As Vênus através do tempo. Uma leitura contemporânea sob a perspectiva do anacronismo de Didi-huberman.

Synara Freire da Silva¹

DOI 10.20396/eha.vi14.3444

Anacronismo na História da Arte

Uma imagem jamais será somente uma imagem, por trás do que o olho vê existe todo um universo histórico a ser desvendado. Camadas e mais camadas de significados e mensagens, das mais variadas. Como olhar algo de um período que não nos pertence com o olhar cru? Nosso olhar também traz camadas e camadas que são quase impossíveis de desconsiderar.

Nossos olhos estão o tempo inteiro vendo e observando coisas novas (vale acrescentar aqui que ver e observar são coisas distintas), e como olhar para algo com um olhar puro, despido, sem cairmos na ideia de comparação com algo visto antes? Sem colocar essa imagem dentro de nosso atual contexto?

O anacronismo dentro do mundo artístico é inegável. Até tentamos recusar esse anacronismo, mas ele acontece involuntariamente. Ao observarmos um quadro, por exemplo, sempre vamos projetar algo de nossa realidade em cima da obra, e é isso que vai permitir pessoas distintas terem diferentes interpretações de uma obra, é isso que vai permitir que o passado se re-configure dentro da imagem, e que o presente também se re-configure através da imagem.

Somos passageiras, obras de arte são elementos de duração; ela está ali estática, pausada dentro de seu tempo, nós que vamos proporcionar a dinamização dessa imagem dentro de nossa realidade, é aí que as diferenças de tempo vão operar dentro da imagem, nos permitindo assim ver vários quadros em um só, ao mesmo tempo, nos permitindo encontrar ou até mesmo criar vários significados e significantes para uma mesma obra.

É disso que Didi-Huberman tratará em “Diante Do Tempo: História Da Arte E Anacronismo Das Imagens”. Uma reflexão muito importante trazida por ele é justamente a de que o anacronismo é necessário quando o passado se revela insuficiente, quando constitui um obstáculo à compreen-

¹ Graduação em Teoria Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília.

são do passado.

Desta forma tomando todas essas reflexões trazidas por Didi-Huberman, gostaria agora de adentrar no universo das Vênus, na evolução da representação do corpo feminino na história da arte até a sua desconstrução total a um simples nome em Cy Twombly. Seguindo o discurso de que o passado se re-configura dentro de novas obras de arte gerando algo novo, mas que ainda assim conversa com o antigo.

Vênus

Desde a pré-história sabe-se que o corpo feminino é bastante representado na arte. As chamadas Vênus, presentes em toda a história da arte, eram, e ainda são, representações do feminino, em sua maioria, representações aonde a figura feminina se encontra nua, ou até mesmo em casos como a Maja de Goya, nua e vestida (Figura 1 e 2).

Alguns especulam que a forma que o corpo feminino é representado nas Vênus tinha a intenção de captar a ideia de um ideal de corpo feminino da época em questão. Na pré-história as Vênus eram representações de mulheres corpulentas, de seios fartos. Isso mudará aos poucos na história da arte, mas esse tópico virá mais adiante.

Um dos argumentos que se faz diante desta representação robusta do corpo feminino nas Vênus do paleolítico é que estas seriam então um símbolo da fertilidade, por isso a representação de um corpo que remete à ideia de abundância e prosperidade. Porque alguns historiadores acreditam que essa era a função da mulher da antiguidade, procriar.

Porém, eu, como escritora mulher, me sinto na obrigação de dizer o quanto essas especulações são um tanto quanto machistas, afinal se tudo que temos são especulações por que deveríamos especular logo que civilizações mais antigas seriam tão patriarcais quanto a nossa?

