



Revista Brasileira de Estudos da Presença

ISSN: 2237-2660

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Campos, Daniela Queiroz; Flores, Maria Bernardete Ramos  
Vênus Desnuda: a nudez entre o pudor e o horror  
Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol. 8, núm. 2, 2018, Abril-Junho, pp. 248-276  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

DOI: 10.1590/2237-266074145

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463555173003>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](http://redalyc.org)

UFRJ  
[redalyc.org](http://redalyc.org)

Sistema de Informação Científica Redalyc  
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal  
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto

## Vênus Desnuda: a nudez entre o pudor e o horror

Daniela Queiroz Campos  
Maria Bernardete Ramos Flores

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis/SC, Brasil

**RESUMO – Vênus Desnuda: a nudez entre o pudor e o horror** – O texto faz análise da construção corpórea renascentista abordada, sobretudo, nas obras de dois historiadores da arte: Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Apresentam-se, como imagens mote, as pinturas de Sandro Botticelli. O estudo parte do impenetrável corpo branco de *O Nascimento de Vênus* e problematiza o horror da imagem, aparentemente, apenas marcada pelo pudor. Warburg e Didi-Huberman discutem o *pathos* dionisíaco na imagem a partir dos textos míticos de Homero e Poliziano. Por fim, disserta-se acerca da imagem de *História de Nastagio degli Onesti* com o intento de considerar o corpo aberto encoberto por todo corpo fechado no Renascimento italiano das artes.

Palavras-chave: **Corpo. Nudez. Vênus. Didi-Huberman. Warburg.**

**ABSTRACT – Nude Venus: nudity between modesty and horror** - The text analyses the Renaissance corporal construction approached, over all, in the works of two art historians: Aby Warburg and Georges Didi-Huberman. Sandro Botticelli's paintings are presented as images motto. The study departs from the impenetrable white body of the *Birth of Venus* and problematizes the horror of the image, apparently only marked by modesty. Warburg and Didi-Huberman discuss the Dionysian *pathos* in the image from the mythical texts of Homer and Poliziano. Lastly, it is discussed the image of the *Story of Nastagio degli Onesti* with the purpose of considering the open body concealed by the enclosed body in the Italian Renaissance of the arts.

Keywords: **Body. Nudity. Venus. Didi-Huberman. Warburg.**

**RÉSUMÉ – Vénus Nue: nudité entre la honte et l'horreur** – Cet article fait une analyse de la construction du corps pendant la Renaissance italienne. Le texte aborde, notamment, les travaux de deux historiens de l'art: Aby Warburg et Georges Didi-Huberman. Comme les images primordiales, on a les peintures de Sandro Botticelli. Le début de la question est le corps blanc, opaque et impénétrable de La Naissance de Vénus. Le problème est l'horreur de l'image, apparemment, seulement signée par la pudeur. Warburg et Didi-Huberman discutent le *pathos* dionysiaque dans l'image à partir des textes d'Homère et de Poliziano. Enfin, on fait un rapport sur l'image d'*Histoire Nastagio degli Onesti* avec l'intention d'examiner le corps ouvert caché par tout le corps fermé de la Renaissance italienne des arts.

Mots-clés: **Corps. Nudité. Vénus. Didi-Huberman. Warburg.**

## Despir Vênus

A Vênus desnuda de *O Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli, uma têmpera sobre tela datada de 1474-1475, figura como uma das principais obras da *Galleria degli Uffizi*, em Florença, na Itália. Pendurada nas paredes da *Uffizi* narra aquela Renascença italiana dos Médici – tal qual as *Vidas*, de Vasari, o fizera com palavras – e intriga os historiadores da arte pelas referências que traz da Antiguidade, numa tensão de temporalidades diversas. Aby Warburg percebeu que, em *O Nascimento de Vênus* e na *Primavera* (1482) de Sandro Botticelli, os elementos temáticos remetem tanto aos antigos textos gregos de Homero, quanto aos de autoria do italiano Angelo Poliziano, coetâneo florentino. O nascimento da deusa Afrodite – a deusa do amor – narrado nos contos homéricos reconfigura-se no Renascimento entre recorrências e divergências. As madeixas e os acessórios em movimento, da deusa emergida do mar, são apontados por Warburg como sintoma de uma corrente que dominara os círculos artísticos a partir do século XV no norte da Itália.

O historiador da arte inglês Kenneth Clark, ao analisar a obra do humanista do *Quattrocento*, chama a atenção para a existência de duas Vênus na mitologia da Antiguidade Clássica – a *celestialis* e a *naturalis*. Botticelli fora assinalado por Clark como um dos mais célebres poetas de Vênus, pintara a Vênus na sua faceta celestial, um nu moralmente inofensivo em sua “forma artística ideal” (Clark, 1956, p. 76). Pelas mãos de Sandro Botticelli, no célebre Renascimento, a Vênus teria perdido grande parte da potência de seu erotismo que a *Vênus naturalis* mantinha na Antiguidade. Nessa nova vida, traçada e pintada à têmpera pelo artista renascentista, a Vênus aparece num corpo belo, nu e impenetrável. Sua beleza é dura, fria, lisa e mineral. O nu é transcendido, sublimado, perfeito, ideal. Platão (2012) já havia escrito em seu Banquete que, se só existira uma Afrodite, então só existiria um amor. Contudo, Didi-Huberman se inquieta diante dessa beleza pintada em tela como se fosse esculpida em mármore branco. Para o historiador da arte francês, se na Antiguidade a Afrodite era dupla, o amor também o era. Ao criticar a análise de Kenneth Clark, Didi-Huberman nos mostrará que a Vênus de Botticelli também comporta as duas Vênus: *Celestis*, a celeste, e *Naturalis*, a vulgar (Didi-Huberman, 1999).

Neste texto, vamos abordar a pintura de Vênus de Sandro Botticelli especialmente através das análises de dois historiadores da arte. Aby Warburg fez de *O Nascimento de Vênus*, juntamente com a *Primavera*, tema de sua tese doutoral na última década do século XIX. Georges Didi-Huberman, através dos trabalhos de Warburg, também escreveu sobre a Vênus de Botticelli, especialmente em *Ouvrir Vénus* de 1999 e *Ninfa Fluida* de 2015.

Aby Warburg foi um historiador alemão da arte e da cultura que produziu suas obras entre o final do século XIX e início do século XX. Contudo, as obras de Aby Warburg alcançaram considerável notoriedade somente a partir da segunda metade do século XX e principalmente no início do século XXI (Checa, 2010). Segundo Giovanni Careri (2003), na década de 1960, os textos de Warburg começaram a ser lidos e editados na Itália. Na Inglaterra, no final do século XX, o autor começaria a ser revisitado no instituto que fundara: o Instituto Warburg. Na década de 1980, o historiador da arte Ernst Gombrich lança *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (1986). Entretanto, é no século XXI, na França, que se intensifica a referência ao nome de Warburg e se consolida expressivamente sua contribuição para a história da arte. O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman destaca-se, sobretudo na França, por suas leituras e análises da obra warburguiana, na qual assinala principalmente uma história da arte imbricada à dinâmica da imagem, do tempo e da memória.

Exegeta de Aby Warburg, o *maître de conférences* da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) de Paris, Georges Didi-Huberman possui mais de 50 obras publicadas sobre história e teoria da imagem. As mais notórias e recentes são *L'œil de l'histoire* (2009-2016, constituída de 6 volumes), *L'Album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"* (2013); *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2 (2013). Em *Ninfa fluida* (Didi-Huberman, 2015b), ao debruçar-se sobre *A Primavera*, de Botticelli, completa um ciclo aberto em *Ouvrir Vénus* (1999), que teve como mote *O nascimento de Vênus*. As duas pinturas constituem o objeto da tese de doutorado de Aby Warburg, de 1892, de quem o historiador da arte francês se considera discípulo. Em entrevista<sup>1</sup> sobre uma exposição organizada no *Palais de Tokyo*<sup>2</sup>, em Paris, Didi-Huberman afirma ter iniciado suas leituras das obras de Aby Warburg ainda na década de 1980, em uma estada na Itália. Os trabalhos, os textos,

as leituras de Warburg são centrais, maestras, para Didi-Huberman, que afirma tê-los sempre consigo, para preparar aulas, montar exposições, analisar imagens e escrever livros.

