



Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Renato Martins Alves de Moraes

Do nu na pintura à pintura nua

São Paulo  
2020

Renato Martins Alves de Moraes

Do nu na pintura à pintura nua

Mestrado em Filosofia

Dissertação apresentada à banca de defesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação da Prof.a Doutora Sônia Campaner Miguel Ferrari.

São Paulo  
2020

# Folha de Aprovação

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

**São Paulo**

**2020**

## Dedicatória

Dedico este trabalho a minha esposa Roberta Nogueira Martins de Moraes por todo seu apoio compreensão, bem como a meus pais, Celso Botelho de Moraes e Sheyla Martins de Moraes que me ajudaram muito para que eu conseguisse concluir mais esta etapa em minha vida pessoal e profissional.

(...) Se as Musas se dispersaram, que resta então à inspiração do poeta?

Resta-lhe, precisamente, *o que se abre de imagens quando se fecham os olhos.*

Georges Didi-Huberman

## **RESUMO**

Este trabalho tem como proposta, analisar através de várias imagens de obras de arte, o percurso do corpo nu feminino na filosofia e na pintura. Foi importante frisar que o início do caminho percorrido por este corpo se deu por diversas situações de análise, críticas e estudos. O foco em relação ao corpo, recaiu principalmente no corpo feminino nu, que por sua vez foi muito representado por meio de figuras de divas, ninfas e Vênus, além das alegorias impostas pela Igreja Católica, mas que, ao longo dos tempos, foi tendo sua representação mais distante e conseqüentemente mais livre das imposições da Igreja em decorrência das formas de representação pictórica criadas pelos próprios artistas, causadas pelo próprio distanciamento das alegorias, inclusive com o uso de interditos tanto da filosofia como da pintura, bem como por panejamentos caídos, transparentes ou molhados, revelando suas formas e contornos. Procuramos abordar a forma como este corpo ainda foi analisado por pensadores e filósofos, como Georges Bataille, Daniel Arasse, Giorgio Agamben, Gorges Didi-Huberman, Eliane Robert de Moraes, Kenneth Clark, Gilles Deleuze, David Anfam, entre outros, tendo por base alguns movimentos artísticos, especificamente, a arte pop, o surrealismo e expressionismo abstrato, através de obras de diversos artistas como Picasso, Manet, De Kooning, Pollock, entre outros, para ao fim, apresentarmos a que ponto chegou a pintura com seu completo desvelamento, ou seja, ao ponto em a própria pintura se apresenta a nu.

Palavras-chave: Pintura, Corpo, Corpo Feminino, Nudez, Sexualidade, Sensualidade, Erótico, Diva, Vênus, Ninfa, Surrealismo, Expressionismo Abstrato, Simulacro, Duplo, Sombra.

## **ABSTRACT**

The objective of the present text is the analysis in philosophy and in the visual arts, especially in paintings, of the path taken by the body, through the images of several art works. It was important to state the beginning of the body's path

through various situations of analysis, critics, and study. The aim regarding the human body was directed specifically at the feminine naked body, vastly represented through the images of divas, nymphs and venus, in addition to the allegories imposed by the Catholic Church. However, this representation was gradually freed from those impositions by the necessary distance required by those allegories, which were helped the artists' creativity. It was also important to point out the use by those artists of interdicts in philosophy and in the visual arts, to express their artistic needs, representing the feminine naked body, in addition to fallen, transparent and wet draperies revealing its forms and shapes. It was also important to bring the analysis of philosophers and scholars such as Georges Bataille, Daniel Arasse, Giorgio Agamben, Gorges Didi-Huberman, Eliane Robert de Moraes, Kenneth Clark, Gilles Deleuze, David Anfam, among others, regarding artworks of some artists such as Picasso, Manet, De Kooning, Pollock, among others in their respective art movements such as pop art, surrealism, and abstract expressionism, in other to express the point achieved by the painting's unveiling. In other words, up to the point of the paintings' own nakedness.

Key Words: Painting, Body, Feminine Body, Nude, Sexuality, Sensuality, Erotic, Diva, Venus, Nymph, Surrealism, Abstract Expressionism, Effigy, Double, Shade

# DO NU NA PINTURA À PINTURA NUA

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO – Corpo Velado: o Nu na pintura</b>	<b>Pag. 10</b>
<b>CAPÍTULO 1 – Corpo Desvelado</b>	<b>Pag. 24</b>
1.1.1 – O Panejamento	Pag. 27
1.2 – Idealização e Alegoria	Pag. 29
1.3 – As Três Graças	Pag. 37
1.4 – A Força da Vênus	Pag. 39
1.5 – As Ninfas	Pag. 43
1.6 – A Relação entre o desejo, o erótico e o nu	Pag. 46
1.6.1 – O Desejo e o Erótico	Pag. 46
1.6.1 – O Nu e o erótico	Pag. 52
1.6.2 – Corpo. Objeto de desejo	Pag. 55
1.7 – Os Interditos na pintura	Pag. 57
1.7.1 – O obsceno	Pag. 63
1.7.2 – Pluralidade dos corpos	Pag. 65
1.7.3 – Imagem háptica	Pag. 67
1.7.4 – A Inversão	Pag. 73
1.7.5 – O Interdito da pilosidade	Pag. 75
1.8 – Desidealização	Pag. 78
<b>CAPÍTULO 2 – Corpo Fragmentado</b>	<b>Pag. 81</b>
2.1 – A Independência da sombra	Pag. 90
2.2 – Corpo em pedaços	Pag. 93

<b>CAPÍTULO 3 – Corpo Máquina</b>	<b>Pag. 97</b>
<b>CAPÍTULO 4 – Corpo Simulacro</b>	<b>Pag. 104</b>
4.1 – Uma Nova visão de corpo	Pag. 105
4.2 – A “ <i>Belle Époque</i> ”	Pag. 107
4.3 – Identidade Corporal	Pag. 108
4.4 – Adornos do Corpo	Pag. 109
4.5 – O Corpo na POP Arte	Pag. 113
<b>CAPÍTULO 5 – Corpo Sensível</b>	<b>Pag. 122</b>
5.1 – Desfiguração no expressionismo abstrato	Pag. 124
5.2 – Crítica à forma figurativa de Bacon	Pag. 136
5.3 – Lugar comum	Pag. 144
5.4 – O corpo e seu caminho	Pag. 147
<b>Conclusão: A Pintura posta a Nu</b>	<b>Pag. 153</b>
<b>Relação de imagens</b>	<b>Pag. 155</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>Pag. 170</b>

## INTRODUÇÃO – Corpo velado : O Nu na pintura

Não se produz um saber sobre as imagens sem as manipular. Não se manipulam as imagens sem ser exposto – para o melhor e para o pior – a sofrer, ou mesmo a transmitir, o seu poder epidérmico. O olho abre-se para se aproximar das imagens, para melhor as apreender (as analisar, as compreender). Mas, *apanhado* por elas, o olho acabará por se fechar e prender, por instantes, para sofrer os seus soberanos retornos [revenances]. DIDI-HUBERMANN, 2016, p. 138)

O início de praticamente toda percepção e observação humana se dá quando abrimos as pálpebras de nossos olhos. Olhos com poder de visão. Logo em seguida, recebemos as informações visuais que nos ofertam.

Esta exposição mencionada por Didi-Hubermann foi muito presente na história da arte, principalmente numa época muito crítica em relação ao corpo humano, como foi o caso do surrealismo. Contudo, acreditamos que esta exposição tenha sido para o melhor, e para a nossa melhor compreensão.

Para facilitar a análise das proposições sobre as obras apresentadas no presente trabalho, escolhemos por mostrá-las no decorrer da dissertação, enumerando cada imagem em ordem de apresentação. Todas as citações de obras são acompanhadas do número da mencionada imagem, junto da página onde a mesma se encontra, como por exemplo a obra *Olympia* de Manet, que foi a 32ª imagem e se encontra na página 73, além de uma relação de todas imagens com suas respectivas referências e datas de acesso à internet, que se encontra no final deste trabalho.

No curso da história da arte, principalmente na pintura, presenciamos impressionantes imagens, nas quais o nu, teve um importante papel. Acreditamos ainda que, ao fechar nossas pálpebras, podemos apreender essas imagens, para experimentar nossos “revenances”, enriquecidos pelo elaborado trabalho feito pelos artistas em suas obras, tal como é o caso das *Três Graças* de Regnault (F.03, p.18)<sup>1</sup>, ou da *Odalisca* de Ingres (F.16, p.37) ou ainda da *Olympia* de Manet (F.32, p.73), entre diversos outros exemplos nos quais,

---

<sup>1</sup> As imagens estão numeradas na sequência de sua aparição, como F.01, assim por diante, junto da página onde a respectiva imagem se encontra, portanto (F.00, p. XX).

algumas vezes nos deparamos com uma ou três, cortesãs deitadas, com seus véus caídos, transparentes ou numa “draperie mouillée”, num silencioso convite a que a elas nos juntemos, ao menos em devaneios. Tudo resultado da beleza das obras de arte, postas a nu e nos fitando.

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (JOYCE apud DIDI-HUBERMANN, 2010, p. 29)

A presente pesquisa tem o objetivo de discutir a intrínseca relação do nu com a pintura até o ponto em que este nu desvelou a própria pintura. Relação muito pautada pela necessidade dos artistas em retratar o corpo humano, algo fascinante para quase todo artista.

A citação acima torna-se de enorme relevância, posto que existe uma importante relação entre artista-imagem-espectador-imagem, na qual inicia-se com o trabalho do artista colocando na tela a imagem que o inspirou ou que lhe possa ter sido sugerida por seu mecenas (*i.e.*, Igreja Católica). A seguinte fase diz respeito ao espectador em relação à imagem, principalmente quando esta imagem convida o espectador a acreditar que pode fazer parte dela ou tocar a tela, ao menos com os olhos.

Quando Joyce diz que ela “só vive” em nossos olhos, acreditamos que possa dizer respeito aos devaneios que aquela imagem causa na cabeça de quem a ela se conecta, como num “*canto de sereia*” – sereia esta que por sua vez também pode entrar no contexto de ninfa, Vênus, musa, entre diversas outras denominações atribuídas à imagem feminina, refletindo sempre o ideal de beleza, graça, sensualidade, erotismo, entre várias outras atribuições relacionadas ao ideário de feminino presentes no curso das artes visuais e ao longo dos diversos períodos pelos quais, se fez presente, não só a pintura mas também a filosofia, procurando discutir os caminhos percorridos em ambas áreas do conhecimento.

Esse ponto de conexão, portanto, é um tema também abordado em nosso trabalho, ou seja, uma imagem que “*converse*” com o espectador, que o chame

- seja simplesmente por sua beleza, seja pela forma como ela é retratada - como é o caso da *Olympia* de Manet (F.32, p.73), que nos encara.

Antes de adentrarmos no caminho da presente dissertação, cumpre trazer o pensamento de Gilles Deleuze sobre a relação entre tela e artista, pela qual, na realidade o artista não se depara com uma tela em branco. O filósofo vê isso como uma errônea crença figurativa. Na realidade, tudo o que está na sua cabeça ou ao seu redor, já está na tela, "*mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho.*" (DELEUZE, 2007, p. 91). Segundo Deleuze, o pintor não tem que preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la. Limpá-la.

Portanto, ele não pinta para reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo; ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia. (DELEUZE, 2007, p. 91)

Para Deleuze, o problema do pintor não é entrar na tela, pois, segundo ele, o artista já se encontra nela, como uma tarefa pré-pictural, mas sim, sair dela, e desta forma, sair do clichê, sair da probabilidade, que a define como "*tarefa pictural*".

Já por "*pré-pictural*", o filósofo entende que são informações que já estão na tela e na cabeça do pintor, aquilo que o pintor quer fazer, antes que ele comece sua obra, como os clichês e as probabilidades. E esse primeiro figurativo, não pode ser eliminado completamente, pois dele sempre se conserva algo. No entanto, há um segundo figurativo, que é, segundo Deleuze, o que o pintor obtém, como resultado da Figura, como efeito do ato pictural.

Entre aquilo que o pintor quer fazer e o que ele efetivamente faz, ocorre um "como fazer", e resume o filósofo o ato de pintar, como uma unidade de traços manuais livres do artista e sua reação e reintrodução no conjunto visual. Dessas marcas manuais é que surgirão as imagens do artista, independente de época, movimento ou influência exercida sobre, ou entorno do artista.

De acordo com o acima exposto, o que será discutido na presente Dissertação é a forma pela qual o nu - retratado pelas artes visuais, e mais

precisamente na pintura - teve seu foco direcionado para o corpo nu feminino. Tentaremos no decorrer de nossa exposição compreender o motivo desse foco, ligado tanto à repulsa - ou reserva - quanto à adoração.

Como exemplo de repulsa poderíamos citar, de um lado, a praticamente execração da imagem de Eva como a culpada pelo pecado da carne, e de outro as representações das diversas Vênus, que até os dias de hoje são exuberantemente representadas.



F. 01 - Detalhe do relicário de prata de Santo Isidoro (século XI)

A imagem acima nos mostra Adão e Eva. Após Deus ter descoberto seu pecado, ambos são obrigados a cobrirem seus corpos, e Eva aqui é retratada em destaque. Assim como em várias outras obras, a queda - utilizando um termo comum a Bataille - foi causada por ela, talvez em conluio com a serpente, como podemos notar tanto pela própria passagem da Bíblia<sup>2</sup> como pela obra de Masolino, *Tentação de Adão e Eva* (F.13, p. 33), na qual até a serpente é retratada com um rosto feminino.

Jean Galard em *Como o nu apareceu na pintura*, ensina que o interesse pela arte na nudez é complexo, sua visão está sempre pronta a despertar emoção erótica. Diz o autor, “sem o poder de Eros, não haveria nem escultura, nem pintura”. (GALARD, 2011, p. 11). E complementa relatando a impureza deste interesse, através de suas pulsões obscuras, subterfúgios e todo o sucesso de sublimação, acaba por ser, segundo o autor, objeto de repulsa

<sup>2</sup> Como se pode notar em Gênesis 3 (<https://www.biblica.com/america-latina/biblia/biblia-online/?osis=ol:Genesis%202%3A18-25%2C%20Genesis%203%2C%20Genesis%204%3A1-16>)

fascinada e símbolo de obscenidade, cujo tema é apresentado no capítulo 1.7.1. deste trabalho.

O processo pelo qual o nu percorreu até o presente momento foi longo, passando da vergonha ao êxtase. Em relação à vergonha, esta foi muito representada pela imagem de nossos primeiros antepassados Adão e Eva, em obras nas quais suas aparições geralmente foram associadas ao pecado do sexo – e o mecanismo encontrado pela Igreja Católica para puni-los foi através da imagem de ambos despidos ou sendo obrigados a colocarem roupas para cobrir seus corpos, como é o exemplo do Relicário de Santo Isidoro (F.1, p. 13).

Ou seja, o castigo por terem cometido o pecado – da carne através da analogia entre o fruto proibido e o sexo - foi representado pela imagem de seus corpos nus, como algo terrível, tanto quanto o interdito<sup>3</sup> que haviam cometido. Talvez por isso a imagem do nu tenha sido tão atacada pela Igreja Católica, por associação ao sexo.

Embora ambos estivessem geralmente representados nus, ainda assim estavam “vestidos” com o véu da Graça; uma espécie de poder divino, cedido, primeiramente ao casal, e que por “culpa” de Eva, caíram em desgraça.

O cristianismo construiu a imagem pela qual a vergonha foi não só associada à mulher, mas causada por ela, e provavelmente, desde então a atitude em relação do corpo nu feminino tenha sido de tamanha curiosidade, sendo venerada, debatida, criticada, mas ainda, de alguma forma sempre seduzindo ou incitando.

Como bem ensina Kenneth Clark em *The nude: a study in ideal form*:

The desire to grasp and be united with another human body is so fundamental a part of our nature that our judgment of what is known as “pure form” is inevitably influenced by it; and one of the difficulties of the nude as a subject for art is that these instincts cannot lie hidden, as they do, for example, in our enjoyment of a piece of poetry, thereby gaining the force of sublimation, but are dragged into the foreground, where the risk upsetting the unity of responses from which a work of art derives its independent life. Even so the amount of erotic content a work of art can hold in solution is very high. (CLARK, 1984, p. 08)

---

<sup>3</sup> Entendemos que o citado Interdito seja relacionado ao sexo, tendo em vista as imposições, regras e proibições pela Igreja Católica quanto a somente consenti-lo com o intuito de procriação.

Portanto, como nota Clark no trecho acima, a necessidade de união dos corpos é intrínseca ao ser humano, e por consequência, a necessidade do toque. O corpo poderia muito bem ser entendido como o elo de conexão entre nós seres humanos. E esta necessidade é transportada para as artes visuais, que por sua vez, se mistura à curiosidade de descobrir o corpo alheio e que pode culminar na necessidade de retratá-lo artisticamente. E é na pintura que esse caminho tem tido um percurso mais feliz, como bem retrata Clark ao compará-la a um trecho de poesia.

Foi somente na Renascença que se iniciaram os primeiros passos em direção a uma ampla representação do nu nas artes visuais, tendo a pintura como seu estandarte.

Contudo, segundo Galard, foi preciso que o nu não fosse apenas sensual, mas estivesse claramente encarregado de manifestar uma ideia voltada à Coragem, Temperança, Inocência ou à Graça, bem como um acontecimento importante (para a Igreja Católica), como o Pecado, a Queda ou a vitória do bem sobre o mal. Segundo diz o próprio Galard, “é preciso que a Nudez passe por um processo de idealização.” (GALARD, 2011, p. 15), ou seja, era importante que os artistas aceitassem essa exigência na representação da nudez para que suas obras fossem aceitas.

Importante frisar que praticamente a maioria das imagens a partir daí, já eram principalmente de representações do nu feminino, que, primeiramente combatido pela Igreja Católica, passa aos poucos a ser aceito – e mais especificamente o feminino. Contudo, ainda precisava de um mecanismo, para, nas palavras de Galard, “conferir uma nobreza ideal a cenas que, às vezes, talvez não passem de aprazível trivialidade.” (GALARD, 2011, p. 15).

E foi a figura de Vênus que mais contribuiu para a eclosão do nu feminino na pintura, mais precisamente na Europa:

Nada, contudo, é tão comovente, nada é, ao mesmo tempo, tão distante da ordinária condição humana, nem tão plenamente ideal quanto os charmes altaneiros de Vênus. Beleza tocante, porém intocável, essa deusa contribuiu melhor do que ninguém para facilitar a propagação do Nu na pintura. Não era ela, simultaneamente, a revelação da Beleza, a realização da

Perfeição e, todos os véus caídos, sem dissimulação, a manifestação da verdade? (GALARD, 2011, p. 16)

A figura da Vênus, como uma Deusa foi o instrumento ou a alegoria mais convincente encontrada pelos artistas para representar o nu feminino. Foi através das diversas Vênus representadas na pintura a partir de então, que hoje é possível cultuar as modernas Vênus em praticamente todos os meios de comunicação, e às vezes ainda persiste a necessidade de tratá-las através de alegorias, outras vezes pelo puro interesse de se mostrar bela.

Associada à Vênus, há também a figura das ninfas que também percorre o imaginário, associando a imagem da mulher ao belo e ao sensual, muito representado na pintura, como é o exemplo da recorrente imagem das Três Graças.

Clark transcreve o pensamento de Marsilio Ficino - que perduraria por muito tempo - sobre como seu pupilo Lorenzo De Medici, o Magnífico, deveria interpretar a visão da Vênus.

Should fix his eyes on Venus, that is, on Humanitas. For Humanitas is a nymph of excellent comeliness, born of Heaven and more than others beloved by God on high. Her soul and mind are Love and Charity, her eyes Dignity and Magnanimity, her hands Liberty and Magnificence, her feet Comeliness and Modesty. The whole, then, is Temperance and Honesty, Charm and Splendor. Oh, what exquisite beauty! (CLARK, 1984, p. 97)

Várias foram as razões para apresentar o nu nas artes visuais, seja pela facilidade de representação de movimento, como também preceitua Galard, seja pela aparente *intemporalidade*, expressão empregada pelo próprio autor.

Essa *intemporalidade* que a princípio seria uma forma de eternizar a representação do nu de forma que a imagem desse corpo nu fosse suficiente, - independente da época na qual a imagem fora pintada. Contudo, não ocorreu, pois tanto a representação de partes do corpo como a forma de como representá-las, mudou durante os séculos.

E, portanto, a tradução visual por parte de um artista de um corpo nu de uma determinada época variava bastante, como é o exemplo de “seios pequenos e ventre um pouco arredondados na Renascença alemã, vastos peitos italianos, formas amplas do grande período flamengo, comprimento dos membros e esbelteza de todo o corpo durante o século maneirista” (GALARD, 2011, p. 17)

Os artistas frequentemente recorreram e ainda recorrem a pretextos para retratar a nudez, como é o caso do subterfúgio de retratá-la de forma surpreendida, num banho, penteando-se, saindo de um lago, lavando-se ou secando-se. Em contrapartida, as imagens de homens nus, geralmente eram, quando muito, representadas em cenas de batismo.

A nudez feminina seja de forma aparentemente surpreendida, ou ao contrário, de forma explícita, geralmente recebe o tom do arriscado. E, como diz Galard; “E a visão da nudez o é mais ainda.” (GALARD, 2011, p. 19)

Esta visão arriscada do nu feminino foi muito bem retratada por Ticiano em *Diana e Acteão* (F.02, p.17). Na citada obra, e como exemplo de visão arriscada, Acteão flagra Diana e suas Ninfas se banhando e será por isso punido com sua própria vida.

Cumprir notar que, como ensina William Dello Russo em seu livro *L'Art du Nu*, a Vênus Diana; irmã gêmea de Apolo, portanto, considerada como uma divindade<sup>4</sup>, pode nos levar à associação entre a imagem da Vênus e o Divino. Ou seja, Vênus era exatamente uma personificação do Divino; o Divino feminino.



(F. 02) TICIANO, Diana e Acteão

---

<sup>4</sup> Precisamente no seu caso, uma divindade da floresta

Um excelente exemplo de nudez tanto surpreendida como explícita, ou exposta, pode ser vista na pintura de Regnault, as Três Graças (F.03, p.18), na qual uma das Três Graças nos fita, enquanto outra nos ignora e a terceira no centro da imagem, está de costas. É um misto de afronta, descaso e deleite, como se a ninfa que nos olha está autorizando que as olhemos.

O tema, ou a alegoria, das Três Graças permeia o imaginário comum, nas artes visuais. Contudo não se trata “simplesmente” de uma imagem de uma mulher nua ou seminua, mas de três, o que triplica a sensação de Erotismo, Sensualidade, Risco e Atrevimento, como se pode notar tanto na figura abaixo, como nas palavras de Clark.

Pico della Mirandola writes in the same strain. “She has as her companions and her maidens the Graces, whose names in the vulgar tongue are Verdure, Gladness, and Splendor; and these three Graces are nothing but the three properties appertaining to ideal Beauty. (CLARK, 1984, p. 97)



(F. 03) JEAN-BAPTISTE REGNAULT, As Três Graças

Um passo além do discutido acerca da exposição da imagem de três Ninfas nuas ou seminuas seria o exemplo da obra de Ingres, intitulado *O Banho turco* (F.04, p.19), onde não há somente três, mas a imagem de diversas mulheres, como disposto na figura abaixo:



(F. 04) INGRES, O Banho turco

Por mais que os artistas retratem o nu na pintura, existe uma forma de veladura pelo distanciamento entre a obra e o espectador. Entretanto, o espectador ao se deparar com uma imagem como a do quadro de Ingres, pode se sentir convidado e adentrar no espaço onde essas mulheres estão.

Contudo, isto não será possível, ao menos em se tratando de pinturas, pois a tecnologia atual até permite uma aproximação ainda maior, mas talvez a frustração seja proporcional, pois apesar de poder se visualizar no espaço e até poder sentir o cheiro de um ambiente como este figurado neste banho turco, e ouvir vozes de mulheres conversando, através de simulações ainda assim não há como tocá-las.

Outra forma de decepção, talvez ocorra quando nos aproximamos muito da obra e percebemos que as imagens que vemos à distância, acabam por revelar serem ranhuras de pinceladas, que juntas, e somente de longe transformam-se num seio, numa perna ou no conjunto de um belo corpo, e isto talvez também seja um indício de uma desidealização, como discutiremos.

Trata-se de mais um misto de deleite visual e decepção – ascensão e queda. Deleite por ver o resultado das pinceladas de tinta que se traduzem num

belo corpo, e decepção tanto por não podermos acessá-la *tátilmente*, como pela descoberta de que este corpo visto de perto é tão-somente o resultado de diversas pinceladas.

O toque ou a necessidade intrínseca de tocar o corpo, pois, como disse Galard “o Nu atrai o toque e o desafia...As curvas do Nu, seus volumes, pedem a mão.” (GALARD, 2011, p. 21) ou um “*je ne sais quoi*” de Balzac, é muitas vezes encontrado em diversas obras, como o quadro de Regnault, *As Três Graças* (F.03, p.18) aqui apresentado. Mas o expectador ainda sofre por não poder compartilhar esta sensação tátil, pois como também preceitua Galard “Toque imaginário de corpos ilusórios. A pintura está fora de alcance. Impalpável, e, portanto, em contrapartida, inofensiva.” (GALARD, 2011, p. 21)

Custou muito e levou muito tempo para que o nu pudesse ser propriamente retratado nas artes visuais, e foi exatamente na pintura que esse caminho pode ser percorrido mais maestria, antes como sinal de vergonha, depois com o subterfúgio de uma alegoria. Hoje impera uma certa liberdade de expressão, que não representa necessariamente uma liberdade de exposição, pois ainda princípios religiosos imperam em muitos grupos sociais censurando imagens do nu.

Quanto ao nu feminino, a famosa imagem de Courbet; *A Origem do mundo* (F.05, p.20) é um excelente exemplo censurada por sua representação ostensiva, ficou fora do campo visual público por muito tempo. Primeiro proibida, depois exposta atrás de biombo, e somente recentemente (em termos de História da Arte) é que foi aberta à exposição. Isto na Europa, onde se imagina ser uma região de vanguarda, de maneira geral, no trato da arte.



(F. 05) COURBET, A Origem do Mundo

Esta obra ainda aborda outro interessante item relacionado à nudez, os pelos pubianos ou espalhados pelo corpo. Eles – os pelos, por sua vez – não aparecem na Maja desnuda de Goya (F.06, p.21), como se pode ver abaixo e representam um dos Interditos da pintura, que será por nós discutido.



(F. 06) GOYA, Maja Desnuda

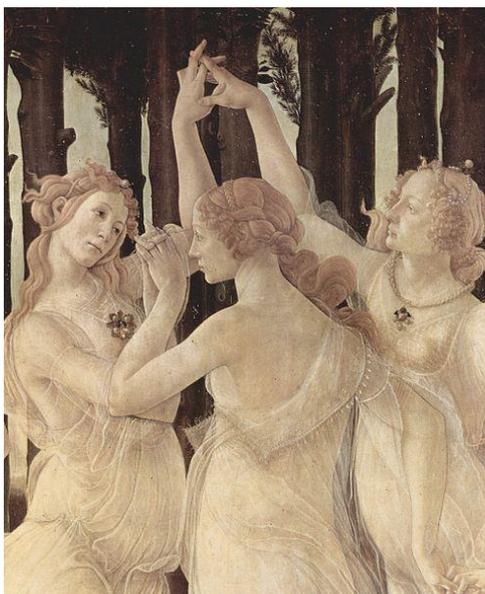
A mesma Maja também foi retratada vestida, porém, o que fascina ou instiga os olhos e a curiosidade e devaneios, é sua imagem nua, desvelada. O que mais se procurou representar na pintura, em termos de corpo nu, e mais precisamente o nu feminino, foi, ao contrário de seu velamento, seu desvelamento, total ou parcial.

Uma forma de velamento que na realidade se traduz num efetivo desvelamento, são as obras nas quais o corpo, embora esteja coberto por um véu, nada esconde, como é o exemplo da pintura de Cranach, intitulada Vênus (F.07, p.22), que, embora portando um véu, este nada esconde.



(F. 07) CRANACH, Vênus

Um outro subterfúgio usado para retratar corpos nus, ocorreu por meio de panejamentos, bem como por véus com a aparência de molhados, ou como diz Clark *draperie muillée*, (CLARK, 2011, p. 98) através do qual o artista procurava representar corpos nus, mas velados por um panejamento molhado, que por sua vez, acaba por transparecer o que ficaria supostamente velado. Um exemplo desta forma de veladura encontra-se no detalhe das Três Graças no quadro *A Primavera*, de Botticelli (F.08, p.22), cujos panejamentos molhados e, ou transparentes, delineiam o corpo sugerindo sensualidade.



(F. 08) BOTTICELLI, As Três Graças (Detalhe de A Primavera)

Um interessante exemplo que aborda tanto o imaginário de uma Vênus, como seu panejamento, e neste caso sua quase completa veladura, é o “quadro” que retrata Catherine Lescault, no conto *A obra-prima desconhecida*, de Honoré de Balzac. No citado texto Balzac discorre sobre um “*je ne sais quoi*”, como uma linguagem na pintura que atrai os olhares.

Este “*não sei o quê*” poderia tanto ser traduzido pelas palavras acima citadas de Lorenzo de Medici, como pelos ensinamentos de Galard, ou por qualquer outra pessoa, imbuída de um sentimento de torpor por se deparar com uma obra figurando uma Vênus ou suas ninfas representadas veladas ou desveladas.

Trata-se de algo muitas vezes inexprimível ou muito difícil de se traduzir em palavras, mas não em sentimento, tanto que o quadro de Catherine Lescault, primeiro permanece impossível de ser acessado. Depois, ambos personagens de Balzac; Porbus e Poussin, passam por uma fúria por acreditarem terem sido enganados, mas ao final, o pé de Catherine, única parte revelada do corpo por Frenhofer, os satisfaz por completo, como a imagem de uma deusa.

Foi exatamente o “*je ne sais quoi*” que contagiou tanto o pintor como seus interlocutores, e talvez a mesma sensação que nos contagia até o presente. Neste caso não importou a quase completa veladura, pois a obra se bastou pela imagem do pé de uma Vênus. O deleite visual de um corpo estava lá, parte oferecida aos olhos, parte ao imaginário de cada qual. Velado visivelmente e desvelado mentalmente.

Giorgio Amamben tece seus comentários no mesmo caminho, quando escreve que basta que um pequeno pedaço de veste seja removido. Mesmo que o corpo esteja quase totalmente coberto, ainda assim - naquela parte oferecida aos olhares - persiste ainda assim a vontade de olhá-la. De desvelar o velado

Enquanto a sua natureza é essencialmente defectiva, enquanto não é mais que o acontecimento da ausência da graça, ela nunca pode saciar o olhar de quem se oferece e que continua avidamente a procurá-la mesmo quando a menor partícula de veste foi removida, quando todas as partes escondidas foram descaradamente exibidas. (AGAMBEN, 2015, pg. 102)

Portanto, a veladura muito provavelmente foi um subterfúgio encontrado pelos artistas para efetivamente desvelar o corpo, como se pode atestar pelas inúmeras obras de véus transparentes, molhados e caídos em torno do objeto escolhido; o corpo e mais precisamente, o nu feminino.

Nos próximos capítulos da presente Dissertação, procuramos retratar o caminho percorrido pelo nu na pintura até que na Conclusão, a *Pintura seja posta a Nu*.

## **CAPÍTULO 1 – Corpo Desvelado**

Como é possível notar, o velamento do corpo mais desvelou que o ocultou, como bem representado pela pintura e principalmente ao longo de seu percurso na História da Arte. Por mais que se tente ocultá-la, o desejo de mostrar o corpo nu, e ainda mais forte. O velamento do corpo acabou por exaltar o desejo de vê-lo. E o nu feminino é “*hors concours*”.

No que diz respeito ao desejo, acreditamos que isto talvez possa ser explicado, pelo “*je ne sais quoi*”, pois de fato o que ocorre é a larga exposição desses corpos nus pela pintura ao longo dos séculos, principalmente a partir da Renascença.

Até o presente, aparentemente a pintura, não demonstrou o mesmo interesse em retratar um corpo nu masculino como o fez a História da Arte em relação ao corpo feminino, que, como foi dito, quando muito, ocorria em quadros retratando o batismo. Portanto, e em se tratando do corpo nu, focaremos sobre o corpo feminino, por ser o foco do presente trabalho representando leveza, delicadeza, mas também por ser a efetiva personificação da sensualidade, além de ser um símbolo de geração de vida.

Diversos foram os mecanismos e caminhos percorridos pelos artistas para procurar retratar aquele corpo que muito incitava a curiosidade - independentemente se o interesse pessoal do artista fosse o nu masculino ou o nu feminino - , seja através da representação de uma Vênus banhando-se, seja através de uma pintura idealizando o pecado ou alguma virtude ou simplesmente a beleza feminina. Era, e principalmente continua sendo o corpo feminino como

objeto de desejo – de outrem, como em Bataille, deleite ou pesquisa (seja pictórica ou psicológica). Ainda assim, o corpo feminino nu foi e ainda é um dos temas mais abordados na pintura.

Os artistas tiveram que se valer de alegorias para que a Igreja Católica, aos poucos, passasse a aceitar suas pinturas com imagens do nu e isso somente foi possível através de alegorias relacionadas a temas que a própria Igreja julgava importantes, como coragem, temperança ou pecado.

A esta exigência os artistas realmente obedeceram. Contudo, as camadas de roupas foram aos poucos sendo retiradas, como podemos verificar a partir das imagens de pinturas apresentadas. Outro caminho usado pelos artistas foi o mecanismo das *draperie muillée*, transparecendo o corpo. Muitos véus também foram representados, literalmente, transparentes, como pode ser visualizado na obra *Vênus, de Cranach* (F.07, p.22), cujo véu de tão transparente, praticamente nada esconde.

Aliado a isto, ocorreram outras formas de apresentar o corpo feminino, mostrando Vênus ou ninfas em situações nas quais elas não estavam se dando conta de que estavam sendo observadas, como ao sair de um lago ou se penteando, ou nos encarando, como é visto tanto na pintura *Vênus de Cranach* (F.07, p.22) ou nas obras de Manet; *Déjeuner sur l'herbe* (F.33, p.73) e *Olympia* (F.32, p.73).

Nestas obras, as mulheres, retratadas como ninfas, Vênus ou cortesãs ou estão explicitamente oferecendo a visão de seus corpos nus ou quase nus, num “*silencioso diálogo*” através de mútuos olhares, autorizando a visão de sua beleza, parcial ou inteiramente desveladas.

Este objeto; o corpo, e, principalmente quando desvelado, também assume um caráter erótico, aflorando desejos e fantasias e figurando como um modelo de belo, mesmo numa concepção de um belo universal.

Desta forma, é relevante apresentarmos algumas importantes maneiras pelas quais se deu seu desvelamento, e que como vimos, o véu mais revela do que vela.

Primeiro desvelaram Eva, de forma grosseira impondo-lhe a culpa pelo pecado “original”, por ser considerada a responsável de perda do véu Divino, e, portanto, pelo desvelamento da Graça Divina, concedida por Deus (aos “olhos” da Igreja Católica).

Entretanto, com o tempo, os artistas foram transformando essa imagem de dor, em imagens belas, como é o caso da pintura de Masolino, *A Tentação de Adão e Eva* (F.13, p.33).

O início do longo caminho do Desvelamento do nu, e ainda do nu feminino, na História da Arte, principalmente na pintura, começa a dar seus primeiros passos. Alberti – tido como o primeiro teórico moderno da pintura e autor de *De Pictura* – entendia “que era preciso desenhar um corpo nu antes de cobri-lo com vestimentas.” (ALBERTI apud GALARD, 2011, p. 13). Ou seja, primeiro desvelavam o corpo, para depois cobri-lo com suas vestimentas.

Visto de outro ângulo, poderíamos entender que é preciso primeiro suprimir os acessórios – para entender o que está a nossa frente - para depois cobrir com o que for realmente necessário. E foi o exemplo do pintor David, que, analisando cuidadosamente a arte antiga, durante seus anos romanos, de 1775 a 1780, “concebeu muitos de seus grandes quadros. Dispondo, primeiro, sobre a tela, figuras nuas, cuja vestimenta pintava depois. Ingres fazia o mesmo.” (GALARD, 2011, P. 14)

Esse desvelamento parecia muito necessário na representação do nu, tanto que Galard indaga se a nudez não seria, simultaneamente, a revelação da Beleza, a realização da Perfeição e, portanto, não seriam “todos os véus caídos, sem dissimulação, a manifestação da Verdade?” (GALARD, 2011, p. 16). Portanto, mais uma forma de entender a necessidade da representação do corpo desvelado, como a manifestação da verdade e da beleza, além do despertar da emoção erótica.