Em contrapartida, alguns historiadores e antropólogos como Johann Jakob Bachofen² afirmam que muitas sociedades na pré-história eram matrilineares, pois naquela época as mulheres mantinham relações sexuais com vários homens e sendo assim a descendência das crianças só era sabida pelo lado da mãe, assim essas desempenhavam funções de líderes de famílias e tribos. Além disso, arqueólogos descobriram também que nesse período houve religiões de culto a mulher, afinal

² Johann Jakob Bachofen foi um jurista e um antropólogo suíço que possui teorias sobre o matriarcado na pré-história. Em 1861 publica o "Mother Right: an investigation of the religious and juridical character of matriarchy in the Ancient World".

[Figura 1]

Francisco Goya — *Maja Desnuda*
(1797-1800)

Óleo sobre tela, 97 cm x 1.9 m, Museu do Prado, Espanha.

[Figura 2]

Francisco Goya — *Maja Vestida*
(1802-1805)

Óleo sobre tela, 97 cm x 1.9 m, Museu do Prado, Espanha.

[Figura 3] Vênus de Willendorf (28 000 a 25 000 a.C), calcário, red ochre, Museu de História Natural de Viena.

[Figura 4] Anatomical distortions encountered in Paleolithic figurines (redrawn after Leroi-Gourhan 1968a:90)

Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2744349?seq=2#page_scan_tab_contents

[Figura 5] PKG-style figurines in profile, showing common massing of three-dimensional forms, including elevated buttocks relative to tailbones

Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2744349?seq=2#page_scan_tab_contents

a mulher é única capaz de dar a vida. Se levarmos essas questões em conta, a Vênus de Willendorf, que mede em torno de 10 cm e meio, poderia até mesmo ser uma espécie de amuleto religioso (Figura 3).

Ainda falando de especulações, um outro estudo, feito por LeRoy McDermott, muito mais interessante do que o citado acima passa a reflexão de que essas Vênus teriam sido esculpidas por mulheres para representar a elas mesmas, e que estas usavam seus próprios corpos como referência³. E por tratar-se de corpos com uma aparência que remete a um período de gestação, acredita-se que um dos motivos para as mulheres fazerem essas esculturas poderia ser para documentação de gestação.

Essa tese apontou que algumas Vênus, como a de Willendorf, Lespugue, entre outras, possuem desvios de parâmetro anatômico iguais: sem rosto, cabeça pra baixo, como se estivessem olhando para seu próprio corpo, braço quase inexistente, parte superior do tronco anormalmente magra, nádegas e coxas grandes, abdômen proeminente que vai dar origem à hipótese de ser possivelmente grávidico e pernas curvadas e curtas seguidas de pés desproporcionalmente pequenos (Figura 4).

Todos esses elementos passam a impressão de que as esculturas são feitas a partir de uma visão superior, um olhar de cima, isso explicaria o volume e o aspecto pendular dos seios nas esculturas, explicaria as partes inferiores do corpo parecerem tão menores, afinal grávidas quando já estão mais avançadas na gestação só conseguem se ver até a linha do umbigo (Figura 5).

A questão é que, por se tratar de algo tão antigo, tudo que podemos fazer em cima do que nos foi deixado da era paleolítica é de fato especular. Acabamos por projetar uma visão anacrônica, botamos em cima de algo do passado aquilo que temos como carga da nossa realidade. Entretanto, é impossível saber se alguma dessas teorias é real.

O que posso adiantar é que a figura feminina ainda vai ser muito trabalhada dentro da história da arte, até os dias atuais, como no feminino, principalmente. Porém em relação a obras mais recentes pode-se dizer que a visão que o artista terá seria uma visão sexualizada e machista do corpo feminino.

Com o passar dos séculos, as representações de Vênus vão sofrendo alterações, quase sempre acompanhando a ideia de um corpo ideal feminino, vigente na época. A historiadora Lynda

3 McDERMOTT, LeRoy. Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurine. In: *Current Anthropology*, Vol. 37, No. 2. (Apr., 1996), pp. 227-275.