No Brasil, visualiza-se no cenário universitário e editorial uma expressiva ampliação acerca dos trabalhos destes dois historiadores da arte: Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. No ano de 2013 uma coletânea de trabalhos de Aby Warburg sob o título *A renovação da Antiguidade pagã* foi publicada pela Editora Contexto. Entre os textos, encontra-se sua tese doutoral *O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* (1892). Dois anos mais tarde, a considerada maior editora brasileira – Companhia das Letras – lançou *História de fantasmas para gente grande* (2015). Este último consistia na compilação de alguns textos e, mais uma vez, a tese de Warburg se faz presente. Quanto a Georges Didi-Huberman no Brasil, a primeira tradução de uma obra sua data do final da década de 1990 – *O que vemos e o que nos olha* (1998), mas somente nos últimos anos observou-se um crescimento significativo de traduções: *Ser Crânio* (2009), *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), *A pintura encarnada* (2012), *A imagem sobrevivente* (2013a), *Diante da imagem* (2014), *Diante do tempo* (2015a), *A Semelhança Informe* (2015c), *Invenção da Histeria* (2015d), *Que Emoção! Que Emoção!* (2016) e *Levantes* (2017).

### Uma Moderna Ciência das Imagens

Para Georges Didi-Huberman, “[...] o discurso histórico não ‘nasce’ nunca. Sempre ‘recomeça’” (Didi-Huberman, 2013a, p. 13). O historiador da arte francês sublinha que Aby Warburg teria – na passagem do século XIX para o XX – iniciado, ou ensaiado, um novo começo para a história da arte. Ele teria escrito as primeiras páginas de uma *moderna ciência das imagens* – uma história da arte remexida e remontada. Essa nova fase renasce no próprio trabalho de interpretação da figura, na própria potência da Vênus renascentista de Botticelli. Na tese doutoral intitulada *O Nascimento de Vênus e a Primavera*, Warburg (2015) discorreu sobre o enigmático movimento expresso na tela. Madeixas e tecidos têm o movimento fixado na imagem. As ondas no cabelo, o drapeado nas vestimentas, um vento que jamais cessou de soprar diante das estonteantes Vênus e Ninfas. A heroína de um tempo distante se movimenta, se move e nos olha. Move-se constantemente



entre ar e pedra, fluída como o vento, pálida e dura como o fóssil. Aparição que mescla tempos e perpassa encarnações, como em um sonho.

Aby Warburg buscou relações entre as formas traçadas e pintadas por Botticelli e as representações literárias e pictóricas, tanto renascentistas quanto as da Antiguidade pagã. Estabeleceu, assim, conexões entre arte, práticas culturais, gostos e mentalidades dos homens e das mulheres do *Quattrocento*. Entre a Antiguidade e o *Quattrocento* florentino, Warburg viu-se diante do tempo e da memória. Aparecia aí, latente, uma das noções mais primorosas desenvolvidas por Warburg: o *Nachleben*<sup>3</sup>, a sobrevivência, ou, o recorrente re-aparecimento de certas formas e expressões, o *Pathosformel*, da Antiguidade. Nessa concepção, o tempo – a temporalidade dos acontecimentos – é tratado de maneira distinta do que fizeram outros historiadores da arte até então. Ao analisar as obras de Botticelli, Warburg considerou tanto o tempo de feitura da imagem, quanto os tempos pretéritos das referências e dos elementos a que essa obra aludiu, bem como os tempos da presente apreciação. Dessa forma, ele descolou a imagem de seu tempo. Descolou a imagem de um tempo único e a transpassou por uma montagem de tempos múltiplos, não mais presa ao seu momento de elaboração propriamente dito. O tempo da imagem não é o mesmo tempo da história linear e cronológica. É um tempo múltiplo, impuro, afeito às dinâmicas da memória. Ora, diante dessa perspectiva temporal, a história da arte proposta por Vasari – no século XVI – e por Winckelmann – no século XVIII – teve seus pilares alterados.

Os aspectos da Antiguidade utilizados por Sandro Botticelli na composição de seus famosos quadros – *O nascimento de Vênus* e *A Primavera* – inquietaram Warburg, pela junção de elementos temáticos que constavam tanto nos antigos textos gregos de Homero, quanto nos textos coetâneos renascentistas, especialmente os de autoria de Angelo Poliziano. Há nas telas de Botticelli, segundo a análise de Warburg, traços semelhantes aos encontrados na narrativa do nascimento da deusa Afrodite, na Antiguidade. Mas, se a deusa emergida do mar era uma recorrência nas obras renascentistas, os cabelos e as roupagens em constante agitação nas telas de Botticelli, significam, para Warburg, o sintoma de uma época marcada também pelo movimento afixado na imagem. Dentre as referências à Antiguidade, Warburg procura detectar elementos dessas outras temporalidades, sejam eles retira-

dos de textos ou das esculturas em mármore: eleitos e selecionados por Botticelli para traçar e desenhar figuras que tanto se destacariam no renascimento europeu.

### A Vênus Celestial

Didi-Huberman parece angustiar-se com a “dessexualização” petrificada da imagem de Vênus de Botticelli. O nu fora transvestido de mármore, o que ocasionara o abrandamento de seu erotismo. Conforme a análise de Kenneth Clark. “A Vênus de Botticelli é tão bela como desnuda está. Mas é tão hermética, tão impenetrável como bela. Dura é sua desnudez: cincelada, escultural, mineral” (Didi-Huberman, 1999, p. 11). A têmpera fina que deu forma e cor ao curvilíneo corpo da deusa do amor acentuou o aspecto opaco, frio e liso do mármore de Carrara, primeiro material que deu forma ao corpo de Vênus, na Antiguidade. Apesar de se oferecer completamente nua ao olhar do espectador, a Vênus de Botticelli apresenta-se impenetrável. A imagem sólida e fria parece bloquear qualquer olhar de cunho sexual sobre o belo corpo feminino nu. Didi-Huberman ainda nos lembra que a Vênus de Botticelli (Figura 1) foi pintada com a gestualidade das *Vênus Pudicas*, designação dada à série de Vênus nos museus que reproduziram os gestos de uma célebre escultura greco-romana (I d.c.) e que recebeu o nome de *Vênus de Médici* (Figura 2).



Figura 1 – Sandro Botticelli, Detalhe de O Nascimento de Vênus (cerca de 1484-1485) têmpera sobre tela. Florença: Galleria degli Uffizi. Fonte: <<https://www.uffizi.it>>.



Figura 2 – Autor desconhecido. Vênus de Médici (Século I d.c) cópia de original grego. Florença: Galleria degli Uffizi. Fonte: <<https://www.uffizi.it>>.

Botticelli, como pintor humanista do Renascimento florentino, teve como modelo a *Vênus de Médici* junto às ressonâncias platônicas, especialmente, da passagem de *O Banquete*, que trata dos aspectos peculiares a cada



uma das Vênus: a *Celestialis* e a *Naturalis*. Todavia, Didi-Huberman levanta a suposição de que o projeto de Kenneth Clark, com suas premissas neokantianas, buscou a separação entre forma e desejo. Diante de um nu artístico, se deveria manter o juízo e esquecer o desejo, manter o símbolo e esquecer a imagem, manter o desenho e esquecer a carne. Ora, se essas separações fossem possíveis, diz Didi-Huberman, então sim, a Vênus de Botticelli não seria nada além de um desnudo celestial e fechado. Contudo, aos olhos curiosos e inquietos do autor de *Ouvrir Vénus*, diante dessa imagem, não estamos isentos nem de desejo, nem de pudor, nem de horror.

