

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO – FACED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE
EDIÇÃO 2010**

DÉBORA BALZAN FLECK

A IMAGEM DO FEMININO: INTERFACES COM VÊNUS
Uma leitura sociológica sobre gênero na arte

Porto Alegre
2011

DÉBORA BALZAN FLECK

A IMAGEM DO FEMININO: INTERFACES COM VÊNUS
Uma leitura sociológica sobre gênero na arte

Monografia apresentada à Faculdade de Educação da UFRGS como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Pedagogia da Arte, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Luciana Gruppelli Loponte.

Porto Alegre
2011

RESUMO

FLECK, Débora Balzan. *A Imagem do Feminino: Interfaces com Vênus* - Uma leitura sociológica sobre gênero na arte. 52 f. Monografia – trabalho de conclusão do Curso de Pós-Graduação em Pedagogia da Arte (especialização) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2010.

Neste trabalho, pretendi realizar uma abordagem sobre a imagem do corpo feminino, das suas relações com a arte, subjetividades nas relações sociais de gênero e de poder, contextualizando possibilidades e reflexões a partir da análise da representação renascentista do nascimento de Vênus por Botticelli. Por meio da pesquisa de imagens de Vênus, seja no campo da arte ou da publicidade, busquei propor uma reflexão/discussão acerca dos valores, simbolismos e conceitos que abarcam a leitura da representação do corpo da mulher em nossa cultura visual, com o objetivo de demonstrar a construção de discursos de dominação social semelhantes, que podem contribuir na formação de um papel/função social predominante e estereotipado atribuído às mulheres, bem como o poder da imagem reproduzida pela arte e pela publicidade na legitimação dos comportamentos sociais atribuídos aos gêneros.

Palavras chave: arte, Vênus, leitura sociológica, cultura visual, corpo, gênero.

ABSTRACT

In this paper, I intended to make a study about the woman's body image, its relationship with art, subjectivity in the social relations of gender and power, contextualizing ideas and possibilities from the analysis of Renaissance representation of *The Birth of Venus* by Botticelli. By searching for Venus images, whether in art or advertising, I propose a reflection and discussion on values, on symbolism and concepts involving the reading of the representation of woman body in our visual culture. This reflection aims to demonstrate a constructive speech of a similar social domination, which can contribute in the social function and stereotyped attributed to women, as well as the power of the reproduced image, whether by art or by advertising in the legitimation of social behavior attributed to the role of gender.

Key-words: art, Venus, sociological reading, visual culture, body, gender

SUMÁRIO

<i>INTRODUÇÃO</i> _____	05
<i>Capítulo I - A Imagem de Vênus no Processo de Construção Histórica de uma Cultura Visual</i> _____	09
<i>Capítulo II - A Vênus de Botticelli: o Renascimento e o Nascimento de um Movimento Cultural</i> _____	14
<i>Capítulo III - Os Atributos de Vênus: Relações Simbólicas, Iconográficas e Estéticas</i> _____	19
<i>Capítulo IV - Vênus na Arte como Representação do Feminino e suas Possíveis Leituras Sociológicas</i> _____	28
4.1 A imagem do feminino na arte moderna _____	31
4.2 O corpo feminino: estereótipo e beleza _____	34
<i>Capítulo V - Perspectivas Estéticas e Sociais dos Regimes de Visibilidade do Feminino</i> _____	38
<i>CONCLUSÃO</i> _____	46
<i>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i> _____	49
<i>ANEXO I – Pesquisa de Imagens</i> _____	53

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, busquei realizar uma abordagem sobre a imagem do corpo feminino desde as suas relações com a história da arte ocidental, seus estudos de subjetividade, as relações sociais de gênero e de poder que a permeiam, contextualizando possibilidades e reflexões a partir da análise da representação renascentista de Vênus, por meio da obra *O Nascimento de Vênus*, pintada em 1485 por Botticelli.

Considerando o interesse pela pintura representativa de corpos femininos em minha produção artística, a imagem eleita se demonstrou paradigmática para a análise ora proposta. Uma imagem que, desde seu surgimento, tece permanências através dos tempos como uma imagem icônica, sem dúvida uma das mais reeditadas e referenciadas de Vênus, divulgada ostensivamente pela indústria cultural e referenciada em produções da cultura visual ocidental contemporânea, está predominantemente associada a significações do universo feminino.

Por meio da pesquisa de imagens que retrataram Vênus, desde o renascimento, incluídas algumas referências da antiguidade, até a arte contemporânea, foi possível evidenciar algumas possibilidades de reflexão/discussão acerca de valores, simbolismos e conceitos que abarcam a leitura da representação do corpo da mulher em nossa cultura visual. Com o objetivo de demonstrar a construção de discursos de dominação social semelhantes, que podem ter consolidado ou legitimado um papel/função social predominante e estereotipado atribuído às mulheres, bem como o poder da imagem reproduzida, seja na arte ou na publicidade, na afirmação de comportamentos sociais diferenciados pelos gêneros, nos deparamos com argumentos que vão desde o idealismo romântico do nu feminino, na visão de Keneth Clark, até a reviravolta paradigmática de Didi-Huberman, que propõe a visão da crueldade humana sobre a nudez de Vênus.

O tema não apenas se relaciona com a arte, sua história, interpretações ou leituras imagéticas, mas também com estudos sociológicos, com a necessária compreensão histórica dos fenômenos sociais relacionados ao gênero e ao poder, com os estudos de subjetividade do corpo na contemporaneidade.

Assim, desenvolvi a pesquisa abordando, inicialmente, os estudos existentes sobre a imagem de Vênus e sua participação no processo de construção histórica da cultura visual. As leituras das imagens de Vênus referenciadas pela história da arte tradicional, restringiram-se,

em sua maior parte, a leituras iconográficas, muitas vezes sem referências históricas ou culturais que justifiquem suas permanências. Por tratar-se de uma imagem que simboliza um mito¹ associado ao gênero feminino, foi preciso não apenas incrementar os estudos nessa área, que são escassos, mas buscar referências de leituras sociológicas que pudessem auxiliar na compreensão de como uma imagem sobrevive ao tempo e de que forma contribui ou cria novas acepções conceituais na constituição da nossa cultura visual. E encontrar leituras distanciadas de discursos cronológicos foi fundamental nessa empreitada.

Em seguida, passamos à análise da obra paradigma, concebendo a imagem de Vênus no passado, com os seus significados, significações e simbolismos, sem desconsiderar a também a compreensão do processo histórico de ressignificação desses valores em outras áreas para além das artes.

No terceiro e no quarto capítulo, abordamos as possíveis leituras sociológicas de representação do feminino, com o intuito de demonstrar como muitos autores de temas relacionados à arte e aos estudos de gênero referenciam e fazem questão de demonstrar propriedades do nu feminino para justificar relações históricas. Logicamente, são todas referências a valores culturais e sociais que influenciaram na composição da aparência da representação da mulher na pintura, mas que, por consequência, também consolidaram entendimentos equivocados acerca de comportamentos sociais. No entanto, são todas elas contribuições significativas para interpretar por meio da arte a construção dos papéis dos gêneros na sociedade.

Por fim, buscamos estabelecer, no quinto capítulo, algumas interfaces relacionadas a essa imagem clássica e permanente que referencia a representação da mulher na arte, sempre com o propósito de compreender melhor a o fenômeno da permanência de imagens dentro da tradição da representação do corpo feminino. Realizar a leitura da imagem com essa finalidade, não apenas pode auxiliar na busca de razões que justifiquem sua importância dentro da cultura visual, seja enquanto imagem carregada de simbologias ou pela sua função de representar possíveis estereótipos, mas também indicar características que possuem relações intrínsecas com a constituição de regimes de visibilidade que condicionam

¹ Na Teogonia de Hesíodo, Vênus nasce dos testículos de Urano (o firmamento) castrado por seu filho Chronos (o tempo), que caem no mar e originam uma espuma que concebe a deusa do amor e da beleza. Para DIDI-HUBERMAN (2005), que propaga uma visão humanista de Vênus, esse mito não é uma entidade pura, mas uma “catástrofe produtora de beleza” Para CLARK (1956), a Vênus celestial, nascida do céu, é o próprio paradigma simbólico e de uma idealização de beleza pura.

comportamentos sociais, o que pode ocorrer a partir da própria leitura de imagem dentro de um regime representativo nas artes ou da própria relação que estabelecemos com o olhar, em um regime estético. Compreender como uma imagem renascentista, ao mesmo tempo em que representa simbolicamente o feminino, pode apresentar novos conceitos desvinculados da obra original, que atribuem outros valores ao corpo feminino. Como uma obra tida como clássica nos catálogos da história da arte chamada “universal” ou “tradicional” pode consistir em uma simples abordagem de imagem, mas sujeita a regimes de vigilância e de visibilidade. É possível que todos esses elementos, desde que inseridos em uma dinâmica social, possam nos levar a alguma compreensão sobre o processo de formação ou consolidação de um estereótipo do corpo atribuído à mulher, como ideal de beleza, bem como as características que integram a representação da feminilidade.

Sem desconsiderar que a idealização dos corpos – e dos gêneros enquanto portador de papéis sociais – decorre de um processo cultural permeado de necessidades e relações de poder, assim como os almejados estereótipos corporais, que dificilmente são questionados dentro dessas relações, nos propomos a olhar para a história da arte ocidental sob a perspectiva da participação social dos gêneros. Reconhecer essas relações e o que se pode estabelecer junto às teorias de percepção e interpretação das imagens, bem como as concepções da corporalidade que lhe permeiam, pode apresentar-se como um ponto de partida propício para a compreensão das formas com que a cultura condiciona a formação das nossas percepções do mundo. É uma análise que já se inicia concluindo pela parcialidade das construções históricas de poder que permeiam o tema.

Por fim, encerramos o que entendemos ser uma modesta reflexão no estudo do tema, apresentando, no último capítulo, imagens que revelam a permanência da imagem de Vênus concebida por Botticelli. São representações da Vênus que nos instigaram durante a pesquisa, mas que não nos conduziram a um processo de estudo semiológico. Somente confirmam que, ao lançarmos mão de uma análise referenciada na genealogia da história defendida por Michel Foucault, é possível abarcar um processo histórico que não possui um raciocínio linear e cronológico, revelador de verdades únicas. Além da pesquisa sobre a representação imagética do feminino por meio da imagem de Vênus, buscamos em artigos acadêmicos e publicações sobre o tema evidenciar possíveis discursos, leituras e permanências que inferem valores sociais e culturais de gênero engendrados pela arte.

Capítulo I

A IMAGEM DE VÊNUS NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO HISTÓRICA DE UMA CULTURA VISUAL

E, para este mundo em que a noção de informação ocupa o centro da vida, o saber histórico habituado a lidar com a densidade das temporalidades e a aspereza de distintas narrativas corre o risco de ser considerado mero ruído. (SANT'ANNA, 2001)

O sentido de propor a análise de uma única imagem partiu, primeiramente, da cautela e atenção que devemos ter presentes quando nos debruçamos sobre cargas valorativas abarcadas por obras de arte. Uma imagem pode oferecer muitas informações de ordens e naturezas diversas ao nosso olhar e, justamente por ser única, não significa que ela esteja isolada ou isenta de uma percepção integral daquilo que se relaciona a ela. O mais importante é perceber que a leitura visual que construímos a respeito do mundo é contínua, está relacionada a várias formas de contar histórias sobre o homem, mas que quando sua análise é dissociada de fatores cronológicos, de narrativas históricas normalmente impostas por algum discurso de poder, há muito mais riqueza para ser explorada nesse processo de conhecimento. Precisamos enxergar mais quando se tratam de imagens que geram permanências no decorrer do tempo e que estabelecem uma veiculação massiva em nosso cotidiano e em nossa cultura.

Para falar de imagens e do inegável poder que elas exercem sobre nós, devemos ter como pressuposto algo que precede esse poder: a constituição da imagem como expressão da nossa própria cultura. Seja por meio da publicidade nas ruas, nos vídeos, nos dispositivos tecnológicos que produzem ou administram imagens, nossa cultura hoje é dominada pela mídia, pelos meios de comunicação que, por meio da imagem, manifestam seus discursos, em especial sobre o corpo e seu imaginário, manifestando formas de estigmatização e de controle.

As imagens nos cercam com uma força incrível e delas decorrem o poder de reprodução de práticas articuladas com espaços e tempos, homogeneizando conceitos e exigindo dos corpos a adaptação ao que foi eleito como forma ideal.

FOUCAULT (1999, p. 118) denominou esses corpos de *corpos dóceis: É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado.*

Sem a intenção de nos debruçar agora sobre a cultura do corpo, queremos chamar a atenção de como esse processo é permeado de aparências fundidas em nosso inconsciente cultural. Ao mesmo tempo em que as imagens dominam a cultura de massa, elas representam um discurso de exploração do corpo, de acordo com o interesse mercadológico que reproduzem, consolidando estereótipos não apenas para os corpos, mas para o comportamento humano.

HALL (1997, p. 15) preconiza que *é quase impossível para o cidadão comum ter uma imagem precisa do passado histórico sem tê-lo tematizado, no interior de uma cultura herdada, que inclui panoramas e costumes de época.* Para o autor, cada prática social ocorre no interior da cultura e a formação das nossas identidades se dá culturalmente, passa por escolhas pessoais, mas principalmente pelas ações e estruturas sociais que se encontram contextualizadas em lugares e épocas determinados.

MARTINS (2007) explica que a concepção que abarca a cultura como um conjunto de processos, em que a produção, a circulação e o consumo da significação na vida social, termos que foram cunhados por Nestor Garcia Canclini, vão muito além do conjunto de obras de arte que concebemos, pois a cultura apresenta-se na forma de diversos processos sociais. Um mesmo objeto pode transformar-se por meio de seus usos e de *reapropriações sociais.* O autor alerta que, nos estudos da imagem, há um alargamento do campo. O foco da cultura visual está orientado para as experiências visuais e não somente para determinadas imagens. Nessa análise, se faz necessário abandonar distinções entre cultura superior e inferior, assim como se torna perigoso debruçar o estudo exclusivamente sobre cânones da arte já estabelecidos. As imagens exploradas pela mídia são normalmente mais enfáticas, já que relacionadas ao cotidiano das pessoas, e por isso mesmo não podem ser desconsideradas pela arte-educação. Ampliar essa análise implica questionar certo conservadorismo dos significados tradicionais abarcado pelos estudos da história da arte.

De acordo com SOTTILE (2006), a importância da relação existente entre percepção, corporalidade e imagem nos obriga a atender um processo cultural que é atual e contínuo, pois

as teorias e ações que envolvem a percepção do corpo estão presentes num processo de interconexão, desorganização e reconstrução permanente.

Sem a pretensão de adentrar, neste momento inicial, em questões que referem valores sociais relacionados às aparências do corpo feminino, é necessário que se repise a abordagem dos valores humanos pela arte, tais como suas angústias, medos ou mesmo determinadas condições culturais que podem ter auxiliado na reprodução de estereótipos corpóreos de uma forma bem contundente na arte clássica, que é hoje ressignificada e reafirmada pela mídia e pela publicidade. Deparamos-nos, na apresentação tradicionalmente formulada pela história dita “universal” da arte, com imagens de Vênus que sugerem uma representação formal do corpo feminino, afetada pela informação prévia de que se trata da imagem atribuída à deusa da beleza.

São representações que têm sido bastante reeditadas por artistas de diferentes épocas e contextos sociais. Ainda que as primeiras referências visuais da deusa mitológica, concebidas em um passado remoto, façam alusão a valores religiosos, morais ou históricos da época, suas mais novas significações podem tanto querer representar os mesmos valores do passado como podem apenas apropriar-se de condições históricas contextualizadas para renovar seus significados. Independentemente da contextualização em que a imagem estiver inserida, não podemos desconsiderar sua carga genealógica, conforme nos ensina Foucault, a fim de que possamos compreender melhor os seus significados e simbolismos específicos quando analisamos os discursos que fortalecem esses significados e simbolismos.

Na proposta de Foucault, para uma melhor análise da história, os fatos devem ser concebidos como constituídos e não constituintes. Ao invés de tentar estudar o poder da imagem por meio de seus termos mais elementares enquanto relação com ela, assim como o faz a linguística, é preciso buscar compreender a própria relação, o que ela determina, como ela pode criar novos termos. Segundo VEYNE (2008), ao pronunciar-se sobre o método de Foucault para a análise da história, a linguagem não revela o real, nem nasce sobre um fundo de silêncio, mas sob o fundo de um discurso. Que discurso é esse e por que existe?

