

CONSIDERAÇÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO CORPO DESNUDO NA HISTÓRIA DA ARTE

*CONSIDERATIONS ON THE REPRESENTATION OF THE NUDE BODY IN THE HISTORY
OF ART*

Cristiane Rodrigues Rivero

Mestranda em Artes, linha de pesquisa em Ensino da Arte e Educação Estética e especialista em Ensino e Percursos Poéticos/UFPEL
cris_rivero@yahoo.com.br

Carlos Alberto Ávila Santos

Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia e Professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas/UFPEL.
betosant@terra.com.br

RESUMO

A presente pesquisa é resultado de reflexões sobre a leitura de imagens que representam ou registram o corpo desnudo em períodos distintos da História da Arte. Para tanto, foram selecionadas criações em Artes Visuais, cujo mote principal foi a representação do corpo sem vestes, ou, ainda, do uso do corpo nu como suporte/agente de manifestações/ações artísticas. As obras selecionadas revelam aspectos inerentes às culturas ou períodos nos quais foram produzidas: materiais, técnicas e características formais. Diante das possibilidades encontradas durante a pesquisa bibliográfica – somadas à observação de vídeos, à análise de áudios e entrevistas, à visita de diferentes museus *on-line* –, foram eleitas imagens de obras realizadas, desde a Antiguidade até o Realismo. O estudo permitiu o desenvolvimento de um texto crítico embasado, sobretudo, nas teorias de Erwin Panofsky, Heinrich Wölfflin e Henri Focillon.

Palavras-chave: História da Arte; Iconografia/Iconologia; Corpo Desnudo.

ABSTRACT

The present research is the result of reflections on the reading of images representing or registering the naked body in distinct periods of the history of art. For this, there were selected creations in Visual arts, whose main motto was the representation of the body without garments, or yet, of the use of the nude body as support/agent of artistic manifestations/actions. The selected works reveal aspects inherent to the cultures or periods in which they were produced: materials, techniques and formal characteristics. Faced with the possibilities found during bibliographical research-added to the observation of vídeos, the analysis of audios and interviews, the visitation of different museums *on-line*-, were elected images of works carried out, from antiquity to realism. The study allowed the development of a critical text based, above all, on the theories of Erwin Panofsky, Heinrich Wölfflin and Henri Focillon.

Keywords: History of Art; Iconography/Iconology; Naked Body.

A iconografia da figura humana, e propriamente de sua nudez, traz-nos referenciais significativos para a compreensão dos ideais estéticos em períodos diversos da História da Arte. Desde a Antiguidade até a Arte Moderna, que antecede as vertentes contemporâneas da segunda metade do século XX ao início do XXI, as imagens manifestaram esse poder

simbólico de eternizar o tempo, os ambientes e as crenças, os sentimentos dos povos de uma determinada época e lugar. Elas também são registros capazes de construir uma narrativa a partir da sua visualidade.

Características reservadas à figura do corpo desnudo podem revelar culturas visuais distintas. Para Barbosa, Matos e Costa (2011, p. 24), “cada sociedade, cada cultura age sobre o corpo determinando-o, constrói as particularidades do seu corpo, enfatizando determinados atributos em detrimento de outros, cria os seus próprios padrões”.

Isso demonstra que cânones socioculturais ditam a forma de exposição do corpo e, evidentemente, atribuem-lhe sentido; podem revestir sua representação com estereótipos, impondo-lhe um filtro característico. A cultura visual, neste caso, se adequa a esse conjunto de regras. De acordo com Edith Derdyk (1990, p. 40), “cada época estabeleceu um método construtivo que representasse as noções de belo, de equilíbrio, de harmonia [...] enfim, que expressasse os símbolos máximos que cada civilização elegeu”.

A exposição do corpo sem vestes não foi capaz de subestimar as civilizações da Antiguidade. Gregos e romanos a percebiam com naturalidade, como uma das formas de contemplação do sublime. Tratando-se da arte grega, entre os séculos VII e IV a.C., corpos nus expuseram uma beleza centrada no enobrecimento do homem. A inserção de esculturas de jovens competidores nas fachadas dos ginásios gregos ou entre os arcos das fachadas dos anfiteatros romanos, como no Coliseu (Figura 1), sugere-nos a crença, segundo Gombrich (1999, p. 45), de que “o vencedor nesses jogos era olhado com reverência como um homem a quem os deuses tinham favorecido com o dom da invencibilidade”.

Os corpos eram trabalhados e construídos, como objetos de admiração que começavam a ser “esculpidos” e modelados nos ginásios, fundamentais nas polis gregas, e que acabavam por ser mostrados, muitas vezes, nos jogos olímpicos. A saúde, a expressão e exibição de um corpo nu estavam associadas, os Gregos apreciavam a beleza de um corpo saudável e bem proporcionado. O grego desconhecia o pudor físico, o corpo era uma prova da criatividade dos deuses, era para ser exibido, adestrado, treinado, perfumado e referenciado, pronto a arrancar olhares de admiração e inveja dos demais mortais” (BARBOSA; MATOS; COSTA; 2011, p. 25).

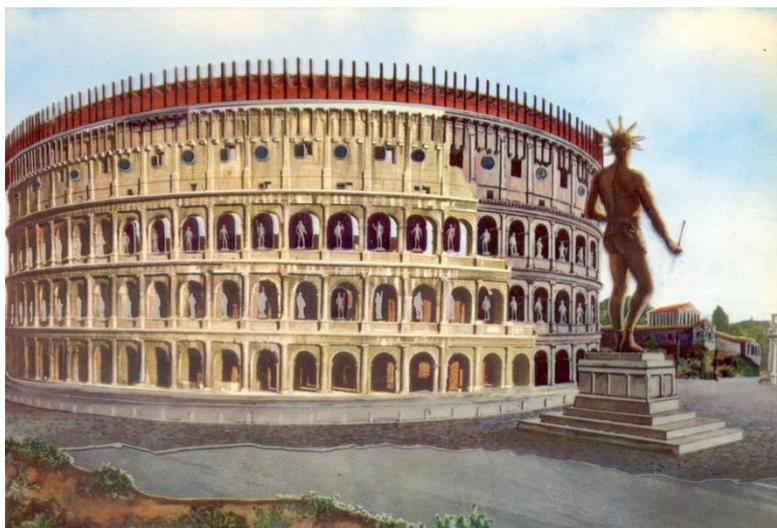


Figura 1: Reconstituição do Coliseu em Roma. Inaugurado pelo imperador Tito em 80 d. C. Notem-se as estátuas de diferentes atletas entre os arcos do edifício. Roma, Itália.
Fonte: Rome, autrefois et aujourd'hui. Florença: Vision, 1962, p. 11.

Durante o período clássico grego, Policleto esculpiu uma jovem figura masculina nua representando um atleta após a competição, sob o título de Diadúmeno, encontrada na Ilha de Delos. A peça em mármore revela formas definidas, os braços erguidos no intuito de, provavelmente, amarrar uma banda em torno da cabeça, o sinal de um vencedor (Figura 3). Para além da anatomia perfeita do corpo cinzelado, o escultor aplicou princípios matemáticos e geométricos para obter as medidas ideais da proporção do corpo humano – a altura da cabeça do alto do crânio ao queixo compreendida sete vezes na dimensão do corpo –, e valeu-se do que os italianos denominam como *contrapposto* (WOODFORD, 1982), termo traduzido para o português como contrapeso.