Os esforços para dessexualizar e desculpabilizar o nu como forma artística não conseguiram evitar o desejo suscitado por essas imagens. David Freedberg (2010) abordou uma série de histórias de jovens que se excitaram e se apaixonaram por imagens de figuras femininas. Na Antiguidade, um jovem teria roubado a estátua de Vênus de Cnido e copulado com ela. Durante a cristandade medieval imagens de Vênus foram mal vistas por instigarem pensamentos e ações adúlteras. Pintores do Renascimento, como fora o caso de Botticelli, muitas vezes, não mediram esforços para retirar elementos da imagem que instigassem o desejo. Mas, diante da imagem, é difícil esquecer a carne, nos alerta Didi-Huberman.

O *strip-tease* pictórico de Botticelli – termo utilizado pelo autor de *Ouvrir Vénus* – pode ser considerado uma referência figurativa de toda uma série discursiva que se inicia com os textos gregos e latinos, através de uma assimilação e leitura humanistas. Entre estes, um dos principais escritos que serviu de base para Botticelli foi os poemas do italiano Poliziano, já considerados por Aby Warburg em sua tese doutoral. A Vênus de Médici – a Vênus que passou a ser designada como *Vênus pudica*, por encerrar aqueles aspectos dessexualizantes, amplamente reproduzida da cópia greco-romana do século I – é citada por Didi-Huberman para assinalar similitudes e conexões entre esta e a pintura de Botticelli, aproximações estas que também já haviam sido mencionadas por Warburg. Nas pinceladas de Botticelli, a *Vênus pudica* encarna-se numa exímia representação pintada na tela. Botticelli parece ter encontrado uma vestimenta para o corpo nu de sua deusa do amor. Ela está travestida pelo próprio material que anteriormente lhe dera forma. Um sépia opaco que reproduz uma imagem mármore, ao modelar seu corpo, o veste, o fecha. O branco do mármore converteu-se em uma espécie de

roupagem ideológica tecida através de tramas alternadas. Literatura e mármore mesclaram-se e construíram uma impenetrável vestimenta para Vênus. Do *Nascimento de Vênus*, retirou-se o erotismo como de suas congêneres pudicas. O corpo feminino da Vênus do *Nascimento* não mostra a cor vermelha que caracteriza o corpo de carne e sangue. O corpo do *Nascimento*, pintado por Botticelli, foi apresentado na cor branca, é o branco do leite e do mármore de Carrara (Didi-Huberman, 2013b, p. 32).

Entretanto, é um corpo de mulher completamente nu pintado em tamanho quase natural. Uma imagem afrodisíaca de forte apelo tátil e desejoso. Um corpo nu que se apresenta frontalmente. A Vênus está completamente descoberta a não ser pela mão direita que cobre delicadamente a região pubiana. O que percebemos, então, em *Ouvrir Vénus*, é que a roupagem por sobre a nudez de Vênus não impede Georges Didi-Huberman de continuar olhando a imagem. Talvez um dos grandes ensinamentos dele seja justamente a insistência e a inquietude do olhar. O olhar atento, repetitivo e insistente diante da imagem. “[...] Nunca podemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2013c, p. 127). E foi esse saber mais, esse ver mais apesar de tudo, que mais uma vez foi cuidadosamente ensaiado pelo historiador da arte no decorrer da análise da grande obra de Botticelli. Para entrar nessa imagem impenetrável, para percorrer uma nudez revestida por uma linguagem simbólica, Didi-Huberman reporta-se a Freud e ao duelo permanente entre Eros e Thanatos. O duelo travado entre o instinto de vida e o instinto de morte está presente na imagem pudica de Vênus, ao ponto de nos emocionarmos com sua beleza, ao ponto de nos sentirmos atraídos e acariciados por ela. Se a nudez não se liga apenas ao desejo, conforme Georges Bataille (1997; 2004), Georges Didi-Huberman soma à nudez de Vênus a crueldade.

### A História da Arte como Exercício Anacrônico

Se o *Pathosformel*<sup>4</sup> é o conceito que mais se destaca na obra de Aby Warburg, o conceito que mais se sobressai em Georges Didi-Huberman, e causa mais furor no meio acadêmico, é o de anacronismo, o qual seria um meio fecundo para abordar a imagem. “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (Didi-Huberman, 2015a, p. 31). Didi-Huberman faz

considerações sobre as diferentes temporalidades contidas nas imagens. Para ele, a imagem, por mais contemporânea que seja, está permeada de memórias, e quiçá de obsessões pelo passado. Ao olhar traços e cores, pode-se perceber significações muito além das contidas no cenário vivido pelo autor da obra. Quando estamos diante de uma imagem, estamos diante do tempo. A vida da imagem é mais longa do que a vida humana, nos diz Didi-Huberman. Ela tem mais memória, mais passados, mais presentes, mais futuros, ela tem mais tempos. Mais tempos que se acomodam e montam-se de maneira a embaralhar o eucrônico da vida do historiador ou do artista.

Didi-Huberman propõe uma virada epistemológica. “Para saber precisamos imaginar” (Didi-Huberman, 2004, p. 17). Cabe ao historiador ver a imagem. Frente à imagem, cabe-nos detectar seus sintomas, formar suas montagens, perceber seus anacronismos. Se a imagem se faz visível, cabe ao historiador ver o que ela tem de invisível, já que ela tem mais do que aquilo que mostra. A imagem extrapola o seu visível. Ela tem vida e estabelece relações com quem a vê. Se o sujeito olha a imagem, esta também detém o poder de olhá-lo. Este poder de afetar o observador torna-a um objeto composto de complexidade e vivacidade. As imagens podem impor uma visualidade. Podem abrir-se aos olhos do espectador como uma fenda. Ela abre-se e fecha-se, marcando seu distanciamento. “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (Didi-Huberman, 2004, p. 56). O ver, para Didi-Huberman, traz consigo memórias e sobrevivências. O ato de ver uma imagem está interpenetrado de relações entre o sujeito e a imagem, entre o observador e o observado.

A imagem pertence ao tempo. Pertence, todavia, não a um tempo único, organizado e limpo. Ela pertence ao tempo múltiplo, desorganizado e impuro. O tempo do impuro. O anacrônico. O tempo do dialético. O tempo da sobrevivência. Das sobrevivências operantes como fantasmas, sinais dos que já foram e dos que ainda são. “A imagem é um operador temporal da sobrevivência” (Didi-Huberman 2015a, p. 119). A imagem conjuga uma infinidade de planos temporais que, justapostos, formam os anacronismos. Telas, ilustrações, gravuras são interpenetradas por apresentações de diferentes passados. Uma vez que o passado, tal como foi, é inacessível, logo, não poderia, por si só, ser o objeto da História. Ao olhar traços e cores,

pode-se perceber significações muito além das contidas no dito cenário vivido pelo autor da obra. Pois, assim como nós, os indivíduos que criaram as obras que estudamos tiveram diferentes experimentações temporais, memórias e contato com diferentes passados. Diversas temporalidades e múltiplas representações. Os artistas manipulam tempos que não foram só os seus. E a imagem é um dos muitos objetos em que reverbera essa pluralidade. Segundo o autor, toda imagem pode ser vista e analisada em um *distempo*.

De tal feita, Georges Didi-Huberman critica a busca incessante pela unidade dos fenômenos estudados que tem caracterizado a história da arte. Esta não tem, ou não deveria ter, que fixar suas análises unicamente no período descrito. Ela deve abordar a dinâmica, o próprio movimento em todos os sentidos. As contradições, as tensões temporais devem ser consideradas nessa crescente e *moderna*<sup>5</sup> historiografia da arte. O conflito e a polaridade nietzschiana, o conflito de Apolo com Dionísio, o fundo trágico dionisíaco da beleza apolínea foram convocados para abordar a desnudez traçada e pintada por Botticelli. Como leitor de Nietzsche, Warburg nos mostra que a vitalidade da arte renascentista estava imbricada com a impureza e o conflito.

