada em pintura mais antiga a esta, no afresco de Pompeia, na cidade de Roma, onde eram realizados diferentes cultos e ritos sexuais. Ela está deitada sobre a concha, a grande vulva; ela não nasce, mas reina no templo erótico (Figura 8). Deleita-se a deusa, deleita-se o céu na tônica bacântica. A marca da donzela é acentuada na parte seguinte:

A deusa segurando com a destra o cabelo,
 E com a outra o doce pomo recobria;
 E, marcada pelo pé sacro e divino,
 De ervas e de flor a areia se vestia
 Ademais, com semblante ledó e peregrino

Poliziano novamente acrescenta tom mais apimentado quando indica a presença das ninfas, personagens que sempre ocuparam o imaginário erótico do universo masculino. Vejamos estes traços nos versos:

Era acolhida ao seio das três ninfas,
 E envolta em vestimenta estrelada

Estas com ambas as mãos mantêm suspensa

Sobre as úmidas tranças uma guirlanda [...]

Figura 7 – Afresco da Vênus na Casa della Venere in Conchiglia – Pompeia
(Divulgação/Wikimedia Commons)



O detalhe que ressalta a umidade do cabelo atribui um valor sensual e é encontrado na passagem de Homero no início de seu hino quando canta o nascimento de Afrodite “rodeada de mar, onde a força úmida do Zéfiro que sopra a levou sobre a vaga do mar de ruído ressoante na doce espuma” (HOMERO *apud* WARBURG, 2015, p. 31).

Voltando a Poliziano, ainda em Warburg (2015), ele traz um traço que nos parece interessante: dá ênfase ao movimento, mas não pontua um detalhe na obra que a nosso ver tem grande significado:

Na pintura não só temos os dois Zéfiros de bochechas infladas, “cujos sopros se veem”, mas também os trajes e cabelos da deusa à espera na praia agitando-se ao sabor do vento, e inclusive os cabelos de Vênus esvoaçando, bem como o manto com a qual ela deverá ser coberta (POLIZIANO *apud* WARBURG, 2015, p. 33).

É possível ver acentuar, na descrição de Warburg, aquilo que para ele “manifesta-se uniformemente” entre ambas as obras – a pintura de Botticelli e o poema de Poliziano –, que é a captura dos movimentos dos acessórios (cabelos e trajes), o que, de acordo com o autor, caracteriza “uma corrente dominante nos círculos artísticos do norte da Itália desde o primeiro terço do século XV” (WARBURG, 2015, p. 33). Segundo o autor:

Na pintura, ela (que se volta para a esquerda, bem de perfil) está na beira da praia, segurando, contra Vênus que é impelida em sua direção, o manto insuflado pelo vento – manto que ela segura pelas bordas por cima com a mão direita esticada, e por baixo, com a esquerda; na literatura crítica, ela é quase sempre identificada como a deusa Primavera (WARBURG, 2015, p. 41).

A deusa Primavera é identificada (Horas) pelas flores que a adornam, e em Botticelli, pela estampa do vestido. Entretanto, não são suficientes para sustentar ser Primavera uma das Horas a recepcionar a deusa Vênus em sua chegada à terra firme. De toda forma, a temática era clássica. Segundo Pierre Francastel, o florido era comum na Renascença, não somente porque foi implementada pelo tempo que vivia Florence, floria e renascia, mas porque “o tema do jardim e do solo semeado de mil flores está em relação direta com uma imensa série de imagens anteriores. [...] Motivos favoritos de todas as escolas de pintura do século XV, [...] também difundido pela tapeçaria” (FRANCASTEL, 1988 p. 259).

O florido era uma temática dos ritos populares, das festas e do Festival de Primavera, e por isso tornou-se temática frequente nas representações das artes. Também podem ser vistas em dois artistas já citados – Botticelli e Poliziano – nas representações de Vênus. Nas tradições pagãs, a primavera era um momento de celebração do despertar da natureza, como também da fertilidade. De forma que os elementos ligados a primavera, tem uma relação simbólica com a fertilidade e com o sentido da renovação.

É Primavera que com seu braço ao alto, celebra e acolhe Afrodite-Vênus. O manto que cobrirá a Deusa está na mão de Primavera, na altura da cabeça de Afrodite-Vênus, e há um detalhe importante na dobradura deste manto que recepçiona a deusa. Pode-se conferir nas Figuras 7 e 8, a dobra exaltada pelas mãos de Primavera (Horas) na altura de Afrodite-Vênus simula o formato de uma vulva. Pode-se conferir que enquanto Afrodite-Vênus é acolhida, coroada e vestida pela Primavera, o sexo e, a genitália feminina é exaltada. A dobradura no manto funciona como simulacro da vulva, ao alto, a eleva como estivesse a saudar a chegada da Vênus, ou seria uma saudação ao sexo/genitália feminina, a que recebe a 'semente da vida' e a gesta? Uma coroação da sexualidade, natureza da própria deusa Afrodite-Vênus. Mas não são estes aspectos que são mencionados em Warburg, tampouco nem Poliziano e Botticelli. O que neles é ressaltado é a ideia do batismo, as águas calmas de ambas as obras, e os tons claros da tela aludem a castas cores. E, como num sacramento pelas águas e tons pastéis purificam a origem pagã da deusa para então adentrar na sociedade cristã e, por fim ocupar o lugar santo e casto, o de mãe e de esposa.

Figura 8 – Detalhe de *O nascimento de Vênus*



Em Hesíodo, Afrodite vem da força bruta, nasce do golpe cortante da foice quando Cronos impõe um limite às atividades prolíficas do Céu. Cronos incide a foice recurva sobre os médea.

Afrodite, aquém segue o cosmogônico Eros (v. 201), compartilha da natureza primordial do Céu, enquanto força incoercível e coercitiva de acasalamento, e compartilha da dissimulada inteligência de Cronos, pelo que de enganos implicam os jogos amorosos (v. 205). Afrodite, ao subsumir no seu séquito Eros e Himeros (Himeros, v. 201, é esse mesmo Desejo que espicaçava o Céu himeíron philótetos, v. 177), manifesta esses mesmos poderes genesisíacos, mas num grau mais requintado, trabalhado por um espírito sinuoso e providente (HESÍODO, 1995, p. 45).

Entretanto, em Hesíodo já havia a assepsia, pois enquanto Afrodite vem do mar, as Erínias vêm do sangue. Esta passagem em *Teogonia* recorda a natureza da deusa e essa diferenciação:

Dos médea arrancados ao Céu surgem, de uma parte, dos salpicos sangrentos caídos sobre a Terra, as Erínias, e, de outra parte, da espuma-

esperma (aphrós) ejaculada e caída no Mar, Afrodite. As Erínias vêm do sangue que se derruba no chão como Afrodite vem do esperma que docemente boia no Mar (HESÍODO, 1995, p. 51).

Quando Warburg apresenta as intertextualidades com outras imagens e coloca sua película escrita para rodar, ele identifica que as aparições das figuras femininas estão repletas de acessórios sempre em movimento: trajes, cabelo, flores. Pontua “que quando o que estava em jogo era fazer ressurgir, em suas realizações mais características, a arte da Antiguidade, a mobilidade aparente das figuras era considerada pelos eruditos venezianos um ingrediente distintivo” (WARBURG, p. 43). Porém, o autor percebe que os “artistas do século XV selecionavam, de uma obra original da Antiguidade, o que lhes 'interessava” (*ibid.*, p. 47). É possível conferir que o movimento aparente que direciona a poética renascentista e entorpece Warburg é uma estratégia de manipulação na narrativa de sedução. Quando Leo Battista Alberti é convocado por Warburg a contribuir para a análise da pintura da Vênus, de Botticelli, ele nos apresenta a ilusão do movimento:

Agrada-me ver algum movimento nos cabelos, nas crinas, nos ramos, nas copas das árvores e nas roupas. É particularmente agradável ver nos cabelos aqueles sete movimentos de que já falei: enrolam-se em espiral como se quisessem dar nó, ondulam no ar semelhantes a chamas; parte se entrelaça com os outros como serpentes [...] mas, como tenho frequentemente lembrado, esses movimentos devem ser moderados e suaves, expondo à vista do espectador mais a graça do que a admiração pelo trabalho. Como queremos dar aos panos seus movimentos e sendo eles por natureza pesados e caindo por terra, será bom colocar na pintura a face do vento Zéfiro ou Austro soprando por entre nuvens para que os panos se agitem. Então se verá com que graça os corpos, naquelas partes em que forem atingidos pelo vento, exibirão nas partes convenientes o sob os panos; por outro lado, os panos, projetados pelo vento, voarão graciosamente pelos ares. Nesse ventanejar o pintor deve tomar cuidado para não desdobrar nenhum pano contra a rajada do vento (*apud* WARBURG, 2015, p. 34).

Figura 9 – Detalhe de *l nascimento de Venus*, de Sandro Botticelli – *La nascita di Venere* – Google Art Project.jpg, originally from Google Art Project. Compression Photoshop level 9



Recortei aqui apenas algumas partes do texto para enfatizar o fascínio ao movimento, mas Alberti denuncia sutilmente, ou sem perceber, que os movimentos lascivos são estratégias e que, se excessivos, podem ultrapassar os limites permitidos ao que pode ser mostrado na pintura daquele tempo.

Warburg apoia-se em Alberti para propor a ideia de que a “reprodução dos acessórios em movimento” era o problema artístico. Os artistas recorriam às temáticas e aos modelos da Antiguidade, mas nem sempre eram fiéis aos originais, e a questão que se apresentava era a estratégia de ilusão pela representação. A descrição detalhada dos movimentos de acessórios, cabelos e trajés, a origem dos ventos e sua direção está tudo implícito em atribuir uma verdade à narrativa artística, tal como é possível ver na tela de Botticelli.

Outras análises dos trabalhos de Botticelli ajudam a apontar aqui esse abscesso patológico que se dá por meio do movimento aparente. Nesse sentido, é possível encontrar também nas palavras de Raymon Bayer a seguinte descrição:

O artista mais representativo deste tempo é Botticelli (1444-1510). De um modernismo agudo, é, no entanto, o mais quatrocentista. [...] é o mais apaixonado pelo instável e pelo fugidio. Sua arte é feita de quatro elementos: é uma estética do traço, do “*à-plat*”, do arabesco, e é sobretudo uma estética do instante (BAYER, 1978, p. 30).

Em Phillippe-Alain Michaud a ênfase está nos fundamentos de uma técnica do movimento que servia para impregnar as obras de um efeito de arrebatamento, possibilitando ao público continuar em suas imaginárias fantasias as fábulas trazidas nos temas mitológicos. Michaud afirma que Botticelli atribui aparência de uma cena mitológica por meio dos estudos do movimento, mas porque encontrou na Antiguidade “um repertório para representar a energia em ato” (MICHAUD, 2013, p. 84). De acordo com Michaud, Botticelli “não procurou representar, em primeiro lugar, conteúdos discursivos ou relatos lendários, e sim a forma imediatamente visível em que a existência dos indivíduos lhe aparecia e exigia descobrir-se inscrita na fábula para ser reconhecida aquém da observação empírica” (MICHAUD, 2013, p. 84).

A arte de Botticelli, assim como a dos outros pintores que nela se inspiraram, mistura os diferentes níveis de cultura, o aristocrático e o popular; associa as referências mitológicas ao tecido da existência cotidiana, de modo que dos documentos e obras ressurge, aos olhos do observador moderno, o teor da vida florentina sob uma forma transfigurada. Assim é que da pintura do Quatrocento emana a atmosfera confinada “da loja do mercador de tecidos ou do ateliê de trajes teatrais” – todo um mundo oculto de comércio e artifício que está para a cidade como os bastidores para o palco [...] (MICHAUD, 2013, p. 86).

Percebo desse fazer artístico, à luz da dica de Michaud, de forma não explícita, uma arbitrariedade. Contudo, em Warburg, ao se referir às obras de Poliziano e Botticelli, em outros autores por ele citados, ao abordar os artistas desse “movimento”, a problemática artística do movimento aparente não é, na verdade, um problema apenas pictórico, trata-se de retórica: o movimento como estratégia de manipulação. A manipulação da técnica tinha por fim a aplicação da verdade nas narrativas artísticas. O problema de um fazer ilusionista, se assim posso chamar, das

ricas técnicas artísticas para conceber a ilusão nas narrativas e provocar a interpretação em mênade dos gestos convulsivos e de violentos arrebatamentos.

Conforme Phillipe-Alain, depois de Warburg, Focillon e André Chastel também descreveram “os movimentos báquicos da arte florentina e as ninfas de Botticelli são a *Pathosformel*, a fórmula de *páthos*” com que o erudito alemão repensou inteiramente, a partir de Botticelli, as ninfas e o dionisíaco” (MICHAUD, 2013, p. 17).

Uma importante observação é feita por Philippe-Alain: “Apesar de se verificar uma evidência trans-histórica, a cultura do Renascimento não é costurada apenas por meio de imitações e paráfrases da Antiguidade” (MICHAUD, 2013, p. 86). Os artistas da época as tomam como referência. No entanto, na maioria das vezes distorcem seus temas e os convertem “em figuras bem inscritas na realidade florentina” (MICHAUD, 2013, p. 86).

Contudo, nenhum deles, incluindo Michaud, deu ênfase às questões lascivas pelo viés do erótico ao apresentar as narrativas com que se ocuparam nas análises da Vênus de Botticelli. A presença das figuras mitológicas em pinturas florentinas serviu como modelo de imitação e fonte de inspiração nas artes por muito tempo. A deusa protagonizou em sua forma sempre metamorfoseada, tornando a presença mítica a própria invocação do mito da sexualidade, concebendo assim a alegoria do ideal feminino. Por meio das deusas, os desejos, demandas e idealizações para o sujeito feminino foi sendo edificado. Falo desta forma: ‘para o sujeito feminino’ é uma forma de ilustrar essa ideia de moldar subjetividades e performances de gênero. Conforme Gerda Lerner:

Gênero é definição cultural de comportamento definido como apropriado aos sexos em determinada sociedade de uma época específica. Gênero é um conjunto de papéis culturais; portanto, é um produto cultural que varia ao longo do tempo (LERNER, 2019, p.35)

4.4. FANTASMAGÓRICO: A COSTURA DA DEUSA EM REPRESENTAÇÕES

A deusa é propriamente dita uma personificação das várias deusas, de um longo percurso de sincretismo e de antropofagia.³⁰ Vênus é o nome romano dado à deusa grega Afrodite, há inclusive referência a Vênus como a deusa greco-romana.³¹ Isso é resultado de uma antropofagia entre a cultura romana e a cultura grega. Além dessas, houve, como apontei, outros sincretismos, efeitos de suas conquistas/dominações. Foram várias as aquisições culturais entre sincretismo e antropofagia ao longo do percurso da humanidade, não sendo mérito apenas da cultura romana. Está nas raízes da humanidade: trocas culturais, míticas e ritualísticas, uma realidade, efeitos de migrações de indivíduos e povos como também das guerras. O triunfo sobre oponentes era a posse de pertences: guerreiros que se tornavam escravos, objetos e ritos e tudo o mais que atribuísse valor, além das mulheres que valiam muito como moeda de troca, uma vez que eram elas portadoras do cálice da fertilidade, podiam gestar e procriar, e assim aumentar os povos a que pertenciam.

Esse fato é ensejo para pensar que um ser humano roubado, trocado e escravizado, retirado de seu contexto cultural, social e familiar, é forçosamente posto numa situação de vulnerabilidade e enfraquecimento cultural quando está sob domínio de outro ser humano e descontextualizado de suas raízes. Situação que autoriza pensar, jogando foco ao que nos interessa: que o ser feminino, quando sob domínio, sofria o agravante de ter seu corpo objetificado e utilizado pela função biológica. Isso

³⁰ Refiro-me ao conceito tal como Oswaldo de Andrade entendia – uma metáfora de devorar e assimilar outras culturas a ponto de tornar parte da sua. O significado original de antropofagia refere-se às práticas ritualísticas de povos que, por meio da ingestão da carne dos guerreiros inimigos, acreditavam poder incorporar as qualidades do indivíduo consumido, tais como bravura e a coragem do guerreiro. Assim, a antropofagia oswaldiana da arte brasileira era metáfora que simbolizava a influência cultural de outros países e deveria ser devorada e assimilada, no lugar de reproduzi-la ignorando nossas características e particularidades. De modo que a arte brasileira se utilizaria desses elementos, apresentando-se não como um reflexo cultural externo, mas como sua identidade própria, brasileira que é multicultural e original.

³¹Cf. ALOCK, 1993; CARTLEDGE, 2009.

para além de todas as questões que envolvem a subjetividade, a vulnerabilidade e o enfraquecimento de pessoas deslocadas e afastadas de suas raízes, hábitos ritualísticos e culturais.

Mais tarde, essa curiosidade sobre o corpo feminino se refinou. O domínio sobre o corpo feminino foi se tornando sutil aos olhos dos sujeitos das sociedades civilizadas, forjando uma aparente liberdade. Nos séculos da globalização e de um crescente intercâmbio cultural, do Renascimento europeu às grandes navegações, em que se ergueram as colonizações de povos distantes, e da institucionalização do saber, em que disciplinas foram estruturadas e teorias e pensamentos seguiram sob vieses eurocêntrico e androcêntrico, o sujeito feminino teve seus saberes usurpados, suas falas silenciadas e seu lugar restrito ao lar e à família. Isso ocorreu ainda por algum tempo, e episódios momentâneos podem ter se ocupado de saberes, como a escrita ou a medicina, por exemplo. Para esses sujeitos femininos, quando não lhes era concedido o lugar digno de uma mulher afortunada, estavam limitadas aos serviços carnavais, à prostituição de seus corpos e, mais tarde, nas indústrias, aos serviços braçais e mecânicos.

Por isso, muitos dos saberes que chegaram até nossos tempos, produzidos no Período de Transição (séculos XIII-XIX), o qual o Renascimento atravessou, são efeitos de uma universalização de saberes, da verdade partindo de um único ponto de vista. Saberes que ocuparam os livros e as ideias, espalhando-se entre capitais e colônias sob o domínio de uma narrativa e uma escrita estrita pelo olhar patriarcal, ocidental e eurocêntrico, conseqüentemente levando tanto à omissão de narrativas quanto ao apagamento de outros vieses e saberes.

Mostrei que da literatura à arte, as deusas foram lidas, transcritas e traduzidas no contexto desses tempos, sob efeitos de uma mentalidade patriarcal, ao que se refere o transitar entre os poderes e as ideias da Igreja e dos homens nobres, da realeza à burguesia, atendendo demandas de cada tempo. Também, a partir do Renascimento europeu, o movimento paulatino e crescente entre as elites de colecionar materiais sobre o mundo estrangeiro, exótico e forasteiro gerou o costume de colecionar objetos. Esse costume não se limitou aos textos e se expandiu a tudo que viabilizasse tornar palpável passados e povos antigos. Quaisquer objetos, relíquias e resquícios eram colecionados de modo que tornassem tangíveis as ideias e as histórias sobre coisas e pessoas, histórias e povos longínquos temporalmente,

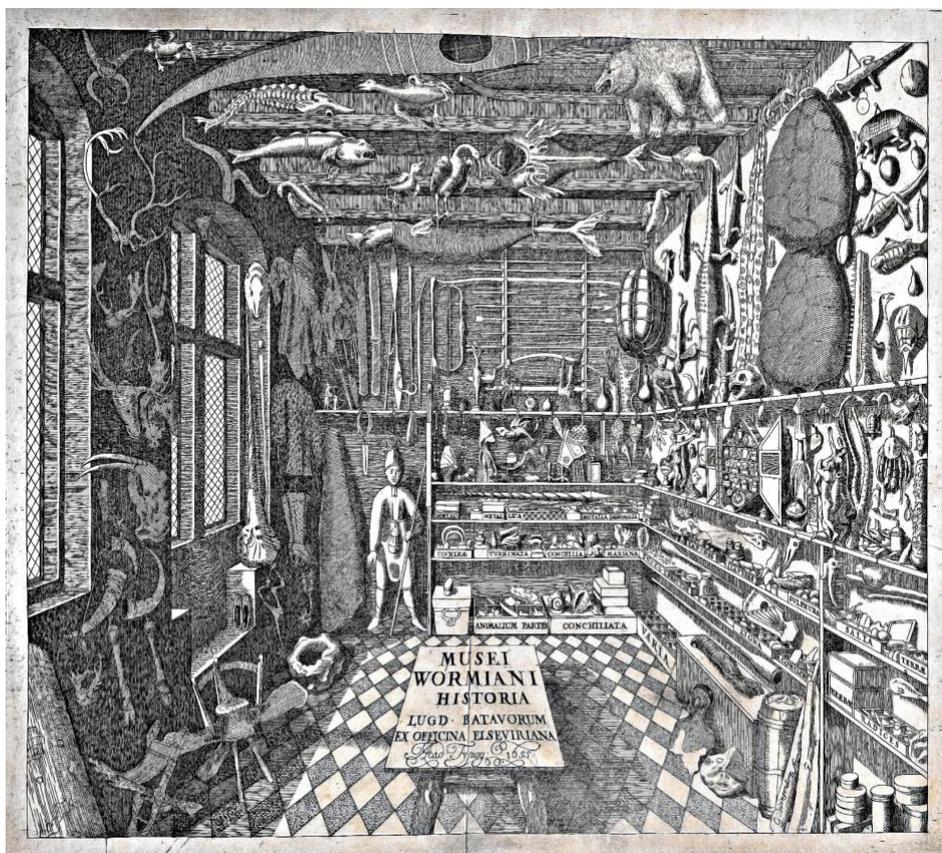
como também geograficamente e/ou culturalmente, viabilizando a formatação de ideias sobre coisas e pessoas.

No contexto, sob o olhar dos que desbravaram mundo afora, revelavam-se descobertas: terras, naturezas, povos, culturas. As narrativas sobre o novo, tudo o que lhes era estrangeiro, forasteiro ou alheio entrava na caixinha das coisas exóticas e fantásticas aos olhos dos europeus. Exemplo disso eram os livros de viagem durante as navegações à Índia, às Américas e a outros lugares distantes tidos como exóticos pelos europeus. É nesse processo que o hábito de colecionar objetos, iniciado como um fazer curioso e experimental na Idade Média, avança para os séculos XVII e XIX, estendendo-se também à categoria de objetos acadêmicos e científicos. Boa parte desse conhecimento chegou até nossos dias por meio dos próprios objetos e dos conhecimentos produzidos sobre eles. Atualmente alguns são conhecidos por objetos de arte e outros por objetos arqueológicos.