Galard enfatizando algumas palavras com letras maiúsculas, pode nos levar a pensar se essa Verdade seria a Verdade Divina, o que reforçaria ainda mais o entendimento da real e talvez a mais pura necessidade de representação do corpo nu. Corpo desvelado, sendo o fio condutor para que os artistas assim o fizessem. Mas à sua maneira.

Logo vieram as alegorias, e praticamente todas foram representadas em pintura de forma que o corpo, na sua grande maioria, feminino, estava praticamente ou totalmente nu.

No tocante a demonstração parcial deste nu, esta ocorria pelo uso de um véu ou parte do cabelo que, neste caso, de tão comprido, cobria, principalmente o ventre, mas deixava à mostra os seios, como é exemplo do quadro acima

exposto da *Calúnia de Apeles* (F.14, p. 35) ou do *Nascimento de Vênus* (F.15, p.36), ambos de Botticelli.

Como foi de importância discutirmos o velamento, que mais desvelava do que velava, por vezes tão diáfano, outras vezes por panejamentos caídos, cumpre também discutirmos por quais meios ocorreu, na história da pintura, este desvelamento. Ou seja, como o véu caiu.

### **CAPÍTULO 1.1.1 – O Panejamento**

Existem diferentes interpretações deste Panejamento. O véu que cai pode ser tanto de tecido, como uma representação de alegoria, como por exemplo, ou de parte de um animal que cobre partes do corpo de uma mulher, ou como também pode ser representado pelas pálpebras de nossos olhos.

Um exemplo tanto de Panejamento por tecido como por um animal, pode ser visto no quadro pintado por Correggio, intitulado *Leda e o cisne* (F.09, p.28), no qual temos o cisne cobrindo o ventre de Leda, – enquanto que suas companheiras, uma está se esquivando e a outra de despedindo de seu Panejamento – também por seus véus em tecido, caídos. Há que se notar que esta específica forma de Panejamento escolhida pelo artista, pode também esbarrar no interdito da Cópula, como podemos perceber pela imagem que a pintura apresenta.



(F. 09) CORREGGIO, Leda e o Cisne

O Panejamento, portanto, é um ponto muito relevante em relação ao corpo, pois ora o revela ora o esconde. Interessante contraste pode ser visualizado na obra de Cranach, *Vênus em pé numa paisagem* (F.07, p.22), que praticamente nada esconde através de seu diáfano véu, e de outro, podemos citar uma obra, que embora não apresente corpos nus, no entanto trata do panejamento de uma forma crítica bem contundente, que é a obra de Magritte, intitulada *Os amantes* (F.10, p.28)



(F. 10) MAGRITTE, Os Amantes

Como dissemos, o panejamento foi responsável pela transição entre o velamento e o conseqüente desvelamento dos corpos, e esta imagem acima que revela um panejamento muito contundente na qual o artista surrealista - que

crítica entre vários assuntos, a relação dos sentimentos que nascem do corpo humano – procura apresentar sua visão de panejamento e drapeamento, que, acabam por velar quase tudo de importante na imagem; os corpos, o desejo e o beijo.

Portanto, o panejamento que tem o papel de auxiliar no desnudamento do corpo, sendo uma peça importante tanto na veladura da imagem, como vimos com Magritte, em *Os amantes* (F.10, p. 28), como responsável pelo completo desvelamento, assumindo seu papel de coadjuvante na pintura, como é o caso da obra intitulada *Estudo de mulher* (F.11, p.29), do pintor brasileiro Rodolfo Amoedo.



(F. 11) AMOEDO, Estudo de Mulher

## CAPÍTULO 1.2 – Idealização e Alegoria

Como ideal universal de beleza - baseado na quantidade de obras de arte disponíveis, temos o corpo, e em primazia, o corpo feminino em toda sua nudez. Contudo, para que os artistas pudessem apresentá-lo em todo seu esplendor, e para se desviarem da censura, precisaram, no início, de uma abertura política e social, imposta pela Igreja Católica. Portanto, tiveram que obedecer a certos pré-requisitos, para as representações de corpos nus, somente por alegoria como mensageiros.

Ou seja, para que suas obras de arte fossem aceitas, as imagens precisavam informar alguma mensagem que aquela instituição preconizava “a Coragem, a Temperança, a Inocência, a Graça. Ou então, lembrar um acontecimento essencial: o Pecado, a Queda, ou a Vitória do Bem sobre o Mal”. (GALARD, 2011, p. 15).

Portanto, necessário se fez que os artistas aceitassem, de início estas imposições para que pudessem desenvolver sua arte e expressar seus anseios artísticos.

No âmbito deste Capítulo, a idealização, alegoria, bem como a desidealização, são termos muito associados à nudez, e especificamente, à nudez feminina que teve uma influência significativa no universo filosófico e artístico, pela necessidade de representação do corpo feminino nu.

Marco Bussagli (2006, p.164) afirma que, os homens fascinados pelo mistério da vida que nascia, divinificaram o feminino sob um ângulo de valor universal. A imagem do corpo foi levada ao patamar do divino. O eterno feminino aparece como um poder irresistível e incoercível. Aqui aparece um possível primeiro motivo

Fascinés par le mystère de la vie qui naît, les hommes ont divinisé la féminité sous l'angle d'une valeur universelle – comme dans le cas des statues-menhirs -, celle de l'éternel féminin, dont les différentes divinités ne déclinent, la plupart du temps, qu'un seul aspect à la fois.(...) C'est vraiment ceci la valeur profonde de la dimension féminine du divin : l'irrésistible puissance et incoercible qui appartient à l'éternel féminin a produit l'assimilation de chaque divinité féminine à la Terre, stable et éternelle pourvoyeuse de vie. (BUSSAGLI, 2006, p. 164)

O corpo feminino se destacou muito mais do que o corpo masculino, no que tange a retratação do corpo nu, ocorrendo mais nos desenhos e pinturas egípcias e gregas, mas acabou ficando relegado ao exemplo de David de Michelangelo, entre poucos outros, como pode ser visto na obra O Rapto das Sabinas, de David (F.15, p.36).

Se levarmos em consideração a estreita ligação da Graça Divina à veste Divina, como uma forma de panejamento, podemos nos valer da linha de pensamento de Agamben. Segundo ele, a Graça Divina, está ligada ao corpo, principalmente quando diz que “o desafio último da graça, é exhibir o corpo sem véus, sem outra veste ou véu que não seja a própria graça” (AGAMBEN, 2015, p. 112). Afirma ele, que, a

Natureza humana, segundo seu próprio destino, é subordinada, de fato, à graça e se realiza através dela (...) porque só a veste lhe confere a sua dignidade e torna visível aquilo a que Deus o destinou através do dom da graça e da glória (AGAMBEN, 2015, p. 99)

Para ele, “na versão judaica dessa exegese, que encontramos, por exemplo, no Zohar, fala-se de uma ‘veste de luz’...É dessa veste sobrenatural que o pecado os despe” (AGAMBEN, 2014, p. 92). Para ele o corpo precisa ser coberto porque perdeu seu planejamento natural ou divino, a graça.

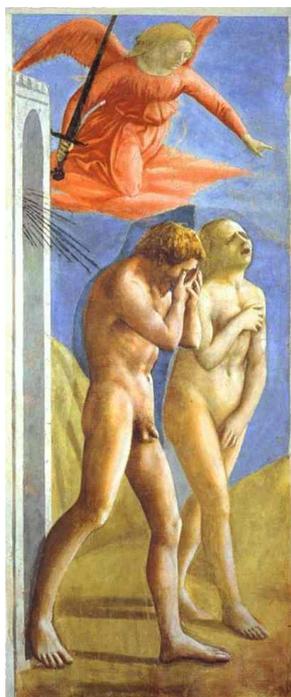
A perda da graça não deixa simplesmente aparecer a natureza antes da graça – que nos é, de resto, desconhecida -, mas somente uma natureza corrompida (*in deterius communata*) que resulta da perda da graça. Ou seja, com a subtração da graça vem à luz uma natureza original que já não é mais tal, porque original é só o pecado, do qual ela se tornou resultado. (AGAMBEN, 2015, pg. 107)

Para Agamben o tema da nudez está ligado ao da Graça. O corpo nu exhibe sua relação com o divino, e a necessidade de cobri-lo significa a consciência do distanciamento do homem em relação a Deus. Em citação a Sartre, Agamben diz:

A sedução suprema, o desafio último da graça, é exhibir o corpo sem véus, sem outra veste ou véu que não seja a própria graça. O corpo mais gracioso é o corpo nu cujos atos circundam com uma veste invisível, escondendo completamente a sua carne,

embora esta esteja totalmente exposta os olhos dos espectadores. (AGAMBEN, 2015, pg. 112)

Esta idealização, foi muito importante para a História da Arte, na representação do nu feminino, podendo ser considerado como a “*porta de entrada*” para a respectiva reprodução do corpo feminino. Mesmo que esta porta nos tenha apresentado uma Eva - geralmente retratada - imersa em culpa, como é o caso do quadro de Masaccio *A Expulsão do Paraíso Terrestre* (F.12, p.32).



(F. 12) MASACCIO, A Expulsão do Paraíso Terrestre

Já no caso da obra de Masolino, *Tentação de Adão e Eva* (F.13, P.33), a exuberância tanto de Eva, como de Adão dá um outro aspecto à imagem do pecado. Nela, seus corpos se assemelham fisicamente, e são representados sem a expressão de dor. Trata-se, portanto, de uma mudança de paradigma, onde a imagem da dor, principalmente na figura de Eva foi substituída pela imagem - senão de prazer, ao menos de - uma leve satisfação.

Nota-se, no entanto, que na obra de Masolino, o artista representa a cobra também como figura feminina, e, portanto, vendo a imagem, poderíamos pensar, que talvez fosse mais uma forma enfática de culpar a figura feminina pela sedução de Adão. Mais uma vez, recaiu na figura da mulher, a culpa por ambos

terem cometido pecado, e por consequência, perdido a Graça concedida por Deus (concessão outorgada pela Igreja Católica).



(F. 13) MASOLINO, Tentação de Adão e Eva

O caminho percorrido pelo corpo ou sua representação do nu, – e com ênfase no feminino – foi tortuoso, sendo que na Idade Média, este o corpo nu somente podia ser mostrado em banhos públicos e nas artes, esta exposição estava praticamente vetada, muito provavelmente em decorrência da influência da Igreja Católica, Galard salienta que “esta religião, rigorosa e obstinada, pregou por mais de mil anos a depreciação do corpo, o desprezo pela carne a proscricção da nudez.” (GALARD, 2011, p. 11).

Desta forma, coube ao período da Renascença o afloramento da imagem do corpo em sua nudez, mas não ainda sem ter que se curvar aos princípios da Igreja Católica no início, cujas imposições aos poucos foram se abrandando.

Como bem salientou Galard, a Florença dos Medicis, procurou conduzir o pensamento da época num caminho, talvez sem volta, pelo qual trouxeram de volta a filosofia grega pagã, juntando-a com a espiritualidade cristã de forma que a contemplação da Beleza pode ser conduzida à consciência do Bem e

Que o sensível simboliza o inteligível e que o amor pelos corpos eleva a alma, gradualmente até a revelação do divino. (GALARD, 2011, p. 14)

Portanto esse caminho tomado pelos artistas e imposto pela Igreja, foi muito importante na execução de importantes obras de arte que figuraram o corpo humano, e em específico; o nu feminino.

No caso das alegorias, podemos encontrar na obra de Botticelli, *A Calúnia de Apeles* (F.14, p.35)<sup>56</sup>, um excelente exemplo de duas alegorias, sendo a própria calúnia - como tema do quadro – e a verdade, na figura da mulher nua que se encontra à esquerda no quadro, como diz por Clark sobre a *Vênus*, também de Botticelli, quando explica que.

This sensuous character is made clear when we compare the Venus with the only female nude by Botticelli that has come down to us, the figure of Truth in his *Calumny of Apelles*. (CLARK, 1984, p. 103)

Nesta magnífica obra quase todos estão vestidos, menos o caluniado e a figura feminina, que também embora - não fossem os seios – e tenha seu corpo representado por traços muito similares a traços masculinos ou como diz Clark “the Truth in the *Calumny* is, of all nudes that are not positively ugly, the least desirable” (CLARK, 1984, p. 103), ainda assim foi a desculpa para colocar um corpo nu feminino na obra, e como diz Galard, esta alegoria não se passa de “aprazível trivialidade”. (GALARD, 2011, p. 15), com o único intuito de retratar corpos nus.

---

<sup>5</sup> A obra retrata a calúnia sofrida por Apeles por parte de um outro artista que o invejava.

<sup>6</sup> Botticelli usou praticamente a mesma imagem feminina na pintura *O Nascimento de Vênus* (F. 20, p. 31).



(F. 14) BOTTICELLI, A Calúnia de Apeles

Nesta, assim como em outras pinturas é interessante observar que o tema da alegoria foi abordado muitas vezes através de um certo distanciamento, para que assim pudesse melhor retratar a nudez, fazendo ela parte ou não do tema.

Outro exemplo muito interessante é o quadro de Jean Louis David, *O Rapto das Sabinas* (F.15, p.36).<sup>7</sup> Como podemos notar, os artistas persistiam na vontade ou necessidade de retratar figuras nuas. David tinha o costume de pintar figuras nuas para depois cobri-las, ele as via ao natural, para depois adicionar os adereços. Essa nudez ocorria, muitas vezes de forma aleatória, como também foi exemplo acima do quadro de Botticelli *A Calúnia de Apeles* (F.14, p. 35). Talvez essa insistência em retratar aquele corpo nu, mesmo sem uma real necessidade, fosse a mola propulsora ou o mecanismo para acostumar nossos olhos de espectadores com essas imagens femininas nuas, ao longo da história da arte.

Na obra de David, abaixo apresentada, os véus caídos, se apresentam tanto nos homens, como nas mulheres, mas no que diz respeito a elas, o artista as retrata com um sensualidade mais afluada, pois não cobriu seus seios e a mulher que foi posicionada no meio do quadro, se apresenta com uma força de equilíbrio entre os dois homens, atribuindo-lhe força e poder perante eles e à própria situação apresentada.

<sup>7</sup> Esse quadro é uma alegoria da Revolução Francesa, e ainda nele, o autor retrata o combate entre Romulo e os Sabinos.



(F. 15) DAVID, O Rapto das Sabinas

Tanto na Calúnia de Apeles de Botticelli (F.14, p.35), como no Rapto das Sabinas de David (F.15, p.36) encontramos temas que a princípio seriam considerados como proibitivos ou censurados – pela Igreja Católica – tais como a própria exposição da nudez, parcialmente e de forma gratuita, além de tê-las representado com figuras olhado diretamente o espectador, numa situação de afronta, como tema de Interdição na pintura, ou seja, motivos proibitivos de expressão pictórica.

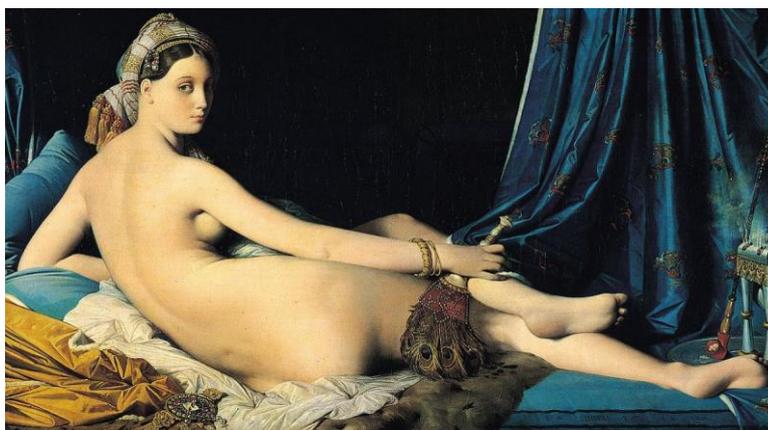
No que diz respeito ao interdito de fitar o observado, neste caso, não é representado somente por uma pessoa, mas algumas, como por exemplo a mulher com as mãos na cabeça, uma das crianças e até pelos cavalos.

Outro tema de grande relevância nesta específica obra, diz respeito à característica háptica da pintura, tanto que, conta-se que na apresentação do quadro o artista colocou um espelho na parede à frente, talvez para que os espectadores se sentissem efetivamente dentro da tela, abordando o tema da necessidade de entrar na imagem.<sup>8</sup>

Valendo-nos de outra importante obra de arte, com seu panejamento caído; a pintura *A Grande Odalisca de Ingres* (F.16, p.37), notamos que se trata de uma Vênus, mas na figura de uma odalisca, uma bela e sedutora mulher, que oferece a visão de seu corpo a quem a contempla. Ela nos fita, praticamente fazendo um convite a entrar na tela.

<sup>8</sup> De acordo com vídeo apresentado pelo Museu do Louvre e disponível online (<https://youtu.be/qxLneufLqZk>)

O artista optou por apresentá-las, por meio da fantasia de uma odalisca que eram escravas, e submetidas aos desígnios de seu sultão. O espectador admirando esta obra, poderia tomar a liberdade – em devaneios - de se achar esse sultão, além do fato de que a odalisca, nos fitando, pode ser interpretado praticamente como um convite para entrar na obra. O distanciamento fica por conta de o tema não ser algo comum no ocidente, o que denota um certo mistério.



(F. 16) INGRES, A Grande odalisca

Talvez esse distanciamento necessário à idealização pode ter tido uma consequência inesperada, pois pode ter ajudado - por um outro viés - os artistas a se desapegarem da idealização imposta como único mecanismo para retratar a nudez, e aos poucos rompendo com a idealização, não ficarem tão presos ao academicismo, como diz Galard

Mas muitos artistas dedicaram-se a romper com as idealidades, assim que foram instituídas. Sabiam que, sem o efeito da distância que a idealização instaura, não haveria invenção artística possível. No entanto, opuseram-lhe um efeito de realidade, sem o qual a arte se confundiria com a vacuidade do academicismo. (GALARD, 2011, p. 23)

Como temas de enorme importância para a linha de raciocínio da presente Dissertação, temos tanto os relativos às Três Graças, como às Vênus e às ninfas, a serem discutidos.

### **CAPÍTULO 1.3 – As Três Graças**

Tanto as Três Graças, como as ninfas e as Vênus, têm em comum, o fato de serem sinônimo de ideais de erotismo e sensualidade, além de outros, e estão muito ligadas inclusive a sentimentos festivos, como o verdor, ou seja; juventude, também o frescor, o viço, a alegria, satisfação o esplendor. Diz Galard: “Como se ofender com a nudez de figuras mitológicas cujo nome grego Kharites, significa a Caridade?” (GALARD, 2011, p. 15)

A imagem das Três Graças esteve presente tanto na escultura antiga como nas pinturas, representando um ideal de beleza independente do gosto individual ou interesse sexual de cada ser humano. Estas ninfas, assim como as Vênus, também podem representar um ideal de belo universal (BUSSAGLI, 2006, p. 164), a partir do qual cada ser humano poderia especificar sua própria predileção de Beleza, ajudando a disseminar a figura do nu feminino na história da arte. E como muito bem diz Galard:

Existe um caso em que corpos femininos são manifestamente expostos, sem que, no entanto, ameça alguma pese sobre eles. Trata-se das três Graças. Longe de estar em situação crítica, esse amável trio está feliz. Aliás, cabe a ele espalhar felicidade por onde passa. (GALARD, 2011, p. 20)

Vários artistas as retrataram de forma particular, tendo alguns, mais destaque que outros, dentre os quais, Regnault e Botticelli, por exemplo. Este em sua obra *A Primavera* (F.17, p. 39) retrata não somente as três ninfas, mas também sua versão da própria Vênus.



(F. 17) BOTTICELLI, A Primavera

A representação das Três Graças, simboliza um ideal universal de beleza, passando ideia de doçura, sensualidade e demais atributos comumente ligados à imagem das Vênus e ninfas, muito presente na pintura. Como consequência, a mesma doçura e sensualidade também se associam ao feminino.

Uma pintura que muito bem representa este ideal, na qual elas nos fitam e tocam-se mutuamente, é a pintura As Três Graças, de Jean Baptiste Regnault (F.18, p.39). Este quadro agrupa algumas das necessidades visuais e táteis associadas à pintura, como o belo feminino em sua nudez e a fantasia, de acreditar que poderia tocá-las, tendo em vista o lânguido olhar de uma das três.



(F. 18) JEAN-BAPTISTE REGNAULT, As Três Graças (Detalhe)

## CAPÍTULO 1.4 – A Força da Vênus

Antes de adentrarmos no universo das Vênus, propriamente ditas, acreditamos ser de enorme relevância trazermos os comentários de Daniel Arasse sobre a figura de Madalena, pelos quais podemos pensar que há uma conexão muito próxima entre uma e outra. Para Arasse, a figura de Madalena nunca existiu, mas foi criada pouco a pouco e, segundo o estudioso, é o resultado da mistura de três figuras.

Primeiramente, a personagem de Madalena – enfim, de Maria Madalena – é produto de uma confusão entre a prostituta de Naim (eles dizem prostituta, e não puta), a mulher de Magdala com os sete demônios e Maria, a irmã de Marta. (ARASSE, 2019, p. 81)

Desta forma, é possível vislumbrar as figuras das Odaliscas e Cortesãs ligadas à figura da Vênus, bem como das ninfas. Arasse entende que essa junção de figuras, resulta numa só, a Maria Madalena e é, segundo o estudioso, uma *figura compósita*, ou seja, composta por elementos que pertencem a diferentes figuras. “É o fruto da condensação.” (ARASSE, 2019, p. 82), e essa condensação serve, para exprimir alguma coisa que não se pode dizer nem pensar, por ser proibido e, portanto, serve para escapar de uma censura sem deixar de respeitar suas condições.

Arasse entende que Madalena foi inventada, principalmente para servir às mulheres. Foi, portanto, a elas destinada, como a santa de todas elas, sendo a terceira mulher de uma Trindade de fêmeas que se dirige às mulheres. Diz ainda o autor que as outras duas são Maria, a verdadeira, a virgem e Eva, a primeira de todas, mãe de todas as mulheres. E a única passagem de Eva à Maria é através da imagem de Madalena. E segue explicando que:

Quando inventaram Madalena, o que fizeram foi construir um triângulo no qual as mulheres apostam seu destino,  
(...)

Como ela não é Eva, nem Maria, mas se parece com as duas, Madalena articula a imaculada à imunda, a pura à impura. Ela é o caminho (...) que permite às filhas de Eva se tornarem filhas de Maria. (ARASSE, 2019, p. 86)

A figura de Madalena representa a figura feminina, não somente da figura da santa, da esposa, mas também daquela imagem libertadora, de quem comete erros (ou pecados na visão da Igreja) - assim como todas as pessoas. Desta forma, a Madalena também é uma Vênus, a representação imagética de todos esses ideais de liberdade, força, maternidade, erótico, sensualidade, entre diversos outros.

Talvez isso nos ajude a entender a importância e o caminho percorrido pelas madalenas, divas, Vênus e ninfas no decorrer da história da arte, através das representações pictóricas do nu feminino, pois estas nortearam a imagem do feminino na pintura. Acreditamos que esta influência ainda ocorra, resguardada, contudo, a forma como uma diva se apresenta na atualidade.

O ideal de belo há muito foi relacionado ao corpo da mulher de forma intrínseca, seja na alegoria de Tróia, onde se associa a beleza de Helena à paz, seja no exemplo da *Vênus de Milo*, seja no quadro de Leonardo da Vinci; a Gioconda. Independente da época retratada pela pintura, o corpo da mulher sempre foi associado ao ideal de belo e as diversas Vênus foram os fios condutores utilizados pelos artistas para retratar este belo feminino.

Algumas dessas Vênus assumiram papéis diferentes e foram pintadas em diversas situações, como por exemplo, como se estivessem tranquilas, sem olhar para o espectador, mas outras foram retratadas de forma bem direta, o que corrobora com a frase de Galard de que olhá-la, às vezes é tão arriscado quanto a própria nudez. E este é tanto o caso da *Maja Desnuda* de Goya (F.06, p.21) como de algumas outras Vênus retratadas na pintura, como também a *Vênus de Urbino*, de Ticiano (F.19, p.42). Neste caso Roger Scruton tece seus comentários, da seguinte forma:

The reclining nude shows the body not as a statute to be worshipped but as a woman to be desired. Even the Venus of Urbino – that most provocative of Titian's female nudes – the

lady draws our eyes to her face, which tell us that this body is on offer, to the lover who can honestly meet her gaze. (SCRUTON, 2011, p. 125)



(F. 19) TICIANO, *Vênus de Urbino*

Outro exemplo, também mencionado por Scruton, é o quadro de Botticelli, *O Nascimento de Vênus* (F.20, p.43), “*caricatura mal formada*” anatomicamente:

Held together by no skeletal structure or muscular tension, a helpless appendage to the face that looks out so wistfully, not at the viewer but past him – and yet who cares? This is the face dreamed of, longed for, unforgettable, the face of an idealized woman – and therefore not the face of any mortal, but a face all the same, and one that both individualized and mystifies. (SCRUTON, 2011, pp. 127, 128)

Como se pode notar, tanto em *Vênus de Urbino*, de Ticiano (F.19, p. 42), como em *O Nascimento de Vênus* (F.20, p.43), de Botticelli, além do belo ser retratado através da imagem de corpos femininos, elas estão despidas, deitadas ou representadas de alguma forma que se destaca a visão de seus corpos nus; suas imagens estão ofertadas ao deleite visual, sensual ou erótico de quem as aprecia, e concordando com o que Scruton diz acima, traduzindo-se na imagem de uma mulher “desejada, inesquecível, idealizada, única e mística” (SCRUTON, 2011, PP. 127, 128), ou seja, poderíamos entender como se o espectador estivesse inebriado pela sua imagem.

Esta suposta imagem de oferecimento ocorre em situações nas quais a Vênus, como no caso da *Olympia* (F.32, p.73), que não está abertamente oferecendo seu corpo, mas deitada nua e nos fitando. Este prazer visual, similar ao expressado acima por Scruton, de quem a olha é, muito provavelmente, resultado destas imagens apresentando mulheres nuas deitadas e literalmente nos fitando. Obviamente, a nem todos cabe este prazer visual.

Da mesma forma é também o caso da pintura *O Nascimento de Vênus* (F.20, p.43), que, embora haja uma crítica concernente à figura física desta Vênus de Botticelli, como acima exposto, ainda assim seu corpo foi retratado para que a apreciemos em toda sua beleza, que foi artisticamente eternizada.

De toda forma, Scruton ainda nos traz uma visão particular, mas interessante como exemplo, no que diz respeito ao rosto desta Vênus, dizendo não se tratar de uma mortal, o que reforça a ideia de que o elo entre o belo e a mulher extrapola o terreno e ascende ao etéreo.

Contudo, trata-se de mais uma magnífica pintura que eterniza a imagem da mulher por meio da imagem de sua nudez, em todo seu esplendor, neste caso, na figura de uma Vênus, que por sua vez, também oferece à visão, os cabelos, como os de Madalena.



(F. 20) BOTTICELLI, O Nascimento de Vênus

## CAPÍTULO 1.5 – As Ninfas

Para tratarmos das ninfas, é de enorme relevância trazermos os pensamentos tanto de Agamben, como de Didi-Huberman, cujos livros abordam este notável símbolo de beleza e sutileza, não menos importante que as Vênus e divas, pois, pelo fato de geralmente serem retratadas como auxiliares a essas Vênus, acabam por representar similares ideais de beleza, sutileza, doçura, sensualidade e erotismo.

Uma interessante imagem, trazida por Didi-Huberman em seu livro *Ninfa Moderna*, retrata Apolo - tido na mitologia grega como guardião das ninfas - dormindo, enquanto suas ninfas se dispersam. Não se sabe o motivo pelo qual o artista escolheu retratá-lo dessa maneira na qual ele está absorto. O fato é que o artista desejou representar a independência destas ninfas até de seu guardião. Ou seja, além destes ideais acima descritos, elas também podem representar um ideal de independência feminina, de acordo com esta pintura de Lorenzo Lotto, intitulada *Apolo Adormecido* (F.21, p.44).



(F. 21) LOTTO, Apolo Adormecido

Didi-Huberman cita Warburg, estudioso que se debruçou sobre este tema, e que traz uma visão sobre o peso destas imagens no imaginário:

A Ninfa designa, em Warburg, a impessoal heroína do *Nachleben* – a <sobrevivência> dessas paradoxais coisas do

tempo, por pouco existentes, embora indestrutíveis, que nos chegam de muito longe e são incapazes de morrer de fato. (Warburg apud DIDI-HUBERMAN, 2016, pg. 46)

No que se refere às ninfas estudadas por Agamben, estas que também são tema de seu livro, são “*espíritos elementares*”, ou melhor dizendo; “*deusas pagãs no exílio*”. (AGAMBEN, 2007, pg. 40) seriam para ele, uma base para compreender a representação do nu feminino.

Agamben, inclusive menciona Paracelso, para quem as ninfas não só se parecem com os humanos, como podem, segundo ele, ter relações sexuais e ter filhos. “(...) Por esta razão as ninfas buscam os homens, e muitas vezes se unem carnalmente a eles em segredo.” (AGAMBEN, 2007, pg. 43). Inclusive, segundo este filósofo, recebem almas e - e em decorrência disto – tornam-se humanas, colocando a vida das ninfas sob o signo de Vênus e do amor.

Ou seja, outro pensador que as vê (*i.e.*, as ninfas), ou ainda, é absorvido pelas sensações de sensualidade e leveza, dentre diversas outras, além da conotação erótica por elas inspirada, assim como ocorre com as imagens da Vênus.

O filósofo trata da existência de uma dualidade de relações, qual seja Homem-Deus e Homem-Ninfa, na qual, resumidamente, assim como o Homem foi feito à imagem de Deus, elas, as ninfas, foram criadas à imagem do Homem. Ou seja, as ninfas seriam a terceira fase de criação, conotando um certo distanciamento e – apesar de todas essas características acima citadas por esses filósofos – um toque de superioridade do homem em relação à mulher

De toda forma, e seguindo nosso foco, é importante notar que, também de acordo com Agamben, pode existir uma forte conexão entre a ideia romântica dessas ninfas e a retratação da nudez feminina. Havia, e portanto, ainda há a necessidade de se retratar o corpo de uma mulher como se fosse a própria ninfa.

Desta forma, tanto em Agamben como em Didi-Hubermann, as ninfas exercem um poder ímpar no imaginário comum – em maior grau, masculino – como representativas de ideais de amor, sexo, graça, luxúria, desejo, sensualidade, entre diversos outros.

## **CAPÍTULO 1.6 – A relação entre o desejo, o erótico e o nu**

Para podermos traçar uma linha coerente de raciocínio neste capítulo, necessário se faz trazermos os pensamentos de Georges Bataille, Russo e Arasse que muito contribuem para a presente discussão.

Tomando como exemplo a filosofia de Bataille, acreditamos que seja possível traçar uma linha estreita ligando o corpo, o desejo, o erótico e o nu, pela qual o corpo é o objeto ou mecanismo responsável por exercer uma forte influência sobre nosso pensamento, incitando, muitas vezes, o desejo, que por sua vez é geralmente carregado de erotismo, e exerce uma influência muito forte na relação entre os corpos, funcionando como um importante mecanismo, através do qual - e segundo Bataille - perpassa o erotismo, e como diz o filósofo “(...) não é o erotismo inteiro, mas o erotismo passa por ele” (BATAILLE, 2017, p. 154).

### **CAPÍTULO 1.6.1 – O Desejo e o Erótico**

Existem muitas formas de se abordar o desejo, podendo se dar pelo viés acadêmico, como é o caso tanto da psicanálise<sup>9</sup>, como da filosofia, mas também pode se dar pelo caminho das artes visuais, ou simplesmente resultado da natureza dos corpos, a florado pela visão ou toque. Acreditamos que essa última forma de abordar o desejo esteja muito associada ao material, posto que somos matéria, e conseqüentemente, objetos.

Segundo Bataille, “Na medida de seu atrativo, uma mulher é alvo do desejo dos homens.” (BATAILLE, 2017, p. 155), portanto, pela visão do filósofo, o desejo está intimamente ligado ao carnal, como se pode perceber pelas inúmeras passagens em seu livro O Erotismo.

Desejamos e somos desejados. E é exatamente neste ponto que nos diferencia dos animais, como também ensina o filósofo, pois temos a opção de desejar algo ou alguém.

---

<sup>9</sup> De acordo com o pensamento de Lacan, O desejo aparece como um elemento essencial da experiência humana, que emerge na linguagem e só por ela, revelando-se inconsciente, e só podendo ser contornado num processo interminável. ([https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-65641999000200007](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641999000200007))

O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior. O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão. A sexualidade animal também introduz um desequilíbrio, e esse desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Nada está aberto nele que se assemelhe a uma questão. (BATAILLE, 2017, p. 53)

No entanto, o desejo também pode ser imaterial, trilhando pelos caminhos dos devaneios. Estes, geralmente são ligados ao erótico, pois é difícil lermos ou ouvirmos essa palavra sem nos deslizarmos neste caminho, principalmente com a visão ou idealização de um outro corpo ou corpos, como podemos ver na obra *Olympia* de Manet (F.32, p.73) ou no quadro de Ingres *O Banho turco* (F.04, p.19), respectivamente.

No que diz respeito à ligação entre o corpo e o desejo, por sua vez, este ocorre geralmente através da sensualidade por ele transmitida, e geralmente expressa, enfaticamente, através de sua nudez. De acordo com Clark,

It is necessary to labor the obvious and say that no nude, however abstract, should fail to arouse in the spectator some vestige of erotic feeling, even though it be only the faintest shadow. (CLARK, 1984, p. 08)

A ligação entre o desejo e o erótico, na filosofia de Bataille, ocorre “pela posição de um *objeto de desejo*” (BATAILLE, 2017, p. 153), no qual este o objeto de desejo - portanto, erótico – se dá na figura das “mulheres, objetos privilegiados de desejo” (BATAILLE, 2017, 154), através das quais, o erotismo tem como seu sentido último, a fusão, ou a convulsão erótica, e ainda “Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação.” (BATAILLE, 2017, p. 40), ou a destruição da estrutura do ser.

Ou seja, - e em relação ao nosso tema - entendemos que a visão dos corpos nus, por meio de devaneios, pode provocar desejo (erótico), culminado na fusão dos corpos, ainda que estes devaneios - por mais surrealistas que

sejam - fiquem escondidos nos recônditos de nossos pensamentos. Como também diz Bataille em seu livro<sup>10</sup>:

Em princípio tanto um homem pode ser objeto do desejo de uma mulher, quanto uma mulher pode ser objeto do desejo de um homem. (BATAILLE, 2017; p. 154)

Da mesma forma, ao se desnudar, ela revela o objeto de um homem, um objeto distinto, individualmente proposto à apreciação. (BATAILLE, 2017; p. 155)

Um exemplo nas artes visuais que aborda tanto o desejo como o corpo e o erótico pode ser visto na Máquina Celibatária, de Duchamp, intitulada *La mariée mise à jour par ses célibataires, même* (F.46, p.97), pois no presente exemplo são os homens, namorados, maridos, que desejam a mulher e por meio dos fluidos resultantes dos experimentos desta máquina, que contribuem para o entendimento dos jogos eróticos, objeto de nosso Capítulo 3.

Ainda sobre a relação entre o desejo e o erótico, Georges Bataille, reforça sua linha de pensamento sobre o tema da fascinação e o abismo, representados “no ponto em que o coração desfalece”, (BATAILLE, 2013; p. 41), bem como pela ideia da ordem contínua e descontínua, com o desestruturar dos parceiros do jogo do estado normal, para este estado de fascinação, excitação, de dissolução do ser constituído e do desejo, pelo que diz:

Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. (BATAILLE, 2013; p. 41)

(...)

Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (BATAILLE, 2017, p. 41)

---

<sup>10</sup> Bataille escolheu a figura da mulher para basear seu livro, como explicado em nota de rodapé 52 (BATAILLE, 2017, p.166). Portanto, praticamente todos os comentários e pensamentos têm essa ênfase, muitas vezes de conotação machista. Contudo não temos o objetivo de analisar este viés de seus comentários por não ser específico de nosso trabalho.