### Animação na Imagem

A obra de Botticelli é atravessada por estranhas e admiráveis tensões “[...] entre corte e empatia, distanciamento e contato, ‘causa exterior’ e ‘causa interior’, elemento psíquico e elemento objetivo, beleza apolínea e violência dionisíaca, toque de Eros e toque de Thanatos [...]” (Didi-Huberman, 1999, p. 30). Tais elementos mostram conflito e tensão na têmpera sobre tela. O corpo, o rosto e o olhar da Vênus permanecem impassíveis; a paixão é apresentada na cena a partir dos elementos que estão fora do corpo. O movimento do vento foi expresso na margem. O elemento psíquico, pático, empático, pode ser percebido no exterior do corpo de Vênus. Essa empatia, essa paixão, não foi expressa através das formas curvilíneas da Vênus. No nu, a frieza e o branco mármore tomaram o lugar do desejo, o corpo configurou-se como local do impassível. Nas margens, nos elementos que envolvem o corpo da Vênus pudica, a paixão e a empatia figuram. Um vento agita a tela. Seus efeitos são percebidos nas madeixas de cabelo e no drapeado dos tecidos.

O movimento ocasionado pelo vento assinala as premissas do que para Warburg seria uma argumentação dialética (Figura 3). Georges Didi-Huberman considera que esse argumento dialético é primordial na elaboração de um dos conceitos fundamentais do historiador alemão: o *Pathosformel*, forma do *pathos*. A proximidade entre dinâmica e dialética, realidade exterior e interior, ornamento e movimento, forma e intensidade, na arte florentina renascentista, forneceu o lugar para que Warburg prosseguisse seu pensamento sobre esse conceito, *Pathosformel*, termo que utilizara pela primeira vez num texto intitulado *Dürer e a Antiguidade Italiana* (Warburg, 2015). Entretanto as noções para tal já haviam sido intuídas em sua tese, onde sinaliza o amplo e intenso movimento como uma ferramenta formal de memória da Antiguidade (Didi-Huberman, 2015a, p. 25).



Figura 3 – Sandro Botticelli, Detalhe de O Nascimento de Vênus (cerca de 1484-1485) têmpera sobre tela. Florença: Galleria degli Uffizi. Fonte: <<https://www.uffizi.it>>.

Numa perspectiva warburguiana, o movimento transforma-se de detalhe da imagem em sujeito principal de análise. É uma operação de plissado temporal. Essa drapearia, para Warburg, não se trata de causa visível. Todavia, as fontes literárias – poéticas e filosóficas – já faziam menção a esse movimento. Em *Ninfa fluida*, mais uma vez, Georges Didi-Huberman (2015b) aborda a impressão global de imobilidade das telas de Botticelli. Mas, tal imobilidade, tipicamente evocada pela tapeçaria medieval, parece receber precisos e isolados sopros – sopros de Zéfiro, o deus do vento. Os acessórios em movimento funcionam, assim, como operador de conversão: entre o ar impalpável e o corpo visível, entre o movimento visível e o movimento da alma. Na Renascença italiana, esse drapeado produzido pelo vento fornece a resolução plástica figurativa e patética inestimável aos artistas. Com tais distinções, Warburg acaba por refutar posições doutrinárias de grandes precursores da história da arte: Winckelman – que banira o patetismo têxtil –, Les-

sing – que ignorara a poesia do drapeado e sua apresentação pelas artes visuais – e, por fim, Kant – que também rejeitara todos os elementos da drapearia.

“Aby Warburg é provavelmente o primeiro historiador da arte ocidental a ter feito do vento o objeto central de toda uma interrogação sobre a arte da Renascença” (Didi-Huberman, 2015b, p. 63). A brisa imaginária acompanhou o gracioso drapeado das Ninfas, o acessório pictural em movimento. O vento foi apontado, no último capítulo da tese de Warburg, como a força exterior da imagem. A brisa imaginária, que movimentou as onduladas e loiras madeixas da nua Vênus de Botticelli, foi a mesma que drapeou o vestido da escrava tártara no exílio de Domenico Ghirlandaio em *O nascimento de São João Batista* (1486-1490). No vento renascentista que faz tremer e movimentar o que toca, Warburg descobre que esse elemento exterior às figuras – tanto pictóricas como escultóricas – na Renascença, era indicativo de influência da Antiguidade. O *Nachleben*, a sobrevivência, atravessou toda a animação da imagem, num conflito entre o *éthos* apolíneo e o *pathos* dionisiaco, como abordado por Nietzsche (2007) em *O nascimento da tragédia*. Tratar-se-ia de um conflito, de uma instabilidade já identificada na cultura clássica. “O *Quattrocento*, conclui Warburg, soube apreciar esta dupla riqueza da Antiguidade pagã” (Didi-Huberman, 2015b, p. 41).

As belas e drapeadas Ninfas da Antiguidade chegaram ao Renascimento italiano pelo mármore esculpido – nos arcos do triunfo, nas estátuas e, sobretudo, nos ornados sarcófagos. Nesse conflito apolíneo e dionisiaco, Didi-Huberman utiliza-se novamente da Ninfa. Dessa vez, a de Bertoldo Giovanni, uma bela e drapeada Maria Madalena que arranca seus cabelos aos pés de Jesus Cristo crucificado, de *Crucificação* (1490). Maria Madalena é apresentada em delírio como uma Ménade, figura feminina presente em inúmeros trabalhos tanto de Didi-Huberman, quanto de Aby Warburg. O movimento dos tecidos e das madeixas de Maria Madalena de Bertoldo Giovanni foi apresentado num delírio ímpar. A figura feminina que aos pés de Jesus Cristo exhibe extremo sofrimento e expressivo prazer através das mesmas formas drapeadas.

Para analisar as telas de Botticelli, não apenas *O Nascimento de Vênus*, mas também a *Primavera*, Didi-Huberman tal qual Warburg recorre à figura da Ninfa. Através da Ninfa, ambos abordaram a vitalidade em movimen-

to utilizada pelos artistas do *Quattrocento*. Ela não seria apenas uma fórmula iconográfica, mas uma fórmula de intensidade, com o poder de fazer visível numa imagem o movimento da vida. “Ela conjuga uma certa animação de corpos com um certo poder das almas (causa interior), uma certa animação de superfícies com um certo poder do ar (causa externa), segundo a expressão escolhida por Warburg em 1893” (Didi-Huberman, 2015b, p. 43-44). Em *Ouvrir Vénus*, Didi-Huberman sublinha o sonho como uma das grandes conclusões a que Warburg alcançara em sua tese doutoral. A chamada *atmosfera psíquica* nos quadros de Botticelli evocam uma beleza sonhadora e passiva, percebida através de um olhar muito mais empático e fenomenológico do que positivo e iconológico. Um paradigma do sonho como eixo interpretativo e completo foi levantado em 1893 na tese de Warburg, antecedendo os escritos de Freud em sete anos.

Segundo Aby Warburg, parecia que algumas figuras de Botticelli tinham acabado de despertar para a consciência de um mundo exterior. Aquelas figuras tinham acabado de sair de um sonho, de um sonho obsessivo de suas mentes. Nessa constatação, Didi-Huberman diz que Warburg não aborda o sonho em virtude de seu conteúdo interpretativo, mas o traz à tona por sua potência de clamar por interpretação. Os escritos de Warburg não analisam as obras de Botticelli como imagens de um onírico qualquer, elas não nos apresentam pinturas dos sonhos. A narrativa, os corpos, os espaços na tela encontram como contramotivos a tarefa psíquica. A subjetivação de um mundo fantasmático encontra-se e desencontra-se numa apresentação e numa tarefa de objetivação de um mundo visível. Assim, para Georges Didi-Huberman, o *Pathosformel* estaria relacionado a uma teoria dos sintomas, e não a uma simples teoria da expressão. As imagens são dialéticas, são em si mesmas tensões. Tensões que não obedecem necessariamente a expressões; elas são mais complexas, obedecem, de tal feita, a sintomas – algo da ordem do inverificável.

Essas tensões implicam o próprio cerne da imagem como vista por esses dois grandes historiadores da arte. A dialética é própria da imagem e, em especial, das telas de Botticelli. Georges Didi-Huberman mostra-se como um exímio discípulo de Aby Warburg ao exercitar, contínua e intensamente, seu olhar nas tensões imagéticas.

