

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Ciências Humanas  
Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Flávia Virgínia Santos Teixeira

**ISTO NÃO É UMA VÊNUS:  
das cartografias venusianas às potências de um *v(entre)***

Belo Horizonte

2023

Flávia Virgínia Santos Teixeira

**ISTO NÃO É UMA VÊNUS:  
das cartografias venusianas às potências de um v(*entre*)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Virgínia de Araújo Figueiredo

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Belo Horizonte

2023

100	Teixeira, Flávia Virginia.
T266i	Isto não é uma Vênus [manuscrito] : das cartografias venusianas às potências de um v(entre) / Flavia Virgínia Santos
2023	Teixeira Lana. - 2023. 226 f. Orientadora: Virgínia de Araújo Figueiredo.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia.
	1. Filosofia – Teses . 2. Estética – Teses. 3. Arte – Filosofia – Teses. 4. Relações de gênero – Teses. I. Figueiredo, Virgínia de Araújo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

## FOLHA DE APROVAÇÃO

ISTO NÃO É UMA VÊNUS: DAS CARTOGRAFIAS VENUSIANAS ÀS POTÊNCIAS DE UM V(ENTRE)

**FLÁVIA VIRGÍNIA SANTOS TEIXEIRA LANA**

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 16 de maio de 2023, pela banca constituída pelos membros:

Profa. Virgínia de Araújo Figueiredo - Orientadora (UFMG)

Profa. Cíntia Vieira da Silva (UFOP)

Profa. Angélica Oliveira Adverse (UFMG)

Profa. Renata Pereira Lima Aspís (UFMG)

Profa. Mariana Rodrigues Pimentel (UFF)

Belo Horizonte, 16 de maio de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Virginia de Araujo Figueiredo, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 17/05/2023, às 11:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Pereira Lima Aspís, Professora do Magistério Superior**, em 17/05/2023, às 15:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cintia Vieira da Silva, Usuário Externo**, em 18/05/2023, às 17:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angelica Oliveira Adverse, Professora do Magistério Superior**, em 23/05/2023, às 09:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Rodrigues Pimentel, Usuário Externo**, em 25/05/2023, às 12:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2287147** e o código CRC **6CD9BBE0**.

---

Referência: Processo nº 23072.227563/2023-08

SEI nº 2287147

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES e ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, pela viabilização e suporte à pesquisa.

À minha orientadora Virgínia Figueiredo, por toda a escuta, encorajamentos e parceria em todo o processo do trabalho.

Aos demais professores e colaboradores do Departamento de Filosofia da UFMG, com quem tive a oportunidade de aprender, em especial, Alice Serra, Rodrigo Duarte e Helton Adverse. Agradeço ao professor Jacinto Lageira e a École Doctorale Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art da Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, que me acolheram na França, para o doutorado sanduíche. Ao David Lapoujade e Didi-Huberman, pelas aulas memoráveis. Às professoras e eternas orientadoras Cíntia Vieira e Angélica Adverse, pelas trocas e pontuações preciosas.

Aos amigos Rafa e Lu Nacif, pela ajuda na França, pelas dicas e inspirações. Ao querido casal Silvia Michelle e Tião, por terem sido tão parceiros e amigos em um momento muito especial. A Edna, Guigui e Wemerson, por terem sido tão maravilhosos comigo e com o Lilo. A Ana, pela revisão cuidadosa e em tempo recorde. À querida Mônica, pela escuta afetuosa.

À minha querida mãe, que sempre me incentivou a ser pesquisadora, com paciência e conselhos determinantes. Ao meu pai, que fez a passagem durante o tempo do doutorado, mas que permanece em seus objetos, livros e inspirações infundáveis. Ao querido Rogerinho, que me apresentou Deleuze e foi um dos meus maiores interlocutores nessa travessia. Ao Drequim, pela torcida generosa.

Ao meu companheiro Luizinho, por ter visto esse trabalho germinar, ter trocado tanto comigo, pela escuta, pelos afetos e, acima de tudo, por tanto amor. Ao Lilo, pelo carinho e fofura extrema.

A todas(os) que eu não nomeei, mas que, de certa forma, colaboraram para a construção desta pesquisa.

*Água esparramada em cristal,  
buraco de concha,  
segredarei em teus ouvidos  
os meus tormentos.  
Apareceu qualquer coisa  
em minha vida toda cinza,  
embaçada, como água  
esparramada em cristal.  
Ritmo colorido  
dos meus dias de espera,  
duas, três, quatro horas,  
e os teus ouvidos  
eram buracos de concha,  
retorcidos  
no desespero de não querer ouvir.*

*Me fizeram de pedra  
quando eu queria  
ser feita de amor.  
(HILST, 2018, p. 74).*

*As mulheres são “necessárias para produzir o crescimento da raça humana”, reconheceu Lutero, refletindo que, “quaisquer que sejam suas debilidades, as mulheres possuem uma virtude que anula todas elas: possuem um útero e podem dar à luz”.  
(KING, 1991, p. 115 apud FEDERICI, 2017, p. 171).*

## RESUMO

Esta tese tem como objetivo cartografar parte da iconografia da deusa Vênus, com o intuito de mostrar como essa mitologia atravessa os tempos e os espaços transportando uma série de caracteres e formas em comum, como o próprio ventre, que passa a se repetir nas imagens fundando padrões de gênero e sexualidade. A pesquisa se dividiu em 5 capítulos que entrelaçam poemas antigos, esculturas clássicas, pinturas renascentistas, arte moderna, arte primitiva e alguns conceitos apresentados, principalmente por Deleuze e Guattari, em diálogo com outras(os) autoras(es) da própria Filosofia e também das Artes, História, Arqueologia. No capítulo 1, *Vênus como sentido*, discutimos como os signos e conceitos relativos à deusa da beleza e do amor, desde as primeiras cosmogonias e esculturas antigas, fazem de Vênus, uma imagem hegemônica que ajuda a conceber o sentido de um suposto feminino, através de suas formas sensíveis, para além e aquém do que é sentido. No capítulo 2, *Vênus como representação*, apresentamos o lugar do patriarcado na construção de categorias representativas que faz de um certo tipo de homem a representação universal, em detrimento da mulher ou do corpo com útero, como seu mero duplo, oposto e conceitual. No capítulo 3, *Vênus como rostidade*, retornamos às esculturas antigas de Vênus para mostrar como a replicação de certos padrões, bem como a restauração recebida no século XVII, parecem marcar uma redundância que transforma todo o corpo feminino em uma única rostidade. No capítulo 4, *Vênus como estrutura*, partimos da pintura *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, para apresentar como a retomada do mito de Vênus pela arte renascentista se relaciona com o nascimento do Estado capitalista e com a moderna divisão sexual do trabalho. No capítulo 5, *Vênus como devir*, investigamos os motivos pelos quais algumas estátuas dos períodos Paleolítico e Neolítico, encontradas entre os séculos XIX e XX, receberam o nome de Vênus e como a arte primitiva pode nos ajudar a romper com a máquina binária que separa os sexos, corpos e a natureza.

**Palavras-Chave:** Vênus. Gênero. Corpo. Sensível. Cartografia. Devir.

## ABSTRACT

This thesis aims to map part of the iconography of the goddess Venus, with the aim of showing how this mythology crosses time and space, carrying a series of common characters and shapes, such as her own womb, which is repeated in the images founding gender and sexuality patterns. The research was divided into 5 chapters that intertwine ancient poems, classical sculptures, Renaissance paintings, modern art, primitive art and some concepts presented, mainly by Deleuze and Guattari in dialogue with other authors of Philosophy itself and also of Arts, History, Archeology. In chapter 1, *Venus as a sense*, we discuss how the signs and concepts related to the goddess of beauty and love, from the first cosmogonies and ancient sculptures, make Venus a hegemonic image that helps to conceive the meaning of a supposedly feminine, through its forms sensitive, beyond and below what is felt. In chapter 2, *Venus as representation*, we present the place of patriarchy in the construction of representative categories that makes a certain type of man, the universal representation, to the detriment of the woman or the body with uterus, as its mere double, opposite and conceptual. In chapter 3, *Venus as faciality*, we return to ancient sculptures of Venus to show how the replication of certain patterns, as well as the restoration received in the 17th century, seem to mark a redundancy that transforms the entire female body into a single face. In chapter 4, *Venus as a structure*, we depart from Botticelli's painting *The Birth of Venus*, to present how the revival of the myth of Venus by Renaissance art relates to the birth of the capitalist State and the modern sexual division of labor. In chapter 5, *Venus as becoming*, we investigate the reasons why some statues from the Paleolithic and Neolithic period found between the 19th and 20th centuries received the name of Venus and how primitive art can help us to break with the binary machine that separates the genders, bodies and nature.

**Keywords:** Venus. Gender. Body. Sensible. Cartography. Becoming.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	<i>Vênus Impudica</i>	14
Figura 2 -	<i>Vênus Lespugue</i>	15
Figura 3 -	Saartjie Baartman	17
Figura 4 -	<i>Fantasia italiana (serie espacios ocultos)</i> , de José Manuel Ballester (2012)	19
Figura 5 -	Detalhe da pintura <i>O nascimento de Vênus</i> , de Sandro Botticelli (1483)	20
Figura 6 -	<i>Vênus de Médici</i>	21
Figura 7 -	Capa da revista Elle (edição de colecionador; dez. 2017)	29
Figura 8 -	<i>Vênus de Cnido</i>	43
Figura 9 -	<i>Vênus de Calipígia</i>	45
Figura 10 -	<i>Afrodite Anadyomene</i> (fresco da Casa de Vênus, Pompeia, séc. I a.C., segundo cópia de pintura do famoso pintor grego Apeles)	51
Figura 11 -	Vênus agachada (I a.C.)	76
Figura 12 -	<i>Ártemis de Éfeso</i>	88
Figura 13 -	<i>Vênus de Milo</i>	97
Figura 14 -	<i>Vênus e Cupido</i> (Museu do Louvre)	101
Figura 15 -	<i>La Madone entourée de séraphins et chérubins</i> [Madona rodeada de serafins e querubins, em tradução nossa], 1452, Jean Fouquet (detalhe do dúpico de Merlun)	108
Figura 16 -	<i>O êxtase de Santa Tereza D'Ávila</i> , de Gian Lorenzo Bernini (1647-1652)	112
Figura 17 -	<i>O nascimento de Vênus</i> , de Sandro Botticelli (1485)	119
Figura 18 -	<i>A Primavera</i> , de Sandro Botticelli (1482-1485)	121
Figura 19 -	<i>Vênus e Marte</i> , de Sandro Botticelli (1483)	126
Figura 20 -	<i>A Vênus adormecida</i> , de Giorgione e Tiziano (1509)	143
Figura 21 -	Detalhe da obra <i>Primavera</i> , de Sandro Botticelli (1482-1485)	145
Figura 22 -	<i>A Vênus de Urbino</i> , de Tiziano (1538)	145
Figura 23 -	<i>Susanna e os anciões</i> , de Artemísia Gentileschi (1610)	152
Figura 24 -	<i>Susana e os anciãos</i> , de Alessandro Allori (1561)	153
Figura 25 -	<i>Susana e os anciãos</i> , de Jan Massys (c. 1510-1575)	154
Figura 26 -	<i>Susana e os anciãos</i> , de Pablo Picasso (1955)	154

Figura 27 -	<i>Judite decapitando Holofernes</i> , de Artemisia Gentileschi (1611-1612)	155
Figura 28 -	<i>Vênus e Cupido</i> , de Artemisia Gentileschi (1625-1630)	156
Figura 29 -	<i>Marie Madeleine dans la grotte</i> , Jules Joseph Lefebvre (1876)	161
Figura 30 -	<i>Olympia</i> , de Manet (1863)	163
Figura 31 -	<i>A origem do mundo</i> , de Gustav Courbet (1866)	171
Figura 32 -	<i>Vênus de Willendorf</i>	177
Figura 33 -	Postura do parto com a vulva inflamada, Grécia (6.300-6.200 a.C.)	197
Figura 34 -	Estatueta de argila de Çatal Hüyük, Turquia (6.500-5.700)	200
Figura 35 -	<i>Tlazolteotl</i> (900-1.521 a.C.)	201
Figura 36 -	Escultura em pedra de forma oval, com uma vulva semelhante a um casulo floral, gravada em um dos seus lados (Yugoslavia, 6.000 a.C.)	206
Figura 37 -	Cerâmicas de Cucuteni (Ucrânia, 3.500 a.C.)	210

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO — ISTO NÃO É UMA VÊNUS</b>	14
<b>INTRODUÇÃO — UMA CARTOGRAFIA VENUSIANA</b>	19
<b>CAPÍTULO 1 — VÊNUS COMO SENTIDO</b>	33
1.1 Do caos à beleza	33
1.2 O ser do sensível e sua gênese ontológica	38
1.3 A estátua como fundamento para a sensação	43
1.4 A fábula de Pigmalião	47
1.5 A salvação pela arte	49
1.6 A superfície metafísica de Vênus	51
1.7 O despertar da estátua	56
1.8 O ser que nasce da arte	58
1.9 Sobre os problemas da concepção	63
1.10 Vênus como princípio	67
1.11 A questão do gênero	69
1.12 Corpo e pensamento	73
<b>CAPÍTULO 2 — VÊNUS COMO REPRESENTAÇÃO</b>	78
2.1 O problema da homogeneização na construção de categorias representativas	78
2.2 As quatro raízes da representação	80
2.3 A castração como um dos fundamentos da representação humana	83
2.4 O lugar do patriarcado na concepção de uma suposta raiz primordial	84
2.5 Corpos e vida	86
2.6 A ilusão como perpetuação da dominância no pensamento	89
2.7 O papel da ontologia no controle do sentir	91
2.8 A produção de uma textura ontológica	92
2.9 Uma ontologia do sensível	94
<b>CAPÍTULO 3 — VÊNUS COMO ROSTIDADE</b>	97
3.1 A lapidação de um ideal feminino	97
3.2 A Vênus como categoria	99

3.3 Vênus como alegoria	100
3.4 Restauração como instrumento de rostificação	103
3.5 O rosto-Cristo de Vênus	106
3.6 Teologia e ontologia	110
3.7 Vênus como percepção	113
3.8 A máquina do patriarcado	115
<b>CAPÍTULO 4 — VÊNUS COMO ESTRUTURA</b>	119
4.1 O nascimento de Vênus	119
4.2 A Vênus está nua	125
4.3 O nascimento de Vênus e o nascimento do Estado	129
4.4 Nasce um Outrem	131
4.5 Vênus como estrutura absoluta	133
4.6 O nascimento como valor capital	135
4.7 A questão do amor	137
4.8 O lugar da Vênus na manifestação do sensível	140
4.9 A Vênus deitada e um outro regime para o feminino	143
4.10 Sexualidade desvelada	145
4.11 Vênus como repetição	149
4.12 A Vênus de Artemísia	151
4.13 O afastamento das mulheres e a questão da representação	159
4.14 De Vênus à Olympia	160
4.15 A queda de Vênus pelo capitalismo	164
4.16 O recorte do corpo como condição da existência	167
4.17 A nudez como algo inacabado	170
4.18 O sexo e os jogos de poder	174
4.19 Geofilosofia venusiana	176
<b>CAPÍTULO 5. VÊNUS COMO DEVIR</b>	180
5.1 A Deusa	180
5.2 Para além e aquém do sexo	182
5.3 Devir-Mulher	187

5.4 Heccidade	191
5.5 Devir-Vênus	194
5.6 O que pode um v(entre)?	196
5.7 Das vizinhanças entre o devir e o parir	199
5.8 Da Vulva ao Ovo ou sobre um Corpo sem Órgãos	205
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS — POR UMA FEITIÇARIA DO V(ENTRE)</b>	210
<b>REFERÊNCIAS</b>	217

## APRESENTAÇÃO — ISTO NÃO É UMA VÊNUS

Lá estava ela na sala de exposição — um pequeno objeto de apenas oito centímetros e com mais de dezessete mil anos de existência. A *Vênus*, da Figura 1, chamada *Impudica*, foi parte do acervo de uma exposição intitulada *Arts et préhistoire* (Artes e pré-história), que aconteceu entre os anos de 2022 e 2023 no *Musée de l'Homme*,<sup>1</sup> na cidade de Paris, na França.