Para Bataille, o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas contínuas, visão que muito se aproxima à dos artistas visuais por nós abordado, ou seja, a desconstrução, fragmentação de uma mensagem visual, ou em nosso caso, de uma imagem pré-estabelecida, muito vista tanto no Surrealismo e Dadaísmo. Já quanto à fragmentação, este tema será posteriormente abordado. Contudo, ainda no tocante ao erótico, e especificamente em relação a sua visão da nudez, ligada ao erotismo, Bataille diz que.

Acrescentamos à nudez, a estranheza dos corpos semivestidos, cujas roupas só fazem sublinhar a desordem de um corpo, que fica assim mais desordenado, ainda mais nu. (BATAILLE, 2017, p. 197)

Portanto, o desejo, explicado à luz da filosofia de Bataille, no que concerne às relações dos corpos, incita o pensamento erótico. Pois, é na desordem dos corpos nus que floresce o sentimento erótico. E isto pode explicar a necessidade de aproximação e do toque no outro corpo, também resultado da relação entre o espectador e uma obra háptica, na qual este espectador pode sentir o desejo de fazer parte da cena que presencia, seja no toque dos dedos, seja no toque do olhar.

Um exemplo em pintura sobre os temas; desejo, corpo e erótico, pode ser visto no quadro de Brozino, intitulado *Alegoria do Triunfo de Vênus* (ou *Alegoria da Luxúria*), (F.22, p.50), no qual podemos perceber diversos detalhes como o prazer e a loucura, pelo toque nos seios da Vênus, incitando o erotismo ou na imagem de desespero da Inveja<sup>11</sup>, pela imagem de uma pessoa com as mãos na cabeça em sinal de exasperação - como consequência da luxúria - bem como pelo olhar malicioso da criança, entre outros. Russo trata do assunto, quando aborda o erótico e o sensual, tanto na obra citada em seu livro, dizendo que

---

<sup>11</sup> Como explicado em notas por Russo, sobre várias representações desta imagem, e na qual especifica a imagem do homem com feição de desespero com a seguinte referência: «La Jalousie (ou peut-être la Syphilis) est dédéspérée : telles sont les conséquences de la luxure. » (RUSSO, 2011, p. 285)

S'il est vrai que tout nu est en soi sensuel, alors l'histoire de ce thème devrait coïncider avec celle de l'érotisme. Toutefois, certaines oeuvres, en nombre très important, ont plus que d'autres pour sujet l'éros, dans ses nuances plus diverses. (...) L'art de la Renaissance a proposé l'«érotisation» la plus consciente du nu: on ne peut contempler sans un certain trouble les somptueux corps féminins de Corrège, Titien ou Cranach l'Ancien.(...) Le «regard historique» connaît un nouveau triomphe au XVIIIe siècle, avec les trois grands maîtres de rococo français: Watteau, Boucher et Fragonard. Chez eux, la nudité n'a rien de pudique, et rien de scabreux non plus: elle trouve un équilibre subtil entre sensualité et délicatesse, inégalé au cours des siècles suivants, sauf sans l'oeuvre d'un Renoir. (RUSSO, 2011, p. 285)



(F. 22) BRONZINO, Alegoria do Triunfo de Vênus (ou da Luxúria)

A relação entre o erotismo e o corpo nu é intrínseca, como se pode notar pela citação acima. Desde a Renascença - ao menos - a arte deste período propôs a mais consciente erotização do nu, coincidindo com uma época de renascimento ou do nascimento do nu, na história da arte. Principalmente na pintura. E este nu foi em sua grande maioria, representado pelo corpo feminino.

O tema do erótico vem, ao longo da história, denunciando o que mais instiga, excita, incita; o corpo e isto ocorre tanto na filosofia, como nas artes visuais. Entendemos que até a figura de Madalena e seus longos cabelos, denotam sensualidade e o erótico, o que pode ser corroborado pelo pensamento de Daniel Arasse:

Não é só as mulheres que observam as imagens de Madalena e não é só para elas que essas imagens são pintadas, sobretudo algumas delas. Madalena continua sendo erótica mesmo penitente, e é justamente por causa de seus cabelos. (ARASSE, 2019, p. 88)

Já na visão de Bataille, este corpo – (*i.e.*, objeto) - pode ser visto como um “*objeto do desejo de outrem*”, o que muito se encaixa com a proposição aqui discutida, pois o objeto representado por um corpo nu feminino “chama” o toque, incita o desejo, em suma, provoca a curiosidade sobre este outro corpo que se apresenta diante de nós.

Desta forma, o desejo de se aproximar e tocar outros corpos, tem – como dito acima - uma conotação muito ligada ao erótico, principalmente no que diz respeito ao ato de tentar se aproximar e tocá-lo.

Talvez este seja o ponto - como explicado por Bataille - em que o coração desfalece, pois atinge o ser no seu estado mais íntimo. É o momento em que ele esquece de si e procura inconscientemente se aproximar daquele corpo ou daqueles corpos representados na tela, como no *Banho turco*, de Ingres (F.04, p.19)

Moraes nos diz que, no que diz respeito ao objeto erotizado e desejado seja pelo prazer ou pela dor, o corpo de desejo tornava-se irreduzível à sua forma natural, repondo sem cessar as relações entre imaginação e realidade. Desta forma a imaginação seria a fantasia de poder fazer parte daquela cena representada pelo pintor e a própria realidade, ou seja, o luto por saber de tal impossibilidade.

## CAPÍTULO 1.6.2 – O Nu e o erótico

Entendemos que a forma primordial da representação do corpo, seja através de sua nudez, haja visto a enorme quantidade de pinturas de nus femininos, ao longo da história da arte, em oposição às imagens de figuras femininas vestidas.

Uma vez caído o panejamento, abre-se a janela para o pensamento erótico, que se dá pela visão deste corpo nu, desvelado por completo ou parcialmente, ocorrido muitas vezes por véus transparentes, molhados ou deixados caídos a seu lado. Desta forma, entendemos que o nu fica eroticamente manifesto.

Contudo, e talvez causado pela pesada herança católica em nossa cultura, como menciona Agamben, a nudez foi sempre entendida como sendo o obscuro. O inapreensível pressuposto da veste.

A compreensão de um desnudamento, ou a retirada das vestes de um corpo torna-se uma difícil tarefa. Desta forma, cumpre transcrever trecho do livro *Nudez*, onde Agamben, por sua vez cita Benjamin, quando este diz:

Por causa da unidade que formam nela o véu e o velado, a beleza, escreve Benjamin, só pode existir como essência onde não há dualidade entre nudez e veste: na arte e nos fenômenos da natureza nua. “Quanto mais claramente, pelo contrário, se exprime essa dualidade, para se intensificar ao máximo no ser humano, tanto mais se torna evidente que, na nudez sem véus, o essencialmente Belo desaparece, e, no corpo nu do homem, é alcançado um ser para além de toda beleza: o sublime, e uma obra para além de todo produto: a obra do criador. (AGAMBEN, 2015, pg. 122)

Para Agamben, portanto, a nudez é vista de forma desencantadora, ou seja, a beleza não se coaduna com a nudez, direcionando-se à gratuidade, retirando da beleza corporal todo o mistério ou em suas palavras

Que desativa de algum modo o dispositivo teológico para deixar ver, para além do prestígio da graça e das seduções da natureza corrompida, o simples e inaparente corpo humano. A desativação do dispositivo retroage, assim, tanto sobre a natureza como sobre a graça, tanto sobre a nudez como sobre a veste (...) Esta simples morada da aparência na ausência de segredo é o seu tremor especial – a nudez, que, igualmente como uma voz branca, nada significa e, exatamente por isso, nos perpassa. (AGAMBEN, 2015, p. 128)

Como podemos notar, a posição de Agamben sobre a nudez, difere um pouco das posições de Bataille, bem como de nossas, uma vez que Agamben vê a nudez como insignificante, entendemos, assim como Bataille, que ela se trata de um importante mecanismo erótico, causador de desequilíbrio dos corpos. Vemos a nudez, inclusive, como importante forma reveladora de uma beleza universal.

Portanto, a nudez é tão impactante que muitas vezes choca, e dependendo do grau de influência religiosa, pode muitas vezes ofender. No entanto, e como contraponto, a nudez não deixa de resultar num sentimento erótico, e neste sentido é importante trazer o conhecimento de Georges Bataille, que fala sobre a relação entre a nudez, o erótico e a animalidade, que – de forma praticamente poética – trata da falta de roupas, bem como aborda questões como ordem, o estado não profano, a decência.

Como diz Bataille, tudo fica desequilibrado pela falta de roupas, ou seja, o instinto revelado pelo desvelamento dos corpos, incita sua animalidade.

Consequentemente, os aspectos que evocam para nós o excesso erótico representam sempre uma desordem. A nudez arruína a decência que nos damos com nossas roupas. Mas, uma vez na via da desordem voluptuosa, não nos satisfazemos com pouco.

(...)

Acrescentamos à nudez, a estranheza dos corpos semivestidos, cujas roupas só fazem sublinhar a desordem de um corpo, que fica assim mais desordenado, ainda mais nu. (BATAILLE, 2017, p. 197)

Desta forma, corpos semivestidos, ou – de acordo com os temas por nós discutidos – os panejamentos caídos parcialmente ou por completo, acabam por incitar ainda mais desordem. Desta forma, é a visão do nu, ainda que semivestido, que aflora os devaneios de quem o observa ou toca, seja literalmente ou somente no desejo.

Tendo em vista a citação acima sobre a nudez dos corpos, esta é - segundo o filósofo – a responsável pela ruína da decência ou pela fusão dos corpos, da convulsão erótica. Portanto, Bataille entende que sempre que se apresenta um corpo nu, é com a intenção de transgredir o interdito da decência, e ocorre essa transgressão exatamente, na caída, ou ida ao abismo.

Mas, como as pessoas necessitam transgredir interditos – temas que também serão discutidos nesta dissertação - para terem sentimento de plenitude e abrir caminho para seus devaneios. A transgressão, portanto, pode começar pelo desnudamento, levando os corpos ao desequilíbrio, e quando realizado, a expressão erótica se perfaz, usando sempre o corpo como veículo.

Não há quem não se dê conta da absurdidade relativa, do caráter gratuito, historicamente condicionado, do interdito da nudez, e, por outro lado, do fato de que o interdito da nudez e a transgressão do interdito da nudez fornecem o tema geral do erotismo (a sexualidade própria ao homem, a sexualidade de um ser dotado de linguagem). (BATAILLE, 2017, p. 282)

Portanto, segundo Bataille, o erotismo é aceso, impulsionado ou ocorre por meio do interdito da nudez, que por sua vez, passa a ser responsável por eclodir o erotismo no pensamento ou devaneio das pessoas.

Desta forma, a exposição de um corpo nu é o mecanismo de acesso ao pensamento erótico, incidindo, inclusive em temas por nós tratados no presente trabalho, como o relativo à tatilidade, pois mesmo que a pessoa não tenha como possuir fisicamente aquele corpo, o terá, ao menos em pensamento, em devaneios e em contrapartida, sentirá a decepção por não conseguir tê-lo. O luto.

Portanto, seja na visão de Bataille, ou de Agamben - na qual sua forma de ver a nudez é contrária à beleza, pois lhe retira o essencial - talvez sua alma,

da mesma forma que essa nudez se representa usurpadora do inerente mistério, ainda assim nos afeta.

### **CAPÍTULO 1.6.3 – Corpo. Objeto de desejo**

Pelo viés das artes visuais, mais precisamente, e no tocante a este objeto de desejo; o corpo, Moraes nos traz exemplos pontuais em se tratando deste objeto, como é, novamente, o exemplo do quadro de Juan Miró, *Portrait of a Dancer* (F.23, p.56) em que o artista suprime a imagem da mulher e nos apresenta, tão-somente itens que a evocam, como um alfinete de chapéu e uma pluma, pois, de acordo com Moraes,

Suprimindo os elementos da linguagem pictural, a tela sem pintura à qual haviam se incorporado as imagens mais típicas de uma dança espanhola, convidava o espectador a repensar a hierarquia dos objetos e reconsiderar sua equivalência.” (MORAES, 2017, p. 63)

Foi o máximo de decomposição que o artista atingiu para retratar uma mulher. No presente caso, a mulher não estava velada ou desvelada, mas vagando no consciente ou inconsciente como uma fantasia por quem olhasse o quadro, situação também parecida com a “imagem” de Catherine Lescault, da obra de Balzac.



(F. 23) MIRÓ, Portrait of a Dancer (A Dançarina Espanhola)

Sobre a obra acima, também é possível entender que o artista desconstruiu a seu modo de ver a mulher ou sua visão de uma imagem feminina. Para ele, a imagem estava completamente descrita, e objetificada e o espectador estava livre para desejá-la na forma como a quisesse ver.

Portanto no que concerne à decepção ou ao luto pela impossibilidade do toque - ou aproximação ou pertencimento - o presente exemplo afasta ainda mais o espectador de seu objeto de desejo tátil. Moraes transcreve em seu livro o pensamento de Michel Leiris, segundo o qual

Ora, nenhum objeto parecia ser mais suscetível a essa potência que o corpo humano, esse “misterioso teatro em que se elaboram todos os intercâmbios tanto materiais quanto intelectuais ou sensíveis, entre o interior e o exterior. (LEIRIS apud MORAES, 2017, p. 64)

Do acima exposto, poderíamos reforçar os argumentos relativos ao trato do desejo pelo corpo alheio. Desejo de estar próximo e de, ao menos, tentar tocá-lo, tema objeto do capítulo em que abordamos as imagens hápticas.

Portanto, como pudemos perceber, o corpo nu é geralmente o ensejador do desejo erótico que pode tanto culminar na violência da fusão dos corpos, como permanecer em devaneios desejosos de pertencimento a uma determinada situação, à qual podemos ligar as diversas pinturas representando

figuras femininas nuas, sejam as *Três Graças* de Regnault (F.03, p.18), seja a obra de Corregio, *Leda e o cise* (F.09, p.28) ou ainda o *Banho Turco* de Ingres (F.04, p.19).

## **CAPÍTULO 1.7 – Os Interditos na pintura**

Antes de adentrarmos no tema dos Interditos, cumpre notarmos que se trata de um termo cunhado pela Igreja Católica relativo a temas e atos proibidos. Tudo aquilo que esteja sob Interdição, significa estar vedado, portanto velado.

Aos olhos da história da pintura, tratam-se de temas – ou representações de imagens - muitas vezes vistos como barreiras, proibidos, como tabus, ou tidos como temas muito controversos. Como bem preceitua Galard

Uma vez admitida a representação da nudez, quais tabus ainda foram mantidos? Não há resposta muito precisa a essa pergunta, pois os limites do tolerável são flutuantes segundo os períodos e segundo as circunstâncias (conforme os lugares e os meios em que o Nu se expõe). (GALARD, 2011, p. 22)

E é exatamente neste ponto que muito provavelmente os artistas se pautavam (e ainda se pautam) rompendo com esses temas que talvez ninguém ousasse tocar, os Interditos.

Um exemplo de Interdito na filosofia pode ser visto pela visão de Bataille, quando tratamos no Capítulo 1.7.2, sobre o nu e o erótico - além de outros apresentados e discutidos em seu livro *Erótico*, no qual nos apresenta alguns outros interditos, como o relativo à nudez, bem como sobre interdito em relação ao incesto ou o interdito da liberdade sexual quando diz que na “base do erotismo, temos a experiência de um estouro, de uma violência no momento da explosão.” (BATAILLE, 2017, p. 117).

Contudo o que mais tem relevância para nosso debate, é o interdito da nudez que pode ser ilustrado quando diz “A nudez arruína a decência que nos damos com nossas roupas” (BATAILLE, 2017, p. 197), que por sua vez desencadeia instintos animais, culminando na confusão dos corpos (que aos

olhos da Igreja Católica também é um interdito “autorizado”, desde que seja com propósitos de procriação).

Bataille, também relaciona o erotismo à religião, no que diz respeito à transgressão e o interdito, de forma que a transgressão exerce um importante papel sobre o interdito, no sentido de que a transgressão o suspende, e é esse exato mecanismo que assemelha o erotismo à religião.

O conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão. (BATAILLE, 2017, p. 59)

Essa dupla experiência é rara. As imagens eróticas, ou religiosas, introduzem essencialmente, em alguns, as condutas do interdito, em outros, condutas contrárias.

(...) Mas **a transgressão** difere do “retorno à natureza”: *ela suspende o interdito sem suprimi-lo*. Aí se esconde a **mola propulsora do erotismo**, aí se encontra ao mesmo tempo a mola propulsora das religiões. (BATAILLE, 2017, pp 59, 60) (Grifo Nosso)

Para o filósofo, o momento da transgressão que é a angústia, é a experiência do pecado, que por sua vez, justifica o interdito. Um ponto de enorme relevância, para ele, é a transgressão, responsável pelo sentimento de gozo. E o “*uso dos corpos*” - parafraseando o título do livro de Agamben - tem como objetivo encaminhar o foco da intenção, seja ela qual for, seja a simples sensibilização ou sedução, à transgressão, ao menos na forma de fantasia, ou seja, na idealização de uma possível transgressão.

Quando Bataille diz: “A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo”. (BATAILLE, 2017, p. 62), é a sensibilidade *religiosa* que liga sempre estreitamente o desejo e o pavor, ao prazer intenso e a angústia.

Para muitos, a religião ainda exerce uma influência moral relevante. Contudo, estamos todos expostos às mídias, seja a televisão, a Internet, cartazes, revistas ou livros. Basta abrir uma revista para que estejamos à mercê de imagens insinuantes.

A transgressão não é a negação do interdito, mas o supera e o completa”

(...)

Não há interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, muitas vezes ela é até prescrita. (BATAILLE, 2017, p. 87)

Bataille enfatiza que existe, praticamente uma relação de interdependência entre o interdito e a transgressão, como se um precisasse do outro para se completar. Através deste raciocínio, precisamos transgredir o interdito, para completá-lo.

Segundo o filósofo, praticamente a única transgressão prescrita, é a do casamento, como a “única” aceita pelas sociedades ao longo do tempo, e, principalmente, a “desculpa” para a continuação da civilização, onde o sexo, e somente no casamento – era aceito. Ou seja, trata-se aí de uma quebra na regra – uma transgressão autorizada – a fim de que a civilização ou o grupo social, possa ter continuidade. E esta transgressão é inclusive esperada.

A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não abala a firmeza intangível do interdito, de que é sempre o complemento esperado – como um movimento de diástole completa um de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compreensão que a precede. (BATAILLE, 2017, p. 89)

Bataille, nessa transgressão ainda tem como mola propulsora, o fascínio. Através do fascínio o interdito se completa. Bataille inclusive diz que o Divino nem sempre está em oposição ao interdito. O Divino, para o filósofo, é o próprio interdito, mas transfigurado.

Os homens são submetidos ao mesmo tempo a dois movimentos: de terror, que rejeita, e de atração que impõe o respeito fascinado. O interdito e a transgressão correspondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão. O interdito, o tabu, só em certo sentido se opõe ao divino, mas o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado. (BATAILLE, 2017, p. 92)

O fascínio, sendo a qualidade ou poder de fascinar, de exercer forte atração, sensação de deslumbramento, de encanto.

A respeito do erotismo, conclui Bataille que o cerne do erotismo está no interdito, especialmente na sua transgressão, que o completa. E, por conseguinte, o protagonista da maior parte dos ideais eróticos é o corpo feminino, de preferência, nu, como resultante de uma linguagem do próprio corpo.

Acredito que o erotismo está fundado no interdito; que, se não houvesse em nós um interdito que se opusesse profundamente à liberdade de nossa atividade erótica, não teríamos atividade erótica. (BATAILLE, 2017, p. 324)

Juntando os interditos discutidos na Filosofia, como é o caso do interdito da nudez, abordado por Bataille, com os interditos nas artes visuais, cabe, neste sentido, mencionarmos os interditos abordados – e em grande quantidade – na pintura.

Ou seja, os caminhos percorridos pelos artistas para melhor representarem seus desejos eróticos pictoriamente, que se deram por meio tanto da pilosidade, da cópula, pelo priapismo, bem como pelo ato de fitar o observado.

Courbet representou um célebre exemplo de pilosidade, em seu extremo, com o quadro *A origem do mundo* (F.05, p.20), e caso façamos uma análise ainda mais pontual, acabando por esbarrar também num segundo interdito, qual seja o de “*fitar o observado*” tamanha é a vivacidade do órgão feminino retratado na pintura. Isto, se também adotarmos a independência dos órgãos de nosso

corpo, muito preconizada pelo movimento surrealista, que também é abordado no Capítulo 2 do presente trabalho.

A *Olympia*, de Manet (F.32, p.73), é outro exemplo que aborda dois Interditos de uma só vez, seja o da pilosidade, como o de fitar o observado.

Já no que se refere ao interdito do priapismo, temos como exemplo a obra de Marino Marini, que realizava obras que tanto abordavam este interdito como o da cópula, como são exemplos as obras “*O anjo da cidade*” (F.24, p.61), bem como “*Ser urbano*” (F.25, p.61), abaixo apresentadas.



(F. 24) MARINO MARINI, O Anjo da Cidade



(F. 25) MARINO MARINI, Ser Urbano

Em se tratando do interdito da cópula, este se deu geralmente por meio de metáforas, para não agredir os olhos do público em geral, e principalmente da Igreja, como é tanto o caso das obras, *Leda e o Cisne* de Correggio (F.09, p.28), bem como a obra de *Bernini*, intitulada; *O Êxtase de Santa Tereza* (F.26, p.62). Naquela o artista insinua que a cópula é feita pelo cisne, enquanto Bernini nos oferece a imagem na qual a religiosa onde seria penetrada pela flecha, culminando num devaneio erótico. Imagens representadas, contudo, metaforicamente.



(F. 26) BERNINI, Êxtase de Santa Tereza

A transcrição do deleite de Santa Tereza é tão explícita quanto a bela obra de Bernini, tendo em vista a figura e a forma como o deleite foi atingido, pela religiosa, cujo relato foi feito por Marie Bonaparte:

Vi nele uma longa lança de ouro e, em sua ponta, parecia haver uma ponta de fogo, pareceu-me enfiá-la diversas vezes em meu coração e perfurar até minhas entranhas! Quando a retirava, parecia-me retirá-las também, e me deixar toda em fogo do grande amor de Deus. A dor era tão grande que me fazia gemer e, no entanto, a doçura dessa dor excessiva era tamanha que eu não poderia desejar me ver livre dela...A dor não é corporal, mas espiritual, ainda que o corpo tenha sua parte nela e mesmo uma grande parte. É uma carícia de amor tão suave, que tem

lugar então entre a alma e Deus, que rogo a Deus que em sua bondade faça com que ela seja experimentada por quem quer que possa acreditar que estou mentindo. (Marie Bonaparte, apud BATAILLE, 2013, p. 251)

Embora o corpo representado na imagem oferecida pelo artista estava velada, vestida, a expressão de seu rosto por si só muito sugere o que o artista pretendeu exprimir, ou seja, um suposto em estado de êxtase, e sobre essa obra, Bataille diz que, embora aborde o tema da morte, esta é relacionada ao êxtase de viver e morrer, como um “*desejo de um estado extremo*”.

Santa Tereza soçobrou, mas não morreu realmente do desejo que teve de soçobrar realmente. Ela perdeu pé, não fez mais que viver mais violentamente, tão violentamente que pôde se dizer no limite de morrer, mas de uma morte que, exasperando-a, não fazia cessar a vida. (BATAILLE, 2017, p. 266)

Contudo, dois interditos que mais ficaram muito evidentes na História da Arte, e na pintura propriamente dita, são relacionados a fitar o observado e da pilosidade, como também serão tradados por nós.

## **CAPÍTULO 1.7.1 – O obsceno**

O obsceno, muito embora possa não ser considerado como um forte Interdito na pintura, ainda assim o é, pois se pauta pelo grau de religiosidade que certos “olhos” estão acostumados ou dispostos a ver. Ou seja, algo que seja obsceno para um religioso, muito provavelmente não o será para os olhos de um artista - de teatro, por exemplo. No tocante aos olhos é oportuno trazermos uma frase de Agamben quando discursa sobre a nudez, dizendo que a “percepção da nudez está ligada ao ato espiritual que a Sagrada Escritura define com ‘abertura de olhos’”. (AGAMBEN, 2015, P. 93).

Ou seja, muito depende com que olhos vemos aquilo que nos é oferecido à visão, ou que nos oferecem aos ouvidos. A respeito da obra de Bernini, acima

apresentada, podemos assumir uma visão superficial ou aprofundada, onde, naquela poderia representar uma simples visão de glória, enquanto nesta, o êxtase erótico pode transbordar através de uma detalhada análise da obra de Bernini.

Novamente tomando como exemplo a *Vênus de Urbino* (F.19, p.42), de Ticiano, Daniel Arasse nos traz um tema relevante sobre o quadro em relação à mão da Vênus. Não entraremos na análise mais profunda do quadro, mas sim deste específico assunto que é a obscenidade, pois sua mão parece sugerir a busca do prazer.

Muitos quadros passaram por esta classificação de obscenidade, que dependerá muito do grupo social que o analisa. Alguns de forma arbitrária, outros até compreensivelmente, levando-se em conta a imagem pintada e o grau de aceitação em que o respectivo público se encontra naquela determinada época da história da arte, como é o caso da pintura *A Origem do mundo* (F.05, p.20).

Contudo este é um tema de difícil abordagem pois depende muito da época e grupo social dominante, e uma análise mais aprofundada não se encaixa ao nosso tema.

De toda forma, por mais que possamos procurar entender a ideia da necessidade de desnudamento do corpo, prevalece a preocupação com a forma de como este o objeto, ou seja corpo humano, figurará ao ser desnudado. Ou seja, qual impacto terá este corpo desvelado.

Talvez um caminho para entender este corpo nu, e analisarmos se a imagem que observamos é obscena (ou vulgar), ou não, seja através de um desnudamento pessoal e mental.

Em outras palavras, se procurarmos nos dissociar de “*pré conceitos*” negativos que muitas vezes somente funcionam como muros de contenção, protegendo nossos mais íntimos conceitos de Sagrado e Profano, poderemos caminhar na compreensão destas imagens.

Talvez caminhemos já para a dissociação destes “*pré conceitos*” negativos com a constante visualização de imagens de nus nas inúmeras obras de arte que passaram a surgir, principalmente a partir da Renascença. As inclusões aleatórias de imagens - na maioria - de nus femininos, pode nos ter conduzido a este caminho. Contudo, muito dependerá de vários fatores, como as influências religiosas de cada pessoa.

E, portanto, para que este quadro de Courbet, seja a imagem ideal para analisarmos uma imagem e a julgarmos sem estes “pré-conceitos”, sem que a mesma seja vulgarizada. Agamben, neste sentido, diz que:

O obsceno é um modo de ser-para-o-outro que pertence ao gênero do desgraçado [disgracieux] (...). Aparece quando um dos elementos da graça é impedido na sua realização (...), quando o corpo assume algumas posições que o despem completamente dos seus atos e põem a nu a inércia da carne. (AGAMBEN, 2015, pg. 112)

Neste trecho Agamben relaciona a Graça, como aquele “*Dom Divino*” dado por Deus, que de tão intrínseco ao corpo, a ele se mistura. Portanto a visão de algo que não se coaduna com a imagem do belo católico, passa ou pode ser visto como obsceno, desnudando a carne.

De toda forma, tanto a Vênus, como a odalisca ou a cortesã tocando-se ou apenas apresentadas em toda sua beleza nua, são temas utilizados pela pintura que procuram retratar o nu feminino e caso esbarrem na obscenidade ou vulgaridade, não diminui sua importância, pois são conceitos que mudam conforme a época e grupo social e que muitas vezes exercem um peso ainda maior na curiosidade, especificamente no que diz respeito à descoberta, seja do próprio corpo ou do corpo alheio, além de florescer o desejo de sua aproximação ou toque, mesmo que seja posteriormente frustrado.

## **CAPÍTULO 1.7.2 – Pluralidade dos corpos**

Tendo em vista a presença num número enorme de obras, o interdito referente à pluralidade dos corpos, pode, por sua vez, também ter contribuído para a desidealização na pintura, como abordaremos no respectivo Capítulo.

Contudo, temos em pintura, o exemplo das Três Graças, assim como diversos exemplos que retratam este mesmo tema de fantasia onírica reunindo várias mulheres numa mesma cena, como é *O banho turco* de Ingres (F.04, p.19), bem como o quadro de Rubens, *Diana e Acteão*, de Rubens (F.02, p.17),

no qual a visão de Diana e suas ninfas nuas terá uma mortal consequência para o voyeur. Outros exemplos, no entanto, menos perigosos que também surgiram no universo da pintura, são o caso da *Vênus e Areia*, de Rubens (F.27, p.66) ou da obra intitulada; *Grandes Banhistas* de Renoir (F.28, p.66)



(F. 27) RUBENS, Vênus e Areia



(F. 28) RENATO MORAES, Estudo a partir das Grandes Banhistas de Renoir

Ambos abordam semelhante tema e se direcionam a outro assunto muito relacionado ao desvelamento do corpo, qual seja a vontade inerente ao ser humano de estarmos próximos de outros corpos, ao ponto de queremos tocá-los, que também discutimos no Capítulo 1.7.3.

Usando o exemplo trazido por Galard, no quadro de Regnault acima apresentado, intitulado as *Três Graças* (F.03, p.18), a imagem na pintura demonstra o desejo do toque, através de um abraço mútuo. Contemplar o quadro trará ao mesmo tempo o desejo do toque e a decepção pelo fato de o espectador não poder fazer parte do trio. A pintura também apresenta a nudez feminina em todo seu esplendor.

Além destes, temos um outro detalhe de enorme relevância quando uma das ninfas nos fita, “autorizando” nosso olhar ou provocando a futura sensação de desalento pela impossibilidade de podermos tocá-las. Para Galard, a pintura, soube se apropriar deste tema, onde, “As graças mantêm-se muitas vezes enlaçadas” (GALARD, 2011, P. 20). Como podemos notar, vários Interditos são conexos e apresentados dessa forma em diversas pinturas.

Ou seja, além de nos fitar incitando um possível – ou mais precisamente, ilusório – toque, elas estão representadas tocando-se, o que muito provavelmente aumentará a ilusória sensação de possível pertencimento à imagem.

### **CAPÍTULO 1.7.3 – Imagem háptica**

Como podemos notar, um outro Interdito muito presente na pintura, é representado pela “ilusória” sensação de toque, ou sensação de poder entrar na tela, tamanha força por ela exercida sobre os devaneios do espectador.

Neste ponto cumpre trazer o pensamento de Galard, como também Didi - Huberman, que, por sua vez, citando passagem do livro de James Joyce, traz indagações do personagem daquele livro, que nos faz pensar na intrínseca relação entre o olhar e o tocar, principalmente quando diz que “É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos” e conclui dizendo

que “ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 30-31).

Portanto, de acordo com o que vem sendo exposto, existe uma forte conexão entre a imagem representada pelo artista e a força exercida pela obra em relação a quem a olha. É a força de uma imagem háptica. Ou seja, através de uma associação entre o figurativo e o gestual – do toque, neste caso - de tão forte que é, sua representação nos impulsiona a tocá-la e a acreditar que possamos nela entrar.

Galard por sua vez, nos ensina que além de atrair o toque, a imagem também desafia. Ou seja, incita a aproximação entre os corpos, mesmo que este outro corpo seja a representação plástica expressada numa tela. Ainda assim persiste a vontade de se unir a ela, e segue o estudioso dizendo que:

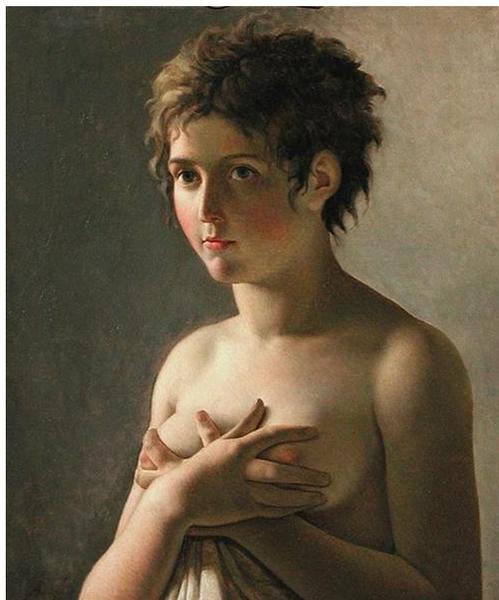
Numerosas pinturas em movimento dão a sensação do contato da pele, a impressão da carne resvalada ou agarrada. As curvas do Nu, seus volumes, pedem a mão. E, de fato, no interior dos quadros, a nudez é muitas vezes tocada. Ela o é em vários graus, segundo diversas modalidades. (GALARD, 2011, p. 21)

Dos exemplos apresentados por Galard, a pintura intitulada *Psiquê e o Amor*, de Gérard (F.29, p.69), na qual de acordo com o próprio Galard a figura feminina representada no quadro é acariciada, mesmo que levemente.

Ele cita ainda a pintura de Guérin, intitulada *Busto de Moça* (F.30, p.69), na qual a figura mostra a personagem tocando seu próprio seio, mas não os esconde, apenas os contém - não na mesma forma, entretanto, que a *Vênus* de Ticiano (F.19, p.42).



(F. 29) GÉRARD, Psiquê e o Amor



(F. 30) GUÉRIN, Jovem Busto de Moça

Para Galard, tudo isso é ficção. São “toques imaginários de corpos ilusórios.” (GALARD, 2011, p. 21). Para o estudioso, a pintura está fora de alcance, está impalpável e, portanto, inofensiva. Contudo, por mais que esteja fora do alcance do toque, ainda nos incita a tocá-la, a fazer parte dessa sensação tátil.

A natural consequência desta necessidade de toque é a desilusão. Essa desilusão ocorre por diferentes caminhos, sendo o primeiro - e mais latente, a noção de que a imagem que aparece numa tela não é possível de ser tocada. É uma encarnação, mas distante e intocável.

Por mais que o artista tenha se esmerado em figuras e fundos, a tela não oferece uma possibilidade de tocar aquele corpo ali representado. Outra forma de desilusão, pode ser entendida pelo que aponta Galard, quando diz:

Não estaria a pintura sempre fundada no jogo incessante da promessa e da decepção? Ela expõe, mostra suas maravilhas, e não quer ser possuída. Trata-se de um espaço ideal, em que tudo está arranjado para nos sentirmos convidados a penetrá-lo – mas em que não entraremos. (GALARD, 2011, p. 21)

Assim como ensina Galard, o olhar está muito próximo de uma carne doce e firme. Contudo trata-se de pura ilusão - e no caminho para uma desidealização -, pois ao quebrarmos a distância necessária para compreendermos as imagens trazida pelos artistas, veremos traços de pincel e a consequente textura da tela ou a visão da tinta trincada pelo efeito do tempo, que somente se traduz em imagens quando adotamos um necessário distanciamento da mesma.

Trata-se de uma mistura de desejo e decepção, assim como é o quadro trazido por Galard em *Diana*, de Boucher (F.31, p.71), na qual o artista nos apresenta mais de um exemplo de imagens interditas, como por exemplo, a imagem de duas ninfas trocando olhares e tocando-se, de onde decorre o desejo de fazer parte da imagem e consequente decepção, na consciência de sua real impossibilidade.



(F. 31) BOUCHER, Diana

Do exposto, as imagens das ninfas e Vênus, apresentadas, significam, portanto, uma união de temas que reforçam o desejo de tocá-las e a decepção por saber que a única forma de aproximação possível é somente através da visualização e a constatação de seu respectivo distanciamento ou ainda o sentimento de luto pela certeza de uma perda, neste caso ilusória e imaterial. Sobre o quadro Diana, de Boucher (F.31, p.71), Clark nos brinda com suas palavras acerca da beleza ali retratada

The most artful Boucher's nudes is the *Diana* in the Louvre, where not only the young body, with its fine wrists and ankles, but the graceful pose and subtle reflected lighting combine to give an air of exaggerated refinement. (CLARK, 1984, p. 150)

Moraes faz uso da imagem de um quadro de Miró, intitulado *Portrait of a Dancer* (F.23, p.56) e o explica pelo viés do imaterial, pois, a mulher não precisava mais ser descrita para aparecer, tanto no quadro como em nosso imaginário, ou seja, como diz Moraes, sua imagem é usada como um “objeto de desejo” (MORAES, 2017, p. 63).