### Acessórios em Movimento

Foi com essa tese que Aby Warburg conquistou o título de doutor em filosofia pela Universidade de Strasbourg no ano de 1893 (Lescourrel, 2014). Seu primeiro e único trabalho universitário (Didi-Huberman, 2015b, p. 8) deu a marca da erudição daquele que levou “[...] a história da arte às dimensões de uma ciência cultural da imagem em movimento” (Sierek, 2009, p. 22). Como o próprio Warburg defendeu à época, foi uma tese da elaboração detalhada dos acessórios em movimento. Em toda uma série de fontes – telas de Botticelli, poema de Homero, romance arqueológico de Francesco Colonna – a Antiguidade fora visitada a partir do que se conhecia dela à época. Quais as questões da Antiguidade que *interessavam* aos artistas do *Quattrocento*? – foi esse o problema levantado por Warburg.

A Antiguidade era vista pelos artistas renascentistas como modelo que requeria acentuação no movimento, o que fazia ressonância com o mundo florentino, à época, em sua expansão criadora. E, segundo Warburg (2015, p. 27), é nos acessórios, “[...] – como o traje e os cabelos – [que o] movimento é aparente”. Essa é a razão pela qual os acessórios são tão marcantes nas obras renascentistas, o que levou Warburg a legar à história da arte uma de suas mais importantes contribuições: atenção ao detalhe. O que era apenas detalhe, talvez, para Botticelli, se destaca como sujeito principal na *Vênus* de Warburg. O *pathos* visível na imagem estaria na drapearia e nos cabelos da cena, como assinala Didi-Huberman, nas coisas mortas e nas coisas insensíveis (Didi-Huberman, 2015b, p. 27).

A primeira análise utilizada por Warburg para problematizar *O nascimento de Vênus* fora redigida para o catálogo italiano dos Uffizi pelo *pai* da história da arte – Vasari –, pelo menos daquela biográfica história da arte que se iniciara na Renascença italiana. A deusa sai de uma concha em meio ao mar. À sua esquerda, ventos batem sobre as ondas e direcionam a divindade à margem. À sua direita, uma bela jovem de vestes floridas acolhe a deusa (Vasari, 2005, p. 258). Warburg, ao dar prosseguimento à análise de Vasari, vai aos hinos homéricos que, segundo ele, foram traduzidos e publicados a partir de manuscritos florentinos, no ano de 1488. Nos hinos homéricos consta o nascimento da deusa do amor. Em seguida, Warburg sublinha as semelhanças entre a *têmpera* de Botticelli e os versos de *Giostra* de



Angelo Poliziano, ambas obras apoiadas nos escritos homéricos. Para além da referência a Homero, entre Poliziano e Botticelli, havia outra personagem que seria levada em conta por Warburg na sua empreitada: Lorenzo de Médici, mecenas e amigo de ambos.

Warburg percebe a existência de dois detalhes que diferenciam a poesia e tela. Primeiro detalhe, na poesia de Poliziano, a Vênus emerge de pé sob a concha com a mão esquerda cobrindo os seios; na tela de Botticelli, é a mão direita que cobre os seios. Segundo, na poesia a figura é recepcionada pelas três Horas com seus soltos e ondulantes cabelos e vestidas de monocromáticos, leves e drapeados vestidos brancos; na tela, quem acolhe Vênus é uma só figura feminina que trajava vestido colorido, recoberto de flores. “Apesar dessas diferenças, o minucioso colorido que Poliziano havia conferido aos acessórios em movimento é retomado por Botticelli com tamanha conformidade que permite dar por certo o nexo entre as duas obras de arte” (Warburg, 2015, p. 32). E ambas “são paráfrases do hino homérico” (Warburg, 2015, p. 33). O esforço ostensivo feito tanto pelos poetas quanto pelos pintores do norte da Itália, desde o início do século XV, fora o de captar os movimentos transitórios dos cabelos e dos trajes. Era uma espécie de opinião formada para apresentar os trajes e as madeixas em movimento dessas figuras femininas

A figura que recepciona a Vênus na tela de Botticelli recebera especial cuidado de Warburg em apêndice de sua tese doutoral – *Motivações externas dos quadros* (Figura 4). As três Horas descritas por Homero e Poliziano foram substituídas pela bela e também drapeada deusa da primavera: a Flora. Warburg tece relações entre Flora e a Ninfa Simonetta. A mesma Simonetta Vespucci que fora cantada nos versos do segundo livro do poema *Giostra* de Poliziano. Além de uma bela aparição, nos versos de Poliziano, Simonetta foi a esposa de Marco Vespucci e amante de Giuliano de Médici (irmão de Lorenzo de Médici). A bela jovem faleceu aos 23 anos de idade – em 1476 – acometida pela tuberculose.



Figura 4 – Sandro Botticelli, Detalhe de O Nascimento de Vênus (cerca de 1484-1485)  
têmpera sobre tela. Florença: Galleria degli Uffizi. Fonte: <<https://www.uffizi.it>>.

A bela Ninfa Simonetta já havia sido pintada por Botticelli. Vasari relata ter visto o retrato da jovem de sua autoria. “No quarto de roupas do Duque de Cosme, ele tem dois muito belos retratos femininos de perfil de Botticelli: um será a amante de Giuliano de Médici, irmão de Lorenzo, e outro de Lucrecia Tornabuoni, esposa de Lorenzo” (Vasari, 2005, p. 258). Warburg faz menção a algumas aparições da Ninfa como Simonetta em telas renascentistas. As duas mais afamadas são as que figuraram na sua tese: Simonetta foi apresentada como deusa da primavera em *O nascimento de Vênus* e na *Primavera*. Warburg ainda discorreu sobre outras duas telas: dois *Retrato de uma jovem mulher*, um atualmente no *Berlin Gemäldegalerie* (1480) e outro no *Städel Museum de Frankfurt* (1485).

Por entre telas, poemas, vento e acessórios em movimento, a tese de Aby Warburg tem como principal legado uma quase metodologia do detalhe – detalhes secundários da imagem; olhar atencioso que fez do vento o objeto principal de sua primorosa análise. Além disso, para Georges Didi-Huberman, Warburg elaborou na tese suas três noções fundamentais: sobrevivência (*Nachleben*), fórmula pathos (*Pathosformeln*) e empatia (*Einfühlung*). Noções que, ao longo das análises desenvolvidas por Warburg, formam um ciclo indissociável (Didi-Huberman, 2015b).

## O Impuro nas Idealizadas e Puras Formas de Vênus

A nudez da Vênus de Botticelli, para Didi-Huberman, não pode ser vista nem por sua simplicidade, nem por suas evidências sistemáticas. Ao analisar *O Nascimento de Vênus*, Aby Warburg caminhou por inúmeras fontes humanistas, mas, ao contrário de outros historiadores da arte, não concebeu essas fontes literárias como um instrumento simplificador e resolutivo na percepção da imagem. As fontes são chaves que abrem um espaço de tempos, memórias e ressonâncias. Warburg tece um texto que aborda e prioriza a complexidade imagética. As fontes literárias – tanto as do Renascimento, quanto as da Antiguidade – são como portas que se abrem a novas associações de ideias. Didi-Huberman concebe essas associações como labirínticas.

Didi-Huberman lembra que o dramaturgo e poeta Poliziano narra em seu texto o horror diante do nascimento da deusa mais bela do Panteão grego, quando o Mar Egeu foi atingido por uma tormenta. No momento em que os planetas rodopiaram e desencadearam uma catástrofe divina, deu-se o célebre nascimento. No poema, ainda consta que Vênus fora concebida por pedaços genitais de Urano, retirados pelo próprio filho, Saturno, e jogados ao mar. Assim, o poeta humanista descreveu o nascimento, realizado pela castração do céu. Na castração de Urano, dois fluidos foram lançados no mar Egeu: sangue e espermatozoides. Ambos misturados à salgada água do mar fizeram emergir, amparada por uma concha, a deusa do amor. Em outro poema – intitulado *Afrodite Anadyomena* – Poliziano descreve o nascimento de Vênus entre o horror e o pudor: o horror da castração de Urano e o pudor do nascimento de Vênus.