Figura 1 - *Vênus Impudica*



Fonte: MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 2023a.

Tive a oportunidade de visitar a exposição por ocasião de uma estadia de pesquisa na cidade e tal foi a minha alegria! Afinal de contas, há quase uma década, venho me interessando por este bando de pequenos objetos esculpidos em pedras, barro e marfim. O que podem estes corpos munidos de seios, vulvas e ventres, encontrados abaixo do solo, no espaço que compõe o meio da terra, *entre* a superfície e a profundidade? Quem foram as(os) artistas que criaram tais esculturas? Quais eram as suas motivações?

Perguntas como essas são comuns quando se tratam de manifestações estéticas que antecedem a criação da escrita — considerada pela tradição ocidental como o marco entre a era Pré-Histórica e a Histórica. Porém, é importante ressaltar que várias das interpretações desses objetos são enviesadas por um olhar dominante que, notadamente, empreende um sem número de sentidos que ajudam a sustentar as narrativas hegemônicas.

Nas paredes do espaço destinado às chamadas *Vênus*, alguns textos indicavam que se tratavam das primeiras representações humanas das quais se têm notícias na história, deixando às(aos) espectadoras(os) também a seguinte questão: as estatuetas seriam retratos de mulheres, símbolos da feminilidade ou amuletos da fecundidade? Tal pergunta, por si só, mobiliza nosso

<sup>1</sup> Inaugurado em Paris no ano de 1938, o *Musée de l'Homme* (Museu do Homem) apresenta uma história da humanidade e das sociedades, cruzando abordagens biológicas, sociais e culturais.

pensamento em direção a um valor funcional sob o qual tal arte e seu simbolismo se encontram estacionadas.

Nos mesmos textos do museu, lemos que as obras produzidas entre quarenta mil e quinze mil anos possuem características que contribuem para o papel icônico destas imagens, sobretudo, em função do surpreendente poder formal e a beleza, que vão se desdobrando historicamente por meio das variações estilísticas. A sala é organizada pelas *Vênus* de curvas generosas, as de silhuetas magras e uma sala toda é dedicada à *Vênus de Lespugue*, que é descrita em um dos textos da exposição como a *Mona Lisa* da arte Pré-Histórica.

Figura 2 - *Vênus Lespugue*



Fonte: MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 2023b.

O curioso é que, mesmo sendo muito diversas, as estatuetas receberam, em pleno século XX, um único nome: *Vênus*. Essa identidade faz alusão à versão romana da deusa grega da beleza e da fertilidade, Afrodite, cuja mitologia atravessa os tempos e espaços, sendo tema de cosmogonias, poesias e esculturas antigas, passando pela pintura renascentista até se tornar um verdadeiro ícone da estetização do corpo feminino.

*Vênus* funciona como um emblema que unifica a multiplicidade de formas femininas sob a identidade branca, europeia, ocidental. Mas é também, a partir das suas inúmeras versões e até anacronismos, que podemos encontrar caminhos que podem nos abrir para outra possibilidade para o gênero feminino, além e aquém desta forma colonizada, chancelada pelos limites de um corpo belo, a serviço da fecundidade humana.

Embora estivessem enterradas no meio do solo, a tese mais comum era a de que estes pequenos objetos correspondiam a amuletos da fecundidade humana. Nesse ponto, era possível

compreender a alusão das formas à deidade do amor, contudo, ainda não me parecia claro os motivos pelos quais as figuras femininas, mesmo aquelas feitas antes de *Vênus* existir, teriam que se enquadrar nessa palavra de ordem, na qual o feminino parecia atravessar.

No *Musée de l'Homme*, há ainda um grande acervo que ajuda a narrar a história da humanidade. E, por mais que seja um espaço educativo exemplar, no sentido do seu grande repertório, organização, investimento e mobilização pública, não podemos deixar de reparar que se trata de um espaço europeu, branco, colonizador. A começar, um espaço dedicado à história da humanidade que recebe e mantém o nome de “Museu do Homem” determina o gênero masculino como o gênero universal da espécie humana.

Por mais que possamos problematizar ainda outros elementos que chancelam essa versão de mundo eurocentrada, imperialista e patriarcal, o que chama a atenção e reforça a inquietação desta tese repousa sobre a origem das categorias fundacionais de gênero e sexualidade, e como a arte e suas instituições têm um papel indeclinável nessa construção social.

Em meio às passagens e rupturas, fomos percebendo que a escolha pelo nome *Vênus* não era aleatória, mas estava conectada a uma história sombria, na qual o corpo da mulher seria o anteparo para uma história de imperialismo, colonização, racialização, escravização e vários outros episódios que marcam a falência da espécie humana, em relação à natureza.

No livro *La Vénus de Lespugue Révélée*, Fañch Moal e Nathalie Rouquerol (2022) contam que o nome *Vênus*, direcionado às estatuetas, está ligado a uma espécie de comparação entre esta, que seria a deusa da beleza, em oposição àquela, que seria uma *Vênus* esteatópica, ou seja, dotada de uma deformação na região das nádegas. Este termo, inclusive, se opõe ao termo “callipyge”, que faz alusão a uma estátua da antiguidade que ficou conhecida como a “*Vênus* das belas nádegas”, conforme veremos ao longo da pesquisa.

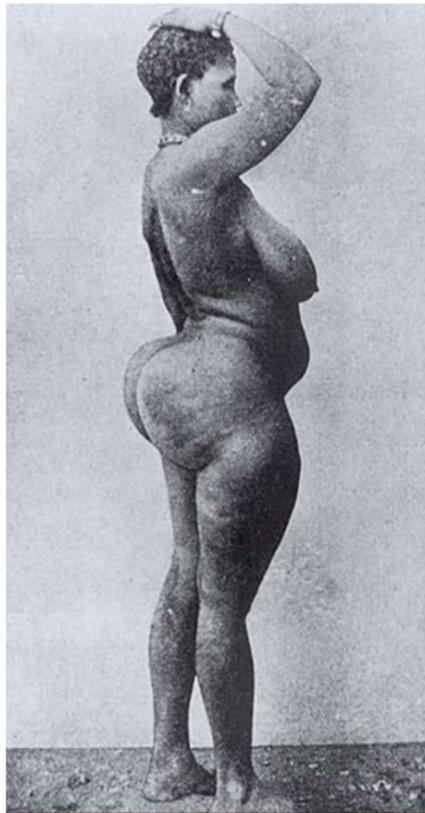
Essa forma esteve presente em diversas estatuetas chamadas *Vênus*. A historiografia se esforçou para chegar a alguma explicação para o que consideravam uma forma exagerada e anômala, quando comparadas à anatomia feminina padrão:

De acordo com antigos investigadores, o fenômeno expressava um ideal de beleza peculiar, resultado de um gosto bárbaro ou, segundo um outro ponto de vista, era uma representação realista de uma condição física causada por uma dieta especial (grãos) durante o Neolítico; porém o que acontece, então, com as “*Vênus*” obesas do Paleolítico Superior? Em minha opinião, nesta antiga configuração da deidade, os glúteos desproporcionais são uma metáfora do ovo duplo ou do ventre grávido: intensificação da fertilidade. Um significado e potencial semelhante há de se concentrar forçosamente em um ventre grávido e outras partes adiposas da deusa (GIMBUTAS, 1996, p. 163).

A ironia repousa no fato de que o termo “steatopigia” — que é uma característica genética na qual acontece o acúmulo de gordura na região dos quadris, após a primeira gravidez — foi utilizado, no século XIX, para classificar e racializar parte da população humana e promover atrocidades, como a escravização, miscigenação, genocídio, estupro, dentre outras formas de violência realizados pelo chamado “movimento civilizatório da modernidade”.

O nome *Vênus* aparece, nessa mesma época, para apelidar, de maneira perversa, uma jovem africana, Saartjie Baartman, que foi escravizada e exposta como uma aberração no período da Inglaterra Vitoriana. Morta aos 23 anos, vítima de uma série de doenças, ela ainda teve a sua genitália exposta no *Muséum d'histoire naturelle* e depois no *Musée de l'Homme*, no ano de 1937. Somente em 2002, seus restos mortais foram entregues para os descendentes de seu povo.

Figura 3 - Saartjie Baartman



Fonte: WIKIPÉDIA, 2023.

*Vênus* não é um nome qualquer, mas o estigma da dominação dos corpos. Na medida em que serve de modelo ou contraponto, ela passa a determinar uma gramática que vai se tornar a medida para uma existência marcada pelo domínio do *outro*.<sup>2</sup> Sua iconografia, que começa

<sup>2</sup> Nesta tese, utilizaremos algumas nomenclaturas para definir aos corpos em suas diferentes manifestações de gênero. *Corpos com útero* será um termo utilizado quando não estivermos tratando de uma performance social, na

na poesia e escultura da Antiguidade, retorna ao período do Renascimento como pintura e se perpetua como um nome próprio que faz do ventre — que se repete nas imagens— um acontecimento que ativa uma intersecção entre tempos.

Deleuze e Guattari (2010a, p. 73) afirmam que “a única maneira de sair dos dualismos é estar-entre” e é por isso que, com esses autores, tentaremos atravessar a iconografia venusiana, como forma de produzir um devir que seja capaz de percorrer e impregnar todo um corpo social, inquietando os sujeitos, tomando-os potência.

---

qual o termo *mulher* ou *feminino* poderia ser alocado. Nosso intuito é tentar não excluir os corpos travestis e transsexuais. Contudo, em algumas partes da pesquisa, estaremos nos debruçando em momentos históricos nos quais os corpos foram reduzidos ao sexo biológico e às funções reprodutoras.

## INTRODUÇÃO — UMA CARTOGRAFIA VENUSIANA

Figura 4 - *Fantasia italiana (serie espacios ocultos)*, de José Manuel Ballester (2012)



Fonte: FUNDACIÓN ERNESTO VENTÓS, 2023.

Vênus já não se encontra mais em seu lugar. Talvez tenha finalmente chegado à margem e por lá ficado. Pode ser que tenha traçado uma linha de fuga. Ocasionalmente, pode ter sido capturada. Ou, quem sabe, tenha simplesmente envelhecido e morrido, como acontece com os meros mortais? O que há com Vênus? Não sabemos exatamente. Sabemos apenas que, pela sua mitologia, ela veio do caos e sua primeira aparição se deu em meio à espuma do mar.<sup>3</sup> Haveria, pois, a deidade do amor retornado para o caos original?

A obra *Fantasia italiana (serie espacios ocultos)* faz da sensação do vazio um *ser* que convoca antigas percepções. Mesmo não vendo a personagem da obra original, sabemos que ela está lá, misturada com a paisagem, nos olhando sobre a concha. O artista cria, com sua intervenção, uma zona de indeterminação que clama pelo(a) observador(a) como seu cocriador(a). O fundo da pintura faz o papel de dissolver as formas e de se impor como o limite daquilo que se pode ver e exprimir.

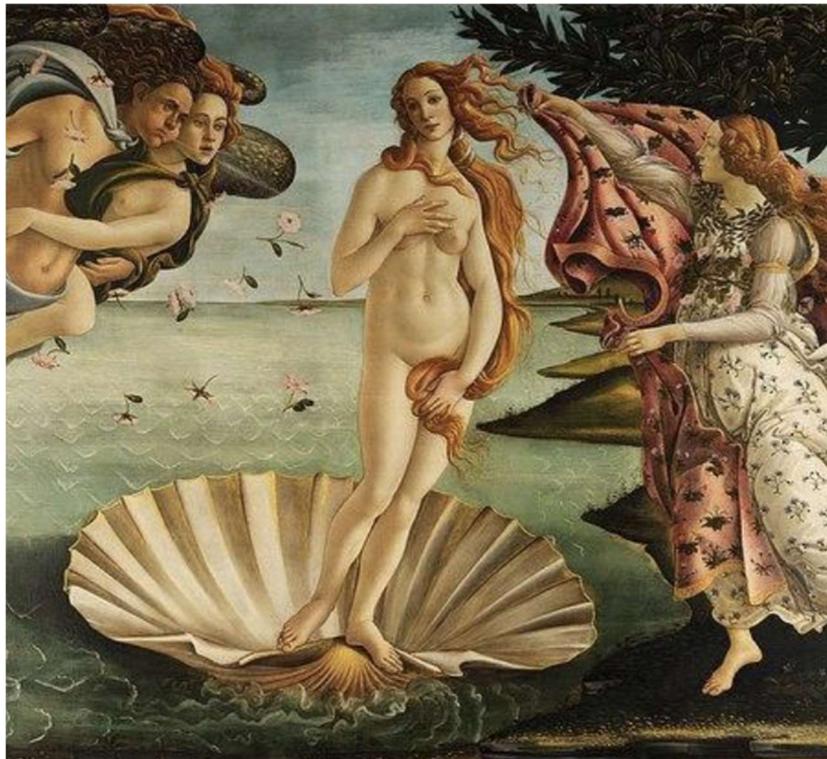
Nem mesmo o vento parece querer soprar a tela. Não há mais ninguém esperando pela sua chegada, sequer a hora da primavera. Na pintura de José Manuel Ballester (2012), só a concha, o céu, as árvores, o mar e a paisagem ao fundo permanecem. Mas, de todos esses

<sup>3</sup> Na *Teogonia*, de Hesíodo, Afrodite se origina da conturbada relação entre a mãe Terra e o pai Céu, que tem o pênis cortado pelo próprio filho Cronos. O membro castrado penetra o mar e, das agitadas espumas, a bela deusa virgem emerge. No idioma latino, a deusa ganha o nome de *Vênus*.

elementos, o que salta aos nossos olhos é a ausência da personagem principal. De um momento para o outro, a remoção de Vênus, do quadro renascentista *O nascimento de Vênus*, pintada por Sandro Botticelli, no século XV, fornece à paisagem e à deusa do amor uma outra dimensão.