A decepção, ou para alguns, o luto - dependendo do grau de sentimento de decepção pela perda é tratada por Moraes, quando aborda o movimento surrealista, e diz que as primeiras teorias da imagem poética foram trazidas ainda por Pierre Reverdy, para quem a imagem poética se apresenta como uma verdade válida por si mesma. Moraes inclusive o cita:

A imagem é pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será forte. (REVERDY apud MORAES, 2017, p. 39)

Desta forma, é latente a necessidade dos corpos em se aproximar uns dos outros, e principalmente quando se trata dessas figuras femininas nuas, podendo ser uma Vênus, uma odalisca, da perigosa Diana, uma cortesã, ou até na figura de uma simples moça - ou de mais de uma – banhando-se ou se penteando.

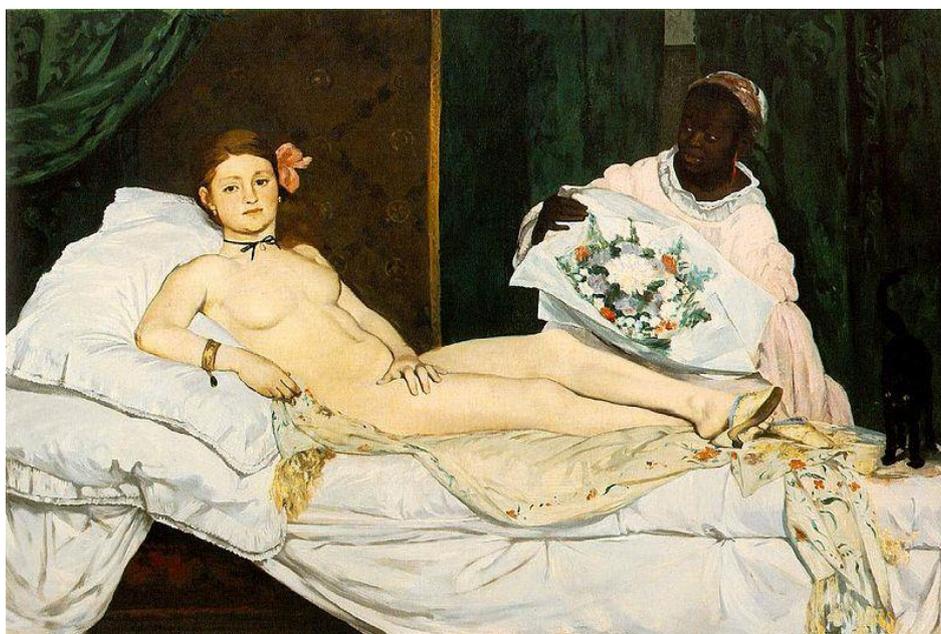
Muitos desses exemplos surgem por panejamentos caídos, transparentes ou em *draperie muillée*, que por sua vez, imbuídas de seu caráter erótico, se trouxeram como herança, características de doçura, verdade, caridade, entre diversas outras atribuídas à figura das Vênus e suas ninfas, como já vimos no presente trabalho.

No decorrer da História, este corpo foi constantemente usado como tema de discussão ou crítica e as respectivas análises foram sempre retratadas artisticamente, assim como foi o caso do Surrealismo, no qual o corpo precisou ser desmembrado de suas sensações e suas partes ganharam autonomia, objeto de severas críticas.

O próximo Interdito diz respeito à forma como a personagem é representada na tela, ou seja, para onde direciona seu olhar.

## CAPÍTULO 1.7.4 – A Inversão

Desta forma, cumpre apresentarmos mais um interdito da pintura, muito influenciado pelo olhar, representado pela personagem nos fitando, ou seja, da inversão<sup>12</sup>, devido ao fato de que o pintor inverte a situação entre quem vê e quem é visto. Ou seja, passa a ocorrer uma Inversão da figura do espectador, que, nestes casos passa a ser a própria personagem representada na obra, e uma importante obra que, segundo Arasse, “contribuiu para o nascimento da modernidade na pintura” (ARASSE, 2019, 103) foi a *Olympia* de Claude Manet (F.32, p.73).



(F. 32) MANET, Olympia

Nesta obra a cortesã também nos fita, mas de uma forma diferente. Manet quis que sua diva - seja ela uma Vênus ou mesmo uma cortesã - nos fitasse sem se oferecer, por mais que esteja nua e deitada. Olympia nos encara com toda sua maestria, acompanhada de um gato preto<sup>13</sup> e uma mulher que lhe mostra flores, provavelmente recém recebidas e como bem retrata Clark: “(...) for almost

<sup>12</sup> Terminologia que escolhemos por adotar pelo fato de traduzir o efeito causado pela imagem apresentada na tela.

<sup>13</sup> Segundo Arasse, (página 125, N.T. 31), pode ter sido proposital, pois gato em francês significa chat, que também é sinônimo de vagina

the first time since the Renaissance a painting of the nude represented a real woman in probable surroundings.” (CLARK, 1984, p. 164)

Ou seja, Manet, não a colocou numa relva, saindo de um lago ou apenas banhando-se, mas sim em seu provável local de trabalho. A Olympia de Manet recebe sua assistente, que lhe entrega flores, situação que sugere uma cortesia recebida por alguém que possa tê-la conhecido, bem como por algo que possa ter acontecido. Contudo, Olympia não dá atenção nem às flores, nem a ela, mas somente a nós.

Outro exemplo é a pintura, também de Édouard Manet; *Le déjeuner sur l'herbe* (F.33, p.74), onde Olympia<sup>14</sup> aparece na companhia de três pessoas. Ela é a única pessoa que está nua e assim como em Olympia, nos fita.



(F. 33) MANET, Le Déjeuner sur l'herbe

É a inversão das posições, ou seja, a Vênus que estaria deitada ou talvez se banhando nua, está igualmente, desvelada e nos encarando. Novamente não se trata de uma situação de oferecimento de seu corpo, mas somente autorizando que nós a olhemos. É a exposição explícita da nudez, que segundo Galard:

---

<sup>14</sup> Victorine Meurent - modelo de Manet, tanto em Olympia, como em Le Déjeuner sur l'herbe

O corpo não é, sempre, *surpreendido* em sua nudez. Ele não é sempre observado furtivamente, e como que à sua revelia. Não é raro, em pintura, acontecer que a nudez seja, pelo contrário, *exposta*. (GALARD, 2011, p. 19)

Outra Vênus que nos olha é a *Grande Odalisca*, pintada por Ingres (F.16, p.37). Ela está deitada e virada de costas para o espectador, mas tem somente seu rosto virado e nos fitando. É como um consentimento para olhá-la. Ela está ali, nua e sabe que estamos a olhando.

Em ambos os casos as Vênus são retratadas como cortesãs ou odaliscas, como nos casos acima. Não é objeto do presente estudo analisar a ligação da idealização da Vênus com uma profissional voltada ao sexo, mas tão-somente a discussão do uso da imagem do corpo feminino nu como objeto de exploração visual dos artistas para retratarem seu ideal de belo.

Tanto a odalisca como a cortesã, mênade, ninfa, todas têm semelhantes características e, portanto, tornam-se sinônimo de uma Vênus. Todas figuram no ideal erótico e sensual comum como modelo universal do belo, o que, de certa forma é corroborado por Clark quando diz que:

Fifty years earlier Winckelmann had asserted that whereas the male nude might achieve character, the female nude alone could aspire to beauty: an assertion uninfluenced by personal preferences but by his theory that beauty consists in smoothness and continuity. (CLARK, 1984, p. 158)

## **CAPÍTULO 1.7.5 – O Interdito da pilosidade**

Desta forma, como derradeiro exemplo de Interdito por nós discutido, escolhemos tratar daquele que representa a pilosidade, seja na acepção da palavra (*i.e.*, pelos), seja na versão em Espanhol, na qual “*pellos*”, significa

cabelos. O corpo, quando, desvelado, mesmo ainda assim, muitas vezes, nos oferece à visão de seus pelos e/ou cabelos.

No que diz respeito aos “pelos”, Daniel Arasse trata deste tema quando aborda Maria Madalena, figura importante, cujos cabelos não somente a caracterizam, mas “são seu atributo feminino, são sua imagem de mulher, a manifestação de seu corpo de fêmea, tão exuberante que nos impede de não ver nada.” (ARASSE, 2019, p. 78). Uma diva, ou uma Vênus, na figura de Madalena.

Como enfatizado por Arasse, não há sinônimo do viril do masculino para a mulher, mas talvez haja o correspondente, ou seja, o cabelo. Entretanto, entendemos que não devemos nos restringir ao cabelo, pois enquanto no homem existe um sinônimo de virilidade, o correspondente, para o feminino, poderia ser o clítoris, mas também não há necessidade de ser visualmente expresso.

Além do cabelo, o equivalente para o viril masculino pode ser representado também de diversas formas, como por exemplo uma atitude, uma postura ou a imagem do próprio corpo que traduz sentimentos de harmonia, beleza, fecundidade, entre outros, como vimos quando comentamos sobre as ninfas, as graças e as Vênus.

Contudo, ainda sobre os cabelos, estes soltos, principalmente longos, segundo Arasse, não eram tidos como pudicos. Beirando o obsceno, “Apenas as meninas podiam sair com os cabelos compridos sobre os ombros.” (ARASSE, 2019, p. 87).

E, portanto, os cabelos de Madalena lembram também seu pretérito despudor de mulher. Indicando seus antigos pecados, eles exibem sua penitência atual e seu despudor pretérito. “Na verdade, eles mostram, revelam, desvelam o pecado na figura que o exclui, *puella sed non virgo*.”<sup>15</sup> (ARASSE, 2019, p. 88).

Neste ponto ligamos os cabelos tanto ao velamento, como ao desvelamento, pois, segundo Arasse, esses cabelos escondem aquilo que vemos naturalmente; a pele, mostrando, ao mesmo tempo, aquilo que não poderíamos ver: “uma intimidade do corpo, exibida, substituindo essa pele que

---

<sup>15</sup> Em tradução livre, significa “Mas a menina não é virgem”

esconde um punhado de imundices, como dirão os poetas barrocos.” (ARASSE, 2019, p. 89).

Desta forma, foram os artistas que procuraram transformar essas representações - primeiro proibidas, depois aos poucos aceitas - e os cabelos, muitas vezes serviram de veladura, cobrindo seus ventres. Mas isto também, aos poucos foi mudando.

Um dos primeiros exemplos em pintura, na qual é apresentada pilosidade, foi o quadro de Courbet, *A mulher entre as ondas* (F.34, p.77), assim como a pintura de Lucas Cranach, intitulada *Vênus em pé numa paisagem* (F.35, p.78), na qual, além de retratar uma Vênus, seu véu é completamente transparente, exibindo por completo sua nudez, corroborando com o desvelamento pela transparência do véu, discutido ao longo desse Capítulo.



(F. 34) COURBET, Mulher entre as ondas

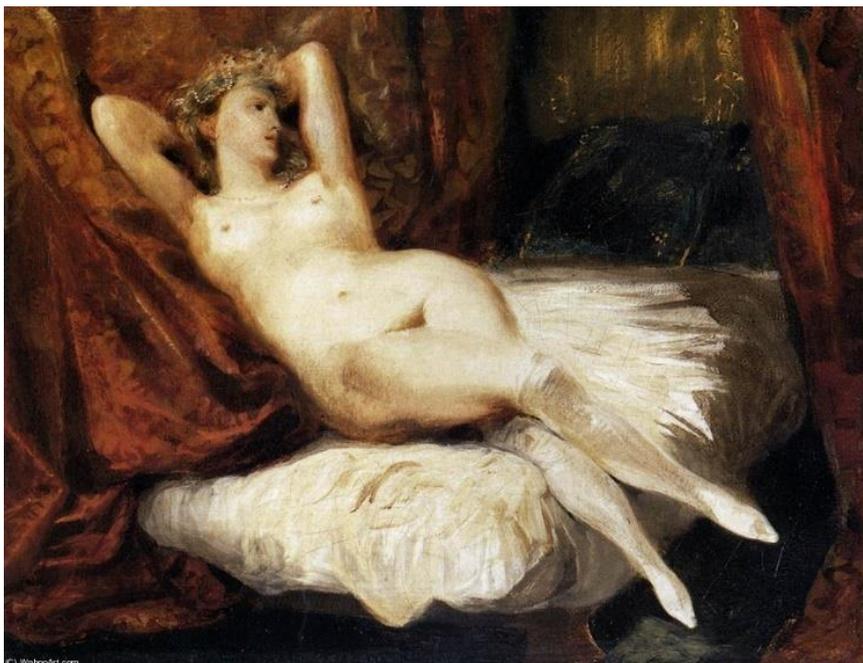


(F. 35) CRANACH, Vênus em pé numa paisagem

Aí estão não somente os cabelos, mas os pelos. As figuras das duas Vênus, estão desveladas, cobertas apenas com seus pelos. Existem outras Vênus representadas com seus pelos, entre elas a “*Origem do mundo*” (F.05, p.20), também de Courbet, que praticamente, são eles o que mais se destacam na pintura, em forte oposição ao pé de *Catherine Lescault*, de Balzac, pois, enquanto estas divas estão abertamente expostas, nuas, da imagem de Catherine, nada se vê que não seja seus pés. Enquanto, naquelas, tudo está exposto, nesta, o espectador precisa usar sua imaginação para acessar uma imagem dessa Vênus. E cada um terá uma imagem diferente e particular.

## **CAPÍTULO 1.8 – A Desidealização.**

Para Galard, o momento preciso no qual iniciou-se o processo de Desidealização, não é pontual. Existem diversas obras que podem atestar um início, como é o exemplo dado pelo estudioso da obra de Delacroix, intitulada Estudo de mulher nua (F.36, p.79), na qual o artista somente mantém as meias brancas da modelo, junto de seu colar de pérolas, como foi também feito por Manet, em *Olympia* (F.32, p.73)



(F. 36) DELACROIX, Estudo de mulher nua

O olhar tem um papel muito importante no processo de desidealização na pintura, tanto o ato de olhar, propriamente dito, como o sentido abstrato do olhar. Ou seja, dependendo do grau de censura sura, ou de entendimento de profano que uma determinada pessoa tenha em relação a uma determinada imagem, terá um peso maior ou menor. E o grau de influência que essa pessoa tiver, também pode contribuir com uma ampla aceitação ou completa vedação por parte de um determinado grupo.

Especificamente na pintura, o simples ato de olhar é o mecanismo para um certo grau de desidealização, pois ao nos aproximar de diversas pinturas, nossos olhos passam além de constatar que aquele ventre se resume a diversas ranhuras, quando não estão se desfalecendo, como é o caso das trincas, como enfatiza Galard no quadro de *Diana* de Boucher (F.31, p.71).

Os exemplos, portanto, trazidos por Galard, enfatizam esse processo de Desidealização pela decepção pela constatação de que um belo seio ou as costas de uma Nereida não passam de “singelos” traços de pincel, como também temos no *Desembarque da Rainha*, de Rubens (F.37, p.80), ou na obra de Willem Drost, intitulado *Betsabeia* (F. 38, p.80).



(F. 37) RUBENS, O Desembarque da Rainha



(F. 38) DROST, Bathsabea

A trinca na tinta, na obra de Boucher pode ser um dos pontos culminantes nesse desalento. Contudo, como disse o próprio Galard “O Nu pareceu. E foi na pintura”. (GALARD, 2011, p. 24)

## **CAPÍTULO 2 – Corpo Fragmentado**

Como consequência lógica da discussão acerca do nu na pintura, bem como da forma como a pintura se posta a nu, torna-se necessária a apresentação de outros importantes temas que tratam da maneira como o objeto representado pelos artistas, em seu esplendor, foi abordado ao longo da história (*i.e.*, o corpo).

Este corpo foi abordado por diversas formas, sendo muitas vezes, objeto de severas críticas, outras vezes, objeto de estudos, tanto por artistas como por filósofos, especificamente no surrealismo, cujas críticas sobre o corpo foram muito pontuais, procurando separá-lo em partes, dando, inclusive autonomia a elas. Influenciando sobremaneira a forma como o objeto, corpo humano, deveria ser tratado.

Este objeto, oferecido por intermédio de seu desnudamento, serve como mecanismo para que a *Pintura seja Posta a Nu*.

Seguindo, portanto, no caminho da desidealização, é importante discutirmos essa visão do corpo em fragmentos, que com o desenrolar do pensamento surrealista, acabou por lhe atribuir uma identidade própria.

Este trajeto percorrido pelo corpo, levou-o, portanto, ao universo do movimento modernista, tendo o Surrealismo, bem como o Cubismo, maneiras diferentes de compreender e representar aquele objeto; o corpo. Desta forma, como ensina Moraes, para que o ser humano venha a ser concebido definitivamente como coisa

Tal como acontecerá um século depois da emergência do romantismo, será necessário que, além de se confrontar com sua própria imagem, ele se interrogue também diante de outras criaturas. De forma geral, os animais – que compartilham certas qualidades da espécie humana, ao mesmo tempo em que constituem sua grande alteridade – serão as figuras privilegiadas dessa interrogação. (MORAES, 2017, p. 126)

Moraes refere-se na citação à época do modernismo, na qual a visão do ser humano não era muito promissora. Como diz a autora “é precisamente dessa desesperança – não só em qualquer possibilidade de reconciliação do ser com o mundo, mas também consigo mesmo – que decorre a forte suspeita de que o homem obedece ao mesmo regime do objeto.” (MORAES, 2017, p. 126), posto que as Máquinas, tanto de Duchamp como Kafka, foram elaboradas visando inclusive a coisificação dos sentimentos desse ser humano na época surrealista. Ou seja, não somente o ser humano estava fadado a virar objeto, como seus sentimentos.

Essa relação resulta num desequilíbrio, mencionado por Bataille, na relação ente *ser* e *objeto*, mas a procura desse desequilíbrio é consciente. Procuramos conscientemente nos desequilibrar emocionalmente, através de pensamentos, devaneios, procurando criar situações – assim como faria um diretor de cinema - ou apenas imagens, mas que uma vez acessadas, também nos levem a elaborar mentalmente uma cena erótica. A identificação daquele que se perde com quem o faz se perder é flagrante, imediata.

O erotismo, já o disse, é a meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde. (...) a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante: ninguém pode duvidar dela. (BATAILLE, 2017, p. 55)

De acordo com o pensamento de Bataille, podemos traçar mais uma vez, uma conexão entre o ser e o objeto, e, portanto, o veículo do ser que se perde, pode muito bem ser o próprio corpo.

A alteridade em relação ao animal é também discutida por Moraes, quando a autora entende se tratar do momento em que o ser humano deixa de ser o ponto a partir do qual a percepção do mundo se organiza, ou seja, quando ele deixa de ser a principal referência.

Por isso, entendemos também pelo deslocamento de percepção de prioridades. Em outras palavras, seus limites, suas sensações acabam tendo maior destaque que o próprio corpo.

Neste momento, abrem-se, segundo Moraes, novos espaços no pensamento, para o surgimento de formas e seres desconhecidos. Tanto que a partir do conto *Les Chants de Maldoror*<sup>16</sup>, abriu-se no movimento surrealista, a bestialidade da figura humana, inaugurando uma disposição em face da natureza, “abolindo as fronteiras convencionais entre seus diversos reinos, dando forma a seres híbridos que vêm compor um inesperado bestiário moderno.” (MORAES, 2017, p. 106).

No que se refere à relação entre o ser humano e o animal, e especificamente, a relação entre homem-mulher-animal, a contribuição de Bataille é de relevante importância, principalmente porque - embora sua visão de animalidade se baseie com maior ênfase na mulher, em comparação com o homem, ainda afirma que - temos a capacidade de manobrar as situações para que, com elas, possamos ter prazer conscientemente ou inconscientemente.

Entretanto, entendemos que a ênfase seja na escolha consciente, e não somente para o fim único da procriação, pois podemos acessá-la quando desejado. Quando e onde convier. Ou seja, temos a opção de escolha em acessar nossos devaneios eróticos da maneira como desejarmos, enquanto para o animal, o ato sexual é puramente instintivo e não decorre necessariamente de provocações eróticas ensejadoras de atos eróticos.

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, ou seja, uma busca psicológica do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos. (BATAILLE, 2017, p.35)

Neste sentido, cumpre lembrar da associação feita por Bataille sobre a animalidade do ser humano, e principalmente em relação à mulher, quando o

---

<sup>16</sup> Les Chants de Maldoror ([chrome-extension://ohfgldgelakfkefopgkicohadegdpjf/http://inventin.lautre.net/livres/Lautre-mont-Les-chants-de-maldoror.pdf](http://inventin.lautre.net/livres/Lautre-mont-Les-chants-de-maldoror.pdf))

filósofo associa o êxtase à nudez e, por sua vez, ao animal. Na visão bataillana, a mulher se encontra ainda mais próxima do animal.

A imagem da mulher desejável, dada em primeiro lugar, seria insípida – não provocaria desejo – se não anunciasse, ou não revelasse, ao mesmo tempo, um aspecto animal secreto, mais pesadamente sugestivo. (BATAILLE, 2017, p. 167)

Continuando no caminho para a compreensão acerca da fragmentação do ser humano, este precisou ser visto de formas diferentes, sendo que, de acordo com o movimento surrealista, o ser humano passou a ser visto tanto como objeto, como ligado ao animal.

É importante frisar que nessa fragmentação, para os surrealistas, cada parte deste corpo possuía praticamente uma vida própria, assim como preceituado por Breton nos versos de *L'Union Libre*.<sup>17</sup>

De acordo com Moraes, Breton celebrava a mulher amada fragmentando cada um de seus órgãos e conferindo autonomia aos pedaços, para que cada qual pudesse, “segundo as palavras de Bellmer, ‘viver triunfalmente sua própria vida.’” (MORAES, 2017, p. 67).

Moraes também explica que no período da arte moderna, o caos que lhe foi impingido, foi respondido através de formas fraturadas, justaposições, ou seja, uma explícita, pulsante fragmentação das imagens. E essa talvez tenha sido a forma pela qual esse período da História da Arte decifrou o corpo.

A autora enfatiza a importância da fragmentação da imagem naquele período, o que nos leva a considerar que esta necessidade de fragmentação tenha como objetivo final a compreensão da própria imagem. Tendo sido esta (*i.e.*, fragmentação), a grande contribuição do movimento modernista para uma nova compreensão da imagem do corpo.

Fragmentar, decompor, dispensar: o vocábulo que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma

---

<sup>17</sup> André Breton, *L'Union Libre* (<https://www.youtube.com/watch?v=0qOdPNw6bt8>)

ordem existente e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano. (MORAES, 2017, p. 57)

Moraes mostra que a arte moderna corresponde ao caos e à fragmentação propugnada pelo mundo do capitalismo monopolista. Na verdade, não há caos, mas desintegração de valores que são substituídos pela ética do dinheiro. Se o capitalismo se sustenta pela destruição da natureza, a desvalorização de tudo que se aproxima dela é sua lógica, assim com o corpo, assim com os animais e a mulher. Por isso, o corpo de sagrado passa a ser profano e profanado.

Pudemos ver que nesse caminho pelo qual a imagem do corpo percorreu na pintura, foi preciso se libertar das imposições da Igreja Católica que primeiro o perseguia, depois autorizou a representação de sua imagem nas artes visuais, desde que fosse através de um distanciamento e na forma de uma alegoria.

Entendemos, desta forma, que esse distanciamento pode ter sido um embrião para que os artistas pudessem caminhar para a desidealização. Um passo seguinte, pode ser considerado o desmembramento realizado pelo surrealismo, dando independência, inclusive às sombras, para melhor compreender este corpo. No entanto, não acreditamos que chegaremos a um ponto final de compreensão.

No início da representação pictórica dos corpos, eles eram realmente belos corpos, em sua maioria femininos e nus. Com o passar dos tempos essa beleza foi sendo modificada, seja pelos adereços permanentes ou temporários, seja pelas cirurgias, para que este corpo se fizesse aceito, de acordo com os preceitos e modas das respectivas épocas, ao ponto que, no surrealismo, esse ideal de beleza universal foi deixado de lado, para dar lugar ao essencial, talvez.

Contudo, também para que isso pudesse acontecer, este corpo precisava ser desmontado e suas partes analisadas a fundo. Como consequência, as partes passaram a ter independência, assim como sua sombra e especificamente o corpo da mulher teve, como de costume, um tratamento

diferenciado, através de uma crítica pontual, como também foram os exemplos das bonecas de Bellmer.

Eliane Robert de Moraes menciona palavras de Dalí para tratar falar sobre a desarticulação da anatomia do corpo feminino. Para Moraes, no limite desse processo de decomposição a figura humana é reduzida por completo ao estado de coisa.

A mulher se tornará espectral pela desarticulação e a deformação de sua anatomia' – afirmava Dali no artigo 'As novas cores do sex-appeal espectral', publicado na revista *Minotaure*, no qual propunha o primado do corpo desmontável na estética e na erótica. Se essas palavras só foram publicadas em 1934, o projeto que elas encerram já vinha sendo testado há décadas, como vimos, pelo menos desde o momento em que os intuits dos jogos combinatórios da **linguagem** passaram a se estender também à **imagem do corpo**, estabelecendo um nexu entre a paródia e a decapitação. (MORAES, 2017, p. 57) (GRIFO NOSSO)

No tocante à obra *Retrato de uma Dançarina*, de Miró (F.23, p.56), apresentado no Capítulo 1 desta dissertação, o artista procurou desconstruir a seu modo de ver, a imagem feminina. Para ele, a imagem estava completamente descrita e objetificada, o que pode também ser visto como um dos mais completos exemplos da sintetização da imagem feminina.

Pelo que se pôde ver, tanto filosoficamente como artisticamente, o corpo, principalmente feminino, precisou ser ressignificado e isto se deu por sua fragmentação. Salvador Dalí, segundo Moraes, teve seu mérito ao sintetizar todo um empenho de decomposição do corpo humano, que, por sua vez, marcou parte expressiva da estética modernista desde seus primórdios.

Ensina Moraes que, para que as artes modernas levassem a termo seu projeto, foi preciso antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferece-lo também “em pedaços”, e o artista que muito representou artisticamente na pintura esses “pedaços”, foi Picasso, com seu quadro *Les Demoiselles d'Avignon* (F.39, p.87).



(F. 39) PICASSO, Les Demoiselles d'Avignon

O presente quadro revolucionário se apresenta com panejamentos caídos (véus caídos), aborda o interdito pelo qual a imagem afronta o espectador, além de se apresentar numa pluralidade de corpos, o que geralmente seriam fatores importantes e ensejadores de uma pintura háptica, na qual o espectador facilmente tivesse o desejo dela fazer parte – ou com elas.

No entanto, sua maneira de apresentar as imagens, ocorreu de forma chocante. Tendo-se por base um modelo de representação fiel de um belo corpo feminino nu, o mesmo não ocorre, estando todas as mulheres na tela representadas, como se fosse uma colagem, na qual seus membros pudessem ter sido colados, montados, de forma fragmentada. E, no entanto, estão todas efetivamente nos afrontado, inclusive – e principalmente a que está com a máscara. É uma estranha beleza, através de uma forma nova de encarar o corpo.

Diz a autora que o artista “*revolucionou a arte em 1907.*” (MORAES, 2017, p. 59), inaugurando o grande afastamento da representação tradicional da forma humana e, diz ela que o artista fixou um marco nesta ruptura da pintura.

A esse respeito, Clark também tece seus comentários sobre a mesma obra de Picasso, *Les Femmes d'Alger* (F.39, p.87), quando diz que o artista procurou uma fórmula para o tratamento do corpo que não ficasse

devendo nada à tradição clássica. Para ele, Picasso não mais atacava o nu clássico com exaustivas associações às *Belas Artes*, mas aceitava o nu contemporâneo na pintura.

With cubism come the first of Picasso's dismemberments of the nude. Compared to what was to follow, it was relatively mild. The members are not monstrously displaced, but are simply subjected to a general law of refraction; and the fact that he was voluntarily subject to a law gave to Picasso's cubist pictures a tranquility very unlike the rest of his work." (CLARK, 1984, p.363)

Uma outra obra que muito bem representa essa fragmentação do corpo é *L'évidence éternelle*, de René Magritte (F.40, p.88) que apresenta uma mulher nua, completamente fragmentada. Os motivos que o levaram a encontrar este nome para sua obra são por nós desconhecidos, contudo podemos constatar que a obra que foi realizada com partes do corpo de uma mulher e a evidência, muito provavelmente pode estar contida na objetificação do corpo feminino, como algo que ocorre desde sempre. Portanto, eternamente.



(F. 40) MAGRITTE, L'évidence éternelle

Segundo Moraes, o desejo pela anatomia humana era intenso e inesgotável, marcava o início da obstinada exploração de um continente até então confinado aos limites das descrições realistas e das representações figurativas. E, como “o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade.” (MORAES, 2017, p. 58), acabou sendo o alvo a ser atacado.

No Surrealismo, o objetivo era desumanizar a anatomia para penetrar no “domínio supostamente intransponível das sensações internas e das imagens mentais que fazem nascer as relações sexuais.” (MORAES, 2017, p. 67). Eles procuravam retirar do objeto-corpo, as sensações, principalmente o desejo e as aspirações eróticas. O corpo, como um todo; um objeto, deveria ser destituído, exaurido de seus sentimentos, e cada uma de suas partes adquiria sua autonomia.

Salvador Dalí, através das imagens publicadas das internas do Sanatório La Salpêtrière, que traziam imagens de mulheres contorcidas, transfiguradas, em estado de graça, fúria ou terror, criou uma colagem, intitulada *O fenômeno do êxtase* (F.44, p.95), se valeu de similares imagens de mulheres com a “mesma beleza das agitações vitais e materialistas.” (MORAES, 2017, p. 71).

Essa desumanização neste período chegou ao ponto de procurarem dissociar os desejos eróticos do corpo humano, pelo que, segundo Moraes, “o encontro amoroso figura, no surrealismo, como o paradigma perfeito da aproximação de duas realidades distantes: ditada unicamente pela realidade do desejo, a reunião dos enamorados representaria a superação das identidades.” (MORAES, 2017, p. 46).

E segue a autora mencionando a proposta de Breton, na qual a cama estaria associada à morte, de forma que, assim como é um item muito associado às relações sexuais, ao desejo erótico, também é como uma mesa de dissecação. Aliando, desta maneira o êxtase erótico à finitude dos corpos.

Para evidenciar esta linha de raciocínio, Moraes cita inclusive Bataille que entende que esta fusão é o sentido do Erotismo, ou seja, a supressão dos limites, associando a atividade erótica ainda à violência, a violação das identidades, bem como a destruição – talvez não necessariamente na própria acepção da palavra,

mas entendendo de forma abstrata - da ordem descontínua dos indivíduos, pois, segundo Bataille, na experiência do amor, objetos distintos se fundem e se confundem até chegarem a um estado de ambivalência, no qual o sentido de tempo – de duração individual – amplia sua significação. A passagem da vida é, então, testada no seu termo final, “(...) o sentido último do erotismo é a morte” (BATAILLE apud MORAES, 2017, p. 49)

E essa independência das partes dos corpos funcionava como uma independência das partes do corpo em relação ao todo. Como bem relata Moraes, “(...) os olhos, os ouvidos, o sexo eram efetivamente considerados “órgãos pensantes”” (MORAES, 2017, p. 69). Até sua própria sombra.

## **CAPÍTULO 2.1 – A Independência da sombra**

No caminho da discussão sobre a fragmentação do corpo pelos Surrealistas, principalmente, e considerando que eles atribuíam identidade e mais ainda, autonomia às partes do corpo, a sombra também foi alvo desse desmembramento, dessa fragmentação, assim como os olhos, algo que naturalmente fazia parte de nossos corpos que, por eles, foi desmembrada.

Especificamente sobre a sombra, é importante ressaltar a ideia do duplo. O duplo, como explica Moraes, explica-se por ser considerado como revelador de uma imagem noturna, sendo, portanto, diverso de seu protótipo, o corpo. Consequentemente, o sócio se apresenta frequentemente na qualidade de um outro, de contornos sinistros. Para a autora, a obsessiva tematização do duplo na literatura romântica antecipa a concepção de que cada homem abriga em si e nas palavras de Breton, um “*hóspede desconhecido*”. E a sombra, ao interrogar à realidade dos corpos, denuncia a infidelidade das imagens capturadas pela percepção imediata, confirmando uma máxima surrealista: “*L’existence est ailleurs*”.

De acordo com Moraes, a sombra vem a deformar implacavelmente a silhueta humana, e foi talvez uma das primeiras descobertas de uma nova sensibilidade que buscava dar corpo às incertezas. Contudo, o interesse por elas cresceu em demasia, e dentro do universo surrealista, o tema da sombra passou a ser visto, ou se assemelhar, a uma cópia perversa, submetendo, nas palavras

de Moraes, a realidade às suas formas instáveis e fugidias. Nesse contexto, a autora cita De Chirico:

Há mais enigmas na sombra de um homem que caminha sob o sol do que em todas as religiões do passado, do presente e do futuro. (CHIRICO apud MORAES, 2017, p. 95)

O ponto de aproximação da sombra com a fragmentação dos corpos, talvez esteja no fato de que, segundo Moraes, embora ela seja a extensão de alguém, acaba por se tornar uma entidade independente ao separar-se de seu próprio corpo, como uma forma de mutilação, sendo o primeiro passo no caminho de sua decomposição final, e dessa separação, portanto, na visão dos surrealistas, surge uma nova criatura, e com vida própria.

Um artista que bem representou a dissociação da sombra com o corpo foi Giorgio de Chirico, que alterava as perspectivas em suas obras. Suas sombras são muitas vezes alteradas e reorientadas, criando, segundo Moraes, uma aparente disparidade entre o reflexo e a hora indicada no relógio, de forma que a sombra passaria a ser um objeto independente daquele que seria seu protótipo, como pode ser visto na obra *Mistério e melancolia de uma rua* (F.41, p.91).



(F. 41) CHIRICO, *Mistério e melancolia de uma rua*

Assim como foram os exemplos de seus manequins, como em *Hector e Andromada* (F.42, p.92), que podem ser considerados como uma extensão dos motivos da sombra e da estátua, pois para o artista, estes representavam uma metáfora do corpo humano,



(F. 42) CHIRICO, Hector e Andromada

Moraes, citando num pequeno conto de Apollinaire, intitulado *O passeio da sombra* (MORAES, 2017, p.104), relata que o personagem principal se depara com uma sombra que não estava ligada a corpo algum, caminhando sozinha. Ela estava liberta do corpo a que um dia pertenceu e podia sentir cheiros, respirar. O personagem percebeu que havia naquela sombra uma vida imortal, pois como a morte é inerente ao homem, ela estava também liberta desse ciclo de nascer, viver e morrer, desta forma, passa a interrogar a realidade da figura humana.

Deste fato decorre que, de acordo com o Surrealismo, esta dissociação da figura do corpo humano abala o antropomorfismo, pois, quando o homem deixa de ser o ponto a partir do qual a percepção do mundo se organiza e quando suas proporções deixam de servir como medida universal, abrem-se novos espaços no pensamento para o surgimento de formas e seres desconhecidos, tais como as sombras, as Máquinas Celibatárias, os seres híbridos.

Pois, assim como ocorre com as sombras, que, separadas de seus corpos de origem, passam a ter “vida própria”, os animais surrealistas também passam

a querer vida independente das forças da natureza. Essa imaginação, no Surrealismo, acaba por realizar uma aproximação de realidades distantes, e uma consequente justaposição de elementos - própria do pensamento deste movimento, mas que não cabe aprofundarmos no presente trabalho - “não se restringe contudo ao mundo natural: a contaminação estende-se aos objetos inanimados que, combinados a outras realidades, também passam a reclamar algumas prerrogativas da vida.” (MORAES, 2017, p. 111)

Desta forma, cumpre seguirmos para uma diferente forma de fragmentação do corpo, também pertencente à visão Surrealista, qual seja a de objetos.

## **CAPÍTULO 2.2 – Corpo em pedaços**

Portanto, como exemplo destes objetos, além das bonecas de Bellmer, (F.43, p.94), contamos com Aragon e Bataille, como alguns dos responsáveis e partícipes nesta fase pela qual passou o corpo humano. Moraes relata que, para Artaud, “*tornava-se urgente a tarefa de encontrar o espaço corporal da liberdade e, para tanto, era preciso primeiro colocar o homem a nu: ‘nada de boca, nada de língua, nada de dentes, nada de laringe, nada de esôfago, nada de estômago, nada de ventre, nada de ânus.’*” (ARTAUD apud MORAES, 2017, p. 68,69).

Para os Surrealistas, uma peça fundamental encontrava-se no êxtase, ou como preconizava Aragon, entre a emoção física e o efetivo prazer erótico, só existiria uma diferença de grau, e se as sensações do corpo passavam a ser consideradas determinantes para o ator de criação, do corpo, isso, segundo Moraes, era devido, fundamentalmente à obstinada busca desses artistas em intensificar a consciência através de manifestações orgânicas, levando em conta, sobretudo, as alterações mais bruscas do ser, expressas primordialmente na matéria.