O poema de Poliziano configura, portanto, o nascimento de uma Vênus que, na sua nudez, apresenta também o tema da sensualidade e da delicadeza afrodisíaca. E também há sangue no poema, que desaparece na beleza dura, fria, lisa e mineral de Vênus, no nu transcendido, sublimado, perfeito e ideal na iconografia de Botticelli. Mas, o horror, a morte, a castração eram elementos formadores da mesma bela e delicada Vênus na sua celestial aparência. Na tela pintada por Botticelli fizeram-se visíveis os elementos *puros*; o espermatozoides, o sangue e o horror não se tornaram claramente expressos. Aby Warburg aborda justamente esse deslocamento do patético; vai denominá-lo de *elementos secundários* da tela. O patético teria sido expresso no

movimento da cabeleira dourada de Vênus e no drapeado dos tecidos que envolviam as três demais figuras da tela: Aura, Hora e Zéfiro. Botticelli parece ter transformado o pudor em visível e transformado o horror em um suposto invisível. Esse suposto invisível, o deslocamento dos elementos secundários, aparecem como o *pathos* da cena.

De tal feita, Georges Didi-Huberman questiona e critica tanto a pureza de Vênus enfatizada por Kenneth Clark, quanto querer tomar *O Nascimento de Vênus* como o quadro mais radiante na arte europeia, como o quis Ronald Lightbown. O historiador da arte francês olha para os mesmos elementos que um século antes encantaram a Warburg: a crueldade implícita da cena. Para ver isso, há que procurar a carne negada à tela. A carne aberta – o corpo nu constituído por ossos, músculos, tendões, veias, carne e pele – recorre ao caráter impuro de toda a apresentação corporal do Renascimento. A apresentação mimética do corpo anatômico tomou a cena no *Quattrocento* italiano. Tal apresentação só fora possível por meio da impureza, das mãos que, antes de traçar as puras formas de Vênus pudica, se sujaram com o sangue e com a impura carne aberta dos corpos.

Didi-Huberman reporta-se ao texto *Da pintura*, de Alberti (2014), que, antes de Leonardo Da Vinci, falou da abertura de corpos, embora ainda timidamente. Alberti escreve que para se pintar um nu se deveria exercitar a atividade de vestir os ossos com músculos, os músculos com carne e finalmente revestir tudo com pele nua. Ele afirma que o corpo anatômico, o corpo aberto, está para o nu assim como o nu está para o corpo vestido. A obsessão pela figura anatômica seria a dialética de toda a nudez renascentista: o pudor revestia o horror; a harmonia e a beleza revestiam a fratura e a crueldade.

Vênus é constituída por três impurezas. Primeira, Vênus não é uma entidade pura, ela é dupla – a Vênus Celestial nasceu da castração do céu, nasceu em uma mítica espuma de esperma e sangue. Segunda, a beleza chamada Vênus não pode existir sem contradição – a beleza é como princípio composto, não existe beleza alguma em natureza simples. Terceira, Vênus não poderia ter nascido se os testículos de Urano não tivessem sido atirados no mar – Vênus nasce a partir da dor da castração de Urano (Didi-Huberman, 2015b). Ela é esse horror, essa dialética entre beleza e dor. Di-

ante do pudor do corpo fechado da Vênus de Botticelli, não esqueçamos do horror...

A impenetrável e fria vestimenta de mármore do corpo desnudo de Vênus envolve um corpo de carne, músculo e osso. Entretanto, a tela aparentemente nos apresenta um corpo envolto ao pudico mármore, como se reproduzisse uma bela escultura *branca* da Antiguidade. O vento que sopra nos cabelos e nos drapeados tecidos agita e movimenta a tela; apresenta-nos seu *pathos*, provocado pelo movimento do vento. Não existe beleza que não esteja associada a algum grau de dor. Vênus é dupla, mescla pureza e impureza, pudor e horror. Vênus, que tem em seu cerne a própria vitalidade da arte renascentista, como ensinou Aby Warburg, está imbricada à impureza e ao conflito. Para ver isso, é preciso saber ver mais.

### Abrir Vênus

Em *Ouvrir Vénus*, Georges Didi-Huberman (1999) nos lembra, mais uma vez, que Aby Warburg foi leitor de Nietzsche e que, ao analisar a Vênus de Botticelli, não esqueceu que diante da beleza apolínea também estava diante de *pathos* dionisiaco. Do mesmo modo, lembramos que George Didi-Huberman, além de exímio leitor de Warburg e Nietzsche, também é leitor de Bataille. De tal feita, seu erotismo está imbricado à dor e ao horror. Assim, parado diante da fria, branca, linda e impenetrável Vênus, Georges Didi-Huberman a abre, a rompe. Do mesmo modo que Botticelli a rompeu nos quatro painéis d'*História de Nostagio degli Onesti* (1483). A Vênus eternamente nascente do *Uffizi* foi colocada, em pensamento, ao lado da Vênus eternamente morta do *Prado*. Nos quatro grandes painéis assinados por Botticelli, três deles atualmente conservados no museu do *Prado*, Vênus morre eternamente – como num inacabável pesadelo. A graça e a crueldade ímpar figuradas nas imagens são sublinhadas por Didi-Huberman em *Ouvrir Vénus*.

Na *História de Nostagio degli Onesti*, a bela e nua jovem não nasce, morre. Nos painéis do Museu do Prado visualizamos a jovem mulher eternamente perseguida por um cavaleiro e dois cachorros. Sua nudez, com seus longos cabelos ondulados, a aproxima de outra personagem de Botticelli, ou seriam todas a mesma? No primeiro painel, a jovem corre nua numa floresta à borda do mar e é mordida por um cão. A segunda prancha

apresenta temporalidade múltipla: a personagem continua a fugir do cavaleiro no plano posterior à cena, contudo no primeiro plano suas costas já foram abertas pelo cavaleiro, que coloca suas mãos dentro de uma grande ferida (Figura 5); no canto inferior direito, dois cachorros comem suas entranhas – provavelmente seu coração. O terceiro quadro nos apresenta outro cenário, um banquete, onde a jovem não cessa de ser perseguida; seu corpo é apresentado num consecutivo movimento de queda. Fora a perseguição, o cenário apresenta calma absoluta (Didi-Huberman 1999, p. 65). Georges Didi-Huberman informa que Vasari assinalara o charme e a graça dos quatro painéis de Botticelli. Contudo, também nos lembra que Vasari era um homem renascentista. Segundo a análise de Vasari, “Na casa Pucci, ele [Botticelli] pintou personagens da novela de Boccaccio, *Nastagio degli Onesti*, em quatro charmosos quadros cheios de graça [...]” (Vasari, 2005, p. 258). Não obstante a graça e o charme, encontramos nos quadros imagens próximas as de um pesadelo, no qual a cena jamais cessa de se repetir. A imagem sintomática é contínua.



Figura 5 – Sandro Botticelli, Detalhe de História de Nastagio degli Onesti (painel I – detalhe da Caça infernal) 1482-1483 têmpera sobre madeira. Madrid: Museu do Prado.

Fonte: <<https://www.museodelprado.es>>.

Esse nu, no gênero ideal da arte florentina, fora pintado por Botticelli morto e aberto. George Didi-Huberman confronta-se com a história social da arte, que habitualmente analisa as imagens mediante sua funcionalidade. Encomendadas a Botticelli, as pranchas tinham função de presente de casamento oferecido a Gianozzo Pucci e sua nova esposa, Lucrezia Bini. A primeira esposa havia morrido. Seria difícil imaginar como um historiador social da arte analisaria essas quatro pranchas que foram pintadas para decorar as quatro paredes de um quarto nupcial, “[...] um lugar onde se conso-

me uma noite de núpcias, ou se dorme, onde se faz amor, onde se sonha e, provavelmente onde se morre?” (Didi-Huberman, 1999, p. 69).