Para compreender esses discursos, ao abordar relações de gênero na história da arte, faz-se necessário abordar os poderes e os respectivos discursos que os legitimaram sob o foco da genealogia da história. Desde a pré-história, a idealização do feminino atendia a necessidades culturais. Ainda que os padrões de beleza do pensamento clássico presentes nas

artes plásticas tenham sido questionados durante o transcurso da história da arte, quando nos referimos sobre as origens de um modelo referencial de corpo feminino, remetemos nosso pensamento, inicialmente, à construção idealizada da beleza clássica renascentista.

Este ideal de beleza, no discurso associado à imagem concebida pelo artista na época renascentista, foi primariamente atribuído à qualidade do corpo feminino, suas funções, e, de certa forma, ainda pode produzir efeitos na significação relativa aos regimes estéticos que regulam a qualidade dos corpos hoje, ainda que inconscientemente.

É notório que a obra *O Nascimento de Vênus* de Botticelli tem sido considerada como uma das imagens mais icônicas na cultura visual da representação do feminino. Conhecida como uma das primeiras representações em tamanho monumental do corpo feminino pela pintura renascentista, foi também concebida em uma época de grande preocupação humanista. Assim, a ela foi atribuído um significado social e histórico diferenciado daquele atribuído, por exemplo, à Vênus de Willendorf² pela história da arte ocidental.

A respeito disso, uma das constatações que poderíamos fazer inicialmente é a de que a Vênus de Willendorf, artefato de ordem religiosa arcaica, tida como símbolo de fertilidade, representa uma imagem feminina de concepção distanciada do ideal de beleza originado no pensamento clássico ocidental. Aliás, a nomenclatura “Vênus” atribuída à peça surgiu após o período renascentista. Entretanto, trata-se de uma representação do feminino associada às características físicas vinculadas e utilitárias aos fins reprodutivos, e por isso é uma representação, pois refere-se a uma das funções/necessidades humanas daquela época.

Como explicar a representação do feminino em sentidos diferentes sem reduzir esses sentidos a concepções de épocas históricas? Por que um artefato pré-histórico possui a alusão de Vênus se não se refere à mesma tradição? FOUCAULT (2010, p. 225) afirma que:

A representação comanda o modo de ser da linguagem, dos indivíduos, da natureza e da própria necessidade. A análise da representação tem, portanto, valor determinante para todos os domínios empíricos. Todo o sistema clássico de ordem, toda esta grande taxionomia que permite conhecer as coisas pelo sistema de suas identidades se desdobra no espaço aberto e no interior de si pela representação quando esta se representa a si mesma: o ser e o mesmo têm ali o seu lugar. A linguagem não é senão a representação das

² Ver fig. 02 – Anexo I

palavras; a natureza não é senão a representação dos seres; a necessidade não é senão a representação da necessidade. O fim do pensamento clássico – desta epistémê³ que tornou possíveis a gramática geral, a história natural e a ciência das riquezas – coincidirá com o recuo da representação ou, antes, com a liberação, relativamente à representação, da linguagem, do ser vivo e da necessidade.

A construção da história da arte defendida por DIDI-HUBERMAN (2005) é aquela realizada por meio de montagens anacrônicas, mas com a ressalva de que a história das imagens possui um processo próprio, que não pode ser entendido de forma adequada quando seu foco é colocado apenas sobre o modelo cronológico e progressivo, sob o risco de tornar-se insuficiente.

Em nossa determinação de encontrar valores e significados originados nas inter-relações sociais de um contexto histórico-cultural de uma imagem, neste caso a representação de Vênus, não há como deixar de referenciar a reprodução de um repertório de ideias predominantes na sociedade atual sobre o universo e o corpo da mulher.

Como as formas em que a cultura condiciona a formação das nossas percepções, em nosso modelo ocidental contemporâneo, se dão por meios de comunicação de massa, temos um império de imagens estereotipadas que nos atingem de forma rápida e inevitável, mas que, ao mesmo tempo, nos impõe a necessidade de pensar na necessária busca de uma “alfabetização visual”, um conhecimento que nos permita ver além, perceber o que nos olha, formular questionamentos e adotar uma postura mais crítica perante toda e qualquer imagem.

³ FOUCAULT (2008) define *epistémê* como o conhecimento “a priori histórico”, que é composto por critérios comuns, mas transformáveis. É o campo do conhecimento em que estes, considerados a margem dos critérios que refiram seu valor racional ou formas objetivas, manifestam uma história que não é a da perfeição crescente, mas das suas condições de possibilidade.

Capítulo II

A VÊNUS DE BOTTICELLI: O RENASCIMENTO E O NASCIMENTO DE UM MOVIMENTO CULTURAL

Para os artistas da Renascença, a pintura era, talvez, um instrumento do saber, mas era também um instrumento de possessão, e não devemos esquecer, ao lidarmos com a pintura da Renascença, que ela só foi possível por causa das fortunas imensas que estavam sendo acumuladas em Florença e em outros lugares, e que os ricos comerciantes italianos consideravam os pintores como se fossem agentes, que lhes permitiam afirmar a possessão de tudo que era belo e desejável no mundo. Lévi-Strauss (BERGER, 1999)

Poderíamos iniciar este estudo fazendo uma alusão às formas de representações do corpo feminino em suas diversas épocas históricas, falar dos discursos políticos que legitimavam o controle social por meio casamento e da natalidade, inserindo os papéis sociais da mulher de acordo com cada período histórico. Entretanto, optamos em propor uma análise que tenha como ponto inicial a imagem de um corpo feminino, compreendida em sua forma objetiva e subjetiva, para convidar a um raciocínio estreado na produção dos sentidos nas formas como o corpo feminino foi e permanece sendo representado em nossa cultura visual.

Para compreender como as dinâmicas do olhar sobre o corpo feminino podem ser estabelecidas, delimitamos um ponto de partida. A escolha da imagem, no entanto, não poderia recair sobre uma representação artística da feminilidade cuja leitura estivesse estagnada em seu passado, mas uma referência da cultura visual sobre um mito da antiguidade clássica que dá margem a análises diversas, desde a da sua concepção, passando pelas ressignificações que sofreu, gerando permanências no fazer artístico que lhe sucedeu. A partir de uma única imagem e suas possíveis leituras, abordaremos também as idealizações do feminino, como a beleza, e outras possíveis interpretações permeadas da presença de condutas e valores sociais amoldados pela cultura através dos tempos.

É verdade que a imagem da Vênus retratada por Botticelli ganhou um grande espaço e importância na história da arte ocidental clássica e repercussões na arte contemporânea não

apenas pela sua derivação renascentista, que privilegiava o caráter humanista do mundo em detrimento do teocentrismo, ou pela catalogação clássica de cânone artístico que lhe foi atribuído pela história da arte concebida como universal, mas principalmente porque tem sido uma das imagens mais referenciadas e reproduzidas também pela cultura de massa, a exemplo da *Monalisa* de Leonardo da Vinci.

Uma das maiores referências históricas da obra é o fato de ter sido um dos primeiros nus femininos em tamanho monumental no período que domina a arte da pós-antiguidade catalogado pela história da arte. A vinda da deusa nascida da espuma tornou-se uma alegoria do renascer da humanidade, a grande esperança do Renascimento. Mas esse significado, tido até então como o mais profundo, também passou a ser revelado de outras formas, principalmente quando a obra passou a ser compreendida como a imagem de uma ideia.

Nessa época, a base da arte já não abordava apenas o contexto religioso, embora esses ainda prosseguissem dominando a pintura por muito tempo. Para o artista, o mundo dos deuses, das ninfas, era também sinônimo de libertação. Como não havia uma iconografia canonizada ou obrigatória para estes motivos, o artista gozava de maior autonomia diante da forma como realizaria essas representações.

No entanto, a forma dada à *Vênus* por Botticelli aporta referência das imagens da deusa esculpidas que eram ostentadas e veiculadas naquele período⁴. A colocação dos pés, das mãos, a suavidade dos movimentos da deusa já tinham sido registrados pela escultura e faziam parte do imaginário artístico, da cultura visual daquela época.

Retornando à ideia apresentada no capítulo anterior, de que nenhuma forma decorre desvinculada de questões culturais, cabem aqui algumas referências específicas sobre a imagem que Botticelli criou para a *Vênus*: a obra *O Nascimento de Vênus*⁵, que o artista realizou aproximadamente no ano de 1485, utilizando a técnica da tempera sobre tela, e que se encontra hoje em Florença, na Galleria degli Uffizi, foi uma encomenda da Família Médici. Sem dúvida, um contato determinante para que Botticelli obtivesse proteção e condições para produzir suas obras. Participou dos círculos intelectuais e artísticos da corte de Lourenço de Médici, recebendo a influência do neoplatonismo cristão lá presente, o qual conciliou com as ideias clássicas. Tal síntese se expressa em *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera*⁶, ambas realizadas sob encomenda para enfeitar uma residência dos Médici e que hoje estão expostas

⁴ Ver figs. 4 e 5 – Anexo I.

⁵ Ver fig. 1 – Anexo I.

⁶ Ver figs. 1 e 7 – Anexo I.

na mesma galeria, na Itália. Ainda não somos detentores de um consenso pleno na interpretação dessas pinturas, embora se creia que Vênus possa ter sido retratada para simbolizar o amor. Temos assim, na época em que as primeiras representações da imagem feminina, como a Vênus de Botticelli, o prevalecimento da ideia de que a pintura era uma espécie de linguagem e que o prazer de decifrá-la prevalecia sobre a fruição das suas qualidades pictóricas.

As imagens femininas da época renascentista possuíam um caráter estilizado, pois eram inspiradas nas estátuas gregas da antiguidade. Até o Renascimento, os pintores haviam limitado-se a penetrar na realidade, baseando-se na filosofia da Antiguidade. A experiência da realidade humanista era transportada para motivos cristãos, que dominavam a temática na arte. A partir daí, começou a desenvolver-se um novo entendimento da Antiguidade, tentando recriá-la a partir de seus pressupostos. Na segunda metade do século XV, começam a proliferar cenas do mundo da mitologia grega, ao lado das representações cristãs.

É nesse contexto que Botticelli concebe a obra *O Nascimento de Vênus*. Vista como uma imagem carregada de simbolismos e elementos iconográficos, Vênus é retratada na espuma das ondas, erguida sobre uma concha, tida como o símbolo da fertilidade. Com o cabelo esvoaçante e formas inspiradas nos cânones da antiguidade, a deusa é retratada em uma postura descontraída, que emana calma e movimento, acentuada apenas por cores de tons claros, uma característica da representação estilizada.

Quando o Renascimento descobre a Antiguidade, ele redescobre não apenas formas clássicas, mas ideias e valores aparentemente esquecidos ou reprimidos na era medieval. Nas inúmeras linguagens desenvolvidas pelo homem, há um enfoque particular sobre a vida, e que também corresponde a certos padrões culturais. É com essa consciência, de uma existência individual e social, que o modo de sentir e pensar se molda diante de ideias e hábitos formados sobre um contexto social. Segundo LICHTENSTEIN (2004, p. 15):

Conforme à herança do Renascimento, a 'bellezza' é uma imagem interior do artista, que imita as coisas 'não como elas são, mas como deveriam ser'. Ou seja, o ser ao qual deveria se submeter, ao menos teoricamente, a mimese, transforma-se agora em um belo concebido como pura idealidade, enquanto a ideia se torna imperceptivelmente um ideal, como apontou Panofsky.

Ainda que, na época de Botticelli as narrativas mitológicas já não abarcassem o mesmo conteúdo teleológico ou ideológico da Antiguidade, na linguagem poética, repleta de

imagens alegóricas do universo feminino, elas expressavam, como ainda expressam, dinâmicas humanas. Não podemos deixar de referenciar que, neste período histórico, a beleza feminina era concebida com superioridade diante da masculina. Os atributos femininos eram glorificados, ressignificando o belo feminino concebido no medievo, em que a beleza traduzia uma ameaça e era portadora de um mal oculto.

Não há como negar que a imagem de Vênus configura, consolidada pelo tempo e pela abordagem tradicional da história, um protótipo da representação visual da feminilidade. Sem dúvida, as artes participaram da construção desse plano simbólico, mas será que somente nessas acepções?

Embora tais valores, simbolismos e significados permaneçam referenciados, abalizados e reproduzidos pelos clássicos da literatura da história da arte, estudiosos da contemporaneidade vêm apontando outras interpretações possíveis, novas hipóteses que ampliam o rol de significação histórica e social da representação de Vênus.

DIDI-HUBERMAN (2005) reforça, por exemplo, a tese de Aby Warburg, fundador da iconologia, de que as obras renascentistas são dotadas de contradições, de tensões, de impurezas, de atmosferas psíquicas, de subjetividades, de elementos dialéticos como a beleza e a violência, o distanciamento e o contato físico. Existe, na visão do autor, uma impureza presente e associada ao nu renascentista de Botticelli, representada por uma impassividade, tensões, conflitos e inquietudes de suas belas figuras.

Não podemos negar que a imagem de Vênus mais referenciada pela arte carrega valores sociais relacionados ao gênero feminino, não apenas pelo simbolismo mitológico constante na representação artística, mas também por meio dos valores sociais que ratifica enquanto representação de uma cultura. Para concluir isto não encontraremos um caminho linear, mas dados preciosos que poderão ser encontrados nas entrelinhas da construção dessa relação da cultura com a imagem: os seus discursos. Como disse VAYNE (2008), ao entusiasmar-se diante do pensamento foucaultiano, são fatores constituídos e não constituintes que explicam a história.

Logicamente que, com o advento da reprodutibilidade técnica das imagens⁷, na era moderna, para além do processo social que concebe uma indústria cultural pujante, há de se considerar o surgimento da autonomia da imagem. Ela, por sua vez, ela se separa da sua matriz, de seus significados que a referenciavam, visto que passa a ser mera representação

⁷ Ver BENJAMIN (1978).

desvinculada de qualquer poder da imagem original, mas permanece estabelecendo valores sociais. Assim, mesmo distanciada das fontes humanistas do Renascimento, as imagens daquela época permaneceram como que creditadas do desejo do homem de perseguir seus inventos, independentemente da relação destes com suas origens. Daí só vem confirmar os primeiros indícios de que a realidade prosseguiria como uma mera representação, como simulacro e artifício. Um assunto para nos debruçarmos mais adiante.

Capítulo III

OS ATRIBUTOS DE VÊNUS: RELAÇÕES SIMBÓLICAS, ICONOGRÁFICAS E ESTÉTICAS

Vou pintar um corpo de mulher: de início, dou-lhe graça, encanto, mas é preciso dar-lhe algo mais. Vou condensar a significação desse corpo procurando suas linhas essenciais. O encanto será menos evidente ao primeiro olhar, mas ele deverá emanar, da nova imagem que eu obtiver, ao longo do tempo, e terá uma significação mais ampla, mais plenamente humana. O encanto será menos palpável, e não será o único atributo, mas continuará existindo, contido na concepção geral de minha figura. Henry Matisse (LICHTENSTEIN, 2008)

Os mitos ocupavam, nas sociedades arcaicas, um papel relacionado ao comportamento humano. Entretanto, conceber a Vênus mitológica como uma construção referencial do imaginário representativo da feminilidade é um caminho que pode revelar-se insuficiente e ingênuo diante dos tantos outros fatores que condicionam a remissão de uma imagem através dos tempos.

Como veremos adiante, a reprodução de uma imagem, sucessivamente no transcorrer do tempo, pode esvaziar seus significados. Esses, por sua vez, perdem sua identidade quando deixam de ser associados aos significados da imagem original. Algo parecido acontece com a história de um mito: ela se reproduz fielmente até o momento em que o discurso que está por detrás da intenção que lhe originou perde sua razão de ser. Da representação imagética desse mito derivam ainda mais relações com o seu espectador, assim como a relação da imagem com as suas reproduções, releituras, reedições, revisitações também modificam seus possíveis significados.

É com esta perspectiva que abordaremos neste capítulo sobre a imagem de Vênus, primeiramente, o seu referencial enquanto signo, que como tal exprime ideias e significados que, apesar de nem sempre precisos, instigam seus leitores a uma atitude interpretativa, para após tecer novas relações com outras interfaces dessa mesma representação imagética.