Figura 10 – Retrato Museo Ferrante Imperato



Figura 11 – Museum Wormiani, História, 1655



O fazer da dominação não se limitava às instâncias do físico, alcançava mais além: as instâncias dos sentimentos e dos pensamentos. É interessante acrescentar que a dominação na instância dos sentidos não era efeito apenas das narrativas científicas e de conhecimentos sob o viés ocidente europeu, mas também seriam os escombros das ideias da Igreja que ainda habitavam a mentalidade com as ideias de pecado e coisas profanas que ocupavam nas sombras (e de algum modo ainda ocupam) o inconsciente coletivo das sociedades ocidentais, principalmente as de cultura judaico-cristã originárias ou colonizadas.

À vista disso, ainda que a dominação e a escravização não tenham como alvo apenas o corpo feminino, há um aspecto que torna esse corpo objeto desejado e valorizado – o potencial do corpo de exercer sua função de gestar vida e ainda poder nutri-la nos primeiros anos.

Quando a escravidão se tornou comum, a subordinação de mulheres já era um fato histórico. [...] escravos eram, assim como as mulheres, pessoas

inferiores e podiam ser escravizadas. As mulheres, sempre disponíveis para a subordinação, eram agora consideradas escravas por serem como os escravos." A relação entre as duas condições estava na premissa de que todas as mulheres, precisavam aceitar como fato o controle de sua sexualidade e de sua função reprodutiva por homens ou instituições dominadas por eles. Para mulheres escravas, a exploração econômica e a exploração sexual estavam ligadas do ponto de vista histórico. A liberdade de outras mulheres, que nunca foi a liberdade de homens, dependia da escravidão de algumas mulheres, e sempre foi limitada pelas restrições de mobilidade e acesso a conhecimento e capacitação. De modo oposto, para homens, o poder estava conceitualmente relacionado à violência e à dominação sexual. (LERNER, 2019, p. 112)

Por isso, o corpo feminino, como mostrei e mostrarei, será sempre alvo de algum tipo de domínio tanto nos tempos dos povos antepassados quanto nos de povos ditos civilizados, antes e depois da escrita.

Eis aqui a motivação pela qual este texto fez este caminho: as consequências das ações que se dão acerca do corpo e do sujeito feminino ao longo do tempo. Consequentemente, seguindo nessa esteira sobre o sujeito e o corpo feminino, mas mergulhando no mundo das imagens, eu lhes proponho percorrer as ideias sobre feitos, efeitos e resquícios do passado numa análise sobre a mentalidade do presente.

Para tal, seguirei por meio de pranchas, cuja organização dar-se-á por intermédio de imagens expostas em grupos, sem seguir uma ordem cronológica ou estilística, mas respeitando uma ideia de afinidades iconográficas. Trarei por meio delas as vênus que ao longo do tempo habitaram a ideia do feminino, validaram as ideias sobre o feminino, avalizaram como feminino o corpo de sexo fêmea e justificaram seu uso, seus gestos e sua localização.

4.5. AS PRANCHAS ICONOGRÁFICAS: UMA ANÁLISE ANTROPOLÓGICA DAS IMAGENS

Não há uma tradição direta que ligue esses estranhos primórdios aos nossos dias, mas existe uma tradição direta, transmitida de mestre a discípulos e de discípulos a administrador ou copista, que vincula a arte de nosso tempo, cada construção ou cada cartaz, à arte do vale do Nilo de alguns 5 mil anos atrás. Os mestres gregos foram à escola com os egípcios, e todos nós somos discípulos dos gregos. Assim, a arte do Egito reveste-se de tremenda importância para nós (Gombrich).

Quando se trata de representações, objetos e imagens pertencentes aos povos antepassados, é preciso lembrar, antes de mais nada, que são fruto de

- Vênus de Dolní: estatueta de terracota; pertence ao período paleolítico, encontrada um pouco antes 1924, data de início das escavações sistemáticas no sítio arqueológico de Dolní Věstonice, situado na aldeia homônima, ao sul de Brno, na República Tcheca. Medidas: 111 mm de altura e 43 mm de largura.
- Vênus de Lespugue: estatueta esculpida em marfim; pertence ao período paleolítico, descoberta em 1922 na na “Caverna das Cortinas”, em Lespugue, uma localidade do distrito de Saint-Gaudens, na Alta Garona (França). Medidas: 147 mm de altura, 60 mm de largura e 36 mm de grossura.
- Vênus Kostenki: estatueta esculpida em marfim de mamute; pertence ao período paleolítico superior, encontrada em 1967 no complexo arqueológico Kostyonki-Borshchyovo, na Rússia.
- Vênus Willendorf: estatueta esculpida em calcário polido e colorido com ocre vermelho; pertence ao período paleolítico, encontrada em 1908 no sítio arqueológico situado perto de Willendorf, na Áustria. Medidas: 11,1 cm (4 3/8 polegadas) de altura.

A arqueologia é uma ciência, mas também um meio de fazer história, que por meio de escavações busca matérias fósseis, pinturas, artefatos e ruínas com o intuito de investigar e compreender culturas, costumes e modos de vida de povos antepassados. A arqueologia tem como foco contar as histórias ainda não escritas. Esse tipo de estudo teve suas raízes nos povos egípcios e gregos. Porém, a arqueologia e as histórias que chegaram a nós foram produzidas sob as perspectivas da Europa ocidental.

As escavações arqueológicas do passado revelaram inúmeros objetos, como, por exemplo, os reproduzidos na prancha acima – estatuetas esculpidas em diferentes materiais, encontradas em localizações diversas e fabricadas em período pré-histórico. Foram encontradas muitos séculos depois, quando já não havia mais sujeitos vivos pertencentes a esses povos, tampouco algo escrito sobre tais objetos, pelo menos não numa língua atual ou à qual se tenha acesso.

Consideradas Vênus paleolíticas, as esculturas receberam esse nome no tempo de sua descoberta e referem-se às estatuetas que figuravam o corpo feminino. Nas diversas descobertas foram encontradas por vezes as mesmas imagens em

maior quantidade no mesmo sítio ou em vários sítios, assim como outras estatuetas de tipos diferentes, mas sempre sugerindo o corpo feminino. O que temos são variações de estatuetas em diferentes sítios arqueológicos, o que nos aponta uma presença significativa e assídua dessas figuras entre povos de períodos pré-históricos.

Mas por que receberam o nome de Vênus? O que faz com que elas sejam ligadas à deusa? Uma resposta mais amena estaria sob o argumento de arqueólogos de que essas estatuetas serviam como objetos para magia e rituais de fertilidade de povos antepassados. Certamente o fato de serem consideradas um instrumento ritualístico de fertilidade pode ter sido motivo de vinculação à deusa Vênus, que também já fora atrelada à fertilidade. No entanto, não há nada além disso que as tornem Vênus. Ademais, vinculá-las à deusa, quando esta passou por um longo processo de encolhimento, é também reduzir as estatuetas, que pela quantidade parecem amuletos, apenas às funções de gestação e procriação por meio do seu corpo. Não quero dizer com isso que seja pequena essa função biológica. Todavia, quero ressaltar que não é somente a isso que se resume um corpo feminino, tampouco qualquer corpo se resume às suas funções.

Foram enunciadas muitas teorias acerca dos usos dessas imagens e de possíveis rituais, mas elas não passam de sugestões, pois não é possível conhecermos exatamente os valores e os sentidos reais que envolviam o fazer e o possível culto dessas figuras. A única certeza é que houve uma presença significativa dessas estatuetas no passado.

É necessário apontar ainda que as especulações de que houve um tempo do matriarcado, devido à quantidade de objetos encontrados em um mesmo sítio arqueológico ou em variados sítios com imagens que guardam correspondência de algum modo, não se sustentam, pelo menos no que se refere a uma sociedade sob o domínio feminino. Conforme Gerda Lerner:

Só podemos falar em matriarcado quando as mulheres têm poder sobre os homens, não ao lado deles; quando seu poder inclui o domínio público e as relações exteriores, e quando as mulheres tomam decisões essenciais não apenas para seus parentes, mas para a comunidade. [...] defino matriarcado como a imagem refletida do patriarcado (LERNER, 2019, p. 59).

Em vista disso, situo o matriarcado aqui como um sistema de organização social, política e econômica no qual o poder estaria sob o comando feminino. Essa

definição, por sua vez, difere do termo matrilinear, um sistema de descendência que se refere à origem familiar, sendo a origem materna privilegiada em detrimento da origem paterna. Ou seja, no parentesco matrilinear o pai biológico não é relevante, o que não implica que seja esta uma sociedade sob o domínio feminino.³² Contudo, apesar do poder matriarcal não ter sido uma realidade, os inúmeros registros arqueológicos dessas estatuetas que figuram o corpo feminino indicam de algum modo uma atenção e manutenção dessas imagens pelas sociedades nas quais foram criadas.

Sabe-se que nossos antepassados não tinham um poder universal. Tanto a cultura como a organização dos grupos e os hábitos podiam ter um formato de divisões, mas não havia uma estrutura tal como a conhecemos, tampouco havia a divisão entre gêneros binários. Pelo menos até a atualidade nada nos dá certeza de que houve um tempo em que o feminino dominou o masculino,³³ mas há a certeza da existência de um patriarcado sim. E este deixou muitos vestígios sobre sua subida ao poder. “O pensamento patriarcal é construído de tal modo em nosso processo mentais, que não podemos excluí-los se não tomarmos consciência dele, o que sempre significa um grande esforço” (LERNER, 2019, p.65).

No tempo dessas estatuetas, desses grupos, ainda que não houvesse um gênero no poder – um matriarcado ou um patriarcado –, decerto havia um mistério sobre o corpo que gerava vidas, e este corpo, de algum modo, estava cercado de sentidos análogos ao divino pelo fato de gerar e nutrir a vida nos primeiros anos. Todavia, assim como o corpo, muitos fenômenos que o cercavam deviam provocar sensação semelhante: a própria terra, a água, o ciclo do dia e da noite; a natureza como um todo, a fauna e a flora. Logo, é possível que o cultivo dessas estatuetas

³²Neste tipo de sociedade matrilinear, ou matrifocal, acredita-se em uma sociedade mais simétrica, que se organizava de modo mais igualitário, em que o poder era dividido, não havendo o domínio de um gênero sobre o outro, tampouco a divisão entre gêneros tal como a conhecemos.

³³Há, no entanto, tanto no passado quanto na atualidade, povos e grupos étnicos que viveram e/ou vivem sob um sistema matrilinear, em que o parentesco segue a linhagem materna, assim como a criação da criança, sendo muitas vezes a origem da paternidade indiferente ou irrelevante para a sociedade. O masculino não tem seu lugar nessas sociedades, apenas se ocupa de outras questões da comunidade, o que torna o sistema matrilinear uma condição entre gêneros igualitários

esteja carregado de motivações divinas, mas o sentido de divino é ainda mera analogia para comunicar às pessoas de nosso tempo o que vemos e entendemos.

Essas estatuetas, em sua maioria, têm formas corpulentas – com seios, ventre e quadris volumosos e largos –, aludindo a um corpo fêmea e, mais ainda, figurando um “corpo grávido”, e nos mostram que o mistério do corpo feminino está carregado de enigmas e incógnitas sobre vida e morte, enigmas que foram, e talvez sempre serão, uma constante entre os seres humanos. Assim, não precisamos ir muito longe, nem pela imaginação nem pela investigação, para entender que o corpo feminino devia provocar inquietudes e cercar-se de mistérios em tempos em que não havia explicações científicas ou embasadas em estudos e no processo de vasculhar o próprio corpo vivo. Por fim, de fato não se pode ter certezas absolutas sobre os valores e os sentidos que cercam as estatuetas no tempo de sua fabricação, mas podemos ressaltar o mistério que habita a humanidade acerca de tudo o que está diretamente ligado aos enigmas de morte e vida.

4.6. VÊNUS ANATÔMICA

O movimento humanista de recuperação das obras da Antiguidade Clássica também atingiu a medicina no Período de Transição. As traduções feitas diretamente dos originais de obras de autores como Aristóteles, Hipócrates e Galenos contribuiu para alguns avanços, possibilitando uma completa mudança na visão acerca da medicina e deixando de lado as crenças pejorativas a respeito dos métodos medicinais utilizados na Antiguidade. A ideia das causas sobrenaturais, fruto de espíritos malignos e de demônios, passou a dar lugar a um pensamento mais racional e a uma forma mais objetiva a guiar os métodos de tratamento. Assim, a aproximação mais íntima dos corpos trouxe um argumento focado e cirúrgico, colocando o corpo no campo de objeto de estudos.

O anatomista italiano Andreas Vesalius (1514-1564), no século XVI teve grande importância nesse cenário, defendendo ser “a técnica da dissecação a única forma de se conhecer realmente o corpo humano [...] e, a partir da dissecação sistemática de cadáveres, abandonar o caráter ‘revisonista’ que prevalecia nas investigações anatômicas” (TALAMONI, 2014, p. 29). Segundo Talamoni, *De humani corporis fabrica*, de Vesalius, concluído em 1543, teve significativa importância tanto

devido à grandiosidade dos “detalhes anatômicos abarcados por suas ilustrações quanto pelo veio artístico de sua obra, de caráter tipicamente renascentista, acrescida de influências galênicas, naturalistas e escolásticas” (TALAMONI, 2014, p. 30).

O avanço projetivo do estudo anatômico bem como a curiosidade crescente sobre os mistérios do funcionamento do corpo conduziram uma atenção particular ao corpo feminino. Concomitantemente, desenvolveu-se a arte a serviço da medicina, que conduziu à criação de técnicas de representação minuciosa do corpo e dos órgãos de todos os sistemas que dele fazem parte. Nesse desenvolver, além das incríveis ilustrações, surgiram esculturas anatômicas de cera.

Na Europa do século XVII, anfiteatros voltavam-se para apresentações espetaculares de lições de anatomia abertas ao público. Bastava a compra de ingressos para participar na plateia da sessão de dissecações. Tais espetáculos atraíram uma grande plateia ávida por tais investigações públicas. Artistas desses tempos ávidos e curiosos passaram a utilizar essas cenas perturbadoras que revelavam o corpo humano para retratar as cenas e o corpo em partes. Entre alguns dos artistas famosos estão Rembrant, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Courbet, Degas, na pintura; e Zumbo e Susini como artistas modelistas. Sobre estes dois últimos artistas é que reservarei atenção aqui, uma vez que são suas modelos de cera que me interessam.

As belas bonecas de cera, passivas, assépticas, adormecidas, livres de sangue e de qualquer fluxo, foram criadas em uma Europa que explorava o corpo humano nas mais variadas formas. Execuções públicas de dissecações, exposições e espetáculos tornaram-se um modo de entretenimento na Europa ocidental do século XVIII. Museus e teatros voltaram-se para apresentações dessas atrações turísticas. As belas bonecas de cera seduziam e perturbavam seu público. Ebenstein aponta para os enigmas que cercavam a ciência, tal como a religião, a filosofia e a arte, a partir de seu objeto de estudo “a Vênus anatômica e a veneração artística” (EBENSTEIN, 2009, p. 66).

O uso de modelos em cera foi uma prática comum no Renascimento tanto para o estudo da anatomia quanto para o ensino de cirurgia. Considerando o contexto histórico e cultural da época, em que o uso de corpos reais não era bem aceito, o uso de modelos em cera fazia sentido, uma vez que eles tinham grande similaridade com os tecidos humanos e os órgãos internos. Por isso, essas esculturas passaram ser

valorizadas: por possibilitarem uma simulação precisa e por sua durabilidade. Embora tenha havido modelos em cera no sexo feminino e masculino, havia um direcionamento no estereótipo de gênero, por exemplo quando essas figuras eram apresentadas com roupas, acessórios e cabelos de tamanho ou penteados distintos. Ademais, as esculturas de cera feminina eram frequentemente retratadas de maneira idealizada e sexualizada, portanto como objetos de desejo ou de contemplação estética. Apesar de terem sido feitas com objetivo de pesquisa e estudos anatômicos e terem sido importante elemento nos avanços dos estudos anatômicos, elas não se limitavam a esses ambientes e propósitos, muitas vezes também foram expostas publicamente em salões de anatomia, figurando como objeto de admiração e curiosidade.

IV PRANCHA ANATÔMICA

*“O propósito das imagens anatômicas durante o período da Renascença até o século XIX tinha tanto a ver com o que chamaríamos de compreensão estética e teológica quanto com os interesses mais restritos dos ilustradores médicos como agora entendidos. Eles não eram simplesmente diagramas instrutivos para o técnico médico, mas declarações sobre a natureza dos seres humanos feitos por Deus no contexto do mundo criado como um todo. Eles são sobre a natureza da vida e da morte.” —
Martin Kemp e Marina Wallace, *Corpos espetaculares**

Figura 13 – Prancha anatômica



Lista das imagens – lida da esquerda para a direita:

- Vênus Anatômica, de Clemente Susini, entre 1780 e 1782. Imagem do Morbid Anatomy Museum de Joanna Ebenstein.
- Capa do livro *The morbid anatomy anthology*. Joanna Ebenstein e Colin Dickey. Published by Morbid Anatomy Press.
- Vênus Anatômica. O modelo anatômico de cera “Venerina” ou “Pequena Vênus”, de Clemente Susini, 1782. Foto de Joanna Ebenstein. Cortesia do Palazzo Poggi, Bolonha, Itália. 2010. Foto de Joanna Ebenstein. *The anatomical Venus*. Joanna Ebenstein. Thames & Hudson, 2016.
- Vênus Anatômica, produzida pela oficina em La Specola entre 1784 e 1788, dentro da caixa original feita em jacarandá e vidro veneziano no Josephinum. Coleções e História da Medicina, MedUni, Viena, Áustria. Foto de Joanna Ebenstein. *The anatomical Venus*. Joanna Ebenstein. Thames & Hudson, 2016.
- Foto de ilustração da capa. *The anatomical Venus: Wax, God, Death & The Ecstatic*. Joanna Ebenstein.

- Foto de Joanna Ebenstein. *The anatomical Venus*. Joanna Ebenstein. Thames & Hudson, 2016.
- A Bela Adormecida, uma réplica de um modelo de cera do médico suíço e mestre escultor de cera Philippe Curtius. Arquivos Madame Tussauds, Londres. Foto de Joanna Ebenstein. *The anatomical Venus*. Joanna Ebenstein. Thames & Hudson, 2016.

Essas belas bonecas em cera, “A Vênus Anatômica e suas irmãs”, foram criadas por volta de 1780 pela oficina de cera do Museu de Zoologia e História Natural. Mais conhecida como “la specola [...], essas espetaculares mulheres de cera em tamanho natural eram a joia da coroa de uma já impressionante coleção de naturalia, extraída do antigo *Medici wunderkammern*” (EBENSTEIN, 2009, p. 69).

Segundo Joanna Ebenstein, que pesquisou inúmeras dessas esculturas em cera, elas “eram destinadas desde sua concepção a instruir, atrair e encantar um público popular e, desde o momento de sua estreia pública, fizeram exatamente isso, atraindo uma ampla audiência de toscanos e estrangeiros locais no circuito do *Grand Tour*” (2009, p. 68). Nas palavras de Ebenstein, alguns detalhes sobre estas peças:

A cera anatomicamente correta em tamanho natural, Vênus Anatômica, foi o auge da perfeição artística e pedagógica. Com o levantamento de seu peitoral, ela poderia ser dissecada e remontada em camadas, revelando o corpo feminino ideal de seu tempo. A remoção final revelou o mistério central do corpo feminino: um pequeno feto tranquilamente enrolado em um útero sem sangue (EBENSTEIN, tradução nossa, 2009, p. 68).

Belas mulheres de cera, suavemente passivas e facilmente desmontáveis, são bonecas dissecáveis. Tais bonecas são ricas em detalhes, de primorosa feição, com pés e mãos delicadas, de gestos suaves, sensualmente angelicais, com seus olhares perdidos, quando não isentos, permitindo-lhes o êxtase divinal sob esse leito sagrado. Mas ainda que belas e angelicais, as Vênus Anatômicas são corpos estendidos: por vezes abertos como defuntos, outras hibernando, como corpos suspensos da vida terrena: são corpos de cera no seu leito exasperadamente inertes, como se humanas fossem, aguardando serem ressuscitadas como as princesas adormecidas, Talia, de Giambattista Basile, Aurora, de Charles Perrault, ou a famosa Bela, dos Irmãos Grimm.

São corpos encerados, feitos com detalhes e aspectos impecáveis de tamanhos que simulam o corpo humano real. Essas modelos em cera, com formas altamente realistas, com cada curva e detalhe do corpo feminino enfatizado: seios, lábios, nádegas e vulva; tão verossímil ao corpo humano e sua imagem carnal, eram capazes de apreender e intrigar o espectador. Mas, ainda assim, essas esculturas são como cadáveres, e estes para os cristãos daquele tempo eram “matéria pútrida repugnante”, afinal o cadáver é a imagem da morte e causa repulsa, dor, tristeza, medo e perda. Essa imagem da morte é também uma experiência dicotômica: produção do pecado original e matéria a se venerar (LE GOFF, 2006, p. 13).

No caso dessas Vênus Anatômicas, a elas reservava-se a veneração, uma vez que suas imagens de aparências angelicais lhes autorizavam um lugar santificado, compatível às Marias e Madalenas, postas como santas mortificadas. Eis aqui uma bela estratégia representativa, afinal o corpo santo é um “morto excepcional”: são seu cadáver e seu túmulo que curam os doentes que se aproximam deles e chegam a tocá-los. Somente o corpo santo ou seu túmulo podem realizar a “cura das doenças, recuperação dos estropiados – e em particular dos corpos fracos e ameaçados” (LE GOFF, 2006, p. 171).

Representadas com gestos e em posturas já conhecidas e adotadas na arte, as Vênus Anatômicas evocam em suas imagens belas e recatadas damas, graciosas santas ou divinas deusas já muitas vezes representadas na arte de artistas do Renascimento aos dias atuais. Vemos nas belas esculturas as posturas das Odaliscas de Ingres, da Vênus de Ticiano à Maja de Goya; nas feições, do êxtase de Santa Teresa ao gozo da Beata de Bernini; e no seu leito de morte, ou sono, a Ofélia de Millais seria as damas de Henry Füssli ou a Bela Adormecida de Meynell.