Desta forma o êxtase era o caminho para a ampliação da consciência, “O corpo erotizado e convulsivo das histéricas era um significante mobilizado por suas fantasias, dando a conhecer, assim como nos objetos e desenhos de Bellmer, o inconsciente físico.” (MORAES, 2017, p. 70), e, por “*inconsciente físico*”, podemos entender, provavelmente o resultado dos delírios, e mais

precisamente, os estados mentais de êxtase vividos que se exteriorizam e são exercidos no próprio corpo. Portanto, as bonecas de Bellmer podiam ser tanto o reflexo do “inconsciente físico” do artista, como também o mecanismo para desencadear esse “inconsciente físico” por quem as manuseava.



(F. 43) BELLMER, A boneca 1936

As noções do belo estavam “*en échec*”. O corpo como unidade foi desmembrado e cada uma de suas partes passou a ter autonomia, a “pensar por si própria”, a ter seus próprios desejos. O desejo por si só também estava “*en échec*”, assim como o êxtase.

Aquele objeto que antes era o símbolo do belo agora era questionado. Analisado por completo. Como exemplo de pensamento da época, tem-se ao menos, duas frases; uma de Breton, criador do movimento, que disse: “A beleza será convulsiva ou não será”, e na outra ponta, Max Ernst que ressignificou a frase de Breton dizendo “A identidade será convulsiva ou não será”.

Pelo embate entre as duas frases, podemos entender que se trata da transferência de foco ou importância, ou seja, enquanto Breton preconizava a beleza refletida pelo corpo, já em Ernst, o que importava era efetivamente o ser humano.

Nesse processo de fragmentação tanto do corpo, como de seus sentidos e desejos, o êxtase esteve muito ligado ao corpo, e mais precisamente ao corpo feminino. Muitas das mulheres internadas no sanatório La Salpêtrière, poderiam

ser, muito provavelmente, pessoas com desejos eróticos mais recorrentes e ardentes e que por ignorância da época, foram tratadas como histéricas.

Nesses relatos não há a presença significativa de homens histéricos, principalmente em se tratando do êxtase. Os surrealistas ressignificaram essas experiências feitas com essas internas entre a histeria e o êxtase, de modo que Dalí publicou uma colagem, como dito acima, intitulada *O fenômeno do êxtase* (F.44, p.95), reunindo inúmeras fotos de mulheres “com a mesma “beleza das agitações vitais e materialistas” (MORAES, 2017, p. 71).



(F. 44) DALÍ, O Fenômeno do êxtase

Nas imagens de Dalí aparecem alguns homens, mas a ênfase é sempre nas mulheres. As imagens comprovavam: “nenhum intervalo parecia isolar a histeria do êxtase.” (MORAES, 2017, p. 71). Como imagens de êxtase muito parecida, temos tanto a obra *Êxtase de Santa Teresa* (F.26, p.62), como *Leda e o cisne*, de Correggio (F.09, p.28), como a obra *Bacanal*, de Ticiano (F.45, p. 96).

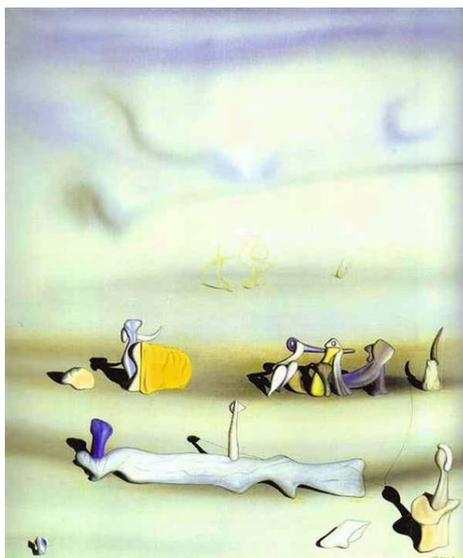


(F. 45) TICIANO, Bacanal de Andros

Para os surrealistas, seus objetos obedecem a um intercâmbio entre diferentes reinos da natureza, ou entre o natural e o artificial, e sua reflexão, principalmente nos anos de 1930, estava centrada na “situação do objeto” (MORAES, 2017, p. 86), pois parecia levar a uma concepção do mundo na qual a silhueta humana desaparecia em função de tudo o que a perseguia, para reaparecer sob o talhe de formas monstruosas ou deformidades assustadoras.

E para que o desejo de viver pudesse ser reafirmado, era urgente uma reviravolta de perspectiva, que ocorreria somente em decorrência de conquista de novas formas de vida e expressão para o ser humano.

As obras de arte que representam esse sentimento, sugerem uma “paisagem depois da batalha”, como bem diz Moraes, tendo como exemplo a obra de Yves Tanguy, *O Amanhã* (F.46, p.97).



(F. 46) TANGUY, O Amanhã

Em decorrência da fragmentação da consciência, a consequente fragmentação do corpo foi necessária para que pudéssemos compreendê-lo profundamente, seja em relação à matéria de seu corpo, seja em relação às suas sensações, assim como diz Moraes, quando afirma que “à fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano.” (MORAES, 2017, p. 57)

Como sequência desse caminho percorrido pelo corpo, pela fragmentação, temos a consequente visão do corpo como máquina, mais especificamente na figura das Máquinas Celibatárias, de Duchamp ou o mecanismo de castigo da Colônia Penal de Kafka.

### **CAPÍTULO 3 – Corpo Máquina**

Como ponto de passagem do corpo ao universo das máquinas, e mais precisamente das Máquinas Celibatárias, Moraes explica que, como já dissemos, quando o homem deixa de ser o ponto a partir do qual a percepção do mundo se organiza, ou quando os contornos de sua imagem são obscurecidos pela indagação de seus próprios limites “abrem-se novos espaços no pensamento, para o surgimento de formas e seres desconhecidos.” (MORAES, 2017, p. 105)

Para os surrealistas o sentimento erótico é entendido como autônomo, e as bonecas e desenhos de Bellmer muito sintetizam essa forma de pensar, pois, ao “submeter o mecanismo dos corpos à dinâmica improdutivo dos devaneios eróticos, Bellmer reafirma o princípio de inutilidade da máquina humana suscitado tanto no autômato de Hoffman quanto no maquinismo de Constant.” (MORAES, 2017, p. 136).

Pois, ao submeter o mecanismo dos corpos à dinâmica improdutivo dos devaneios eróticos, ensina Moraes que, o artista reafirma o princípio de inutilidade da máquina humana, e nesse sentido, os brinquedos desmontáveis de Bellmer, como a *Boneca*, 1935 (F.49, p.103), subvertem a própria natureza da máquina, como réplicas do funcionamento sem sentido de uma sociedade perversa. Uma “*mecânica amorosa*.” (MORAES, 2017, p. 136)

Exatamente como descreve o mecanismo de Constant, pelo qual não se sabe o motivo pelo qual ele – mecanismo – roda, e o faz até que suas peças sejam danificadas, e a inteligência, segundo Constant, pertence ainda à máquina. Ou seja, a partir dessa lógica, podemos entender que o corpo é destituído até de inteligência.

O mesmo pensamento se aplica às bonecas erotizadas de Bellmer, pois tendo sido feitas a partir do caos do nazismo, os corpos a que eram obrigados a se sujeitar, não tinham função nenhuma, nem de decisão, nem desejo, reafirmando, segundo Moraes, a inutilidade do ser humano, ou ainda, da máquina humana. Consequentemente, tudo pode ser feito com elas. Cada um escolhe como manuseá-las.

A consequência desse caminhar, do pensamento em relação ao ser humano, acaba por denunciar um singular imaginário sombrio, como afirma Moraes, pois o citado Conto de Hoffmann (Moraes, 2017, p. 91), acaba por eleger a máquina como objeto privilegiado dessa indagação, “antecipando as principais questões que, nas primeiras décadas de século XX, irão engendrar uma forte crise da consciência.” (MORAES, 2017, p. 125)

Nesta trilha de pensamento, foi muito lógico a indagação sobre as relações amorosas, destituídas de importância, segundo os surrealistas. E, provavelmente, foi exatamente este o ponto pelo qual culminaram as “necessidades” de se construírem tais máquinas, associando os sentimentos humanos a cálculos matemáticos, bem com afirma Moraes

Como não associar igualmente essa mesma visão mecanicista do amor às 'máquinas celibatárias' de Duchamp que decompõem a anatomia humana em vapores, faíscas ou ondas magnéticas, para enfim poder determinar sua 'álgebra erótica?'" (MORAES, 2017, p. 137)

Tanto a fragmentação e dissociação de reações humanas dos próprios seres humanos e sua conseqüente associação a cálculos matemáticos, chegou ao ponto de se criarem máquinas, ou - como ensina Michel Carrouges em *As máquinas celibatárias* - mitos, pois como ele especifica, "o mito das máquinas celibatárias é a distância ou diferença entre a máquina e a solidão humana" (CARROUGES, 2019, p. 16). Muito provavelmente com o propósito de substituí-lo, posto que o pensamento da época já tinha o destituído de seus sentimentos, e não mediriam esforços para substituí-lo, efetivamente por completo.

Tomando como modelo a obra de Duchamp, intitulada *La mariée mis à nu par ses célibataires, même* (F.47, p.100), e procurando decifrar seu título, antes de prosseguirmos na presente discussão, poderemos notar talvez uma primeira crítica em relação ao trato com a mulher, pois na "relação" desta máquina, a única compromissada é ela, pois a palavra "*mariée*", em francês significa "*noiva*", enquanto que os homens são postos como "*célibataires*", ou seja, "*solteiros*". Ou seja, é ela quem está disposta aos anseios de seus pretendentes, e não o inverso. E, para completar, são eles que a despem, culminando numa certa objetificação do corpo feminino, e ainda por cima, enfatizando que, por eles é despida, "*même*", (*i.e.*, realmente).

Adicionado a esta forma de tradução, Oliveira, tradutor do livro de Carrouges, explica que essa palavra "*même*", poderia - ainda, segundo os costumes de Duchamp - que se valia de homofonias - significar ou estar associada ao termo "*m'aime*", ou seja, "*me ama*". (OLIVEIRA *apud* CARROUGES, 2019, p. 33). Portanto, seriam, ao menos duas versões para a tradução do título desta Máquina Celibatária de Duchamp, sendo "Os solteiros

que despem a noiva, realmente” e/ou “Os solteiros que despem a noiva que amam”.

Estando o acesso ao prazer dissociado do corpo, transferido a uma máquina e por sua vez, como resultados de cálculos matemáticos, desta forma o objeto (ser humano) pode, livremente, procurar algo exterior a seu corpo que lhe dê prazer, pois uma máquina já poderá por si só satisfazê-lo, seja a máquina de Duchamp, *La mariée mis à nu par ses célibataires, même* (F.47, p.100) ou de Kafka, Colônia penal de Kafka (F.48, p.101), pois – ao menos essas duas – têm semelhante propósito.

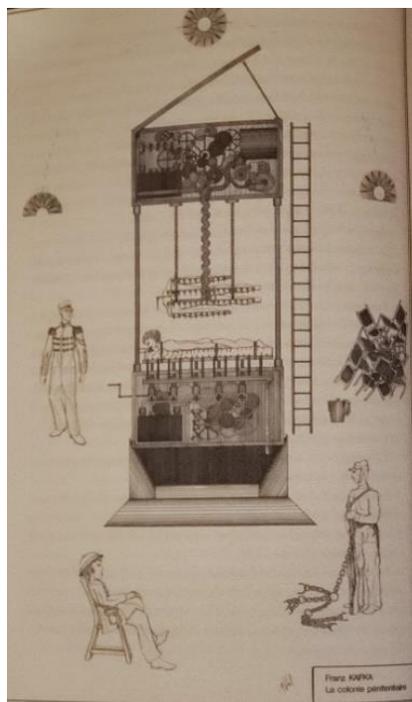


(F. 47) DUCHAMP, *La mariée mis à nu par ses célibataires, même*

Sobre a obra de Duchamp, o desnudamento dessa mulher, está explícito e deverá ser realizado por esses homens - a princípio, pois também poderia ser usada por mulheres solteiras - solteiros que utilizariam essa máquina para satisfação de seus desejos eróticos. Isto ocorre por meio de diversos mecanismos, como, dentre outros, a dispersão de fluídos - cujo entendimento também corresponderiam aos fluídos do ser humano, também como um símbolo de satisfação carnal, corroborando com a análise erótica destas imagens.

Uma interessante forma de tentar entender essas máquinas, como bem explica Carrouges, é através da associação à leitura, pois quando lemos, nossa

imaginação procura criar uma ilustração com as informações que nos são dadas. Carrouges ainda entende que tanto a máquina de Kafka, como a de Duchamp estão intimamente ligadas, devido aos diversos pontos de convergência.



(F. 48) KAFKA, La Colonie Penitentiaire

Contudo, como enfatizado pelo próprio Duchamp:

O que pode se parecer com “bricolagem” para um etnógrafo ou com “esquizofrenia” para um psiquiatra é, ao contrário, uma exploração do desconhecimento, um novo grau de aprendizagem da consciência na luta contra sua própria alienação. (DUCHAMP apud CARROUGES, 2019, p.41)

Moraes, citando novamente Apollinaire, procura associar as máquinas celibatárias a uma descrição dos últimos avatares da figura humana “que no limite, perde por completo sua integridade.” (APOLLINAIRE apud MORAES, 2017, p. 138).

Ou seja, tendo em vista que os avatares são como um duplo, assim como as sombras, para os quais transferimos nossos devaneios ou frustrações, essas

máquinas seriam, de acordo com Moraes e Apollinaire, as últimas circunstâncias a que o ser humano pode ser levado, pois, de acordo com o pensamento da época, estes não têm mais livre arbítrio.

Os mecanismos, tanto em Kafka, como em Duchamp, procuram explorar os sentidos mais recônditos do ser humano, quais sejam o prazer erótico e suplício, que por sua vez podem muito se aproximar, pois o ser humano pode sentir tanto prazer no suplício, como o suplício por não querer ou poder sentir prazer.

Ambas máquinas abordam tanto um como outro sentimento, como o suplício na parte das tesouras em Duchamp ou o rastelo da Colônia de Kafka, e de outro modo, o prazer erótico tanto nos jatos, mesmo que de sangue na Colônia, como os fluídos no Grande Vidro de Duchamp.

Essa visão mecanicista de prazer procura discutir, segundo Carrouges, o erotismo como puro processo mecânico, “Seu significado reside, por outro lado, no fato de reduzi-lo a esse processo e separá-lo de todo elemento de participação biológica e espiritual.” (CARROUGES, 2019, p. 46).

A união sexual não é tida como profana aos olhos da religião, contudo, quando o ser humano relega os sentimentos ensejadores dessa união, ou seja, os desejos eróticos (carnais) somente à sensação de prazer, sem o objetivo final de procriação, não há mais êxtase possível, como afirma Carrouges. Pois, quando essa vontade divina deixa de ser compreendida, a mulher também deixa de ser compreendida.

Desta forma, quando o homem reduz o erotismo a uma mecânica sem alma, “ele destrói, simultaneamente, o amor e sua própria participação pelo amor nos mistérios do sagrado.” (CARROUGES, 2019, p. 59). O escândalo da máquina celibatária está na realidade que representa, diz o autor.

Neste sentido, Moraes afirma que essas máquinas são inúteis e improdutivas, e as engrenagens do nada parecem funcionar como reprodução infinita de si mesmas, e a produção maquinal, como diz Maurice Blanchot, é essencialmente capaz de reprodução pois, “aquilo que produz, ela reproduz indefinitivamente, identicamente, como um poder que se realiza para além da duração.” (BLANCHOT apud MORAES, 2017, p. 139).

Isto nos leva a pensar que a infinita reprodução das máquinas, não tem outro propósito que a simples reprodução. Não há um objetivo traçado para que

a máquina produza. Ela é oca de pensamento, assim como foi posto o ser humano, ficando muito próxima do trabalho irrefletido nas linhas de produção por operários, muito bem exemplificado por Charles Chaplin, em Tempos Modernos.<sup>18</sup>

Sobre os brinquedos de Bellman, estes também são muito facilmente associados ao erótico, pois assim como uma criança manipula exaustivamente seus brinquedos, essa atitude exaustiva é associada aos devaneios eróticos, ou, “à inesgotável riqueza da imaginação humana.” (BLACHOT, apud MORAES, 2017, p. 142).



(F. 49) BELLMER, Boneca, 1935

O que sobra do ser humano, no final dessa história é muito pouco, e é exatamente neste ponto que - esvaziando-o de toda concepção ideal e de toda transcendência psicológica - só lhe restará o corpo ou este “quase nada”, revelado por algumas partes do corpo. E esse corpo, como esse “assim quase nada”, dá origem às figuras monstruosas, pois visto assim, como um corpo mecânico, o homem é um monstro. Em outras palavras “(...) essas máquinas devolvem o homem à sua potência primitiva e animal.” (MORAES, 2017, p. 143)

Portanto, esta etapa na compreensão do corpo humano, e mais especificamente do corpo feminino, foi de enorme importância, pois, de um lado, abstraiu seus sentidos e os comparou à mecanicidade de objetos, seja a Boneca

---

<sup>18</sup> Charles Chaplin Tempos Modernos ( <https://www.youtube.com/watch?v=HAPlyrEzC4>)

de Bellmer, ou a Máquina Celibatárias de Duchamp, nos oferecendo uma forte crítica à exploração do corpo feminino, seja velado ou desvelado e apresentado, na maioria das vezes na pintura, ou como foi o presente caso, nas obras de Duchamp e Bellmer, especificamente. Uma seguinte etapa no caminho de compreensão do corpo é a discussão do corpo como Simulacro.

#### **CAPÍTULO 4 – Corpo Simulacro**

Partindo do significado de Simulacro, temos a representação de pessoa ou divindade pagã ou ídolo. Portanto, através da expressão Corpo Simulacro, podemos entendê-lo como o próprio “duplo” do corpo ou a representação ou transferência a um outro objeto que não o corpo humano.

Tendo em vista que o corpo feminino foi - e continua sendo – objeto de maior estudo, de controvérsia, de análise e acima de tudo de debate, esses Simulacros, serviram para a discussão sobre como a sociedade lida com a imagem da mulher, seja fisicamente, seja psicologicamente.

Como exemplo dessa crítica, temos o Conto de Hoffmann, citado por Moraes (Moraes, 2017, p. 91), no qual Natanael, embora questionado por seus amigos e familiares, não percebeu o automatismo de sua namorada, o que nos leva a pensar qual importância ele dava a ela, para não perceber a falta de sentimento que sua namorada desprovia.

Poderíamos ver, a princípio de duas formas, sendo uma na qual, ele a tinha apenas como objeto de seus anseios e outra, tomando a posição da namorada, ela se desvinculando de seus sentimentos e anseios, por não terem valor ou por não serem observados.

É praticamente uma cegueira acerca dos sentimentos da mulher, pois, de acordo com o conto, esperava-se que ela atendesse seus desígnios, ouvindo suas leituras, entre outras atividades masculinas. Nisto fica implícito que a leitura é ao homem destinada, e ele escolhe o que a mulher deve ouvir.

De toda forma, nosso propósito é a discussão sobre a relação do corpo com o detentor desse objeto de tamanha fascinação seja positiva ou negativa, e principalmente na figura do corpo feminino baseado no quanto dele é exigido.

Esta incessante exigência acaba por criar uma figura dissociada da essência deste ser humano, na qual acaba por se tornar seu duplo, ou seu Avatar no qual são depositadas sensações, desejos, frustrações físicas, psicológicas.

#### **CAPÍTULO 4.1 – Uma nova visão de corpo**

A partir do Renascimento, o corpo humano passou a ter um tratamento mais atento, principalmente o feminino. Houve uma preocupação maior sobre suas formas, como pudemos ver em obras onde o nu feminino esteve em alto grau de exploração imagética, principalmente na pintura, e como bem salientou Galard, “O Nu apareceu. E foi na pintura.” (GALARD, 2011, p. 24).

E essa disseminação dos corpos femininos, assumiu no início do século XX, formas mais pulsantes de transformações desse corpo, através de sua representação que colocaram em xeque a idealização da beleza do corpo, bem como a sua própria.

Tais necessidades ou preocupações com o corpo foram de ordem plástica, em sua grande maioria, numa incessante busca pelo belo. Yves Michaud, em seu texto *O corpo e as artes visuais*, diz:

A beleza que parecia ter desaparecido com a decomposição dos anos de 1910, retorna ao coração da arte a partir dos anos de 1920, que não são apenas os anos da volta à ordem, mas também os anos da beleza do surrealista. É bem conhecido o imperativo de André Breton em *L'Amour Fou* (O amor louco): ‘A beleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-fixa, mágico-circunstancial ou não será beleza’” (MICHAUD, apud COURTINE, 2017, p. 554)

No que diz respeito à expressão de Breton, acima citada, e mais especificamente no tocante à convulsividade da beleza, esta é pulsante, pois desde o início, principalmente da Renascença, no trato das representações do nu feminino, houve uma preocupação com o que os artistas de cada época entendiam por belo, que por sua vez foi muito bem explorado artisticamente,

como pode ser visto nas obras citadas no presente trabalho. E é, portanto, pulsante essa convulsividade da beleza.

Já sobre a veladura, esta, também foi brevemente analisada, principalmente em relação a seu caráter erótico, como bem frisado por Galard, quando diz “A visão da nudez, mesmo em imagem, por estar pronta a despertar emoção erótica, parece dificilmente compatível com a suposta pureza da contemplação estética.” (GALARD, 2011, p. 11). Ou seja, por mais que a imagem de uma Vênus suscite uma pureza, ainda assim, muitas vezes, transpira emoção erótica, como podemos notar na obra de Bernini, *O Êxtase de Santa Tereza* (F.26, p.62) por exemplo, bem como em *Leda e o cisne*, de Correggio (F.09, p.28)

Em relação ao nexos entre o erótico e a veladura, talvez e baseado no acima exposto, se explique pelos devaneios eróticos que ocorrem no interior de nossos pensamentos, e nem sempre abertamente “*re-velados*”.

Essa beleza é convulsiva, no sentido de ser extraordinária, chegando ao ponto até de chocar, podendo ser explosiva, fulgurante, podendo levantar censuras por pessoas que não a entendem e deixem que seus pressupostos religiosos falem mais alto, como foi o caso tanto da *Vênus* de Cranach (F.07, p.22), como da *Origem do mundo*, de Courbet (F.05, p.20).

No que diz respeito ao termo “*fixo*”, talvez, principalmente em pintura, se dê pela específica representação do belo, uma vez terminada a pintura, passa a ser imutável – explosiva - e caso, não seja “*corrigida*”, atravesse os tempos, passando pelos diversos movimentos na história da arte, sendo suscetível à aceitação ou repulsa, pela religião ou demais fatores.

A magia na História da Arte, certamente é intrínseca à beleza, pois, reverbera diversas sensações no interior de cada ser que a vislumbra, baseada na circunstância em que se apresenta, bem como pelas consequências dos efeitos proporcionados por tal magia. Tudo isso, talvez se resuma ao que Breton, talvez pretenda dizer por “*beleza convulsiva*”.

Esse Avatar, portanto, é baseado nesse corpo e nesse ideal de beleza decorrente de cirurgias, acessórios permanentes ou não, pelos quais as pessoas irão direcionar seus objetivos estéticos, e da mulher a exigência será num grau bem maior do que no homem.

## CAPÍTULO 4.2 – A “*Belle Époque*”

Para tentar entender como a preocupação com um Simulacro procurou direcionar o perfil de seus interessados, é relevante apresentarmos o respectivo caminho que os levou a tanto, tendo como fator importante a “*Belle Époque*”, responsável pela ampla divulgação dos “novos” corpos, as cirurgias, preocupações com o físico, adornos ao corpo, entre outros motivos que nortearam e preocuparam as cabeças de homens e, principalmente, mulheres na contemporaneidade.

As artes visuais e a filosofia também exerceram papel importante nesse processo de uma crítica a essa preocupação na busca de um Simulacro que “substituísse” o corpo “original”.

Para tanto, foi importante a contribuição de Michaud, Sohn, Novaes e Sant’Anna, que nortearam as pesquisas nessa área, tanto histórica, como relativa aos adornos ao corpo Simulacro.

Esta eclosão da preocupação com o corpo se deu por diversos motivos. Como muito bem salienta Michaud, a beleza moderna, que passou pelas mãos e cabeça de Picasso, dissociada daquela beleza das “Belas Artes”, e com o auxílio da fotografia e do cinema, acaba por se situar “*do lado da fantasia e do sonho.*” (MICHAUD, apud COURTINE, 2017, p. 554, 555)

E como bem salienta Sohn (SOHN, apud COURTINE, 2017), o corpo vai progressivamente se desvelar sob o efeito combinado da moda e do turismo balneário. Nesse ponto, afirma a estudiosa que a progressão do maiô por si só já resume os progressos alcançados.

Consequentemente, esta vestimenta feminina, foi diminuindo ao longo do tempo, assim como Panejamento, como um véu, no decorrer da História da Arte e na pintura, para poder revelar aquele corpo.

Houve novamente um desvelamento do corpo feminino, agora, ocorrido no início dos anos 1900, quando o maiô começa por descobrir - ou desvelar - as pernas, depois joelhos, “abre-se na região do peito enquanto as mangas se tornam guarnições.” (SOHN, apud COURTINE, 2017, p. 110).

Como aponta Sohn (SOHN, apud COURTINE, 2017), o recuo do pudor, a partir da *Belle Époque* passa a se acelerar, difundindo-se durante os gloriosos

anos 30. Neste período, o modelo do homem e da mulher magros e longilíneos predomina.

Depois de 1964, as banhistas de Pamplona a Saint Tropez, já se exibem sem a parte de cima, mas, de acordo com Sohn, o nu já era comum em praias mais isoladas, e a estudiosa enfatiza que na praia nada fica escondido. Portanto, esse recuo do pudor implica em uma nova preocupação com a manutenção plástica deste corpo. Associado a este fato, é importante notar que a nudez presente nos balneários, já resulta num fator de preocupação com o corpo, para que esteja em conformidade com a “moda” da época

E, novamente, é sobre o corpo feminino que recaem as maiores questões, culminando numa crescente preocupação, agora também por parte da própria mulher, de como seu corpo ou Simulacro, deve figurar na sociedade, em oposição a épocas anteriores, onde a representação deste corpo ficava a cargo dos artistas. Agora, a preocupação baseia-se em fatores externos e superficiais.

#### **CAPÍTULO 4.3 – Identidade Corporal**

Baseado, portanto, nessas preocupações surgidas, principalmente após a *Belle Époque*, e principalmente com o advento da indústria cinematográfica - em termos gerais, pois como pudemos constatar a indústria pornográfica também teve um considerável peso - bem como pela influência da publicidade, os “proprietários” de seus corpos-Avatares, passaram a ter algo com que se preocupar. Ou seja, a preocupação agora recaia sobre o visual que apresentam na sociedade em que fazem parte, pois é com ele (*i.e.*, seu corpo) que seu proprietário entra ou sai, natural ou forçosamente, de um estabelecimento ou de um relacionamento, seja amoroso ou comercial.

Distinguir-se faz parte da necessidade natural do ser humano, mas paradoxalmente, moldar-se a um determinado grupo social também, e isto ocorre por meio de adoção de vestimentas ou adereços, geralmente próprios ao grupo desejado, seja uma roupa recatada, ou sensual, ou ainda voltada a específicos grupos sociais como por exemplo roqueiros, punks, empresários, partidários do *cosplay*, entre outros.

São modificações permanentes ou temporárias, seja por meio de tatuagens, piercings, cirurgias plásticas, maquiagens e demais adereços, mas que muitas vezes marcaram ou reestruturaram o corpo Simulacro e sua respectiva apresentação. Isto é o ponto de equilíbrio para que o indivíduo seja bem ou mal recebido, baseado no que se acredita serem os pressupostos para a respectiva aceitação, tanto em determinada situação, local ou grupo social.

#### **CAPÍTULO 4.4 – Adornos do Corpo**

A construção desse Simulacro na contemporaneidade, como vimos, ocorre também pelo uso de adornos ao corpo. Portanto, conexo ao ideal de belo, temos também tanto o uso de adereços permanentes ou provisórios ao corpo, como são os casos das tatuagens, piercings ou bijuterias, roupas, chapéus, bem como a necessidade de uma apresentação plástica, por meio de uma musculatura resultante de horas em academias ou por ingestão de remédios ou cirurgias plásticas, como adereços provisórios, tudo para que o mesmo atenda às exigências “*do mercado*”.

Adicionado a este fato, hoje vemos a proliferação de academias, onde homens e mulheres modelam seus corpos com exercícios e, às vezes também com produtos químicos a fim de deixá-los em “perfeito” estado de apreciação. Desta forma, acreditam ter destaque em seus trabalhos e grupos sociais a que pertençam.

Nosso corpo é um signo, imediatamente interpretável por todos de nossa adesão ao vínculo social, de nossa lealdade às regras da distribuição e da reciprocidade. (SANT’ANNA, 2005, p. 71)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Publicação intitulada; Autrement, 1989

Joana de Vilhena Novaes, afirma que nossa sociedade é essencialmente imagética, principalmente com o advento das telas de outdoors, televisões, computadores, tablets e celulares:

Não há dúvida que nunca se falou tanto acerca do corpo, o qual entrou em cena na produção teórica às inúmeras práticas corporais. Por algum tempo deixado de lado pela psicanálise, o corpo readquire uma nova importância como forte agenciador das subjetividades contemporâneas.

Em uma sociedade imagética, em que o sujeito é definido por sua aparência, não há como desconsiderar o sofrimento psíquico decorrente de todas as regulações sociais que incidem sobre o corpo – sobretudo o feminino. (PRIORE; AMANTINO, 2011; p. 477)<sup>20</sup>

Já para Breton é seu rosto, bem como seu corpo e sua forma que o distingue, como afirma em seu texto, intitulado Síndrome de Frankenstein (BRETON apud SANT´ANNA, 2005, 64), discorrendo sobre o corpo como vetor de individualização.

Através do trecho abaixo transcrito, é possível considerar que, para Breton, a individualização é de suma importância, pois se trata de especificar quem é quem. Talvez, seja por este motivo que até em situações onde um indivíduo tem a obrigação de usar um uniforme e de se apresentar de forma “uniforme” - costumeiramente entre jovens – apareçam adereços individualizantes.

O corpo é o vetor da individualização, ele estabelece a fronteira da identidade pessoal; confundir essa ordem simbólica que fixa a posição precisa de cada indivíduo no tecido social significa apagar os limites identificadores do fora e do dentro, do eu e do outro; essa confusão coloca radicalmente em questão a afirmação de si e faz duvidar sobre a natureza do outro.

(...)

---

<sup>20</sup> NOVAES, J.V. *Com que corpo eu vou Sociabilidades e usos do corpo nas camadas altas e populares*. Rio de Janeiro: PUC/Pallas, 2010

No imaginário, a alteração do corpo remete a uma alteração da moral do homem: sua passagem a um outro tipo de humanidade autoriza a constância do julgamento ou do olhar sobre ele, até a violência a seu respeito. (...) Se o homem não existe senão através das formas corporais que o colocam no mundo, toda modificação de sua forma engaja uma outra definição de sua humanidade. Se as fronteiras do homem são traçadas pela carne que o compõe, recortar ou acrescentar nele outros componentes traz o risco de alterar a identidade pessoal que é a sua e de perturbar os sinais que, aos olhos dos outros, lhe concernem. Em uma palavra, se o corpo é um símbolo da sociedade, como sugere Mary Douglas, toda ameaça sobre sua forma afeta simbolicamente o vínculo social. Os limites do corpo desenham na sua escala a ordem moral e significativa do mundo. Pensar o corpo é outra maneira de pensar o mundo e o vínculo social: uma perturbação introduzida na configuração do corpo é uma perturbação introduzida na coerência do mundo. (SANT'ANNA, 2005, pp. 64,65)<sup>21</sup>

Denise Bernuzzi de Sant'Anna em seu livro *Corpos de passagem*, relata que não existe uma receita para um modelo, pois as sociedades têm diferentes exigências. Dentro de uma determinada sociedade, também existem pequenos grupos com exigências específicas, como certas religiões que obrigam, principalmente as mulheres, a se vestir com determinadas roupas, perucas, regulando como se portar quando estão fora de seus lares, assim com regras de como devem olhar ou não olhar, segundo os preceitos de seus respectivos grupos sociais.

No lugar de promover a aceleração ou a desaceleração do corpo, o aumento ou a diminuição de seu peso, sua liberação ou sua disciplina, talvez o mais difícil seja criar elos entre cada corpo e o coletivo e, ainda entre o corpo, seu passado e seu devir. Elos capazes de perturbar a confortável indiferença que os separa, fomentando coletivos destituídos de espírito de rebanho.

Seria preciso, talvez, recorrer a alguma engenharia capaz de religar o corpo às suas potências e às suas virtualidades. Conectá-lo com a espessura da história e, ao mesmo tempo, abri-lo ao imponderável. Um sonho e tanto. Mas ele só pode ser realizado sem alarde, nunca totalmente nem de uma vez por todas. Realização sempre em curso porque faz parte do

---

<sup>21</sup> NOTA DE RODAPÉ: TEXTO CORRESPONDE AO 7º. CAPÍTULO DO LIVRO DE DAVID LE BRETON, *La chair a vif. Usages médicaux et mondaines du corps humain*, Paris, Métailié, 1993, pp. 298-316

ordinário, do mundo das coisas banais. Por conseguinte, sua receita não está escondida nos confins do universo, não é reservada a heróis espetaculares, nem é exclusiva a monges sábios ou as *top models* de sucesso. Ela nunca está pronta, precisa ser permanentemente construída. E necessita ser exercida com os materiais de que cada um dispõe, a cada encontro e a cada separação. (SANT'ANNA, 2001, pp. 11,12)

Outro importante assunto abordado pela pesquisadora, diz respeito ao fato de termos nos dias de hoje “*mais telas do que páginas*”. Isto traduz a necessidade de se importar mais com a aparência do que com o interior. Neste diapasão, Novaes, fala ainda sobre as tatuagens, automutilações, infligidas sobre o corpo:

Deduz-se disso uma reivindicação de poder gozar do próprio corpo: “Meu corpo é meu”; “Eu tenho o direito de gozar de meu corpo”.

(...)

Essa reivindicação pela autocracia do corpo encontrou sua origem no início dos anos 1970, com os movimentos feministas a favor do aborto, retomada, em seguida, pelos movimentos homossexuais. Visto dessa forma, naquela década, o corpo é investido como direito das minorias e de um desejo de liberdade, tornando-o o ‘lugar de soberania do sujeito’.

Dentro dessa lógica, o traço corporal traduz a independência do indivíduo em relação ao social, ao mesmo tempo a vontade de dispor de seu corpo como bem entender e de afirmá-lo como uma ‘identidade escolhida’. (PRIORE; AMANTINO, 2011, pp. 482,483)<sup>22</sup>

Aliado ao que se veste, aos adereços – permanentes ou postiços - que se adicionam às vestimentas dos contemporâneos Simulacros, ainda existe a preocupação com a aparência física, bem como no trato da pele, da tenacidade dos músculos, cheiro, entre outros, de preocupação.

---

<sup>22</sup> NOVAES, J.V. *Com que corpo eu vou Sociabilidades e usos do corpo nas camadas altas e populares*. Rio de Janeiro: PUC/Pallas, 2010

Portanto, em relação a todas essas exigências e preocupações que atormentam o imaginário dos seres humanos contemporâneos, e com maior ênfase no corpo das mulheres, é que vão direcionar ou ainda, moldar seu Avatar. Pois, todos os adereços postigos ou permanentes não fariam parte de sua natural constituição física. Precisaram modificar seus corpos e muitas vezes, rostos, para se adequarem às “normas vigentes”, o que os faz deixar de ser o que realmente seriam, caso não tivessem realizado puramente modificações estéticas.

#### **CAPÍTULO 4.5 – O Corpo na POP Arte**

Pelo que vimos até o presente momento, as pessoas se preocupam muito com a forma plástica, que por sinal, foi a crítica do Surrealismo. Contudo, essa preocupação estética, acabou refletida na filosofia e nas artes visuais, como veremos na Arte Pop e especificamente, a representação do corpo feminino, passou por importantes momentos de análise, através olhos do observador, do filósofo, psicanalista, bem como do artista, além dos olhos do detentor daquele corpo, que, ao longo desse tempo precisou se preocupar em como melhor se mostrar.