Segundo BERGER (1999), *a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos*. Assim, a imagem de Vênus pode ser colocada no lugar de algo para alguém e, ainda que possua uma relação ou uma qualidade análoga desta coisa, constituir-se-á em outra representação visual. A função dos signos e a natureza das figuras que compõem uma representação simbólica desperta o nosso interesse sobre a história da humanidade, demonstrando como um atributo ou um gesto podem estar indissociavelmente ligados ao conhecimento da natureza humana. Enquanto que a mensagem de um texto é restringida a quem se dirige, as imagens, ao contrário, proliferam-se como um discurso social anônimo e de grande alcance, inserindo-se na vida cotidiana, familiarizando-se ao representar situações vivenciadas ou idealizadas no caso das narrativas mitológicas.

A imagem da Vênus é apresentada aqui como uma ferramenta de expressão e de comunicação, pois transmite uma mensagem já inserida nela, ou seja, é uma mensagem visual composta de diferentes signos, formando uma linguagem. Temos a Vênus de Botticelli, como a representação renascentista do mito da deusa do amor e da beleza que, como vimos, pode ser concebida por meio da idealização ou da tragédia. Ainda assim, Vênus permanece sendo a representação da beleza feminina. Quando a nomenclatura “Vênus” foi atribuída às estatuetas pré-históricas de Willendorf e Lespugue⁸, obviamente não se buscava comparações de sentidos atribuídos às Vênus da Antiguidade clássica, mas não há dúvidas de que esteve presente a ideia da representação do corpo feminino associada às suas funções sociais ou religiosas daquela cultura, portanto uma representação também simbólica.

A representação de corpos femininos tem-se desde a era paleolítica. A necessidade de representar o corpo feminino certamente não era a mesma da antiguidade clássica e do período renascentista. Eram imagens representadas normalmente de perfil, sem braços e sem a cabeça, de forma muito esquemática. Tanto as pequenas esculturas, ou as gravadas ou pintadas, foram associadas a um programa iconográfico que considerou os locais de maior incidência e o aspecto cronológico. Entretanto, o que mais surpreende os arqueólogos, é o número elevado de imagens femininas, confirmando o valor e a validade de sua imagem dentro dos programas iconográficos que foram incorporados naquela época. Apesar da diversidade das formas dessas imagens antropomórficas femininas, o que impossibilitou uma precisa formulação de critérios para classificá-las e faz com que suas possíveis significações fossem sempre um centro de controvérsias, as relações dessas imagens pré-históricas

⁸ Ver figs. 2 e 3 – Anexo I.

femininas a cultos de fertilidade partem de deduções antropológicas, mas evidenciam uma determinada importância ou função social da mulher naquele período.

Por ser uma representação, a imagem evoca leituras e sentidos que já podem estar contidos em seus enunciados imagéticos. São mensagens que interagem diretamente na organização do pensar e do agir na sociedade em toda a sua dinâmica. BUSTAMANTE (1993) defende a visão de Claude Berard de que as imagens figurativas sempre correspondem a uma narrativa e seus criadores a fizeram a partir de um repertório comum de elementos estáveis e constantes na sociedade em que viviam. Por meio dessas combinações de ideias associativas pode-se passar da relação de referência à relação de significação. Inicialmente, a iconologia representou um grande esforço em estabelecer fontes históricas, literárias, religiosas referentes a personificações e alegorias transmitidas pela tradição da Antiguidade.

De acordo com os fundamentos da semiótica, toda imagem figurativa integra uma categoria de signos e é nessa condição que ela preenche a função poética no dispositivo da comunicação. Enquanto o símbolo tem o poder de provocar associações sistemáticas para identificar este ou aquele objeto, grupo, profissão etc., atribuindo-lhe qualidades elaboradas socioculturalmente, o produtor da imagem – artista – estabelece uma relação de diálogo com a sociedade em que se insere. Ele a produz por motivações culturais e sociais, sendo que seu produto – obra de arte – retorna à sociedade, reforçando, criticando ou formulando novos valores e práticas.

Em um último nível, a iconologia foi definida por PANOFSKY (1976) como o estudo dos sintomas culturais – símbolos – de uma época. Refere-se tanto ao mundo no momento da criação dos símbolos como no momento de sua recepção. Nesse nível, enquadram-se os estereótipos sociais, as condutas que interferem na recepção de uma obra ou imagem, assim como também os aspectos superestruturais: mercado, política e sociedade. Considerando esses níveis, temos o conceito de imagem mais complexo, bem como a consciência da potencialidade, da quantidade e diversidade de informações que cada imagem pode abarcar, ainda que se refira a um mesmo tema.

Por isso, para buscar a compreensão da imagem representada é preciso ter em mente que a leitura de um corpo é uma leitura de possibilidades, por meio da materialidade, de se pensar a vida humana e toda a sua complexidade de interações. Logicamente, o sentido das imagens, das mensagens que elas circulam, é interpretado de acordo com a sociedade, com a sua cultura e seus códigos de linguagem.

De acordo com ECO (2004), dificilmente alguém cria algo que não é compreendido ou que não tenha significado para a sociedade em que vive. A distância temporal e espacial do observador contemporâneo frente à imagem de Vênus representada por Botticelli até poderia dificultar a compreensão de seu significado, visto que está descontextualizada da sua origem. Entretanto, não podemos afirmar que o seu significado inviabilize totalmente a sua compreensão. Ainda que se desconheçam as circunstâncias em que surgiu a imagem, a mensagem acontece, o seu gênero pode ser identificado, bem como o seu discurso.

Logicamente que os sentidos da imagem e das mensagens que a circundam, suas possíveis interpretações, serão facilitados se houver o conhecimento da sociedade da qual se fala, da sua cultura e dos seus códigos de linguagem. Assim, se sabemos que as imagens mitológicas correspondiam a narrativas que seus criadores elaboraram a partir de um repertório comum de elementos estáveis pertencentes à sociedade que viviam – ícones –, a combinação desses ícones forma uma relação que se articula com outros ícones e outras relações, constituindo uma imagem de cunho narrativo. No caso de uma imagem como a de Vênus, que representa também uma identidade cultural, ela é formada e transformada dentro de um contexto social complexo, no qual integram símbolos e representações.

Na cultura visual, os signos são vistos como estratégias implementadas para construir identidades, elaborando modelos de comportamento, valores e imagens que permitam o entrosamento de grupos culturalmente identificados entre si para compatibilizar valores e compartilhar códigos de comportamento. Os signos icônicos dos repertórios que aludem Vênus acentuam e dão visibilidade a aspectos do corpo feminino (cabelos longos, seios e quadris fartos etc.), mas também podem afirmar cuidados com a aparência feminina (jóias, espelho etc.) Esses signos foram adotados pela sociedade desde a idade antiga, atribuindo qualidades determinadas e sócio-culturalmente elaboradas para o feminino. Então, a imagem da Vênus teria a capacidade de representar tanto a sedução da beleza quanto a fecundidade associada ao potencial pro criativo da mulher.

Na medida em que se tornaram símbolos do feminino, estes símbolos também se tornaram icônicos de Vênus, pois acentuavam significativamente o aspecto construtivo e identitário da representação da mulher, vindo a cristalizar determinados signos convencionados.

Neste sentido, lembremos que o próprio símbolo atribuído ao sexo feminino - ♀ - trata-se de uma alusão ao espelho segurado por Vênus em inúmeras imagens⁹ em que é representada¹⁰. Vênus expressava, segundo a arte e a literatura da antiguidade, a beleza física, sabedoria instintiva e capacidade de conectar emoções e sentimentos. Além de ser a deusa da fertilidade e do amor, era conhecida como a deusa da beleza.

Embora a representação do nu artístico de Vênus surja relativamente tarde, temos na antiguidade mais estátuas representando a deusa da beleza do que qualquer outro deus do Olimpo. E talvez por isso, nos arquivos iconográficos que alimentam a imaginação ocidental, temos as garantias da convenção de que Vênus é uma delicada figura de mulher que encarna a beleza feminina. No imaginário social, a ligação predominante dos seres humanos com a deusa do amor e da fertilidade foi a da responsabilidade humana com a renovação da vida. Por conseguinte, a imagem da mulher apareceu recorrente como uma espécie de mensageira dos atributos da deusa aos seres humanos. Sabe-se que a pintura, na sua concepção, foi um modo de acesso à divindade, portanto, a imagem pintada inspirava a figura dos deuses. Assim, o entendimento de que um quadro mitológico seria apenas uma convenção é produto do esquecimento de como a iconografia surgiu. Cabe salientar que, inicialmente, voltou-se à expressão de ideias abstratas, como justiça, inveja, verdade etc. Na antiguidade, a utilização deste recurso simbólico era prerrogativa de oradores, pintores, escultores e ourives e as personificações apareciam como uma figura a interpretar, pressupondo uma interpretação previamente deliberada da imagem.

Se nos focarmos na representação dos corpos femininos na idade média, não encontraremos as mesmas simbologias e sim uma mesma deusa – dos gregos e romanos – referenciada com outras interpretações. Uma das mais importantes e conhecida na arte da época, a oratória, foi a Vênus citada por Lucrecio. Enquanto negava a mitologia, em defesa do catolicismo, buscava converter os romanos por meio da menção a uma das suas divindades mais importantes. Dessa contradição surgiram diversas tentativas de interpretações.

O poeta e filósofo latino dedicou em sua obra *De Rerum Natura* (Sobre A Natureza Das Coisas), um tratado de filosofia epicurista, um cântico à Vênus, que refere como a mãe de Roma. Faz menção à fertilidade do mundo e da sua condição de dar a vida. Como um bom epicurista, acreditava que, por meio da prática da virtude, estava a chave dos segredos do

⁹ Ver figs. 12, 13, 15 e 19 – Anexo I.

¹⁰ MANGUEL (2004), p. 190-191

universo e a garantia da felicidade humana. Estava decidido pela tarefa de libertar os romanos do domínio religioso através do conhecimento da filosofia.

Algumas contradições surgem diante das referências da época à menção que Homero faz à deusa, como a filha de Zeus e mãe de Enéas, enquanto que na Teogonia, a Deusa foi referenciada como aquela que surgiu do mar, filha da espuma originada pela mutilação do órgão sexual de Urano. Lucrécio, em seus escritos, reuniu os dois aspectos da deusa: o de mulher mãe e também o de manifestar seu poder de fazer com que os seres, mortais ou imortais, tenham o desejo de união sexual.

As características atribuídas à deusa na época já davam a entender uma condição inferior dentro da cultura religiosa. Não era deusa da guerra, da caça ou da sabedoria. Era a que infundia o desejo sexual, representando uma função criadora e reprodutora. Em nenhum momento Lucrecio se refere à Vênus como deusa, mas como mulher que simboliza para ele e aos demais romanos, a união sexual e a continuidade do processo decorrente disso: a criação dos filhos.

Com a expansão do cristianismo, surgem especulações acerca da obra *O Nascimento de Vênus* de Botticelli ter sido concebida como uma crítica à tradição histórico-religiosa aos cristãos da época. Outros autores viram na imagem de Vênus os atributos divinos da virgem, cuja imagem passa a substituir a idealização da mulher. Nesse sentido, QUILIS (2009) chegou a traçar uma evolução lógica a partir das pinturas feitas sobre a Anunciação da virgem, por artistas como Fra Angelico e Filippo Lippi, mestre de Botticelli, com a obra *O Nascimento de Vênus*. Ao invocar Panofsky para investigar e especular sobre as obras de temática paga pintadas por Botticelli e outros pintores renascentistas, afirmou que, para captar os princípios básicos da produção e interpretação de imagens, é necessária uma intuição sintética, nos despir de erudição e olhar como um indígena olha para uma imagem sacra, ou seja, liberando a arte da história da arte.

Cabe aqui ressaltar que havia, na época de Botticelli, uma verdadeira proliferação de obras retratando anunciações, nascimentos e adorações. Botticelli pinta uma mulher que não foi extraída das histórias bíblicas. Sua Vênus não surge da costela de Adão, mas dos genitais de Urano. QUILIS (2009) indica que haveria como que uma reivindicação do artista ao princípio do feminino autônomo diante de qualquer determinação religiosa ou patriarcalista.

Como já comentado, não podemos desconsiderar que, nessa época, havia uma ânsia por parte dos artistas em representar mais livremente temas fora do contexto das narrativas

bíblicas. A experiência dessa realidade humanista era muitas vezes transportada para motivos cristãos. Na segunda metade do século XV, começam a proliferar cenas do mundo da mitologia grega, ao lado das representações cristãs.

Como não havia uma iconografia canonizada ou obrigatória para estes motivos, o artista gozava de certa autonomia nas representações. Nessa época, a base da arte já não abordava apenas o contexto religioso, embora esses ainda prosseguissem dominando a pintura por muitos anos.

Mas se Vênus era considerada um símbolo da verdade no mundo das ideias, ao contrário da virgem, não estava redimida de seu desejo sexual ou verdade carnal. Segundo QUILIS (2009), o anjo anuncia a uma virgem que ela será mãe e, que desse modo, estava também a convertendo em uma escrava daquela sociedade, o estereótipo da mulher resignada. Embora o autor não cite a pintura *Anunciação*¹¹, do mesmo Botticelli, pintada em 1489, três anos após da Vênus, dentre tantas outras representações artísticas renascentistas da anunciação, é possível verificar que ela é bastante peculiar em relação às demais. A virgem aparece representada como se esquivasse do anjo. Este, por sua vez, parece querer tocá-la fisicamente, ultrapassando a visão religiosa e demonstrando uma intenção mais carnal. É, no mínimo, uma imagem paradoxal.

Tendo em consideração a predominância do catolicismo na época, o poder de controle social uma igreja associada aos chefes de estado, impossível deixar de mencionar a força da religiosidade traduzida pela Inquisição, no século XVII. É quando surgem novos paradigmas de representação do corpo feminino, que dá lugar a mulheres vestidas e deusas em poses pudicas, evidenciando um consenso das formas e partes do corpo que deveriam sofrer a censura pública. Nos períodos que seguem, dificilmente encontramos representações de corpos femininos em nus explícitos. As próprias representações de deuses mitológicos nus era evitada por orientação religiosa. *Vênus ao Espelho*, de Velásquez¹², pintada nessa época na Espanha católica, é um nu que está de costas. Goya, ao pintar a *Maja Vestida* e a *Desnuda*,¹³ precisou dar satisfações à Corte Espanhola e quase perdeu o cargo de pintor real. Não há dúvidas, aqui, de que a tese sobre o ideal da beleza corpórea feminina simbolizado pela

¹¹ Ver fig. 8 – Anexo I.

¹² Ver fig. 15 – Anexo I.

¹³ Ver fig. 18 – Anexo I.

representação dos deuses mitológicos nus, como algo dissociado da sensualidade carnal, sucumbira.

No decorrer dos séculos XVII e XVIII, as pinturas alusivas à deusa demonstram visualmente essa preocupação com as novas medidas adotadas pela igreja católica na contra-reforma religiosa, que aparelhava e produzia discursos sobre sexo, práticas pedagógicas, médicas, psiquiátricas e até jurídicas. FISCHER (1999) lembra que a atualíssima e obsessiva prática da confissão surge nessa época para potencializar um discurso que até hoje produz adeptos. Seguindo a orientação foucaultiana de perceber os discursos de cada tempo, muitos baseados na confissão, a princípio neutras e frutos de observação, é possível trazer à visibilidade o banal de nossas vidas.