As extraordinárias modelos de cera criadas para instruir atravessam as fronteiras entre vida e morte, ciência e arte, corpo e alma, entretenimento e educação, lícito e ilícito e também confrontam a divisão entre profano e sagrado. É o atravessar dessas fronteiras que as tornam misteriosas, evocando as dualidades humanas sem a carga do pecado. Sua beleza conforta o olhar dos homens que as estudam, sua sensualidade prende a atenção, seu olhar extasiado e fugidio suaviza a aproximação e as tornam perturbadoramente sensuais e eróticas.

A Vênus de Cera faz representações do corpo feminino, nu e altamente sexualizado, objeto de estudo e fascínio para os homens do século XVIII. Famosas

em seu tempo, influentes representações de entretenimento, explicitamente provocantes, de corpos despidos e posições sensuais, as Vênus Anatômicas eram objetos de estudo que se tornaram também objetos de fascínio e desejo, representações nitidamente eróticas. O corpo fêmeo continua a protagonizar – se antes esse corpo estava em voga pela gestação, agora está também a serviço da ciência e para o deleite dos pais da ciência.

Com um corpo público, a serviço da “evolução” social, a existência feminina permanece diretamente ligada à fisicalidade do corpo. A anatomia do corpo feminino era uma exceção ao masculino canônico: problemática, errática, intimamente ligada ao temperamento feminino: sensível, nervoso, apaixonado, infantil, passivo e propenso à histeria – “útero errante”.³⁴ Seria esse corpo mortificado e em eterna penitência passível de ser salvo de sua qualidade de fêmea? Colocando-o em perpétua continência, seria possível torná-lo livre da luxúria nativa e de seu audacioso poder de fascínio? Somente a morte purifica essa *abominável vestimenta da alma*,³⁵ e assim esse corpo pode “existir” em sua mais pura virtude e sobriedade.

As Vênus Anatômicas evocam esse diálogo entre vida e morte que atravessa as histórias e o campo das humanidades, entrecruzando e se emaranhando entre outras oposições que recaem sempre sobre o corpo. Essas Vênus são como “caixas de paradoxos de Pandora, objeto que nos revela uma cosmovisão e que, ao tempo que nos é totalmente estranha, de alguma forma é profundamente familiar. Na medida em que vive às bordas das categorias, problematiza ao apontar para sua natureza arbitrária” (EBENSTEIN, 2009, p. 66).

Há uma tensão entre o rigor científico e o artístico que se dá no conflito da própria estética. Enquanto a anatomia traz uma prática invasiva e reveladora, que perturba, a arte traz em sua prática amistosidade e simulacro, revelando sedução. Nessa tensão, o que entra em cena é o corpo e a ação sobre ele, colocando em voga juízos de valor que se opõem e se complementam. As fronteiras das divisões entre

³⁴Cf. MATTIOLLI, Isadora. O corpo é a camuflagem: construções ficcionais de si na produção artística de mulheres nos anos 1970. *Revista Philia | Filosofia, Literatura & Arte*, Porto Alegre, volume 2, n. 2, p. 216-243, nov. 2020.

³⁵Uma expressão usada no passado, tendo referência em papa Gregório.

repressão e exaltação, humilhação e veneração, escárnio e ternura ficam latentes diante desses corpos de cera de verossimilhanças humanas.

No entanto, a Vênus Anatômica autoriza pôr em suspensão tais juízos, pois trata-se de dispositivos de ensino. Ainda que de aparência quase humana, elas são incorruptíveis, meras bonecas de cera. Não há nesse corpo o risco de perder-se. “O pecado e o medo, o medo do corpo, principalmente o medo do corpo da mulher, retornam como uma ladainha sob forma de preocupações ou de condenações” (GÉLIS, p. 20). Aqui não há de haver ameaças. Apesar da aparência de vida desses corpos fêmeos, elas tornam possível ultrapassar as fronteiras do “lícito” (normativo ou tolerado) e do “ilícito” (desviante ou intolerável),³⁶ suspendem a questão sobre violações físicas, espirituais e morais, pois são modelos de cera. Isentas de julgamento, contribuem para burlar tabus ou qualquer convenção sobre o explorar do corpo. Sem fluxos, estímulos, impulsos, reações e excreções, esse corpo autoriza o olhar e o toque invasivo, é ascético e facilmente manejável, pode ser aberto, mutilado, vasculhado.

Mas esse corpo tem um gênero explicitamente localizado, e como todo corpo social situado tem uma identidade, assim como uma história. Afinal, o corpo não apenas faz parte da história, ele a constitui, assim como constitui estruturas econômicas e sociais ou representações mentais das quais ele é, de certa maneira, o produto e o agente (LE GOFF, 2006, p. 16).

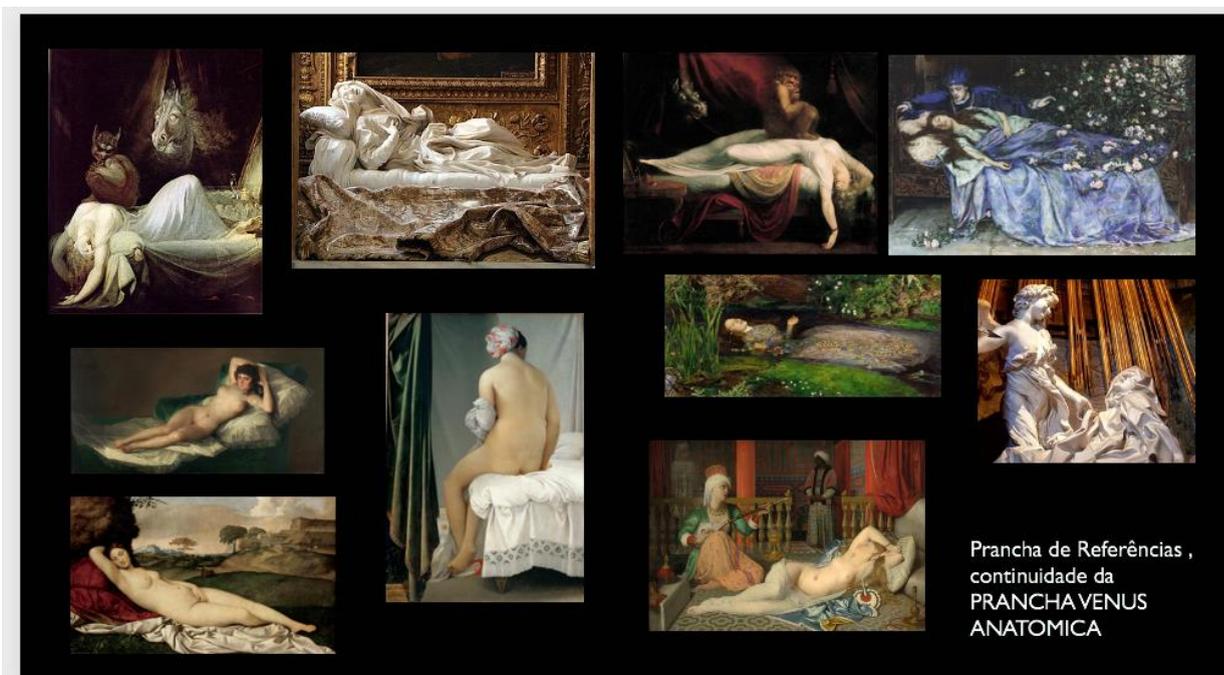
Esse corpo modelo, cujo sexo está bem situado, está carregado de significados. Moldado a todo tempo, seus gestos, acessórios e performances são escolhas representativas que direcionam esse corpo fêmeo e o subjugam à ideia do que é feminino – retrato do “processo civilizador” do Ocidente, que faz recuar, interiorizar e tornar privados os gestos de modo que se assimilem no corpo o gênero. “A feminilidade é uma representação dentro do modelo fálico de desejo e significação” (MATTIOLLI, 2020, p. 242).

³⁶Cf. MATTHEWS-GRIECO, Sara F. 2008.

4.7. PRANCHA DE REFERÊNCIA DA PRANCHA ANATÔMICA – INTERTEXTUALIDADES

Êxtase do “coração e prazer do corpo”, como traduzir, e mais ainda, sentir, o que essas palavras significavam em seu tempo e o que elas ainda nos dizem? [...] Os prazeres que eles outorgavam se confirmavam em uma linguagem que cessou completamente de ser a nossa e que exclusivamente manipulava pelos letrados, fala antes de tudo do corpo dos dominantes, o único referencial, mesmo quando não é o sujeito do discurso. Lembrar essas mutações que não são apenas linguísticas e os esforços de tradução aos quais elas obrigam os/as historiadores atuais não só fazer ostentação de uma prudência supérflua e falsamente modesta, mas querer afirmar o mal-estar necessário que deve enviscar todas as nossas reconstruções das corporalizadas do passado (PELLEGRIN, 2009, p. 135).

Figura 14 – Prancha de referência – continuidade Vênus Anatômica



Esse fazer sobre o corpo feminino enquanto se rascunhava e editava a sociedade moderna foi também responsável por construir o que se entende por

feminino. É preciso problematizar o corpo e a existência feminina, uma vez que estão ligados diretamente aos “rituais de feminilidade, às performances sociais, aos padrões de beleza e à objetificação do corpo da mulher difundida” nas artes, na ciência, na literatura, na organização social e no amálgama desses campos. Por fim, podemos pensar que o erotismo, a morte, a violência, tal como a reprodução, são elementos intimamente relacionados que revelam aspectos da existência humana. Talvez por esse motivo as Vênus Anatômicas tenham se tornado uma forma de se experimentar a continuidade.

5. UMA ARTISTA, UMA POÉTICA E MUITA ARTE

Como vimos até então, antropofagia, esquitejamento, remodelação e enquadramento perpassam a história das deusas ao longo do tempo. Porém, após o trajeto percorrido no estudo, que é a respeito da sobrevivência de Afrodite-Vênus, estou obrigada a formular uma pergunta central: como isso se relaciona com o agora? Se a imagem dessas deusas sobrevive, tal qual argumentado, onde estão essas representações neste momento, e mais especificamente no campo das artes?

Para dar concretude ao trabalho – sobre a sobrevivência de Afrodite-Vênus – será preciso me debruçar sobre objetos da arte contemporânea nos quais seja possível identificar algum grau de relação com os aspectos anteriormente descritos ao longo do texto. Faço isso no intuito de provar minha tese inicial: a de que a imagem da deusa é, na verdade, uma sobrevivência arquetípica que não traz em si integralmente valores e significados primordiais, o que a torna uma alegoria. A alegoria do feminino refere-se ao processo de metamorfose e fragmentação que se dá na totalidade do corpo e da subjetividade feminina, seja na arte, seja na história ou na sociedade. Efeitos de um fazer idealizado, de negligências e arbitrariedades sobre a corporeidade feminina, termo que abrange o esgarçamento do que envolve e se refere ao ser feminino: corpo, gesto, acessórios, performance e funcionalidades. Efetivamente, a alegoria da deusa carrega vícios e virtudes, qualidades nocivas e profícuas que na atualidade se põem em uma linha tênue entre poder e submissão. Tênuo aqui abraça todo seu potencial de termo na contemporaneidade, pois ele significa tanto frágil, no sentido de suas bordas, entre uma qualidade e outra, quanto efêmero, no sentido de que a qualquer momento pode desaparecer.

Dito isso, é preciso ter claro que essa relação pode se dar pela adesão ou pelo antagonismo à alegoria, representação de deusas largamente descrita anteriormente. Há uma amplitude de manifestações artísticas e artistas que oferecem espaço de evidências para o propósito deste trabalho. Aqui nos afunilamos sobre a cena da arte performática entre as décadas de 1950 e 1980 e, mais especificamente, no trabalho da performer sérvia Marina Abramovic. Esta escolha se justifica no fato de que a artista em questão tem uma ampla gama de obras e linguagens que consegue reunir elementos que interessam a este estudo e ao nosso tempo, as razões explicarei adiante.

Vimos anteriormente que a história das deusas pode ser compreendida como um processo de forças às vezes divergentes, às vezes convergentes entre sobreviver e readequar. Percebemos, em especial no período do Renascimento, uma remodelagem da representação dessas deusas para atender um novo ordenamento social. Identificamos a contradição do Renascimento: ao mesmo tempo em que ansiava por liberdade aos indivíduos e às ideias, criava um modelo de aprisionamento aceitável e desejado para o corpo feminino. Ou seja, o estudo feito até aqui aponta para uma profunda relação entre o mito das deusas, sua forma de representação e a necessidade, contexto social, de cada momento.

Enseja dizer que os apontamentos trazidos aqui sobre o *fazer história* e as *narrativas artísticas*, do Período de Transição até a Idade Moderna, tiveram o intuito de ressaltar os apagamentos e os silenciamentos da prática histórica eurocêntrica, uma vez que esta se situou (e ainda se situa) por uma perspectiva fortemente ocidental e androcêntrica. Por esse motivo, justifica os apontamentos aos enunciadores homens e do gênero masculino que construíram as narrativas daquele período. Considero ainda reverberarem no nosso tempo efeitos desses constructos. Portanto, intencionalmente apresentei apontamentos, bem como minhas análises, a fim de jogar luz às ideias naturalizadas e tidas como verdades universais. Considerando que até pouquíssimo tempo (e ainda acontece) as visões alheias ao eurocêntrico-antropocêntrico eram/são, muitas vezes, desconsideradas ou desvalorizadas, é preciso transformar o *olhar* de quem estava (está) nas margens em um fazer: histórico, analítico e exploratório sobre a história consolidada, de modo que esse fazer se torne também consolidado.

Dito isso, destaco que o *modus operandi* hegemônico tendenciou as ideias sobre subjetividade feminina e suas leituras enviesadas sobre os corpos situados femininos, contribuindo para engendrar noções de gênero. Quando posiciono “corpos situados femininos” e “noções de gêneros” é por julgar distintos os conceitos de gênero e sexo. Entendo que corpos, apesar do sexo biológico, não definem o destino de seu gênero e tudo o que ele abarca. Para tal, apoiando-me em Judith Butler (2019), o gênero é algo que se faz, um fazer performativo, de atos sempre sujeitos a uma variação, um fazer que produz o efeito que supostamente confirma a identidade do gênero, ou seja, ele não é simplesmente aquilo que se tem, ou o que se é.

Nesse sentido, gênero não é uma expressão natural do sexo, mas uma construção social – pelo menos em determinadas culturas, principalmente as ocidentais, ou colonizadas e influenciadas pelo eurocentrismo.³⁷; ³⁸. Desse modo, segundo Butler, por intermédio da socialização e da linguagem, as normas de gênero acabam sendo enfatizadas e impostas desde o início da vida.

Posto isso, as ideias de performance de gênero tornam-se ensejo para adentrar nas poéticas contemporâneas, mais precisamente na arte da performance ou *Body Art*, para então responder como a sobrevivência arquetípica de Vênus é manejada por artistas mulheres na contemporaneidade e, principalmente, como Abramovic responde a essa sobrevivência.

5.1 A POÉTICA DOS CORPOS POLÍTICOS

Nas décadas de 1950 e 1960 formavam-se movimentos artísticos que buscavam desafiar as convenções do formalismo e do conservadorismo da arte tradicional. A rejeição às ideias da arte como objeto estético, emoldurado e comerciável, conduziu à produção de obras efêmeras que não se enquadravam numa moldura e tampouco eram vendáveis.

Os primeiros passos desse movimento foram na pintura, tendo o grupo *Action Painters* formado por artistas que pintavam arte abstrata. Esse grupo buscava valorizar o gesto espontâneo e a expressão física no fazer de suas pinturas. Algumas pintoras americanas, como Joan Mitchell, Grace Hartigan, Lee Krasner, Elaine de Koonin e Helen Frankenthaler, foram fundamentais para esse movimento na pintura.

O movimento começou a expandir-se a partir da linguagem da pintura para um cenário em que o corpo assume a cena e a ação. Agora o corpo e o fazer passam a ser a obra, de modo que o corpo se torna dispositivo e a obra em si. Tais expressões ficaram conhecidas como Performance e *body art*. A ideia passou a se centrar em

³⁷Conforme aponta a teórica Oyèrónké, no seu livro *A invenção das mulheres*, na sociedade Yorubá as relações sociais derivam suas legitimidades dos fatos, e não da biologia. Para a sociedade Yorubá, é necessário utilizar um tipo diferente de mapa e não um mapa de gênero para entender sua ordem social (2021, p. 42).

³⁸Cf. Oyèwùmí, Oyèrónké, 2021.

explorar o corpo humano como um meio da expressão artística e campo relacional entre o artista, a obra de arte e o público.

No cenário social dos anos 1950, os papéis de gênero eram rigidamente definidos: às mulheres reservava-se o lugar de donas de casa e mãe, sob o sustento e os cuidados de seus maridos, e as mulheres que não se encaixavam nesses estereótipos eram frequentemente discriminadas.

Tal contexto tornou a *performance* e a *body art* uma expressão poética também política, uma vez que tendo o corpo no centro da obra, a linguagem estética é também um meio de rejeitar as normas e subvertê-las poeticamente. As artistas femininas cujo gênero não se encaixasse nas caixas binárias e heteronormativas passaram a ter uma linguagem de voz e expressão às suas ideias, uma vez que o corpo é mais público do que privado, visto que as normas sociais ditam o certo e o errado para os corpos sociais. Com efeito, o corpo, objeto a ser moldado e controlado pela sociedade, nas mãos de artistas tornou-se uma tela para sua autoexpressão.

As artistas Yayoi Kusama, Carolee Schneemann e Ana Mendieta foram pioneiras nessa linguagem ao usar o corpo como meio de desafiar as normas de gênero, explorando as questões de identidade e sexualidade ao tempo que abordavam suas experiências como mulheres e artistas.

As lutas feministas nas décadas de 1950 e 1960 voltavam-se para a igualdade de gênero, direitos reprodutivos e contra a violência às mulheres.³⁹ Desse modo a *body art* passou a ser para as artistas mais do que uma linguagem, também uma forma de resistência e protesto na reivindicação da autonomia sobre o próprio corpo.

A partir dos anos 1960, com a emergência dos direitos civis – as demandas de libertação sexual e diversidade cultural – a *performance* serviu como um meio expressivo para as artistas ativistas e situadas no feminino, para além do rótulo feminista.

Nas décadas seguintes, a *performance* passou a se popularizar como linguagem, tornando-se uma expressão poética como meio de desafiar as normas

³⁹A luta feminista nesse tempo ainda tinha localizado a voz de mulheres brancas. Assim, as lutas contra o racismo, a homofobia e a opressão de classe enquadravam-se nas frentes amplas das lutas sociais.

estéticas, culturais, sociais e políticas. A ideia do uso do próprio corpo como obra e meio possibilitou a exploração de vários campos, amalgamando em uma só poética.

5.2 MARINA ABRAMOVIC – CORPO POLÍTICO E SUA POÉTICA

Na obra de Marina Abramovic encontramos os elementos que permitem o diálogo entre o passado e o presente para ousar com o rompimento das sombras que ainda nos cercam.

O principal elemento de defesa para esta argumentação é que Marina Abramovic nos oferece uma obra em que o objeto, a artista e o corpo são um único elemento performático. Um espaço em que a diferença entre criador e criatura, fato e mito não tem relevância para a contemplação proposta. Para além disso, Marina Abramovic faz de suas performances um desafio ao corpo, à própria existência do seu corpo, uma situação limítrofe que pode culminar com a dilaceração e a mutilação de seu corpo pelo público (ordem social) – corpo este feminino, tal qual os corpos das deusas. Assim, adentramos no universo poético de Abramovic.

O trabalho de Marina é um híbrido em vários aspectos. Em sua trajetória vemos as mudanças como resultado do seu desenvolvimento no trabalho artístico e na persona da artista Marina Abramovic. Quando ainda estudante, da pintura ela salta para o objeto tridimensional, deste ela parte para a performance, lugar pelo qual é reconhecida.

Podemos dividir seu trabalho com performance em três grandes períodos. O primeiro envolve a performance solo – uma experimentação e exploração física dos limites do corpo. Na segunda fase a performance acontece com seu parceiro romântico e artístico, o artista alemão Ulay. Esta segunda etapa desenvolve-se como um processo de desenrolar da exploração do corpo, mas agora com um segundo e terceiro elemento: ela em relação direta com o outro corpo, Ulay, e eles em relação à entidade relacional, a relação em performance. A terceira fase tem o retorno de Abramovic em performance solo novamente, mas agora a exploração do corpo se dá pelos limites físicos por meio dos limites da mente. Esta fase inclui ainda a exploração de outros meios e linguagens da própria performance, como por exemplo o teatro, a ópera e o uso de projeção de vídeos, que veremos mais adiante.

No desenrolar de sua carreira e obra e após o término do trabalho em dupla com Ulay, parceiro de performance por 12 anos, Marina começa a desenvolver suas performances também em vídeo, uma linguagem que, na percepção da própria Marina, cria uma demanda de mercado. A artista abraça essa linguagem como parte e desenvolvimento de suas performances, ao tornar as imagens em movimento também performance, e a performance ao vivo não mais uma constante, mas atos esparsos de um grande evento. Nesse sentido, suas performances passam a ganhar também um aspecto mais teatral e apontam novamente para novas possibilidades e direções, permitindo que ela avance e ultrapasse os limites anteriores de sua obra. A exploração artística segue o fluxo das imagens em movimento como filmes performances, expandindo sua linguagem à performance teatral cinematográfica e desaguando nos mares literários e na ópera.

Veremos que o trabalho de Marina é um híbrido de linguagens, como também das deusas. Sim, ela é a persona mais propriamente dita da encarnação das deusas, ela é a própria metamorfose das deidades femininas mitológicas e cinematográficas. No trabalho de Abramovic é possível percorrer um trajeto longo, diverso, rico e enérgico que mantém ritmo produtivo, diversidade expressiva e ampla narrativa.