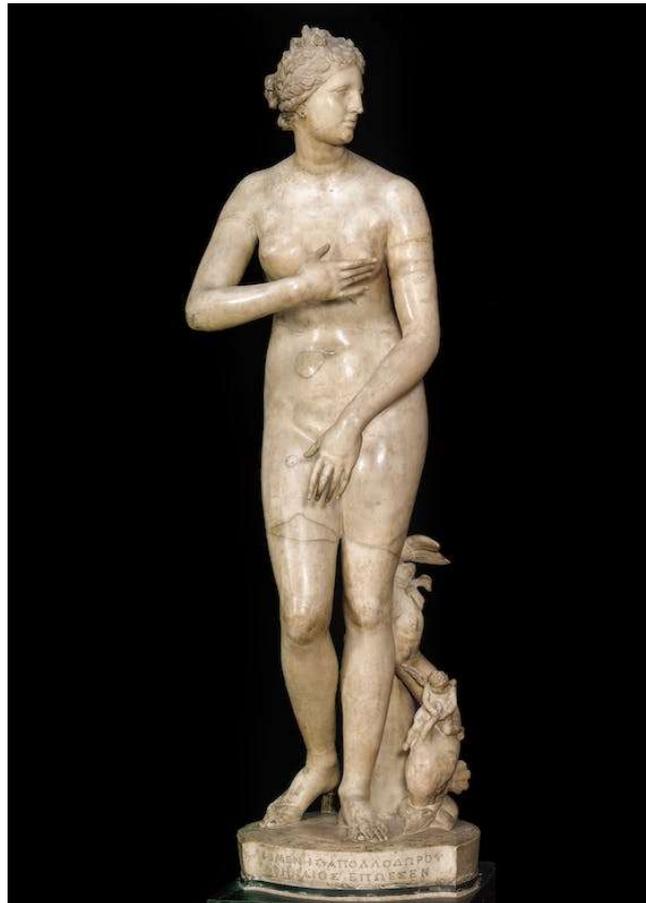
As impressões e qualidades sensíveis nos proporcionam uma estranha atração, arrematada pelo imperativo do seu recato. Uma vez experimentada tal combinação, a qualidade não aparece mais como uma propriedade da pintura, mas como o signo de um objeto que remete a um fora que devemos tentar decifrar. Vênus permanece na cena, porque é ela quem percebeu a paisagem antes de nós e é por isso que *O nascimento de Vênus* é uma obra mais voltada para o futuro e não para o passado.

Figura 5 - Detalhe da pintura *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1483)



Fonte: recorte de LE GALLERIE DEGLI UFFIZI, 2023a.

Tudo se passa como se as qualidades físicas do corpo nu envolvessem ou até mantivessem aprisionada a alma de Vênus, que aparece para nós como alguém muito diferente daquela que agora ela designa. É como se nossas impressões sensíveis tivessem de ser configuradas para o entendimento da cena representada. Uma espécie de platonismo que destitui a necessidade da matéria sensível em função de sua “figura mediatizada e referida à representação” (DELEUZE, 2006a, p. 209).

Figura 6 - *Vênus de Médici*

Fonte: LE GALLERIE DEGLI UFFIZI, 2023b.

A figura, no caso, é a própria imagem da mulher, cujo nascedouro não se dá pela observação, mas como o relato de um aprendizado, elaborado por um homem das artes, educado pelo seu tempo, prestigiado pela sua posição social. Suas fontes passam pela própria escultura antiga, mas também pela literatura clássica, ovacionada em seu tempo e utilizada como referência da verdade pela erudição.

Hesíodo, Homero, Ovídio<sup>4</sup> são apenas alguns dentre os nomes que influenciam os traços e elementos que fazem as vezes de documento. Até a própria literatura é revisitada por sujeitos letrados, que dão nova perspectiva à poesia antiga, acrescentando aos mitos da antiguidade e, mais precisamente à própria Vênus, notas de uma nova modernidade.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> O mito do nascimento de Afrodite aparece na *Teogonia*, de Hesíodo, e na *Odisseia*, de Homero. Ambas são consideradas as mais importantes obras da literatura clássica, sobretudo no que concerne à difusão da mitologia grega na literatura. As duas versões mais conhecidas do mito de Afrodite são a *Afrodite Urânia*, filha de Urano e sem mãe, e *Afrodite Pandêmia*, filha de Zeus e Dione.

<sup>5</sup> Nesse parágrafo, estamos nos referindo ao pintor Botticelli, que é o autor da obra *O nascimento de Vênus*, de 1483 (referida na Figura 5 desta tese), e um dos “sujeitos letrados” é Angelo Poliziano, que narra o episódio de *O nascimento de Vênus* na sua poesia *La Giostra*, de 1475. Segundo Aby Warburg, o pintor e o poeta eram possivelmente conselheiros e frequentavam o mesmo ciclo de erudição ligado à monarquia italiana dos Médici (WARBURG, 2015, p. 29).

*O nascimento de Vênus* não consiste no retrato de um passado, mesmo que seja tomado como a evidência de um acontecimento mitológico. Ele não versa sobre a memória, nem tampouco sobre a lembrança. O essencial da cena pintada não está na própria Vênus ou mesmo em seu nascimento. Nascer como verbo não é simplesmente um esforço de vir ao mundo, como resultado de uma reprodução natural ou artificial. O nascimento criado pelas artes e até pela filosofia é o próprio signo do começo, que insiste em se afirmar como o objeto de um aprendizado temporal, através da sua repetição.

O verdadeiro tema de uma obra [de arte] não é o assunto tratado, sujeito consciente e voluntário que se confunde com aquilo que as palavras designam, mas os temas inconscientes, os arquétipos involuntários dos quais as palavras, como as cores e os sons, tiram seu sentido e a sua vida. A arte é uma verdadeira transmutação da matéria. Nela, a matéria se espiritualiza, os meios físicos se desmaterializam para refratar a essência, isto é, a qualidade de um mundo original. Esse tratamento da matéria é o “estilo” (DELEUZE, 2003, p. 45).

Enquanto nos perguntamos sobre o que há com Vênus, existem devires que operam em silêncio, quase imperceptíveis. Há um “devir-Vênus” que em nada se parece com a mitologia e que atravessa, justamente, aqueles que a história das mitologias não conseguiu classificar. “Os devires não são fenômenos de imitação ou assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 3). O devir é da ordem de um tempo incessante, que vai se configurando mediante os agenciamentos que rompem com os falsos dualismos.

No momento em que devém-Vênus, a pintura parece formar uma imagem venusiana, mas também há sobre a própria Vênus um devir-pintura que acompanha essa dupla captura. As máquinas binárias, como homem-mulher, divino-mundano, finito-infinito, vão deixando pouco a pouco de existir. E é assim que os devires imperceptíveis passam a compor uma vida, mediante a expressão de um agenciamento coletivo de enunciação.<sup>6</sup>

Um agenciamento venusiano comporta a mistura de corpos que definem a sua mitologia: o corpo da mulher e o corpo social, os corpos de outras figuras soberanas do Olímpio, dos discípulos, as funções, templos e ferramentas que asseguram as simbioses de corpos, como uma espécie de agenciamento maquínico. Todavia, ao lado desses conteúdos visíveis da experiência

---

<sup>6</sup> No livro *Diálogos*, Deleuze e Parnet (1998, p. 4) discorrem sobre o que é um estilo e afirmam que é como ser estrangeiro em sua própria língua, diferentemente de um estilo como estrutura significante ou organização refletida. Mais adiante, os autores ainda irão afirmar que “Na enunciação, na produção de enunciados, não há sujeito, mas sempre agentes coletivos; e daquilo de que o enunciado fala, não se encontrará objetos, mas estados maquínicos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 30). Em *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari (2014, p. 149) afirmam que “Nada de agenciamento maquínico que não seja agenciamento social do desejo, nada de agenciamento social de desejo que não seja agenciamento coletivo de enunciação”.

em torno de Vênus, há também os enunciados, as expressões, os regimes de poder que asseguram a sua aparição, o próprio sistema das artes. Esse conjunto de transformações incorpóreas que culminam no rito é o agenciamento coletivo de enunciação.

Sobre a natureza dos agenciamentos, Deleuze e Guattari propõem que

(...) um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 31).

Vênus tem um nome próprio, dotado de um vasto conjunto de sons, gestos, ideias, matérias, acontecimentos e, como todas as coisas que podem ser criadoras, ela nasce do meio do mar, brota no *entre* que atravessa as matérias que se colocam em relação. Nas cosmogonias antigas, Vênus parece ser a mais prodigiosa emissora de signos, justamente pelo fato de seu poder mundano e suas características humanoides irem da mais pura benevolência à raiva descomunal, passando pelos signos da beleza, erotismo e pudor.

Anne Sauvagnargues (2016, p. 27, tradução nossa) afirma que a teoria do nome próprio, na obra deleuziana,

(...) recebe sua articulação definitiva e permite chegar a uma conclusão sobre a singularidade do estilo como assinatura: estilo-assinatura não designa um sujeito pessoal, mas o modo de individuação de uma hecceidade, uma relação complexa de velocidades variáveis e variações de potência.

Os signos que envolvem o nome de Vênus a denomina como uma singularidade intensiva que se exprime enquanto individuação na linguagem, contudo, essa individuação não marca a existência de um sujeito pessoal, mas, sim, uma instância ou um acontecimento. O nome próprio, conforme destaca a autora, “não é sujeito de um tempo, mas agente de um infinitivo” (SAUVAGNARGUES, 2016, p. 27, tradução nossa).

É por isso que *Vênus* traça novas coordenadas para uma cartografia dos corpos, pois, longe de ser o rótulo para uma entidade pré-existente, ela cria uma captura de forças que vai produzir uma nova individuação como devir ou processo. É desse modo que *Vênus* vai assumindo inúmeras facetas, na medida em que as leis do mundo também vão se alterando.

Assim, acompanhar as suas transfigurações e até desaparecimentos consiste em entender como vão se formando os caracteres de uma humanidade, pautada pelo valor moral, mas não somente. Vênus aparece nos poemas antigos como uma mulher benfazeja, ao mesmo tempo em que é julgada por cometer o adultério. Por vezes, emite notas de descontrole através do incesto

e, quando representada tridimensionalmente, vai do imenso templo a uma pequena estatueta de bolso muito rapidamente.<sup>7</sup>

*Vênus* traz consigo inúmeros signos, os quais é preciso saber interpretar, decifrar, cartografar. E, como no *Retrato de uma mulher*, “ou ela ama ou é teimosa” (SYMBORSKA, 2011, p. 60). Muitas vezes, os signos que foram sendo deixados em cada uma das aparições venusianas acabaram por dar o aspecto estereotipado ao próprio amor, permitindo que o esvaziamento de suas complexidades assumisse uma perfeição ritual.

É como se o formalismo do corpo feminino, idealizado pela imagem da beleza, pudesse ancorar e balizar toda forma de experiência humana, a saber, aquelas que transcendem o amor sensível em direção ao amor ideal. O amor nasce e se alimenta de uma interpretação silenciosa que faz do *ser* amado o único signo capaz de expressar um mundo possível, como uma bela alma que nos dá a ver o desconhecido.

Nos escritos acerca da obra do escritor Marcel Proust, Deleuze identifica, no círculo do amor, a expressão de um mundo exterior ausente, que só se realiza no encontro do seu amante, e é assim que também se alicerça a perspectiva venusiana do amor:

O segundo círculo é o do amor. O encontro Charlus-Jupien leva o leitor a assistir à mais prodigiosa troca de signos. Apaixonar-se é individualizar alguém pelos signos que traz consigo ou emite. É torna-se sensível a esses signos, aprendê-los (como a lenta individualização de Albertina no grupo das jovens). É possível que a amizade se nutra de observação e de conversa, mas o amor nasce e se alimenta de interpretação silenciosa. O ser amado aparece como um signo, uma “alma”: exprime um mundo possível, desconhecido de nós. O amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar. Trata-se mesmo de uma pluralidade de mundos; o pluralismo do amor não diz respeito apenas à multiplicidade dos seres amados, mas também à multiplicidade das almas ou dos mundos contidos em cada um deles. Amar é procurar explicar, desenvolver esses mundos desconhecidos que permanecem envolvidos no amado. É por essa razão que é tão comum nos apaixonarmos por mulheres que não são do nosso “mundo”, nem mesmo do nosso tipo. Por isso, também as mulheres amadas estão muitas vezes ligadas a paisagens que conhecemos tanto a ponto de desejarmos vê-las refletidas nos olhos de uma mulher, mas que se refletem, então, de um ponto de vista tão misterioso que constituem para nós como que países inacessíveis, desconhecidos: Albertina envolve, incorpora, amalgama “a praia e a impetuosidade das ondas” (DELEUZE, 2003, p. 7).

Logo depois dessa passagem, Deleuze (2003) nos alerta sobre a contradição do amor, no sentido de que a interpretação de um ser amado só acontece quando faz desembocar um sem

---

<sup>7</sup> No contexto histórico e cultural da arte e da filosofia ocidental, o mito de Vênus se tornou mais popular por várias razões. Uma delas é a influência da cultura romana, que adotou a deusa Vênus como sua deusa do amor e da beleza, atribuindo-lhe qualidades de deusa da fertilidade e protetora dos jardins e pomares. Além disso, conforme veremos nesta pesquisa, no Renascimento, os artistas italianos se inspiraram em Vênus como um símbolo da beleza idealizada e ligada à ideia de amor platônico e divino, que foi retomada na Idade Moderna. A popularidade do mito de Vênus também pode ser observada no resgate dos textos clássicos pelos humanistas que redescobriram e traduziram os mitos greco-romanos para o latim e outras línguas vernáculas.

número de outros mundos que se formaram para além e aquém dos sujeitos relacionados, convocando assim, uma exterioridade que entra em ação. E é deste modo que, ao nosso ver, surge o perigo de se realizar um ideal feminino como a imagem do amor, como pura interioridade. Afinal de contas, é pelas lacunas deixadas pela dissolução da mulher que surge a imagem refletida do amante, seu criador. E mesmo que, na obra de Botticelli, Vênus pareça estar presente em sua forma figurada, ainda assim ela é a forma idealizada de um objeto que se dirige à pura subjetivação.

Em outras palavras, o estatuto ontológico, fundado pelo nascimento de Vênus, remonta à ideia de que o *ser* da mulher jamais se realizou, ou melhor, ele não pode se realizar sem contradição, sem dissolução.<sup>8</sup> Talvez, por isso, em um breve texto acerca da mulher, Deleuze tenha clamado por uma *filosofia de outrem sexuada*, como forma de convocar o corpo sensível que não se realiza na imagem.

Embora nesse texto, publicado pela primeira vez em 1945, apresente algumas descrições que acabam por reforçar certos estereótipos de um feminino ocidental, heterossexual, cisnormativo, o autor elabora uma série de críticas em torno de um pensamento que se desenvolve a partir de um modelo de mundo assexuado.<sup>9</sup> Na época, não era comum aos autores da filosofia ocidental se desdobrarem sobre os estudos de gênero, raça, sexualidade, colonialidade e outras pautas que ganharam peso no pós-guerra, a partir de nomes como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Frantz Fanon, dentre outros.<sup>10</sup>

Vênus é a mitificação que “envolve, incorpora, amalgama a praia e a impetuosidade das ondas”.<sup>11</sup> A contradição da sua imagem é tal qual a contradição do amor, no sentido de que não é possível interpretar os signos de um ser amado “sem desembocar em mundos que se formam em nós, que se formaram com outras pessoas, onde não somos, de início, senão um objeto como os outros” (DELEUZE, 2003, p. 6-7).

<sup>8</sup> Deleuze trata do estatuto ontológico da mulher no texto intitulado *Descrição da mulher: por uma filosofia de outrem sexuada* (2018c, p. 251-264).

<sup>9</sup> Esse foi o primeiro texto publicado por Deleuze, em 1945, aos vinte anos de idade e, segundo alguns críticos, ele pode ser considerado um pastiche “com e contra” Jean Paul Sartre, ao qual Deleuze prestava uma profunda admiração na época (DELEUZE, 2018c, p. 251).