Mas como compreender tantos deslocamentos de sentidos quando abordariam o mesmo tema na representação do corpo feminino? DIDI-HUBERMAN (2005) contesta a tese de que a representação pela arte do corpo nu vislumbraria a idealização da beleza isolada de desejos humanos, defendida por CLARK (1956). Fala de um outro tipo de nu, que é também matéria de trabalho artístico, e como tal, também uma forma de nu. Para além das implicações semânticas e terminológicas entre o nu e a nudez, como veremos mais adiante ao citar o estudo de John Berger, Didi-Huberman constrói visualmente a nudez de Vênus como se sua pele fosse a vestimenta de outra coisa – erotismo, verdade, vergonha – um outro sentido além do próprio corpo:

Com esta ruptura, toda a nudez da imagem de Vênus parece estar definitivamente eliminada do nu tal e como (Clark) idealiza na arte de Botticelli. Como se conseguiu isso? Transformou-se o próprio nu em uma roupa, em uma vestimenta que serve para outra coisa: vestimenta do desenho e da beleza ideais, vestimenta dos relatos mitológicos e das descrições literárias, vestimenta dos mármores antigos desenterrados, vestimenta dos conceitos neoplatônicos. Nada, nesse jogo ilimitado de referências trazidas à luz pelo método iconológico é historicamente ilegítimo: a Vênus celestial dos neoplatônicos, o desenho, os textos da Antiguidade sobre a “Afrodita anadyomena”, o tipo clássico da Vênus pudica, o tema humanista da “nuda Veritas” – tudo isso participou da representação botticelliana da nudez. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 30)

A tese de DIDI-HUBERMAN (2005) muda radicalmente a percepção acerca dos simbolismos relacionados ao mito da Vênus, seus atributos enquanto corpo feminino idealizado. Para além das convenções do belo, propõe uma nova visão sobre a imagem sensível: a de uma *Vênus perpetuamente assassinada*. Para o autor, a beleza nos atrai na mesma possibilidade de sua destruição, na medida em que carrega consigo uma violência

latente. Para tanto, é preciso ver as imagens como sintomas, portas de entrada para um discurso oculto, desvinculados de aspectos do tempo presente. Há uma empatia e um desejo diante de um corpo nu que não podem ser desconsiderados. Em seus estudos sobre *O Nascimento de Vênus*, relaciona a imagem a um mito que não é portador de uma alegria, como narra a tradicional história da arte, mas uma cena resultante de um ato de horror, da violência da castração de Urano. Ainda, justifica a existência de relações impuras na imagem na medida em que ela se apresenta tensa, representa o vento, ondas do mar, um céu cinzento, movimentos turbulentos no cabelo e nas roupas, enfim, tensões que são significativas para a relação do nu com a morte e com a crueldade.

Como visto, não estamos simplesmente a mercê da história para consolidar ou constituir o nosso modo de ver e pensar as imagens, mas inúmeros fatores que podem servir de convenção ou de razões constituídas para tanto. Nenhum desses fatores é mais ou menos precioso quando nos dedicamos a uma análise desta monta, mas é preciso identificar os diversos contextos feitos por meio de associações, contradições, deslocamentos de discursos que se apresentam para compreender como e por que uma imagem pode ou não significar algo, e até mesmo quando desvinculadas de seus possíveis sentidos originais são simplesmente reproduzidas e deliberadamente impostas e aceitas.

São muitas as imagens de Vênus sobre as quais nos deparamos hoje estampadas em outdoors e veiculadas pela mídia e que podem ser diretamente remetidas à de Botticelli. Todas aguardam o olhar de quem as vê e olham para quem as olha. E há muitas formas de olhar para elas, como veremos a seguir.

Capítulo IV

VÊNUS NA ARTE COMO REPRESENTAÇÃO DO FEMININO E SUAS POSSÍVEIS LEITURAS SOCIOLÓGICAS

Já sabemos que nascemos e morremos desiguais, não é mais novidade refutar a tendência que concede ao corpo um estatuto natural, assim como virou rotina compreender que as relações entre natureza e cultura são eminentemente históricas. Pensar o corpo deixou, há muito, de ser uma heresia para significar ora um modo de fazê-lo render mais, ora uma forma de conhecer a subjetividade da matéria. Entretanto, tudo isso não significa que possamos dormir tranquilos. (SANT'ANNA, 2001)

Se a história da arte tida como tradicional propagou a imagem da Vênus representada por Botticelli como a concepção idealizada da beleza feminina, como obra divina e dissociada do pecado, essa pretensão torna-se contraditória, como vimos no capítulo anterior, na medida em que, apesar da suposta vestimenta da idealização, a imagem da mulher passa a ser materializada pelo olhar do espectador.

A imagem da feminilidade, a partir do Renascimento, foi representada por meio do corpo de uma mulher nua e sensual, ainda que com o suposto propósito de simbolizar a beleza e o amor atribuídos à deusa. Dentro da concepção romântica do século XIX, em que o homem ainda é concebido pela ciência como um ser de capacidade intelectual superior à mulher, as representações de Vênus passaram a evocar leituras e sentidos mais contidos na própria imagem, até porque a sua concepção já estava inserida na construção histórica e cultural da divisão dos sexos.

Por questões sociais e religiosas, muitas das Vênus, na pintura e na escultura, eram representadas vestidas. Houve alguns momentos da história em que a exposição das imagens da deusa era concebida como incentivo à heresia. Mas as Vênus desnudadas já eram, desde a antiguidade, uma concepção oriental. Na Grécia, por exemplo, evidenciar a beleza feminina por meio das esculturas era expressar o entendimento de que a beleza, por provocar paixões físicas, deveria ser celebrada religiosamente.

Entretanto, a ideia dominante, propagada pela história da arte tradicional, que atribuía maestria e genialidade apenas a artistas masculinos, era a de que, por meio do nu haveria o arrebatamento do olhar como um ímpeto de auto-identificação, pois seria através do nosso próprio corpo que poderíamos julgar conhecer a ordem universal (CLARK, 1956).

Entretanto, observando diversas pinturas da época e dos séculos seguintes, que tematizam nus femininos, a imagem da mulher é representada como se tivesse a consciência de estar sendo observada pelo espectador. Segundo BERGER (1999, p. 52): *Ela não está nua como ela é. Ela está nua como o espectador a vê*. Desta forma, o nu não estaria representando a expressão dos sentimentos dela, mas um sinal de submissão às exigências do seu proprietário/observador.

Nas tradições orientais, por exemplo, não encontramos a nudez representada com esta mesma finalidade. Naquela cultura, a representação artística da mulher nua é da mesma natureza do homem. Temos, por exemplo, nas esculturas orientais, altos relevos da indonésia e ilustrações indianas os corpos nus femininos representados de forma ativa, desempenhando funções de ordem social ou religiosa. Até mesmo em temas que abordam a atração sexual, a mulher é representada sem qualquer vestígio de indolência ou passividade.

Quando CLARK (1956) sustentou a diferença entre o nu e a nudez, afirmou que a nudez é simplesmente estar sem roupa, enquanto que o nu é visto como uma forma de arte, uma forma de ver efetivada pela pintura. Entretanto, é preciso ter em mente que o termo “nu” derivou de uma tradição da arte que assim o convencionou. A significação dessas convenções, sob o enfoque artístico, pode assumir diversas formas: o despir como o tornar-se verdadeiro, autêntico, ou como objeto. Enquanto o nu é algo a ser exibido, outra forma de vestuário, a nudez, é algo que revela a si própria, é um processo banal.

Sem dúvida, o nu inspirou obras famosas da pintura e, mesmo quando deixou de ser obrigatório nas academias de arte, manteve seu status, servindo como exercício de formação acadêmica para demonstrar maestria técnica. Muito mais que o assunto da obra de arte, o nu foi classificado como uma forma de arte.

Entretanto, segundo BERGER (1999), na abordagem da história da arte ocidental, a forma essencial de ver a mulher, o uso básico a que se destina sua imagem, não mudou. A mulher é representada de uma maneira bastante diferente do homem – não porque o feminino é diferente do masculino - mas porque se presume sempre que o espectador “ideal” é masculino, e a imagem da mulher tem como objetivo agradá-lo. Assim, endossada pelo olhar

masculino, a imagem da mulher sensual, com apelo exacerbado à sexualidade, apresenta-se como algo a ser contemplado. Para o autor, na forma artística do nu europeu, os observadores, proprietários das obras e mesmo os pintores eram homens, que tratavam suas mulheres como objetos de desejo:

Esse relacionamento desigual está tão fortemente fincado em nossa cultura que ainda estrutura a percepção que muitas mulheres têm de si próprias. Elas fazem consigo mesmas o que os homens fazem com elas. Como os homens, elas fiscalizam a própria feminilidade.

Na arte moderna, a categoria do nu passou a ser menos importante. (...) O ideal partiu-se mas havia pouca coisa com que substituí-lo, exceto o 'realismo' da prostituta – que tornou-se a quintessência da mulher do começo da pintura de vanguarda do século XX. (Toulouse-Lautrec, Picasso, Rouault, o expressionismo alemão etc.) Na pintura acadêmica a tradição continuou.

Hoje, os comportamentos e valores que informaram aquela tradição se exprimem através de outros meios mais largamente difundidos – a propaganda, os jornais, a televisão.

Mas a forma essencial de ver a mulher, o uso básico a que se destina sua imagem, não mudou.

Assim, na forma artística que decorre grande parte da produção de “nus” no ocidente, os pintores e os espectadores são masculinos e as mulheres, por sua vez, constituídas como objetos do olhar, é possível evidenciar um relacionamento desigual já arraigado em nossa cultura, o que ainda hoje estrutura a percepção que a própria mulher tem de si mesma.

Entretanto, GARB (1998) alerta que o olhar ativo e a prerrogativa masculina nesta relação de gênero pode constituir-se como uma análise simplista demais. De certa forma, porque aceita facilmente o significado das ostensivas relações de poder – e teria que se colocar temporariamente no lugar do observador masculino, o detentor da visão e do poder, para transgredir os limites da sua feminilidade. De outra forma, se a mulher for concebida como objeto do olhar masculino, ela é destituída de qualquer poder ou visão, torna-se simplesmente cega. Daí propõe um olhar feminino sobre a arte, ou seja, olhar para uma determinada obra como olharia uma mulher, reconhecendo-a como produto cultural de uma subjetividade masculina frágil e não como uma afirmação descarada do poder masculino.

GARB (1998) refere-se à linguagem utilizada pela história da arte que, diante do tema do nu feminino, apenas une corpo e superfície, fazendo, do ato de ver e de pintar, novas formas de posse e de domínio.

Ainda que em alguns movimentos da arte, o nu tenha recrudescido em relação a sua importância e interesse dos artistas, os valores e informações divulgados naquela tradição da pintura permanecem sendo expressos, na atual sociedade, por meio de uma mídia que evoca esse sentido.

Na discussão que CHAREM (2007) propõe acerca da natureza da pintura e o poder da imagem, infere a responsabilidade natural da própria história da arte em estabelecer um campo de problematização para falar sobre a produção e a circulação dessas imagens. Diante da hipótese de que os artistas teriam privilegiado questões técnicas sobre questões temáticas nos períodos em que o nu feminino foi bastante evidenciado na pintura acadêmica, podemos depreender que o fazer artístico estaria mais afeito a um fazer e a uma poética artística cuidadosos com um meio social ávido pela ascensão da reprodutibilidade técnica e de uma produção industrial em ascensão. Mesmo assim, as obras retratando corpos femininos nos prosseguiram com a alusão a experiências artísticas de vanguarda. E assim, os corpos femininos expuseram-se lânguidos, como objeto de desejo masculino e para experimentações plásticas. Valendo-se de referências artísticas do passado, como a Vênus do afresco de Pompéia¹⁴, anterior a de Botticelli, até as mais modernas que referenciaram Giorgione, Tiziano, Velazquez e Goya¹⁵, como também a Vênus realista – e por isso mais provocativa – de Manet, a prostituta Olympia¹⁶, fica evidente tal constatação.

4.1 A imagem do feminino na arte moderna

As grandes invenções e o surgimento de novas condições culturais somadas ao advento do regime capitalista e às novas relações econômicas alteraram significativamente o foco de supostas verdades filosóficas acerca do papel humano. Junto com algumas

¹⁴ Ver fig. 6 – Anexo I.

¹⁵ Ver figs. 9, 11, 15 e 18 – Anexo I.

¹⁶ Ver fig. 21 – Anexo I.

reinterpretações, as imagens icônicas da humanidade sofreram, possivelmente, distorções quanto aos seus valores e sentidos iniciais, visto que reinterpretadas no decorrer da história da humanidade.

O ideal iluminista centralizou ainda mais o homem tanto quanto as consequências catastróficas da parcialidade desse conhecimento científico. Com o surgimento da psicanálise, Vênus foi abordada por Freud como uma realidade psíquica, independente da sua realidade histórica. Freud aconselhava: *Se querem saber mais sobre a feminilidade dirijam-se aos poetas*. Seus estudos acerca do inconsciente falavam de uma alteridade a qual as mulheres não teriam acesso. Para ele, o mal da mulher estava articulado a sua biologia, onde a própria natureza imporia um pesado fardo às mulheres, e não a sociedade. Nesse contexto, pairava um sentimento de inferioridade da mulher, imposto há muitos séculos pelos padrões patriarcais.

Assistimos a uma ressignificação intensa dos papéis de gênero reafirmados por instituições sociais, como o parentesco e o casamento, enquanto formaram-se estruturas de dominação que estabeleciam uma assimetria radical entre os sexos, com a instauração de discriminações e desigualdades e dicotomias sexuais, acentuando a divisão da sociedade em duas metades. Entretanto, tantas transformações sociais passariam incólumes pela arte nesse aspecto. Mesmo com o advento da modernidade, a temática feminina restringiu-se, em sua maior parte, à retratação do cotidiano feminino, dificilmente foram representadas desempenhando o papel de idealizadoras. O masculino permaneceu dominando a cena e os nus femininos predominando entre os nus exibidos nos museus.

Com o passar dos tempos, o imagético foi reproduzido não apenas de acordo e para a melhor serventia do interessado e atento olhar masculino, mas também reforçado pelo sentimento de posse da sociedade patriarcal. Apesar do movimento feminista em uma sociedade impregnada pelos efeitos da massificação cultural, a imagem da mulher representada e reproduzida pela publicidade, apesar de seus novos contornos, prossegue inspirada em ideais de beleza, voltada a outros interesses e em detrimento de seu bem estar.

Na época do pós-guerra, o movimento Pop Art surgiu caracterizando um universo paradoxal e fragmentado do *way of life americano*, alimentado por uma alteridade paradigmática e também fruto da produção tecnológica. A estetização em massa chega visivelmente, como um paradoxo ao que antes era descartado pela chamada belas artes. É um momento em que a imagem do feminino passa a ser novamente objeto de questionamento social e abordada enquanto signo. Nos anos 60, o movimento Pop Art constrói uma nova

linguagem artística para relacionar-se com a sociedade e com a cultura da época. Era o prenúncio do pós-modernismo.

No entanto, a figura feminina moderna permanecia associada a mulheres sem compromissos profissionais, retratadas em situações cotidianas, da rotina do lar, em experiências banais. Ressaltava o hedonismo de suas mulheres, situações de futilidade, vaidade e fragilidade amorosa. As características físicas das mulheres pintadas por Roy Lichtenstein¹⁷, por exemplo, demonstram os valores estéticos da época: mulheres jovens, bonitas, predominantemente loiras, sensuais, enfim o protótipo de beleza feminina divulgado na mídia. Não se conclui se foi crítica ou fascínio ao estereótipo da beleza americana, mas sua arte é um documento cultural evidente. As mulheres são representadas sob a égide dos valores e da linguagem da mídia e da sociedade de consumo. Paradoxais em relação aos seus anseios feministas, contraditórias em suas certezas e medos, fragmentadas como as suas condições. Ao mesmo tempo em que almejavam a sua emancipação, eram representadas ao lado de eletrodomésticos, como se receassem, aparentemente, a liberdade almejada pela emancipação da mulher e seus movimentos.

Enquanto a modernidade fez com que os corpos saltem dos cavaletes para tornarem-se os suportes das obras de arte, expondo-se em happenings e performances, caracterizando novos tipos de expressão artística, paradoxalmente a sociedade reivindicou a beleza de corpos perfeitos e jovens.

Ainda que dado outro enfoque pela arte acerca da representação do corpo feminino, dentro de uma mesma relação com a beleza e com a corporalidade, não podemos deixar de mencionar aqui algumas considerações que abarcam discussões sobre outros legados paradoxais da arte nesta época: a discussão sobre as possibilidades de reprodutibilidade técnica das imagens¹⁸, que envolvia a discussão conceitual entre o que é cópia e o que é original, como garantias da sua sobrevivência e difusão nas massas. É nesse momento que surge o conceito de repetição como algo sem conceito¹⁹, diante de obras que reduplicavam-se de forma infinita, sofrendo metamorfoses apenas com relação aos sentidos de suas concepções. A própria relação com a memória das imagens mudou substancialmente, pois em um mundo de cultura de massas, a recordação, a experiência, cedem lugar à criação de um

¹⁷ Ver fig. 36 – Anexo I.

¹⁸ Para a melhor compreensão acerca do contexto histórico e sociocultural da expressão, sugerimos a leitura de “*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*”, de Benjamin (1978).