Proponho para esse percurso a análise de um conjunto específico de performances que representam uma diversificação de suas linguagens. Para tal, proponho percorrê-las também pelos livros: autobiográfico (*Pelas paredes*) e biográfico (*Quando Marina Abramovic morrer*). Tais escolhas justificam-se por compreender que as obras autobiografia e biografia – a produção desta segunda teve participação da própria Marina –, fazem parte da poética da artista, e por entender que a história de vida e o contexto da artista têm importância, acima de tudo, para ela e para sua poética. Essa avaliação, antes de ser minha, é da própria Marina. Portanto, desconsiderá-la seria um desperdício de material, ao se tratar de um sujeito situado no feminino. Ademais, seria um desrespeito para com a artista. Considerando que a autoficção combina elementos da escrita de si, a biografia e a ficção, foi oportuno trazer para o conjunto de material e analisar também estes textos autobiográficos e biográficos. Visto que, conforme Beatriz Resende, escritora e pesquisadora brasileira:

A autoficção é uma forma híbrida, um gênero que tem as características da autobiografia, da narrativa ficcional e da teoria literária. É uma forma de escrita que expõe a complexidade do eu, mostrando-o como múltiplo, fragmentado e descentrado. A autoficção é um modo de produzir narrativas

que não se enquadram em categorias fixas e que problematizam os limites entre realidade e ficção (RESENDE, 2013, p. 26).⁴⁰; ⁴¹

A autora entende a autoficção como um gênero literário que amalgama elementos da autobiografia, da ficção e do literário, dando destaque para a característica da autoficção de expor as complexidades do eu, mostrando-o como múltiplo, fragmentado e descentrado. À vista disso, é oportuno usar tais materiais nesta análise, uma vez que se compreende que a autoficção é um meio de subverter as ideias hegemônicas, tendo em vista que ela desafia as categorias fixas e problematiza os limites entre realidade e ficção.

Por fim, porque entendo que o material biográfico é parte do trabalho artístico e componente da própria personagem da artista, bem como documento de análise. Ao final, trago a ópera-performance, compreendendo ser a amálgama de um trabalho espetaculoso, exaltante e de personificação que Marina Abramovic nos apresenta.

5.3 CONTEXTUALIZANDO AS ORIGENS DE ABRAMOVIC

Apresento agora a artista Marina Abramovic. Alguns detalhes que trago aqui não fariam parte de uma análise se estivesse tratando de outros artistas. A vida pessoal e íntima não é material essencial de análise do trabalho artístico. Porém, ao tratar-se de Marina Abramovic esses detalhes são parte substancial de seu trabalho: suas performances, sua persona, sua obra. Trata-se de materiais de estudo e explorações poéticas. O trabalho de Marina é tão autoral quanto inusitado e autobiográfico. Por isso proponho um mergulho nesse oceano profundo da vida da artista Abramovic.

Morei com minha avó até os 6 anos e ela era o centro do meu mundo. Meus pais eram comunistas, mas minha avó odiava comunistas. Ela era altamente

⁴⁰Cf. RESENDE, 2013.

⁴¹Ver Autoficção: entre o eu e o outro, publicado na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 15, n. 26, em 2013.

espiritual – de manhã ela acendia uma vela e orava. Houve uma sensação de paz e tranquilidade que permaneceu comigo por muito tempo. Mas da minha mãe e do meu pai eu tenho tudo a ver com força de vontade e coragem e a ideia de que sua vida não é importante, o que importa é a causa para a qual sua vida existe, seu propósito. Essa combinação de espiritualidade e comunismo é o que me fez (Marina Abramovic – entrevista para Monica Munuera – *The Guardian*).

Marina Abramovic é uma artista sérvia nascida em 30 de novembro de 1946, tendo crescido em Belgrado na época da República Socialista da Iugoslávia. Seu pai, Vojin, e sua mãe, Danica, lutaram contra a ocupação das tropas nazistas ao lado do marechal Josip Broz Tito (1892-1980). Eles se conheceram durante a Segunda Guerra Mundial, quando iniciaram o relacionamento. Quando a guerra acabou, voltaram e se casaram, tendo Marina nascido um ano depois. Seus pais haviam se tornado heróis de guerra e foram trabalhar em cargos no governo e em posições de poder. Esse fato levou a família Abramovic a ter alguns privilégios na antiga Iugoslávia comunista.

Até os 6 anos Marina morou com sua avó materna, uma mulher viúva e muito religiosa. Ela conta que seu pai, apesar de amoroso, era ausente e negligente, enquanto sua mãe, apesar de presente, era excessivamente controladora e abusiva. Sua mãe era diretora do Museu de Arte e da Revolução, supervisionava os monumentos e adquiria as obras. Seu pai foi da guarda de elite do marechal Tito.

Marina nasceu e se criou na antiga Iugoslávia comunista dos anos 1960, governada por Tito, que refutou o regime stalinista e se desvinculou da União Soviética. A Sérvia localiza-se na região sudeste da Europa e fez parte da então Península Balcânica, nome histórico e geográfico que abriga também a Albânia, a Bósnia e Herzegovina, a Bulgária, a Grécia, a Macedônia do Norte e Montenegro.

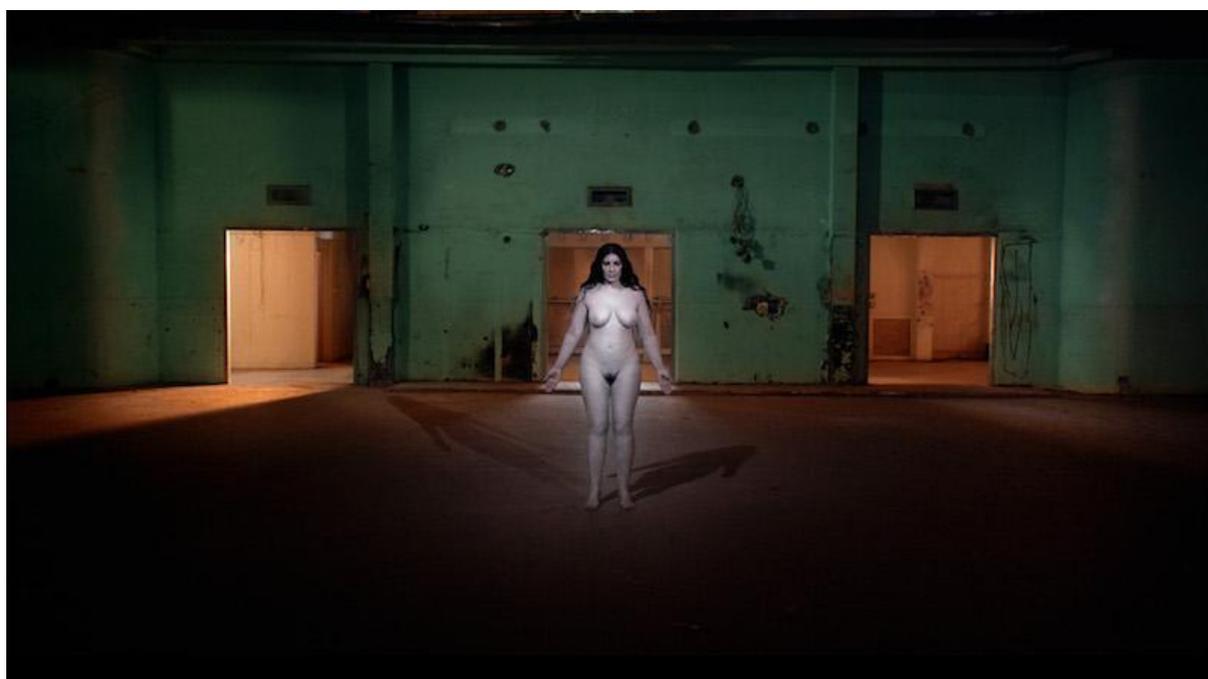
Marina casou-se primeiramente com um colega de faculdade no intuito de ganhar mais liberdade. No entanto, cada um continuou a morar com seus pais por falta de autonomia financeira na época. Durante uma de suas viagens para apresentar suas performances iniciais e fazer residências artísticas ela conheceu Ulay. Ele e ela se encantaram mutuamente. Ambos faziam aniversário no mesmo dia, 30 de novembro, e tinham trabalhos que permeiam a temática do corpo com muita sincronia poética. Esse fato levou-os a ver esse encontro quase como místico. Assim, tornaram seus trabalhos, até então solos, performances em dupla ao longo de 12 anos

5.4 MARINA E O OBJETO DE ARTE

Para muita arte, você tem que entendê-la intelectualmente – você tem que ler muitos textos, essa é a chave para isso. Mas não é assim com a minha arte. A minha é puramente emocional: atinge você no estômago. Esse tipo de arte pertence a todos; você não precisa de nenhum conhecimento anterior

(Marina Abramovic – entrevista para Monica Munuera – The Guardian).

Figura 15, Figura 20. Frame do trabalho sobre Marina Abramovic



Qual o poder do objeto de arte? No caso de Marina Abramovic o objeto não é a questão, tampouco ela é objeto, ela é sujeito, a obra, o dispositivo, a plataforma de sua própria arte.

O trabalho de Marina pode ser lido individualmente a cada performance, mas também como uma película de um filme longo, uma narrativa contínua de uma jornada poética. Eu diria que o trabalho poético de Marina Abramovic pode ser visto da seguinte forma: a persona como performance, a personagem como performance, performances como arquétipos.

O cerne de seu trabalho é seu próprio corpo, ele se desenvolve pelos limites do corpo no investigar das suas especificidades: o corpo físico, o corpo aberto, o corpo sensível, o corpo energético, o corpo emocional, o corpo mental e espiritual. O corpo na dor e na exploração de suas limitações. O corpo em confronto com o corpo, o corpo: carne, energia, sensação, emoção, pensamento, mente. O corpo como espelho, o corpo como veículo, o corpo como meio, o corpo como mente.

A arte de Marina Abramovic baseia-se na curiosidade e na determinação em explorar os limites do próprio corpo por meio da dor e do cansaço, físico e mental, que ao olhar do espectador são tão intrigantes quanto desconfortantes: a execução e a exaustão. Seu trabalho explora os limites do corpo e as possibilidades da mente, mas eu diria que não apenas de seu corpo, mas também do corpo do espectador, afetado e arrebatado.

5.5 MARINA E O UNIVERSO DA ARTE

Fui responsável em colocar a arte da performance no mainstream, [...] A arte performática foi ridicularizada, não era considerada arte de forma alguma. Levou toda a minha vida, 50 anos da minha carreira, mas agora faz parte da vida do museu, parte da cultura, parte das coleções (Marina Abramovic – entrevista para Monica Munuera – The Guardian)

Figura 16 – Foto de Marina no início da faculdade. Fotografia do livro *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*



É interessante pensar que Marina iniciou sua carreira pela pintura e que no início da faculdade pintava natureza morta, encomendas de familiares e conhecidos da família. Depois escolheu como tema de investigação poética fotos policiais de acidentes graves de trânsito. O acesso era possível pela influência de seus pais no então governo da época na Iugoslávia. Ela ia até os locais para tirar fotos e fazer esboços em busca de traduzir tanto a violência quanto o caráter imediato da violência. Esse interesse apontava de alguma maneira para o que viria a ser seu objeto de estudo e obsessão poética: o corpo e sua fisicalidade:

Tornei-me fascinada por acidentes de trânsito; minha primeira grande inspiração foi fazer quadros a partir deles. Eu colecionava fotografias de jornal com desastres de automóveis e caminhões. Também tirei proveito dos contatos do meu pai na polícia para ir à delegacia e perguntar se algum acidente grave tinha acontecido. E então passei a ir aos locais das batidas para tirar fotografias e fazer esboços. Mas tinha dificuldade em traduzir a

violência e o caráter imediato desses desastres para a tinta na tela (ABRAMOVIC, 2016, p. 60).

Marina iniciou suas performances nos anos 1970. Sua inspiração inicial teve raízes tanto no dadaísmo quanto na arte de Duchamp, que tinham como poética a desmaterialização da arte. Foi na esteira da arte conceitual, na qual o processo é considerado igual ou mais importante que a própria obra, que a performance se ergueu, tornando essa ideia sua máxima. A materialidade é o corpo, sendo a obra de arte o próprio corpo no ato, sendo que em performance, a obra desaparece a cada segundo em que é executada.

Foram esses aspectos que inicialmente instigaram Marina a realizar as performances, sob aspectos de um engajamento político diante das circunstâncias políticas daquele tempo no seu país.

Suas performances iniciais tinham muito de violência, de uma exploração física, aspectos que ela havia estudado por meio das imagens de acidentes, mas não conseguiria traduzir por meio da pintura. A performance apresentou-se como o meio perfeito para explorar tais aspectos. Com o tempo, a exploração do corpo e da dor por meios violentos passou a estar presente, explorando seus limites por meio da resistência físico-mental. Mais adiante o mental pareceria ganhar mais a cena, ainda que o corpo, a dor e os limites físicos não fossem deixados de lado. Essa descrição não significa uma proposta de olhar sua realização artística como linear, apenas uma descrição da ambientação, pois todos os elementos que vão compondo sua trajetória se misturam no processo.

5.6 UMA ANÁLISE: MARINA E SUA(S) OBRA(S)

O percurso por blocos de obras consiste na reunião necessária para apresentar as questões levantadas na pesquisa. Por meio de um conjunto de obras reunidas vamos revisitar ideias do início da pesquisa. O sentido de fragmento, abjeto e objeto que perpassa a deusa será revisitado na obra de Marina. A escolha pela artista se dá na crença de que o trajeto e a exploração estética de Marina transitam

nas questões trazidas no percurso da arte sobre a alegoria do feminino. Em Abramovic, no entanto, essas questões são postas em xeque o tempo todo.

As obras Ritmo 10 – Jogo das Facas, Ritmo 0 – Artista-Objeto, Ritmo 2 – Comprimidos, Ritmo 4 – Ventania e Ritmo 5 – Pentagrama de Fogo formam o primeiro conjunto de peças. Em todas, as obras se dão por meio de ações radicais que vão da tortura à exaustão. Um segundo conjunto de obras selecionadas nesta pesquisa foi composto pela ópera *As 7 Mortes de Maria Callas*.

Com esse conjunto de obras buscamos fundamentar a premissa de que a representação e o conflito sobre o corpo expostos por Abramovic dialogam com o conflito e a mutilação da deusa ao longo dos séculos. Esse grupo de obras em especial traz para a cena de forma potente a inquietante e incômoda reflexão sobre a representação do corpo feminino na arte e, por consequência, na sociedade na qual se insere. Antes traçamos um trajeto por aspectos do primeiro conjunto de obras, destacando características de interesse desta pesquisa.

Ritmo 10 – em uma ação punitiva sobre o corpo Marina aviva o espectador por meio do estímulo em seu próprio corpo, sendo objeto de interação e manipulação pelo público. Do mesmo modo, em Ritmo 2, Ritmo 4 e Ritmo 5 o espectador novamente é ativado, mas agora com violência ainda mais explícita. Marina explora o corpo por meio de efeitos externos e excessos até perder por completo o controle físico e funcional de seu corpo. Diante do excesso de ar, de fumaça e de substâncias, o corpo não responde aos comandos mentais, mostrando-nos tanto sobre o estado humano do corpo quanto os limites do controle. Em Ritmo 0, Marina põe o corpo como objeto à disposição de seu público. Esse corpo-obra, humano, vulnerável, à mercê dos desejos e dos instintos do público põe em xeque a humanidade, evidenciando os paradoxos da civilidade.

O que pode esse corpo? A quem pertence o corpo? Que limites se dá ao corpo? Quem sobre o corpo transgride? Qual a dimensão do corpo? Qual a borda da corporeidade?

Quando Marina, na experiência estética, põe o corpo sob desafio e o explora no sentido de seus limites físicos e mentais, ela está propondo o esgarçamento das bordas da corporeidade. Ao transgredir leis e normas sociais, coloca-nos diante dos paradoxos da dimensão humana, divina e animal – o corpo desnudo por ela ou por seu público, o corpo flagelado, mutilado, explorado pelas próprias mãos ou por mãos

e olhos alheios. Esse corpo é matéria, subjetividade ou identidade? O corpo da obra de Marina não é nem matéria nem identidade, ele é um meio, põe-se como um espelho, reflete e projeta, ele é subjetividades, no plural, pois ele invoca toda a complexidade que envolve esse termo.

Esse corpo é um corpo feminino, dotado e carregado de significados, fadado a convenções e tradicionalmente destituído de poder. Como vimos, na sociedade, na política, na economia, na religião, na história e na arte foi um corpo frequentado pelo universo masculino e por suas demandas. Um corpo muitas vezes violado e constantemente negligenciado. Na obra de Marina esse trajeto é revisitado sob seus olhos. Sob seu controle e/ou seu aval, o uso de seu corpo provoca, incomoda, desconforta e escandaliza por trajetos antes percorridos.

V PRANCHA RITMO

Ritmo é uma palavra que vem do grego antigo "ῥυθμός" (rhythmos) e significa movimento regular ou pulsação. No sentido de raiz indo-europeia, significa movimento rápido e agitado, de modo que o significado etimológico de ritmo está ligado a um movimento regular e pulsante. Assim é a peça Ritmo 10. A artista, num movimento constante, leva a ponta da faca entre os dedos, desafiando o poder de atenção na manutenção do ritmo. Esse jogo é convencionalmente masculino e destrutivo – propõe-se com a ponta da faca e entre os dedos abertos da mão sobre uma superfície bater num ritmo rápido de forma que não se acerte os próprios dedos. A ação arriscada e a agressividade do jogo levam o público espectador a experimentar fenomenologicamente as sensações dessa experiência. O som da dor quando a faca acertava era captado por um microfone, e depois, na segunda rodada, enquanto ela busca seguir o mesmo ritmo, o som era emitido por ela do mesmo modo, mas agora junto com o som da primeira roda registrado pelo aparelho gravador, ou seja, reprisando as expressões na primeira rodada da performance. Ao ser confrontado com a dor, reprisada por gravadores, o público é confrontado com as convenções dos gêneros, ainda que não conscientemente, e com a fragilidade do corpo.

O público parece ter ficado excitado com a cena, mesmo se mantendo em silêncio. Excitado no sentido da expectativa daquele jogo, mas também poderia dizer que no sentido amplo da palavra. Há um sujeito feminino pondo seu corpo em risco,

mutilando-o, e sem qualquer propósito ao final, diferente de quando se trata de um jogo em que há competidores e por vezes prêmio. Ela está ali sozinha e sem propósito final, quer apenas manter-se no ritmo.

É interessante perceber que nas performances iniciais de Marina Abramovic, além de explorar o corpo ao limite, como ela se utiliza de temas por vezes aparentemente banais enquanto expõe o corpo, pondo-o em risco real. É o modo pelo qual Marina transitava entre valores éticos e morais de seu público, expondo o corpo feminino à dor e à mutilação, e sem que este mesmo público se desse conta ela estava ali expondo a violência, permissividade dos que a assistiam através de seu próprio corpo e do fazer sobre seu corpo.

Em Ritmo 4, Ritmo 5 e Ritmo 2, além da fragilidade está presente também o convite para confrontar a transitoriedade da vida. Nesta série, a artista teve a experimentação do limite do corpo sob efeitos fármacos, vento e fogo. Marina pôs o corpo em exaustão, a ponto de perder os sentidos físicos e o controle de seu próprio corpo, levando-o ao limite último. O público assiste, e nas situações de alto risco, com apenas poucas exceções, tira-a do risco de morte iminente, como por exemplo em Ritmo 5, quando seu corpo quase pegou fogo.

A criação de Ritmo 0 veio a partir de fortes críticas em Belgrado sobre a nudez em sua performance em Ritmo 4. Em Ritmo 10, Ritmo 2, Ritmo 5 e Ritmo 4, ela explora os limites do seu corpo, passando pela atenção, pela concentração, pela experiência da dor e da exaustão física e mental, levando aos limites e às bordas, que permitem conhecer o domínio e o não domínio do próprio corpo. Em Ritmo 0, todas essas questões estão em jogo, mas com uma grande diferença: agora não é Marina Abramovic que está em ação, pois ela deixa seu público espectador à vontade para executar o que bem entender. Ainda que seu corpo esteja em jogo como objeto, ao pôr seu corpo disponível e passional conscientemente, ela decidiu pela vulnerabilidade para a performance. O risco e todo o desenrolar da performance de Ritmo 0, que poderia ter terminado em morte, confrontam o público com um mergulho em suas crenças e hipocrisias. Segue a descrição das performances pela própria artista.

Marina planejou a peça de modo que no lugar de a plateia apenas assistir ela participasse da performance como executora da ação. Para isso ela criou um cenário que viabilizasse a participação da plateia. Marina pôs-se imóvel ao lado de uma mesa

onde estavam disponibilizados 72 objetos dos mais variados, entre eles: “Um martelo. Um serrote. Uma pena. Um garfo. Um vidro de perfume. Um chapéu-coco. Um machado. Uma rosa. Um sino. Umas tesouras. Umas agulhas. Uma caneta. Um pote de mel. Um osso de cordeiro. Uma faca de trinchar. Um espelho. Um jornal. Um xale. Uns alfinetes. Um batom. Um pote de açúcar. Uma câmera Polaroid, uma pistola com uma bala ao lado” e outros objetos. Ao lado desses objetos havia uma placa dizendo que quem quisesse poderia usá-los nela como desejasse. Para isso ela também liberava a pessoa de qualquer responsabilidade. Ao se pôr submissa às vontades do público ante os objetos, que podia usá-los para interagir com ela da maneira que escolhesse, ela questiona os limites éticos do ser humano sobre o corpo do outro quando este não pode – neste caso não vai – reagir. A obra questiona a relação de poder e expõe a violência que pode surgir quando o controle de um ser é entregue a outro. Nesse sentido, a performance promove um duelo sobre poder e ética, colocando em confronto o poder entre o público e a artista e também entre a artista e o público. É interessante pensar como esse último poder é subestimado, uma vez que o corpo exposto é um corpo situado no feminino. Assim, Marina joga com o poder, o controle e a vulnerabilidade do sujeito feminino.