<sup>10</sup> No que tange à questão do gênero, Hanna Stark (2017), em seu livro *Feminist Theory After Deleuze*, argumenta que a obra de Deleuze encontra a teoria feminista porque ele não trabalha de forma sustentada sobre as mulheres ou gênero, mas porque “seu trabalho mina os sistemas filosóficos que oprimem as mulheres desde o Iluminismo” (STARK, 2017, p. 1, tradução nossa). Algumas pesquisadoras(es) também consideram que Deleuze e Guattari estão inseridos em uma cultura filosófica pós-falocrática, como a historiadora Griselda Pollock (2014, p. 1447), cujas teorias trabalharemos nesta tese.

<sup>11</sup> Vênus, aqui, aparece como a personagem de Albertina, citada por Deleuze (2003, p. 6; versão digital) em *Proust e os signos*.

A relevância da iconografia venusiana reside no fato de que ela está sempre presente, até mesmo quando recebe outro nome.<sup>12</sup> Mesmo imperceptível, ela é objeto de um encontro, pois, ao mesmo tempo em que olhamos para ela, como corpo ou paisagem, ela nos olha de volta, significando nosso ser em função daquilo que ela é para nós.

Daí porque historicamente a maior parte das obras representativas da história narram as mulheres ou como a manifestação beatificada de um corpo da reprodução ou como objeto do desejo sexual masculino, passível de castigo quando desmesurado. Poucos são os casos de obras do contexto ocidental que escapam a essas fronteiras de sentido, nos permitindo apostar na ideia de que não se trata de um fato aleatório, mas de um projeto de mundo.

Segundo Deleuze,

A arte possui um privilégio absoluto, que se exprime de várias maneiras. Na arte, a matéria se torna espiritualizada e os meios desmaterializados. A obra de arte é, pois, um mundo de signos que são imateriais e nada tem de opaco, pelo menos para o olho ou ouvido artistas. Em segundo lugar, o sentido desses signos é uma essência que se afirma em toda a sua potência. Em terceiro lugar, o signo e o sentido, a essência e a matéria transmutada se confundem ou se unem numa adequação perfeita. Identidade de um signo como estilo e de um sentido como essência: esta é a característica da obra de arte (DELEUZE, 2003, p. 47).

O corpo venusiano, elaborado em poesia, escultura ou pintura, forma uma matéria espiritualizada, um estilo segundo o qual é possível identificar, nomear e até mesmo exprimir. Por isso, a imagem do nascimento da mais bela forma acontece em meio à espuma do mar, marcando uma oposição clássica que se dá entre a harmonia e o caos. Porém, é nessa metamorfose que os dois objetos permutam suas determinações, afirmando um novo meio que lhes dá a qualidade comum.

Vênus é a mais pura essência do amor. Ela ama, ao mesmo tempo em que é feita para ser amada. Há sobre ela um segredo que esconde, para além e aquém do sexo, seu hermafroditismo, sua potência de transitar entre os vários corpos. Na forma de Afrodite, a deusa do amor aparece como a mulher pagã, grega, heterossexual, geradora da desordem. Ela vive para o amor e a beleza e guarda o grande segredo do mundo que é a pele sensível, feita para o sentir. Esse arquétipo de feminino evoca a igualdade entre os sexos e é por isso que ela é hermafrodita.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Mais adiante, na tese, iremos comparar o quadro *Vênus de Urbino*, de Tiziano, à pintura *Olympia*, de Monet.

<sup>13</sup> Aqui, estamos nos referindo a um dos tipos de arquétipos que Deleuze destaca, a partir da literatura de Masoch (DELEUZE, 2009, p. 44).

Quando entra no limite da imagem figurativa, seja pela escultura, seja pela pintura ou demais formas plásticas, Vênus passa pela peneira de um sistema patriarcal que faz de sua aparição um instrumento de educação. Por isso, um olhar sobre seus signos não diz somente sobre a arte, mas também sobre política, estética e, ainda mais, ética. Assim, é preciso atingir os investimentos do patriarcado, em torno do controle dos corpos, para identificar os disparadores que consistem em classificar os padrões de gênero, nas estruturas que sustentam tal forma e visão.

Afinal de contas, enquanto não distinguirmos a sexualidade das imagens hegemônicas da cultura, não estaremos aptas(os) a nos desvencilharmos do jogo político que separa os sexos, segundo uma estrutura de violência e exploração. O mundo do amor vai dos signos reveladores que fundamentam a lógica da representação aos signos ocultos de Afrodite, que atravessam no infinito de nossos amores, como a(o) hermafrodita<sup>14</sup> original.

O mito do nascimento de Vênus só nos impacta quando se torna sensível aos signos mundanos, que dão para o seu conjunto interpretativo uma forma de visibilidade e uma matéria de expressão. De outro modo, a imagem de Vênus, presente nos poemas, esculturas e pinturas detém um conteúdo visível que se dá pela descrição ou representação de uma suposta beleza universal, constituída de traços, valores, referenciais e objetivos que se apresentam editando uma forma de ver o mundo.

Dos signos que emergem, é possível notar uma unidade para a simbologia do amor e seu surpreendente pluralismo. Porém, na medida em que nos apoiamos em termos de história pessoal ou universal, deixamos de cartografar as orientações, entradas e saídas da versão de um corpo idealizado que não cessa de triunfar.

A mulher de pele alva, rosto sereno, cabelos longos sobre uma concha em meio à paisagem é a forma plástica de uma estrutura que encontra seu sentido em uma essência ideal. E é por isso que, no auge do humanismo, o mundo das Artes passou a reagir mais estrategicamente sobre todos os outros, incluindo os signos sensíveis que passaram a ser integrados pela razão e transformados em um sentido estético.

Segundo Didi-Huberman (2013),

Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória histórica, antropológica, psicológica — que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um momento energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 40).

<sup>14</sup> Aqui, estamos utilizando o termo “hermafrodita” que aparece em Deleuze e que faz alusão à Afrodite, porém, o termo atual para o hermafroditismo é intersexo.

Não é somente Vênus que está nascendo na tela de Botticelli, mas o próprio ser do feminino, a ideia do amor, a forma do corpo ideal, dentre muitas outras nuances plásticas que orientam nossos desejos e sensações. Por isso é tão importante atravessar certos objetos da cultura ocidental, como forma de cartografar os domínios pelos quais nossas emoções foram e continuam a ser sequestradas. Também é necessário questionar porque algumas formas e temas, como o próprio nascimento de Vênus, permanecem, como uma espécie de ficção reguladora, no sentido de determinarem nossos modos de subjetivação.

Judith Butler (2018, p. 242) afirma que

(...) como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação.

Assim, a realidade do gênero é criada por performances sociais contínuas que são encenadas pelos sujeitos, mediante uma forma estetizada da experiência. Ou seja, mesmo sem uma ligação direta com o campo das artes, os signos sensíveis já remetem a uma essência ideal que se encarna no material, produzindo uma performance que se refere a uma estrutura dominante. Por esta razão, todos os signos convergem para a arte, de modo que, em um “nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte”, conforme nos elucidava Deleuze (2003, p. 13):

Ora, o mundo da Arte é o último mundo dos signos; e esses signos, como que desmaterializados, encontram seu sentido numa essência ideal. Desde então, o mundo revelado da Arte reage sobre todos os outros, principalmente sobre os signos sensíveis; ele os integra, dá-lhes o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco. Compreendemos então que os signos sensíveis já remetiam a uma essência ideal que se encarnava no seu sentido material (...). É por esta razão que todos os signos convergem para a arte; todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte. No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte.

Os termos feminino e masculino são modelados a partir de uma repetição estilizada de atos sobre os quais a figura de Vênus permanece como a faceta do ideal. Os atributos de gênero, presentes em seu mito não são meramente expressivos, mas remetem a performances sociais que reforçam a estrutura binária dominante, mesmo que tal estrutura não seja, necessariamente, evidente.

No final ano de 2017, a revista de moda intitulada *Elle Brasil* usou como referência, em uma de suas capas, a pintura *O nascimento de Vênus*, tal como o fez Ballester e tantos outros artistas consagrados. Contudo, no processo de dissolução da imagem original, o diretor criativo da capa optou por colocar no lugar da deusa uma modelo transexual brasileira, chamada Lea T.

Figura 7 - Capa da revista Elle (edição de colecionador; dez. 2017)



Fonte: ELLE, 2017.

A escolha de Luciano Schmitz, no país que mais mata travestis e transexuais no mundo,<sup>15</sup> prefigura uma das mais importantes discussões acerca dos padrões de gênero, sobretudo, em relação à obsessão que grupos conservadores e até feministas radicais têm a respeito da remissão do gênero ao sexo biológico. Sem dúvidas, a edição procede de um modo inovador, na medida em que subtrai alguma coisa da obra originária, imprimindo no lugar um outro sentido, em outra direção.

Quem sai de cena na capa da revista é a própria forma eurocêntrica de Vênus, estandardizada no Renascimento pela sua representação: uma mulher cisgênero de pele clara, cabelos loiros, traços delicados, face serena. Outros elementos da obra original são retirados na fotografia, tais como as outras personagens. A própria paisagem deixa de ser o mar para tornar-

<sup>15</sup> Segundo o último Dossiê apresentado pela Associação Nacional de Travestis e Transsexuais do Brasil, o país é o com o maior número de assassinatos a pessoas trans do mundo, pela 14ª vez consecutiva (BENEVIDES, 2023, p. 9).

se dobras de tecido. A concha se mantém, bem como a pose escolhida para o novo corpo de Vênus.

A exibição da capa se confunde com a fabricação da personagem em questão, com sua preparação, seu nascimento, seus trejeitos, suas variações e seu crescimento. É como se a própria Vênus pudesse estar presente em cena, pronta para constituir o seu novo princípio, que faz proliferar algo inesperado, dentro de uma cultura que a identifica. Trata-se, então, da afirmação de uma mitologia no próprio mito, com novos adereços, com outras intenções.

Não se trata de uma paródia ou de uma releitura simples, como poderíamos aferir acerca do modo de operação típico do sistema da moda. Mas, ao contrário, justamente por estar em um contexto mais acessível que o das artes, a capa de revista aponta para a mutação de um sistema real, baseado na repetição de corpos hetero-cis-normativos, resguardado pelas regras de um jogo que constitui a diferença entre os sexos.

A Vênus travesti forma uma unidade com o conjunto do agenciamento estético da imagem de moda, tais como a paleta de cores, estampas, luzes, poses e palavras. O verdadeiro poder da imagem não é separável da representação do próprio poder na imagem, mesmo que a aparição do corpo trans apresente uma crítica social.

Esse movimento ajuda a criar uma imagem em desequilíbrio e marca o meio de um percurso que pode subverter e alterar uma lógica majoritária, por meio das discussões que suscita. Mas algo se mantém inalterado no universo utilitário das revistas de moda em geral, sobretudo, porque a realidade impõe ao sonho seu cenário e seu estatuto e é nesse ponto que a exaltação do mito de Vênus ganha também os contornos de um imperialismo mítico.

A iconografia da pintura de Botticelli detém, por si só, os signos da lenda que lhe deu origem e os caracteres da modernidade. Mas eles vão além e passam a compor também o imaginário de uma estética contemporânea. Cabelos longos, face delicada, volume dos seios, nudez sensual e pudor. A genitália permanece coberta. Sem que a própria modelo saiba, a neutralidade da cena pictórica passa a funcionar como o signo da neutralidade em geral e é nesse ponto que a significância de um suposto feminino se impõe mais uma vez.

O corpo travesti da capa de revista é apaziguado pela identidade milenar de uma morfologia e um destino que recobre as mulheres e, talvez por isso, diante dos dados de violência, o corpo da mulher trans seja o mais violado, sendo submetido, muitas vezes, a práticas de violência extrema, desfiguração, dentre outras aberrações, justificadas pela defesa dos padrões, costumes e tradição.

O mito de Vênus não nasce na pintura de Botticelli, mas possui um caráter imperativo, justamente porque surge de um conceito histórico e se dirige aos indivíduos como contingência.

Segundo Roland Barthes (2001), o mito se oferece aos sujeitos no sentido de impor sua força intencional e, por conta dessa operação, ele obriga os indivíduos a acolherem a sua ambiguidade expansiva.

Existe algo de arquitetural nas expressões mitológicas que as tornam um produto ético determinado e, por isso, a arquitetura aparenta ter sido a primeira das artes (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 220). Na mitologia dos deuses e deusas ocidentais, os templos facilitaram rituais que, mais do que isolar ou juntar, possibilitaram o desenvolvimento de efeitos sensíveis sobre aqueles que ora os viam de fora, ora os experimentavam de dentro.

O templo de Afrodite, por exemplo, foi construído no século III a.C., na Praça de Sými, perto do Portão Eleftheria, e, mesmo que hoje ele seja apenas um composto de ruínas, no passado seus relevos serviram de fonte para a lenda de seu nascimento e origem. O templo forma uma espécie de território, no qual cada habitat recorta e intercepta territórios de outras espécies. E isso acontece porque o templo detém um estilo comum a outros templos, denotando uma espécie de determinação que antecede a existência daqueles que o atravessam.

É neste sentido que a mitologia se torna uma generalidade e passa a se petrificar em um gesto de fala que acomete a superfície da linguagem dos corpos que são transformados em templos. “É na sua semelhança com uma estátua que a mulher é amada” (DELEUZE, 2018c, p. 169). De outro modo, a mulher na capa da revista de moda é a face imobilizada que detém a significação de Vênus, em sua mais profunda intencionalidade. Sua aparição retira toda e qualquer singularidade do corpo da pessoa presente, roubando-lhe a fala,<sup>16</sup> que é restituída para um fim determinado, compondo, assim, uma fala mítica.

Para além do sexo, somos *todes* atravessades pela figura de Vênus, caso nosso caminho passe pelos limites de território ocidentalizado. A mitologia permanece, porque entra em jogo com o mundo das representações, de modo que “não existe mito sem a forma motivada” (BARTHES, 2001, p. 147). Mas, então, qual a motivação da significação de Vênus em nossa contemporaneidade? Como essa mitologia nos ajuda a entender o papel do amor, da sexualidade e mesmo os papéis de gênero que pretendem dar conta da nossa individuação?

Nesta tese, tentaremos responder a essas questões, tendo como ponto de partida as elaborações filosóficas propostas, principalmente, por Deleuze e Guattari. Nosso intuito não é o de esclarecer os conceitos desses autores, mas de trabalhar *com* eles, em uma tentativa de cartografar as condições de criação de um certo corpo feminino através das artes, levando em

---

<sup>16</sup> Roland Barthes (2001, p. 147) usa o termo “fala roubada” para definir como opera o uso da fala mítica em nossa cultura.

consideração as estratégias e os efeitos de uma estrutura de pensamento dominante, a saber, patriarcal, ocidental e colonizadora.

A cartografia é apresentada por Deleuze e Guattari (2011a, p. 22) como um princípio do rizoma, como uma espécie de mapa que se encontra inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. Ao invés de reproduzir situações, como é o caso do decalque, a cartografia atua de forma performática, construindo junto ao território suas dimensões, acidentes, bifurcações. Assim, também nosso texto valerá dos conceitos de maneira aplicada, tentando elaborá-los junto às problemáticas que animam esta tese.

Como ressalta Suely Rolnik (2007, p. 50), as “cartografias vão se desenhando ao mesmo tempo (e indissociavelmente) em que os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro”. Por isso a cartografia nos lança para um movimento nômade e nos permite atravessar espaços, corpos e territórios e permanecer no entremeio dessas locações.