Para explicar esse último artifício, nos fundamentamos no teórico francês Henri Focillon, que sinalizou três tempos distintos nas trajetórias criativas desenvolvidas por um artista ou por um estilo de arte: o primitivo, o clássico e o barroco (FOCILLON, 1988). Esses momentos registram a transformação das formas com o passar do tempo, como elos de uma corrente evolutiva das artes. Para isso, comparamos a clássica estátua do Diadúmeno com aquela denominada como Kouros de Anavyssos (Figura 2), criada por artista anônimo do período arcaico grego e encontrada, em 1936, na localidade de mesmo nome do extremo sul da Península Ática.

No Kouros de Anavyssos, ainda influenciado pela estatuária egípcia, o escultor desconhecido utilizou uma linha reta e vertical que divide a obra em duas metades simétricas.

Essa linha imaginária corresponde à coluna vertebral do atleta e, na figura esculpida, os elementos físicos – os cabelos, os braços, os músculos – se repetem de maneira espelhada em cada um dos fragmentos. A cabeça está disposta frontalmente ao olhar do espectador. A única diferença entre os dois segmentos simétricos é que uma das pernas se adianta em relação à outra.



Figura 2 – Kouros de Anavysos. Anônimo. Mármore. Século VII a. C.: Medindo 1,95 m. Museu Arqueológico de Atenas. Fonte: HISTÓRIA DA ARTE. Rio de Janeiro: Salvat, 1978. Vol. 19, p. 46.



Figura 3 – Diadúmeno. Cópia de mármore, cerca de 100 a.C., de original de Policleto de 450-425 a.C., Museu Arqueológico Nacional de Atenas, Grécia. Fonte: <<https://goo.gl/XSWcms>> acesso em: 11 de junho de 2017.

Na estátua do Diadúmeno, o *contraposto*, ou contrapeso, se manifesta de modo complexo. O corpo se apoia sobre uma das pernas, distendida, enquanto a outra está relaxada, flexionada. Esse efeito define uma diagonal imaginária e crescente para o lado direito da obra, que coincide com a linha das cadeiras do esportista. O braço direito se eleva um pouco mais do que o membro oposto, decorrendo em uma diagonal traçada pelos ombros e contrária à primeira, a qual decresce em direção ao lado direito. Essas duas diagonais adversas implicam na coluna vertebral, que se desdobra em uma linha curva, o que dá maior naturalidade à figura elaborada. Esse naturalismo é reforçado pela cabeça do atleta, que se volta para um dos lados, como em um meio perfil.

Na visão de Focillon, o Kouro de Anavyssos corresponde ao estágio primitivo da escultura grega. Já o Diadúmeno de Policleto evoluiu para o momento clássico definido pelo teórico francês, aplicado às obras escultóricas da Grécia antiga. Se o primeiro exemplo é simétrico, rígido e estático, o segundo é assimétrico e movimentado. Com isso, alcançou maior naturalidade dentro do idealismo de beleza cultivado na época. Mas, para que o artefato de mármore permaneça estável, o escultor criou novos artifícios – o terceiro pé que auxilia na sustentação da obra e é disfarçado por um galho de árvore, do qual pende um tecido; e na espécie de um taco que sustenta um dos pés do atleta elevado – ambos esculpidos simultaneamente ao restante do trabalho.

Após o domínio do Imperador Alexandre Magno, no qual o império alexandrino se desfez em reinos e pequenos Estados (DURANDO, 2005), a estética grega perdurou no período helenístico¹, sob novas características identificadas com o estágio barroco denominado por Henri Focillon: na complexidade das formas e na dramaticidade dos gestos e das fisionomias dos seres representados. Surgiram os grupos escultóricos, em exasperada movimentação, como a obra de Hagesandros, Polidoro e Atenodoro, intitulada Laocoon e seus dois filhos



Figura 4 - Laocoon e seus dois filhos: Hagesandros, Polidoro e Atenodoro. Mármore. Século I. Museu do Vaticano, Roma.
Fonte: História da Arte. Rio de Janeiro: Salvat: 1978. Vol. 26, p. 20.

¹ Fusão das culturas oriental e grega.

(Figura 4), a qual data do século I (BECKET, 1997).

Posteriormente à morte de Alexandre e à tomada de seu império pelos romanos, entre os séculos II e I a.C., a antiga cultura helenística se transformou. O crescimento do império romano refletiu-se diretamente na paisagem urbana e no estilo de vida dos helenos: o desenvolvimento da engenharia civil possibilitou a construção de arenas, aquedutos e termas. Essas últimas e suntuosas edificações abrigaram locais de discussão filosófica e política, além de piscinas para banhos públicos.

Nos complexos arquitetônicos destinados aos banhos, as grandiosas estruturas garantiam aos usuários uma extraordinária experiência sensorial. Esse era um dos prazeres que as cidades concediam a seus habitantes, assim como o teatro, o anfiteatro ou o circo. Homens, mulheres, crianças – ricos ou não tão privilegiados economicamente –, todos eram convidados a participar da vida pública das urbes. A prática dos banhos não estava ligada somente à higiene. Ela consistia, segundo Paul Veyne (2009, p. 180), de um “prazer complexo, como a praia entre nós”. Os materiais empregados, as decorações e o aquecimento dos ambientes contribuía para uma experiência de gozo. Além de enfeitar e proteger do frio, a combinação desses elementos complementava o deleite dos encontros sociais:

[...] já não bastava aquecer a água das banheiras e de uma piscina; proporcionava-se à multidão um local fechado e quente. Nessa época em que, não importava a intensidade do frio, mal havia braseiros e as pessoas ficavam em casa tão agasalhadas como na rua, os banhos eram o lugar aonde se ia em busca de calor. [...] Nessa vida de praia artificial, o maior prazer era estar em multidão, gritar, encontrar pessoas, escutar as conversas, saber de casos curiosos que seriam objeto de anedotas e exibir-se (VEYNE, 2009, p. 181).

Tudo isso acontecia em meio à nudez, lugares que muitos frequentavam no intuito de ver e ser visto:

[...] em contexto balnear, manifestações de voyeurismo eram, de facto, correntes. Tal como é lícito pensar, este tipo de atitudes, que no contexto em análise se traduzem na observação da nudez alheia, ocorriam quer nos banhos públicos destinados a pessoas de um mesmo sexo, quer nos designados banhos mistos (GRAÇA, 2004, p. 131).

Pompeia, no sul da península itálica, cidade atingida e petrificada pela erupção do Vesúvio em agosto de 79 d.C., conservou em seu espaço urbano e nos espaços interiores das moradias a cultura greco-romana relativa à representação de seres mitológicos por meio de monumentos escultóricos, ou realizados nas técnicas do afresco e do mosaico.



Figura 5 - As Três Graças. Afresco encontrado em Pompeia, datado do século I.
Fonte: <<https://goo.gl/hABfEh>> acesso em: 16 de junho de 2017.

As Três Graças representadas em um afresco de um ambiente interior de uma *Villa*² de Pompeia (Figura 5), conforme a mitologia, são divindades da alegria denominadas de cárites – Aglaia (beleza); Eufrosina (júbilo); Talia (festividade). As alegorias foram representadas completamente nuas e adotaram na pintura o *contrapposto policleitano*. Elas também inspiraram diversos artistas renascentistas como: Rafael Sanzio (Figura 6) e Lucas Cranach (Figura 7). Pois, a arte do Renascimento se inspirou na estética greco-romana, não como simples cópia das obras da Antiguidade, mas, como declarou o tratadista da arquitetura renascentista Leon Battista Alberti, para superar a perfeição e a beleza alcançadas pelos arquitetos, escultores e pintores clássicos do passado (ALBERTI, 1991).