Figura 17 – Foto da performance Ritmo 10 – fotografia do livro *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*



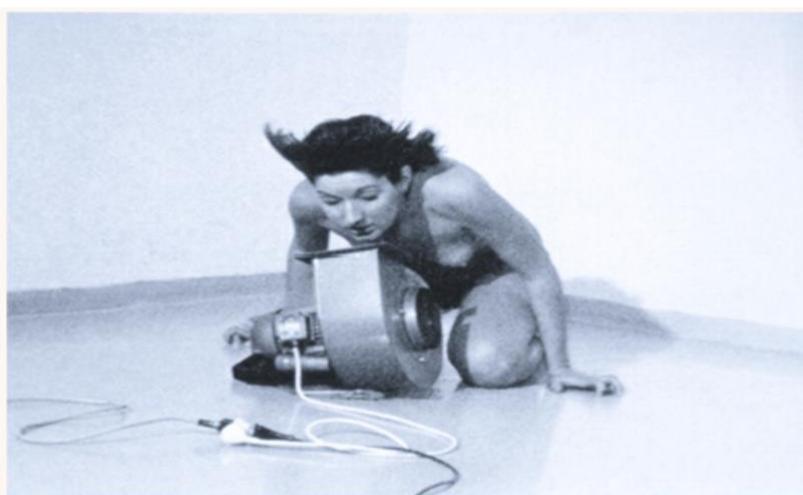
Rhythm 10 (performance, uma hora), Museo d'Arte Contemporanea, Villa Borghese, Roma, 1973

Figura 18 – Texto complementar – Foto da performance Ritmo 10 – fotografia do livro *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*



10. Marina Abramović, *Rhythm 2*, 1974. Performance, 7 hours (total). Galerija, Su-
vremene Umjetnosti, Zagreb.

Figura 19 – Fotografia da performance Ritmo 4. Fotografia do livro *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*



Rhythm 4 (performance, 45 minutos), Galleria
Diagramma, Milão, 1974

Figura 20 – Foto da performance Ritmo 5. Fotografia do livro *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*



Figura 21 texto complementar ritmo 5



Rhythm 0 (performance, seis horas), Studio
Morra, Nápoles, 1974

Figura 22 – Foto da performance Thomas Lips. Fotografia do livro *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*

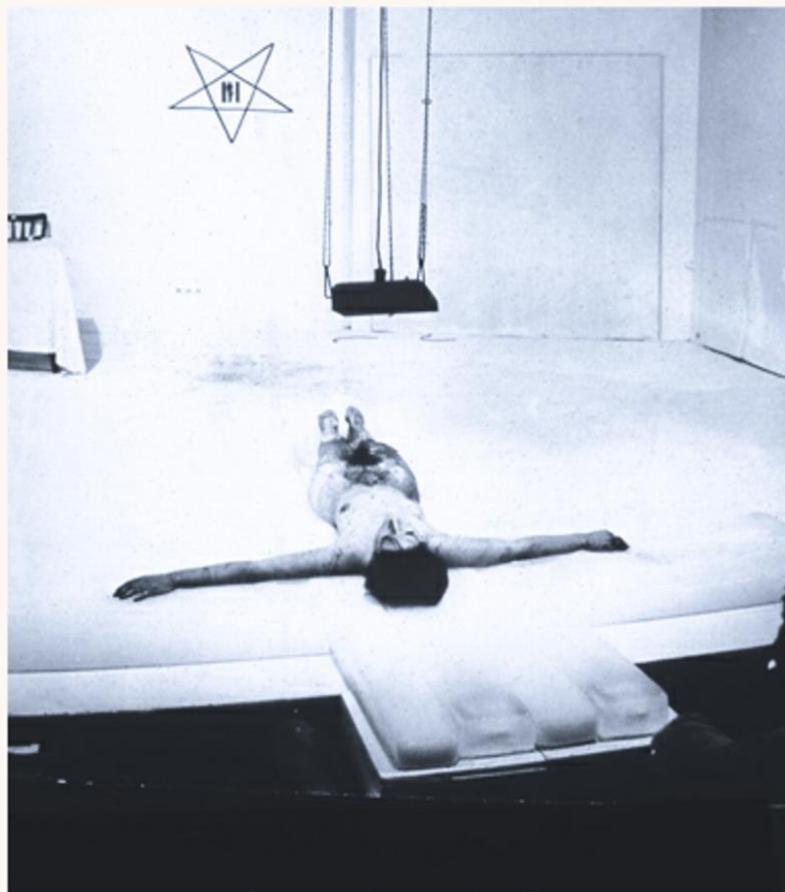


Figura 23 – Foto da performance Thomas Lips. Fotografia do livro *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*



Thomas Lips, fotografia em preto e branco, com painel de texto em baixo-relevo, Galeria Krinzinger, Innsbruck, 1975

Figura 24 Thomas Lips - foto retirada do livro Quando Marina Abramovic Morrer



Thomas Lips (performance, duas horas), Galeria Krinzinger, Innsbruck, 1975

O corpo esgarçado traz uma dor lancinante à pele ferida, mas as sensações não cessam neste corpo, elas transbordam pelo espaço da cena. A performance tem o poder de acessar o corpo dos que assistem pela mente, a afetação invade o pensamento e reverbera nesses corpos. A afetação atravessa as barreiras dos corpos, pelo incomodo ou pela empatia a cena reverbera. A afetação nos corpos daqueles que assistem ocorre por várias vias, mas quando há desconforto, o ato de medir a dor, de

questionar a norma, e de especular os limites para o corpo performer é quase um destino.

Mas não é pelo flagelo que se liberta o corpo do pecado? Na esteira cristã, esse corpo danado, desnudo e pungente sem as vestes da graça não poderia ter a punição física e moral possíveis de levá-lo à humildade e à salvação? O corpo sangrando, flagelado é a materialidade da obra. Esse sangue e essa carne que se ferem num ritmo e num movimento explorando a máxima da dor não dialoga apenas sobre o domínio do corpo, seu uso, mas também sobre o sagrado e sobre a pluralidade subjetiva e dimensional que um corpo pode evocar.

O corpo na obra de Marina não é carne, é a materialidade que aqui está sendo punida. James Westcott, numa passagem do livro biográfico de Abramovic, argumenta: “Não é o corpo do flagelo a ser punido, esse corpo está apenas encarregado da punição. Esse corpo é de sua propriedade absoluta, direito conquistado após pôr à prova e dominar o próprio corpo” (2012, p. 389-390). Acrescento: esse direito conquistado não se dá por meio da punição, mas sim pela exploração física, mental e emocional de uma construção narrativa, poética e da experiência estética. Essa conquista é fruto de um mergulho que conduz à apropriação do corpo e de sua corporeidade, permitindo-se livre em tudo o que o cerca ou deságua no corpo, a partir dele e sobre ele, na plenitude subjetivação de seu devir.

5.7. MARINA E SETE CHAVES

Em 2005, Abramovic encenou a obra insolentemente intitulada de Seven easy pieces (Sete obras fáceis), uma maratona de sete noites de performances, cada uma com duração de sete horas – James Westcott

Sete foi o número usado recorrentemente para pensar a quantidade de vezes, de peças, de horas e de dias nas obras de Marina tanto nas performances com Ulay quanto nas suas performances solo.

Há muitos significados em torno do número 7. O ciclo da semana é feito de sete dias, são sete os chakras metafísicos, são sete sacramentos, sete virtudes divinas e humanas. Sete simboliza conclusão cíclica e renovação. Cada fase da lua apresenta sete dias de ciclo. São sete as deusas greco-romanas: Atená-Minerva, Afrodite-Vênus, Perséfone-Proserpina, Ártemis-Diana, Deméter-Ceres, Hera-Juno e Hestia-Vesta

Marina relata que a ideia embrionária que deu origem a *Sevem Easy Pieces* havia ficado no fundo de sua mente por anos, mas que surgiu primeiramente a partir da experiência na “brutal mina de ouro a céu aberto de Serra Pelada: *how to die*.” O conceito simples da obra era de justapor a morte de sete heroínas de óperas, tendo todas estas heroínas sido interpretadas pela soprano Maria Callas, falecida em 1977.

Quando Marina viajou para Serra Pelada em 1989, ela sentiu a morte de perto, o ambiente inóspito, abandonado, habitado em sua maioria por garimpeiros. Marina conta que: “O Hotel dos Cachorros era imundo, e os únicos outros hóspedes eram velhas prostitutas. As ruas eram pura lama. E os garimpeiros andavam para lá e para cá em roupas esfarrapadas, cobertas de barro vermelho. Seus dentes tinham sido substituídos por ouro”. Tudo lá era pago com ouro “até mesmo tomates e bananas”. A morte estava presente em todo lugar. As terras no garimpo formavam crateras instáveis de barro molhado, e por isso desmoronamentos eram constantes, sendo a morte um destino quase certo. Marina conta que diariamente pessoas morriam nesses desmoronamentos. A partir dessa experiência ela teve a ideia de criar um vídeo intitulado *How to die* [como morrer]. Inicialmente a ideia era trabalhar com vídeos feitos em Serra Pelada com os garimpeiros, mas essa era uma ideia impossível de viabilizar, e inclusive perigosa. O que ela conseguiu por intermédio de alguns garimpeiros com quem havia feito amizade foram fotos tiradas por eles.

O espectro da morte habita as ideias de Marina continuamente, desde o interesse por acidentes de carro, quando era ainda uma estudante. Ela declaradamente se identifica com os temas da morte. Em um relato sobre assistir a notícias de desastre na TV, ela faz uma analogia com a arte: “Quando se assiste a uma ópera, a uma peça teatral ou a um filme e se vê a heroína morrer, há uma identificação com esse tipo de morte estética, organizada. Você assiste, sente-se tocado em termos emocionais e chora”.

A presença da morte na experiência de Serra Pelada levou-a a criar e a transferir isso para a arte, dessa vez traduzindo para uma linguagem mais teatral. Marina conta que a primeira ideia “era fazer uma justaposição em vídeo de alguns minutos de morte operística e alguns minutos de mortes reais para reunir os dois tipos numa cena”. Para ela, a experiência de morte em Serra Pelada era a mais real. Mas somente anos depois, quase uma década, Marina de fato conseguiu começar a viabilizar esse trabalho. Em 2016, a soprano Maria Callas (1923-1977) ainda era uma inspiração presente e insubstituível para Marina, que afirma: “Naquela altura eu tinha lido todas as biografias dela e assistido ao seu trabalho extraordinário através de filmes. Sentia uma tremenda identificação com ela. Como eu, ela era sagitariana. Como eu, teve uma mãe terrível”. Ela acrescenta ainda as semelhanças físicas entre elas e os desgostos no amor. A diferença que Marina ressalta é que enquanto ela sobreviveu e fez da dor sua energia de trabalho, Callas morreu de coração partido, sendo o desgosto a causa de sua morte.

Maria Callas foi uma cantora greco-americana apreciada por seu longo alcance vocal. Teve uma história de vida de superação, o que a levou a alcançar o sucesso. Ao lado do sucesso profissional, sua vida amorosa foi marcada por dor, sofrimento e fracasso. Nos seus últimos anos de vida, após a morte de Aristóteles Onassis em 1975, o bilionário grego com quem teve um relacionamento conturbado, ela escolheu viver reclusa em seu apartamento em Paris, onde morreu em 1977, com 53 anos, vitimada por um ataque cardíaco.

A inspiração da ópera apoia-se na expressão máxima dessa identificação e nas semelhanças entre Maria e Marina – a peça é construtiva nessa justaposição entre elas. Suas histórias são refletidas na metáfora da maioria das óperas – no final, a heroína morre de amor. A ideia amadureceu em parceria com Petter Sklavon, tendo uma lista de mortes em óperas: em *Carmen*, o esfaqueamento; em *Tosca*, o salto para a morte; em *Otelo*, o estrangulamento; em *Norma*, o fogo; em *Aida*, o sufocamento; em *Madame Butterfly*, o haraquiri; e, por fim, em *La Traviata*, a tuberculose.

A admiração por Maria Callas, segundo ela, começou aos 14 anos, antes mesmo da carreira artística, quando assistiu a Callas na TV e ficou fascinada. A ópera, porém, só veio a se concretizar em 2020, quando Abramovic já era reconhecida como artista de performance consolidada, aos seus 74 anos.

Para compreender a performance e a construção da ópera *Sete mortes de Callas* é preciso antes conhecer alguns elementos das óperas originais que compõem a criação de Abramovic.

VI PRANCHA OPERISTICA

Figura 31 – Frame da ópera ária *Carmem*



Carmen

A ópera fala de uma mulher livre, a cigana Carmen. Um dia ela está na taberna e se envolve em uma briga e acaba presa. Bela, envolvente e astuta que é, digna do arquétipo de uma cigana e de uma mulher livre, seu poder de sedução e persuasão leva o policial a libertá-la. Em troca ela propõe um encontro em outra taberna. O policial aceita, apesar de ter uma jovem noiva à sua espera. O encontro não é bem-sucedido, primeiro porque a jovem namorada do policial aparece a mando da mãe dele, forçando-o a deixar o encontro com a cigana para depois. Nesse meio tempo, outro personagem masculino, o toureiro, que desempenha o papel de um homem dominante, alfa, acaba ganhando a vez com Carmen. A narrativa desenrola-se até a morte da protagonista, causada pelos ciúmes, pela raiva e pelo ego ferido de Dom José, o policial que acaba por matar Carmen. A ópera traz a máxima da literatura: a mulher livre merece morrer.

Figura 32 – Frame da ópera 7, *Death of Callas*, de Marina Abramovic. Tosca



Tosca

Esta história de amor e morte se dá por conta da beleza de Tosca. Ela é uma atriz que se apaixona pelo pintor Mário. O chefe de polícia, Barão Scarpia, é um grande vilão e apaixonado por Tosca. Um dia o Barão consegue um motivo para prender o pintor que goza da paixão de Tosca. Esta, ao ir à delegacia para tentar soltá-lo, ouve seu amor ser torturado. Ao perguntar o que pode fazer para soltá-lo, o chefe de polícia a chantageia. Diz que a única maneira seria ela dormir com ele. Tosca entra em desespero e clama aos céus, pois sempre fez tudo certo e está sendo castigada. Tosca, muito católica, não concebe a possibilidade de se deitar com outro homem. Então, para não ter de sucumbir e salvar a vida de seu amor, mente dizendo ao chefe que aceita, mas na hora do encontro ela o mata com um punhal. Contudo, o Barão,

muito ardiloso, já havia deixado armado um plano para matar Mario. Ao final, com Mario morto, Tosca, sofrida de amor, se suicida jogando-se de um penhasco.

Desdêmona, em *Otelo*

A ópera é *Otelo*. Ele é um homem negro, um mouro de origem islã africana. A história envolve o casamento inter-racial e intercultural. O racismo aqui é apresentado não apenas pela cor, mas pela origem bárbara de Otelo, que se casa com uma dama da sociedade civilizada. Esse incômodo casamento é o que vai desencadear a intriga da história. Otelo casa-se com Desdêmona, uma bela mulher nobre com um vasto número de pretendentes. Um de seus pretendentes convence outro, também interessado na dama, a criar uma mentira para Otelo sobre sua esposa. Otelo, por fim, sucumbe à intriga – acredita na mentira e tira a vida da esposa sufocando-a com um travesseiro.

Figura 33 – Frame da ópera 7, *Death of Callas*, de Marina Abramovic. Violeta



Tosca, em *La Traviata*

La Traviata, a transviada, é o nome da ópera que conta a história de uma bem-sucedida cortesã do século XIX. Violeta é uma jovem senhora de mais ou menos 30 anos que se apaixona por um cliente. Alfredo é um nobre rapaz de 19 anos que também se apaixona perdidamente por Violeta. Os dois decidem viver esse amor. Todavia, quando o pai do rapaz descobre essa união ele procura Violeta pedindo que ela se afaste do filho. Naquele tempo, um filho de uma nobre família casar-se com uma cortesã era um desastre para a família, ainda mais quando a família precisava casar a filha mais nova. Eis que o pai de Alfredo oferece dinheiro em troca, mas Violeta não aceita. Apesar disso, e de sentir muita tristeza com o pedido, uma vez que o amor dela é verdadeiro, diz que entende as circunstâncias e que irá se afastar de Alfredo por amor. Ela inventa uma desculpa para Alfredo. Ele, com o ego ferido, humilha-a. Então, o pai conta a verdade ao filho e decide ajudá-lo a viver esse amor verdadeiro. Porém, Violeta está doente, com tuberculose e acaba morrendo.

Figura 34 – Frame da ópera 7, *Death of Callas*, de Marina Abramovic. Aida



Aida

Esta é a história de amor de um comandante do exército egípcio, Radamés, pela escrava Aida. Esta tem uma rival, Amnérís, filha do rei do Egito e senhora de Aida, que também é apaixonada pelo comandante Radamés. Uma acusação de

traição leva Radamés a ser condenado à morte, sendo a execução cabível ser enterrado vivo. Aida, ao saber da condenação de seu amado, decide encontrá-lo no túmulo para morrer junto dele.

Figura 35 – Frame da ópera 7, *Death of Callas*, de Marina Abramovic. Madame Butterfly



Madame Butterfly

É uma ópera ambientada em Nagasaki e conta a história de uma jovem japonesa que se casa com um oficial da marinha americana. Eles têm um filho. A história se dá no contexto do isolamento do Japão do resto do mundo no século XIX e para onde o presidente americano envia uma tropa com o intuito de forjar laços de amizade com Sua Majestade Imperial. Com isso, nas décadas seguintes os oficiais da marinha americana visitavam o Japão e se casavam com jovens japonesas, mas conscientes da transitoriedade dessa união. O marido de Butterfly parte de volta à América sob a promessa de que voltaria. Ele enfim retorna, mas com sua esposa americana e com o intuito de reformar a casa que havia comprado quando se casou com a japonesa e para pegar seu filho. Butterfly mata seu filho e em seguida comete *hara-kiri*, um suicídio ritual japonês.

A essência da mídia visual é o tempo [...] as imagens vivem dentro de nós [...] nós somos data bases viventes de imagens – colecionadores de imagens –, e já que as imagens estão dentro de nós, elas não cessam de se transformar e crescer. Bill Viola

Na ária da morte de Carmen primeiro estão Marina e Willian Dafoe,⁴² ator que contracena com ela, no meio da cena. A fumaça que aparece no primeiro ato impossibilita distinguir personagens e ações. Num segundo momento, a cena em *close*, aparece o rosto de Marina grande e de frente na tela. Dafoe encontra-se a sua frente e de costas para o público. Na sequência, ambos aparecem de corpo inteiro. Marina está vestida de vermelho com uma roupa estilo toureiro. Dafoe, todo de preto, enrosca sobre o corpo de Marina uma corda, como se enlaçasse um touro na arena. Na cena vão se intercalando o rosto e o olhar de cada um. De repente ela reage e puxa a corda que a enlaça em sua direção. Dafoe aproxima-se forçado por este ato, sugere uma luta. Quando Dafoe está perto, Marina saca uma faca em sua direção, ocorrendo então uma luta corporal. Dafoe por fim consegue retirar a faca da mão de Marina e a mata.

Na ária da morte de Tosca a primeira cena é Marina vestida de branco carregando um corpo morto. O frame lembra a cena de Pietá. Marina com um corpo no colo, que parece de Dafoe, olha em direção ao alto da torre de um prédio. Depois já está em cima do prédio, sozinha. Ela se joga do prédio e a cena ocorre num tempo lento. E com o corpo caindo, parece dançar, até que ele cai sobre um carro estilhaçando os vidros.

Na ária da morte de Desdêmona, Marina está sentada sozinha em uma cadeira de madeira escura, de encosto alto e talhado, vestida de branco e de batom vermelho. Em sequência, Dafoe entra segurando suas cobras, anda em direção a Marina e põe as cobras sobre sua cabeça e pescoço. A cena se desenrola com as cobras se enroscando, borrando o batom vermelho, como se a sufocassem. Dafoe

⁴²Willem Dafoe é um ator americano.

está ao lado enquanto Marina se sufoca com as cobras, ele apenas a olha, até que Marina morre.

Na ária da morte de Norma, Marina e Dafoe caminham em direção a uma fogueira rumo à morte. Na primeira metade Marina veste calça preta e blusa branca e um cachecol preto, e Dafoe, um vestido dourado brilhante acetinado. Caminham para a morte final, uma morte triunfante, são ambas que caminham até a morte, e não a morte que vem até elas. Elas, pois Dafoe neste ato representa a figura feminina.

Na ária de Madame Butterfly, Marina aparece num cenário ermo e inóspito, como se fosse uma área devastada, com uma roupa de proteção – um macacão amarelo. Ela caminha por esse lugar de mãos dadas com uma criança enquanto segura a bandeira dos Estados Unidos da América. Até que ela para e abraça seu filho e lhe entrega a bandeira. Na sequência, Dafoe, vestindo-se da mesma forma, anda em direção aos dois, e Marina então começa a retirar toda a proteção: primeiro as luvas, depois a cabeça e depois abre o macacão e deixa os seios à mostra, em seguida cai no chão morta. Dafoe olha para ela caída no chão com um olhar descrente e abraça seu filho.

Somente os seres que percebem o tempo relembram, e com a mesma faculdade com a qual percebem o tempo, isto é, com a imaginação. A memória não é, de fato, possível sem uma imagem (phantasma), que é uma afecção, um páthos da sensação ou do pensamento – Agamben

Entre as sete heroínas apresentadas na ópera-performance, Maria e Marina se sobrepõem. A dimensão das personagens se esgarça, Marina é Maria, e ao mesmo tempo ela mesma. Essa fusão entre elas expande-se numa dimensão coletiva – todas as mulheres e heroínas convocadas na obra se misturam e se metamorfoseiam.

Marina está no palco deitada e imóvel sobre uma cama de cabeceira alta. Não se sabe se ela está num sono profundo e sonhando ou morta. Ao fundo do palco, na diagonal da cama de Marina, há uma projeção de vídeo. As cantoras estão no palco, acima da orquestra, e os vídeos em grande escala dão ao espetáculo um tom cinematográfico.

A ópera é cantada por sete sopranos mulheres em sete árias, uma para cada morte. Para cada ária, um vídeo, curtas-metragens com Abramovic encenando a morte de uma heroína. A seu lado em cena, o ator americano Willem Dafoe, que representa em quase todas as passagens o vilão ou o assassino.

Marina convoca elementos que são caros na trajetória própria artística: nuvem, faca, cobras, fogo, fumaça. Ela retrata as obras e as mortes por um universo fantástico cinematográfico. Marina protagoniza as cenas nas quais ela faz referência às obras interpretadas por Maria Callas. Mas a alusão direta ao sofrimento e à morte por amor está presente em todas as árias. O movimento torna difícil e quase impossível distinguir as identidades femininas: Maria, Marina e as heroínas.