Além de Deleuze e Guattari, também nos aproximamos de outras autoras e autores que nos ajudaram a tecer uma trama filosófica, estética, artística, histórica, política, arqueológica, de modo a criar uma rede de conceitos que pudesse nos ajudar nesta aventura em torno da iconografia de Vênus e suas implicações na constituição do gênero feminino. Dentre essas(es), destacamos Gerda Lerner, Silvia Federici, Aby Warburg, Didi-Huberman e Marija Gimbutas, principalmente.

## CAPÍTULO 1 — VÊNUS COMO SENTIDO

### 1.1 Do caos à beleza

*Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também  
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,  
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,  
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,  
e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,  
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos  
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.*  
(HESÍODO, 2007, p. 109).

Nas cosmogonias antigas, o mito do caos antecede a origem dos deuses e deusas, sendo ele o primeiro que nasce, ainda que não saibamos exatamente de onde ou de quem ele vem. Na *Teogonia*, de Hesíodo, o Caos (*Khaos*) se torna um princípio que, supostamente, dá origem ao todo, porém, como o todo é formado por uma combinação finita e cheia de lacunas, o poeta deixa a incerteza da origem como seu elemento fundador.

Esse poema mitológico, escrito nos séculos VIII e VII a.C., narra a visão grega sobre a origem do mundo que começa na tríade formada por Caos, Gaia e Eros até chegar na ascensão de Zeus, que completa o quadro divino da origem do universo por meio da imposição de suas leis soberanas. Gaia ou Terra é também conhecida como a “mãe universal” (VERNANT, 2000, p. 08). Em seu ponto mais profundo, existe o caos original, pois, ao mesmo tempo em que ela é um solo firme, ela é o abismo que se deseja controlar.

O primeiro registro do feminino começa, portanto, por uma ambiguidade, pois, do mesmo jeito em que a Mãe-Terra representa a morada, ela possui um buraco negro, que a mantém, em um certo sentido, caótica. “A terra é esse ponto intenso no mais profundo do território, ou então projetado fora do território como ponto focal, e onde se reúnem todas as forças num corpo a corpo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 140).

No desenrolar da trama, Eros, o deus do amor primordial e gerador do impulso vital vem ao mundo e, por conta de sua prudente vontade, nasce o céu Urano que terá uma função meramente sexual, nesse composto mitológico. Da conturbada relação entre a Terra e seu duplo oposto, o céu, inúmeros filhos (deuses e deusas) irão nascer, porém, o filho Cronos, também conhecido como o Tempo, será destinado a exterminar o próprio pai e, a partir da penetração do membro decepado de Urano, nasce Afrodite, a deusa do amor e da beleza.

Afrodite, para os gregos; Vênus, para os romanos. Fruto de uma natureza informe, a mulher que nasce só pode ser considerada bela se junto ao seu nascimento se também vir ao

mundo um princípio divino ligado à forma e à sensibilidade. Seu corpo é uma matéria de expressão que toma consistência mediante um vasto cruzamento entre o semiótico e o material.

Essa organização da mitologia é feita a partir da estratificação de um corpo constituído por signos que são transcodificados mediante um complexo composto de referências que se atualizam, a depender das estratégias políticas, sociais e culturais vigentes. Na elaboração dos signos e conceitos relativos à beleza e ao amor, constituem-se modos de vida que fazem parte de uma construção ficcional da existência, identificada pela performatividade dos corpos que são categorizados e distribuídos de maneira remissiva.

Mais do que uma entidade, Vênus pode ser descrita como um anteparo que funda a perspectiva do conceito que ela representa. Sua imagem marca e envolve as outras formas sensíveis organizando os seus termos e suas relações. A aparição do amor e da beleza, mediada pelos caracteres sensíveis da matéria, detém uma perspectiva única e fugidia, pois, apesar dela própria ser o seu meio de acesso, ela não move e nem mobiliza coisa alguma, caso não esteja em relação com outros pontos de vista e perspectivas.

Por isso, as artes são utilizadas como um dos principais meios de estratificação dos conceitos de beleza e amor, sobretudo, quando associados ao nascimento de Vênus. Em outras palavras, a poesia, a escultura, a pintura e demais manifestações artísticas cumprem o papel de “captar o rastro da criação no criado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 160) como forma de captar as forças do Cosmo em uma obra, fazendo-as reverberar em meio a outros estratos sensíveis.

A imagem feita de matérias, linhas e volumes propõe a forma de um conceito que serve como forma de identidade, produzindo um *Eu* que será a(o) sua(eu) representante. A memória que se conserva na constante aparição venusiana seria o que Deleuze chama de uma representação infinita, pois esta

(...) compreende, precisamente, uma infinidade de representações, seja porque assegura a convergência de todos os pontos de vista sobre um mesmo objeto ou um mesmo mundo, seja porque faz de todos os momentos as propriedades de um mesmo *Eu*. Mas ela guarda, assim, um centro único que recolhe e representa todos os outros como uma unidade de série que ordena, que organiza uma vez por todas os termos e suas relações. É que a representação infinita não é separável de uma lei que a torna possível: a forma do conceito como forma de identidade que constitui ora o em-si do representado (*A é A*), ora o para-si do representante (*Eu = Eu*) (DELEUZE, 2006a, p. 93).

A existência deste *ser* encarnado compreende algo de paradoxal, na medida em que só pode ser conferido quando remetido a alguma coisa ou objeto que passa a ser o seu espelho transcendental.

O campo transcendental real é feito desta topologia de superfície, destas singularidades nômades, impessoais e pré-individuais. Como o indivíduo deriva daí para fora do campo, constitui a primeira etapa da gênese [ontológica]. O indivíduo não é separável de um mundo, mas o que chamamos de mundo? Em regra geral, como vimos, uma singularidade pode ser compreendida de duas maneiras: na sua existência ou sua repartição, mas também na sua natureza conforme a qual ela se prolonga ou se estende em uma direção determinada sobre uma linha de pontos ordinários. Este segundo aspecto representa já uma certa fixação, um começo de efetivação das singularidades (DELEUZE, 2006b, p. 113).

Nesse sentido, o *Eu* que se ergue em meio à representação venusiana aparece dissolvido, inserido em um mundo no qual as individuações se apresentam como impessoais e as singularidades “pré-individuais”. Elas comportam formas que são codificadas, apreendidas, representadas, ao mesmo tempo em que superam nossa finitude por meio de uma outra temporalidade, pautada pela forma da eternidade criada pelas artes. A individuação, nesse caso, extrapola a existência de uma natureza finita, em direção a uma existência mais artística.

Como diferença individuante, a individuação é tanto um ante-Eu, um ante-eu, quanto a singularidade, como determinação diferencial, e pré-individual. Um mundo de individuações impessoais e de singularidades pré-individuais, é este o mundo do SE ou do “eles”, que não se reduz à banalidade cotidiana, mas que, ao contrário, é o mundo em que se elaboram os encontros e as ressonâncias, última face de Dioniso, verdadeira natureza do profundo e do sem-fundo que transborda a representação e faz com que os simulacros advenham (DELEUZE, 2006a, p. 383).

A narrativa do nascimento de Vênus se conecta ao nascimento da própria Ideia do sensível, que se separa do inteligível através do amor. Este, por sua vez, passa a ser manifestado por meio da essência de uma beleza divina que coincide com a noção de bem e é por isso que o verdadeiro amor se liga ao desejo racional de conhecer o bem verdadeiramente puro e, uma vez tomado pelo delírio inspirado pelos deuses, o homem ama e deseja alcançar a sabedoria, ou seja, as essências imutáveis, salientado pelo amor de Eros.

Na filosofia antiga, a concepção platônica acerca do Amor e a sua natureza podem ser vistas em um diálogo no qual Sócrates apresenta um discurso realizado por Diotima de Mantinéia. Nele, o amor foi concebido no dia do nascimento de Afrodite e é resultado de uma trama na qual Pobreza seduz Recurso, que é o filho de Prudência e ambos geram o Amor. Como filho de Afrodite, a deusa da beleza, o Amor torna-se o servo e amante do belo. Todavia, o amor não é considerado um deus:

Primeiramente ele é sempre pobre [o Amor], e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe,

sempre convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro, sofista: e nem imortal é a sua natureza nem mortal, e no mesmo dia ora ele germina e vive, quando enriquece; ora morre e de novo ressuscita, graças à natureza do pai; e o que consegue sempre lhe escapa, de modo que nem empobrece o Amor nem enriquece, assim como também está no meio da sabedoria e da ignorância ( PLATÃO, 1987, p. 35).

Ainda nesse diálogo, Platão vai afirmar que o belo pode ser contemplado em sua perfeição mediante uma atitude que exclui todo e qualquer vestígio sensível. O corpo se torna, portanto, uma espécie de prisão para a alma pura e, por isso, é acometido às paixões despertadas por Eros, a partir dos caracteres da beleza e do amor. A progressão humana acontecerá quando a beleza não estiver mais acometida às matérias, mas estabelecida entre as almas e as instituições.

Ao desapegar-se do mundo sensorial, o ser humano ficaria livre do mundo sensível e teria a capacidade de apreciar algo de universal e absoluto, sendo o auge da contemplação do belo o ato de “chegar a contemplar a própria essência do belo, que confere a todos os objetos particulares um pálido reflexo da beleza. Essa essência é a ideia pura e universal do belo” (GREUEL, 1994, p. 147).

Na filosofia platônica, o belo é visto como algo divino, e não como algo fisicamente manifesto, e é nesse sentido que as aparições venusianas serão erguidas como o lugar que separa o que é divino e superior daquilo que é mundano e inferior. Em meio ao caos e à desordem, expressadas pela caótica espuma do mar, nasce a deusa da beleza e do amor, como uma figura feminina e, nesse ponto, fica-nos a questão acerca do papel da mulher no emaranhado mitológico.

Na introdução do livro *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir (2016, p. 16) diz que as mulheres não possuem passado ou história e, por isso, estão sempre em vias de se tornar. Talvez, por isso, pensar nas manifestações estéticas de Vênus como a dissonância que dá origem a uma ideia do sensível e do inteligível pode nos ajudar a desmembrar uma história, notadamente marcada por um sistema que separa os gêneros, segundo métodos biológicos de identificação, alicerçados por uma estrutura hierárquica de dominação.

Nas artes clássicas, cada forma funciona como o código de um meio que se multiplica na cultura através da sua repetição. Não é por acaso que a mesma imagem que se inicia no nascimento de Vênus pela poesia ou pela escultura tenha sido recriada e disseminada em outras linguagens. No período do Renascimento, por exemplo, a estética greco-romana é retomada

mediante a sucessão de formas compartimentadas, com o intuito de distribuir a matéria dentro do espaço social.

A tarefa da(o) artista que cria um meio para ser visto e enunciado é o de organizar o caos e, por isso, o nascimento de Vênus é tão importante, pois ele é a diferenciação da forma enquanto ela se divide em homem-mulher, masculino-feminino, vontade-prudência. Até o momento em que havia apenas o Caos e a Terra, Eros era o sujeito do amor, cuja potência se deixava levar pela própria força do caos, criando “um desejo de acasalamento que avassala todos os seres, sem que seja possível opor-lhe resistência” (DE SOUZA, 2012, p. 42).

Na medida em que as mitologias vão encontrando novos rumos e funções, os seres mitológicos também passam a compor novas tramas, temas e significações. No desdobramento da mitologia de Afrodite e Vênus, encontramos diversas versões que se modificam a depender da narrativa histórica. Na tradição homérica, por exemplo, a genealogia de Afrodite antecede a existência de Eros, que passa a ser conhecido como o filho da deusa do amor.<sup>17</sup>

Assim, uma parte da criação artística pode ser entendida como a criação de um espaço-tempo singular, que imprime um domínio da sensibilidade, como uma espécie de imperativo. E é desse modo que certas artes vão ocupar um ponto importante no sistema de distribuição da sensibilidade, pois elas conseguirão gerar novos valores, a partir das formas de sua criação.

A(O) artista traça um caminho contra a impossibilidade e é assim que o modo no qual o *ser* da arte que é erguido não pode ser sentido no campo empírico, mas única e exclusivamente no campo transcendental.

É a diferença na intensidade, não a contrariedade na qualidade, que constitui o ser “do” sensível. A contrariedade qualitativa é apenas a reflexão do intenso, reflexão que o trai ao tentar explicá-lo no extenso. É a intensidade, é a diferença na intensidade que constitui o limite próprio da sensibilidade. Tem ela, portanto, o caráter paradoxal deste limite: ela é o insensível, o que não pode ser sentido, porque está sempre recoberta por uma qualidade que a aliena ou que a “contraria” distribuída num extenso que a subverte ou a anula. Mas, de uma outra maneira, ela é o que só pode ser sentido, aquilo que define o exercício transcendente da sensibilidade, o pensamento. Aprender a intensidade independentemente do extenso ou antes da qualidade nos quais ela se desenvolve é o objeto de uma distorção dos sentidos. Uma pedagogia dos sentidos volta-se para este objetivo e integra o “transcendentalismo” (DELEUZE, 2006a, p. 333).

Para Deleuze, a questão do sensível é de suma importância, sobretudo, porque vai ao encontro de uma espécie de materialismo, cuja proposição acaba por desembocar no princípio genético das Ideias. Tal princípio pode nos ajudar a entender o problema da iconografia

---

<sup>17</sup> Nessa versão, Eros aparece como filho da deusa do amor, podendo ser fruto de uma relação com Hermes, Ares ou Hefesto, e Afrodite é filha de Zeus e Dione (DE SOUZA, 2012, p. 44).

venusiana com relação à própria produção de imagens de pensamento que se inserem em nossa cultura, achatando nosso modo de ver, pensar e sentir.

## 1.2 O ser do sensível e sua gênese ontológica

“Qual é o *ser* do sensível?”, pergunta Deleuze (2006a, p. 332), em *Diferença e Repetição*, por um lado, evocando o campo da estética, ou melhor, o campo que tradicionalmente visou estudar o sensível e, por outro, apontando de maneira nada ingênua, diga-se de passagem, para uma espécie de ontologia possível.<sup>18</sup> Apesar de parecer, a pergunta deleuziana não se direciona exatamente a uma teoria do sensível, do belo ou mesmo do *ser* como unidade, mas abre um campo fértil que nos ajuda a pensar nas relações que se estabelecem entre arte e vida, bem como seus movimentos e efeitos.

Embora pudéssemos esmiuçar esse conceito, como alguns autores já o fizeram, nosso intuito aqui é propor um andar junto, como uma tentativa de compor com essa questão uma espécie de cartografia do sensível, com o intuito de entender como se proliferam certos caracteres hegemônicos das artes, que perduram por milênios, qualificando e distribuindo corpos segundo os padrões de gênero.

O nascimento de Vênus parece ser um desses grandes temas que atravessam os tempos, formando rostos ou personagens conceituais que, junto aos contrapontos sociais, políticos e econômicos, passam a configurar uma paisagem imaginária. O próprio conceito erguido na representação venusiana se confunde com a sua personagem, que pode se manter constante a depender das ambições culturais ou das estratégias de poder vigentes.

Por isso é preciso que nos detenhamos às qualidades expressivas das matérias artísticas, pois são elas que entram em relação com a sociedade, produzindo uma polifonia. Esta, por sua vez, serve de base para a perpetuação de uma Ideia que pode tanto ser apropriada quanto rechaçada. No caso de Afrodite/Vênus, ela nasce na *Teogonia* como a deusa do amor puro. Já na *Odisseia*, de Homero, sua face é retratada por meio de um comportamento mais carnal.