Rafael as representou frente a uma paisagem que simula a terceira dimensão na pintura bidimensional (Figura 6), artificialmente alcançada através do simulacro dos sucessivos planos obtidos através do uso da perspectiva linear e aérea (Wölfflin, 1989), em profunda e harmônica sintonia e claramente definidas pela métrica e pelo *contrapposto* dos corpos. Elas são ornamentadas com um leve tecido transparente que busca encobrir os sexos, pudicamente sugeridos, porém não representados. Estão ornadas com colares nos pescoços, os quais remetem à vaidade das três beldades mitológicas. Os cabelos estão presos na altura das nuças,

² O termo italiano designa as mansões em meio a jardins edificadas para as classes dominantes.

que repetem os penteados das estátuas femininas da Grécia, e que sustentam maçãs em uma das mãos, associadas ao pecado original. O arranjo pictórico é simétrico. A nudez idealizada é singela: bela e serena.



Figura 6 – As Três Graças. Rafael Sanzio, 1504. Óleo sobre tela, Museu Condé, Chantilly, França. Fonte: <<https://bit.ly/2qGgJMk>> acesso em: 16 de junho de 2017.



Figura 7 – As Três Graças. Lucas Cranach, o Velho, 1531. Óleo sobre tela, Museu do Louvre, Paris, França. Fonte: <<https://bit.ly/2J51hAG>> acesso em: 16 de junho de 2017.

Distintamente de Rafael Sanzio, Lucas Cranach utilizou-se do fundo escuro para realçar os corpos jovens e diminutos das Três Graças (Figura 7). Ou seja, o artista explorou a categoria determinada por Wölfflin como figura e fundo. A pele alva dos corpos e os adereços peculiares às representações se destacam do enegrecido plano posterior. Os símbolos da vaidade são reforçados/ampliados pelo chapéu utilizado pela figura central, ornado por guirlandas florais e típico da época do pintor e não das imagens alegóricas do classicismo grego. O *contrapposto* foi usado na imagem feminina situada do lado esquerdo da obra. Entretanto, a alegoria oposta, cujos cabelos encaracolados pendem sobre os ombros e se derramam até a altura das ancas, de maneira inusitada dobra uma das pernas, em total desequilíbrio. As divindades posam para o pintor como para um ensaio fotográfico. De

postura e comportamento despojado, elas sentem-se à vontade em mostrar sua nudez diante do observador.

Durante a Idade Média, a iconografia do nu restringiu-se a raras imagens deformadas, com o intuito de demonstrar o desprezo pelo culto do corpo, tomado apenas como um receptáculo para a alma. O retorno da nudez na arte tornou-se efetivo novamente, com o Renascimento:

A retomada do nu no Renascimento reativa normas antigas, mas no contexto de uma concepção de corpo já distante da vigente na Antiguidade. Com a busca da harmonia e das proporções, a pintura se propõe a fundar a beleza visível do corpo humano sobre uma harmonia interior. Como belo ideal, o corpo escapa ao tempo orgânico e cristaliza em presença imutável submetida à única lei da forma (MATESCO, 2009, p. 18).

Tommaso Masaccio, um dos primeiros mestres renascentistas, apresenta-nos no afresco intitulado *A expulsão do Jardim do Éden* a cena bíblica de Adão e Eva sendo expulsos do paraíso (Figuras 8 e 9). Salientamos as particularidades da imagem: o cenário desértico, os raios de luz que atravessam o pórtico, acima do qual a espada ostentada pelo ser angelical reforça o castigo recebido pelos desobedientes; o arrependimento de Adão, que em seu pranto cobre o rosto com as mãos; e a preocupação de Eva em encobrir os seios e o sexo, que evidenciam a perda da inocência após provar do fruto proibido, estimulada pela serpente. O casal expulso identifica uma oposição de morte *versus* vida:

Ambos morrerão, já que agora, depois de comerem do fruto da Árvore do Conhecimento e se verem nus e se envergonharem, expulsos do Éden, não poderão comer da Árvore da Vida, guardada pelo anjo com sua espada-de-fogo (TUCHERMAN, 1999, p. 32).

Enquanto viviam sob o olhar de seu criador, o homem e a mulher não enxergavam sua nudez como vergonha. De acordo com Giorgio Agamben (2015, p. 119), “o abrir dos olhos significa, na verdade, o fechar dos olhos da alma e a percepção do seu estado de plenitude e de beatitude como um estado de fraqueza [...] de falta de saber”. Em 1990, a obra foi limpa e restaurada. Durante a interferência foram eliminadas as folhagens sobrepostas à pintura de Masaccio e que ocultavam as partes íntimas do Adão representado, as quais foram acrescentadas ao afresco posteriormente à finalização da obra por um artista menor. Provavelmente, sob as ordens dos padres que administravam a Igreja de Santa Maria do Carmo, em Florença. Ou seja, ironicamente, repetia-se o mesmo preconceito com a nudez revelado no Pecado Original, e nas obras gregas supracitadas.



Figura 8 e 9 - A Expulsão do Jardim do Éden. Tommaso Masaccio, 1426, afresco situado na Capela Brancacci, Santa Maria do Carmo, Florença, Itália. Restaurado em 1990, descobrindo-se os corpos totalmente nus. Fonte: <<https://goo.gl/ugPt75>> acesso em: 16 de junho de 2017.

A concepção de pecado como resposta à desobediência concede à imagem dados importantes: a) o pecado afasta o homem de seu criador; b) o homem caminha para a morte e suas duras penas, segundo Alberto Manguel (2001, p. 216), “[...] o choro nos homens era considerado indecoroso e a ‘agonia contida’ consistia convencionalmente na emoção masculina própria para ser representada”; c) tolhido de suas vestes gloriosas, o homem toma consciência de seu corpo e, mais, afasta-se de seu perfeito estado contemplativo:

Não estarem mais cobertos pela veste de graça não revela a obscuridade da carne e do pecado, mas a luz da cognoscibilidade. Por trás da pressuposta veste de graça não há nada, e exatamente esse não ter nada por trás de si, sendo pura visibilidade e presença, é a nudez. E ver um corpo nu significa perceber a sua pura cognoscibilidade para além de qualquer segredo, para além ou aquém dos seus predicados objetivos (AGAMBEN, 2015, p. 118).

Para além da obra de Masaccio remeter-nos às origens da humanidade, ela traz consigo a figura corporal inspirada nos padrões da Grécia antiga, que primava pela valorização da boa forma física. A Renascença trouxe de volta o ideal de beleza para o corpo

masculino e para o feminino: formas definidas, corpo esbelto e longilíneo. A associação da imagem de Adão e Eva à beleza do corpo ideal tornou-se tão popular que, em suas novas representações, a perfeição da criação divina está diretamente atrelada a estas características. Conforme Alberto Manguel (2001, p. 125), “em sua alegre redescoberta desse corpo privado, mantido oculto após os tempos de Grécia e Roma, a Renascença tornou visíveis as partes que a sensibilidade do início da Idade Média deixara escondidas”.

The Renaissance arrived. A magnificent mythic tide, a golden age of the human spirit, the invented reign of all invention. The word has a magical sound—it is a word that promises. It seems to be conjugated in the very special tense of a future in the throes of birth and self-remembrance, foreclosing the shadow of the past and of oblivion, announcing the dawn of all lucidity. It was during the Renaissance in Italy that art, as we still understand the term today — although more and more ill — was perhaps invented and in any case solemnly invested. As if the question of origin, in this domain, could be articulated here only through this word renaissance, this word of repeated origin³ (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 53).