¹⁹ Conceito trabalhado por DELEUZE (1988) de que a repetição não possui caráter homogeneizador.

outro lugar apenas imaginário. Segundo CHEREM (2007), tal fenômeno mudaria o eixo das interrogações sobre as obras, interessando menos o sentido que um dia tiveram e mais as inquietações e cintilações que ainda são capazes de produzir, dado que o museu imaginário com sua força de álbum e em seu poder de ressuscitar, iluminar e apagar obras, bem como de alimentar a imaginação, define o modo como as obras de arte podem ser conhecidas.

Mesmo envolvendo-se com novas técnicas e novas possibilidades de linguagem pictórica, a arte moderna revelou representações do feminino com um novo contorno. Entretanto, o apelo da sensualidade feminina atribuída ao corpo continuou prevalecendo. Assim, quando a mulher começava a acreditar que poderia tornar-se sujeito de seu corpo, ela se torna novamente sujeitada às exigências de uma sociedade que vale-se do corpo como um elemento de comunicação publicitária.

Ainda que tenhamos a consciência de que o corpo permaneceu, através dos tempos, despertando as mesmas emoções, sem dúvida, a arte moderna postulou uma crítica veemente às imagens produzidas pela própria arte até então, principalmente seus significado imagéticos, agora totalmente aniquilados pela banalização providenciada pela cultura de massas.

4.2 O corpo feminino: estereótipo e beleza

A nudez do corpo feminino, ainda no período clássico da arte ocidental, associava a beleza do corpo à idealização do desejo sexual e formas perfeitas. O mito de Pigmeleão e Galetéia²⁰ simboliza bem essa dinâmica entre o corpo desejado e a representação desse corpo, que nada mais é que um objeto visual.

Na aproximação entre a imagem da mulher e da própria temos, como já visto, o modo de ver a mulher. Este modo a leva, inevitavelmente a uma relação com o seu próprio corpo. Nessa visão sobre a sua representação, que compreende todo um processo histórico de apreciação do corpo feminino pelo espectador masculino, não podemos negar a existência de um apelo, bastante manifestado pelos meios de comunicação dos tempos atuais, de

²⁰ Mito de Ovídio, em que o artista Pigmeleão projeta em sua escultura Galatéia - figura feminina que corresponde ao padrão de beleza clássica - uma paixão impulsiva e incontrolável, que o leva a uma angustiante contemplação e fixação interna, até ela ganhar vida e se casar com ele. Ver fig. 29, 29-A.

idealização das formas ditas perfeitas. Não se trata de uma fixação por qualquer corpo, mas por um modelo imposto, invejado, jovem, que vende publicidade e produtos voltados ao público masculino.

Segundo MARQUES (2006), há um pensamento clássico acerca de padrões do corpo idealizado que foi transportado às artes, ainda que posteriormente questionado na modernidade, mas que permanece constituindo um modelo de beleza corpórea que remete à tradicional idealização do belo. Temos, nos dias de hoje, uma projeção em larga escala de corpos jovens e perfeitos, proclamado pela mídia, na esteira do interesse comercial da moda e auxiliado pela ciência médica. Criou-se, segundo a autora, uma necessidade obsessiva pela metamorfose, só que num sentido que se projeta de fora para o interior do indivíduo.

Sem dúvida, o processo que influencia a formação de um estereótipo, bem como a sua reprodução em larga escala pela publicidade, meios de comunicação e artefatos de consumo, interferem no processo de formação da nossa cultura visual e na reprodução e manutenção dele mesmo. Estas relações, por sua vez instigam também à compreensão do poder que tem uma imagem e a forma com que ela se interfere e é inferida na construção de um senso comum sobre o gênero feminino.

Decorrentes dessa industrialização cultural, dentro da concepção imagética da cultura, o corpo feminino é então construído para tornar-se um espetáculo a ser publicizado, seja nas artes, na moda ou na publicidade. Se as obras de arte sempre participam na construção dos planos simbólicos, mais que nunca a sociedade de consumo e do espetáculo não abririam mão da sua contribuição.

Pressupondo que a identidade feminina, em relação ao corpo, esteve historicamente associada à legitimação do olhar alheio, mais que nunca suas próprias ações reforçaram o culto ao corpo e às aparências.

A questão do corpo em si traz e mostra, juntamente com as questões sociais e culturais que o integram, por meio de outra linguagem, outras faces da sociedade, da sua dinâmica, dos seus conflitos, problemas e questões do mundo contemporâneo. A divulgação massiva do desejo de posse de um corpo perfeito, que incorpore uma ideia sublime de imortalidade, o que não condiz com as condições humanas, nos leva à obsessão pela transformação e pela novidade, fazendo surgir um novo corpo feminino que, perversamente, deixará de enxergar suas próprias necessidades, mas irá ao encontro dos interesses da publicidade e do espetáculo midiático.

Se considerarmos que a beleza é um valor explorado com vinculação estrita a condições de felicidade, sucesso e amor, a fabricação da nossa imagem tornou-se o nosso sentido de existir. O que antes era um dom natural, agora é um investimento pessoal, onde cada um é responsável por aquilo que aparenta.

Assim, o corpo se articula como uma prática social, estética de usos e de costumes. Vivemos inseridos numa experimentação constante do desejo do ideal de beleza corpóreo, ou mesmo do irreal. A deusa da beleza passa então a representar a contraposição do corpo feminino à constituição de um ser social autônomo e criador. E essa compreensão, em sua multiplicidade de facetas, nos exige tal consciência.

Se até no campo da psicologia as imagens arquetípicas das deusas eram utilizadas como metáforas de comportamento, articulando identidades e semelhanças do ser feminino, com a publicidade não seria diferente. Conceber isso é aceitar o mito de Vênus como um comportamento atribuído ao gênero feminino. É ter na imagem da deusa da beleza o protótipo da representação visual feminina, uma visualização que foi constituída com o auxílio do plano simbólico das artes. Falar da representação de Vênus na contemporaneidade é falar da representação do corpo feminino como uma possibilidade, por meio da sua materialidade, e de se pensar a vida humana e todas as interações e relações complexas que ela estabelece com o corpo.

Assim, o corpo se tornou um elemento de comunicação dentro da sociedade contemporânea, impondo uma narrativa, traduzindo anseios sociais, políticos, religiosos, artísticos e psicológicos de uma sociedade. Na publicidade, por exemplo, a forma como a mulher é vista não apenas determina a relação do homem para com a mulher, mas também as relações das mulheres para com elas mesmas.

A análise de imagens femininas da história da arte ao lado de criações publicitárias veiculadas em tempos recentes revela não só o estigma da mulher em ser protagonista de tarefas representativas de pouco prestígio social ou de decisões desprovidas de razão ou inteligência, mas também a de figurar como objeto de desejo sexual ou até mesmo de *intercâmbio entre homens* (MAYAYO, 2010). E é muito fácil exemplificar e constatar isso se colocarmos lado a lado um dos famosos quadros mitológicos de Rubens: *O Rapto das Filhas de Leucipo*, de 1615, e a imagem publicitária da marca Dolce&Gabbana²¹, veiculada

²¹ Ver figs. 51 e 52 – Anexo I.

recentemente em escala internacional, em que uma mulher figura cercada por corpos masculinos, em um cenário que mescla poder e desejo sensual.

Não bastasse isso, o poder mercadológico potencializado pela publicidade, tornam o feminino como alvo de si mesmo, como manipulação ideológica em uma espécie de metalinguagem, em que o gênero se configura objeto e sujeito de suas escolhas ao mesmo tempo. É creditado em seu papel um elemento ratificador do "status quo", que auxilia a reproduzir e propagar valores relacionados tanto ao consumo irracional quanto àquilo que alimenta a indústria cultural e a cultura visual de massa. Assim, a mulher não alterna, mas consigna um valor social efêmero, veiculado na sociedade de consumo para alimentar o que lhe alimenta: o mercado.

Da condição de mercadoria, a mulher também passa a consumir o que lhe é oferecido. O estereótipo feminino que lhe é sugerido pela mídia passa a ser visto como uma possibilidade de adequação pessoal a esses valores sociais. São os mesmos corpos femininos que vendem e que consomem a si mesmos²².

A imagem da mulher na sociedade contemporânea representa muito mais um simulacro de referências e artificialidades do que a realidade de um corpo humano. A própria popularização das imagens do feminino, seja por meios tradicionais da arte ou pela própria crescente inserção de mulheres no meio artístico, podem auxiliar a caracterizar uma nova visão do feminino e, quem sabe, uma nova concepção no espelho de Vênus.

²² Ver figs. 37, 43 e 52 – Anexo I.

Capítulo V

PERSPECTIVAS ESTÉTICAS E SOCIAIS DOS REGIMES DE VISIBILIDADE DO CORPO FEMININO

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens. (DEBORD, 1997)

Enquanto assistimos as imagens de corpos femininos migrarem da história da arte para a publicidade, o comportamento misógino ainda é percebido e aceito com naturalidade.

A banalização das imagens e a forma com que se busca explicar as relações do corpo feminino na arte frente ao homem para justificar os simbolismos contidos em sua imagem ainda não são apreciadas com o distanciamento necessário ao estudo das questões culturais. A distância com que o observador se posiciona diante de uma imagem infere o necessário distanciamento de simbolismos e convenções quando nos referimos a processos culturais. Cabe sempre lembrar que a mulher não teve e nem participou das eventuais escolhas sociais que transcorreram no processo histórico de dominação masculina.

Ao estudar a micro-política do poder, Foucault buscou estabelecer esta relação íntima entre o poder e subjetividade, e por consequência, entre o poder e sexualidade. Seu mecanismo e dinâmica interferem de forma complexa e minuciosa na construção dos gêneros. Segundo DEBORD (1997), *num tempo como este, em que se elege o corpo como lugar de todas as identidades, não há como ignorar que a histórica desigualdade nas relações entre homens e mulheres constitui profundamente não só o corpo feminino como também as identidades de gênero.*

As discussões sobre novos movimentos sociais que propõem outras formas de pensar a mulher, mesmo quando adentram em questões relativas à sexualidade, implicam em reviravoltas epistemológicas e impactos na própria crítica de arte, em especial quando esses movimentos são considerados políticos e com discurso feminista. Sem a intenção de adentrar no mérito desse aspecto, é como se a arte fosse tratada fora de seu contexto social, sem vislumbrar as implicações políticas do fazer artístico, desprezando o processo de alteridade

que necessariamente envolve e que é próprio do sujeito: como vemos o outro naquilo que é diferente?

Ao ignorar tais questionamentos, a exploração ostensiva do corpo feminino segue seu caminho, associando-se aos desejos e prazeres do homem. Constitui-se como um estereótipo físico determinado que predomina no nosso atual regime de visibilidade estética. De acordo com RANCIÈRE (2009), esses regimes alimentam uma lógica perversa nas relações humanas, tão perene quanto politicamente sujeita ao que lhe torna visível.

Assim, uma questão persiste: ainda que racionalizemos a perversidade da realidade verificada globalmente, parece que o mencionado excesso de exposição da imagem do feminino, agravado pela forma politicamente não-correta dos sentidos que lhe são atribuídos, não tem causado grandes comoções públicas ou proporcionado possíveis quebras de paradigmas. O uso de imagens dentro desse regime prossegue confiante em páginas da mídia impressa, telas de cinema e na cotidiana programação televisiva, seja em matérias publicitárias e até mesmo, em menor grau, nas jornalísticas. As mesmas imagens estereotipadas figuram em anúncios de produtos domésticos ou fomentando a eterna obsessão pela beleza feminina.

Quando surgem manifestações sociais, ainda que isoladas, alertando para as mazelas advindas do tratamento desrespeitoso ou preconceituoso com que campanhas publicitárias ou enredos televisivos abordam o gênero feminino, não raro os mesmos meios encarregam-se de promover outras polêmicas para justificar suas posturas. Comumente, fazem questão de evidenciar o quanto as causas feministas estão ultrapassadas, que não poupam esforços para dignificar atributos femininos de outra ordem, evidenciando que paira em nossos tempos a necessária sinalização do término iminente do processo de ocupação de espaços e valores sociais pelas mulheres em sua caminhada pela igualdade histórica dos gêneros. Entretanto, quase nada se vê ou se discute quanto à aplicação desses valores no âmbito do tratamento social que é dado à cultura da imagem feminina.

Podemos estabelecer, sem grandes dificuldades, relações quanto à exposição do corpo feminino diante de axiomas vinculados à conquista masculina, inclusive de forma simbólica, mesmo em obras de arte, matérias publicitárias e jornalísticas, desde os tempos ditos modernos. Até aí, nenhuma novidade. O fato maior, o que surpreende, é a continuidade da mesma forma implícita, por anos e anos, de referir-se visualmente à mulher. Há uma

representação imagética do corpo feminino predominante e que persiste do mesmo modo de quando foi concebida em um determinado período histórico, em uma condição de arquétipo primitivo da posse, ainda hoje reproduzida pela publicidade e nos meios midiáticos de comunicação. Os valores de fragilidade, beleza, sensualidade e sensibilidade ainda são relacionados à imagem do feminino submisso. Prosseguem com o mesmo sucesso de um público que, cada vez mais, se torna avalista da diminuição dos papéis sociais da mulher em relação ao homem. Nesse aspecto, GARB (1998, p. 286) ressalta que o gênero aparece na representação de uma maneira complicada:

A divisão do mundo em homem/mulher e em masculino/feminino tem sido uma das estruturas conceituais básicas subjacentes a todo o pensamento na nossa cultura e na nossa história, e foi identificada pelas feministas como o alicerce do pensamento patriarcal. A sociedade foi organizada com base nesta divisão e a natureza tem sido invocada para defender essas estruturas.

Poder-se-ia até argumentar que estas oposições tornaram-se um lugar comum e que esses valores são hoje revisitados o tempo todo. Entretanto, o que vemos hoje é uma mesma cultura imagética, que repete por muitas vezes a mesma história e o mesmo olhar sobre a imagem e sobre os papéis dos gêneros, como se a percepção estivesse condenada a ser sempre a mesma.

A surpresa maior reside no fato de que vivemos num mundo de rápidos progressos de ordem tecnológica, a era da imagem e do espaço cibernético, em que a velocidade passou a ser um vetor determinante, alavancando ou reescrevendo valores sociais e humanos, temos a impressão de que pouco ou quase nada mudou na escala valorativa que integra o papel dos gêneros numa sociedade que vem sofrendo rápidas e constantes transformações.

Vivemos em uma aceleração da vida humana, dentro do conceito de dromologia²³ defendido como um valor decorrente da velocidade mediática, impulsionada pela rapidez dos processos de produção e transmissão cultural, acaba por gerar uma instantaneização da recepção desses produtos, o que afeta o percurso e os modos com que determinadas práticas sociais se estabelecem, seja no espaço cultural ou na própria percepção doméstica.

²³ Conceito cunhado nos anos 70 por Paul VIRILIO (1996).

Nessa relação humana com a velocidade e a existência, há uma movimentação dos corpos, dos valores, dos objetos simbólicos, que têm origem antropológica no corpo feminino. Segundo VIRILIO (1996), a mulher nômade e tribal, ao carregar consigo os apetrechos domésticos, liberava o homem para a caça e para a guerra e, enquanto isso, apossava-se fisicamente do território inimigo. Na medida em que surgem novos espaços de relações humanas, especialmente com a rede tecnológica, que avança a passos largos, essa lógica dromocrática (regime de velocidade) revaloriza a nossa vida, mas foca-se em valores de continuidade que a desqualificam. Segundo o autor, temos hoje um horizonte que se identifica com uma eugenia simbólica tão dinâmica quanto surda, de efeitos amplos, concretos e imprevisíveis. Temos, assim, uma propagação de informações que é intensa, mas que reproduz os mesmos valores, ou seja, uma técnica avançada de comunicação que, de tão violenta e ostensiva, adquire uma invisibilidade, gerando uma espécie de imunidade que a redime de qualquer questionamento público.

Essa espécie de invisibilidade que permeia a reprodução de imagens do feminino na esfera social, com a predominância de um caráter depreciativo em uma escala de valores sociais dos papéis de gênero, também na esfera psicossocial de construção de estereótipos do feminino, no que diz respeito às expectativas pessoais e sociais construídas em torno desses – o próprio arquétipo de Vênus, por exemplo –, parece que temos como evidentes as percepções que a velocidade provoca, seja por meio da velocidade na veiculação das informações ou pela repetição massiva de estímulos visuais idênticos que culminam numa cegueira coletiva e generalizada.