Ares, ao ver que já Hefesto, o ferreiro famoso, saíra.  
Cheio de ardor, para unir-se à Citereia de bela coroa,  
logo procura a morada de Hefesto, o notável ferreiro.  
Ela chegara de pouco da casa do pai, o fortíssimo  
Cronida, e sentada se achava, quando Ares entrou no quarto.  
Com gracioso meneio lhe toma da mão e lhe fala:  
“Vamos, querida, ao prazer inefável do leito entregar-nos.

<sup>18</sup> Em *A ilha deserta e outros textos*, Deleuze (2006c, p. 12) cita que Jean Hyppolite a chamou de ou a designou “ontologia da pura diferença”.

Não se acha em casa o ferreiro; a estas horas se encontra a caminho do povo Síntio de língua travada, que em Lemno demora.”  
Isso falou. De bom grado resolve subir para o leito, onde ambos, logo, se foram deitar (HOMERO, 2011, p. 286-296).

A qualidade conferida à representante feminina da beleza age sobre a paisagem de uma Grécia Antiga, mobilizada na criação de uma ética moral e filosófica. Junto à imagem venusiana, surge uma estética capaz de incitar a maneira dos sujeitos de se relacionarem efetivamente através da arte. A coexistência dessas deusas na antiguidade se estabelece em um contexto munido da “indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções” (RANCIÈRE, 2005, p. 54), sendo suas qualidades expressivas parte integrante de um novo modo de racionalidade da ciência histórica.

Em *O Banquete*, Platão cita as duas faces de Afrodite para tecer notas sobre o amor, conferindo ao sentimento um comportamento moral, que passa pelas qualidades físicas dos diferentes sujeitos e o distribui segundo sua forma de determinação. O corpo da deusa jovem torna-se um corpo que ganha autonomia em relação à ação dramática e aos impulsos que dispõe, produzindo efeitos puros, ligados à alma, ou efeitos vulgares, ligados ao corpo:

Ora pois, o Amor de Afrodite Pandêmia é realmente popular e faz o que lhe ocorre; é a ele que os homens vulgares amam. E amam tais pessoas, primeiramente não menos as mulheres que os jovens, e depois o que neles amam é mais o corpo que a alma, e ainda dos mais desprovidos de inteligência, tendo em mira apenas efetuar o ato, sem se preocupar se é decentemente ou não; daí resulta então que eles fazem o que lhes ocorre, tanto o que é bom como o seu contrário. Trata-se com efeito do amor proveniente da deusa que é mais jovem que a outra e que em sua geração participa da fêmea e do macho. O outro porém é o da Urânia, que primeiramente não participa da fêmea mas só do macho — e é este o amor aos jovens — e depois é a mais velha, isenta de violência; daí então é que se voltam ao que é másculo os inspirados deste amor, afeiçoando-se ao que é de natureza mais forte e que tem mais inteligência (PLATÃO, 1987, p. 15).

Assim, vemos na pergunta de Deleuze, acerca do ser do sensível, um ponto interessante para pensar sobre como uma certa tradição filosófica aprisionou as Ideias dentro de uma ordem conservadora da representação, que leva em consideração atributos físicos e comportamentais estratificados por um certo regime de signos que detém uma origem em comum. A deusa jovem é o contraponto da alma superior masculina, pois é ela que tem o poder de desvirtuar o homem que pode se tornar vulgar, caso se entregue ao prazer.

Em linhas gerais o *ser do sensível* pode ser apresentado como a *diferença sem conceito* ou como a própria *intensidade*, que faz do objeto sensível um elemento singular. O pensamento, por sua vez, surge mediante um problema que se estabelece na diferença que se ergue mediante o efeito promovido pelo encontro. Neste sentido, a imagem da mulher pelo corpo de Afrodite

se afirma como um material indispensável para a filosofia, uma vez que a Ideia filosófica se manifesta e se perpetua entre a sensibilidade e o pensamento.

O sensível é, portanto, um princípio genético das ideias que se desloca afirmando uma pluralidade de centros, perspectivas, pontos de vista e coexistência de momentos que deformam, essencialmente, a representação. Neste sentido, um poema, um quadro ou uma escultura têm o poder de transformar nossa noção de presente, tanto no sentido de ampliar nossa experiência espaçotemporal quanto de ordenar nossos modos de pensamento, segundo leis estruturais.

Ao propor a diferença como afirmação e o pensamento como criação, Deleuze (2006<sup>a</sup>, p. 94) se interessa pelo momento segundo o qual o conteúdo artístico “abandona o domínio da representação para se tornar experiência, empirismo transcendental ou ciência do sensível”. Deleuze defende que é na diferença que o fenômeno vem à tona, exprimindo-se como signo e efeito:

É estranho que se tenha podido fundar a estética (como ciência do sensível) no que pode ser representado no sensível. É verdade que não é melhor o procedimento inverso, que subtrai da representação o puro sensível e tenta determiná-lo como aquilo que resta, uma vez eliminada a representação (um fluxo contraditório, por exemplo, uma rapsódia de sensações). Na verdade, o empirismo se torna transcendental e a estética se torna uma disciplina apodítica quando apreendemos diretamente no sensível o que só pode ser sentido, o próprio ser do sensível: a diferença, a diferença de potencial, a diferença de intensidade como razão do diverso qualitativo (DELEUZE, 2006a, p. 94).

As(os) artistas são uma espécie de criadoras(es) de território, no sentido de que fazem das qualidades expressivas de suas obras um local de passagem que produz agenciamentos de toda sorte. Não por acaso, desde o período chamado de Pré-História,<sup>19</sup> a humanidade destina-se à produção de formas de expressão que criam motivos e choques que exprimem a relação do território com os impulsos interiores (sentimento) ou circunstâncias exteriores (ambiente).

Em meio ao caos sensível e significativo, os diferentes componentes artísticos mantêm a sua heterogeneidade. Porém, algo acontece, no sentido de organizar as forças, limites, formas e poses. Na história das artes ocidentais, assim como na própria história da filosofia, o caos aparece como uma espécie de buraco negro, no qual “nos esforçamos para fixar um ponto frágil como centro” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 123), e é daí que decorre o surgimento de uma arte ou filosofia que se baseia no mito do Ser, do Uno e do Todo.

---

<sup>19</sup> A Pré-História é o período que antecede a criação da escrita cuneiforme, elaborada pelos povos Sumérios, por volta de 3.500 a.C. Contudo, no último capítulo desta tese, trabalharemos também com a nomenclatura do Período da Grande Deusa, a partir da sugestão feita pela arqueóloga Marija Gimbutas (1996, p.315).

As narrativas de deuses e deusas da Grécia Antiga são um excelente exemplo desse jogo de remissões, oposições e assimilações. Elas definem uma série de ordens comportamentais que se erigem mediante a visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas e suas possíveis adaptações. Nesse contexto, a figura de Afrodite/Vênus é determinante para promover a interiorização da paisagem imaginária expressa pelas artes.

As(os) artistas carregam do caos uma série de variedades que produzem um *ser do sensível*, que pode também ser descrito como um *ser da sensação*. Esse processo ontológico da arte é acessado através de um plano de composição, que pode ser engendrado por meio da pintura, escultura, desenho, performance, entre outras manifestações artísticas, que detêm o poder de restituir o infinito através de uma plasticidade que vai além e aquém de uma vida orgânica, munida de órgãos e sensibilidade.<sup>20</sup>

A proposta deleuziana nos convida a pensar no sensível a partir de sua singularidade própria, atualizada em um *ser* que se produz enquanto diferença sem conceito e que faz das ideias verdadeiros “extra-seres”, que trazem ao pensamento uma claridade confusa, permeada por uma multiplicidade que faz o pensamento pensar. Nesse registro, incluem-se inúmeras possibilidades existenciais que, quando capturadas e remontadas pelos esquemas representativos, acabam por deixar escapar o mundo afirmado pela diferença.

O ser sensível, ou seja, o ser que transita pela matéria, passível das mais diversas sensações corpóreas, é substituído por um *ser do sensível* metafísico, que passa a vestir os corpos nus, ornamentando-os de linguagem. Resistente aos afetos do corpo e da materialidade, este *ser* superior faz da pele do ser vivo um sintoma, cujo remédio seria o próprio exercício transcendente da sensibilidade. Nessa perspectiva, o corpo seria atravessado por um pensamento superior e deixaria de ser o receptáculo das sensações, para encontrar na razão a sua possibilidade de existir.

Esta dinâmica encontra parte do seu fundamento filosófico na tese da produção dos contrários, presente na obra *República*, de Platão.<sup>21</sup> Em um diálogo com o personagem Glauco, Sócrates critica aqueles que amam as artes e os espetáculos, com o objetivo de apontar como a exaltação de sentidos, mobilizada por essas manifestações, acabam por turvar a verdade (PLATÃO, 2006, p. 211-212).

Em linhas gerais, é como se certas formas artísticas detivessem o poder de atrofiar as outras capacidades cognitivas, justamente por emocionar as pessoas através do encontro entre

---

<sup>20</sup> Os autores chamam o *ser do sensível* de um *ser da sensação anorgânica*, que em Biologia significa não ter órgãos ou vida sensível.

<sup>21</sup> Em *Diferença e Repetição*, Deleuze (2006a, p. 333) vai citar o livro “VII” de *A República* e também o *Filebo*.

a multiplicidade sensível das artes e o corpo vivo. Nesta mesma esteira, as ideias de belo e feio, justo e injusto, bem e mal serão, segundo Platão, ideias imutáveis, percebidas erroneamente por aqueles que se deixam levar pelos sentidos e não pela inteligência. O verdadeiro sensível seria, portanto, o contrário do sentir.

O interessante é pensar que, ao mesmo tempo em que o corpo sensível é suprimido pelo pensamento, é também ele que vai passar a figurar na maior parte das obras de arte gregas, a partir do século VII a.C. Para o historiador Ernst Gombrich, essa é a fase do grande despertar e o momento no qual os artistas gregos começaram a dominar os meios técnicos de transmissão dos “sentimentos mudos estabelecidos entre pessoas” (GOMBRICH, 1999, p. 50).

A descoberta da representação do corpo humano, nas mais variadas posições e movimentos, deu à arte o poder de espelhar a vida interior das figuras destacadas e ainda se distanciar do estilo arcaico, associado aos povos orientais. Curiosamente, o próprio Sócrates teria sido treinado como escultor, sendo ele um dos maiores incentivadores da prática de uma arte que representasse a atividade da alma, através da observação do modo como “os sentimentos afetam o corpo em ação” (GOMBRICH, 1999, p. 50).

Para Deleuze (2006a, p. 205-207), existem três instâncias que fazem com que Platão não confunda o *ser do sensível* com um simples *ser sensível* ou com um ser qualitativo puro, e serão elas as responsáveis por uma espécie de ambiguidade platônica: a forma de oposição ou de contrariedade qualitativa que vai gerar o duplo real do sensível sentido; a reminiscência que supõe os objetos a partir de uma memória transcendental; e o pensamento puro ou aquilo que só pode ser pensado a partir de uma forma da identidade real. Essas três instâncias marcam a descoberta do exercício superior ou transcendente das faculdades, que engendra nos sujeitos, o mundo da representação.

O pressuposto implícito dessa filosofia clássica, que consideramos, nesse ponto, um tanto problemática, é que ela ergue a imagem de um pensamento que vai além de um poder moral, já que ela se faz introduzindo um criterioso projeto estético no imaginário cultural. Tal projeto visa reproduzir o conceito original, por meio de um teatro de imagens representadas, cujos elementos se lançam como signos que desvelam os regimes de representação que atuam sobre as palavras, gestos, personagens, cenários, figurinos, roteiros e demais objetos representados.

Nas esculturas, a lapidação da matéria bruta marca o registro de uma arte que reside no ideal, fazendo das estátuas e demais formas estéticas modelos a serem seguidos, lembrados, imaginados e sentidos. Não se trata de fazer parecido, mas de produzir semelhança, tal qual um

retrato mental, realizado por uma máquina fotográfica.<sup>22</sup> Não por acaso, data também desse período a criação do teatro, que vai fundar uma espécie de exercício superior ou transcendente das faculdades, capaz de explorar os domínios e regiões de um exercício transcendental, ainda que remetida a uma dada moralidade.<sup>23</sup>

Descobrimo o exercício superior ou transcendente das faculdades, Platão o subordina às formas de oposição no sensível, de similitude na reminiscência, de identidade na essência, de analogia no Bem; deste modo, ele prepara o mundo da representação, operando uma primeira distribuição de seus elementos, e já recobre o exercício do pensamento com uma imagem dogmática que o supõe e o trai (DELEUZE, 2006a, p. 207).

Seria a aparição de Vênus uma espécie de imagem dogmática do pensamento, na medida em que a sua forma representada e repetida se limita a um saber estratificado, considerado verdadeiro e alinhado a um exercício superior? Quais seriam as motivações para se criar um corpo da beleza, um signo para o amor, um juízo para a sexualidade?

### 1.3 A estátua como fundamento para a sensação

A partir do século IV a.C., algumas obras gregas, como a escultura da jovem Afrodite entrando no banho, do escultor Praxíteles, passaram a protagonizar discussões acerca do tema da beleza e da maestria técnica de seus artistas. Contudo, é o corpo de uma jovem em uma cena de intimidade que vai dar testemunho das potências da natureza e do espírito que paira na obra.

Figura 8 - *Vênus de Cnido*

<sup>22</sup> Deleuze e Guattari (2010a, p. 68) comparam a história da filosofia à arte do retrato, na medida em que ela se faz assemelhando às palavras dos filósofos.

<sup>23</sup> Deleuze (2006a, p. 207) apresenta essa tese ao comparar o transcendental em Platão e em Kant.



Fonte: IMAGENS DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA, 2011.

Há toda uma arte das poses, posturas, silhuetas, olhares e gestos. A cabeça que olha sem expressão, o quadril que se desloca delicadamente, criando uma cintura pela contra forma, uma mão que cobre a genitália e a outra que segura a toalha, produzindo uma superfície drapeada. Tudo isso forma a fronteira de um corpo-território, concebido para ser uma matéria de expressão.

Segundo Deleuze e Guattari (2012b), a matéria de expressão produz uma distância crítica, que faz com que as forças do caos fiquem de fora, sem se manifestar. Embora seja uma imagem atraente, a bela jovem parece não querer ser tocada, olhada, sequer desejada. A imagem de Afrodite/Vênus, dentre todas as outras, cria uma espécie de ritual que se faz concebendo outros corpos mediante o encontro que se estabelece entre a natureza e a divindade.

A distância crítica a que os autores se referem não é uma medida, mas um ritmo. (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.135). Esse ritmo, por sua vez, é tomado em um devir que instaura a distância entre as personagens. Da mulher para a deusa, da deusa para a mulher, pouco importa. O que importa agora são os efeitos que ela vai produzir naqueles que, ao seu encontro, se tornarem também “personagens rítmicos de uma experiência” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 133).

A parte dessas estátuas em que algumas veias líquidas se misturam com a terra torna-se carne; o que é sólido e não pode se curvar transmuda-se em osso; o que era veia subsiste sob o mesmo nome (quae modo vena fuit sub eodem nomine mansit). E é

assim que, segundo Ovídio, nasceu o novo gênero humano, o nosso, que deve sua vida, seu sangue, à metamorfose minimal das veias de um mármore (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 121).