O tempo da ópera-performance é menor do que o observado em uma ópera comum, e todos os seus demais elementos interrompem a possibilidade de a obra tornar-se uma ópera convencional. Consequentemente, é possível ver para além desse aspecto a capacidade que Marina tem de manipular o tempo. Nos vídeos ela traz cenas lentas, e por vezes em câmera lenta, sempre numa proposta de romper a velocidade acelerada de nosso tempo.

Em síntese, *As sete mortes de Maria Callas* são também as setes mortes e o renascimento de Maria e de Marina. A morte é explorada nas peças das óperas que Maria Callas interpretou, mas agora há também a possibilidade de vida quando Marina mescla as óperas e renasce para morrer na sequência. Ela evoca tanto a natureza da mortalidade quanto o impacto que a morte traz. Marina confronta a ideia que as óperas trazem de como nosso destino pode ser alterado por outro e mostra o potencial feminino de enfrentamento

Ela, de modo imponente, explora a oportunidade de morrer de diferentes maneiras e realça os temas comuns da morte do ser feminino, seja no mundo real, seja no mundo mitológico. É possível ver na ópera-performance não apenas o mesclar-se entre Marina e Maria, ambas e as personagens, mas também a mescla da personificação dos personagens. Quando Marina se veste de toureiro ou Dafoe da personagem feminina, ela propõe borrar as bordas entre eles.

Marina Abramovic subverte as normas heteronormativas e patriarcais em *Seven deaths of Maria Callas* ao reinventar as mortes das sete personagens femininas das óperas que Maria Callas interpretou. Consequentemente, ela também ressignifica Callas ao interpretar essas personagens.

Ao escolher essas figuras femininas, além de trazer Maria Callas por meio de personagens já vividos por ela e que sempre estiveram como vítimas de figuras masculinas dominantes, e mesmo de uma sociedade opressora, Marina subverte os papéis e os valores. Ao assumir tais papéis, Abramovic questiona as expectativas de gênero que limitam a expressão feminina e reforçam o patriarcado.

Ao explorar a relação entre as personagens de Callas e seus amantes, que na maioria das vezes são figuras opressoras, ela os fragiliza, à medida que ela representa, ela ressignifica. Abramovic inverte as relações de poder, dando a Callas o controle e o poder em suas interações, bem como sobre suas mortes. Assim, a morte aqui é uma forma de libertação e transcendência. Da mesma maneira, ela questiona as ideias que limitam a experiência humana, e em vez de temer a morte ela a abraça como transformação e renovação.

Por fim, esta é uma obra que se propõe espetacularosa. A encenação está em jogo, e Marina a protagoniza junto com outras mulheres, e o único homem é de fato um ator que coadjuva em cena. Marina explora não a dor no corpo, ela finge, de algum modo ironiza a morte e brinca com ela enquanto narra as mortes que rondam as deusas e as mulheres comuns, sendo as causas dessas mortes: ciúmes, traição, vingança, morte de amor, tristeza, machismo, todas elencadas em *As sete mortes de Maria Callas*.

5.8. MARINA E A SOBREVIVÊNCIA DA DEUSA

Ao desafiar os limites do corpo e da mente, Marina cria um desconforto para seu público, uma vez que coloca em xeque esse corpo feminino, mais público que privado. Por meio de um conjunto de ações, de intervenções sobre o próprio corpo, no qual ela experiencia o limite da dor e da quase morte, a artista subverte o que é considerado socialmente certo ou aceitável para o gênero ao qual pertence. Uma vez que seu fazer performático, que se utiliza do próprio corpo, recorre às intervenções corporais levando os sentidos ao limite extremo, ela quebra as barreiras do que é apropriado e inapropriado para esse corpo feminino.

Com isso Marina mostra a autonomia sobre seu corpo e sobre o destino deste. Ao contrário da deusa, que teve seu destino manipulado e manejado ao longo do tempo, ela protagoniza e conduz a sua existência e a própria narrativa. Ela revisita

violências sobre o corpo situado no feminino, que fora mutilado, apropriado, submetido por outros sujeitos. Sua obra retira poder dos perpetradores da violência, colocando-os em outra perspectiva, não mais como autores da violência, mas como espectadores assistindo à violência sobre o corpo situado no feminino.

Ao se apropriar de uma força mental que suporta ações sobre o próprio corpo, ela ironiza o corpo humano e a ideia de sobrenatural. As ações escolhidas sobre seu corpo se utilizam da dor e por meio dela ocorre a intervenção sobre o físico, subvertendo as convicções acerca do corpo humano e pondo em xeque os limites entre o público – convenções sociais que ditam as regras sobre o que pode e o que não pode sobre esse corpo –, e o privado – o corpo é dela, então ela pode levá-lo ao limite. À medida que Marina constrói uma autoficção como parte de sua poética – enfatizando não apenas as dinâmicas familiares, mas suas opções de mulher ao escolher o trabalho e sua arte no lugar de ser mãe, ressaltando seu poder de sedução – ela se situa como mulher e no gênero feminino, e isso ganha uma potência na sua narrativa performática.

O conjunto poético de Marina revisita e revisa o corpo feminino, os lugares destinados a ele, os limites e as funções desse corpo feminino e subverte. Situa seu gênero nas narrativas e na estética de seu corpo, ao tempo que inverte as normativas protagonizando e dirigindo o enredo das narrativas desse corpo. O fazer da metamorfose nas mãos de Marina ganha outro direcionamento ao brincar com os significados e os sentidos estabelecidos.

Marina se apropria das várias deusas, de seus epítetos e adjetivos, não para atender as demandas patriarcais, mas as suas próprias. Nas mãos de Marina, o poder sobre essas narrativas não pertence a mais ninguém além dela mesma. A sobrevivência da deusa ganha mais sentido na estética de Marina não como reprodutora de cânones, mas como revisionista. De modo que se não houvesse um fantasma da deusa pairando sobre todas nós a própria obra de Marina faria pouco sentido. O conjunto poético de Abramovic intervém sobre o corpo que é político, colocando em xeque o olhar do *outro* sobre o corpo feminino e as convenções que recaem sobre esse corpo.

CONCLUSÃO

A investigação histórica sobre a deusa proporcionou, no processo baseado no material histórico ocidental eurocêntrico, um amplo caminho para investigações a partir da deusa, sendo minha escolha o levantamento histórico sob o intuito de executar um revisionismo com base na análise para apontar um caminho de reparo histórico. Nesse trajeto foi possível constatar que a crença em deusas foi um fato histórico consumado. Rituais às deusas eram praticados, e ao longo do tempo foram reduzidos aos mitos. Isso não quer dizer que em algum momento houve um matriarcado decorrente do culto à deusa, mas sim que houve um lugar divino destinado à sua figura, mas não necessariamente a figura universal feminina. Este ponto leva ao entendimento da própria mitologia greco-romana, que reflete não apenas a mentalidade patriarcal, mas também o lugar e o papel da figura feminina nas sociedades antigas. Este fazer da mitologia que se dá sob o efeito da “antropofagia – ritualística e cultural – e da metonímia – dos epítetos” e a partir dos resíduos dessas “abreviações das forças divinas” é percebido ao longo da história da humanidade.

A persistência de Afrodite-Vênus até a Idade Moderna denuncia que tal “conservação não foi suficiente para preservá-las de prejuízos”, levando a identidades borradas e a características arquetípicas similares. Tal circunstância nos leva à conclusão de que as deusas são fruto de um fazer fragmentado no tempo e na cultura, ou seja, em diferentes tempos elas foram “selecionadas” para representar não a deusa, mas um ideal social. Com efeito, o que nos restou foi a deusa metamorfoseada, sobrevivente por resíduos numes de traços inclinados ao profano. Essas inclinações profanas ensejaram ser reflexos de escolhas daqueles que produziam conhecimento e cultura por vias escritas e visuais.

Nas artes foi possível identificar uma simulação de movimentos nas narrativas visuais em busca de um arrebatamento por meio da obra, e ainda sugerir abertura de modo que o espectador pudesse seguir a narrativa. Tal movimento artístico está na esteira warburguiana, o movimento estético da empatia, que permite às formas empáticas sobreviverem. Neste gancho acrescento ainda que não apenas as formas sobrevivem, mas as fantasias acerca das formas, sendo por meio das deusas um convite à fantasia e a própria invocação do mito da sexualidade, concebendo assim por meio delas a alegoria do ideal feminino.

Conseguimos até aqui olhar, refletir e argumentar o fazer da alegorização por meio da deusa, e por meio das obras de Marina Abramovic apontar as possibilidades nos discursos poéticos de se utilizar a ferramenta que serve à opressão e pode servir à libertação. É possível ainda ver que o texto, conforme se propôs, pode servir a um campo mais amplo, interdisciplinar, não se resumindo nem se limitando a falar apenas com o público acadêmico. Ainda que alguns pontos possam se deparar com questões teóricas, acredito que, de modo geral, haverá contribuição no conhecimento para pensar as imagens e também olhar de outra forma as obras de Marina Abramovic. O texto contribui para entender como a representação da deusa é uma figura idealizada, e ainda induz a pensar as imagens que incidem sobre os aspectos e os elementos da deusa e analisar se a narrativa licencia, repreende, se prejudica ou não na instância da condição feminina.

Os primeiros limites são os próprios recortes que a pesquisa exige por conta da temática e da proposta de um revisionismo. O caminho exige confrontar o que temos em vasta expansão nas prateleiras das bibliotecas. Ademais, exige daquele que se propõe a pesquisar nesta seara questionar o lugar comum e universal que de algum modo habita nossa cultura. Há o limite do próprio recorte ocidental, temporal e material, uma vez que demanda desse tipo de trabalho tanto análise como investigações e (re)escrita. Por fim, entendemos que o resgate integral das propriedades e dos corpos da(s) deusa(s) e das figuras sobreviventes no universo de figuras marginalizadas – como é o caso da instância feminina na história ou na arte – depende do resgate de outras narrativas, culturais e temporais, sob o propósito de um revisionismo e também de levar a um maior protagonismo.

Tais limitações tornam-se ensejo para novas pesquisas. As portas abertas e não adentradas profundamente, assim como uma investigação norteada por um aspecto de investigação da sobrevivência da deusa por meio das análises teórica e histórica, em conjunto com as narrativas visuais, exploram este universo elementar, confrontando as culturas do Ocidente e do Oriente e contribuindo para futuros desdobramentos de pesquisa. Em suma, a porta que propositalmente deixei aberta com o objetivo de não perder o norte proposto, e também pela compreensão da extensão e da exigência de uma nova pesquisa para o aprofundamento das *nuances* lascivas e eróticas que atravessaram séculos até a contemporaneidade. Isso fica aqui

registrado, posto que a investigação parece não conhecer limites diante do propósito de compreensão do papel do corpo feminino, seu passado e seu futuro.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. **Pelas paredes**: memórias de Marina Abramovic. José Olympio, 2017.

ABRAMOVIĆ, Marina (with James Kaplan). **Walk Through Walls**. A memoir: becoming Marina Abramovic. New York: Crown Archetype, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010.

ALCOCK, Susan E. **Graecia capta**: the landscapes of Roman Greece. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

ALEXANDER J. C.; GIESEN, B.; MAST E. L. J. Performance Art. **Social performance**: symbolic action, cultural pragmatics and ritual. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 315-324.

AMATO, R. S. S. **Amores e outras imagens de Filostrato**. São Paulo: Fundação Bienal, 2012.

ANDERSON, Laurie. **Marina Abramović. Bomb Summer**, p. 25-31, 2003.

ANELLI, Marco. **Portraits in the presence of Marina Abramović**. New York: Damiani Publisher, 2012.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: LP&M, 1987.

BAYER, Raymond. **História da estética**. Tradução de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa (Coleção Teoria da Arte), 1978.

BENJAMIN, Walter *et al.* **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BIESENBACH, Klaus. **Marina Abramović: the artist is present**. New York: Museum of Modern Art, 2010.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. Companhia das Letras, 2009.

BURCKHARDT, Jacob. **The civilisation of the Renaissance in Italy**. DigiCat, 2022.

CARTLEDGE, Paul. **Grécia Antiga**. São Paulo: Ediouro, 2009 (Coleção História Ilustrada).

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CELANT, Germano. **Marina Abramović: public body**. Milano: Charta, 2001.

CHASTEL, André. **Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico**: estudos sobre o Renascimento e o humanismo platônico. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CORBIN, Alain *et al.* História do corpo: da renascença às luzes. **História do corpo: da renascença às luzes**, 2008. p. 663-663.

CURCULIO, Ato 4, Cena 1, Plauto. **Curculio**, ou **O gorgulho**, é uma comédia latina da autoria de Titus Maccius Plautus.

DANERI, Annaela *et al.* (Eds.). **Marina Abramović**. Milano: Charta, 2002.

DANTO, Arthur. Perigo e perturbação: a arte de Marina Abramovic. **Back to simplicity** – Marina Abramovic. São Paulo: Luciana Brito Galeria, 2010. p. 46-61.

D'ANGELO, Biagio. Nova corpora, mutatas formas: Leminski à sombra de Ovídio. **Papéis** (UFMS), v. 14, p. 25-36, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ouvir Vênus**. Paris: Gallimard, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas**: ¿como llevar el mundo a cuestas?. Texto de apresentação de Georges Didi-Huberman da exposição homônima em cartaz no Museu Reina Sofía, em Madrid, março de 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa fluida**: essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou gaia ciência inquieta**: o olho da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DURANT, Will. **História da civilização à Renascença**. São Paulo: Record, 1957.

EBENSTEIN, Joanna. **The anatomical Venus**: with 366 illustrations, 324 in Colour. Thames & Hudson, 2016.

ECO, Umberto. **A história da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ECO, Umberto. **A história da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 261.

EVELYN-WHITE, Hugh G. *et al.* **Works and days**: theogony and the shield of Heracles. Courier Corporation, 2006.

FARIA, Giuliana Ragusa de; CORRÊA, Paula da Cunha. **Fragmentos de uma deusa**: representação de Afrodite na lírica de Safo. 2003.

FISHER, Jennifer. Interperformance: the live tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni and Marina Abramović. **Art Journal**, 56), p. 28-33, 1997.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Graal, 1988.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GARCIA, Gerlândia Gouveia. **Representações femininas nos *fabliaux* medievais**. Universidade Federal de Campina Grande, 2013.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance art**.: from futurism to the present. London: Thames & Hudson, 2001.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance now**: live art for the 21st Century. New York: Thames & Hudson, 2018.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GREEN, Charles Doppelgangers and the third force: the artistic collaborations of Gilbert & George and Marina Abramović/Ulay. **Art Journal**, 59, 2, p. 36-45.

GRUZINSKI, Serge. **1480-1520: a passagem do século**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Ordem, integração e fronteiras no Império Romano: um ensaio. **Mare Nostrum**, v. 1, p. 113-127, 2010.

GUERREIRO, Antonio. **Aby Warburg e os arquivos da memória**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2003.

HAGIWARA, Shogo. Art hurts: blood and pain are Abramović's Media. **The Daily Yomiuri**, 1, p. 18, April, 2004.

HEATHFIELD, Adrian (Ed.). **Live: art and performance**. London: Tate Publishing, 2004.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Tradução de J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HUNT, Lynn (Org.). **A Invenção da pornografia**. São Paulo: Hedra, 1999.

ILES, Chrissie. **Marina Abramovic: objects, performance, video and sound**. Oxford: Museum of Modern Art, 1995.

JUNG, Carl G. *et al.* **O homem e seus símbolos**. Harper Collins Brasil, 2016.

JULIANI, Talita Janine. **Sobre as mulheres famosas (1361-1362) de Boccaccio**. Tradução parcial. Estudo introdutório e notas. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Linguística. Campinas, 2011.

KAPLAN, Janet. Deeper and deeper: interview with Marina Abramović. **Art Journal**, 58, 2, p. 6-19, 1999.

KAPROW Allan. **Essays on the blurring of art and life**. Berkeley. University of California Press, 1993.

KOSMIDOU, Zoe. A conversation with Marina Abramović. **Sculpture**, p. 27-31, nov. 2001.

KUPPER, Petra. The scar of visibility, medical performances and contemporary art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

LEVINSON, Jerrold (Ed.). **Aesthetics and ethics, essays at the intersection**. New York: Cambridge University Press, 1998.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LODERMEYER, Peter; DE JONGH, Karlyn; GOLD, Sarah. **Personal structures: time, space, existence**. Koln: DuMont Verlag, 2009. p. 152-160.

LUBBOCK, Tom. Visual arts: caught in the act; it's video but not as we know it. **The Independent**, 2, Sept. 2003.

MATTIOLLI, Isadora. O corpo é a camuflagem: construção ficcional de si na produção artística de mulheres nos anos 1970. **Revista Philia | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 216-243, nov. 2020.

MCEVILLEY, Thomas. Performing the present tense. **Art in America**, p. 114-117, April 2003.

MICHAUD, Philippe-Alain; **Aby Warburg**: a imagem em movimento. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MIGLIETTI, Francesca Alfano. **Extreme bodies, the use and abuse of the body in art**. Tradução de Antony Shugaar. Milano: Skira Editore, 2003.

NAGAI, Asami. Art in harmony with nature. **The Daily Yomiuri**, 24, July, 2003.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico resumido**. Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1966.

NOVAKOV, Anna. Point of access: Marina Abramović's 1975 Performance Role Exchange. **Woman's Art Journal**, p. 31-35, Fall 2003/Winter 2004.

O'BRIEN, Sophie. **Marina Abramović 512 Hours**. London: Koenig Books, 2014.

O'DELL, Kathy. **Contract with the skin**: masochism, performance art and the 1970's. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

PELLIZER, Ezio. **Dicionário etimológico da mitologia grega**. Trieste: Hirema, 2013.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Contexto, 2007.

PETRARCA, Francesco. Lettera ai posteri. L'Autobiografia. *In*: PETRARCA, F. **L'Autobiografia, il secreto e dell'ignoranza sua e d'altri**. A cura di Angelo Solerti. Firenze: Sansoni, 1904. p. 9.

PHELAN, Peggy; RECKITT, Helena. **Art and feminism**. London: Phaidon Press, 2012.

PHIPPS, Jennifer. Marina Abramović/Ulay/Ulay/Marina Abramović. **Art & Text**, n. 3, 1981.

PLINY. **Natural History** (1-37). Tradução de H. Rackham; W. H. S. Jones; D. E. Eichholz. Cambridge, Massachusetts. London: Harvard University Press, 1991.

PLINY. **The natural history**. Pliny the Elder. John Bostock, M. D.; F. R. S. H. T. Riley, Esq., B. A. London. Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street. 1855. Primeira edição em português pela Antonio Fontoura, 2018. o Velho, Plínio (2018-08-17T22:58:59). **História natural**: Livro I. Dedicatória Livro II. O mundo e seus elementos. Edição do Kindle.

SAFO. **Fragmentos completos**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores, 2017. 1. ed.

SAVIOTTI, Gino. **Pequena história da estética**. Coimbra: Editora Limitada, 1945.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SMALEC, Theresa. Not what it seems: the politics of re-performing Vito Acconci's Seedbed. **PMC: Postmodern Culture**, 17, 1, 2006, and Writing art, **Art Monthly**, p. 13-17, 1999.

TORRANO, J. A. A. **Teogonia**: a origem dos deuses – Hesíodo. São Paulo: Iluminuras, 2007.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e dos seus monstros**. Lisboa: Nova Vega-Passagens, 2004.

VEYNE, Paul. **Os gregos acreditavam em seus mitos?** Ensaio sobre a imaginação constituinte. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

WEINTRAUB, Linda. **Self-transcendence: Marina Abramovic.** Art on the Edge and Over: Searching for Art's Meaning in Contemporary Society 1970-1990s. Litchfield, CT: Art Insights, Inc., p. 59-64.

WESTCOTT, James. **Quando Marina Abramovic morrer:** uma biografia. São Paulo: Sesc Edições, 2015.

WOOLGER, Jennifer B.; WOOLGER, Roger J. **A deusa interior:** um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas. 2000.

VEYNE, Paul (Org.). **História da vida privada**, v. 1. Do Império Romano ao ano mil. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

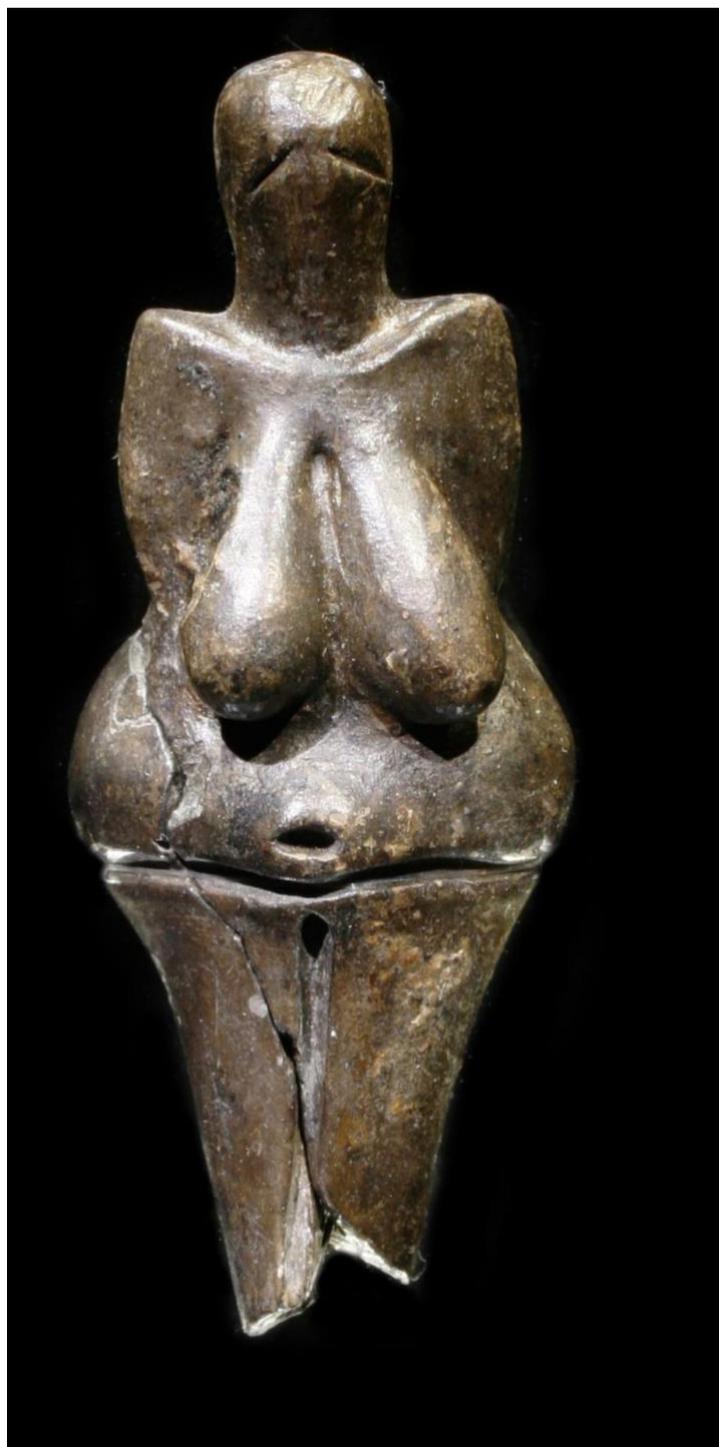
Documentário:

Marina Abramovic: the artist is present. Direção: Matthew Akers. Produção: Jeff Dupre, Maro Chermayeff. 2012, DVD (106 min).