Por outro lado, estabelece-se aqui mais uma situação paradoxal que merece atenção. DIDI-HUBERMAN (2010) referencia expressão utilizada por James Joyce na obra *Ulysses: inelutável modalidade do visível*. Explica que a nossa visão depara-se sempre com o invencível volume dos corpos humanos. Que, ao termos uma experiência de ver, que nos é familiar, tudo o que vemos nos remete, na maioria das vezes, a uma sensação de ter, ou seja, quando vemos algo, temos a impressão de que estamos ganhando esse algo. Mas quando o ver é sentir que algo nos escapa, quando o ver é perder, aí a visão é inelutável ou irrefutável. Prossegue afirmando que, na maioria das vezes, o ato de ver é um não-pensar, um não-sentir quando não temos a experiência concomitante de outras percepções. Então, precisaríamos fechar os olhos se quiséssemos enxergar esse vazio no espaço criado pelo próprio ato de ver. Há um vazio que nos olha, que nos diz respeito e nos constitui como observadores.

Seria possível concluir que, em uma cegueira generalizada provocada pela velocidade e intensidade com que as mesmas imagens de estereótipos femininos repetem-se infindavelmente diante de nossos olhos, estaríamos sendo induzidos a viver uma sensação de ganho, ou desejo de posse do que a imagem representa? Que para perceber o rebaixamento sugerido por essas imagens massivamente veiculadas diante dos nossos olhos seria necessário que nos déssemos conta desse vazio? Ou será necessário perder a visão generalista que fazemos de tudo o que nos cerca no mundo visível?

Ainda que tais questionamentos nos conduzissem ao encontro de respostas satisfatórias quanto ao processo seletivo da percepção visual, assim como a complexidade das nossas percepções pudesse justificar a manipulação mais ou menos desinteressada das imagens que caracterizam a cultura visual que temos do feminino, impossível desprezar que a imagem da mulher na condição de objeto do desejo masculino prossegue tendo sua imagem sendo assim retratada e reproduzida, independentemente do nível de consciência que temos disso. Está historicamente associada às conquistas da humanidade e, como se fosse um troféu, atrai a atenção dos que olham o que quer que seja. Por isso, temos uma associação natural e permanente a outros desejos de ordem material. Por enquanto, nem a velocidade do meio imprevisível a que estamos submetidos – e nem a capacidade de alteridade da visão humana – conseguirá reverter essa lógica de forma imediata.

Nessa sociedade, as imagens, sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo – constituem o modelo atual de vida dominante. As imagens mediam essa relação social e dessa relação surge um espetáculo. Conforme DEBORD (1997, p. 25), *o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem.*

Nesse aspecto, a leitura que fazemos sobre as imagens e as relações que estabelecem sobre o espectador podem consistir em uma ferramenta potencial na constituição de novas abordagens sobre as relações de gênero. Ela é o lugar onde diferentes abordagens do mesmo tema coexistem, não por serem conceitualmente diferentes, nem porque nesse campo a reprodução do mesmo se constitui simplesmente. O que tem ocorrido muitas vezes é

arremesso de uma imagem em direção a outra, como vimos no exemplo da obra *Anunciação* de Botticelli²⁴. Dessa forma, segundo CHEREM (2007):

O academicismo e o modernismo se desfazem como rótulos, enquanto preservam elos com uma distante história da experiência visual e alimentam o entendimento de que toda a criação possui seu duplo não na originalidade nascida de um ponto zero ou a partir de uma ultrapassagem, mas sim no reaparecimento de remotos problemas que se refazem incessantemente para voltar como lapso e esquecimento.

Desde a imagem que está nos museus ou as oriundas da reprodutibilidade técnica, da fotografia e vídeos manipulados pela publicidade, as imagens artísticas são alvo de profundas metamorfoses em relação aos seus sentidos e concepções mais remotas. Conceber isso é um fator indispensável para o estudo das relações sociais de poder, das suas relações com a estética e com as dinâmicas que abarcam as políticas dos regimes de visibilidade.

De acordo com SOTTILE (2006), os tipos de reflexão que envolvem dualismos como o da inclusão/exclusão ganham cada vez mais espaços nas discussões acadêmicas, políticas ou educativas de nossos dias. O próprio corpo, cercado por sua própria imagem nos dias de hoje, manifesta discursos que, por sua vez, têm, como pano de fundo, discursos de aceitação ou de rechaço do outro. O dualismo dos modelos dominantes está impregnado em nossa linguagem, enraizado na concepção de mundo que ela descreve.

O que não se pode negar hoje é que a representação imagética de corpos femininos, desde a concepção histórica dessa representação na arte, seja abordando temas mitológicos, religiosos ou épicos, ainda traduzem uma carga de valores subjetivos que serviram de fundo às nossas referências sociais e filosóficas.

Ao compreender tais considerações dentro da análise dos regimes de visibilidade dos estudos de estética e política de RANCIÈRE (2009), podemos vislumbrar como a construção de estereótipos por meio da massiva veiculação de imagens é capaz de constituir-se como um grande vilão para a emancipação humana.

²⁴ Ver fig. 8 – Anexo I.

Ao referenciar as imagens de Vênus, buscamos possibilitar uma visualização mais clara não apenas das suas configurações simbólicas ou iconográficas, mas compreender a análise dos regimes de representatividade em seus diversos graus. Damos-nos conta que é preciso aprender a ver e perceber nossos modos de ver, sem desconsiderar os limites daquilo que nos é sensível, que nos é possível em nossa percepção.

Ao longo de nossa cultura visual, a nossa percepção se relaciona com a nossa memória a respeito do passado do homem. Segundo SOTTILE (2006), a nossa percepção visual está relacionada com a nossa memória ancestral, uma aprendizagem condicionada pelos aspectos biológicos da percepção do olho humano. Assim ocorre a análise da imagem em seu nível iconográfico: analisa-se a percepção de um sistema narrativo que se formou através do tempo e da cultura. As imagens são carregadas de valores subjetivos, implicando uma recepção emocional por parte do observador.

Assim, no mundo das artes, podemos encontrar reflexões que nos aproximam e nos ajudam a entender os conceitos de imagem de forma mais ampla. É nesse mundo que a imagem/corpo/imagem do corpo tem sido uma relação permanente e necessária. O efeito de incorporar as imagens em nosso âmbito perceptivo, a nossos afetos, torna cada vez mais complexo o processo de perceber.

Quando se trata da imagem de corpos, tão referenciados e reproduzidos de forma a sobrevalorizar a realidade humana, nos deparamos com tendências de imagens estereotipadas, um modelo hegemônico do corpo, onipresente em cada fase histórica da sociedade. São os chamados modelos que limitam e excluem aqueles que não se correspondem a eles. Assim, os corpos retratados são vistos dentro de uma metáfora visual, em que pode ser pensado pelas faculdades intelectuais ou sofrer as imposições dos limites estabelecidos pelos regimes de visibilidade reinantes, ou seja: o que pode ser visto, o que é aceito e o que é excluído.

Não só é submetido à visão como é constituído por ela: o corpo é a imagem que constituímos em uma relação dupla – uma imagem para si e outra para o outro. O outro é entendido com relação ao eu. Para que o outro seja reconhecido como válido, terá que ser como eu sou. Assim, o corpo e a sua imagem jogam no limite da identidade de cada um.

A arte permeia essa relação do corpo com a imagem, mas, como já disse RANCIÈRE (2009), sem querer adentrar num debate sobre a autonomia da arte, essa nunca emprestará às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhe podem emprestar, ou seja, o que

têm em comum com ela. Então, no que diz respeito aos corpos, tanto a autonomia que a arte possa vir a gozar quanto a subversão que a ela possa ser atribuída repousam numa mesma base.

Talvez a arte não tenha o poder de mudar o curso da história das imagens, nem o de corrigir equívocos concebidos e registrados por ela, até porque não tem essas pretensões. A arte apenas refletirá estruturas e movimentos sociais, fazendo política, inserindo-se socialmente por meio dos artistas. Ao contrário dos regimes poéticos, tidos como representativos, a imagem, em seus regimes estéticos, não usufrui de papéis éticos ou atrelados a sua função, nem de convenções imagéticas, apenas pertencem a um regime sensível.

Por isso, se as imagens do corpo feminino, outrora significadas pela arte e que hoje circulam massivamente na mídia, ainda nos causam sentimentos ambíguos, é porque estamos sujeitos a regimes estéticos impostos por uma ordem que tem relação direta com a ostensividade do que é visto, ou seja, quanto mais um estereótipo é mostrado como algo aceito ou válido, mais legitimidade ele adquire.

CONCLUSÃO

Diante da capacidade que os mitos têm de traduzir padrões da natureza humana, à deusa Vênus foi atribuído o arquétipo do feminino, o comportamento feminino assumido no contexto de uma narrativa mitológica, apesar da existência de outras divindades femininas associadas à outros valores e práticas, como a caça, a sabedoria e a outras virtudes atribuídas às mulheres na antiguidade arcaica.

Embora a contemporaneidade não se veja mais na linguagem mitológica, na linguagem poética ela está repleta de imagens narrativas e dramáticas, que ainda expressam dinâmicas do nosso comportamento. As imagens arquetípicas das deusas mitológicas permanecem na condição de alegorias, e com elas articulamos nossas semelhanças ou diferenças, identidades e um universo de possibilidades daquilo que ainda não somos. A imagética mitológica também permaneceu associada ao ideal de beleza corpórea, uma tradução dos ideais do classicismo grego.

Assim como, na Idade Média, a Virgem Maria foi idealizada em detrimento da mulher real, na modernidade foi reeditado o ideal inatingível de mulher perfeita, propagado pela publicidade e pelos meios de comunicação. A perversidade da idealização da imagem permaneceu. Também na arte, a utilização da figura feminina toma contornos muito semelhantes aos períodos anteriores. A grande diferença, a distinção crucial, estaria talvez apenas nas formas pictóricas de sua representação.

Ainda que sabedores de todo o contexto histórico e social que motivou a revolução feminista, bem como a clara consciência a respeito do status atribuído às mulheres socialmente, o tema continua despertando novas narrativas e encontra solo fértil no terreno da produção de imagens.

Por meio de uma breve análise de imagens representativas do gênero feminino na produção artística ocidental, referenciada pela história da arte tradicional, a imagem da mulher ocupante da posição de “musa” e de idealização de beleza, cedeu algum espaço para ser representada como coadjuvante ou protagonista de ações vinculadas a trabalhos manuais, porém nunca na condição de sujeito e de idealizadora. Em alguns casos houve a substituição da temática épica pela do cotidiano doméstico. Enquanto a figura masculina representava ou

expressava a visão do ideal humano, o feminino sempre foi associado à carnalidade, ao corpo idealizado e sujeito à posse.

A arte consolidou, por ser um veículo potente, uma ideologia dominante, auxiliando com papel fundamental na construção da visibilidade dos gêneros por meio da própria história da arte. Essas discussões poderiam girar em torno do que seria uma cultura que não fosse construída em torno do significante masculino e as possíveis contribuições dessa nova forma de pensar à representação artística dos gêneros. Entretanto, se a manifestação artística é a eterna necessidade do homem de ir ao encontro da sua identidade, não podemos desconsiderar que toda a natureza criadora do homem é elaborada dentro de um contexto cultural, e que todos nós estamos em desenvolvimento dentro de uma realidade que é social, e que, por conseguinte, nos abastece de valores culturais e sociais que se moldam e agem sobre valores que são da vida.

Assim, remeter processos de criação artística à realidade que conhecemos é inevitável. Portanto, falar dos diferentes gêneros e universos humanos por meio da produção artística pode gerar uma complexidade até maior que a simples referência de simbolismos ou significados de imagens. São implicações que acabam colocando também em foco a questão da identidade na arte. São análises que, apesar de direcionadas, também não ficam confinadas aos limites de uma única área do conhecimento. Ver e compreender a significação de imagens com o mesmo tema, de forma sucessiva, compreender suas relações com a cultura e necessidades sociais, requer esforço e muito conhecimento de causa.

Perceber as dinâmicas existentes na construção dos papéis sociais do feminino e aplicá-lo na leitura e na interpretação sociológica das representações visuais da mulher, seja na produção artística, na reprodução de simbolismos no campo dessas relações sociais, no sentido dessas imagens, das mensagens que elas circundam, da interpretação dos seus códigos, é também compreender as intenções de quem dita e legitima esse universo. Identificar esses valores, sua preponderância social dentro de um contexto histórico-cultural, reproduzindo o corpo das ideias predominantes em uma sociedade, também nos instrumentaliza a orientar os rumos da criação artística e da propagação de novos paradigmas em termos dos valores invocados pelas obras de arte.

Se as mulheres estiveram, no transcurso da história, sujeitas a determinadas práticas sociais e conhecimentos restritos, desde o campo do próprio fazer artístico, e sem um

acolhimento isento na chamada história universal da arte, é preciso reconhecer a existência de restrições sociais que conceberam a cultura da imagem quanto à representação feminina. Assim, as características e valores sociais que circundaram e circundam o conceito de feminino na arte poderão ser revisitados a qualquer momento, o que permite que leituras mais acuradas da imagem de Vênus, independentemente de serem vinculadas a regimes representativos ou estéticos, possam contribuir como ferramentas de identificação e diagnóstico de práticas sociais relacionadas ao universo da mulher.

Certamente, muitas outras leituras ainda poderão ser realizadas a partir de imagens artísticas do passado que ainda sugerem relações atuais com o corpo feminino. Independentemente do tipo de interpretação, essas leituras – que devem ser empreendidas cautelosamente a fim de evitar exageros ou enganos – são fundamentais para estabelecer contornos acerca de determinados processos históricos e sociais que permearam concepções e criações na representação de corpos femininos na arte, bem como as relações que ainda estabelecem com imagens publicitárias da contemporaneidade.

Ainda, em nosso cotidiano saturado de imagens estereotipadas do corpo feminino, carregadas de significados e valorações subjetivas, impõe-se a necessidade de compreender e desenvolver, por meio da educação, um processo de alfabetização visual que nos permita olhar o mundo de outros modos e com uma visão mais crítica e mais consciente das nossas realidades e necessidades.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Jaime. *La Imagem de Venus em Lucrecio*. El Basilisco, Olviedo, nº 16, setembro. 1983. Disponível em: <www.fgbueno.es>. Acesso em: 30 de setembro. 2010.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.) *Teoria da Cultura de Massa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 209-244.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: Histórias de deuses e heróis*. 32.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- BUSTAMANTE, Maria Regina da Cunha. *Desnudando Vênus: uma leitura semiótica de três mosaicos norte-africanos*. In: LESSA, Fabio de Souza (Org.) *Olhares do Corpo. Revista Eletrônica de Antiguidade*, Rio de Janeiro, Núcleo de Estudos da Antiguidade – Nearco, ano II, nº 1. 2009. Disponível em: <www.nea.uerj.br>. Acesso em: 19 de maio. 2010.
- CAO, Marián L. F. (Org.) *Creación artística y mujeres*. Recuperar la memória. Madrid: Narcea s.a. de ediciones, 2000.
- CHEREM, Rosângela. *O Corpo como Imagem, a Imagem como Corpo: Academicismo e Modernismo na América Latina*. *Revista da Pesquisa*, Florianópolis, CEART, v.1, nº 3, agosto. 2007. CEART. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/revistadapesquisa/volume3/numero1/plasticas/profosangelacherem.pdf>>. Acesso em: 20 de setembro. 2010.
- CLARK, Kenneth. *O Nu: Um Estudo Sobre o Ideal em Arte*. Lisboa: Ulisseia, 1956.
- CUMPLIDO, José Ramón. *Ni Venus ni Marte – Una propuesta de ruptura em La construcción del género*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED: ISSN 1133-1151, nº 1, 2008, p. 176-186. Disponível em: <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:adistancia-2008-23-3761&dsID=PDF>> Acesso em: 12 de setembro. 2010.
- DEBORD, GUY. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Ed. Graal, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010. 1. ed. 2. reimp.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Venus Rajada*. Madrid: Editorial Losada S.A., 2005.
- ECO, Humberto (Org.). *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Foucault e o Desejável Conhecimento do Sujeito*. *Revista Educação & Realidade*, Porto Alegre: UFRGS, v. 24, nº 1, p. 39-59. 1999.

- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Problematizações sobre o Exercício do Ver: mídia e pesquisa em educação. *Revista Brasileira de Educação*. [on line]. 2002, v. 20, p. 83-94. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE20/RBDE20_08_ROSA_MARIA_BUENO_FISCHER.pdf>. Acesso em: 21 de dezembro. 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la Sexualidad*. 2. El uso de los placeres. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um Cachimbo*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 20.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GARB, Tamar. Gênero e Representação. In FRASCINA, F. et ali. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 219 – 290.
- GOMBRICH, E. H. *La História Del Arte*. 16.ed. London: Phaidon, 1997.
- HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In THOMPSON, Kenneth (Org.) *Media and Cultural Regulation*. *Revista Educação & Realidade*, Porto Alegre: v. 22, 1997. Disponível em: <www.ufrgs.br/neccso/word/texto_stuart_centralidadecultura.doc>. Acesso em: 20 de maio. 2010.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 4.ed., v.1. 1980; 3.ed., v.2. 1982.
- KERN, Maria Lucia Bastos et al. *Espaços do Corpo: aspectos das artes Visuais no Rio Grande do Sul (1977/1985)*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, PPG/IA, 1995.
- KRAUBE, Anna Carola. *História da Pintura: do Renascimento aos Nossos Dias*. Colônia: Könemann, 2001.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura – Vol. 4: O belo*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura – Vol. 6: A figura humana*. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas*. Tese (Doutorado em Educação) Porto Alegre: PPGEDU/UFRGS, 2005.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino*. Trabalho aceito na 25ª Reunião Anual da ANPEd (Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação), no GT Educação e Comunicação. Caxambu (MG): 2002. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/25/excedentes25/lucianagruppellioponte16.zip>>. Acesso em: 26 de julho. 2010.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Gênero, Artes Visuais e Docência*. Tese (Doutorado em Educação) Porto Alegre: PPGEDU/UFRGS, 2005.

- LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Pedagogias Visuais do Feminino: arte, imagens e docência*. Currículo sem Fronteiras, v.8, nº 2, p. 148-164, jul/dez 2008. Disponível em: <curriculossemfronteiras.org/vol8iss2articles/loponte.pdf> Acesso em: 10 de julho. 2010.
- MAGALHÃES, Roberto de Carvalho. *El Pequeno Gran Libro de La Mitologia – la mitología clásica em las artes visuales*. Barcelona: Robinbook, 2006.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MARQUES, Dayse. As Vênus Contemporâneas. *Revista Polêmica*, Rio de Janeiro, nº 18, outubro-dezembro. 2006. [ISSN 1676-0727]. Disponível em: <http://www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_dayse.htm> Acesso em: 21 de junho. 2010
- MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In OLIVEIRA de OLIVEIRA, Marilda (Org.). *Arte, Educação e Cultura*. Santa Maria: Editora UFSM, 2007, p.19-40.
- MAYAYO, Patricia. *História de Mujeres, Historia del Arte*. 3.ed. Madrid: Catedra, 2010.
- MOTA, Maria Dolores de Brito. De Vênus a Kate Moss: reflexões sobre corpo, beleza e relações de gênero. *Actas de Diseño*. Buenos Aires, nº 5, ano 3, Março. 2008. [ISSN: 1850-2032]. Disponível em: <http://fido.palermo.edu/serviciosdyc/encuentro2007/02_ auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A009.pdf> Acesso em: 15 de agosto. 2010.
- MOURA, Regina. Iconografias do Feminino: mitos, arte e outras representações. *Revista Historia, imagens e narrativas*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, nº 10, abril. 2010. Ed. Especial. [ISSN 1808-9895]. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br>>. Acesso em: 07 de setembro. 2010.
- MONTEIRO, Dulcinéia da Mata Ribeiro. *Mulher: feminino plural: mitologia, história e psicanálise*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1988.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- QUILIS, Hector Solsona. Nacimiento de Venus de Sandro Botticelli como apostasía. *A Parte Rei. Revista de Filosofia*. Madrid, nº 61, Janeiro. 2009. [ISSN: 2172-9069]. Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/AparteRei>>. Acesso em: 29 de outubro. 2010.
- SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. *Revista de Estudos Femininos*. [online]. 2001, vol. 9, nº.1 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SO104026X2001000100002&lgn=en&nrm=iso>. ISSN 0104-026X. Acesso em: 21 de agosto. 2010.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SILVEIRA, Isabel Orestes. Modos de Ver a Mulher: História e Religião. *Anais do III Congresso de Ética e Cidadania* Grupo de Trabalho X. São Paulo: Universidade

Presbiteriana Mackenzie, 2007. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/EST/Revistas_EST/III_Congresso_Et_Cid/Comunicacao/Gt10/Isabel_Orestes_Silveira.pdf> Acesso em: 30 de setembro. 2010.

SOTTILE, Maria Eugenia García. El cuerpo y el analisis de la imagen. *Cuerpo, imagen y expresión: entre la creación artística y la interevención educativa*, Leon: Universidad de Leon, 2006. p. 27-34. [ISBN 84-9773-320-7]. Disponível em: <www.mua.ua.es/corporea/textos/4.pdf>. Acesso em: 13 de setembro. 2010.

TORRES, Milton. Lucrécio, Camões e os Deuses. *Revista ALetria*. [on line]. Belo Horizonte, v.19, n.especial Herança Clássica, julho/dezembro, 2009. [ISSN 1679-3749]. Disponível em: <www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002120>. Acesso em: 24 de novembro. 2010.

VEYNE, Paul Marie. *Como se escreve a história. Foucault revoluciona a história*. 4.ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

VIRILIO, Paul. *Velocidade e Política*. São Paulo: Estação da Liberdade, 1996.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANEXO I

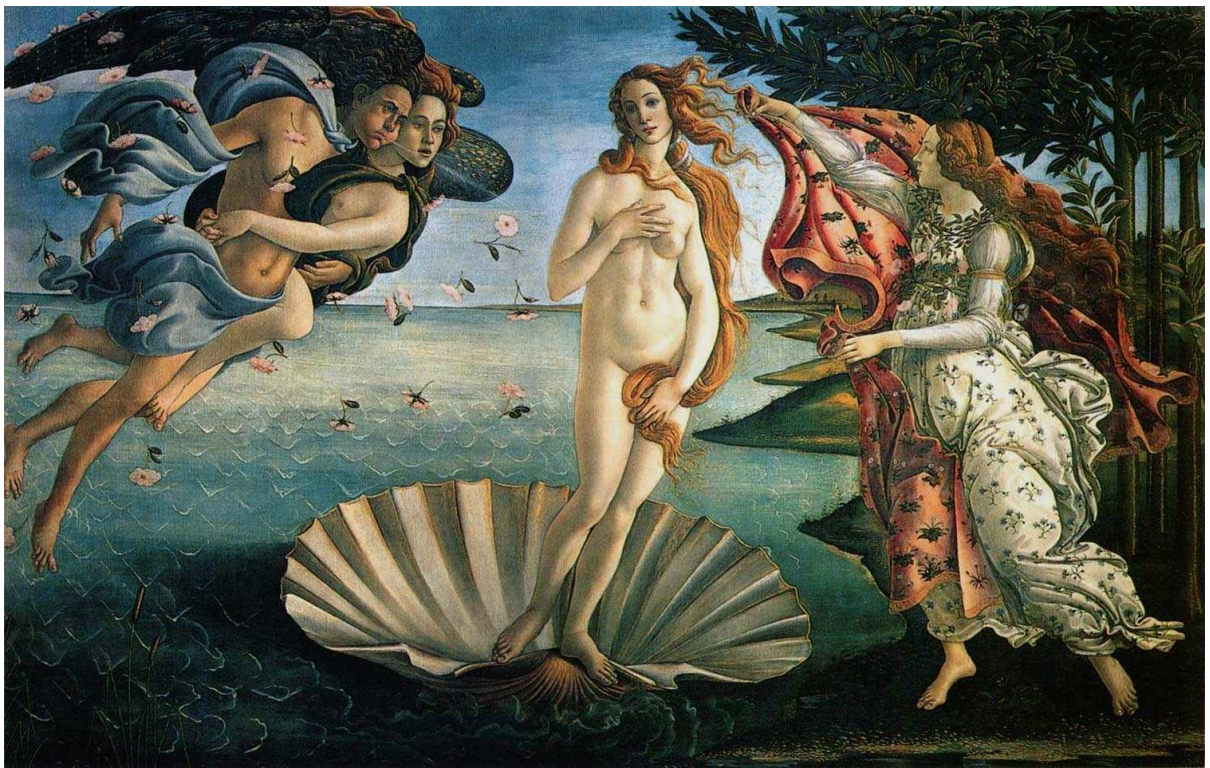


Figura 1

O Nascimento de Vênus, 1483
Sandro Botticelli
Têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm
Galleria degli Uffizi, Florença, Itália

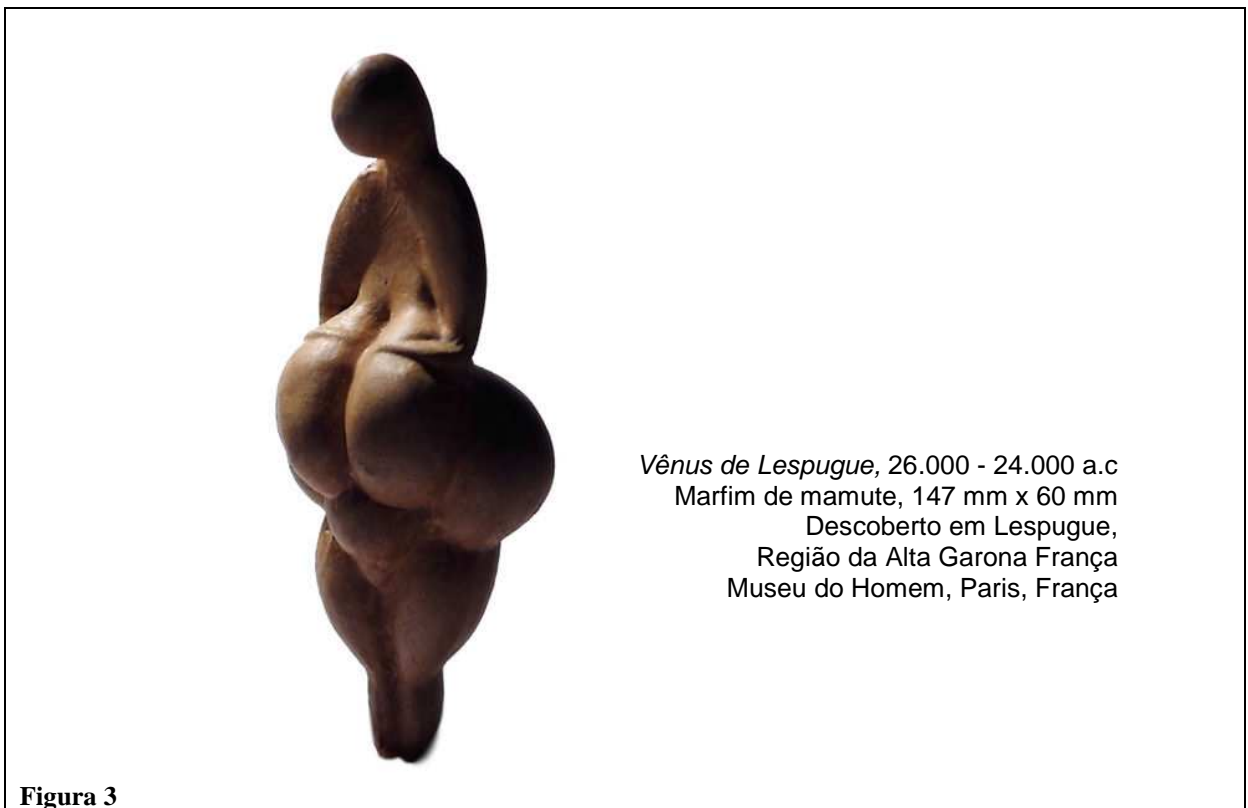




Figura 4

Vênus Capitolina, séc. 4 a.c.
Cópia atribuída à Praxíteles
Altura: 1,93 m
Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, primeiro andar
Roma, Itália



Figura 5

Vênus Borghese, Séc. II a.c.
Estátua em mármore, altura 1,80m.
Museu do Louvre
Paris, França



Figura 6

Vênus Anadyomene
79 AD
Afresco
Pompéia, Itália



Figura 7

Primavera, 1482
Sandro Botticelli
Tempera sobre tela, 203 x 314 cm
Galleria degli Uffizii, Florença, Itália



Figura 8

Anunciação, 1489-90
 Sandro Botticelli
 Tempera sobre tela,
 150 x 156 cm
 Galleria degli Uffizii,
 Florença, Itália

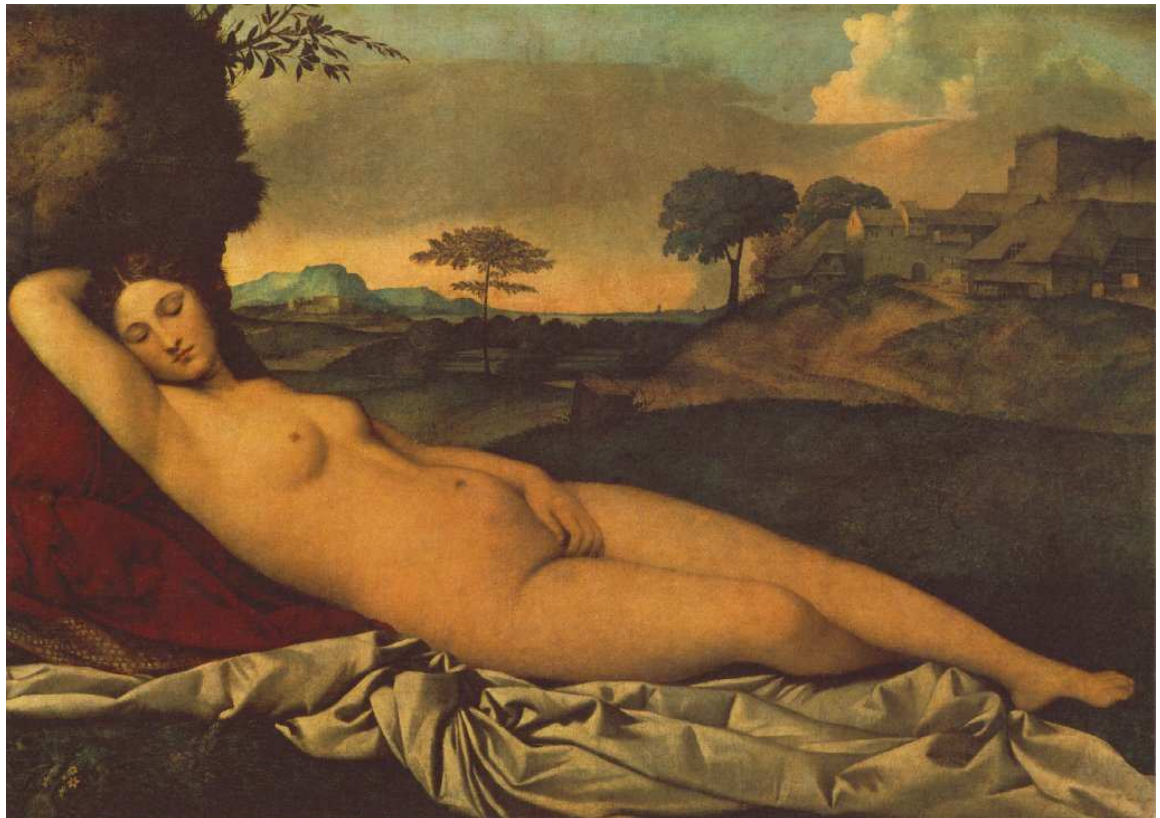


Figura 9

Vênus dormindo
 Giorgione, 1501
 Óleo sobre tela, 108,5 x 175 cm
 Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



Figura 10

Vênus Anadyomene
Tiziano Vecellio, 1525
Óleo sobre tela
75.8 x 57.6 cm
National Gallery of Scotland
Edinburgh, Scotland



Figura 11

Vênus de Urbino, 1538
Tiziano Vecellio
Óleo sobre tela, 119 x 165 cm
Galleria degli Uffizi, Florença, Itália