Nead em “The Female Nude (1992)” escreve que a nudez não é somente uma forma de determinar um ideal de corpo feminino perfeito a se seguir, mas a nudez também é uma forma de controlar e determinar a sexualidade e os comportamentos das mulheres.

Até porque essas representações sempre ligam a mulher nua a uma beleza inocente, virginal e celestial, determinando assim que além de ter que seguir aquele padrão corporal para estar dentro do conceito de belo, a mulher ainda tem que manter uma postura para estar dentro do que é considerado como postura ideal feminina. Uma postura delicada e virtuosa.

São perceptíveis essas imposições artísticas quando ao falarmos de um ideal de beleza citamos as representações renascentistas de corpo. Os quadros com nus renascentistas são considerados ápices da representação da beleza num museu, enquanto que Courbet, quando traz a representação de uma vagina como origem do mundo, é considerado por muitos como algo grotesco e pornográfico.

Aonde quero chegar é que essas Vênus nada mais são do que a imagem feminina colocada como um mero objeto de contemplação. Giorgione, Ticiano, Goya, Botticelli, todos esses e alguns outros, fazem suas próprias versões das Vênus e de seus ideais de beleza feminina, mas o que eu quero trabalhar aqui é como Manet ao representar uma cortesã no século XIX rompe com toda uma tradição.

A Olympia de Manet

Édouard Manet (1832-1883) foi o precursor do impressionismo francês e de toda a arte moderna, que utilizou de técnicas e de temáticas que surpreenderam a sociedade daquela época. Vale ressaltar também que apesar das inovações suas obras tinham um toque realista. E será esse artista que dará a vida a Olympia, uma das Vênus da história da arte e objeto de estudo central deste artigo.

A Olympia de Manet (Figura 6) foi pintada em 1863, uma época quando somente mulheres da alta sociedade eram representadas em quadros, quando a nudez era ainda algo sacro, transcendental, não era qualquer uma que poderia ser representada nua. Mesmo assim, Manet foi um dos primeiros⁴ a escolher uma prostituta para representar em seu quadro, e deixa isso claro utilizando elementos como a flor no cabelo, a fita preta no pescoço, pulseira e brincos de pérola, além de que

⁴ Antes de Manet, Goya fez a obra Maja nua (1790-1800), que também se tratava da representação de uma prostituta. O nome, Maja, significa algo como cortesã ou profissional do sexo.

o nome Olympia era bastante associado a prostitutas na década de 1860 em Paris.

Tudo isso será muito impactante na época. Quando a obra é apresentada em 1865 no 'Salon de Paris', será uma obra extremamente rechaçada e classificada como imoral, afinal tratava-se explicitamente de uma prostituta representada em um local que não deveria, numa obra de arte no caso, e em um contexto que era exclusivo a mulheres da alta sociedade. E Manet fez mais ainda, e a expôs em um Salão de arte, isso foi muito avançado para 1865.

Porém uma ressalva é que Manet não foge da ideia da representação feminina como mero objeto de contemplação, até porque se trata de uma mulher nua como atração central do quadro, com um tipo de corpo que até hoje é considerado como padrão de belo.

Um fator importante a exaltar também é que, apesar de estar representando uma cortesã, Manet ainda assim coloca Olympia cobrindo seu sexo com uma mão o que traz certa inocência à Olympia quando na realidade esta não deveria existir diante o contexto da época e sua profissão.

Ressalto, ainda, que não é uma imagem de um momento comum, espontâneo ou natural. A Olympia, mesmo nua, está repleta de acessórios, além de vestir os sapatos, apesar de se encontrar deitada em cima de um divã. Todos esses elementos só deixam mais claro como ela e seu corpo são elementos do quadro, deixando ainda mais nítida a ideia de corpo feminino como item contemplativo e ponto central da obra.