As imagens formavam nas quatro paredes daquele quarto uma espécie de grande tela onde uma história em quadrinhos contava uma liturgia moral renascentista. A história das quatro pranchas remonta as cenas descritas por Giovanni Boccaccio em *Décameron* – século XIV. Na quinta jornada da oitava novela fora narrada a historietta do jovem Nastagio que, não tendo sido amorosamente correspondido por uma jovem e bela mulher, saíra da cidade com pensamentos suicidas em direção a um bosque. Na floresta bordeada pelo mar, vê-se diante de uma cena de perseguição a uma mulher nua por um cavaleiro que a mata e dá suas entranhas a dois cães. Ao aproximar-se da cena, o cavaleiro lhe explica que ele e a jovem já estão mortos, que se trata de uma perseguição infernal. Ambos estão no purgatório, o cavaleiro por ter se suicidado por amor não correspondido e a jovem por ter sido dura e perversa com aquele que a desejava. Sendo assim, todas às sextas-feiras, no mesmo horário e local, a perseguição se repetia e a jovem era eternamente morta. Nastagio organiza então um grande banquete no local, no dia e horário da perpétua perseguição, e convida entre muitos a jovem que o ignorava.

Essa liturgia moral – quase cinematográfica – traz a imagem de um sonho, de um pesadelo, que se repete sintomaticamente. A mulher nua, fria e impenetrável, é por fim penetrada pela espada do homem que a desejava. A fissura de seu corpo permite a ele chegar ao coração, que ele dá sucessivamente aos cachorros. Georges Didi-Huberman aborda essas telas a partir do erotismo de Georges Bataille, para quem erotismo e morte são indissociáveis. A nudez em Botticelli não é pura, como Vênus também não o é. Diante da carne, não podemos esquecer do desejo. Talvez alguns, como Kenneth Clark, tenha tentado fazer isso. Contudo, Sandro Botticelli, Aby Warburg e Georges Didi-Huberman imprimem, na bela deusa do amor do Renascimento italiano dos Médicis, a impureza do humanismo.

### **Vênus Desnuda: Sandro Botticelli, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman**

Neste artigo, entretecemos três personagens: Sandro Botticelli, Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Botticelli com sua bela Vênus. Vênus que renasce sempre virgem, celestial, branca, pura, pudica. A deusa cuja ges-

tualidade da mão esquerda cobre a região pubiana e a da direita apresenta-se dobrada diante do corpo, logo acima dos seios. Uma apresentação corporal assinalada por Kenneth Clark como solução plástica que alcançou caráter compacto e estável. Na *Vênus eternamente nascente* de Botticelli não se encontra um plano ou um perfil pelo qual o olhar divague sem direção definida. “Os braços rodeiam o corpo como um invólucro e por meio de seu movimento ajudam a realçar o ritmo básico. A cabeça, o braço esquerdo e a perna em que se apoia o corpo formam uma linha tão firme como uma haste que sustenta a coluna de um templo” (Clark, 1956, p. 86). Aby Warburg, ao se debruçar sobre *O nascimento de Vênus*, desmonta para nós a tese de Clark ao formular um método de montagem que permite *deslizar o olhar* da *Vênus* e ver nos detalhes externos todo o movimento negado pelo historiador da arte inglês. Nos detalhes, movimentados pelo vento invisível pictoricamente, está o *Pathosformel* da obra. Georges Didi-Huberman, exegeta de Warburg, desmonta também a tese de Clark que afirma que Botticelli não deixou nada para que *o olhar divague sem direção definida*. Há muito mais para ver, na dialética entre visível e invisível, entre tempo e distempo. Os esforços de Aby Warburg e de Georges Didi-Huberman sinalizam o detalhe. São os detalhes que permitem aos nossos olhos entrar na imagem não pelo central e frontal corpo de *Vênus*, mas, pelas ondulantes formas que marcam o anacronismo.

Seria difícil não finalizar este texto com a grande personagem que paira nos trabalhos desses três homens: a Nínia. O pintor Sandro Botticelli foi, além de um poeta de *Vênus*, um verdadeiro poeta das Nínias. A Nínia é criatura do reino de *Vênus*. Na mitologia, ambas se apresentam em belos corpos femininos. Se a Nínia é criatura visivelmente amoral, *Vênus* também o é, embora de forma velada. Lembramos da chantagem mitológica que ela fizera a Páris nos escritos homéricos. *Vênus* e Nínias são amorais, complexas, impuras e, por fim, penetráveis. Mas, se Botticelli pinta uma fria *Vênus* quase descarnada conforme os modelos Celestiais, não faz o mesmo com suas Nínias. As drapearias do vestido da deusa da primavera assinalam a carnal Nínia. Flora ganhara o belo rosto de Simonetta Vespucci, Nínia que Botticelli pintou em suas duas mais consagradas obras. Imagem feminina que Botticelli também traçara em mais dois retratos. Esposa de Marco Vespucci; musa e amante de Giuliano de Médici e Nínia do próprio Botticelli. A jo-



vem que morreu aos 23 anos de idade parece ter enfeitado a Florença renascentista, pelo menos enfeitou o olhar de um Médici e de seu principal pintor. Desse modo, a Ninfa Sominetta sobreviveu através da imagem.

O historiador da arte Aby Warburg fez da Ninfa sua grande personagem teórica. Em seu *Atlas Mnemosyne*, Warburg (2010) intentou contar uma história da arte sem palavras, e também o fez através das formas das Ninfas que não cessam de passar de uma prancha a outra. A Ninfa aparecera já em sua tese doutoral de 1893. Porém, foi reencontrada verdadeiramente por Warburg diante do afresco *O Nascimento de São João Batista* (1490) de Domenino Ghirlandaio. Diante da imagem na igreja Santa Maria Novella, Warburg relata ter tido um particular sentimento: – “Onde é que eu já também te vi” (Warburg, 2014, p. 2). Tratava-se da criada com drapeado solto e branco vestido. Para ele, não se tratava de uma criada, era uma Ninfa clássica que se apresentava como uma interrupção do tempo, um contra o tempo, na imagem.

Georges Didi-Huberman também fez da Ninfa sua personagem teórica. Ele dedicou exclusivamente a ela dois livros, mas ela igualmente paira por incontáveis das muitíssimas obras do historiador da arte, sobretudo aquelas em que se refere a Aby Warburg. Sua Ninfa é a Ninfa de Aby Warburg? Seria o mesmo que afirmar que a Ninfa de Aby Warburg é a Ninfa de Ghirlandaio ou que a Ninfa de Botticelli seria Simonetta. Não... A Ninfa é a Ninfa, não simplesmente pois ela é deveras complexa. Encarnação, personagem teórica, a estrangeira que só aparece para desaparecer, ela é a criatura amoral. A Ninfa é criatura do reino de Vênus. Em encruzilhada cultural diversa, para Agamben a Ninfa é o objeto da paixão amorosa por excelência (Agamben, 2007, p. 40). No tratado de Paracelso, assim como para Aby Warburg, a Ninfa seria espírito elementar, criatura elementar ligada à água. Apesar de aparentemente idêntica ao homem sua criação não deriva de Adão. Tem carne e sangue, mas se move como espíritos. E foi justamente o incrível poder do movimento das Ninfas que paralisou os olhos de Botticelli, Warburg e Didi-Huberman.