Apesar da influência adquirida pela arte grega, a beleza dos nus no Renascimento não se configura somente pelo corpo ideal, de acordo com Mary Del Priore (2011, p. 6): “se a intimidade não era regra para todos, cobrir o sexo era lei. O Renascimento, apesar de seu amor pela beleza física, jamais discutiu a questão da nudez. Deu-lhe apenas outro sentido”. Sua intenção, afinal, era estimular o olhar do observador, aguçá-lo por meio das cores, dos planos sobrepostos e da erotização. O antropocentrismo colocou novamente a figura humana como foco da vida e da estética representativa.

Por conseguinte, Giorgione – apelido de Giorgio Barbarelli –, em 1510, idealizou sua Vênus adormecida sobre lençóis, uma das primeiras representações neste formato (Figura 10). A paisagem ao fundo inspira-se nas curvas da figura feminina. A Renascença, além de indicar a padronização e a métrica das formas, acolheu gradualmente a transição do linear ao pictórico, o qual condiciona o olhar segundo a seleção de planos. O corpo nu, iluminado em primeiro plano e harmônico com a paisagem, evidencia sua adaptação junto à natureza.

³ Do inglês: "O renascimento chegou. Uma magnífica maré mítica, uma era dourada do espírito humano, o reinado inventado de toda invenção. A palavra tem um som mágico – é uma palavra que promete. Parece estar conjugado na tensão muito especial de um futuro no auge do nascimento e da autorrecordação, impasse a sombra do passado e do esquecimento, anunciando o alvorecer de toda a lucidez. Foi durante o renascimento na Itália que a arte, como ainda entendemos o termo de hoje – embora cada vez mais doente – foi talvez inventada e, em qualquer caso, solenemente investido. Como se a questão da origem, neste domínio, pudesse ser articulada aqui apenas através desta palavra renascimento, esta palavra de origem repetida”. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 53, tradução nossa).

La evolución de lo lineal a lo pictórico, es decir, el desarrollo de la línea como cauce y guía de la visión, y la paulatina desestima de la línea. Dicho en términos generales: la aprehensión de los cuerpos según el carácter táctil – en contorno y superficies –, por un lado, y del otro una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica y de renunciar al dibujo palpable. En la primera, el acento carga sobre el límite del objeto; en la segunda, el fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado. La visión plástica, perfilista, aíslalas cosas; em cambio, la retina pictórica maniobra su conjunción. En el primer caso radica el interés mucho más em la aprehensión de los distintos objetos físicos como valores concretos y asibles; em el segundo caso, más bien en interpretar lo visible en su totalidad, como si fuese vaga apariencia⁴ (WÖLFFLIN, 2014, p. 27).



Figura 10 - A Vênus Adormecida. Giorgione – Giorgio Barbarelli, Ticiano Vecelli, 1508/1510.
Pinacoteca dos Mestres Antigos, Dresden, Alemanha.

Fonte: <<https://gemaeldegalerie.skd.museum/>> acesso em: 18 de junho de 2017.

Semelhantemente, a Vênus de Urbino (Figura 11), uma das iconografias mais significativas deste período, mostra-nos o cenário de um quarto ornamentado por arabescos dourados e o ambiente dividido por uma cortina. Esta separa o primeiro plano onde se encontra o nu feminino, deitado sobre um sofá vermelho coberto por lençóis e travesseiros brancos. A mulher retratada lança um olhar instigante ao espectador. A pele é o foco de iluminação da obra: a tez alva, sem defeitos, é contrastada pelo tom escuro da cortina. A sensualidade reside em símbolos sutis, mas pertinentes: a mão direita segura um ramalhete de

⁴Do espanhol: “A evolução do linear para o pictórico, ou seja, o desenvolvimento da linha como um canal e guia da visão, e a demissão gradual da linha. De modo geral: a apreensão dos corpos de acordo com o caráter tátil – em contorno e superfícies – por um lado, e o outro, uma interpretação capaz de se entregar à mera aparência óptica e renunciar ao desenho palpável. No primeiro, o acento carrega sobre o limite do objeto; no segundo, o fenômeno transborda em campo do ilimitado. Visão plástica, profileísta, isola as coisas. Em contrapartida, a retina pictórica manobra a sua conjunção. No primeiro caso, encontra-se o interesse muito mais na apreensão dos vários objetos físicos como valores concretos e aceitáveis; no segundo caso, em vez de interpretar o visível em sua totalidade, como se fosse vaga aparência” (WÖLFFLIN, 2014, p. 27, tradução nossa).

rosas, símbolos do amor e da paixão; a mão esquerda pudicamente esconde o sexo, o que amplia o erotismo da figura retratada; o tronco alongado permite que o ventre seja o centro do corpo, sinal de fertilidade.



Figura 11 - Vênus de Urbino. Ticiano Vecelli, 1538.
Óleo sobre tela, 119 cm x 165 cm, Galeria dos Ofícios, Florença, Itália.
Fonte: <<https://goo.gl/FqCLVT>> acesso em: 04 de julho de 2017.

Ao fundo, mulheres procuram vestes em um *cassone*⁵. Uma delas tem sobre o ombro um vestido dourado, que cobrirá a nudez da jovem. Acima do baú, uma ampla janela exhibe a chegada da noite, um cenário propício para encontros amorosos. Um cão faz companhia à Vênus e dorme aos seus pés – símbolo da fidelidade. Segundo Daniel Arasse⁶, a obra foi encomendada pelo Duque de Urbino chamado Guidobaldo II dela Rovere, que desejou presentear sua esposa, Giulia da Varano. O regalo sinalizava as expectativas do noivo com relação ao casamento: o prazer do amor e do sexo; a fertilidade de sua prometida; a fidelidade dos nubentes.

Em contrapartida, a imagem da deusa mitológica em sua nudez também é encarada como cruel: um estereótipo; um estímulo ao desejo e ao poder:

Vênus, ou Afrodite, é a deusa do amor associada ao desejo sexual entre os mortais e, segundo as narrativas mitológicas, teria nascido a partir do esperma de Urano, que atirado ao mar, espumou sobre as águas. [...] Nascida numa esfera mitológica de crueldade, do sexo cortado do Céu, Vênus não é entidade pura, pois apresenta

⁵ Baú nupcial, ornamentado com pintura de cenas eróticas, em sua maioria. Um atributo ao dote da noiva.

⁶ Historiador e pesquisador da obra de Ticiano. Ver “*La femme dans le coffre*”.

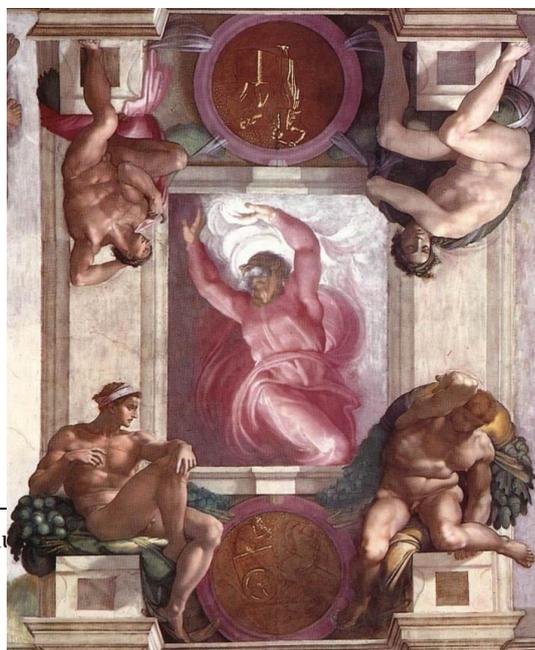
duplicidade estrutural: é dividida entre deusa celeste e vulgar, é também a dobradiça em que Eros encontra Tântatos e pela qual nudez rima com desejo, mas também com crueldade (MATESCO, 2009, p. 7).