Figura 12

Vênus ao Espelho, 1555
 Tiziano Vecelli
 National Gallery of Art
 Washington, EUA
 (Andrew Mellon collection)



Figura 13

Vênus do espelho, 1614-15
 Peter Paul Rubens
 Oleo sobre madeira, 124x98cm
 Lichtensteinische Gemäldegalerie
 Fürstlich, Alemanha



Figura 14

O Nascimento de Vênus
1636/37
Cornelis de Vos
Óleo sobre tela
184 x 208 cm
Museo del Prado
Madrid, Espanha



Figura 15

Vênus ao espelho - Venus Rockeby, 1650
Diego Velázquez
Óleo sobre tela, 122,5 x 177 cm
National Gallery, Londres, UK



Figura 16

O nascimento de Vênus, 1750
 François Boucher
 Óleo sobre tela,
 Wallace Collection, Londres, UK



Figura 17

Mademoiselle Lange como Vênus, 1798
 Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson
 Óleo sobre tela
 Coleção particular
 França



Figura 18

La Maja Desnuda, 1797-1800
 Francisco de Goya
 Óleo sobre tela, 97 x 190 cm
 Museo del Prado, Madrid, Espanha



Figura 19

Vênus Anadyomene, 1848
 Jean Auguste Dominique Ingres
 Óleo sobre tela
 Musée Condé, Chantilly
 França



Figura 20

O nascimento de Vênus, 1863
 Alexandre Cabanel
 Óleo sobre tela, 130 cm x 225 cm
 Musée d'Orsay, Paris, França

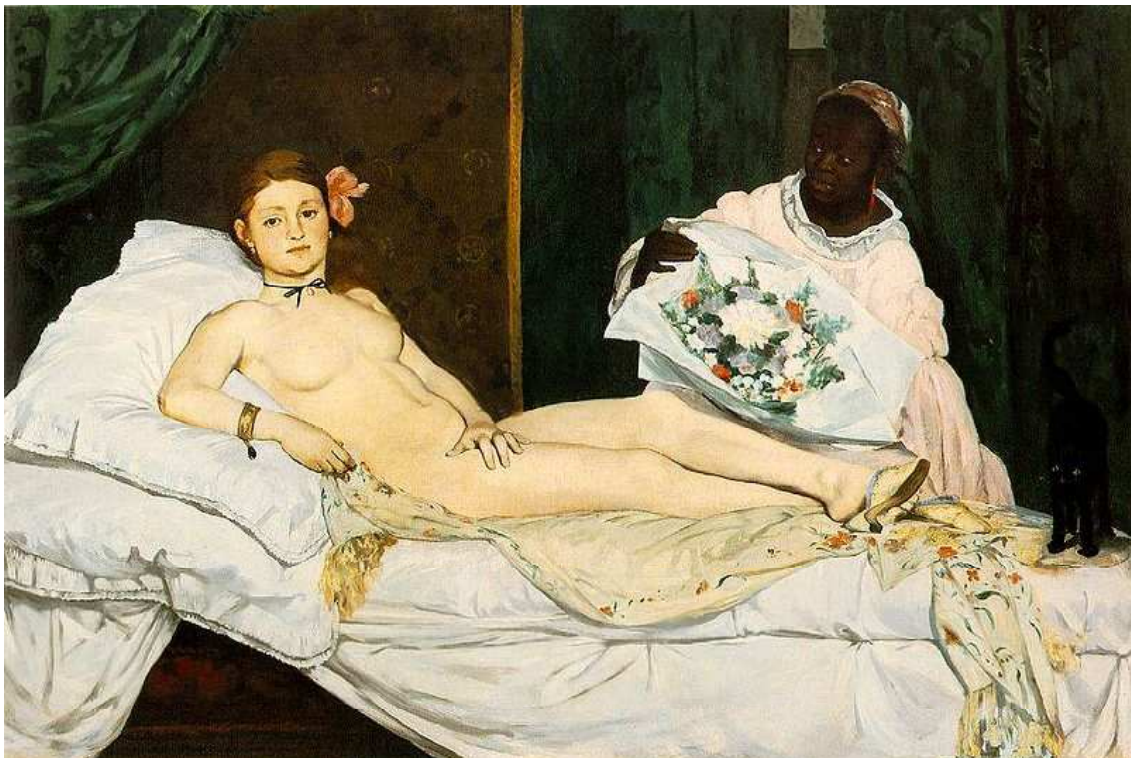


Figura 21

Olympia, 1863
 Edouard Manet
 Óleo sobre tela, 130 x 190 cm
 Museu de Orsay, Paris, França



Figura 22

Vênus Anadyomene, 1838
Theodore Chasseriau
Óleo sobre tela, 65,5 x 55 cm
Louvre, Depto. des Peintures
Paris, França



Figura 23

Nascimento de Vênus, 1862
Eugène Emmanuel Amaury-Duval
Óleo sobre tela
Musée des Beaux-Arts
Lille, França

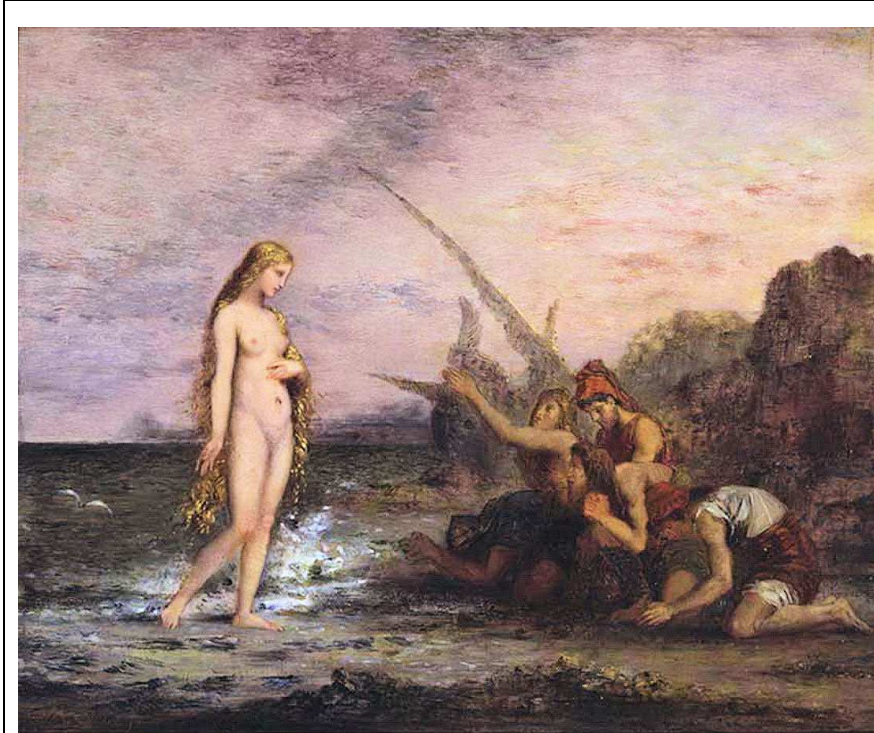


Figura 24

*O Nascimento de Vênus
(Venus Appearing
To The Fishermen),
s/d - aprox. 1865
Gustave Moreau
Óleo sobre tela,
21 x 26 cm
Coleção privada*



Figura 25

*Moema, 1866
Vitor Meireles de Lima
Óleo sobre tela, 129 X 190 cm
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
São Paulo, Brasil*



Figura 26

Vênus Anadyomene, 1872
 Arnold Böcklin
 Óleo sobre tela
 Saint Louis Art Museum
 St. Louis, MO, USA



Figura 27

O Nascimento de Vênus, 1879
 William-Adolphe Bouguereau
 Óleo sobre tela, 300x218 cm
 Musée d'Orsay
 Paris, França



Figura 28

A Carioca, 1882
 Pedro Américo de Figueiredo e Melo,
 Óleo sobre tela, 205 x 135 cm
 Museu Nacional de Belas Artes
 Rio de Janeiro, Brasil



Figura 29

Pygmalion and Galeta (study), 1890
 Jean-Léon Gérôme
 Óleo sobre tela, 88,9 x 68,58cm
 The Bridgemen Art Library
 London, UK



Figura 29-A

Pygmalion and Galeta, 1890
 Jean-Léon Gérôme
 Óleo sobre tela, 88,9 x 68,58cm
 The Metropolitan Museum of Art
 New York, EUA



Figura 30

O Nascimento de Vênus, 1912
 Odilon Redon
 Óleo sobre tela
 Metropolitan Museum of Art
 New York, EUA



Figura 31

The Birth of Venus, 1934
 Edward Baird
 Óleo sobre tela, 51 x 69 cm
 National Gallery of Modern Art, UK



Figura 32

Nascimento de Vênus,
 1940
 Di Cavalcanti
 Óleo sobre tela,
 54 x 65 cm. – 1940
 Reprod. no livro "Di
 Cavalcanti - 50 Anos de
 Pintura 1922 - 1971"

http://www.dicavalcanti.com.br/anos40/obras_40/nascimento_de_venus.htm



Figura 33

Vênus Dormindo, 1944
 Paul Delvaux
 Óleo sobre tela, 73x199cm
 Tate Gallery, Londres, UK



Figura 34

La Naissance de Vénus, 1940
 Raoul Dufy
 Óleo sobre tela
 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, França



Figura 35

*Camouflage Botticelli
Birth of Venus No. 1, 1963*
Alain Jacquet
Óleo sobre tela
220x105cm
Paris, França



Figura 36

Drawing girl, 1963
Roy Lichtenstein
MoMa
New York, EUA

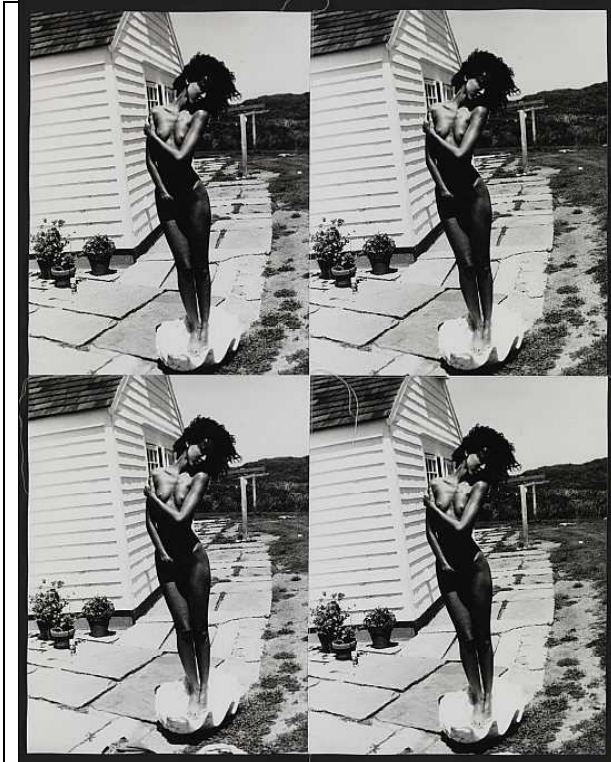


Figura 37

Venus in Shell, 1976-1986
 Andy Warhol
 Stitched photographs on paper,
 71.11x 55.90 cm
 National Galleries of Scotland
 and Tate, UK



Figura 38

Details of Renaissance Paintings, 1984
 Andy Warhol
 Acrílico e serigrafia sobre tela, 121.9 x 182.9 cm
 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, EUA



Figura 39

Paparazzi, 2010
Andrew 'ZIG' Leipzig
Sayville, NY – EUA

<http://andyleipzig.blogspot.com/>

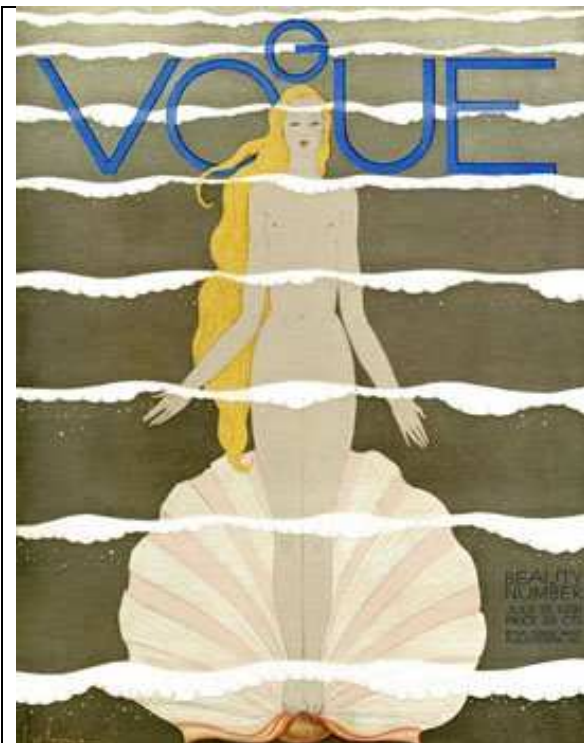


Figura 40

Capa Revista Vogue, 1931
Ilustração de Georges Lepape - edição de
julho, nº 15

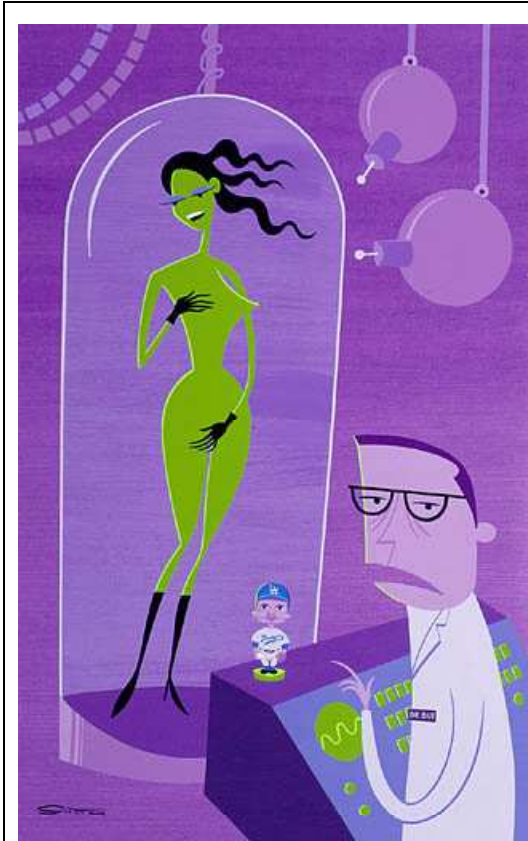


Figura 41

The Birth of Venus (after Botticelli)
 © 2001
 Josh Agle
 Acrylic and Vinyl Paint on Panel
 31x 48cm

<http://www.shag.com/Dangerouswomen/Venus.html>



Figura 42



Figura 43

Versões para 'O Nascimento de Vênus'
 2008
 Annie Leibovitz
 Fotografias
 Calendário Café Lavazza 2009,



Figura 44 The Birth of the Lettle Mermaid
By MHgraphics



Figura 45 Betty boop as venus
By MeghanNicole

<http://www.worth1000.com/contests/18787/cartoon-ren-3>



Figura 46 Sandro Botticelli's 15th Century painting The Birth of Venus
with SpongeBob SquarePants characters
Elena Emelyanova, Ukrainian artist

This image is a digital version of a gouache original
<http://declubz.com/blog/2010/04/08/the-birth-of-venus-spongebob-squarepants-version/>



National side of the Italian 10 cent coin, 2001
 Claudia Momoni (signed CM on the coin)
 Repubblica italiana, Ministero dell'Economia e delle Finanze

<http://www.ibiblio.org/theeuro/files/files.nat/italy.s01.htm>
 This image: © The Euro Information Website

Figura 47



Figura 48

Everyone Is Art, 2010
 Samira Harris, 2010
 Campanha Samsung Electronics Europe contra o cancer de mama na Europa
<http://www.samsung.com/pt/news/news>



Figura 49

Botticelli's Birth of Venus and Kate Moss modelling for Topshop were cited as contrasting ideals of beauty by Roger Scruton in a debate on whether or Britain has become indifferent to beauty.

Photograph: Corbis/AFP

<http://slowpainting.wordpress.com/2009/03/26/britain-and-beauty/>



Figura 50

Campanha
publicitária da marca
Dolce&Gabbana
2007



Figura 51

O Rapto das filhas de Leucipo,
1617
Pieter Pauwel Rubens
Oil on canvas,
224 x 211 cm
Alte Pinakothek
Munich, Alemanha



Figura 52