Todas essas formas exteriores à natural constituição física, tornaram-se superficiais, e talvez, tenha sido essa superficialidade, além de outros fatores importantes, que desencadearam uma severa crítica ao ser humano e suas sensações, sentimentos.

As artes visuais não foram exceção, pois apresentaram suas próprias visões de como o corpo vinha sendo tratado ou como os artistas o viam.

Neste sentido, o corpo feminino continua sendo o objeto de maior interesse na representação pictórica e especificamente no esplendor de seu corpo.

Além do movimento Surrealista que nos ofereceu sua ferrenha crítica ao corpo, tivemos a oportunidade de passar por outra fase na história da arte, na qual o corpo feminino, em maior grau, teve uma abordagem muito pontual, que, como dissemos, foi a Arte Pop.

Na esteira dos simulacros, podemos encontrar os artefatos criados pela “Fábrica” de Warhol. No entanto, cumpre apresentarmos algumas das características deste movimento, para que melhor possamos discutir o tema.

Esse simulacro e, portanto, essa representação de um duplo do corpo e sua constante preocupação com a imagem certamente refletiu nas artes visuais, tendo a pintura uma maior expressividade, além de outras linguagens a ela próximas.

Não se sabe se a origem do termo Pop, vem de popular ou de algo que nos “*salta aos olhos*”, como sugere a palavra em inglês, “pop”.

Este movimento das artes visuais teve como pressuposto a imagem, que abordou os corpos de maneira singular, contudo de uma forma não muito positiva, e sim crítica, e mais especificamente em relação ao corpo feminino, que já vinha num crescente desabrochar desde a *Belle Époque*.

Desta forma, os artistas deste movimento estavam preocupados em apresentar sua arte, por meio de corpos, ora muitas vezes voltados ao culto da forma física, ora muito relacionados ao prazer erótico, e a imagem da mulher figura como uma maior atenção, como um “*objeto de uso*” ou como algo à disposição visual.

Como vários artistas tiveram destaque nesse período, tomaremos como exemplo a figura de Marilyn Monroe, protagonizado em vida pela atriz Norma Jean e eternizado por vários artistas, como por exemplo, Andy Warhol á época do movimento Pop.

David McCarthy, em seu livro *Arte Pop*, menciona outro artista daquele movimento; James Gill, quando se apropriou da imagem de Marilyn, por meio de um formato típico religioso; o tríptico, intitulado de *Tríptico de Marilyn Monroe*, de 1962 (F.50, p.115), com o objetivo de retratar a imagem erótica do mesmo ícone, com e sem roupas.

Todavia, Gill focalizava a tensão entre o corpo inteiro de Marilyn sentado em primeiro plano e a representação seletiva na *Life* ao fundo, para comentar sua vulnerabilidade. O famoso físico de Marilyn, explorado com tanta frequência no cinema e na fotografia é aqui despido não para produzir fascinação erótica,

mas para sublinhar enfaticamente sua vulnerabilidade e sua vitimização. (McCARTHY, 2002, pp. 42, 43)

Nesta obra, o artista se valeu da imagem da diva, ou Vênus, através de suas representações tanto veladas, como completamente desvelada, por meio de um formato muito comum usado para retratar santos e santos da Igreja Católica, talvez com uma intenção de associar a adoração desta diva – ou uma Madalena - à imagem de uma religiosa e por meio de um código religioso.



(F. 50) GILL, Tríptico de Marilyn Monroe

Muito embora a intenção do artista tenha sido – e como foi descrito por McCarthy – de “*sublinhar sua vulnerabilidade*”, a imagem erotizada da artista foi objeto de deleite alheio, pois a imagem do corpo de Marilyn Monroe, ou antes, o corpo de Norma Jean - emprestado à figura pública de Marilyn - foi utilizado para o deleite artístico e erótico.

E há que se notar que a Marilyn de Gill também está nos fitando, num convite a olhá-la, desejá-la e tentar, ao menos, entrar na obra, ou seja, uma obra contemporânea, na qual o artista se valeu dos Interditos da pintura, como a Inversão do foco de atenção do espectador, culminando para a pergunta: “*Quem é o real espectador ?*”, além do fato de que esta obra resvala da condição de imagem háptica.

Neste ponto cumpre ressaltar que a utilização da imagem dessa Vênus, não é um sinônimo do belo contemporâneo, e sim o uso de uma imagem já muito explorada como linguagem artística, assim como também fez Warhol.

Depois de sua morte, a imagem de Marylin perde o glamour erótico que a representava quando viva e passa a servir como um Simulacro, na forma de um mecanismo para que os artistas que possam dela se valer, funcionando somente como linguagem artística para acessar, talvez, uma sensualidade vazia, uma “*shallow image*”, assim como foi o caso da obra de Andy Warhol com seu Díptico de Marilyn (F.51, p.116), entre outras obras que se traduzem em objetos de fetiche, reduzindo o glamour de uma personalidade como Marilyn num simples artefato de plástico, realizado num local a que chamava de “Fábrica”, o que intensifica esta ideia de artificialidade.



(F. 51) WARHOL, Díptico de Marilyn

Talvez em decorrência dessas preocupações com o belo, a abordagem do corpo na Arte Pop tenha sido realizada de forma singular, mas nem sempre voltada à difusão desse belo (corpo), dentro daquele belo universal, pois muitas delas tiveram, neste período, seu foco voltado para a crítica, pois havia uma conotação publicitária muito forte ligada a este movimento artístico, tanto que algumas obras ficaram numa posição ambígua entre a arte e a publicidade, como foram os casos das obras de Richard Hamilton, de 1957, com o título *Homenagem à Chrysler Corporation*. (F.52, p.117), bem como a obra de James Rosenquist, de 1961, intitulada *Eu te amo com meu Ford* (F.53, p.118)



(F. 52) HAMILTON, Homenagem à Chrysler Corporation

No tocante ao desejo, David McCarthy, retrata que, “(...) Entre outras mercadorias altamente populares descritas pelos artistas pop incluíam-se os automóveis e a nova e vasta rede de apoio que os acompanhava”. (McCARTHY, 2002, p. 32)

Analisando a citação acima, temos a já mencionada crítica ao corpo feminino, pois após ver a pintura, tanto de Hamilton, como de Rosenquist, podemos perceber que esta “*rede de apoio*” aos automóveis se traduz, mais precisamente no corpo feminino.



(F. 53) ROSENQUIST, Eu te amo com meu Ford

Na obra de Hamilton também é possível enxergar o erotismo. Neste caso, não pela nudez, mas sim pela imagem que se assemelha ao gozo, ocorrendo uma inversão de valores, pois, embora a imagem insinue um gozo feminino, na realidade o gozo almejado é o masculino.

Hamilton e Rosenquist não demoraram a reconhecer o apelo erótico do automóvel. Em *Homenagem à Chrysler Corporation* de 1957 (...) Hamilton observou os paralelos formais entre automóvel e forma feminina. Inspirado pelo texto de Reyner Banham sobre o design automotivo contemporâneo e pela propaganda real dos carros da Chrysler, da General Motors e da Pontiac, a pintura buscava engendrar o feminino nos automóveis. A celebração da posse e do controle de um automóvel como um rito de passagem masculino era um tema comum no *continuum* belas-artes-arte popular. (McCARTHY, 2002, p. 32)

Diversos são os exemplos nas artes visuais, da associação do corpo feminino ao erótico, com foi o exemplo também dado por McCarthy em relação

ao quadro de Peter Blake, intitulado *Porta da Mocinha*, de 1959 (F.54, p.119), baseado nas *pin-ups* eternizadas pelo americano Hugh Hefner, proprietário da revista Playboy, que junto com Larry Flynt, proprietário da concorrente Hustler, valeram-se sempre da imagem de mulheres nuas para vender suas revistas.

Contudo, pela difusão de imagens de mulheres nuas e seminuas na mídia de forma geral, estas publicações ficaram muito sem sentido pois, como o objetivo em particular, dessas duas revistas era o de apresentar o corpo nu totalmente desvelados, desta forma, não era mais necessário comprar suas revistas para ver a mulher desvelada. O cinema, principalmente o erótico, contribuiu muito com este fator, tanto que ambas empresas também migraram para este ramo de negócios.

Na Inglaterra, Peter Blake reconheceu a importância das *pin-ups* para a fantasia sexual adolescente em *Porta de mocinhas*, de 1969 (...). Aqui, o interesse do artista britânico pelo quadro de avisos como fonte de curiosidade visual e inspiração era reservado às atrizes que moldavam a sexualidade contemporânea, como Marilyn Monroe e Gina Lollobrigida. (McCARTHY, 2002, p. 49)



(F. 54) BLAKE, *Porta da Mocinha*



Nesta colagem estão presentes o homem e a mulher como símbolos do Simulacro ideal para o corpo, construídos em academia e preocupados com sua plástica. Mais especificamente sobre a descrição acima citada, destacamos, a curiosa expressão a respeito - e não muito com respeito - sobre a imagem da mulher figurada na obra: “*bem-cuidada mas ampla, adorna o sofá*”.

Resta saber o que o autor entende tanto por “bem cuidada”, bem como por “ampla”. Talvez seja em relação à ocupação espacial por conta de sua postura. Além desta “singela” descrição da figura feminina, todos os itens da colagem representam os adornos, muito próximos à “*rede de apoio*” também mencionada por McCarthy (McCARTHY, 2002, p. 32).

Desta forma, procuramos nos cercar de algumas formas de Simulacro, pelas quais os interessados nestas formas de Avatares, procuraram se valer, no curso da história da arte, onde o corpo feminino serviu como uma enorme fonte de crítica, sendo ora representados por Bonecas, como as de Bellmer, por máquinas, como as de Duchamp ou placas de plaxiglass, de Warhol, ora por meio de adereços ou modificações permanentes como cirurgias ou tatuagens, ou simplesmente adereços temporários, como roupas, brincos e demais utensílios.

Portanto, esse duplo, esse avatar do corpo humano que, durante o Surrealismo foi severamente criticado e fragmentado – inclusive com suas partes desmembradas adquirindo “vontade própria” e outras vezes, escolhido para representa-lo a partir da “moda” da época, foi o veículo encontrado pelos artistas e filósofos, principalmente como objeto de estudo para que melhor pudessemos entendê-lo.

Na próxima etapa de nossa Dissertação, procuramos abordar a intimidade da representação pictórica deste corpo e de seus sentimentos, que ora eram representados enfaticamente, ora a sensação era transportada literalmente para a tela.

## CAPÍTULO 5 – Corpo Sensível

Levando-se em consideração que nossa abordagem também se foca no feminino, é imperioso neste momento, discutirmos sobre o objeto do desnudamento e de enorme relevância, pois trata-se da forma pela qual os artistas e filósofos abordam o corpo, independentemente de se tratar do masculino ou do feminino, em específico.

Tendo em vista as diversas abordagens sobre o corpo, seja como objeto ou objeto do desejo de outrem, como preceitua Bataille, seja nas análises de Charcot ou nos estudos de Foucault, o corpo sempre está em evidência, mesmo porque, é o item ou objeto pelo qual nos apresentamos socialmente e somos representados artisticamente.

Várias imposições lhe foram impingidas, no percurso das diferentes épocas da história, como por exemplo através de uma apresentação esbelta ou fortificada, ou por remédios, academias de ginástica ou até cirurgias. O corpo foi esticado, cortado, aumentado. Como se cada parte deste corpo precisasse ser trocada ou reformada.

Ao longo da história, e mais precisamente, da história da arte, a representação pictórica destes corpos precisou ser retratada e foi na pintura que essa representação teve uma enorme relevância, pois. Na busca de um ideal de belo, os artistas encontraram na figura da mulher, um sinônimo de representação de uma infinidade de símbolos ou devaneios, independente da época, tais como graciosidade, jovialidade, ternura, erotismo, entre diversos outros, como foi o exemplo que demos através da pintura de Regnault, *As Três Graças* (F.03, p.18).

Outro detalhe que lhes impulsionou foi a forma de retratar o corpo nu, pois assim traduziriam a beleza de forma integral, sem suas vestimentas. Mesmo que no início essa representação tenha sido difícil, como vimos, aos poucos os artistas conseguiram desvincular as idealizações e alegorias impostas. Desta forma, o corpo conseguiu ser retratado em sua essência.

Contudo, o que deve ser ainda observado é que, deste corpo afloram sentimentos e sensações. Sejam as sensações de Bacon expressas por seus movimentos, praticamente “estáticos”, como é o exemplo do grito do Papa Inocêncio XI (F.66, p.139) – sejam as sensações expressas por Manet, com sua

Olympia (F.32, p.73), ou as sensações que absorvemos dos quadros de Pollock, por exemplo.

Cada artista tem sua técnica para transferir à tela suas sensações ou - na forma pela qual entende Deleuze - ainda, para retirar da tela, como também será abordada neste capítulo.

Em referência ao magnetismo da tela, Deleuze entende que esta está em branco e sim inundada de informações e é o pintor quem deverá extrair dela o que pretende, assim como também diz Bacon "(...) É uma questão muito precisa e difícil saber por que uma pintura toca diretamente o sistema nervoso." (BACON apud DELEUZE, 2007, p. 43)

A afirmação de Deleuze sobre a obra de Bacon, encaixa-se a todo e qualquer artista de épocas e períodos indistintos, quando diz que cabe ao artista uma atitude de não resistência em relação aos clichês e probabilidades que já se encontram na tela, e que, na realidade, devem preenche-la antes que o trabalho do pintor comece.

E a adesão sem resistência consiste em que o pintor deve entrar na tela antes de começar. A tela já está de tal maneira cheia que o pintor deve entrar nela. (DELEUZE, 2007, p. 99)

Desta forma, após o pintor entrar na tela, seu magnetismo exercerá sua força, em relação ao espectador da imagem.

Desta forma, procuramos traçar neste capítulo, uma possível proximidade entre a forma pela qual alguns artistas do expressionismo abstrato, como por exemplo De Kooning, Francis Bacon ou Pollock, procuraram traduzir suas sensações em inspirações pictóricas, através de representações figurativas ou não, mas sempre preocupados com o ser humano, seja através da representação de sua forma física, seja através da representação de seus sentimentos.

Assim como Francis Bacon, e outros artistas, que primaram pela prática da desfiguração, mesmo sendo objeto de críticas, por oposição à representação

“fiel” da forma figurativa, esta não foi, definitivamente uma forma descuidada de representar o corpo e suas inerentes sensações.

## **CAPÍTULO 5.1 – Desfiguração no expressionismo abstrato**

Surgiu nos Estados Unidos, um grupo de artistas, que se expressavam de forma singular, pela qual a figura passou a ser representada por manchas e traços insubordinados. Não era um grupo coeso, propriamente dito, pois não eram necessariamente unidos, mas as circunstâncias históricas direcionaram para que adotassem técnicas particulares, embora nem sempre novas.

Esses artistas tiveram algumas influências, mas que não foram suficientes para que não criassem uma arte independente da que ocorria na Europa. Tratava-se do expressionismo abstrato, que segundo Anfam

É um marco na história da arte em geral e na história da arte moderna em particular. Assim como o cubismo, ele é um acontecimento revolucionário que modificou nossa visão do antes e depois dele. (ANFAM, 2013, p. 02)

Este movimento, que, assim como os *fauves*, recebeu essa denominação por parte de uma crítica nem sempre compreensiva de suas potências – era visto como um esforço progressivo para purificar as propriedades de determinado veículo artístico. Especificamente na pintura, segundo Clement Greenberg, essas propriedades resultaram na afirmação da cor, da superfície e da planaridade (flatness) da pintura. Ao explorar essas características, os artistas desse “movimento”, reavivaram uma tradição mantida antes pelo cubismo, criando, segundo Greenberg, “uma pintura de ‘estilo norte-americano’”, (GREENBERG apud ANFAM, 2013, p. 08).

Como afirma Anfam, embora estes artistas sempre tenham resistido a estipular uma identidade coletiva única baseada em estilo, teorias e laços sociais, a época em que mais se aproximaram de formar um núcleo de vanguarda foi entre o fim da guerra e 1950-1951.

O estudioso também diz que, neste grupo de artistas, no espectro que vai dos mensurados panoramas cromáticos abstratos de Newman até as ferozes representações expressionistas de De Kooning, os extremos foram abrangidos.

Tendo em vista estes extremos, o estudioso afirma que, não obstante o nome dado a esse grupo; Expressionismo Abstrato, essa abstração - ou aparente sentido volátil - deixa de indicar de que modo essas fronteiras oscilam e era vasto o espectro de formas de representação artística.

E a forma pela qual os artistas procuraram expressar suas ideias era igualmente vasta, tendo muitas vezes por referencial o corpo humano feminino. Em seu livro *L'Art du Nu*, Russo relata que na segunda metade do século XX, De Kooning produz uma série intitulada “*As Mulheres*”, que

Dans le vaste constellation de l'art informel émerge la série des *Women* de De Kooning: sur la surface matérielle reisselante, la figure féminine nue, encore reconnaissable, est soumise à un processus de distorsion basé sur une gestuelle typiquement expressionniste.(...) L'esthétique pop voit dand les nu l'un des innombrables « biens de consommation » de la société. (RUSSO, 2011, P. 60)

Talvez os pensamentos de Rothko, Reinhardt e Hofmann nos ajudem a encontrar um caminho para melhor analisarmos as formas de representação deste grupo.

Se as abstrações anteriores corriam em paralelo com as preocupações científicas e objetivas de nossa época, as nossas estão encontrando um equivalente pictórico para o novo conhecimento e a consciência que o homem tem de sua subjetividade mais complexa. (ROTHKO apud ANFAM, 2013, p. 12).

Em decorrência das preocupações de Minor White<sup>23</sup>, entre outros artistas associados ao movimento, que, imbuídos em misticismo, e consciência cosmológicas, bem como em decorrência das declarações de Rothko, neste sentido, o Expressionismo Abstrato acabou sendo saturado de referências de figuras humanas ou animadas.

Já Hofmann considerava a natureza, como fonte de toda inspiração, enquanto Reinhardt, preferia o não objetivismo genuíno. Essas preocupações assinalam as origens do movimento em obras dominadas pela figura e suas representações, ou mesmo, como relata Anfam, pela imagem pulsante em ritmos corpóreos.

No espaço do expressionismo abstrato, muitas vezes “é impossível delimitar o que é figura e o que é fundo” (ANFAM, 2013, p. 13), como é o caso das camadas sobrepostas, como na obra intitulada *No. 13 Branco vermelho sobre amarelo* (F.56, p.127), de Rothko. Segundo Anfam, obras como essa desfazem um distanciamento do mundo, fundindo sólido e o vazio, questionando onde terminamos e onde essas fronteiras começam. Ou seja, assim como as fronteiras das faixas, vermelho, amarela e branca se misturam, nossas relações pessoais e sociais também se misturam. É o sentimento se fazendo presente nas artes visuais, aflorando a sensibilidade.

---

<sup>23</sup> Minor White, fotógrafo, foi um dos artistas associados ao Expressionismo Abstrato (<http://www.artnet.com/artists/minor-white/>)

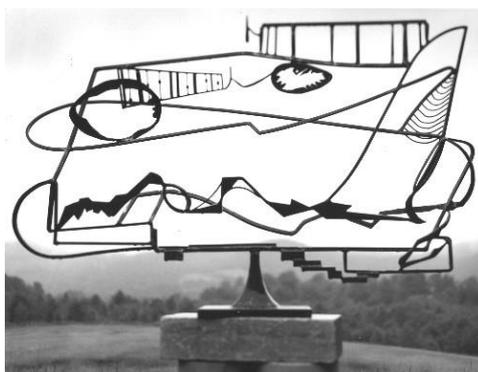


(F. 56) ROTHKO, No. 13 Branco, vermelho sobre amarelo

A ênfase nessa percepção gravita em nossa direção, enquanto espectadores e como diz Anfam, é o público criativo quem deve decodificar, por exemplo, a *Escavação* de De Kooning (F.57, p.128), ou mesmo ler a substância fornecida nos contornos de Smith, em sua obra *Paisagem do rio Hudson* (F.58, p.128), assim como por suas palavras, quando afirma que “uma obra de arte ou um objeto são sempre completados pelo espectador.” (SMITH apud ANFAM, 2013, p. 14). Tudo isso nos leva a considerar a intenção dos artistas numa aproximação entre o espectador e a obra. Ou seja, a conclusão da obra poderia ocorrer nos pensamentos e devaneios do espectador, refletindo numa mútua integração.



(F. 57) DE KOONING, Escavação



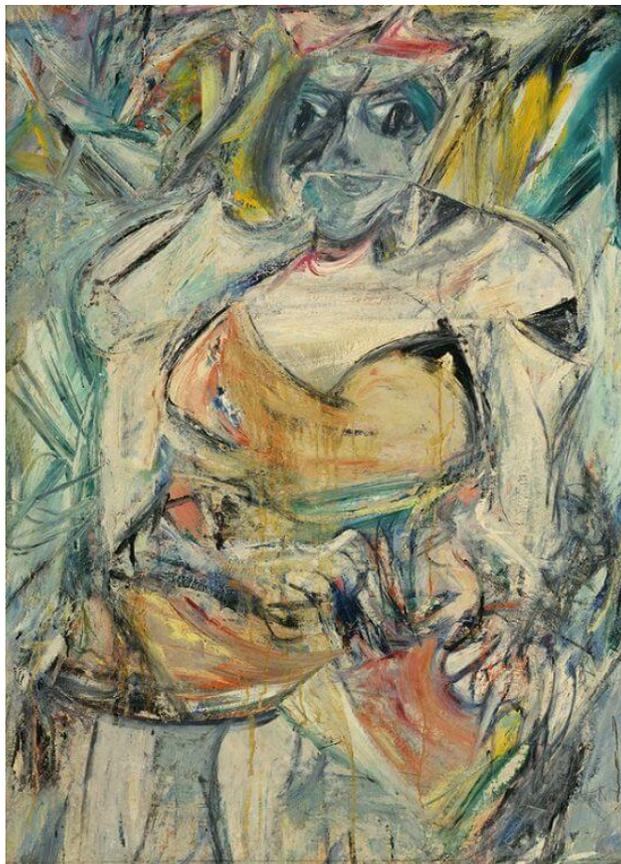
(F. 58) SMITH, Paisagem do rio Hudson

Algo importante de se notar é a origem dos artistas deste grupo e as circunstâncias em que viviam, pois eles ou vieram como imigrantes europeus ou eram filhos de imigrantes europeus e que atingiram sua maturidade nos rastros de uma Depressão, da Guerra Civil Espanhola, do Holocausto e da “sombra” do apocalipse nuclear.

Como consequência psicológica desse “background” um tanto denso, segundo Aníbal Basso, o “*zeitgeist*”<sup>24</sup> deste período da história da arte, fica demonstrado na sombria atmosfera ritualística e nas superfícies impiedosas,

<sup>24</sup> *Zeitgeist*. Termo em alemão usado para definir o espírito de um determinado período histórico, baseado pelas ideias e crenças daquele tempo.

bem como no desenho acerbado mais brutal que na abstração espiritual. No entanto, diz Anfam que a cor e a luz inundam as imagens de vários artistas, como a obra *Mulher I*, de De Kooning (F.59, p. 129).



(F. 59) DE KOONING, Mulher I

Anfam, diz ainda que tanto o fato dos axiomas da pintura, da escultura e da fotografia - ou seja, a planaridade, a natureza monolítica e o naturalismo inato, respectivamente - foram todos repensados e dramatizados pelo movimento expressionista, o que atesta uma busca radical modernista por novas linguagens.

Os artistas desse movimento começaram a se questionar se sentimentos e ideias poderiam ser incorporados à arte e como bem observou Rothko, em 1959, “um quadro não é a pintura de uma experiência; é uma experiência” (ROTHKO apud ANFAM, 2013, p. 21). Sobre esse pensamento, podemos citar como ilustração as obras tanto de Pollock ou Bacon, e como por exemplo deste, temos o grito do Papa Inocência X (F.66, p. 139)

Segundo Anfam, a cultura norte-americana do período entreguerras, vibra, de um lado, com o ruído e o movimento da sociedade, e de outro, o silêncio, a inação, o indivíduo isolado; itens muito presentes nas primeiras obras de Guston, Siskind, De Kooning e Rothko, que ecoavam suas introversões.

No que se refere especificamente a De Kooning, que saíra da Holanda em 1926, com formação na Academia de Belas Artes de Rotterdam, O artista expressa sua arte nos rostos e anatomia precisamente delineados, embora, como diz Anfam, sua arte acabe cedendo espaço para extensões entorpecidas e desprovidas de acabamento e foco, tendo como exemplo da primeira fase, sua obra intitulada *Homem*, de 1939 (F.60, p. 130).



(F. 60) DE KOONING, Homem

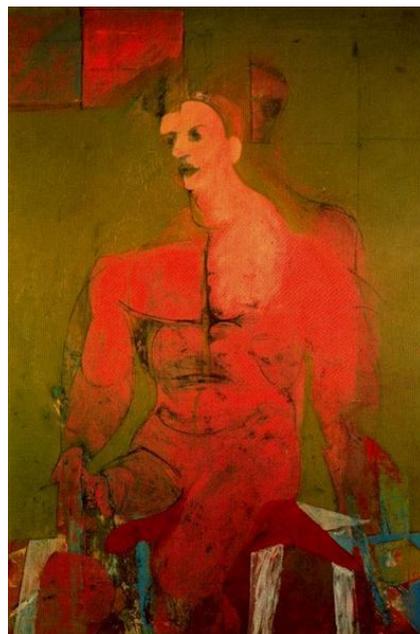
Como afirma o estudioso, todo esforço ilusionista para representar a substância e o espaço em uma superfície plana é acompanhado por um paradoxo e toma como exemplo o quase toque de dedos de Deus e Adão, na obra de Michelangelo na Capela Sistina, para que se possa compreender como os contornos, traços e o vazio carregam, neste processo, uma grande fardo de significado. Ou seja, o artista precisa extrair o máximo de sua criatividade para expressar numa tela plana – e a despeito de se tratar de uma imagem igualmente plana, sem qualquer das técnicas exploradas por Ticiano de figura e fundo – sua mensagem.

Especificamente no caso de De Kooning, após este quadro acima, seus esforços para retratar as imagens de figuras humanas, tornaram-se obsessivos,

tanto que alguns de seus modelos favoritos “como Ingres, Boccioni e o cubismo ‘analítico’ de Picasso, haviam prefigurado esse fato, mas não o intensificado a ponto de criar um compêndio da ansiedade.” (ANFAM, 2013, p. 67). Tanto que na obra *O Vidraceiro* (1940) (F.61, p.130), o artista descreve esta fatura como “o resultado de centenas de estudos sobre como pintar um ombro” (ANFAM, 2013, p. 67), enquanto que a obra também de De Kooning, intitulada *Figura sentada (homem clássico)* (1939) (F.62, p.131) é invadida por um achatamento que separa a pintura e o desenho.



(F. 61) DE KOONING, O vidraceiro



(F. 62) DE KOONING, Figura sentada (Homem clássico)

Segundo Anfam, as mudanças exploradas por De Kooning ao longo dos anos, acompanharam questões de maior importância que perpassavam todo o movimento expressionista abstrato, pois,

Primeiro a figura foi substituída por equivalentes críticos, orgânicos ou semigeométricos, na maioria importados do surrealismo ou de tendências afins; essa fase continuou até meados da década de 1940. Em seguida, surgiram estruturas espaciais mais sofisticadas, alinhando-se ao plano da pintura ou explorando suas pressões. Atrás de cada uma estava a consciência de que um conteúdo poderoso não poderia ser ilustrado; teria de ser expressado. (ANFAM, 2013, p. 68)

Esse Expressionismo Abstrato pedia uma válvula de escape, que os fez buscar informações no Cubismo, no Surrealismo, bem como em influências primitivas, por meio de fusões de linguagens até então desconectadas. Desta forma, o espaço planar cubista e a linearidade surrealista, acabaram por expandir os recursos da arte norte-americana.

Para Anfam, os artistas modernos ficaram famosos por fundir suas sensibilidades, suas crises pessoais, com eventos externos, e os expressionistas abstratos não fugiram à regra. Para o artista Newman, numa carta ao New York Times o fato de a arte lidar com a tragédia, fazia parte de um estado de espírito de incerteza ou desespero, muito forte na cultura norte-americana da época. Foram, portanto, sensações que certamente refletiram em suas obras, ou o sentimento dos corpos, a florado nas artes visuais.

Muito embora esses artistas tivessem buscado informações tanto no Cubismo e Surrealismo como acima mencionado, ainda assim não eram muito afeitos a seus excessos fantasiosos, pois, segundo Rothko, sua prioridade era encontrar “um equivalente pictórico para o novo conhecimento e consciência do homem de sua subjetividade mais complexa.” (ROTHKO apud ANFAM, 2013, p. 106).

Desta forma, segundo Anfam, o bioformismo surrealista representava um meio ideal, pois podia indicar presenças vivas por meio de curvas orgânicas abstratas, sem usar mais nenhum elemento. Consequentemente como resultado

da economia visual, possibilitando o salto da figuração à abstração que dominou a década de 1940. Nesta época, predominaram os grandes formatos, as cores densas e saturadas e a ênfase no próprio meio de expressão, que eram os meios de chamar a atenção do espectador e até de provocar uma reação visceral.

A representação do Expressionismo Abstrato ficou muito associada aos processos da vida e da pintura, portanto, equiparados em uma metáfora essencial deste movimento, como é o exemplo da obra Número 18 (F.63, p. 133), tido como uma neblina metafórica de Rothko, pela qual o artista procurou se valer do automatismo, servindo como mais um instrumento para se acrescentar aos elementos deliberados de acesso, espontaneidade e fluxo. Pois tanto ele como os demais artistas do grupo, buscavam representar, não o próprio inconsciente, mas estados de consciência, que por sua vez são geralmente expressos através de imagens em figuras disformes.

Com isto, compreendemos que a representação pictórica se transferiu, neste ponto, para seus “estados de consciência”, o que não foge da preocupação dos artistas em apresentar o corpo através de suas íntimas sensações, é, novamente, a expressão da sensibilidade.



(F. 63) ROTHKO, Número 18

Segundo De Kooning, para que se pudesse representar os valores da experiência - a atualidade da experiência, a ação, a memória e a violência - não

era necessário nenhum *frenesi*, mas sim um controle absoluto sobre a técnica. O artista tinha o costume de caminhar com amigos, pela cidade de Nova York, que chamava de “cidade bizantina”, pois para ele, desde a Paris de Baudelaire, a cidade em geral fora associada aos fantasmas aglomerados e fragmentados que habitam suas obras em preto e branco, empregando fontes como objetos de uma natureza-morta, biomorfos picassoides, entre outros detalhes e como bem explica Anfam

O grau de vanguardismo de De Kooning torna-se evidente. Em vez de dar, como os demais, um tratamento prosaico ao tema da vida que imerge na escuridão ou se prende na teia da grande cidade, ele situa esses traumas sobre as superfícies ásperas de suas obras. (ANFAM, 2013, p. 151).

A maneira como tanto De Kooning, assim como os outros artistas do Expressionismo Abstrato representam a figura em sua arte, nos foi dado por Rothko, quando disse que “Não é que as figuras tenham sido eliminadas ou retiradas; elas foram substituídas por símbolos das figuras, e depois, nas telas posteriores, por formas [...] Essas novas formas dizem [...] o que os símbolos diziam.” (ROTHKO apud ANFAM, 2013, p. 151)

Segundo Anfam a categorização das obras de De Kooning, como campos de cor, não era considerada como um fim, mas um meio, sendo considerados como estados fundamentais do espaço, que por sua vez, falam sobre a condição humana, ou seja, uma completa interligação.

Não tanto perto do final de sua carreira artística<sup>25</sup>, a partir da década de 1970, De Kooning voltou a usar cores e curvas, como sinais prováveis de que estava de novo num movimento pendular entre a abstração e a presença humana, como é o caso da obra *Sem título XII* (F.64, p. 135).

Como podemos ver, a figura humana nunca esteve ausente por completo nas obras de arte, nem ao menos no período do Expressionismo Abstrato, quando, muito provavelmente, esteve submersa em seus sentimentos e

---

<sup>25</sup> De Kooning teve sua vida interrompida por doença, por volta de 1990

sensações, que afloraram, talvez para que - ela própria, resguardada - pudesse melhor ser compreendida e ganhar força.



(F. 64) DE KOONING, Sem título XII, 1982

Greenberg em sua crítica a De Kooning, resume seu caminho artístico, dizendo que suas pinturas figurativas são perseguidas tanto quanto suas pinturas abstratas, especificamente por seus contornos desencarnados dos nus. Portanto, como diz o crítico

Os brancos arrastados, os tons de cinza e os pretos de uma fase, e os vermelhos, os amarelos e os verdes-menta de outra, que inserem esses contornos numa profundidade rasa, continuam, por sua aplicação e inflexão, a lembrar Picasso. (GREENBERG, 2013, p. 244,245).

De acordo com o crítico, tanto De Kooning como Picasso, não puderam se afastar da figura e daquele modelado para o qual seu sentido do contorno e do *chiaroscuro* os dotaram tão bem. Na sua visão, De Kooning conquistou uma aceitação mais rápida do que os outros artistas do movimento, através de sua

necessidade de incluir o passado e prever o futuro que aparentemente tranquilizava muitas pessoas que, por exemplo, ainda não compreendiam Pollock, através de suas “*Action Paintings*”. Portanto, no início, aparentemente a sensibilidade de De Kooning era mais palatável ao público do que a técnica de Pollock.

A partir dessa mesma ordem de desfiguração encontrada nas obras dos artistas pertencentes ao Expressionismo Abstrato, como foi também o caso de De Kooning, torna-se, portanto, imperioso discutirmos também esta técnica de expressão, primada pela desfiguração do corpo retratada por manchas e traços insubordinados, como foi o caso do artista Francis Bacon, estudado pelo filósofo Gilles Deleuze.

## **CAPÍTULO 5.2 – Crítica à forma figurativa de Bacon**

A sensibilidade do corpo, expressa nas artes visuais, refletindo suas paixões, desejos e sensações é representada de formas específicas por cada artista, e a forma figurativa como vinha ocorrendo desde a Renascença não mais era um norte a ser seguido. Não havia mais necessidade de expressar fielmente o corpo humano, graças, a Pablo Picasso com suas *Demoiselles d’Avignon* (F.39, p.87) e outros importantes artistas.

Especificamente na época do expressionismo abstrato, temos diversos artistas cuja arte não significava um desleixo com a figura humana, mas sim uma representação, muitas vezes tão fiel quanto uma obra de qualquer artista de outras épocas da história da arte.

Segundo Deleuze “Bacon não parou de fazer Figuras acopladas que não contam história alguma.” (DELEUZE, 2007, p. 13). Deleuze explica que a pintura, e precisamente a de Bacon, não era um modelo a representar, nem história a contar e deve procurar escapar do figurativo para seguir em direção a uma forma pura, seja por abstração, seja em direção a um ponto figural, por extração ou isolamento. E este foi o caminho adotado por Bacon. Pois, para o artista, isolar era o modo mais simples e necessário, de romper com a representação - embora não fosse suficiente - bem como de interromper a narração, impedir a ilustração, ou de liberar a figura. Tudo com o intuito de ater-se ao fato.

A forma pela qual Bacon trilha sua expressão artística no campo de manchas e traços insubordinados, pode ser observada em suas paisagens, que de acordo com Deleuze, são a preparação do que aparecerá mais tarde, funcionando como um conjunto de “*marcas livres involuntárias*”, pela atitude de riscar a tela, com traços “assignificantes, desprovidos de função ilustrativa ou narrativa.” (DELEUZE, 2007, p. 14), é a sensibilidade traduzida em suas telas.

Bacon procura agrupar a figura com suas superfícies planas - uma ao lado da outra, inclusive as sombras, mesmo que tenham, para o artista, uma função estruturante e espacializante. Bacon procura, desta forma, distinguir ainda assim os três elementos fundamentais em sua pintura; a estrutura material, a área redonda-contorno e a imagem. Segundo Deleuze:

A proximidade absoluta, a co-precisão, da grande superfície plana que funciona como fundo e da Figura, que funciona como forma, no mesmo plano de visão próxima. É esse sistema, essa coexistência de dois setores um ao lado do outro, que fecha o espaço, que constitui um espaço absolutamente fechado e giratório, muito mais do que se procedêssemos com o sombrio, o obscuro ou o indistinto. (DELEUZE, 2007, p. 16).