Contemporâneo de Leonardo da Vinci, Michelangelo de Buonarroti foi um extraordinário desenhista, pintor e, principalmente, escultor. Gombrich (1999, p. 213) recorda-nos que o jovem artista “[...] fez suas próprias pesquisas de anatomia humana, dissecou cadáveres e desenhou modelos, até que a figura humana deixou de ter para ele quaisquer segredos”.

As figuras de Michelangelo exploram inusitadas posturas corporais com extravagância, há predileção pelo gênero masculino – quando femininos, os personagens apresentam corpos musculosos, mais condizentes com o sexo oposto – e pelas disposições espiraladas do tronco e dos membros superiores e inferiores, os quais seguem direções diferenciadas. Como se os corpos girassem em torno de si mesmos.

São exemplos dessas peculiaridades os *ignudis*⁷, as figuras desnudas em posições singulares que emolduram os afrescos com passagens bíblicas do teto da Capela Sistina (Figura 12). O estilo formal de Michelangelo fez com que os historiadores da arte o definissem como um dos primeiros pintores maneiristas.

Miguel Ângelo comprazia-se em desenhar nus em atitudes complicadas; bem, se isso era a coisa certa a fazer, eles copiariam seus nus e colocá-los-iam em seus quadros, quer se ajustassem ou não. O resultado era, por vezes, um tanto burlesco; as cenas sagradas da Bíblia ficavam congestionadas do que parecia ser uma equipe de jovens atletas em exercícios de treinamento. Críticos mais recentes, compreendendo que esses jovens pintores tinham errado simplesmente porque imitaram a maneira e não o espírito das obras de Miguel Ângelo, denominaram o período durante o qual isso foi moda “período do maneirismo” (GOMBRICH, 1999, p. 254).



⁷ O termo italiano remete aos nus

Figura 12 - Detalhe do teto da Capela Sistina. Michelangelo de Buonarroti, 1512.
Afresco medindo 13,7 x 12,2 m.

Fonte: <<https://goo.gl/2jgw4B>> acesso em: 05 de julho de 2017.

O s figuras alongadas; na utilização de cores contrastantes e metálicas, as quais não se assemelham àquelas da natureza; na multiplicidade de pontos de vista das obras e oferecidos ao espectador. Em linhas gerais, o movimento priorizou a sofisticação, a complexidade, o artificialismo das temáticas escolhidas e o virtuosismo técnico de seus criadores.

Artistas que se ajustaram a este estilo foram inicialmente incompreendidos, por esta nova forma de representação da figura humana e da natureza. Gombrich aponta-nos a obra de Parmigianino (Figura 13) como adequada ao novo caráter na arte do século XVI, que o teórico define como um prenúncio da arte moderna.

O pintor não queria ser ortodoxo. Queria mostrar que a solução clássica de perfeita harmonia não é a única solução concebível: a simplicidade natural é uma forma de realizar beleza, mas existem modos menos diretos de obtenção de efeitos interessantes para os amantes requintados da arte. Quer nos agrade ou não o caminho que ele adotou, devemos admitir que Parmigianino foi coerente. De fato, ele e todos os artistas de seu tempo que procuraram deliberadamente criar algo novo e inesperado, mesmo à custa da beleza “natural” estabelecida pelos grandes mestres, talvez tenham sido os primeiros artistas “modernos”. Veremos, de fato, que aquilo que é hoje designado por arte “moderna” pode ter tido suas raízes num impulso semelhante para evitar o óbvio e conseguir efeitos que diferem da convencional beleza natural. Outros artistas desse estranho período, na sombra dos gigantes da arte, estavam menos ansiosos por superá-los por padrões ordinários de habilidade e virtuosismo. Podemos não concordar com tudo o que fizeram, mas seremos ainda assim forçados a admitir que alguns de seus esforços foram deveras surpreendentes (GOMBRICH, 1999, p. 258).



Figura 13 - Cupido Fazendo seu Arco. Parmigianino, 1533 - 1535.

A obra é óleo sobre madeira, 135 x 65,3 cm, Museu de História da Arte de Viena, Áustria. Foi adquirida pela Igreja de Roma contra as novas religiões, na primeira metade do século XVI. As obras, nesta fase, contribuíram para a propagação do catolicismo. Contrastado pela luz artificial que invade as cenas em facho diagonais, o corpo, até então revestido pela beleza e proporção, desnudou-se com realismo e, por vezes, em formas flácidas e grotescas. Rubens, Caravaggio, Rembrandt e Velázquez se utilizaram de modelos comuns, humildes em sua maioria, para reproduzir passagens bíblicas:

As representações de textos sagrados em quadros deveriam indubitavelmente preservar o mistério e mostrar a graça, a beleza, e o refinamento dos escolhidos pelo Espírito para desempenhar um papel nos assuntos celestiais. Não deveriam trazer o mistério para o nível terreno, para uma série de acontecimentos vulgares, embora milagrosos, que poderiam ter ocorrido em qualquer dia da semana, entre pessoas comuns, entre a escória da sociedade (MANGUEL, 2001, p. 308).



Figura 14 - O Martírio de São Mateus. 1599-1600, Caravaggio.
Óleo sobre tela, 323 x 343 cm, São Luís dos Franceses, Roma.
Fonte: <<https://goo.gl/G8DuXh>> acesso em: 09 de julho de 2017.

A partir da inserção de pessoas humildes em suas obras, Caravaggio introduziu a participação de seus “modelos” na vida pública, uma forma de incluí-los no cenário de misericórdia. O espectador, que remotamente se viu distante da obra ou em condições

inferiores de pertencê-la, colabora para a criação ideal do pintor. Para Manguel (2001, p. 307), “Caravaggio compele o espectador à ação” transformando-o em ator principal e não mais como figurante. De modo consequente, a nudez ganhou um caráter catequético, formador. Na pintura intitulada O Martírio de São Mateus (Figura 14), o personagem que atenta contra a vida do discípulo tem o corpo desprovido das vestes. A imagem do nu atrela-se ao pecado e à violência e, de acordo com Del Priore (2011, p. 17): “nos livros de oração com imagens, o justo morria sempre de camisola. O pecador, despido!”.

Após sua conversão e tempo devotado ao discipulado, a morte garante a São Mateus a vida celestial. No período, como registramos anteriormente, a Igreja valeu-se da arte para notificar os fiéis sobre os perigos da maledicência, sobre os martírios dos Santos e os sacrifícios dos homens para alcançar os céus, e na morte inerente. Esse último item está registrado inúmeras vezes nas composições que exploram os *vanitas*, termo do latim que se traduz em diferentes signos pictóricos – ampulhetas, crânios descarnados e frutas apodrecidas –, os quais remetem à fragilidade e à efemeridade da vida terrena. Caravaggio, por exemplo, recusava-se a acreditar que a misericórdia deveria ser praticada apenas entre a nobreza, mas sim, entre todos os fiéis. Ele mesmo se inseriu nas obras com temáticas do Antigo Testamento, através de autorretratos, como no Davi com a Cabeça de Golias. Sua obra permanece, conforme Alberto Manguel (2001, p. 309), como um “lembrete contra a hipocrisia”.

Apesar de sua má fama, pelos atritos violentos ocorridos com prostitutas e bêbados nas tavernas de Roma, e do assassinato cometido em uma dessas desavenças (MESTRES DA PINTURA, 1978), o pintor italiano persistia através das suas obras – por influência ou determinação da Igreja – não só em atemorizar o espírito dos crentes, mas também confrontar a atitude dos padres com relação à idolatria e à perseguição das imagens de nus dos tempos da Inquisição. Maiores repressões haviam sofrido os artistas espanhóis, que, ao se dedicarem ao nu artístico, precisavam esconder as pinturas, sob pena da excomunhão e da expulsão do país. Contudo, na esfera das classes dominantes, a nudez na arte encontrava-se acima de qualquer censura.