Nos olhos de Olympia que se encontram encarando a nós, espectadoras, é possível também discorrer sobre uma quebra importante que Manet fez, que foi romper com a teatralidade do quadro, reconhecendo e integrando o espectador no quadro. Ao mesmo tempo em que essa pintura vagueia pelo teatral ela também se faz dentro de uma anti-teatralidade. Anti-teatral porque não tem ênfase em vender algo como natural quando na realidade é encenado, e teatral porque sempre estará nos apresentando algo, neste caso a Olympia, que se encontra em sua frontalidade, com o olhar dirigido diretamente para o espectador, exigindo a nossa presença e atenção.

Analisando a obra como um todo e fugindo da Olympia podemos observar no canto esquerdo uma mulher negra entregando flores. Na década de 1860 acredito que questões raciais tivessem pouquíssima relevância apesar da escravidão já ter sido abolida nesta época na França. Logo para Manet, um artista, branco, homem e de elite, para ele pouco importava a posição social que uma mulher negra se encontrava naquela época, então não haveria problema algum representar uma mulher negra em um de seus quadros exercendo uma atividade que este achava adequada para o período.

Porém, eu não me encontro na década de 1860, me situo em 2018, onde tenho uma noção

diferente de Manet para com questões raciais, mesmo sendo uma mulher branca, a minha época diferente da de Manet me permite ter outra interpretação da obra, posso plenamente ter a consciência de que a forma como esta personagem negra está colocada no quadro, é uma forma racista.

Manet está confinando a figura de uma mulher de cor a uma situação que para o artista e para época era considerada apropriada para sua raça, classe e gênero. Enquanto temos uma personagem ao centro, mulher branca, como protagonista da cena, ao seu lado tem uma mulher negra lhe entregando flores, lhe servindo, para Manet e pra época, poderia ser algo apropriado, mas aos dias de hoje não podemos deixar de definir como uma pintura de cunho racista.

Apesar de se tratar de uma obra bastante antiga e que foi feita em um contexto totalmente diferente do vivido por mim atualmente, é impossível não lançar um olhar anacrônico para esta obra e perceber todas as questões e problemáticas que a mesma traz até mesmo nos dias atuais, e isso não inferioriza a obra ou coisa do tipo, muito pelo contrário, acho enriquecedor ter o privilégio de olhar obras do passado e ver como tantas coisas mudaram de lá pra cá e acho incrível o fato de a arte nos proporcionar esse tipo de análise, esse tipo de reconhecimento e de volta ao passado.

Se por um lado Manet vai ser bastante inovador e avançado ao fazer de uma cortesã sua Vênus, rompendo com a tradição da sacralidade do corpo feminino e rompendo com padrões da época, ainda assim não deixa de ser uma pintura que objetifica o corpo feminino. Olympia ainda é um mero objeto de ilustração da obra, em minha opinião, por se tratar de uma bela mulher, nua e como ponto central da obra. E analisando a obra de uma época diferente onde questões raciais são bem mais definidas e debatidas, eu posso colocar a obra como sendo de cunho racista.

A Olympia de Cy Twombly

Cy Twombly (1928-2011) foi um pintor estadunidense, escultor e fotógrafo. Suas pinturas geralmente em larga escala, trazem um pouco da essência da caligrafia, do gesto, dos espaços brancos da tela, e até mesmo um pouco do graffiti. Mas, antes de entrarmos em detalhes sobre sua versão de Olympia, é necessário entender um pouco do processo artístico de Twombly.

Sua arte vai ser composta por traços simples, rabiscos até eu diria, é quase infantil, mas que vai além do infantil. Cy sabe que uma criança ao fazer um desenho ela bota toda a sua criatividade e esforço no papel, já a intenção dele é ir justamente contrário a isso, se afastar disso. Ele não recusa, mas transpassa o estereótipo estético.

Outro elemento comumente presente em suas obras é a caligrafia, uma caligrafia que faz

[Figura 6]
Édouard Manet, *Olympia*
(1863)
Óleo sobre tela, 130,5 cm x 190 cm,
Musée d'Orsay, Paris.