Deleuze explica que a pintura deve extrair a figura do figurativo, e para Bacon, isso ocorre especificamente em relação à fotografia e a pintura moderna, pois para o artista, a fotografia assumiu a função ilustrativa e documental e por consequência, a pintura moderna não tem mais que preencher essa função, pois, de acordo com o artista, esta característica pertencia à pintura antiga, posto que estavam condicionadas a temas religiosos que davam um sentido pictórico à figuração, ao passo que a pintura moderna é vista por ele, como um jogo ateu.

Embora Bacon nutrisse um sentimento ambíguo em relação à fotografia, para ele, não se tratava de não ser “uma figuração do que se vê, ela é o que o homem moderno vê.” (BACON apud DELEUZE, 2007, p. 16). Portanto, o artista, a vê como algo perigoso por ser figurativa, pois pretende reinar sobre a visão, e consequentemente sobre a pintura, ou seja, uma outra forma de Desidealização. Desta forma, em decorrência da renúncia aos temas religiosos, a dificuldade em

romper com a figuração é latente. Contudo o caminho para esse rompimento, segundo Deleuze, deu-se através da pintura abstrata.

Uma característica importante na representação à insubordinação dos traços nas obras de Bacon, também pode ser vista pela característica de movimento, encontrada em suas obras, pois para o artista, a figura é precisamente o corpo e este aparece no interior da área redonda o que é muito presente em seus quadros.

Contudo, como relata Deleuze, esse corpo não espera apenas algo da estrutura, ele espera algo de si mesmo, fazendo um esforço sobre si para se tornar figura, assim como é representado pelo grito da obra de Bacon que, para o artista, é a operação pela qual o corpo inteiro escapa pela boca, como todos seus impulsos e também pode ser visto na tanto na obra *Retrato de Michel Leiris* (F.65, p.138), bem como em uma outra obra sua, intitulada; *Estudo sobre Retrato de Inocência X de Velazquez* (F.66, p.139), feita a partir do modelo da obra daquele importante artista.



(F. 65) BACON, Retrato de Michel Leiris



(F. 66) BACON, *Estudo sobre Retrato de Inocência X de Velazquez*

De acordo com Deleuze, o movimento nas obras de Bacon, não é mais o da estrutura material enrolado na figura, mas o da figura que vai na direção da estrutura, que por sua vez, tende a se dissipar em suas grandes superfícies planas. Desta forma a figura não é mais tratada como o corpo isolado, mas o corpo deformado que escapa, seja num espelho ou numa pia, como um destino pelo qual o artista estabelece uma relação necessária com a estrutura material.

Cumprir notar que essa planaridade, que também é encontrada nas obras de Bacon já nos foi trazida por Manet com sua *Olympia* (F.32, p.73), no qual, não há profundidade alguma, é toda superfície, desfazendo a relação direta estabelecida por Ticiano dá à posição de nosso olhar, o sexo da cortesã e a profundidade, naquela obra.

Manet 'espalhou' sobre a superfície o que Ticiano tinha condensado na articulação entre superfície e profundidade. Ele aplanou a profundidade sobre a superfície. É a pintura inteira que nos encara. Não é mais a posição do nosso olhar que determina a estrutura interna do quadro e a nossa relação com ele." (ARASSE, 2019, p. 126).

O corpo sensível, em Bacon, é representado através de seus traços que trilham pelo caminho pela insubordinação, refletindo como o artista vê a relação entre o corpo e a figura. Segundo Deleuze, Bacon entende que o corpo é a figura, propriamente dita, ou seja, é o material da figura, mas não se confunde com a estrutura material. Ou seja, o corpo, para o artista, é figura, não estrutura. Para Bacon, não existe elos entre um e outro, não há, portanto, um traço de ligação.

Portanto, a figura, sendo corpo, não é um rosto, tão pouco tem um rosto, no entanto tem uma cabeça pois esta é parte integrante do corpo. Deleuze, entretanto, classifica Bacon como um retratista, um pintor de cabeças e não de rostos.

Do exposto, podemos entender que na pintura de Bacon, os detalhes como olhos, orelhas e nariz, não lhe importam tanto como a figura principal da cabeça. Estes detalhes, especificamente, são tratados pelo artista, através de suas operações de limpeza e escovação, que o desorganizam, fazendo surgir uma cabeça, unicamente, em seu lugar, e como diz Deleuze “Limpeza e traços, como procedimentos de Bacon, adquirem aqui um sentido particular.” (DELEUZE, 2007, p. 29)

Bacon também associa a imagem do homem ao animal, assim como sua sombra, mas não se trata necessariamente da animalidade bataillana associada aos desejos carnis – e com mais ênfase no corpo feminino – mas do ser humano, de maneira geral. Pois, como relata Deleuze,

Pode acontecer que um animal, um cachorro real, por exemplo, seja tratado como a sombra de seu dono; ou, inversamente, a sombra do homem adquira uma existência animal autônoma e indeterminada. A sombra escapa do corpo como um animal que abrigávamos. (DELEUZE, 2007, p. 29)

De acordo com Deleuze, ao invés de apresentar correspondências formais, a pintura de Bacon constitui uma zona de indiscernibilidade e de indecidibilidade entre o homem e o animal. Não se trata de combinação de formas, como diz o filósofo, mas sim de um fato comum do homem e do animal.

Esta forma de ver a sombra é muito próxima do pensamento surrealista, pois os integrantes daquele movimento, também entendiam que o corpo precisava ser desmontado, como nas bonecas de Bellmann, e a sombra que também passou a ter “vida própria”. Bacon ainda associa a animalidade dos corpos à da sombra, ou seja, ela não somente é independente do corpo, mas tem, sua própria animalidade.

O mesmo tratamento que Bacon dá à cabeça, também dá ao corpo, pois assim como aquela não necessariamente possui um rosto, no corpo, por sua vez, seus ossos são apenas estrutura espacial, refletindo esta zona objetiva de indiscernibilidade. Pois, o corpo, segundo Deleuze, só se revela quando deixa de ser sustentado pelos ossos.

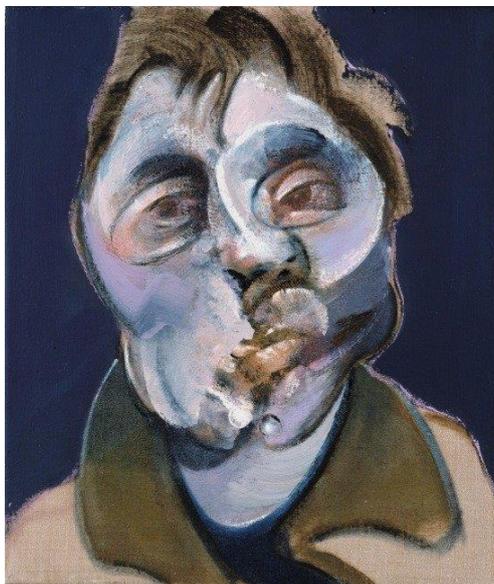
Bacon tinha também como característica pictórica, retratar a sensação, pois, para o artista, a figura é a forma sensível relacionada à sensação, agindo imediatamente sobre o sistema nervoso, que para Bacon, é a carne ou vianda. Deleuze diz que a sensação é o que é efetivamente pintado. O que está pintado no quadro; o corpo, por sua vez, não é considerado como objeto, mas sim como tendo vivido determinada sensação.

Para Bacon, a sensação também está ligada ao movimento, porém não é este que explica os níveis de sensação, e sim o contrário. Consequentemente, não é precisamente o movimento que lhe interessa – por mais que se apresente com muita frequência em sua pintura – mas sim um movimento “estático”, por mais incoerente que isto possa soar, mas que pode ser traduzido no grito do Papa Inocêncio X (F.66, p.139), ou como ações de forças invisíveis sobre o corpo, como explica Deleuze.

A figura de Bacon, portanto, é em última análise, sensível e a força tem uma relação muito estreita com a sensação, pois, segundo Deleuze, é preciso que “uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação.” (DELEUZE, 2007, p. 62). E Bacon procurava tornar visível forças invisíveis, assim como fazia Van Gogh, que como relata Deleuze “inventou até mesmo forças desconhecidas, a força inaudita de uma semente de girassol.” (DELEUZE, 2007, p. 63)

Contudo, a forma pela qual Bacon procurou representar essas sensações, foi muito particular e enfática, principalmente em se tratando do movimento, pois ele não procurou tornar visíveis forças que não o são, como é retratado em suas

séries de cabeças e autorretratos, como por exemplo a obra Auto retrato, de 1969 (F.67, p.142).



(F. 67) BACON, Auto retrato, 1969

Desta forma, as partes limpadas ou varridas dos rostos pintados por Bacon, ganham um sentido muito particular, pois marcam a própria zona onde a força incide, ou como diz Deleuze “É como se forças invisíveis esbofeteassem a cabeça sob os mais diferentes ângulos.” (DELEUZE, 2007, p. 64), ou seja, é a sensação do corpo representada de forma mais enfática. A deformação ocorre diretamente no corpo; não dá origem a uma forma abstrata, mas sim faz dessa, uma zona de indiscernibilidade comum a várias formas. a sensação retratada nas telas de Bacon, como no caso do grito do Papa, por exemplo, resulta nos diversos traços insubordinados, principalmente quando apresenta suas partes limpadas e varridas.

O artista expressa as sensações da figura, por vezes mais do que uma numa mesma imagem, e o que se vê, na realidade é tão forte que, como disse Deleuze, é possível ouvir os cascos dos cavalos ou o grito do Papa. Como diz Deleuze

As deformações de Bacon são raramente coagidas ou forçadas, não são torturas, apesar do que se diz: ao contrário, são as

posturas mais naturais de um corpo que se reagrupa em função da força simples que se exerce sobre ele, vontade de dormir, de vomitar, de se virar, de ficar sentado o maior tempo possível etc. (DELEUZE, 2007, p. 65)

Por estes fatos, podemos ver que, a figura humana está presente. Mesmo que “submersa”.

Adicionando a isto, Deleuze também explica que, Bacon pinta somente figuras acopladas. O instinto animal está sempre presente em suas telas, não importando se a figura representada é simples. Ainda assim, para o artista, está acoplada a seu animal.

Sobre o ato de pintar, Deleuze entende que os pintores estão dentro da tela, e assim, “dentro dela”, encontram todos os dados figurativos e probabilidades que, em suas palavras “*pré-ocupam a tela*”. Ocorre, desta forma uma luta entre o pintor e esses dados.

Para Bacon, o ato de pintar é fazer marcas ao acaso, limpar, varrer ou esfregar regiões ou zonas (manchas-cor). Jogar a tinta de diversos ângulos e em velocidades variada. São o que ele chama de Diagrama, “é como se, de repente, um Saara, uma zona de Saara fosse introduzida na cabeça.” (DELEUZE, 2007, p. 102, 103). O diagrama de Van Gogh, por exemplo é, nas palavras do filósofo, o conjunto dos tracejados retos e curvos que erguem e abaixam o solo, torcem as árvores, fazem palpitar o céu.

Para Deleuze, o diagrama, é um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem ou de ritmo. Ele termina o trabalho preparatório do artista, e assim começa o ato de pintar, propriamente dito. Este nunca é efeito ótico, mas potência manual desenfreada.

Bacon resume a lei do diagrama da seguinte forma: “parte-se de uma forma figurativa, um diagrama intervém para borrá-la, e dele deve surgir uma forma, de natureza inteiramente diferente, chamada Figura.” (DELEUZE, 2007, p. 156)

Em resumo, a forma pela qual Bacon procura expor seu trabalho, pode ser dar através de sua intenção de produzir a semelhança com meios não semelhantes. Bacon tende a borrar as linhas figurativas prolongando-as e as

hachurando, ou seja, induzindo entre elas novas distâncias, relações, de onde surgirá então, as semelhanças não figurativas.

Como vimos, vários são os pontos de relevância que exemplificam seus traços insubordinados, como foi o exemplo do movimento “estático”, como preferimos categorizá-lo, cujo exemplo citamos o grito do Papa, no qual Bacon procura passar o próprio grito em imagem, assim como se pode ver na respectiva obra.

Desta forma, procuramos apresentar a íntima relação entre a forma de representação do corpo humano - nas artes visuais no período conhecido por Expressionismo Abstrato, seja através de obras refletindo imagens figurativa ou os sentimentos do Corpo Humano, ou seja, do Corpo Sensível. Pois, tanto De Kooning, Pollock ou Bacon, nem sempre seguiram os cânones da forma expressa nos primórdios da história da arte, primando pela fiel representação, e sim por meio de formas insubordinadas, refletindo/ o íntimo do ser humano, seus sentimentos. Mais do que o próprio corpo, são as sensações que afloram neste período da arte, sem que, no entanto, este seja por completo descartado. Ao contrário, sempre esteve presente.

### **CAPÍTULO 5.3 – Lugar comum**

Procurando uma proximidade na representação pictórica de Bacon, com a dos artistas pertencentes ao “movimento” Expressionista Abstrato, De Kooning ou Pollock, acreditamos que exista esta conexão entre as propostas, pois, de acordo com Deleuze, a geometria ótica se esvai em proveito de uma linha exclusivamente manual, e por consequência, o olho tem dificuldades em segui-la. É uma linha (e de uma mancha-cor), que não faz contorno, nada delimita, e como diz o filósofo, nem interior nem exterior. Embora esta linha não vá de um ponto a outro, passa, contudo, entre os pontos. Desta forma, a abstração permanece figurativa.

As obras expressionistas abstratas passam a refletir, assim como as de Bacon; sensações. Como exemplo, temos os traços insubordinados do Expressionismo Abstrato, na obra de Jackson Pollock; *Homem nu com faca* (F.68, p.145).



(F. 68) POLLOCK, Homem nu com faca

Especificamente sobre as *Action Paintings*, Pollock se aproxima a Bacon e os Expressionistas Abstratos, pois seu ato de pintar se assemelha a uma “dança frenética” ao redor do quadro, ou seja, encontramos também sensibilidade nas obras de Pollock, como é o exemplo da obra intitulada *Número 13-A: Arabesco* (F.69, p.145).



(F. 69) POLLOCK, Número 13-A: Arabesco

Desta forma, poderíamos então associar as sensações depositadas nas obras de Bacon às sensações refletidas nas obras abstratas por meio das quais

os expressionistas abstratos passaram a utilizar. Nas obras daqueles artistas, é nítido, a “planeza” da tela - segundo as palavras de Deleuze - o que também pode ser visto nas obras de Bacon, bem como a relação ente caos e catástrofe, independente da forma como cada qual lida com esta situação.

Em Pollock, por exemplo, seu traço-linha e suas manchas-cor vão até o fim de sua função, refletindo uma decomposição da matéria que nos revela seus lineamentos e suas granulações. Como explica Deleuze, esta pintura passa a se tornar uma pintura-catástrofe e uma pintura-diagrama. Em Bacon, por sua vez, a catástrofe está inserida no diagrama, embora este não deva produzir a catástrofe.

Outro ponto de conexão entre Bacon e o Expressionismo Abstrato pode ser dado em relação ao diagrama, pois, para Bacon, o diagrama “É uma zona frenética onde a mão não é mais guiada pelo olho e se impõe à visão como uma outra vontade, que se apresenta como acaso, acidente, automatismo, involuntário.” (DELEUZE, 2007, p. 136). Assim como descrito por Deleuze sobre as *Action Paintings*

Mas a Action Painting faz outra coisa: ela inverte a subordinação clássica, ela subordina o olho à mão, impõe a mão ao olho, substitui o horizonte por um chão. (DELEUZE, 2007, p. 109)

Portanto, as zonas de desfiguração nas obras de Bacon também estão presentes nas obras dos artistas do Expressionismo Abstrato. Muito embora este não se via próximo daquele grupo, ainda assim existem muitos pontos de proximidades entre ambos, como é o tema das cores. Pois, segundo Deleuze, Bacon é considerado um dos maiores coloristas desde Van Gogh e Gauguin, e esta característica também é encontrada em obras de De Kooning e Pollock.

Pelo exposto, podemos entender que tanto o corpo como suas sensações foram representados pictoriamente pelos artistas - independente da época na história da arte - e especificamente na pintura.

Alguns artistas procuraram expressar este corpo através de sua beleza, realçando cada traço, cada drapeamento, cada sutileza. Outros, e por

consequência da época em que viveram, ativeram-se às sensações e sentimentos adstritos a esse corpo, representando seus corpos e suas sensações, e como exemplo novamente temos o caso do grito do Papa, no qual as sensações que foram literalmente transferidas para a tela.

Consequentemente, também podemos notar a forte relação entre a pintura com o corpo, com as sensações deste corpo e as diferentes formas pelas quais os artistas procuraram representar todo esse arcabouço de informações. Seja adicionando à tela, seja retirando dela as informações que melhor puderam traduzir suas inspirações.

A partir do exposto, gostaríamos de encaminhá-los ao próximo capítulo, precedendo a Conclusão de nossa Dissertação, que por sua vez, trata da Pintura posta a nu.

#### **CAPÍTULO 5.4 – O Corpo e seu caminho**

Foi através do olhar da cortesã que nos fitava que Manet introduziu uma importante ruptura na representação pictórica. Manet modificou por completo a relação que o espectador tinha com a pintura, estabelecida por Ticiano com relação à profundidade. Manet trouxe “à tona” o quadro por completo. Não era mais um ou outro personagem que nos fitava, como é o caso do *Rapto das Sabinas* (F.15, p.36), de David, onde até os cavalos nos encaram, e sim o quadro inteiro veio até nós.

Manet explorou essa técnica através da planaridade, assim como muito tempo depois, Bacon também o fez, se valendo do Interdito do “Fitar o observador”, como também foi por nós abordado na presente Dissertação, voltado às Interdições da pintura. Portanto, não é somente a figura, mas toda a pintura que nos encara, afronta, convida ou autoriza nosso olhar:

A mulher nos olha a partir da superfície do quadro e nos olha de frente: onde quer que esteja, você está sob o seu olhar. Como Fried diz aproximadamente, sem pensar em Ticiano, mas em Manet, ela nos coloca sob o império do seu olhar, um olhar fixo e dominador. Eis o que Manet viu. E foi o que ele transformou.

No caso dele, é a superfície inteira que olha o espectador de frente (...) (ARASE, 2019, p. 124)

Nesta obra, Manet nos convida a que façamos parte de sua obra, algo também que foi explorado pela arte contemporânea, integrando o espectador literalmente dentro da obra de arte, como exemplificado por Anfam, através de uma frase de Smith, que diz “uma obra de arte ou um objeto são sempre completados pelo espectador”. (SMITH apud ANFAM, 2013, p. 14) .

Talvez este convite seja destinado a nossos devaneios, para que possamos nos imaginar dentro de um *Banho turco* (F.04, p.19), de Ingres, ou numa situação de perigo como em *Diana e Acteão* (F.02, p. 17) de Ticiano, no qual a visão do nu feminino foi arriscada como dito por Galard; “E a visão da nudez o é mais ainda.” (GALARD, 2011, p. 19).

Ainda no que diz respeito à Olympia, quando o artista criou o ambiente de uma cortesã em seu provável local de trabalho, foi importante a escolha do tema feito por Manet, ainda que tenha se valido de uma fantasia, pois a modelo pintada também estava em seu outro quadro *Déjeuner sur l’herbe* (F.33, p.74) , ou nas palavras de Clark

The Olympia is a portrait of an individual, whose interesting but sharply characteristic body is placed exactly where one would expect to find it. (CLARK, 1984, p. 164)

Um outro ponto de relevância no tema da “*Pintura posta a nu*” diz respeito às camadas de tinta exploradas pelos pintores ao transporem pictoricamente a encarnação da imagem desejada, e este tema pode ser analisado se tomarmos por referência o quadro de Catherine Lescault, da obra de Balzac.

Através das camadas de tinta é possível descobrir ao menos uma parte de seu corpo, levando o espectador ao devaneio de querer desvelá-la a ponto de descobrir – ao menos com os olhos - seu corpo por inteiro, levando este

espectador à sensação de precisar tocá-la, traduzindo-se também numa tela háptica.

As camadas de tinta que “*re-elam*” o corpo, ou o desvelam, como em Balzac, também revelam as sensações colocadas pelo artista na tela, ou seja, as camadas de tinta revelam tanto a figura como seus sentimentos, ou seja, a tela expõe a figura com todas suas nuances, sejam físicas, sejam de sentimento.

No que se refere ao ato de colocar o sentimento na tela, um importante exemplo são as telas de Pollock, que literalmente transferia para a tela o que sentia. Ou seja, os quadros do artista expunham todo seu sentimento, e o espectador estaria “pronto” a compreendê-lo ou não, e que pode ser compreendido através de sua “atuação” na fatura de algumas obras que foram filmadas<sup>2627</sup>.

Através dessas imagens, podemos perceber como o artista “entra” na tela - no sentido descrito por Deleuze - para dela extrair o que acredita serem as interações que lhe pulsam. Ou seja, neste ato, ele aflui seus sentimentos, escondidos na tela, para que submerjam e resultem na obra pretendida.



(F. 70) POLLOCK, Obra 11

Portanto, através do presente trabalho, procuramos apresentar como a pintura desvendou e desvelou o corpo, mais precisamente o feminino em todo seu esplendor, associando na maioria das vezes ideais de beleza, graciosidade, jovialidade, sensualidade, do erótico.

<sup>26</sup> Vídeo sobre Jackson Pollock por David Anfam (<https://youtu.be/8PQfMd3Vv-g>)

<sup>27</sup> Vídeo sobre Jackson Pollock ([https://youtu.be/X3Uj\\_HAAvbk](https://youtu.be/X3Uj_HAAvbk))

No entanto, a pintura também se valeu, de início, de alegorias, impostas pela Igreja Católica, que foram gradualmente caindo, assim como os véus das Vênus e ninfas retratadas no decorrer da História da Arte, cuja queda se deu pelo Panejamento, que por sua vez também passou a ser retratado diversas vezes tão transparente, que praticamente nada escondia, como foi o exemplo da *Vênus de Cranach* (F.07, p.22).

De tão latente que era esse nu retratado na pintura que praticamente convidava o espectador à sensação tanto do desejo de entrar na tela e tocar a imagem retratada pelo artista, como pelo luto ou decepção por saber que isto não seria possível.

É de enorme importância o fato de que as diversas Vênus e ninfas foram responsáveis pela propagação da imagem do corpo feminino nu em todo seu esplendor, beleza, sensualidade e erotismo, pois foram retratadas de diversas formas, ora como santas, como foi o caso do *Êxtase de Santa Thereza*, de Bernini (F. 26, p.62) ora como a *Odalisca* de Ingres (F.16, p.37).

Ao longo da história da pintura presenciamos diversos movimentos artísticos cuja relação com o corpo se dava de maneira muitas vezes crítica, como foi o caso do surrealismo, que pretendia separar o corpo em fragmentos independentes, separando e dotando inclusive a própria sombra de “*vida própria*”.

Esta crítica foi representada nas artes visuais por meio de máquinas que substituiriam as sensações carnis dos seres humanos, por acreditarem que tínhamos chegado a um ponto que estas sensações eram tratadas tão artificialmente que até essas máquinas poderiam realizá-las, como são os exemplos das Máquinas, e especificamente a *Máquina Celibatária* de Duchamp (F.47, p.100).

No decorrer da história também ocorreu uma mudança drástica em relação ao tratamento dos “novos” corpos, ou Simulacros, Avatares pois, a partir da *Belle Époque*, seus “proprietários” se viram “ameaçados” caso não estivessem de acordo com o que preceituava a moda da época. Esses corpos precisaram se modelar em academias ou por meio de remédios, cirurgias e adereços permanentes ou não. E há que se notar que este sentimento perdura até os dias de hoje.

Na Arte Pop, este corpo também foi retratado de forma crítica, superficial, retratada como puro fetiche, como é o exemplo de algumas obras de Andy Warhol, como o Retrato de Marilyn (F.71, p.151), por exemplo, na qual o comprador poderia ter sua própria Marilyn, mas dotada de uma superficialidade ímpar, uma “*shallow image*”.



(F. 71) WARHOL, Retrato de Marilyn

Ainda no percurso da representação pictórica do corpo e de suas sensações, houve a necessidade de mesclar as sensações com a figura - ao contrário do que ocorreu no surrealismo. Desta forma, também se valendo da técnica da planaridade instituída por Manet. Procuramos também trazer tanto Bacon como alguns artistas do Expressionismo Abstrato, como De Kooning e Pollock, para exemplificar suas respectivas necessidades de expressar as sensações do corpo, como foi quadro retratando o grito do Papa Inocêncio XI (F.66, p.139) e Número 13, Arabesco (F.69, p.145), respectivamente.

Pois no grito, Bacon procurou reproduzi-lo literalmente. Não se tratava simplesmente de uma pessoa gritando através da imagem que foi expressa - também com suas áreas limpadas, para enfatizar a intenção de retratação do grito, mas do Grito propriamente representado pictoricamente.

Já no quadro de Pollock, a abstração tomou conta da imagem e o artista transferiu suas sensações para a tela. O olho do artista foi transferido para suas mãos que, por sua vez, traduziram suas fantasias oníricas na forma de *Action Paintings*.

Portanto, procuramos apresentar os pontos que revelam que não somente a pintura revelou uma nudez – que, de início, proibida - como foi o caso das imagens de Eva – como a própria pintura se revelou, se despiu, ou antes, foi despida.

## **Conclusão: A Pintura posta a nu**

Caíram seus véus, e o primeiro artista responsável por deixar a *Pintura a nu*, provavelmente foi Manet, que transformou o processo de profundidade de Ticiano, com sua *Olympia* (F. 32, p. 73) numa tela plana, trazendo para nossos olhares a “cruza” das pinceladas do artista, na qual, não somente a cortesã estava oferecendo a visão de seu corpo, mas o quadro inteiro estava à mostra para nós, ávidos espectadores, pronto para ser tocado. Manet foi um dos responsáveis por afluir a pintura para nossos olhos e tato.

Picasso também foi responsável por nos trazer essa “cruza”, tanto da planaridade como dos temas escolhidos, tendo, principalmente *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelan)* (F.39, p.86), como seu estandarte.

Quando Bacon resolveu “gritar” em sua tela, escolhendo como modelo a imagem de Velasquez em *Papa Inocência X* (F.66, p.139), também trouxe - através de seus traços insubordinados por suas raspagens e imagens limpadas - para a superfície da tela da tela não só o corpo, mas suas inquietações.

A nudez da pintura também nos é apresentada por meio tanto das pinceladas dos artistas, como da tradução de seus sentimentos, como ocorrido no Expressionismo Abstrato seja por figuras - mesmo que disformes - seja por representações abstratas, como os *Action Paintings* de Pollock, revelando a intimidade da pintura. Desvelando a pintura.

Essas não foram somente as inquietações do artista, mas da própria tela, e da pintura, pois, se o artista mergulha na tela, para dela traduzir o que Deleuze bem explicou por: “A tela já está de tal maneira cheia que o pintor deve entrar nela.” (DELEUZE, 2007, p. 99), ela está, portanto, somente aguardando que o artista traga à tona toda sua essência, toda sua nudez.

Encontramos também essa “cruza” nas espessas pinceladas no quadro de Catherine Lescault, de Balzac, misturando figura e fundo, delas ressurgem a diva. Não foi preciso desvelá-la, pois este desvelamento é feito nos devaneios do espectador, seus pés foram a “porta de entrada” para os devaneios dos espectadores, que se perdem entre sensações visuais e táteis. Na confusão entre olhar e tocar, os olhos se perdem.

O corpo, como vimos, passou por altos e baixos, críticas e venerações, principalmente o corpo feminino – que foi estudado, analisado, embelezado, desenhado, pintado, riscado, duplicado, cortado, tatuado - como objeto mais importante para esse processo de desnudamento da pintura.

Tanto artistas como filósofos tiveram que desvelá-lo para esse início do processo pelo qual a pintura deveria passar, pois, antes de tudo, precisávamos extrair a essência desse veículo da pintura, que é o corpo.

E todo esse caminho foi muito importante, sem o qual a pintura não poderia chegar ao ponto onde chegou, ou seja, ao momento em que possa, ela mesmo, se desvelar, possa se colocar à prova.

Portanto, as imagens dos corpos foram sendo aos poucos limpadas, ao ponto que suas sensações afloraram em gritos e êxtases, como vimos nas obras de Bacon, Pollock e De Kooning, e este processo de limpeza e abstração também contribuiu para desnudar a pintura, resultando por mostrar sua verdade, suas "*True Colors*".

A Pintura, Crua e Nua. Ou seja, A Pintura posta a Nu.

**IMAGENS:****INTRODUÇÃO:**

Figura

01 \_\_\_\_\_ **Pág.: 13**

Detalhe do relicário de prata de Santo Isidoro (século XI), Basílica de Santo Isidoro, Léon, Espanha apud **AGAMBEN**, Giorgio, Nudez

Figura

02 \_\_\_\_\_ **Pág.: 17****Ticiano**, Diana e Acteão

(<https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/10388/diana-and-actaeon>). Acessado em 17/04/2020

Figura

03 \_\_\_\_\_ **Pág.: 18**Jean-Baptiste **Regnault**, As Três Graças

([https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fartsdot.com%2FADC%2FArt-ImgScreen-3.nsf%2FO%2FA-8Y3G6Z%2F%24FILE%2FJean\\_baptiste\\_regnault-the\\_three\\_graces.Jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fpt.artsdot.com%2F%40%40%2F8Y3G6Z-Jean-Baptiste-Baron-Regnault-As-tr%25C3%25AAs-gra%25C3%25A7as&tbnid=rbDyddfzX\\_XWwM&vet=12ahUKEwiTzvDhq9nnAhWUJ7kGHXyPCTIQMygAegUIARDMAQ..i&docid=F9HqpxCYI\\_rFFM&w=1419&h=1853&q=jean%20baptiste%20regnault%20as%20tres%20gra%C3%A7as&ved=2ahUKEwiTzvDhq9nnAhWUJ7kGHXyPCTIQMygAegUIARDMAQ](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fartsdot.com%2FADC%2FArt-ImgScreen-3.nsf%2FO%2FA-8Y3G6Z%2F%24FILE%2FJean_baptiste_regnault-the_three_graces.Jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fpt.artsdot.com%2F%40%40%2F8Y3G6Z-Jean-Baptiste-Baron-Regnault-As-tr%25C3%25AAs-gra%25C3%25A7as&tbnid=rbDyddfzX_XWwM&vet=12ahUKEwiTzvDhq9nnAhWUJ7kGHXyPCTIQMygAegUIARDMAQ..i&docid=F9HqpxCYI_rFFM&w=1419&h=1853&q=jean%20baptiste%20regnault%20as%20tres%20gra%C3%A7as&ved=2ahUKEwiTzvDhq9nnAhWUJ7kGHXyPCTIQMygAegUIARDMAQ)). Acessado em 17/02/2020

Figura

04 \_\_\_\_\_ **Pág.: 19**Jean-Auguste Dominique **Ingres**, o Banho Turco

(<https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fi0.wp.com%2Fvirusdaarte.net%2Fwp-content%2Fuploads%2F2014%2F05%2Fingres1234.png&imgrefurl=https%3A%2F%2Fvirusdaarte.net%2Fingres-o-banho-turco%2F&tbnid=TFBMU6fkBNWiMM&vet=12ahUKEwjseyrrdnnAhUECNQKHfDDCtIQMygAegUIARDGAQ..i&docid=Du4slyJGEduQ6M&w=528&h=520&q=o%20banho%20turco%20Ingres&ved=2ahUKEwjseyrrdnnAhUECNQKHfDDCtIQMygAegUIARDGAQ>). Acessado em 17/02/2020

Figura

05 \_\_\_\_\_ **Pág.: 20**Gustave **Courbet**, A origem do mundo

(<https://www.pariscityvision.com/pt/paris/museus-de-paris/museu-de-orsay/origem-do-mundo>). Acessado em 19/02/2020

Figura

06 \_\_\_\_\_ **Pág.: 21**Francisco de **Goya**, Maja Desnuda

(<https://www.google.com/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.historiadasartes.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2015%2F10%2F15.6ajaDesnudaGoya.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.historiadasartes.com%2Fsala-dos-professores%2Famaja-desnuda-francisco-de-goya%2F&tbnid=XCnCxV9nhVNF2M&vet=12ahUKEwiFju2QztnnAhWtJrkGHVbLDPMQMygAegUIARC3AQ..i&docid=NNqisGaBCvX7HM&w=800&h=406&q=goya%20maja%20desnuda&ved=2ahUKEwiFju2QztnnAhWtJrkGHVbLDPMQMygAegUIARC3AQ>). Acessado em 17/02/2020

Figura

07 \_\_\_\_\_ Pág.: 22

Lucas **Cranach**, Vênus

([https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Flive.staticflickr.com%2F4773%2F40685344971\\_b403408825\\_b.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.flickr.com%2Fphotos%2F33784579%40N05%2F40685344971&tbnid=CNqgVBi29n5HRM&vet=12ahUKEwi\\_rjAut7nAhVhDbkGHR70DhAQMygZegQIARAh..i&docid=axxmAxwwTX1dUM&w=683&h=1024&q=Cranach%20Venus&ved=2ahUKEwi\\_rjAut7nAhVhDbkGHR70DhAQMygZegQIARAh](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Flive.staticflickr.com%2F4773%2F40685344971_b403408825_b.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.flickr.com%2Fphotos%2F33784579%40N05%2F40685344971&tbnid=CNqgVBi29n5HRM&vet=12ahUKEwi_rjAut7nAhVhDbkGHR70DhAQMygZegQIARAh..i&docid=axxmAxwwTX1dUM&w=683&h=1024&q=Cranach%20Venus&ved=2ahUKEwi_rjAut7nAhVhDbkGHR70DhAQMygZegQIARAh)). Acessado em 19/02/2020

Figura

08 \_\_\_\_\_ Pág.: 22

Sandro **Botticelli**, As Três Graças-Detalhe do quadro A Primavera

(<http://estoriasdahistoria12.blogspot.com/2013/06/a-primavera-de-sandro-botticelli.html> ). Acessado em 19/02/2020

**CAPÍTULO 1 – Corpo Desvelado**

**CAPÍTULO 1.1.1 – O Panejamento**

Figura 09

\_\_\_\_\_ Pág.: 27

Antonio da **Correggio**, Leda e o cisne

(<https://www.meisterdrucke.de/kunstdrucke/Antonio-da-Correggio/283992/Leda-und-der-Schwan.html>). Acessado em 16/04/2020

Figura 10

\_\_\_\_\_ Pág.: 28

René **Magritte**, Os amantes

([http://obviousmag.org/archives/2011/01/rene\\_magritte.html](http://obviousmag.org/archives/2011/01/rene_magritte.html)). Acessado em 17/03/2020

Figura 11

Pág.: 29

Rodolfo **Amoedo**, Estudo de mulher

(<http://omundocomoelee.blogspot.com/2010/05/estudo-de-mulher-rodolfo-amiedo-1884.html>). Acessado em 17/03/2020

## CAPÍTULO 1.2 – Idealização e Alegoria

Figura 12

Pág.: 32

**Masaccio**, A Expulsão do Paraíso Terrestre

(<https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fpt.wahooart.com%2FA55A04%2Fw.nsf%2FO%2FBRUE-5ZKCYW%2F%24File%2FMasaccio%2Bdi%2BSan%2BGiovanni%2B-%2BThe%2BExpulsion%2Bfrom%2BParadise%2B.JPG&imgrefurl=https%3A%2F%2Fpt.wahooart.com%2FA55A04%2Fw.nsf%2FO%2FBRUE-5ZKCYW&tbnid=-wwOWECfJUxRgM&vet=12ahUKEwiOmKiC2ODnAhXdALkGHXFnC9sQMygBegUIARDOAQ..i&docid=1yLupkvsLTNeWM&w=409&h=986&q=Masaccio%20Expuls%3A%20do%20Para%3ADso%20Terrestre&ved=2ahUKEwiOmKiC2ODnAhXdALkGHXFnC9sQMygBegUIARDOAQ>). Acessado em 20/02/2020