Como exemplo desta proibição, podemos considerar a obra de Diego Velázquez, de quem, em sua trajetória como principal artista da corte de Felipe IV (com apenas 24 anos), conhecemos apenas um quadro com personagens desnudos. A Vênus ao Espelho ou *The*

*Rokeby Venus*⁸ (Figura 15) foi pintada entre os anos de 1647 e 1651, durante a estadia de Velázquez na Itália. A tela foi separada (isolada) dos olhares do grande público até o ano de 1906, quando foi adquirida pelo Fundo Nacional de Coleções de Arte da Galeria Nacional, de Londres. No palácio de Felipe IV, as obras de nus se concentravam em uma sala separada, para apreciação do rei e de apenas alguns espectadores.

Inspirado pelas representações de Giorgione e Ticiano, Velázquez ousou na composição de sua pintura. O corpo nu da Vênus, sem ornamentos ou sinais de nobreza, na qual o pintor descaracterizou o semblante da deusa do amor que encara o público através do espelho, de costas e de anatomia curvilínea, conserva uma atmosfera de mistério e sedução, interagindo com o observador através de sua face desfocada, sua presença leve e desinteressada.



Figura 15 - Vênus ao Espelho. Diego Velásquez, 1647 - 1651.
Óleo sobre tela, 142 x 177 cm, Galeria Nacional, Londres.
Fonte: <<https://goo.gl/Ud8ZBc>> acesso em: 18 de julho de 2017.

Ainda sobre a imagem da face refletida no espelho, é possível julgar a falta de beleza do rosto da modelo como a principal razão para a imprecisão de suas feições, já que para um exímio pintor de retratos, como Velázquez, o rosto da Vênus não seria um grande desafio. Entretanto, bem sabemos que o artista espanhol não privilegiava o perfeccionismo, tampouco se permitia perder tempo com “amaneiramentos” em suas obras.

⁸*Rokeby Park, Yorkshire* – Local em que permaneceu e foi exposta na Inglaterra.

O ‘naturalismo’ de Velázquez consiste em não querer que as coisas sejam mais do que são. Daí sua profunda antipatia por Rafael. Para ele, era repugnante que o homem propusesse impor às coisas uma perfeição que elas não possuíam. Esses acréscimos, essas correções que nossa imaginação joga sobre elas, parecem a ele uma falta de respeito às coisas e uma puerilidade. Ser idealista é deformar a realidade de acordo com o nosso desejo. Isso leva a pintura a aperfeiçoar os corpos, precisando-os (ORTEGA Y GASSET, 2011, p. 182).

Acredita-se que Velázquez tenha representado sua Vênus através da modelo chamada Olímpia Triunfi, um ato bastante raro para o cenário artístico espanhol do século XVII, que admitia apenas modelos masculinos com a finalidade de contribuir para o estudo do desenho anatômico. O estilo barroco ainda perduraria até meados do século XVIII na Espanha, período em que os franceses já conviviam com as técnicas decorativas conferidas pelo rococó.

A pintura deste tempo evidenciou a delicadeza das formas da mulher, na intimidade das alcovas – também definidas como “cenas de *boudoir*” – ou nos encontros galantes junto à natureza. O estilo reintroduziu a paisagem nas narrativas pictóricas, as quais haviam desaparecido em meio às sombras do período barroco. As pinceladas preconizavam o impressionismo, em cores leves aplicadas às temáticas frívolas, que reverenciavam a aristocracia. A nudez feminina era unânime entre as representações de François Boucher, como a tela *A Toaleta de Vênus*, pintada em 1751, uma encomenda feita por Madame Pompadour para ornamentar seu camarim em Bellevue, um *château* perto de Paris⁹. Harmonizam com a suave postura da graciosa Vênus e de seus cupidos os pombos brancos, os objetos dourados e o drapeado das cortinas, por entre as quais se visualiza a representação da



⁹ Segundo o Museu Metro
<http://www.metmuseum.org>.

nações disponíveis no site:

Figura 16 - *A Toaleta de Vênus*. François Boucher, 1751.
Óleo sobre tela, 108.3 x 85.1 cm, Museu Metropolitano de Arte, Nova York, Estados Unidos da América.

natureza, atributos que conferem à obra uma sensação de delicada exuberância.

Contudo, ao final de sua trajetória¹⁰, Boucher tornou-se alvo de críticas, não somente em relação à técnica simplista, como também ao profundo esgotamento da temática decorativa e exagerada do rococó. Ademais, após a Revolução Francesa, ideais como o racionalismo, o equilíbrio e o formalismo – típicos da cultura greco-romana – retornaram ao cenário europeu com o neoclassicismo. A estética neoclássica reproduziu o modelo político (democrático), reforçado pelo ideal iluminista. Conseqüentemente, a representação do corpo desnudo buscou aliar o padrão de beleza da Antiguidade ao espírito libertador dessa corrente filosófica, como exemplifica o conjunto escultórico de Perseu com a cabeça da Medusa, de Antônio Canova (Figura 17).

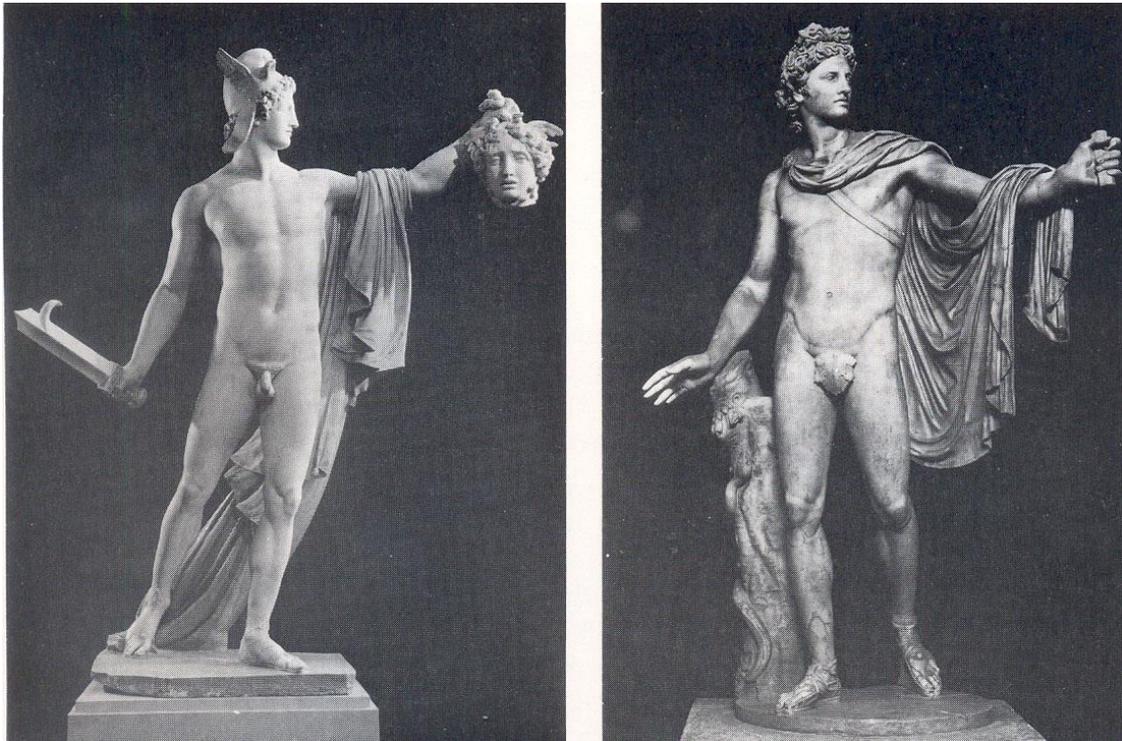


Figura 17 – (à esquerda) Perseu com a Cabeça da Medusa. Figura 18 - (à direita) Apolo de Belveder.