ANEXO I



Vênus de Laussel – estatueta talhada num bloco de pedra calcária. Pertence ao período paleolítico, encontrada em 1909 por Lalanne no sítio arqueológico de Laussel, na localidade de Marquay, na Dordonha francesa. Medidas: 46 cm de altura



Vênus de Dolní – estatueta de terracota, pertence ao período paleolítico. Encontrada um pouco antes de 1924, data do início das escavações sistemáticas no sítio

arqueológico de Dolní Věstonice, situado na aldeia homônima, ao sul de Brno, na República Tcheca. Medidas: 111 mm de altura e 43 mm de largura



Vênus de Lespugue – estatueta esculpida em marfim. Pertence ao período paleolítico, descoberta em 1922 na “Caverna das Cortinas”, em Lespugue, uma localidade do distrito de Saint-Gaudens, na Alta Garona (França). Medidas: 147 mm de altura, 60 mm de largura e 36 mm de grossura



Vênus Kostenki – estatueta esculpida em marfim de mamute. Pertence ao período paleolítico superior, encontrada em 1967 no complexo arqueológico Kostyonki-Borshchyovo, na Rússia



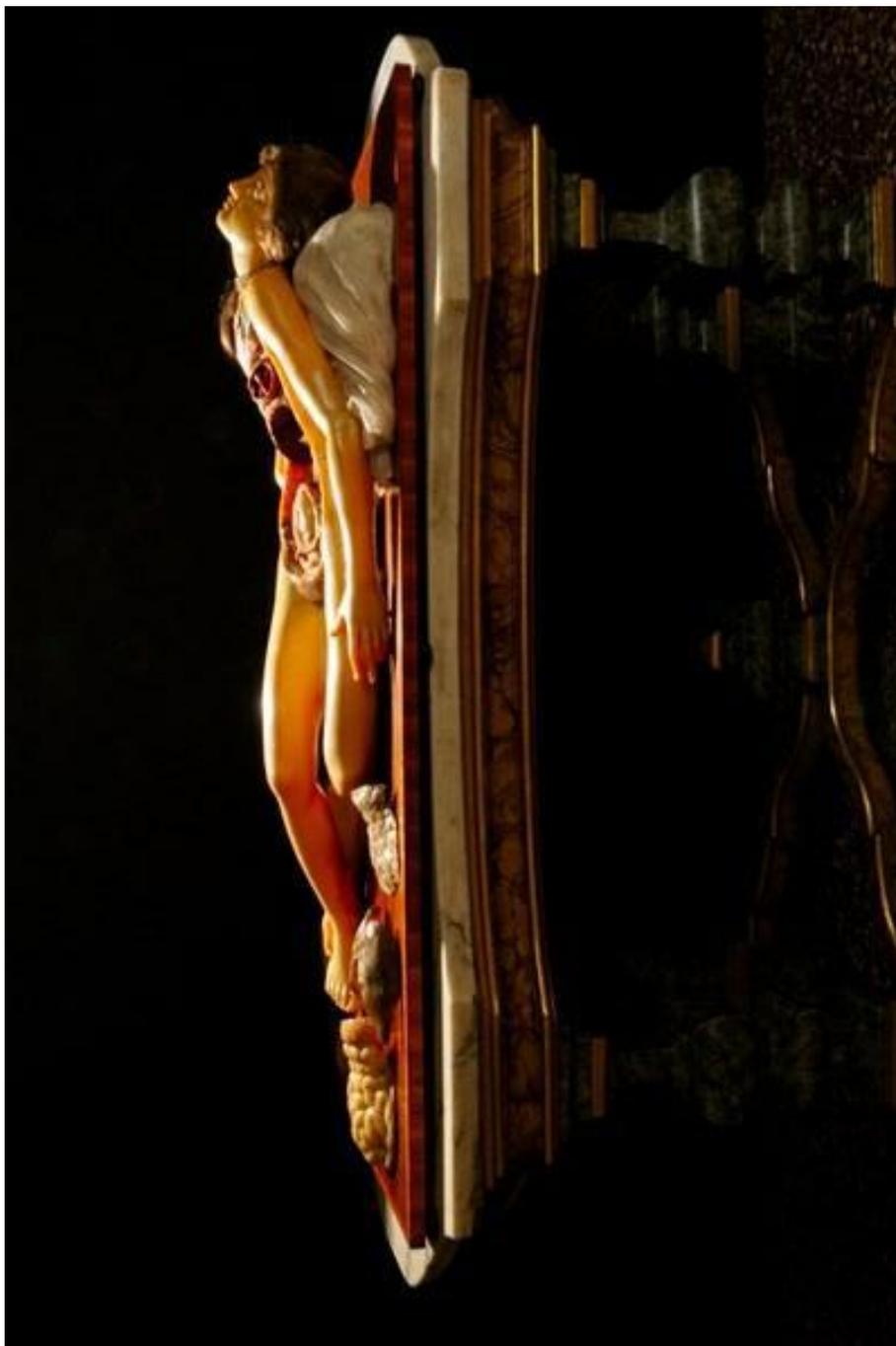
Vênus Willendorf – estatueta esculpida em calcário e colorido com ocre vermelho. Pertence ao período paleolítico, encontrada em 1908 no sítio arqueológico situado perto de Willendorf, na Áustria. Medidas: 11,1 cm (4 3/8 polegadas) de altura



Vênus Anatômica de Clemente Susini, entre 1780 e 1782. Imagem do Morbid Anatomy Museum de Joanna Ebenstein



Capa do livro *The morbid anatomy anthology*. Joanna Ebenstein and Colin Dickey. Published by Morbid Anatomy Press



Vênus Anatômica – o modelo anatômico de cera “Venerina” ou “Pequena Vênus” de Clemente Susini, 1782. Foto de Joanna Ebenstein. Cortesia do Palazzo Poggi, Bolonha, Itália, 2010. Foto de Joanna Ebenstein



Vênus Anatômica – produzida por oficina em La Specola entre 1784 e 1788, dentro da caixa original feita em jacarandá e vidro veneziano no Josephinum, Coleções e História da Medicina, MedUni Viena, Áustria. Foto de Joanna Ebenstein. The Anatomical Venus. Joanna Ebenstein



Foto de ilustração da capa. The Anatomical Venus: Wax, God, Death & The Ecstatic. Joanna Ebenstein. Published by D. A. P. <https://laluzdejesus.com/morbid-anatomy-weekend/>

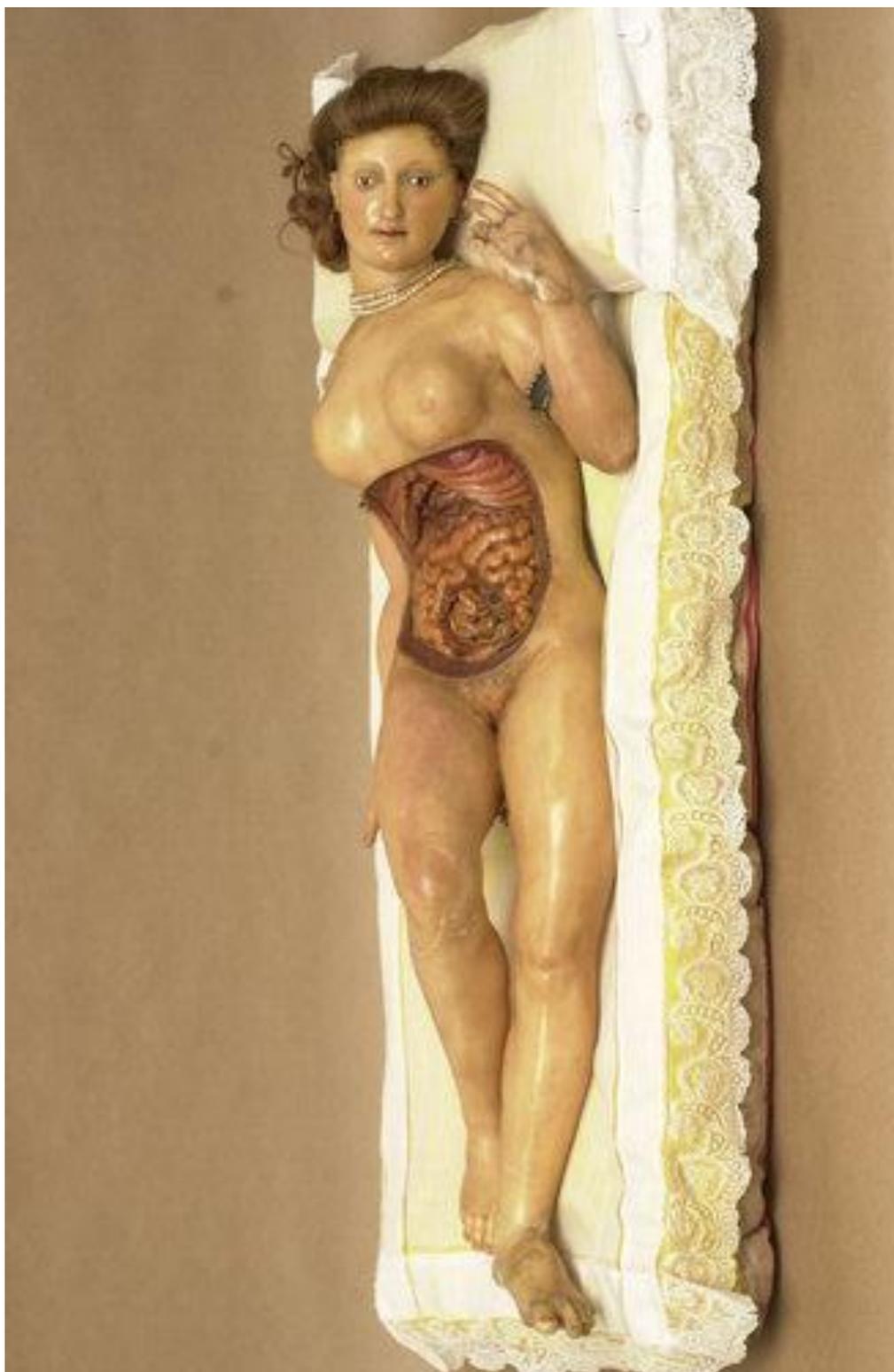
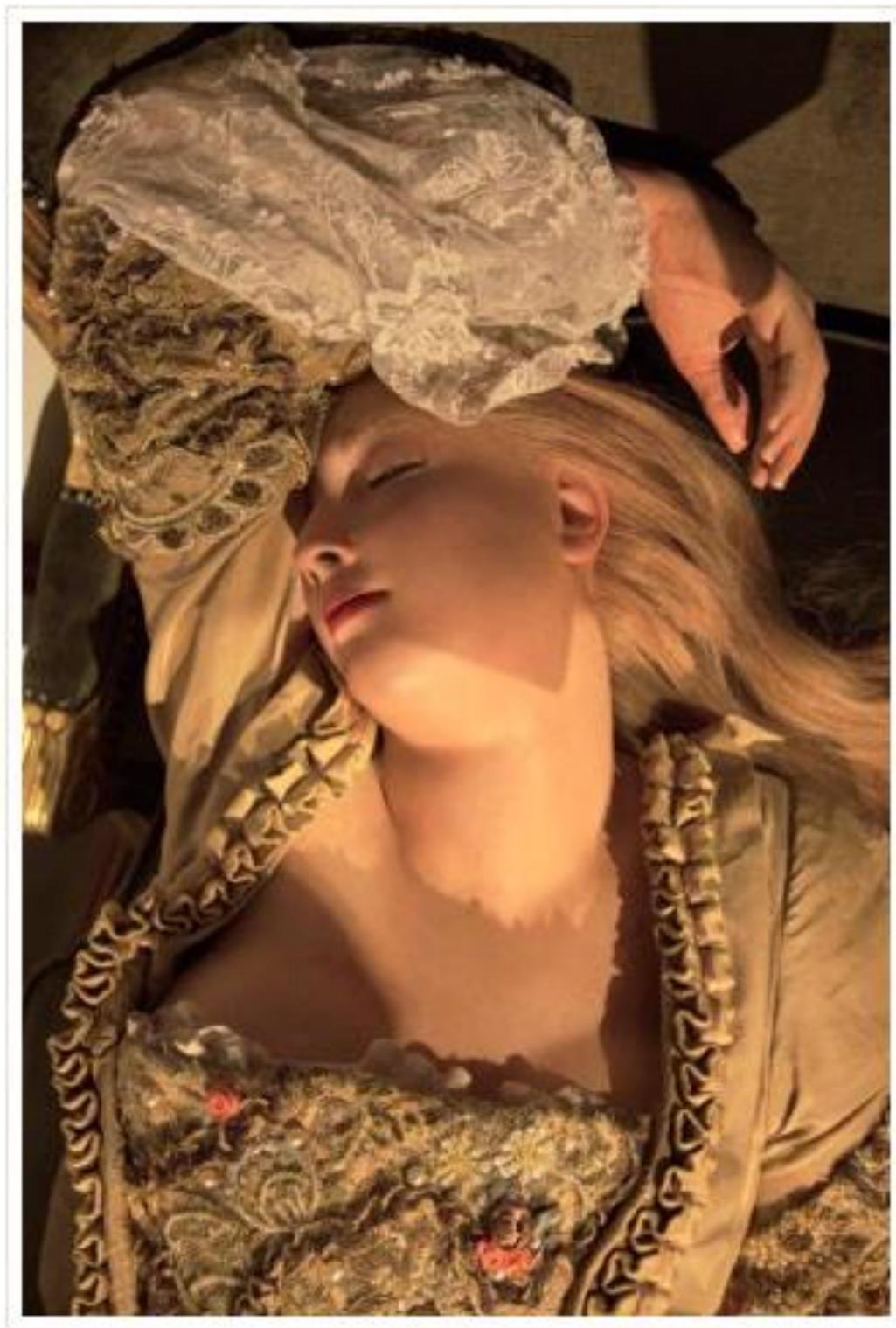


Foto de Joanna Ebenstein. The Anatomical Venus. Joanna Ebenstein.



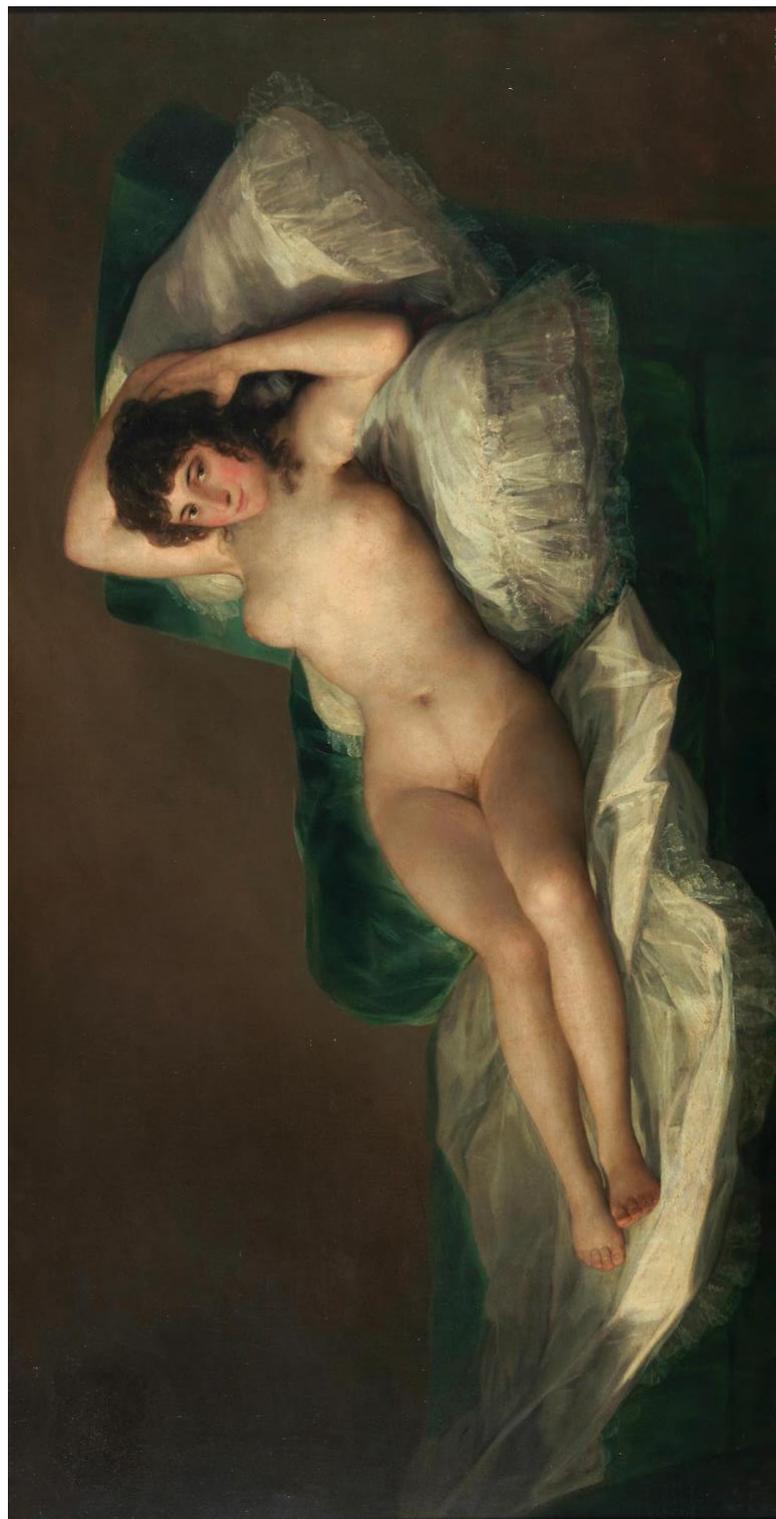
A Bela Adormecida, uma réplica de um modelo de cera do médico suíço e mestre escultor de cera Philippe Curtius. Arquivos Madame Tussauds, Londres. Foto de Joanna Ebenstein