Mais ou menos combináveis, as múltiplas faces de Vênus é o ponto chave de um encontro que cria novos territórios. A deusa da alma elevada afronta quem a enxerga pelo corpo sensível, porém é na matéria sensível que o movimento de sua existência acontece. A oscilação de efeitos é, portanto, o resultado daquilo que é ativo, sofrido, testemunhado, combinado.

Este platonismo que anima a forma escultórica da antiguidade se estabelece em função de um modelo que busca distinguir o sensível do inteligível, demarcando a forma de experiência dos sujeitos que se encontram diante de uma obra. Assim, Vênus será o ícone da beleza e do amor que respeitará não mais a natureza sensível de um encontro de corpos, mas a Ideia superior que faz da arte um modelo.

Embora a qualidade física do mármore aponte para uma espécie de morbidez, na medida em que faz figurar nas imagens uma palidez fria, ela se apresenta na matéria a partir de uma profundidade marcada pelos volumes de músculos e veias que garantem textura à pele esculpida. Por isso, para ser a cópia-modelo de Vênus, a escultura precisa encontrar um gesto de pudor que a suponha conectada com seu valor essencial, de uma deusa que resguarda o amor ideal e não carnal.

Além da *Vênus de Cnido*, inúmeras outras imagens de mulheres foram concebidas na antiguidade e receberam sua identidade venusiana. Sob a forma de guerreiras, mães, pudicas ou, simplesmente, dotadas de uma bela bunda (Figura 9), elas se agrupam em uma espécie de princípio de identidade comum. Mesmo munidas de diferentes signos e caracteres, elas se repetem porque, independentemente de suas formas, elas emitem uma essência, que é a “qualidade última no âmago do sujeito, mas essa qualidade é mais profunda do que o sujeito, é de outra ordem: qualidade desconhecida de um único mundo” (DELEUZE, 2003, p. 41).

Figura 9 - *Vênus de Calipígia*



Fonte: WIKIPÉDIA, 2020.

O corpo representado com exatidão pressupõe a encarnação da própria obra de arte, fazendo da estatuária antiga das Vênus o lugar de uma compreensão profunda acerca dos corpos e da vida. Em outra direção é também o seu caráter tátil que aparenta ter o poder da desvirtuação, tal como propôs Clemente de Alexandria ao comentar sobre o apaixonamento de um jovem pela *Vênus de Cnido*. Segundo ele, “a arte tem de tal modo força para enganar, ela que, para os homens tomados de amor, foi a corruptora que conduziu ao abismo!”<sup>24</sup>.

Essa narrativa da antiguidade faz da imagem idealizada o fantasma de um sintoma corporal, visto em outros tempos, como fantasma que desvia os jovens homens em direção ao desejo incontrolável do amor carnal (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 117). Por isso é necessário distinguir o sujeito secreto que se ergue em meio aos objetos repetidos e histórias que se perfilam no imaginário cultural, para arrancar delas o verdadeiro sujeito da repetição.

---

<sup>24</sup> Didi-Huberman (2012, p. 116) cita essa passagem, escrita por Clemente de Alexandria, em *Exortação aos Gregos*, IV, § 3.

#### 1.4 A fábula de Pigmalião<sup>25</sup>

*Metamorfoses* é uma das mais importantes obras da literatura antiga, escrita pelo poeta romano Ovídio, por volta do ano 2 d.C. O trabalho se divide em 15 livros, que perpassam contos e mitos de transfiguração, por meio da metamorfose de deuses, semideuses e humanos. A constante transformação do mundo físico aparece emaranhada em mitologias conhecidas pela sociedade clássica e que foram retomadas pelas belas artes a partir da modernidade.

Em uma das fábulas, um artista celibatário tomado de ódio pelos “vícios que a natureza deu às mulheres” vivia sem companheira. *Pigmalião*, que dá título à narrativa, repudia as “impudicas Propétidas” (OVÍDIO, 1980, p. 238), que foram as primeiras mulheres a serem condenadas a prostituírem os corpos e a beleza que lhes fora consagrada e, por conta da perda do pudor, perderam também a capacidade de se enrubescer, tornando-se, assim, duras pedras pálidas.

Nas páginas que antecedem a fábula de Pigmalião, o castigo é consequência da ira da deusa Vênus<sup>26</sup>, que aparece nessa história como uma figura benevolente, mas que se vê enfurecida pela negação de sua divindade pelas mulheres que optam pela liberdade. Segundo a mitologia, Vênus é conhecida como a deusa da beleza, do amor e da fertilidade, sendo reconhecida como a senhora do sexo e do desejo erótico, incitando à cópula por meio da fecundidade do ser humano e da natureza (MARQUETTI, 2006, p. 1).

No poema ovidiano, Vênus aparece como o sujeito que engendra o amor sob diversas faces, por vezes contraditórias e até antagônicas, traçando os inúmeros signos de sua existência mitológica. Sedutora, adúltera, apiedada, preocupada, incestuosa, temerária, hedonista, celebrada, jubilosa, vigilante, benfazeja e até ansiosa são alguns dos adjetivos que demarcam sua forma de conteúdo, alicerçada pela sua matéria de expressão.<sup>27</sup>

Conteúdo e expressão formam o que Deleuze chama de “camadas sedimentares”, que podem ser visíveis e enunciáveis nos estratos que dão corpo a formações históricas, positivities, empiricidades e, talvez aqui, podemos acrescentar mitologias. Todavia, ainda que esses caracteres sejam o arquivo que forma o saber em torno da deusa do amor, é importante

<sup>25</sup> O mito de Pigmalião é uma história da mitologia grega que conta sobre um escultor celibatário chamado Pigmalião, que esculpiu uma estátua de marfim tão perfeita que se apaixonou por ela. Ele pediu à deusa Afrodite que lhe desse uma esposa como a estátua, e ela concedeu seu desejo, dando vida à estátua.

<sup>26</sup> Vênus é o nome romano para a deusa grega Afrodite, que aparece nos *Hinos*, de Homero.

<sup>27</sup> Estamos nos apoiando nas ideias de Deleuze e Guattari que propõem como “regime de signos qualquer formalização de expressão específica”, sobretudo, quando sedimentadas por uma expressão linguística. Nesse sentido, estamos iniciando o trabalho de constituição de uma semiótica da Vênus, tal como nos propõem os autores (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 63).

ressaltar que nesta leitura “o conteúdo não se confunde mais com um significado e nem a expressão com um significante” (DELEUZE, 2006d, p. 57).

Há uma certa constância dos termos que constituem o significante *Vênus* em pessoa, mesmo quando suas características diversas não coincidem. Essa redundância formal fundamenta a gramática de um ideal de feminilidade, impossível de ser pensado sem uma substância de expressão particular que o pudesse definir. Por isso, a deusa do amor se torna um ponto singular da sexualidade humana, estabelecido entre dois estados diferentes. De um lado, a ressonância com relação à sexualidade, seja pela sedução, seja pelo incesto. De outro, o pudor como elemento dissonante, que leva a mitologia em direção à dessexualização.

A forma de conteúdo do corpo da deusa Vênus define um local de visibilidade que, tal como no panóptico foucaultiano, pode ver tudo sem ser visto. Ela se apresenta em relação àquelas(es) que orbitam a sua forma de estratificação, a saber, as personagens que aparecem na fábula, como as prostitutas e o próprio celibatário. Beleza, frivolidade e julgamento, por exemplo, são como objetos de enunciados que constituem uma matéria de expressão e definem um campo de dizibilidade que mobiliza uma percepção histórica ou uma sensibilidade.<sup>28</sup>

Ovídio faz reverberar essas séries divergentes ao mesmo tempo em que deixa escapar a moralidade nascente, tendo como eixo de controle a sexualidade humana. Ao serem transformadas em pedra, as propétidas são eternizadas pela forma estética de um objeto inanimado, passível de julgamento e violação. Quase como uma câmara fúnebre, a estátua de pedra é apenas a superfície estéril de uma vida que morreu ao se petrificar, porém, vive metamorfoseada na figura estática.

O castigo pela liberdade feminina serve também de conteúdo pedagógico sobre as diferenças entre os sexos, uma vez que a imagem fixada pelo castigo cria um plano estático, cuja representação denota as consequências importunas do movimento que lhe deu origem. Aliás, ao longo das *Metamorfoses*, cenas de estupro e violação são constantes e parecem estetizar uma espécie de gramática sexual, na qual as mulheres são sempre provocadoras e, os homens, meras vítimas do acaso.<sup>29</sup>

Embora o conteúdo mitológico seja milenar, o mundo expresso pela mitologia não existe senão nos indivíduos que o fazem perpetuar como forma de saber. Assim, as impudicas

<sup>28</sup> No livro *Foucault*, Deleuze (2006d) utiliza o exemplo da prisão para explicar a relação entre o visível e o enunciável. Nesta pesquisa, lançamo-nos à estrutura retórica do autor para explicar essa mesma relação no caso da fábula em questão.

<sup>29</sup> No Livro I, das *Metamorfoses*, mais precisamente nos versos 533 a 538, a personagem Dafne é perseguida por Apolo. No Livro IV, nos versos 772 a 804, a personagem Medusa sofre um estupro e torna-se culpada pela violação, só para citar alguns exemplos mais explícitos de violência sexual.

mulheres podem ser tomadas como a evidência do que não se deve fazer quando se tem a verdadeira beleza feminina. Nessa direção, o celibatário se torna o sujeito superior, que transcende os indivíduos mundanos ao criar para si um mundo ideal, afastado dos vícios do corpo e do pecado.

Porém, não podemos nos esquivar do fato de que, ao abdicar do sexo, Pigmalião nega a própria natureza humana, usando como ponto de partida o sujeito do feminino. Essa denegação dá origem a uma operação que consiste em “contestar a fundamentação do que é, em afetar o que é com uma espécie de suspensão e neutralização capazes de nos abrir para além do que é dado, uma nova perspectiva não dada” (OVÍDIO, 1980, p. 238).

O celibatário sabe que não poderá nunca ter ao seu lado as mulheres que ele mesmo repudia e por isso ele se vê como o agente da salvação do pecado pela arte. Em um sentido oposto à metamorfose que condenou as belas mulheres a esculturas, Pigmalião esculpe no marfim virginal a mais bela forma feminina, “uma figura de uma beleza que nenhuma mulher pode ter” (OVIDIO, 1980, p. 238).

A escultura talhada a partir da representação do castigo pelo pecado se torna, portanto, um dispositivo de significância, em remissão a interpretações que são o resultado de um sujeito passional tomado inicialmente pela raiva, erotismo, desejo, recalçamento, julgamento e posse. Ao negar as mulheres em geral, Pigmalião elege a imagem de Vênus como seu ponto de partida ideal e, a partir desse ângulo, ele passa a se envolver com outros modos existenciais, mais ritualísticos, míticos e artísticos.

Diante da sua obra, o celibatário se apaixona pelo corpo de marfim dotado de “toda a aparência de uma donzela de verdade” (OVIDIO, 1980, p. 238) e que certamente se moveria, caso não estivesse protegida pelo pudor que a paralisa, como na mitologia. O poeta Ovídio chama a atenção para a dissimulação da arte com a própria arte, na medida em que o artista sente em seu peito o fogo da paixão, proveniente da sua admiração pela estátua, que é o signo-primeiro daquilo de que, em tese, ele deveria se afastar.

### **1.5 A salvação pela arte**

A imobilidade da estátua indica seu pudor e esse é o local de interesse de Pigmalião, que não esculpe apenas um corpo, mas uma forma de adoração. A mulher tornada objeto, pura por ser controlada por aquele que a concebeu, é a marca misógina de uma das cosmogonias mais consideradas referência pela cultura branca ocidental. Ainda assim, ela detém o

simbolismo do desejo recalcado de um corpo vivo que provoca e interpela, como se uma deusa (feiticeira) fosse.

Pigmalião agarra o signo da beleza e o faz fugir sobre uma linha artística, que lhe permite envolver, beijar, se sentir beijado, conversar, abraçar, acariciar e cocriar com a matéria inanimada. Há toda uma simulação da convenção social, que demarca os papéis de gênero, pois “como se faz com as mulheres” (OVÍDIO, 1980, p.239), o escultor traz presentes, veste o corpo da estátua e também a admira nua.

O celibatário cria um estado do desejo mais vasto e mais intenso do que o desejo heterossexual,<sup>30</sup> pois é através do corpo inanimado da estátua que Pigmalião irá expressar suas conotações de subordinação, controle e violação do corpo feminino, tal como ele o concebe. A personagem da mulher-estátua vai muito além da intenção estética, fazendo ver, por meio de evidências históricas, o desenvolvimento dos principais conceitos, símbolos e metáforas pelos quais as relações patriarcais entre gêneros foram incorporadas à civilização ocidental.

O teatro ovidiano parece exprimir um verdadeiro instante de intensidades ao fazer figurar o pudor do *quase*, que, segundo Didi-Huberman (2012, p. 90), produz o nó do desejo ao gerar “retraimento, indecisão, precariedade, significante do objeto-corpo”. Na fábula, a máquina de expressão é criada por um agente celibatário que produz a beleza como um desejo superior que deseja, ao mesmo tempo, “a solidão e estar conectado a todas as máquinas de desejo”.<sup>31</sup>

O corpo de carne e osso é anulado a cada vez que é tomado como parte de uma relação que se faz ao concebê-lo idealmente. A bela, a virgem, a mãe, a prostituta são como signos ambíguos,<sup>32</sup> fabricados em uma espécie de “imaculada concepção”,<sup>33</sup> que tanto produz os

<sup>30</sup> Deleuze e Guattari (2014, p. 127) estão pensando com o agente celibatário que aparece na obra de Kafka, ao afirmarem que “o celibatário é um estado do desejo mais vasto e mais intenso do que o desejo incestuoso e o desejo homossexual”. Aqui, tomamos a liberdade de pensar junto ao desejo do personagem Pigmalião e fizemos algumas inflexões no sentido de pensar com os autores o conceito de máquina celibatária.

<sup>31</sup> Segundo François Zourabichvili (2004, p. 128), o conceito de “agenciamento”, a partir de *Kafka, para uma literatura menor* (2014), substitui o conceito de “máquinas desejantes”. Em resumo, este último está relacionado à produção desejante em relação à produção social, como a realização da mesma. As máquinas significam “sistema de cortes”, que operam em dimensões conforme o caráter considerado e sempre em relação a um fluxo material contínuo. (DELEUZE; GUATTARI. 2010b, p. 41).

<sup>32</sup> Deleuze (2006b, p. 118-120) afirma que o signo ambíguo aparece na gênese estática ontológica, aparente nos mundos impossíveis que, “apesar da sua impossibilidade, comportam alguma coisa em comum e de objetivamente comum que representa o signo ambíguo do elemento genético com relação ao qual vários mundos aparecem como casos de solução para um mesmo problema (todos os lances, resultados, para um mesmo lance). Os signos ambíguos também podem ser chamados de pontos aleatórios, isto é, “repartições diversas de singularidades às quais corresponderão casos de soluções diferentes: assim, a equação das secções cônicas exprimem um só e mesmo acontecimento que seu signo ambíguo subdivide em acontecimentos diversos, círculo, elipse, hipérbole (...)” que comportam alguma coisa em comum.

<sup>33</sup> Este termo aparece em *Lógica do Sentido* (2006, p. 100; p.147; p. 152) como o sinônimo do conceito de gênese estática que, em linhas gerais, trata de um continuum entre os seres em um campo de singularidades pré-

estados de coisas em que se encarna quanto cede ao estado de coisas, ações e paixões, presentes nos corpos criados.