Figura 13

Pág.: 33

**Masolino**, Tentação de Adão e Eva

([https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwikipedia%2Fcommons%2F9%2F9a%2FCappella\\_brancacci%252C\\_Tentazione\\_di\\_Adamo\\_ed\\_Eva\\_%2528restaurato%2529%252C\\_Masolino.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fpt.m.wikipedia.org%2Fwiki%2FFicheiro%3ACappella\\_brancacci%2C\\_Tentazione\\_di\\_Adamo\\_ed\\_Eva\\_\(restaurato\)%2C\\_Masolino.jpg&tbnid=qtWC6-rmSl6JhM&vet=12ahUKEwiLxcfh2eDnAhV\\_LbkGHXSGAW8QMygAegUIARDMAQ..i&docid=bnfAu7o56HD9hM&w=1032&h=1932&q=Masolino%20Ad%3A%20e%20Eva&ved=2ahUKEwiLxcfh2eDnAhV\\_LbkGHXSGAW8QMygAegUIARDMAQ](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwikipedia%2Fcommons%2F9%2F9a%2FCappella_brancacci%252C_Tentazione_di_Adamo_ed_Eva_%2528restaurato%2529%252C_Masolino.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fpt.m.wikipedia.org%2Fwiki%2FFicheiro%3ACappella_brancacci%2C_Tentazione_di_Adamo_ed_Eva_(restaurato)%2C_Masolino.jpg&tbnid=qtWC6-rmSl6JhM&vet=12ahUKEwiLxcfh2eDnAhV_LbkGHXSGAW8QMygAegUIARDMAQ..i&docid=bnfAu7o56HD9hM&w=1032&h=1932&q=Masolino%20Ad%3A%20e%20Eva&ved=2ahUKEwiLxcfh2eDnAhV_LbkGHXSGAW8QMygAegUIARDMAQ)). Acessado em 20/02/2020

Figura 14

Pág.: 35

Sandro **Botticelli**, A Calúnia de Apeles

[https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwikipedia%2Fcommons%2F8%2F85%2FSandro\\_Botticelli\\_021.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fpt.wikipedia.org%2Fwiki%2FA\\_Cal%25C3%25BAnia\\_de\\_Apeles\\_\(Botticelli\)&tbnid=r-85XiarpQsUEM&vet=12ahUKEwi3k\\_Sl4uDnAhUiCdQKHSuGCxcQMygAegUIARDeAQ..i&docid=dcD1f5pmAOobMM&w=3000&h=2009&q=Botticelli%20obras%20Ufizzi%20Calunia&ved=2ahUKEwi3k\\_Sl4uDnAhUiCdQKHSuGCxcQMygAegUIARDeAQ\).](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwikipedia%2Fcommons%2F8%2F85%2FSandro_Botticelli_021.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fpt.wikipedia.org%2Fwiki%2FA_Cal%25C3%25BAnia_de_Apeles_(Botticelli)&tbnid=r-85XiarpQsUEM&vet=12ahUKEwi3k_Sl4uDnAhUiCdQKHSuGCxcQMygAegUIARDeAQ..i&docid=dcD1f5pmAOobMM&w=3000&h=2009&q=Botticelli%20obras%20Ufizzi%20Calunia&ved=2ahUKEwi3k_Sl4uDnAhUiCdQKHSuGCxcQMygAegUIARDeAQ).) Acessado em 20/02/2020

Figura 15

Pág.: 36

Jean Louis **David**, intitulado O Rapto das Sabinas  
(<https://virusdaarte.net/david-o-rapto-das-sabinas/>). Acessado em 17/03/2020

Figura 16

Pág.: 37

Jean Auguste-Dominique **Ingres** Grande Odalisca

[https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fartrianon.files.wordpress.com%2F2016%2F10%2Fa-grande-odalisca.jpg%3Fw%3D1200&imgrefurl=https%3A%2F%2Fartrianon.com%2F2016%2F10%2F18%2Fobra-de-arte-da-semana-a-grande-odalisca-de-ingres%2F&tbnid=edhiljB8jSWnoM&vet=12ahUKEwjSI43W26HoAhVFDdQKHZGvDeoQMygAegUIARDeAQ..i&docid=mrwO25HmuJ-8HM&w=1200&h=668&q=odalisca%20ingres&ved=2ahUKEwjSI43W26HoAhVFDdQKHZGvDeoQMygAegUIARDeAQ\).](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fartrianon.files.wordpress.com%2F2016%2F10%2Fa-grande-odalisca.jpg%3Fw%3D1200&imgrefurl=https%3A%2F%2Fartrianon.com%2F2016%2F10%2F18%2Fobra-de-arte-da-semana-a-grande-odalisca-de-ingres%2F&tbnid=edhiljB8jSWnoM&vet=12ahUKEwjSI43W26HoAhVFDdQKHZGvDeoQMygAegUIARDeAQ..i&docid=mrwO25HmuJ-8HM&w=1200&h=668&q=odalisca%20ingres&ved=2ahUKEwjSI43W26HoAhVFDdQKHZGvDeoQMygAegUIARDeAQ).) Acessado em 17/03/2020

## CAPÍTULO 1.3 – As Três Graças

Figura 17

Pág.: 39

Sandro **Botticelli**, A Primavera

[https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fartrianon.files.wordpress.com%2F2017%2F09%2F800px-botticelli-primavera.jpg%3Fw%3D364&imgrefurl=https%3A%2F%2Fmarinafranconeti.wordpress.com%2F2017%2F09%2F12%2Fobra-de-arte-da-semana-a-primavera-de-botticelli%2F&tbnid=K58uy\\_U7KRCZM&vet=12ahUKEwie7vK5j-HnAhXgH7kGHeITAeMQMygCegUIARDgAQ..i&docid=Ju14phShKUZirM&w=364&h=239&q=botticelli%20a%20primavera&ved=2ahUKEwie7vK5j-HnAhXgH7kGHeITAeMQMygCegUIARDgAQ\).](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fartrianon.files.wordpress.com%2F2017%2F09%2F800px-botticelli-primavera.jpg%3Fw%3D364&imgrefurl=https%3A%2F%2Fmarinafranconeti.wordpress.com%2F2017%2F09%2F12%2Fobra-de-arte-da-semana-a-primavera-de-botticelli%2F&tbnid=K58uy_U7KRCZM&vet=12ahUKEwie7vK5j-HnAhXgH7kGHeITAeMQMygCegUIARDgAQ..i&docid=Ju14phShKUZirM&w=364&h=239&q=botticelli%20a%20primavera&ved=2ahUKEwie7vK5j-HnAhXgH7kGHeITAeMQMygCegUIARDgAQ).) Acessado em 20/02/2020

Figura 18

Pág.: 39

Jean-Baptiste **Regnault**, As Três Graças (Detalhe)

<https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fartsdot.com%2FAD>

[C%2FArt-ImgScreen-3.nsf%2FO%2FA-8Y3G6Z%2F%24FILE%2FJean\\_baptiste\\_regnault-the\\_three\\_graces.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fpt.artsdot.com%2F%40%40%2F8Y3G6Z-Jean-Baptiste-Baron-Regnault-As-tr%25C3%25AAs-gra%25C3%25A7as&tbnid=rbDyddfzX\\_XWwM&vet=12ahUKEwiTzvDhq9nnAhWUJ7kGHXyPCTIQMygAegUIARDMAQ..i&docid=F9HgpxCYI\\_rFFM&w=1419&h=1853&q=jean%20baptiste%20regnault%20as%20tres%20gra%20C3%A7as&ved=2ahUKEwiTzvDhq9nnAhWUJ7kGHXyPCTIQMygAegUIARDMAQ](https://www.artsdot.com/2014/08/24/FILE%2FJean_baptiste_regnault-the_three_graces.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fpt.artsdot.com%2F%40%40%2F8Y3G6Z-Jean-Baptiste-Baron-Regnault-As-tr%25C3%25AAs-gra%25C3%25A7as&tbnid=rbDyddfzX_XWwM&vet=12ahUKEwiTzvDhq9nnAhWUJ7kGHXyPCTIQMygAegUIARDMAQ..i&docid=F9HgpxCYI_rFFM&w=1419&h=1853&q=jean%20baptiste%20regnault%20as%20tres%20gra%20C3%A7as&ved=2ahUKEwiTzvDhq9nnAhWUJ7kGHXyPCTIQMygAegUIARDMAQ)). Acessado em 23/02/2020

## CAPÍTULO 1.4 – A Força da Vênus

Figura 19

Pág.: 42

**Ticiano** Vicelli, Vênus de Urbino  
(<https://artsandculture.google.com/asset/venus-of-urbino/bQGS8pnP5vr2Jg?hl=pt-BR&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22B%22%3A8.712396335589569%2C%22z%22%3A8.712396335589569%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.9852373595505615%2C%22height%22%3A1.237499999999998%7D%7D>). Acessado em 21/02/2020

Figura 20

Pág.: 44

Sandro **Botticelli**, O Nascimento de Vênus

(<https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwww.infoescola.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2012%2F04%2Fnascimento-de-venus-scaled.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.infoescola.com%2Fpintura%2Fo-nascimento-de-venus%2F&tbnid=dF3NP4a-b4NRXM&vet=12ahUKEwjP16no7OPnAhVzCbKGHfRzCrYQMygAegUIARDWAQ..i&docid=EE0etuLTDIfhrM&w=2560&h=1344&q=botticelli%20o%20nascimento%20de%20v%C3%AAnus&ved=2ahUKEwjP16no7OPnAhVzCbKGHfRzCrYQMygAegUIARDWAQ>). Acessado em 21/02/2020

## CAPÍTULO 1.5 – As Ninfas

Figura 21

Pág.: 44

Lorenzo **Lotto**, Apolo Adormecido  
(<http://senzadedita.blogspot.com/2015/01/apollo-dormiente-e-le-muse-di-lorenzo.html>). Acessado em 16/04/2020

## CAPÍTULO 1.6.1 – O Desejo e o erótico

Figura 22

Pág.: 50

Agnoldo **Bronzino**, Alegoria do Triunfo de Vênus (ou Alegoria da Luxúria)

(<http://qiscreatio.blogspot.com/2011/07/uma-alegoria-de-venus-e-cupido.html>).

Acessado em 19/03/2020

## CAPÍTULO 1.6.3 – Corpo e Desejo

Figura 23

Pág.: 56

Joan **Miró**, Retrato de uma Dançarina

(<https://www.moma.org/audio/playlist/225/2902> ) . Acessado em 23/02/2020

## CAPÍTULO 1.7 – Os Interditos na Pintura

Figura 24

Pág.: 61

Marino **Marini**, O anjo da cidade

(<https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fi.pinimg.com%2Foriginals%2Fa9%2F27%2F5a%2Fa9275a706f69fd948ff9d17501ecb14f.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.com%2Fpin%2F414049759486934871%2F&tbnid=FSdrJohu2g4tYM&vet=12ahUKEwia4ZvexZXoAhV3ALkGHUbuCJMQMMygFegUIARDdAQ..i&docid=AYPhiKpHVmUdKM&w=370&h=490&q=marino%20marini&ved=2ahUKEwia4ZvexZXoAhV3ALkGHUbuCJMQMMygFegUIARDdAQ>). Acessado em 12/03/2020

Figura 25

Pág.: 61

\_\_\_\_\_, Ser urbano

([https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fserurbano.files.wordpress.com%2F2010%2F06%2Fmarino-marini-08.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fserurbano.wordpress.com%2F2010%2F06%2F27%2Fmarino-marini%2F&tbnid=1Ug\\_59LvlqOv4M&vet=12ahUKEwia4ZvexZXoAhV3ALkGHUbuCJMQMMygHegUIARDhAQ..i&docid=2KvyK1gu0NqjdM&w=1743&h=1308&q=marino%20marini&ved=2ahUKEwia4ZvexZXoAhV3ALkGHUbuCJMQMMygHegUIARDhAQ](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fserurbano.files.wordpress.com%2F2010%2F06%2Fmarino-marini-08.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fserurbano.wordpress.com%2F2010%2F06%2F27%2Fmarino-marini%2F&tbnid=1Ug_59LvlqOv4M&vet=12ahUKEwia4ZvexZXoAhV3ALkGHUbuCJMQMMygHegUIARDhAQ..i&docid=2KvyK1gu0NqjdM&w=1743&h=1308&q=marino%20marini&ved=2ahUKEwia4ZvexZXoAhV3ALkGHUbuCJMQMMygHegUIARDhAQ)). Acessado em 12/03/2020

Figura 26

Pág.: 62

Gianlorenzo **Bernini**, Êxtase de Santa Tereza, Bernini

(<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/extase-de-santa-teresa/>). Acessado em 12/03/2020

## CAPÍTULO 1.7.2 – Pluralidade dos corpos

Figura 27

Pág.: 66

Peter Paul **Rubens**, Vênus e Areia

([https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fi.pinimg.com%2Foriginals%2F6f%2F1a%2F2d%2F6f1a2da8ddced8ebf11f61a3005b7861.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.com%2Fpin%2F206391595396376225%2F&tbnid=\\_e1YKPTvkwHDKM&vet=12ahUKEwi75o2Fq-jnAhVuJrkGHWuSAnsQMygBegUIARDQAQ..i&docid=uVbqmL6Vsk1eFM&w=145&h=800&q=Venus%20and%20Areia%2C%20Rubens&ved=2ahUKEwi75o2Fq-jnAhVuJrkGHWuSAnsQMygBegUIARDQAQ](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fi.pinimg.com%2Foriginals%2F6f%2F1a%2F2d%2F6f1a2da8ddced8ebf11f61a3005b7861.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.com%2Fpin%2F206391595396376225%2F&tbnid=_e1YKPTvkwHDKM&vet=12ahUKEwi75o2Fq-jnAhVuJrkGHWuSAnsQMygBegUIARDQAQ..i&docid=uVbqmL6Vsk1eFM&w=145&h=800&q=Venus%20and%20Areia%2C%20Rubens&ved=2ahUKEwi75o2Fq-jnAhVuJrkGHWuSAnsQMygBegUIARDQAQ)). Acessado em 23/02/2020

Figura 28

Pág.: 66

**Renato Moraes**, Estudo a partir das Grandes Banhistas de Renoir

(<https://renatomoraes.com.br/en/desenhos/>). Acessado em 24/02/2020

## CAPÍTULO 1.7.3 – Imagem háptica

Figura 29

Pág.: 69

François **Gérard**, Psiquê e o Amor

(<https://virusdaarte.net/mit-a-paixao-de-cupido-por-psique/>). Acessado em 23/02/2020

Figura 30

Pág.: 69

Pierre-Narcisse **Guérin**, Busto de Moça

(<https://www.wikiart.org/en/pierre-narcisse-guerin/portrait-of-a-young-girl-1812>). Acessado em 23/02/2020

Figura 31

Pág.: 71

François **Boucher**, Diana

([https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fran%C3%A7ois\\_Boucher\\_-\\_Diana\\_Resting\\_after\\_her\\_Bath,\\_1742.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fran%C3%A7ois_Boucher_-_Diana_Resting_after_her_Bath,_1742.jpg)). Acessado em 23/02/2020

**CAPÍTULO 1.7.4 – A Inversão**

Figura 32

Pág.: 73

Édouard **Manet**, Olympia  
 ([https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwww.historiadasartes.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2015%2F10%2F17.34ManetMulher.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.historiadasartes.com%2Fsala-dos-professores%2Folympia-edouard-manet%2F&tbnid=9a3sGXsU5KCHAM&vet=12ahUKEwiP8Obw6ePnAhXvILkGHUGWB2QQMygCegUIARDbAQ..i&docid=fK3GzX\\_ud6-zIM&w=800&h=537&q=olympia%20de%20manet&ved=2ahUKEwiP8Obw6ePnAhXvILkGHUGWB2QQMygCegUIARDbAQ](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwww.historiadasartes.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2015%2F10%2F17.34ManetMulher.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.historiadasartes.com%2Fsala-dos-professores%2Folympia-edouard-manet%2F&tbnid=9a3sGXsU5KCHAM&vet=12ahUKEwiP8Obw6ePnAhXvILkGHUGWB2QQMygCegUIARDbAQ..i&docid=fK3GzX_ud6-zIM&w=800&h=537&q=olympia%20de%20manet&ved=2ahUKEwiP8Obw6ePnAhXvILkGHUGWB2QQMygCegUIARDbAQ)). Acessado em 21/02/2020

Figura 33

Pág.: 74

Édouard **Manet**, Déjeuner sur l'herbe  
 ([https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2F3.bp.blogspot.com%2F-sFR4J\\_V4RJs%2FWIZ4j2hTDMI%2FAAAAAAAAcuY%2F6RXMjAm3bpUiUe96FaFpSbnNyz2zh0y5QCLcB%2Fw1200-h630-p-k-no-nu%2F%2525C3%252589douard%252BManet%252B-%252BLE%252BD%2525C3%2525A9jeuner%252Bsur%252BL%252527herbe.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.arteeblog.com%2F2017%2F01%2Fahistoria-da-pintura-le-dejeuner-sur.html&tbnid=Pem7WeNYXS45xM&vet=12ahUKEwiUktLv-uXnAhWnBLkGHdBIDfoQMygBegUIARDaAQ..i&docid=6Vh38LI54wfOIM&w=500&h=262&q=Le%20d%C3%A9jeuner%20sur%20l%E2%80%99herbe&ved=2ahUKEwiUktLv-uXnAhWnBLkGHdBIDfoQMygBegUIARDaAQ](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2F3.bp.blogspot.com%2F-sFR4J_V4RJs%2FWIZ4j2hTDMI%2FAAAAAAAAcuY%2F6RXMjAm3bpUiUe96FaFpSbnNyz2zh0y5QCLcB%2Fw1200-h630-p-k-no-nu%2F%2525C3%252589douard%252BManet%252B-%252BLE%252BD%2525C3%2525A9jeuner%252Bsur%252BL%252527herbe.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.arteeblog.com%2F2017%2F01%2Fahistoria-da-pintura-le-dejeuner-sur.html&tbnid=Pem7WeNYXS45xM&vet=12ahUKEwiUktLv-uXnAhWnBLkGHdBIDfoQMygBegUIARDaAQ..i&docid=6Vh38LI54wfOIM&w=500&h=262&q=Le%20d%C3%A9jeuner%20sur%20l%E2%80%99herbe&ved=2ahUKEwiUktLv-uXnAhWnBLkGHdBIDfoQMygBegUIARDaAQ)). Acessado em 22/02/2020

**CAPÍTULO 1.7.5 – O Interdito da pilosidade**

Figura 34

Pág.: 77

Gustave **Courbet**, A mulher entre as ondas  
 ([https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwww.jornaltornado.pt%2Fwp-content%2Fuploads%2F2017%2F06%2FMulher-Entre-as-Ondas-por-Gustave-Courbet-863x1024.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.jornaltornado.pt%2Fmulher-entre-as-ondas-gustave-courbet%2F&tbnid=k25B-6dAmiqvM&vet=12ahUKEwiT1K\\_U4urnAhVCCLkGHRm7Dc0QMygAeqUIARC3AQ..i&docid=5k6dAjReubr3qM&w=863&h=1024&q=Courbet%2C%20A%20mulher%20entre%20as%20ondas&ved=2ahUKEwiT1K\\_U4urnAhVCCLkGHRm7Dc0QMygAeqUIARC3AQ](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwww.jornaltornado.pt%2Fwp-content%2Fuploads%2F2017%2F06%2FMulher-Entre-as-Ondas-por-Gustave-Courbet-863x1024.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.jornaltornado.pt%2Fmulher-entre-as-ondas-gustave-courbet%2F&tbnid=k25B-6dAmiqvM&vet=12ahUKEwiT1K_U4urnAhVCCLkGHRm7Dc0QMygAeqUIARC3AQ..i&docid=5k6dAjReubr3qM&w=863&h=1024&q=Courbet%2C%20A%20mulher%20entre%20as%20ondas&ved=2ahUKEwiT1K_U4urnAhVCCLkGHRm7Dc0QMygAeqUIARC3AQ)). Acessado em 24/02/2020

Figura 35

Pág.: 78

Lucas **Cranach**, Vênus em pé numa paisagem

(<https://pt.wahooart.com/@ @/8CABU5-Lucas-Cranach-The-Elder-v%C3%A9nus-em-p%C3%A9-em-um-paisagem>). Acessado em 04/05/2020

## CAPÍTULO 1.8 – Desidealização.

Figura 36

Pág.: 79

Eugène **Delacroix**, Estudo de mulher nua

(<https://www.passionforpaintings.com/en/art-gallery/eugene-delacroix-painter/female-nude-reclining-on-a-divan-1825-1826-xx-louvre-paris-f-oil-painting-reproduction>). Acessado em 17/04/2020

Figura 37

Pág.: 80

**Rubens**, O Desembarque da Rainha

(<http://corpopoietico.blogspot.com/2013/11/peter-paul-rubens-desembarque-em.html>). Acessado em 22/04/2020

Figura 38

Pág.: 80

Willem **Drost**, Betsabeia

(<https://www.pubhist.com/w10352>). Acessado em 22/04/2020

## CAPÍTULO 2 – Corpo Fragmentado

Figura 39

Pág.: 87

Pablo **Picasso**, Les Domoiselles d'Avignon

(<https://criticalcommons.org/Members/Hmietka5237/clips/les-demoiselles-davignon-pablo-picasso-1907/view>). Acessado em 24/02/2020

Figura 40

Pág.: 88

René **Magrite**, L'évidence éternelle

(<https://www.moma.org/audio/playlist/180/2378>). Acessado em 24/02/2020

Figura 41

Pág.: 91

Georgio **di Chirico**, Mistério e melancolia de uma rua

([https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fartrianon.files.wordpress.com%2F2017%2F04%2Fchirico-melancholyandmysteryofastre1-1-cc3b3pia.jpg%3Fw%3D630&imgrefurl=https%3A%2F%2Fartrianon.com%2F2017%2F04%2F09%2Fobras-inquietas-27-melancolia-e-misterio-de-uma-rua-1914-giorgio-de-chirico%2F&tbnid=X28qhLb7Zp6kjM&vet=12ahUKEwjer7H\\_nYToAhXsFLkGHaf1CoEQMygCegUIARDOAQ..i&docid=2Ki6HfJXT-XeBM&w=630&h=330&q=Mist%C3%A9rio%20e%20Melancolia%20de%20uma%20Rua&ved=2ahUKEwjer7H\\_nYToAhXsFLkGHaf1CoEQMygCegUIARDOAQ..i&w=630](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fartrianon.files.wordpress.com%2F2017%2F04%2Fchirico-melancholyandmysteryofastre1-1-cc3b3pia.jpg%3Fw%3D630&imgrefurl=https%3A%2F%2Fartrianon.com%2F2017%2F04%2F09%2Fobras-inquietas-27-melancolia-e-misterio-de-uma-rua-1914-giorgio-de-chirico%2F&tbnid=X28qhLb7Zp6kjM&vet=12ahUKEwjer7H_nYToAhXsFLkGHaf1CoEQMygCegUIARDOAQ..i&docid=2Ki6HfJXT-XeBM&w=630&h=330&q=Mist%C3%A9rio%20e%20Melancolia%20de%20uma%20Rua&ved=2ahUKEwjer7H_nYToAhXsFLkGHaf1CoEQMygCegUIARDOAQ..i&w=630)). Acessado em 05/03/2020

Figura 42

Pág.: 92

Georgio **di Chirico**, Hector e Andromada

(<http://mundoalemdaspalavras.blogspot.com/2011/03/heitor-e-andromaca.html>). Acessado em 05/03/2020

## CAPÍTULO 2.2 – Corpos em Pedacos

Figura 43

Pág.: 94

Hans **Bellmer**, A boneca 1936

(<https://www.google.com/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwahooart.com%2FArt.nsf%2FO%2FAQZPYX%2F%24File%2FHans-Bellmer-The-Doll.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fpt.wahooart.com%2F%40%40%2FAQZPYX-Hans-Bellmer-o-boneca&tbnid=BMRKi5-ER1KXmM&vet=12ahUKEwiMg5-ToO3nAhXSHrkGHVUEDi4QMygMegUIARDZAQ..i&docid=PkWZeLZ6mvqKvM&w=771&h=1200&q=As%20bonecas%20de%20Bellmer&ved=2ahUKEwiMg5-ToO3nAhXSHrkGHVUEDi4QMygMegUIARDZAQ>). Acessado em 25/02/2020

Figura 44

Pág.: 95

Salvador **Dalí**, O Fenômeno do êxtase

(<https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-phenomenon-of-ecstasy>). Acessado em 25/02/2020

Figura 45

Pág.: 96

**Ticiano**, Bacanal de Andros

(<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/bacanal-andros-ticiano-vecellio/>). Acessado em 17/04/2020

Figura 46

Pág.: 97

Yves **Tanguy**, Amanhã

(<https://www.wikiart.org/pt/yves-tanguy/tomorrow-1938>). Acessado em 25/02/2020

### CAPÍTULO 3 – Corpo Máquina

Figura 47

Pág.: 100

Marcel **Duchamp**, La mariée mis à nu par ses célibataires, même ([http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp\\_peinture/](http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp_peinture/)). Acessado em 25/02/2020

Figura 48

Pág.: 101

Franz **Kafka**, La Colonie Penitentiaire. *apud* Carruoges, 2019, p. 49

Figura 49

Pág.: 103

Hans **Bellmer**, A boneca, 1935

(<https://www.google.com/imgres?imgurl=x-raw-image%3A%2F%2F%2F47dd6414bb3a85cfe93daaacb45f646bdf724e39841e37863aad713458c0069&imgrefurl=http%3A%2F%2Fperiodicos.ufes.br%2Fcolartes%2Farticle%2Fdownload%2F14637%2F11680&tbnid=z4U6uxRk3Uc9HM&vet=12ahUKEwjJ5eWGgKfoAhVyBrkGHXhSBYgQMygUegQIARAh..i&docid=DjSZXI3k7hb1mM&w=376&h=365&q=bonecas%20de%20bellmer&ved=2ahUKEwjJ5eWGgKfoAhVyBrkGHXhSBYgQMygUegQIARAh>). Acessado em 19/03/2020

### CAPÍTULO 4.5 – O Corpo na POP Arte

Figura 50

Pág.: 115

**James Gill**, Tríptico de Marilyn Monroe

(<http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/06/haroldo-de-campos-1929-2003.html>). Acessado em 26/02/2020

Figura 51

Pág.: 116

**Andy Warhol**, Díptico Marilyn

(<http://www.acervosvirtuais.com.br/layout/museuvirtualdearte/10.php>).

Acessado em 26/02/2020

Figura 52

Pág.: 117

**Richard Hamilton**, Homenagem à Chrysler Corporation

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-hommage-a-chrysler-corp-t06950>). Acessado em 26/02/2020

Figura 53

Pág.: 118

**James Rosenquist**, Eu te amo com meu Ford

(<https://www.sartle.com/artwork/i-love-you-with-my-ford-james-rosenquist>).

Acessado em 26/02/2020

Figura 54

Pág.: 119

**Peter Blake**, Porta da Mocinha

(<https://medium.com/@pibidartesvisuaisufma/pop-art-e181cdeed04>). Acessado em 26/02/2020

Figura 55

Pág.: 120

**Richard Hamilton**, O que realmente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?

(<https://mundopopart.wordpress.com/2015/08/16/o-que-exatamente-torna-os-lares-de-hoje-tao-diferentes-tao-atraentes-1956-richard-hamilton/>). Acessado em 26/02/2020

## CAPÍTULO 5.1 – Desfiguração no expressionismo abstrato

Figura 56

Pág.: 127

Mark **Rothko**, No. 13 Branco, vermelho sobre Amarelo

(<https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/484362>). Acessado em 13/03/2020

Figura 57

Pág.: 128

Willem **De Kooning**, Escavação

([http://arteuniversalprezoto.blogspot.com/2016\\_05\\_09\\_archive.html](http://arteuniversalprezoto.blogspot.com/2016_05_09_archive.html)). Acessado em 13/03/2020

Figura 58

Pág.: 128

David **Smith**, Paisagem do rio Hudson

(<https://www.wikiart.org/en/david-smith/hudson-river-landscape-1951>). Acessado em 13/03/2020

Figura 59

Pág.: 129

Willem **De Kooning**, Mulher I

(<https://www.willem-de-kooning.org/woman-i.jsp>). Acessado em 13/03/2020

Figura 60

Pág.: 130

Willem **De Kooning**, Homem

(apud ANFAM, 2013, p. 51)

Figura 61

Pág.: 131

Willem **De Kooning**, O vidraceiro

(<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.613.1/>). Acessado em 13/03/2020

Figura 62

Pág.: 131

Willem **De Kooning**, Figura sentada (Homem clássico)

(<https://www.wikiart.org/pt/willem-de-kooning/seated-figure-male-classical-1939>). Acessado em 13/03/2020

Figura 63

Pág.: 134

Mark **Rothko**, Número 18

(<http://www.artnet.com/artists/mark-rothko/number-18-UerullJuGksMUFGLTzKV1A2>). Acessado em 13/03/2020

Figura 64

Pág.: 135

Willem **De Kooning**, Sem título XII, 1982

(<https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fi.pinimg.com%2Foriginals%2Ff4%2F02%2Fbd%2Ff402bdfe5b0cd2c1fdbd82bcf5a77d75.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.it%2Fpin%2F41165784063992526%2F&tbnid=pVX2SrAa1g40CM&vet=12ahUKEwjhuoTlx5joAhVtJrkGHZbhDrsQMygFegUIARDrAQ..i&docid=guCdXakQBoSxKM&w=550&h=504&q=Willem%20de%20Kooning%20Untitled%20XII&ved=2ahUKEwjhuoTlx5joAhVtJrkGHZbhDrsQMygFegUIARDrAQ>). Acessado em 13/03/2020

## CAPÍTULO 5.2 – Crítica à forma figurativa de Bacon

Figura 65

Pág.: 138

Francis Bacon, Retrato de Michel Lieris

(<http://pictify.saatchigallery.com/923834/portrait-of-michael-leiris-1976-francis-bacon>). Acessado em 14/03/2020

Figura 66

Pág.: 139

\_\_\_\_\_, Estudo sobre Retrato de Inocêncio X de Velazquez

([https://www.google.com/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.phaidon.com%2Fresource%2Ffrancis-bacon-pope-innocente-x-velazquez-comparison.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.phaidon.com%2Fagenda%2Fart%2Farticles%2F2013%2Ffebruary%2F08%2Fthe-truth-behind-francis-bacons-screaming-popes%2F&tbnid=rDXogh8xXisErM&vet=12ahUKEwiA8\\_yqproAhUeAbkGHRHgD8oQMygDegUIARDXAQ..i&docid=PJ2g7JzNgB2BoM&w=620&h=441&q=francis%20bacon%20screaming%20pope&client=ms-android-samsung-gs-rev1&ved=2ahUKEwiA8\\_yqproAhUeAbkGHRHgD8oQMygDegUIARDXAQ](https://www.google.com/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.phaidon.com%2Fresource%2Ffrancis-bacon-pope-innocente-x-velazquez-comparison.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.phaidon.com%2Fagenda%2Fart%2Farticles%2F2013%2Ffebruary%2F08%2Fthe-truth-behind-francis-bacons-screaming-popes%2F&tbnid=rDXogh8xXisErM&vet=12ahUKEwiA8_yqproAhUeAbkGHRHgD8oQMygDegUIARDXAQ..i&docid=PJ2g7JzNgB2BoM&w=620&h=441&q=francis%20bacon%20screaming%20pope&client=ms-android-samsung-gs-rev1&ved=2ahUKEwiA8_yqproAhUeAbkGHRHgD8oQMygDegUIARDXAQ)). Acessado em 14/03/2020

Figura 67

Pág.: 142

\_\_\_\_\_, Auto retrato, 1969

([https://www.researchgate.net/figure/Francis-Bacon-Self-Portrait-1969-an-example-of-a-mis-aligned-face-C-The-Estate-of\\_fig2\\_259337346](https://www.researchgate.net/figure/Francis-Bacon-Self-Portrait-1969-an-example-of-a-mis-aligned-face-C-The-Estate-of_fig2_259337346)). Acessado em 14/03/2020

### **CAPÍTULO 5.3 – Lugar comum**

Figura 68

**Pág.: 145**

Jackson Pollock, Homem nu com faca

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/pollock-naked-man-with-knife-t03327>). Acessado em 14/03/2020

Figura 69

**Pág.: 145**

\_\_\_\_\_, Número 13-A: Arabesco

(<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/60600>). Acessado em 15/03/2020

### **CAPÍTULO 5.4 – O Corpo e seu Caminho**

Figura 70

**Pág.: 149**

\_\_\_\_\_, Obra no. 11

([https://www.democrart.com.br/aboutart/wp-content/uploads/2015/03/Democrart\\_Jackson\\_Pollock\\_Obra11.jpg](https://www.democrart.com.br/aboutart/wp-content/uploads/2015/03/Democrart_Jackson_Pollock_Obra11.jpg)). Acessado em 08/05/2020

Figura 71

**Pág.: 151**

Andy **Warhol**, Retrato de Marylin

(<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/marilyn-andy-wahrol/>). Acessado em 08/05/2020

## BIBLIOGRAFIA:

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas** / Giorgio Agambem; tradução Antocio Ginomeno Cuspintera. Ed. Pre-textos.com.es, - Valencia, Espanha, 2007.

\_\_\_\_\_. **Nudez** / Giorgio Agambem; tradução Davi Pessoa Carneiro – 1ª. Ed. 1. reimp. – Belo Horizonte : Autêntica Ed. , 2015.

ANFAM, David. **Expressionismo abstrato** / David Anfam. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla ; revisão técnica Mauro Giannotti – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2013.

ARASSE, Daniel. **Nada se vê. Seis ensaios sobre pintura** / Daneil Arasse. Tradução: Camila Boldrini e Daniel Lühmann - São Paulo : Editora 34, 2019.

BARCHELOR, David. **Minimalismo** / David Barchelor. Tradução: Célia Euvaldo – São Paulo : Cosac Naify Edições, 2001.

BATAILLE, Georges. **O erotismo** / Georges Bataille ; tradução Fernando Scheibe – 1. Ed.; 2. Reimp. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017.

BUSSAGLI, M. **Le Corps. Anatomie et symboles**. Marco Bussagli. Traduit par Jacques Bonnet. - Paris, France : Éditions Hazan, 2006.

CLARK, K. **The nude: a study in ideal form** / Kenneth Clark ; New Jersey : Princeton /university Press/ Bollingen Paperback ed., 1984.

CARROUGES, M. **As máquinas celibatárias** / Michel Carrouges ; traduzido por Eduardo Jorge de Oliveira – Belo Horizonte, MG : Relicário ; São Paulo, 2019.

CORBIN, Alain. **História do corpo : 2. Da Revolução à Grande Guerra** / Dirigido por Alain Corbin, sob co-direção de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello ; Tradução de João Batista Kreuch, Jaime Clasen; revisão de tradução de Ephrahim Ferreira Alves. 4 ed. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2012.

COURTINE, Jean-Jacques. **História do corpo : 3. As mutações do olhar. Século XX** / Dirigido por Jean-Jacques Courtine, sob co-direção de Alain Corbin e Georges Vigarello ; Tradução e revisão de Ephrahim Ferreira Alves. 4 ed. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2011.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: lógica da sensação / Gilles Deleuze; equipe de tradução : Roberto Machado (coordenação) [et al.] – Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha** / Georges Didi-Huberman; prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. – São Paulo : Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Ninfa Moderna.** / Georges Didi-Huberman; tradução de Antonio Preto – Lisboa : KKYM, 2016

GALARD, J. **Como o nu apareceu na pintura;** tradução de Cristina e Raquel Prado. Revista discurso 39, USP, 2011.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura: Ensaio crítico** / Clement Greenberg. Tradução de Otacílio Nunes – São Paulo : Cosac Naify, 2013.

MCCARTHY, D. **Arte Pop** / David McCarthy. Tradução : Otacílio Nunes - São Paulo : Cosac & Naify, 2002.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana** : de Lautréamont a Bataille / Eliane Robert de Moraes. – [2ª. edição] – São Paulo : Iluminuras, 2017.

PRIORE, Mary; Amantino, Márcia. **História do corpo no Brasil** / Mary del Priore, Marcia Adamantino (Organização). – São Paulo: Editora Unesp, 2011.

RUSSO, W.D.L. **Art du Nu.** William Dello Russo. – Paris : Éditions Hazan, 2011.

SANT'ANNA. Denize Bernuzzi de. **Corpos de passagem : ensaios sobre a subjetividade contemporânea** / Denize Bernuzzi de Sant'Anna. – São Paulo : Estação Liberdade, 2001.

\_\_\_\_\_. **Políticas do corpo : elementos para uma história das práticas corporais** / Denize Bernuzzi de Sant'Anna (Organização); tradução dos textos em francês Mariluce Moura. 2ª. edição. – São Paulo : Estação Liberdade, 2005.

SCRUTON, Roger. **Beauty: a very short introduction.** New York : Oxford University Press, 2011.

VIGARELLO, Georges. **História do corpo : 1. Da Renascença às luzes** / Dirigido por Georges Vigarello, sob a co-direção de, Alain Corbin e Jean-Jacques Courtine; Tradução de Lúcia M. E. Orth ; revisão de tradução de Ephraim Ferreira Alves. 5 ed. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2012.