17: Antônio Canova, 1804/1806. Mármore. Museu Metropolitano de Arte, Nova York, Estados Unidos da América. 18: Artista anônimo, século IV a. C. Mármore. Museu do Vaticano, Roma, Itália.

Fonte: REYNOLDS, Donald. A Arte do Século XIX. São Paulo: Zahar/Círculo do Livro, s/d. p. 30.

O italiano Antônio Canova repetiu as particularidades do nu masculino da estatuária grega: o uso do mármore; a anatomia idealizada; o *contrapposto*; o manto que cai em

¹⁰ Segunda metade do século XVIII.

drapeados até o chão, e contribui para o equilíbrio da escultura, como o tripé apontado no Diadúmeno de Policleto. A mão direita porta a espada que decepou a cabeça da famosa personagem mitológica, a Medusa. Com a mão esquerda, Perseu ergue seu troféu, símbolo da morte do monstro e do poder conquistado pelo semideus. Pode-se dizer que Canova fez uma releitura, com algumas alterações, do Apolo de Belveder (Figura 18), cujo original do século IV a. C. está exposto no Museu do Vaticano, em Roma. Segundo Argan (1992, p. 47), o artista associou de maneira espontânea “a ideia de uma classicidade profundamente amada, mas irrecuperável”.

As décadas iniciais do século XIX marcaram o declínio do estilo neoclássico e o princípio de uma arte voltada para o espírito de modernidade: o romantismo. Artistas como Théodore Géricault materializaram essa transição. A Jangada da Medusa (Figura 19) apresenta-nos o trágico e verídico naufrágio de uma fragata francesa na costa africana.



Figura 19 - A Jangada da Medusa. Théodore Géricault, 1818-1819.
Óleo sobre tela, 4,19 x 7,16 m, Museu do Louvre, Paris, França.
Fonte: <<https://goo.gl/TvyGgd>> acesso em: 19 de julho de 2017.

A obra foi inspirada em uma notícia de um jornal francês da época que divulgou a tragédia. Entre mortos e feridos dispostos em diagonais e com iluminação artificiosa emprestada do barroco – em contrastantes claros e escuros –, o realismo é marcado pela desordem dos corpos nus, pela desesperança de alguns dos naufragos e pela expectativa de outros com um possível salvamento. Ambas foram exploradas nas manifestações corpóreas e faciais. Conforme Argan (1992, p. 47), “no mesmo rosto, no mesmo corpo, na mesma

situação os elementos contrastantes da grandeza e da decadência, da nobreza e da depravação, do belo e do feio”. Antagonismos da estética romântica.

Desde o início do século XIX, o panorama ocidental foi marcado pelas descobertas e inovações no campo científico e tecnológico, as quais decorreram na modernização. A industrialização dos países europeus – Inglaterra, Bélgica e França – redefiniu as formas de produção nas fábricas e interferiu na organização social com o surgimento das novas classes: a burguesia e o proletariado. Ela alterou a rotina da sociedade como um todo e resultou no espírito de modernidade que particularizou a *Belle Époque*. As manifestações artísticas desse novo mundo implicaram em uma sucessão contínua de rupturas estéticas, de acordo com Giulio Carlo Argan,

os rápidos desenvolvimentos do sistema industrial, tanto no plano tecnológico como no econômico-social, explicam a mudança contínua e quase ansiosa das tendências artísticas que não querem ficar para trás, das poéticas ou correntes que disputam o sucesso e são permeadas por uma ânsia de reformismo e modernismo (ARGAN, 1992, p. 14).

A mentalidade moderna transformou também a forma de ver o corpo desnudo. A fim de acompanhar o ritmo deste período definido por Charles Baudelaire (1996, p. 26) como “transitório, efêmero e contingente”, a arte vinculou-se a uma realidade que não encobre e que não escolhe: “a faculdade crítica que capta o belo no moderno é a sensibilidade; [...] o belo é sempre estranho” (ARGAN, 1992, p. 68). As obras da corrente realista de Gustave Courbet opõem-se aos padrões do romantismo contingente de Géricault ou Delacroix, ao buscar reproduzir a simplicidade e o anonimato daqueles que vivem e trabalham no campo ou nas cidades. Nessas temáticas, assumiram caráter de denúncia das diferenças/exclusões sociais.

Em *A Jovem Banhista* (Figura 20), o pintor francês evidencia o corpo feminino natural, franco, real; distante do ideal clássico da Grécia antiga – ventre farto, quadris largos, as carnes um tanto flácidas, estatura alongada e pelos pubianos expostos. O tratamento pictórico da paisagem prenuncia o impressionismo e sugere tranquilidade e solidão, a luz solar incide sobre a vegetação ao fundo e sobre a margem ribeira de águas fluentes e cristalinas. Isso divide olhares entre o corpo nu da mulher e o horizonte iluminado, o que Argan (1992, p. 94) chama de “simultaneidade de várias notas cromáticas”. A postura do nu feminino é espontânea e serena em seu isolamento. Não há interesse em ser sensual ou erótica. A nudez, na obra de Courbet, valoriza e reproduz a autenticidade das formas corporais:

Courbet realiza uma obra de ruptura: destruindo todas as concepções *a priori* da realidade, defendendo a necessidade do confronto direto e sem preconceitos do real com todas as suas contradições, ele coloca as premissas éticas sem as quais a pesquisa cognitiva de Manet e dos impressionistas não



Figura 20 - A Jovem Banhista. Gustave Courbet, 1866.
Óleo sobre lona, 130,2 x 97,2 cm, Museu Metropolitano de Arte, Nova York, Estados Unidos da América.
Fonte: <<https://goo.gl/BNbWWe>> acesso em: 03 de agosto de 2017.

teria sido possível (ARGAN, 1992, p. 94).

A banhista é uma mulher comum, que se alia à natureza, ou melhor, faz parte dela. Sua nudez não demonstra extravagância nem se apresenta deslocada, ela pertence ao ambiente natural. Carlos Drummond de Andrade, em sua poética dedicada ao corpo, recorda-nos, da essência da mulher:

A metafísica do corpo se entremostra
nas imagens. A alma do corpo
modula em cada fragmento sua música
de esferas e de essências
além da simples carne e simples unhas.

Em cada silêncio do corpo identifica-se
a linha do sentido universal
que à forma breve e transitiva imprime
a solene marca dos deuses
e do sonho.

Entre folhas, surpreende-se
na última ninfa

o que na mulher ainda é ramo e orvalho
e, mais que natureza, pensamento
da unidade inicial do mundo:
mulher planta brisa mar,
o ser telúrico, espontâneo,
como se um galho fosse da infinita
árvore que condensa
o mel, o sol, o sal, o sopro acre da vida.

De êxtase e tremor banha-se a vista
ante a luminosa nádega opalescente,
a coxa, o sacro ventre, prometido
ao ofício de existir, e tudo mais que o corpo
resume de outra vida, mais florente,
em que todos fomos terra, seiva e amor.

Eis que se revela o ser, na transparência
do invólucro perfeito.
(ANDRADE, 2015, p.13).