Tal qual a Ninfa, Vênus também não é pura, assim como nenhuma beleza o é. Os acessórios em movimento, pelo sopro que sai da boca de Zéfiro, dão plasticidade ao patético que fora retirado do corpo de uma Vênus aparentemente pura. O vento anima cabeleira e tecidos para lembrar que

Vênus nasce da castração de seu pai, Urano. Ela emerge da água, mas de uma água que pouco tem de límpida. Ela emerge da água salgada do mar Egeu entre sangue e esperma. Vênus figura a complexidade e conflitualidade pagã que tanto o Renascimento soube apreciar. Os belos e fechados corpos das Vênus pudicas também eram corpos de carne aberta. De carne, músculos, tendões e entranhas dos corpos que eram dissecados pelos artistas renascentistas. A apresentação mimética do corpo anatômico recorre ao caráter impuro de toda a apresentação corpórea do renascimento. Nas pranchas da *História de Nostagio degli Onesti*, Botticelli nos oferece o hermeticamente fechado corpo de Vênus aberto. Fissurado, rompido e penetrado pelo desejo. A espada rompe a fria vestimenta de mármore e nos mostra que, no interior daquela bela e pura construção corpórea, também existe sangue, carne e entranhas. A Vênus que eternamente nasce e a Vênus que eternamente morre.

As têmperas de Botticelli são como imagens de sonhos, é ele o eixo interpretativo de Aby Warburg. Botticelli não pinta imagens oníricas quaisquer, mas faz da imagem potência que clama por interpretação, como de um sonho. A imagem da Vênus nascente parece ter saído de um sonho e, as imagens da caça infernal, de um pesadelo. Tanto numa quanto noutra, tanto no sonho quanto no pesadelo, o desejo é a tinta que forma a imagem, o fio que constrói a trama. O sonho elucida o paradoxo da complexidade imagética, ele é como o sintoma. Nos sonhos, as imagens sempre reveem, como a imagem do cavaleiro que persegue eternamente a jovem nua. Contudo, a imagem nunca se repete exatamente da mesma maneira, nem no sonho nem na pintura de Botticelli.

Os sonhos têm o caráter errático e circular do sintoma imagético. Contam-nos repetitivamente histórias do inconsciente que têm como alicerces passado e desejo. Sempre reveem, mas nunca de forma idêntica... jamais cessam. Talvez porque o desejo também não. Freud termina magnificamente sua *Interpretação dos sonhos* afirmando “[...] que os sonhos são realizações de desejos” (Freud, 1967, p. 287).

Nas presentes páginas, abordamos duas imagens que evocam significativamente sonho e pesadelo. Nosso primeiro corpo foi o hermeticamente fechado de uma Vênus de mármore pintada à têmpera por Botticelli, corpo de Vênus que, em seu célebre nascimento, parece ter sido concebido como o despertar de um sonho. O segundo corpo foi o de uma jovem e nua mu-

lher repetitivamente aberto, a figura que nos quatro painéis de *História de Nostagio degli Onesti* parece não cessar de repetir-se – como num pesadelo desejado de ser sonhado a cada noite. Através das análises propostas por Warburg e Didi-Huberman, problematizamos o corpo fechado e o corpo aberto – tão caros e característicos do Renascimento italiano. O intento foi buscar o horror encoberto pelo pudor da bela nudez. Dois corpos nus, um fechado e outro aberto, um marcado pelo pudor e o outro pelo horror. A questão que norteou este texto foi pensar se esses corpos são realmente dois. Como exercício warburguiniano propomos o pudor e o horror, o corpo fechado e o corpo aberto como os dois lados de uma mesma moeda. Evocamos a nudez não por sua pura forma de mármore branco, mas por sua materialidade impura de osso, carne e sangue.

## Notas

- <sup>1</sup> A entrevista com Georges Didi-Huberman e Arno Gisinger realizada em ocasião da exposição no *Palais de Tokyo* pode ser assistida no site do museu de arte contemporânea de Paris: <<http://www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/nouvelles-histoires-de-fantomes-new-ghosts-stories>>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- <sup>2</sup> A exposição *Nouvelles Histoires de Fantômes* teve curadoria de Georges Didi-Huberman e Arno Gisinger e aconteceu no *Palais de Tokyo* – Paris – entre 14 de fevereiro e 07 de setembro de 2014.
- <sup>3</sup> O termo alemão *Nachleben* utilizado por Aby Warburg significaria uma vida póstuma, uma vida pós-morte; Didi-Huberman opta por traduzi-lo como sobrevivência. Cabe ressaltar que os termos *Nachleben* e *Pathosformel* não foram assim designados por Warburg em sua tese de doutorado; foram cunhados em trabalhos posteriores, contudo naquele momento já apareciam latentes.
- <sup>4</sup> Sobre o conceito de *Pathosformel* ver mais em: Aby Warburg (2014) e Georges Didi-Huberman (2013a).
- <sup>5</sup> Utiliza-se aqui o termo moderna historiografia da arte para referir-se à história da arte iniciada por Aby Warburg no final do século XIX, conforme considera Georges Didi-Huberman.



## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfe**. Torino: Bollari Borighieri, 2007.
- ALBERTI, Léon Batista. **Da pintura**. Campinas: Editora Unicamp, 2014.
- BATAILLE, Georges. **Las Lágrimas de Eros**. Madrid: Trusquets, 1997.
- BATAILLE, Georges. **O Erótico**. São Paulo: Arx, 2004.
- CARERI, Giovanni. Aby Warburg. Rituel, Pathosformel, et forme intermédiaire. **L'Homme. Revue française d'anthropologie**, n. 165, p. 41-76, janv./mars 2003.
- CHECA, Fernando. La biblioteca de Aby Warburg 'orientación' para la mente y 'arena' para la Historia del Arte. In: SETTIS, Salvatore. **Warburg Continuatus**. Descripción de una biblioteca. Barcelona: Ediciones de la Central, 2010. P. 7-23.
- CLARK, Kenneth. **O Nu**: um estudo sobre o ideal em arte. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ouvrir Venus**. Nudité, rêve, cruauté. Paris: Gallimard, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagen Pensé a Todo**. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser Crânio**. Lugar, contato, pensamento, escultura. Tradução de Vera Casa Nova e Augustin de Tugny. Belo Horizonte: C/Arte Editora, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada**. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Editora Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Blanc Soucis**. Paris: Minuit, 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. **Revista Serrote**, São Paulo, Instituto Moreira Salles, v. 13, 2013c.



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

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

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Semelhança Informe ou i Gaio Saber Visual Segundo Georges Bataille**. Tradução de Carlo Meira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da Histeria**. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015d.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que Emoção! Que Emoção!** São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: SESC Edições, 2017.

FREEDBERG, David. **El Poder de las Imágenes**. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

FREUD, Sigmund. **L'Interprétation des Rêves**. Paris: Presses universitaires de France, 1967.

LESCOURREL, Marie Anne. **Aby Warburg et la Tentation du Regard**. Paris: Hazan, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PLATÃO. **Banquete**. São Paulo: Edipro, 2012.

SIEREK, Karl. **Images Oiseaux: Aby Warburg et la théorie des médias**. Traduction pour Pierre Rusch. Paris: Klincksieck, 2009.

VASARI, Giorgio. **Les Vies des Meilleurs Peintre, Sculpteurs et Architecte**. v. 1. Traduction et édition commentée sous la direction d'André Castel. Arles: Actes Sud, 2005.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Ediciones Akal, 2010.



WARBURG, Aby. **A Renovação da Antiguidade Pagã**. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Heideger. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2014.

WARBURG, Aby. **História de Fantasmagorias para Gente Grande**: escritos, esboços e conferências. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Daniela Queiroz Campos é professora da Universidade Federal de Santa Catarina. Foi professora visitante junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pós-doutoranda pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob a supervisão do Professor Márcio Seligmann-Silva. Pós-doutora pelo Centre de Théorie et Histoire de l'Art (CETHA) da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de Paris sob a orientação do Professor Georges Didi-Huberman com bolsa consentida pelo CNPq.

E-mail: camposdanielaqueiroz@gmail.com

Maria Bernardete Ramos Flores é professora titular da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisadora CNPq. Dedicou-se à pesquisa de História e Arte, Modernidade e Estética, Teoria da Imagem e Teoria da História. Atua na Linha de Pesquisa Arte, Memória e Patrimônio, do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC e na Linha de Pesquisa Condição Humana na Modernidade no Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC.

E-mail: mbernardetesramos@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 15 de junho de 2017*

*Aceito em 03 de janeiro de 2018*

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.