[Figura 7]
Cy Twombly, *Olympia* (1957)
Tinta a óleo para pintura de casa,
giz de cera, lápis colorido, lápis de
chumbo sobre tela. 200 x 264,5
cm. Roma.

uma alusão à escrita, mas que trás outro enfoque as palavras. Ao mesmo tempo em que ele se relaciona com a caligrafia ele se afasta dela, trazendo novos significados ou até mesmo fazendo uso da palavra apenas por ela mesma. Para esse artista a essência da caligrafia é o gesto, não sua forma nem seu uso, mas o gesto utilizado em sua composição espacial.

E o que vai ser então esse gesto dentro da obra de Twombly? Vai ser um ato envolto em uma atmosfera, aonde mensagem e signo vão se destituir, é esse gesto que dá vida ao quadro e acrescenta a personalidade do artista a obra, e esse gesto que ele valoriza então.

Mas, mais que isso Twombly parte da ideia de ser guiado pelo desejo da mão, sua mão que conduz o traço, é algo muito corporal e envolto, apenas se deixando levar e guiar pelo pincel e os gestos de sua mão, a intenção acredito ser uma interferência mínima de pensamentos anteriores, ou pelo menos uma tentativa disso, apenas gesto pelo gesto, gestos que retomam até não encontrar mais sentido.

Logo há uma impossibilidade de imitação, a ideia de que justamente os movimentos que o artista faz, que seu corpo faz, os gestos que seu corpo produz, o corpo de outra pessoa jamais vai produzir da mesma forma, mesmo tentando. A ideia é: meu corpo jamais vai ser o teu corpo.

Twombly tem um histórico de flertar com a antiguidade clássica, suas obras num geral possuem muitas referências da antiguidade, da mitologia grega, da poesia e da pintura do renascimento, e todos esses elementos vão se tornar mais fortes em sua arte depois que ele vai morar na Itália.

Esse artista toma para si obras do passado, célebres, como elementos de uma cultura elevada, e ele as usa como narrativa em abismo, ou seja, uma narrativa dentro de outra narrativa, assim ele vai colocar elementos de clássico dentro de suas obras em forma de títulos, pequenas figuras ou na mera escrita do nome, como é o caso da Olympia.

A Olympia de Twombly (Figura 7) pintada em 1957 é um quadro branco, todo tomado por inscrições e desenhos feitos a lápis. Ainda assim a obra não foge desse retorno ao antigo, traz justamente uma encenação da cultura composta por histórias e elementos que vem do saber clássico, da antiguidade clássica. Bastou a escrita de um nome para que a obra adquirisse um caráter anacrônico se referenciando ao clássico. “O nome, escrito a mão, nos traz toda uma ideia de cultura antiga, e atua como citação.”⁵

Para mim, apesar de não representar fisicamente uma mulher a Olympia está ali dentro daquele branco todo, em meio a todos os “rabiscos” em forma de um nome a lápis. Barthes diz que

5 (BARTHES 1990, página: 147).

o mito na contemporaneidade é descontínuo e não se expressa mais em longas narrativas, assim acredito não ser necessária à figuração de um corpo feminino para definir a Olympia de Cy Twombly como uma Vênus contemporânea, a referência tá ali, sujeita ao simples nome colocado na tela, mas que traz consigo uma forte carga do passado. Por mais que Twombly se forçasse a fazer o gesto pelo gesto em sua obra, é mais uma vez impossível não direcionar um olhar anacrônico a Olympia e notar a permanência do clássico.

Conclusão

Apesar do abismo de diferença entre a Vênus de Willendorf, a Vênus de Manet e Vênus de Cy Twombly, uma está diretamente ligada à outra, sem uma não seria possível à existência de outra, e isto é perceptível ao ver elementos de uma dentro de outra, elementos esses que busquei trabalhar dentro deste artigo.