Diferentemente do realismo de Courbet, na pintura denominada como Almoço na Relva, de Édouard Manet, a dama nua é acompanhada por cavalheiros vestidos (Figura 21). Até então, a sociedade estava habituada à contemplação de nus que encarnavam figuras mitológicas, representadas pudicamente. Mas Manet representou uma mulher comum, que nada tem de uma divindade, sentada e expondo sua nudez naturalmente, ou despidoradamente. A obra afrontou os bons costumes da sociedade parisiense da época e foi considerada como um atentado ao pudor. Severa e injustamente criticada pelo público, forçou os organizadores do Salão de Outono de Paris a retirá-la da mostra, entre tantas outras. Os artistas prejudicados protestaram e obtiveram licença da Administração da cidade para exporem os trabalhos em outro espaço. Surgiu então o Salão dos Recusados, também chamado de Salão dos Artistas Independentes, em 1863¹¹.

O escândalo crítico causado pela obra se deve, a princípio, à postura tranquila da mulher, não somente por sua nudez. Seu olhar desafiador envia ao observador a seguinte mensagem: ‘O que você está olhando?’ Outro dado passível de críticas é o banho da mulher ao fundo. Não seria coerente, diante da nudez da primeira, a segunda banhar-se também nua? A relva dá-nos a impressão de ser um ambiente privado, o que nos leva a pensar que este tipo

¹¹A segunda metade do século XIX também foi caracterizada pela crescente influência de críticos de arte e concessionários no mundo da arte. O sistema tradicional do salão e do patrocínio privado foi adaptado para a expansão do mercado de arte, e a reputação dos artistas cada vez mais dependia das opiniões dos críticos e das escolhas feitas por comerciantes de arte. (<http://www.musee-orsay.fr/en/collections/history-of-the-collections/painting.html> - acesso em 05 de agosto de 2017).

de cena aconteça longe dos olhares do público; ao ser deflagrado, expõe a intimidade mundana.



Figura 21 - Almoço na Relva (Banho). Édouard Manet, 1863.
Óleo sobre tela, 2,08 x 2,64 m, Museu d' Orsay, Paris, França.
Fonte: <<https://goo.gl/7rHP8g>> acesso em: 05 de agosto de 2017.

Manet se inspirou no quadro O Concerto Campestre (Figura 22), do veneziano Giorgione. Mas, pelo realismo cru desenvolvido na obra, transformou o contexto criado pelo renascentista italiano em um encontro banal de pessoas/personagens comuns. De acordo com Argan (1992, p. 95): “transforma as divindades fluviais em parisienses em férias; o concerto, em refeição ao ar livre; para ‘pintar o que se vê’, transpõe a composição clássica ‘para a transparência do ar’”.



Figura 22 – O Concerto Campestre. Giorgione, Giorgio Barbarelli, 1509-1510.
Óleo sobre tela, 1,05 x 1,37m, Museu do Louvre, Paris/França.
Fonte: <<http://www.louvre.fr/>>

Erasmus de Rotterdam, teólogo humanista e filósofo holandês do século XVIII, em seu livro *A Civilidade Pueril* (2008, p. 6), já observava os “bons usos” das vestes que tinham como principal função o revestimento da nudez. A veste que Erasmo propunha chamava-se pudor:

Os membros aos quais a natureza outorgou o pudor, descobri-los sem necessidade, eis o que deve ficar alheio a uma índole liberal. Quando, onde a necessidade compele, seja feito sob guarda da pudicícia, mesmo que não observado. [...]. Se o pudor ordena que se subtraíam aquelas partes aos olhares dos outros, por muito menos se deve oferecê-las para contato alheio (ROTTERDAM, 2008).



Figura 23 - Olympia. Édouard Manet, 1863.
Óleo sobre tela, 130,5 x 1,90 m, Museu d' Orsay, Paris, França.
Fonte: <https://goo.gl/ozDEzc> acesso em: 14 de agosto de 2017.

Um século após os escritos do filósofo, o pudor ainda se mantinha na apreciação artística com tamanha propriedade, que tornava a representação do corpo desnudo em uma ofensa à moral. Em 1865, Manet exibiu sua versão da Vênus intitulada Olympia (Figura 22). Assim como Ticiano realizara sua Vênus de Urbino, o artista recordou elementos sugestivos à obra clássica: a mulher nua reclinada sobre a cama; as roupas de cama; o lençol e os travesseiros sobre o leito; as flores; o animalzinho de estimação.

A luz que banha o nu de Manet é influenciada pelos clarões luminosos usados nas fotografias da época, como um *flash*. Note-se que as sombras são claras e diminutas sobre o corpo exposto ao espectador. O sentimento de imoralidade circunda a deusa do amor, reforçado pelos elementos utilizados: a gargantilha no entorno do pescoço da jovem; a flor vermelha presa aos cabelos; os chinelos e a pulseira; a criada que entrega um ramalhete de

flores; os tecidos amarfanhados. Tudo lembra o agradecimento de um amante em relação à noite de prazer vivida com a jovem. Novamente, a sociedade parisiense viu com maus olhos a beleza de Olympia, decorrendo em novo escândalo causado pelo pintor.

Édouard Manet preconizou as artes de vanguarda. Sua irreverência e ousadia abriram as portas para o impressionismo francês de Claude Monet, Auguste Renoir, Edgar Degas, Paul Cézanne, Camille Pissarro e Alfred Sisley. As teorias/observações naturalistas desses novos pintores – os quais antecederam as pesquisas científicas sobre a ótica, sobre o colorido mutante das coisas do mundo, em função da trajetória do sol sobre a terra, a cada dia e a cada estação do ano – e a introdução da técnica fotográfica para a captação da imagem influenciaram significativamente os impressionistas, sobretudo, Edgar Degas. Segundo Gombrich (1999, p. 373), “as novas teorias não diziam somente respeito ao tratamento de cores ao ar livre (*Plein Air*), mas também ao das formas em movimento”.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. **Corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALBERTI, Leon Battista. **De Re Aedificatoria**. Madri: Akal, 1991.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.
- DERDYK, Edith. **O desenho da figura humana**. São Paulo: Scipione, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Confronting Images**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005.
- FOCILLON, Henri. **Vida das formas: Seguido de Elogio da Mão**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- Mestres da Pintura**. São Paulo: Abril, 1978.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Ensaio de estética**. São Paulo: Cortez, 2011.
- TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Portugal: Vega, 1999.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceptos fundamentales de la historia del arte**. Barcelona: Austral, 2014.

WOODFORD, Susan. **A arte de ver a arte**. São Paulo: Zahar/Círculo do Livro, 1983.

VEYNE, Paul. O Império Romano. In: **História da Vida Privada**. Vol. I: Do Império Romano ao Ano Mil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Livro on-line

ROTTERDAM, Erasmo de. **A Civilidade Pueril**. Sem data. Disponível em: <http://www.laifi.com/laifi.php?id_laifi=501&idC=91778#>. Acesso em: 14 set. 2017.

Artigos

BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paula Mena; COSTA, Maria Emília. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. **Psicologia e Sociedade**, Porto, v. 1, n. 23, p.24-34, 2011. Disponível em: <http://www.itf.org.br/wp-content/uploads/2013/09/artigo_curso-extensao.pdf>. Acesso em: 13 set. 2017.

GRAÇA, Isabel. Marcial e os banhos em Roma. **Humanitas**, Aveiro, n. 56, p.117-136, 2004. Universidade de Coimbra. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas56/07_-_Isabel_Grac_a.pdf>. Acesso em: 14 set. 2017.