The_Nightmare – O pesadelo

Johann Heinrich Füssli – 1781

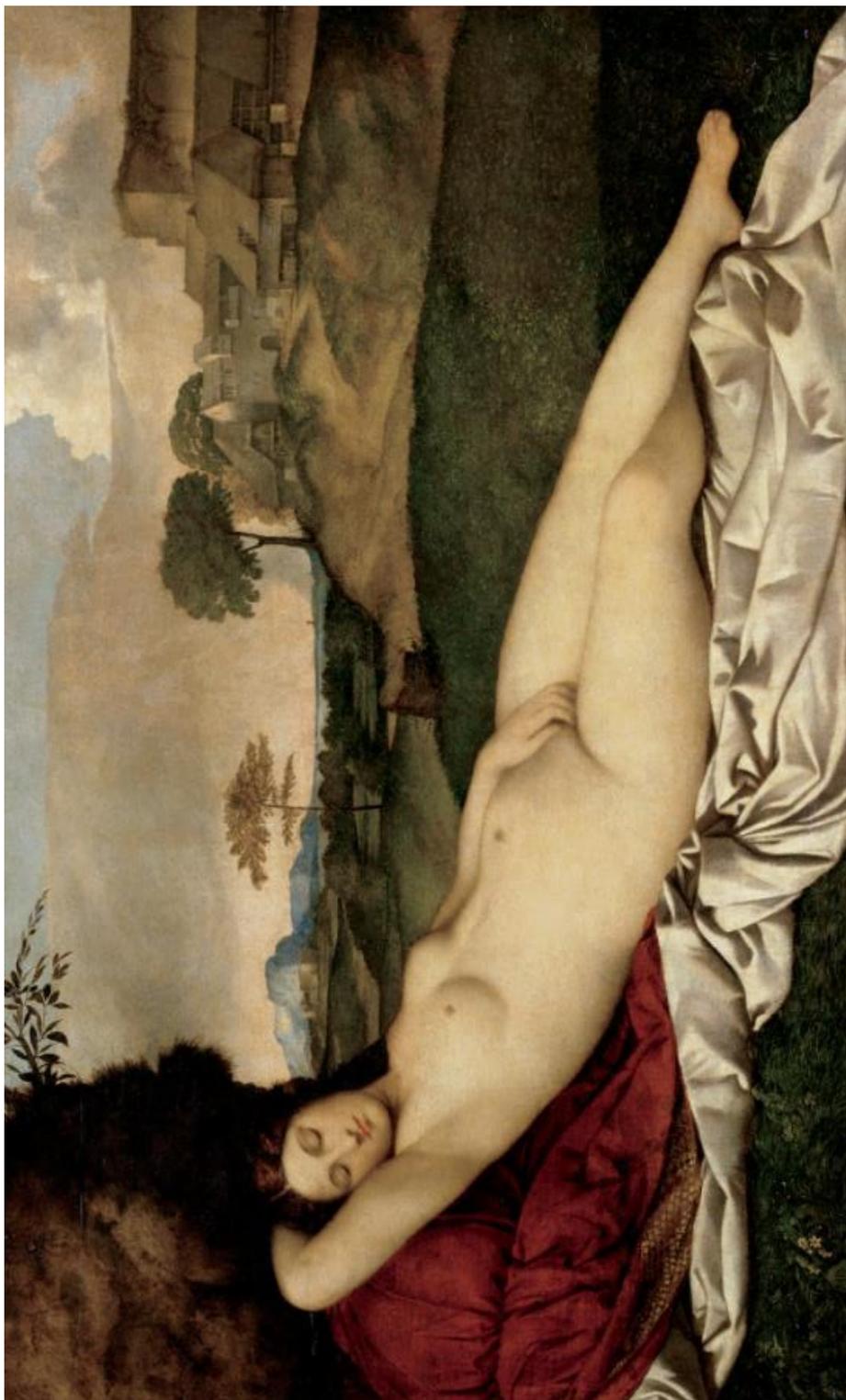
Detroit Institute of Arts, Detroit



A maja nua

Francisco de Goya, 1790/1800

Madrid



Vénus Adormecida

Giorgione e Ticino, 1507-1510

Pinacoteca dos Mestres Antigos, Dresden



Beata Ludovica Albertoni

Gian Lorenzo Bernini

Igreja de San Francesco a Ripa, Roma



A banhista, de Valpinçon

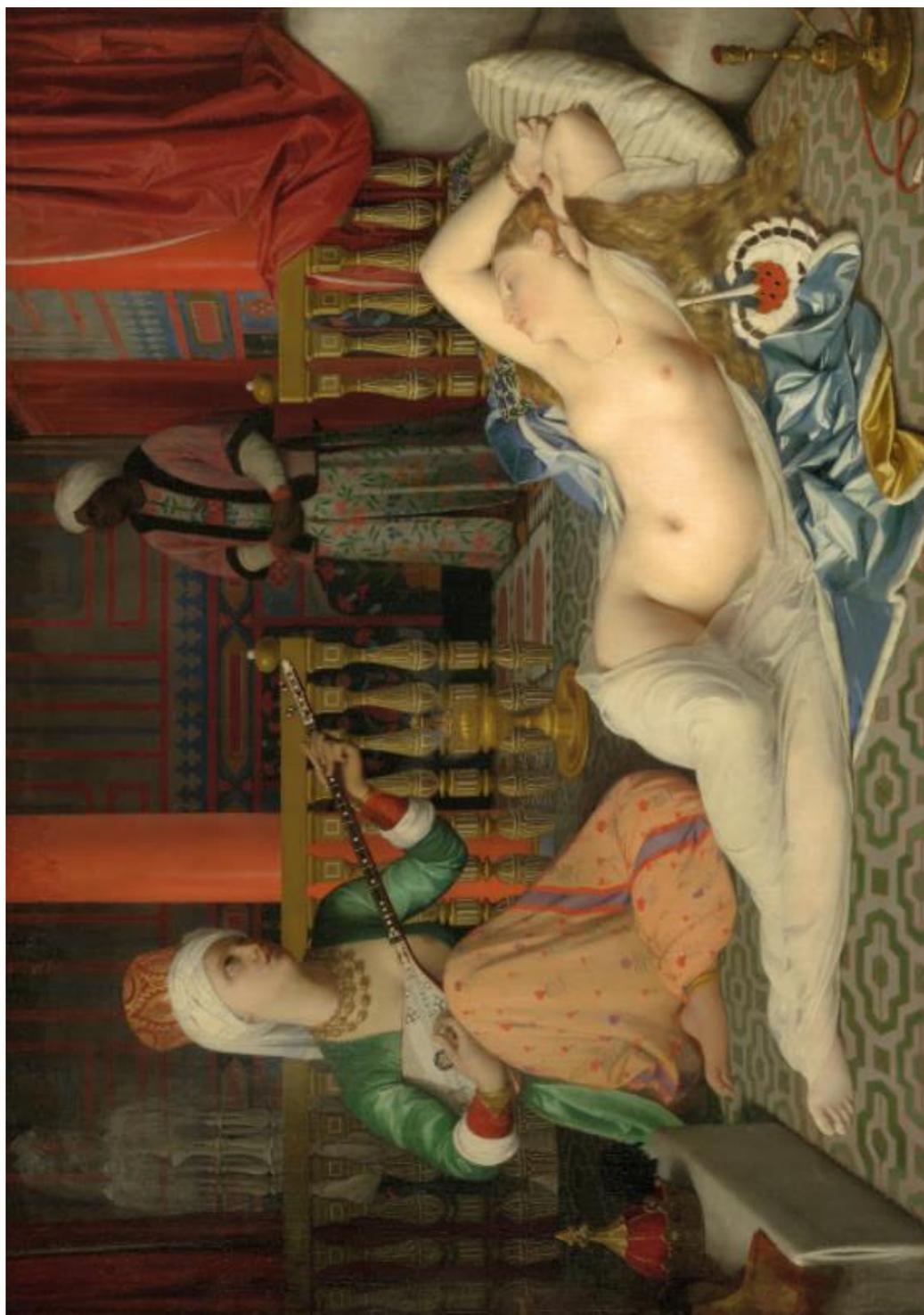
1808 – Jean Auguste Dominique Ingres



Ophélie

John Everett Millais – 1851-1852

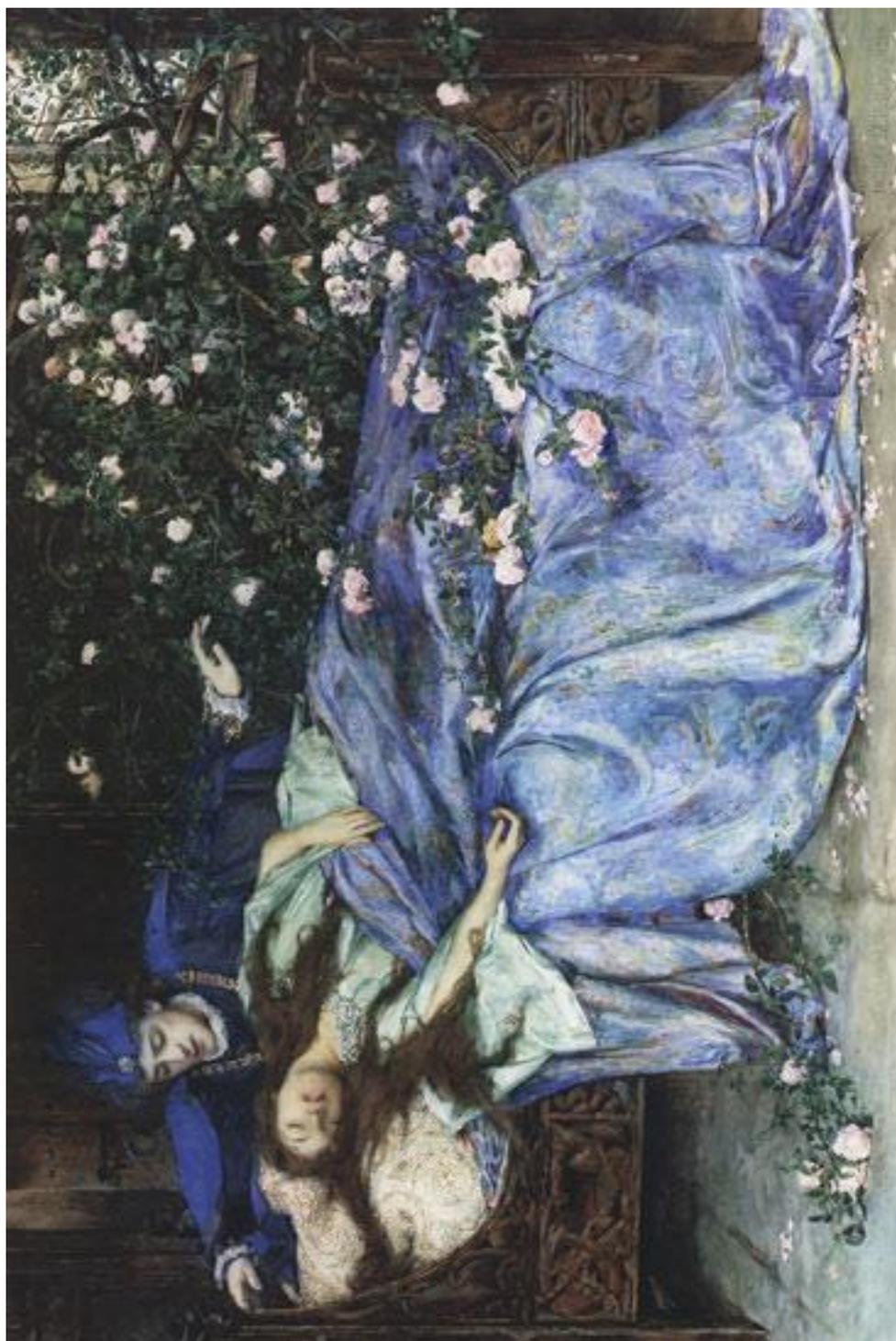
Tate Britain



Odalisque with Slave

Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1839

Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts



Meynell Rheam (1859-1920) – Bela Adormecida



Detalhe da escultura O êxtase de Santa Teresa

Gian Lorenzo Bernini

Escultura em mármore

Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma



Afresco Casa de Vênus, Pompeia



O nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli

ANEXO II



Rhythm 10 (performance, uma hora), Museo d'Arte
Contemporanea, Villa Borghese, Roma, 1973

performance Ritmo 10 – fotografia do livro *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*

Rhythm 10 [Ritmo 10] era baseada num jogo de bar, comum entre camponeses russos e iugoslavos. Você afasta bastante os dedos num balcão ou numa mesa de madeira e crava muito rapidamente uma faca afiada nos espaços entre os dedos. Cada vez que você errar e se cortar será forçado a tomar outro drinque. Quanto mais bêbado você estiver, maior sua probabilidade de se cortar. Como a roleta russa, é uma brincadeira de coragem, insensatez, desespero e perversidade – o perfeito jogo eslavo.

[...] A variante que criei para o jogo envolvia não uma, mas dez facas, além de som e uma nova ideia: incorporar acidentes no projeto para uma peça de arte performática. No chão do ginásio de Melville College – um dos locais do festival – desenrolei uma grande folha de papel branco encorpado. Nesse papel dispusemos dez facas de tamanhos variados e dois gravadores de fita.

[...] ajoelhei-me no papel e liguei um dos gravadores. Ra-ta-ta-ta-tá – eu fincava a faca entre os dedos da minha mão esquerda com a maior velocidade possível. É claro que, como estava indo bem depressa, de vez em quando eu errava, só um pouquinho, e dava um pequeno talho em mim mesma. Cada vez que me cortava eu gemia de dor – o gravador captava o som – e passava para a faca seguinte. Logo

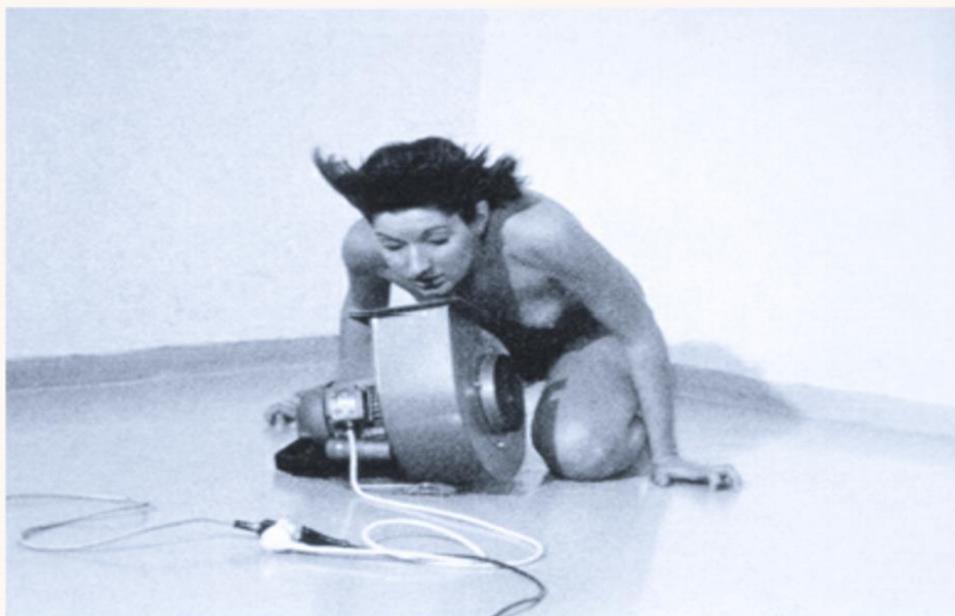
eu tinha usado todas as dez facas, e o papel branco estava com manchas impressionantes do meu sangue.

[...] No momento em que me cortei com a décima faca peguei o primeiro gravador, interrompi a gravação e apertei o botão para reprodução. Então liguei a segunda máquina para gravar e comecei tudo de novo, com a faca número um. Mas dessa vez, enquanto o primeiro gravador tocava os sons das batidas cadenciadas da ponta da faca e dos meus gemidos de dor, tentei com muita determinação me cortar em exata sintonia com meus acidentes anteriores. O que acabou se revelando foi que eu era boa nisso – só errei duas vezes. E o segundo gravador estava gravando tanto a reprodução da primeira máquina quanto minha segunda rodada do jogo das facas. Quando terminei com as dez facas, mais uma vez rebobinei a fita do segundo gravador, reproduzi a trilha sonora das duas performances, levantei-me e saí (ABRAMOVIC, p. 88-91).



10. Marina Abramović, *Rhythm 2*, 1974. Performance, 7 hours (total). Galerija, Su-
vremene Umjetnosti, Zagreb.

Rhythm 2 [Ritmo 2], que apresentei no Museu de Arte Contemporânea de Zagreb alguns meses depois. Sentei-me a uma mesinha diante da plateia e tomei o primeiro comprimido. Em dois minutos meu corpo estava apresentando espasmos involuntários, quase caindo da cadeira. Eu tinha consciência do que estava acontecendo comigo, mas não havia nada que eu pudesse fazer para interromper aquilo. Então, quando o efeito do comprimido passou, tomei o segundo. Dessa vez entrei numa espécie de transe passivo, sentada ali com um grande sorriso no rosto, sem consciência de nada. E o efeito desse comprimido durou cinco horas (ABRAMOVIC, Marina. *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic* (p. 98). José Olympio. Edição do Kindle).



Rhythm 4 (performance, 45 minutos), Galleria
Diagramma, Milão, 1974

Apresentei *Rhythm 4* [Ritmo 4 na Galleria Diagramma, em Milão. Nesta peça eu estava nua, sozinha, num aposento branco, agachada diante de um forte ventilador industrial. Enquanto uma câmera de vídeo transmitia minha imagem para a plateia na sala ao lado, eu forçava meu rosto contra o furacão soprado pelo ventilador, tentando encher meus pulmões com o máximo de ar possível. Em poucos minutos, a enorme corrente de ar que me enchia por dentro fez com que eu perdesse a consciência. Eu tinha previsto isso, mas, como no caso de *Rhythm 2*, o objetivo da peça era me mostrar em dois estados diferentes, consciência e inconsciência (ABRAMOVIC, 1974, p. 98).



Rhythm 5 (performance, uma hora e meia),
Centro Cultural Estudantil, Belgrado, 1974

Foto da performance Ritmo 5. Fotografia do livro *Pelas Paredes: memórias de Marina Abramovic*

Rhythm 5 [Ritmo 5]. O “5” no título representava uma estrela de cinco pontas – de duas estrelas na realidade. Havia a grande estrela de madeira de cinco pontas que eu planejava montar no pátio do SKC, e havia as extremidades do meu corpo, como uma estrela-do-mar, quando eu me deitasse dentro dela com a cabeça, as pernas e os braços esticados. A estrela era, de fato, uma estrela dupla, feita com travessas de madeira, uma dentro da outra, sendo a externa com cerca de 4,5 metros de ponta a ponta, e a interna só um pouquinho maior que meu corpo. Entre os contornos das duas estrelas eu colocaria serragem ensopada com 100 litros de gasolina. Depois ateariam fogo a esse material altamente inflamável e eu me deitaria dentro da estrela interna, com pernas e braços bem esticados. Por que uma estrela? Era o símbolo do comunismo, a força repressora sob a qual eu tinha sido criada, a coisa da qual eu estava tentando escapar – mas ela era também tantas outras coisas: um pentagrama, um ícone adorado e envolto em mistério por seitas e religiões antigas, uma forma detentora de enorme poder simbólico. Ao utilizar esses símbolos no meu trabalho eu estava tentando entender o significado mais profundo deles (ABRAMOVIC, 2016 p. 96-97).



Rhythm 0 (performance, seis horas), Studio Morra, Nápoles, 1974

Foto da performance Ritmo 0. Fotografia do livro *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*"

O convite veio do Studio Morra, de Nápoles [...] planejei uma peça na qual a plateia proporciona a ação. Eu seria apenas o objeto, o receptáculo. Meu plano era ir à galeria e simplesmente ficar ali, de calça preta e camiseta preta, atrás de uma mesa sobre a qual haveria 72 objetos. Um martelo. Um serrote. Uma pena. Um garfo. Um vidro de perfume. Um chapéu-coco. Um machado. Uma rosa. Um sino. Umas tesouras. Umas agulhas. Uma caneta. Um pote de mel. Um osso de cordeiro. Uma faca de trinchar.

Um espelho. Um jornal. Um xale. Uns alfinetes. Um batom. Um pote de açúcar. Uma câmera Polaroid. Vários outros objetos. E uma pistola com uma bala ao lado. Quando, às oito da noite, uma boa quantidade de espectadores tinha chegado, as pessoas encontraram as seguintes instruções em cima da mesa:

RHYTHM 0 [RITMO 0]

Instruções. Há 72 objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim como vocês quiserem.

Performance Eu sou o objeto.

Durante esse período assumo plena responsabilidade.

Duração: 6 horas (20h-2h)

1974

Studio Morra, Nápoles.

Durante as três primeiras horas não aconteceu muita coisa.

[...] a princípio aos poucos e depois mais rápido, começaram a acontecer coisas.

[...] À medida que fomos chegando às altas horas da noite, um certo ar de sexualidade surgiu no recinto. Isso não partiu de mim, mas do público. Estávamos no sul da Itália, onde a Igreja Católica tinha um poder extraordinário, e havia essa forte dicotomia entre a madonna e a prostituta nas atitudes para com as mulheres. Depois de três horas um homem cortou minha camisa com a tesoura e a tirou. As pessoas me manuseavam para eu assumir várias poses.

[...] Eu era uma marionete – totalmente passiva. Com os seios nus, continuei ali, em pé.

[...] Com o batom, outra pessoa escreveu IO SONO LIBERO – “eu sou livre” – no espelho e prendeu o espelho na minha mão. Outra pessoa também pegou o batom e escreveu FIM na minha testa.

[...] As coisas foram ficando mais intensas.

[...] Me puseram em cima da mesa, abriram minhas pernas, cravaram a faca na mesa, perto da minha virilha. Alguém fincou alfinetes em mim. Outra pessoa despejou lentamente um copo de água por cima da minha cabeça. Alguém fez um corte no meu pescoço com a faca e sugou o sangue. Ainda tenho a cicatriz. Havia um homem – um homem muito pequeno – que simplesmente ficou bem perto de mim, com a respiração

pesada. Esse homem me deu medo. Nenhuma outra pessoa, nenhuma outra coisa, me deu medo. Mas ele, sim. Depois de um tempo ele colocou a bala na pistola e pôs a pistola na minha mão direita. Fez a pistola apontar para meu pescoço e tocou no gatilho. Houve um murmúrio na plateia e alguém o agarrou. Teve início um tumulto. Parte dos presentes obviamente queria me proteger. Outros queriam que a performance continuasse. Como aquilo ali era o sul da Itália, vozes se alteraram, a raiva se inflamou. O cara baixo foi retirado às pressas da galeria e a peça prosseguiu. Na verdade, a plateia se tornou cada vez mais atuante, como que num transe. E então, às 2 da manhã o galerista veio e me avisou que as seis horas tinham terminado. Parei com meu olhar vazio e olhei direto para o público. “A performance terminou”, disse o galerista. “Obrigado.”

Eu estava destruída, seminua e sangrando; meu cabelo estava molhado.

[...] as pessoas que ainda permaneciam ali de repente ficaram com medo de mim. Quando caminhei na direção delas, saíram correndo da galeria.



Foto da performance Ritmo 0. Fotografia do livro *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*



Foto da performance Thomas Lips. Fotografia do livro *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*"

THOMAS LIPS

Performance.

Como lentamente um quilo de mel com uma colher de prata.

Bebo lentamente um litro de vinho tinto servido numa taça de cristal.

Quebro a taça com minha mão direita.

Faço uma estrela de cinco pontas na minha barriga com uma gilete.

Me açoito com violência até não sentir mais nenhuma dor.

Me deito numa cruz feita de blocos de gelo.

O calor de um aquecedor suspenso, direcionado para meu ventre, faz com que o corte da estrela sangre.

O resto do meu corpo começa a congelar.

Permaneço trinta minutos na cruz de gelo até o público interromper a peça, removendo os blocos de gelo que estão por baixo de mim.

Duração: duas horas, 1975.

Galeria Krinziger, Innsbruck.

“Enquanto eu me açoitava, meu sangue espirrava por toda parte. De início, a dor era lancinante. Mas depois desapareceu. Era como uma parede que eu tivesse conseguido atravessar e saído do outro lado. Alguns minutos depois, deitei-me de costas sobre blocos de gelo que tinham sido dispostos no piso na forma de uma cruz. Por meio de fios, um aquecedor desceu do teto. Ele ficou pendurado logo acima do meu ventre, aquecendo a estrela que eu tinha cortado para que ela continuasse a verter sangue. Enquanto isso, toda a parte de trás do meu corpo estava congelando em contato com a cruz de gelo. Quando deitei na cruz, senti minha pele se grudar à superfície do gelo. Procurei respirar o mais devagar possível e não fazer o menor movimento. Fiquei deitada ali por meia hora (ABRAMOVIC, 2016 p. 110-111).



Thomas Lips (performance, duas horas), Galeria Krinziger, Innsbruck, 1975

Foto da performance Thomas Lips. Fotografia do livro *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*