O olhar anacrônico ele nos acompanha sempre, é inerente ao observarmos uma obra do passado, e acho que como dito por Didi-Huberman, ele é necessário para que mesmo obras antigas sigam vivas nos dias de hoje. Reconhecer a importância de uma obra dentro do período em que esta foi feita é fundamental, mas é preciso também que a gente possa trazer essas obras do passado para discussões da nossa atualidade, para que assim possamos desenvolver nosso senso crítico e compreender cada mudança que a arte passou durante todos esses anos até os dias atuais e compreender as mudanças pelas quais a nossa sociedade também passou, pois dentro de uma obra o artista quase sempre capta bastante da atmosfera de sua época, deposita suas crenças e ideologias no quadro, e observar tudo isso em outra época tão distinta, tão distante, é enriquecedor, e ao trazermos as mesmas para discussões do nosso presente acredito que fazemos com que essas obras se mantenham vivas.

Todavia não há como não projetar um olhar anacrônico em cima de obras que fazem tanto diálogo com o passado, mas que se desenvolveram de formas tão distintas, cada uma dentro de seu contexto trás suas próprias questões referentes às suas diferentes épocas e desenvolvem sua estética das formas mais distintas segundo as suas necessidades e as necessidades de seu tempo.

Embasada no olhar anacrônico foi possível então ver como as Vênus num geral estão todas ligadas apesar de serem produzidas e às vezes pensadas de formas diferentes. Cada Vênus vai ser única, vai trazer questões únicas, mas a permanência do passado dentro de cada uma delas é inegável.

Referências Bibliográficas

BARRETO, Nayara Matos. Do nascimento de Vênus à arte feminista após 1968: um percurso histórico das representações visuais do corpo feminino. Junho, 2013. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/90-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/do-nascimento-de-venus-a-arte-feminista-apos-1968-um-percurso-historico-das-representacoes-visuais-do-corpo-feminino>. Acesso em: Julho 2018.

BARTHES, Roland. 1987. A morte do autor. em: BARTHES, R. O rumor da língua. Lisboa: Edições 70, p. 49-53.

_____. 1990 a. Cy Twombly ou Non Multa Sed Multum. em: BARTHES, R. O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 143-160.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Abertura. A História da Arte como Disciplina Anacrônica". Em: DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens. Belo horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUNNE, Carey. Art Historians Find Racist Joke Hidden Under Malevich's "Black Square" em: Hyperallergic. November, 2015. Disponível em: <https://hyperallergic.com/253361/art-historian-finds-racist-joke-hidden-under-malevichs-black-square/>. Acesso em: Julho 2018.

GONÇALVES, Rosa Gabriela de Castro. Pintura, história da arte e cultura em: dois pontos, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p.105-122, abril, 2014 Disponível em: https://ppgf.ufba.br/sites/ppgf.ufba.br/files/goncalves_r._g._pintura_historia_da_arte_e_cultura.pdf. Acesso em: Julho 2018.

MANUAL PARA O USO NÃO SEXISTA DA LINGUAGEM. Porto Alegre: Secretaria de comunicação e Inclusão Digital, 2014.

McDERMOTT, Leroy. Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines em: Current Anthropology, Vol. 37, No. 2. (Apr., 1996), pp. 227-275. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2744349?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso: Julho 2018.

NEAD, Lynda. The female nude: Art, obscenity and sexuality. 1 ed. Londres: Routledge, 1992. 133 p.

Self portraits or fertility symbols? Venus figurines of Upper-Paleolithic Eurasia [NUDITY] Disponível em: <https://steemit.com/science/@deeeallen/self-portraits-of-fertility-symbols-venus-figurines-of-upper-paleolithic-eurasia-nudity>. Acesso em: Julho 2018.

VELÁZQUEZ, Carlos. Confissões da Madonna: A história da Vênus feita arte em Willendorf Disponível em: http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1501619461_ARQUIVO_AVenusdeWillendorf.pdf.