A iminência “em suspensão” de uma vida, naquele marfim esculpido, imobiliza o próprio desejo, destina-o a uma espécie de impotência (loucura da dúvida com delírio do toque), mas ao mesmo tempo o paralisa, fixa-o, emblematiza-o — afirma-o pois, e o preserva (DIDI-HUBERMAN, 2012 p. 91).

Podemos tomar esse como o protocolo perverso de uma produção de vida que se dá pela criação de um objeto morto, avesso ao vivido, alinhado sempre à lógica da posse. Ao longo da trama, vamos percebendo que o corpo, que supostamente aparenta ser neutro, é, na verdade, o reflexo do desejo necrofílico de um sujeito recalcado, apartado de seu desejo sensível. O celibatário desvela, pela sua própria impotência, o desaparecimento do corpo feminino, que deve se tornar um objeto disponível e permanente, como uma propriedade privada, recortada pelos limites imaginários daquele que a possui.

Para Didi-Huberman (2012, p. 94), há um tipo de reconciliação nesse processo de fabricação da mulher ideal: a que se mantém entre o vivo-feminino e o inerte-neutro. O autor explica que a metamorfose dessa fábula se constitui como o golpe de teatro em que poderia se entrelaçar, conjugar e identificar os cinco acontecimentos: do nascimento à vida, do pudor, do desejo, da carnção e do olhar.

A estátua adormece, ao mesmo tempo em que é tornada sexuada pelas investidas do artista, podendo ser considerada um “quase-corpo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 93), que se mantém virgem até ser acordado e usado. A superfície tem uma importância decisiva no desenvolvimento do poema ovidiano na medida em que é pelo corpo, elementos e metamorfoses que as histórias irão se desenrolar.

A obra ovidiana tem traços de um teatro antigo, no sentido de que cumpre o papel de guiar a imaginação segundo um dramático enredo que visa ensinar algo pelo seu fim moral. Em meio ao encadeamento de mitologias, analogias e representações, Ovídio coloca os personagens em um palco repleto de efeitos, falas, gestos, ações, figurinos, luzes e figurações. Ele faz isso misturando seus personagens com um cenário real, montado para figurar uma natureza imaginada, uma ética universal. Os atos aparecem organizados, segundo um tal roteiro que só tem salvação a partir da arte.

## 1.6 A superfície metafísica de Vênus

---

individuais, onde a composição formada entre essas singularidades constitui os indivíduos, conforme veremos mais adiante.

As principais metáforas e representações de gênero que compõem as artes ocidentais constituem artefatos históricos que servem de base para a compreensão da realidade social, sobretudo, no que diz respeito à origem dos conceitos e padrões. As personagens ovidianas aparecem em uma grande encenação que não cessa de se proliferar em torno dos deuses, semideuses e humanos e, no caso da fábula de Pigmalião, é Vênus quem se mantém como o elo que conecta os principais símbolos e morfologias apresentadas.

Vênus não é nem ativa e nem passiva. Ela é o produto das ações e paixões dos corpos misturados, tornando-se o lugar de uma *quase-causa* que encena diferentes papéis. Ela é o efeito de uma tensão superficial fictícia que se exerce sobre o plano da superfície dos corpos em suas mais diferentes variações. Tanto beleza quanto frivolidade ou mesmo pudor são frutos de um teatro armado para “bruscas condensações, fusões, mudanças de estados das camadas expostas, distribuições e remanejamentos de singularidades (...)”.<sup>34</sup>

Em *Lógica do Sentido*, Deleuze (2006b, p. 129) afirma que “A superfície não é nem ativa e nem passiva, ela é o produto das ações e paixões dos corpos misturados” e propõe um sobrevoo em si mesma como forma de acessar o plano que define o lugar de uma quase-causa, e é nesse ponto que ele nos convoca a pensar na tensão superficial fictícia, que acreditamos estar no cerne de um campo transcendental, chamado pelo autor de superfície metafísica sobre a qual repousa o sentido que se forma e se desdobra em uma superfície. No caso desta pesquisa, qual seria o sentido de Vênus?

Quando dizemos que os corpos e suas misturas produzem o sentido, não é em virtude de uma individuação que o pressuporia. A individuação nos corpos, a medida nas suas misturas, o jogo das pessoas e dos conceitos nas suas variações, toda esta ordenação supõe o sentido e o campo neutro, pré individual e impessoal que ele se desdobra. É pois de uma outra maneira que o próprio sentido é produzido pelos corpos (DELEUZE, 2006b, p. 129).

O poema ovidiano parece se aproximar do projeto platônico, no sentido de que repousa sobre um método da divisão. Tal projeto, segundo Deleuze (2006b, p. 259), prevê a divisão de um gênero em espécies contrárias, de modo a “subsumir a coisa buscada sob a espécie adequada”. Nas *Metamorfoses*, Pigmalião aparenta ser um *ser* de alma superior. As Propétidas, ao contrário, são as rivais que tentam tirar o celibatário de seu caminho virtuoso.

---

<sup>34</sup> Deleuze cita esse conjunto de operações, destacando o teatro como esse lugar que o campo transcendental acontece (DELEUZE, 2006b, p. 129).

A aproximação das personagens tem um caráter educativo, na medida em que é possível distinguir os pretendentes autênticos dos inautênticos, segundo uma moralidade platônica, cuja boa pretensão pode ser lida como um valor. Contudo, justamente no momento em que contrapomos os personagens na trama, é que Vênus aparece como o laço que reúne o celibatário às mulheres tornadas prostitutas.

Vênus deixa de ser apenas um mito para se tornar o modelo de uma estrutura, sob o qual todos os corpos serão distribuídos e julgados. Nas histórias de Vênus, presentes no livro das *Metamorfoses*, o mito da deusa da beleza e da sexualidade expõe o que as “almas puderam ver das Ideias antes de serem encarnadas” (DELEUZE, 2006b, p. 260). Logo, podemos ler uma criteriosa norma social sendo sedimentada, mediante a exposição de um delírio bem fundado ou de um amor verdadeiro, tal como aparece em *Fedro*, de Platão, segundo a leitura deleuziana:

Assim, no *Fedro*, o mito da circulação expõe o que as almas puderam ver das Ideias antes da encarnação: por isso mesmo nos dá um critério seletivo segundo o qual o delírio bem fundado ou o amor verdadeiro pertence às almas que viram muito e que têm muitas lembranças adormecidas, mas ressuscitados — as almas sensuais, de fraca memória e de vista curta são, ao contrário, denunciadas como falsos pretendentes (DELEUZE, 2006b, p. 260).

O que está em jogo, no mito de Vênus, é a materialização de um ideal feminino. Assim, a mitologia venusiana cria o protótipo-modelo, segundo o qual os pretendentes devem ser julgados e sua pretensão qualificada. Parafraseando Deleuze, a fábula de Pigmalião parece remeter à “mais extraordinária aventura do platonismo”,<sup>35</sup> que é a de colocar em questão as próprias noções de cópia e de modelo, segundo uma Ideia superior, alçada pela imagem do ideal.

A concepção grega de percepção incluía a provocação do reconhecimento, de admitir que cada coisa tem alma, paixões, amor, fascinação capaz de provocar uma reciprocidade afetiva no sujeito percebido. Provocar era uma função da deusa Afrodite, a deusa do amor e da beleza gregos. A beleza se torna cosmética (cosmos vazio de afeição) quando essa ordem do mundo é desenraizada, desencantada. Ela transmuta-se em simulacro, ou seja, converte-se em representação desertizada e vazia (MEIRA, 1999, p. 126).

A problematização das prostitutas, no início da fábula, coloca em perspectiva a dualidade que se estabelece entre a Ideia da beleza e sua imagem consumada. No poema ovidiano, o método de divisão é feito justamente para castigar o falso pretendente e definir o

---

<sup>35</sup> No primeiro texto do apêndice de *Lógica do Sentido*, intitulado *Platão e o simulacro*, Deleuze (2006b, p. 259-271) faz uma série de afirmações no sentido de afirmar como algumas obras de Platão, em especial, o *Fedro*, o *Político* e o *Sofista*, se articulam com a ideia do mito para erigir um modelo de pensamento fundado pela imagem.

*ser*, ou antes, o *não-ser* de um simulacro (DELEUZE, 2006b, p. 261). Assim, não só as Propétidas são, notadamente, condenadas à imagem do falso objeto, como a própria Vênus é tornada o *ser* que dá origem ao simulacro, por meio da insinuação.

A verdadeira beleza é, portanto, a identidade superior da Ideia que funda a boa pretensão das cópias e a faz sobre uma semelhança interna ou derivada. O contrário seria o simulacro, que procede como insinuação ou como uma “pretensão não fundada, que recobre uma dessemelhança, assim como um desequilíbrio interno” (DELEUZE, 2006b, p. 263).

Vênus é o ícone que faz das mulheres a sua imagem e semelhança, porém, pelo pecado, as mulheres perdem a semelhança e conservam-se como imagem ou produto. As prostitutas se tornam o signo da desumanização pela perda da existência moral e, mediante um movimento mítico, são transpostas a uma existência estética, tornando-se não mais que meras imagens. Pigmalião assume o papel de consumidor, no sentido de que se encontra no alto da hierarquia da trama, sendo ele o juiz que vai estabelecer os fins e dispor de um verdadeiro saber que é o do modelo ou da Ideia.

Por isso, mesmo que sejam esteticamente dotadas de beleza, as mulheres são condenadas a objetos e passam a ser qualificadas segundo um sentido pejorativo que as reduz à aparência física, alicerçada pela subversão do próprio corpo. Diferente dessas mulheres, encontra-se a pequena estátua esculpida pelo celibatário, que mesmo não tendo a forma idêntica ao ícone que lhe deu origem, assume o lugar de uma cópia superior, uma vez que sua imitação é espiritual e interior, fruto de uma verdadeira produção que se regula por meio das relações e proporções constitutivas da essência.

Essa, que Deleuze chama de uma superfície metafísica, corresponde a um campo transcendental, cuja fronteira se instaura “entre os corpos tomados juntos e nos limites que os envolvem” (DELEUZE, 2006b, p. 129). Tal marca implica certas propriedades físicas e comportamentais com relação ao corpo feminino, que passa a ser o lugar de apreciação e condenação, sobretudo, na cultura ocidental.

A pele feita de carne, pedra ou marfim é o elemento superficial de uma articulação, na qual o sentido se apresenta. Ela funciona como um “forro”, que torna a nudez de Vênus o duplo de toda e qualquer nudez feminina, supostamente neutralizada:

Também devemos manter que o sentido é um forro, e que a neutralidade do sentido é inseparável do seu estatuto de duplo. Só que o forro não significa mais uma semelhança evanescente e desencarnada, uma imagem esvaziada de carne, como um sorriso sem gato. Ela se define agora pela própria produção das superfícies, sua multiplicação e sua consolidação (DELEUZE, 2006b, p. 130).

A dobra da pele de Vênus, criada pela mitologia, eternizada pela escultura, é a arte de instaurar a continuidade de seu sentido, mantendo fixas as suas proposições. Todavia, quando essa produção entra em crise, os corpos recaem em sua profundidade. No caso do poema ovidiano, o declínio começa no instante mesmo em que a superfície ideal da musa de marfim é dilacerada, fazendo, do *pobre celibatário*, um refém das pulsações mundanas.

A salvação ovidiana tem notas de uma ontologia suprassensível, fundamentada por um racionalismo que tenta dar causa divina à natureza. Ela se faz produzindo uma memória mitológica, que funciona como uma fábrica de significantes que vão servindo de máscara para os sujeitos que performam nesse teatro. O problema não está no uso da arte para a produção de processos de subjetivação, mas quando a arte se liga tão somente à produção de consumo, conectada ao significante que lhe deu origem.

Ao rechaçar as prostitutas impuras, Pigmalião concebe um corpo para depositar seu recalque, como em uma espécie de dualismo entre a atração (desejo) e a repulsão (castigo). Esse corpo remete à mais sobrenatural beleza que pode existir, notadamente fazendo remissão à Vênus, que é a entidade suprema de tal valor. A bela estátua que dorme se torna objeto da posse do escultor e é neste sentido que o artista concebe uma nova humanidade dessexualizada, reconciliada com seu devir-sexuado.

Enquanto apalpa a estátua para constatar se é de carne ou de marfim, Pigmalião funda uma máquina celibatária, que sucede a máquina paranoica,<sup>36</sup> do recalque inicial, e também a máquina miraculante, produtora de devassidão feminina. O que a torna única e discernível, ao menos do ponto de vista do desejo do artista, é a marca que se instala naquela pequena estátua de marfim, inanimada, objetificada. Vênus, enquanto significante do desejo masculino, torna-se a verdadeira porta-voz do que está por vir.

Há um consumo atual da nova máquina, um prazer que podemos qualificar de autoerótico, ou antes, de automático, onde se celebram as núpcias de uma nova aliança, um novo nascimento, num êxtase deslumbrante, como se o erotismo maquinal libertasse outras potências ilimitadas (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 33).

Uma miséria e uma glória celibatárias são experimentadas, como um clamor suspenso entre a vida e a morte. O dado alucinatório se dá quando o artista crê que está sendo beijado de volta pela escultura e o dado delirante do pensamento acontece no instante mesmo em que

---

<sup>36</sup> A máquina paranoica é descrita por Deleuze e Guattari (2010b, p. 21) como “a ação invasiva das máquinas desejanças sobre o corpo sem órgãos, e a reação repulsiva do corpo sem órgãos que as sentem globalmente como aparelho de perseguição”. A sua gênese ocorre na oposição entre o processo de produção das máquinas desejanças, ou seja, dos agenciamentos e a parada improdutiva do corpo sem órgãos. Por isso os autores a consideram uma mutação das máquinas desejanças com o corpo sem órgãos, uma vez que esse corpo já não pode mais suportá-las.

Pigmalião não se convence de que a estátua perfeita é mesmo de marfim e pressupõe uma superfície ainda mais profunda. A estátua chamada *Galatéia* se torna, portanto, o objeto encarnado de uma *gênese ontológica estática*, que faz nascer a mulher ideal.

### 1.7 O despertar da estátua

Pigmalião, aproveitando sua passagem em uma comemoração à deusa Vênus, lança seu desejo em frente ao altar da deusa. Ao voltar para casa, percebe no lugar da sua estátua um verdadeiro corpo humano. O que era repulsa de um celibatário avesso às mulheres se torna atração, ao sentir na escultura as veias latejando, a boca verdadeira, até perceber, finalmente, o rubor que cobre a pele da virgem após se sentir beijada. A emoção sentida faz escapar um sujeito da moral que se deixa levar pelo corpo sensível da loucura.

Quando resolve se deitar com a estátua, tornada viva pela deusa Vênus, Pigmalião consegue ver um rosto, certamente pelo feixe luminoso que reflete no marfim, uma imagem. Poderíamos inferir que seria a imagem do próprio artista que se deita sobre o objeto esculpido, mas Ovídio nos deixa a informação de que a deusa Vênus esteve presente durante aquela união, logo, possivelmente o que o escultor vê é a imagem da deusa imaginada.

Quando regressou, Pigmalião procurou a sua estátua de mulher e, sobre o feito, beijou-a. Pareceu tépida. Aproxima a boca de novo, apalpa o peito: ao contato, o marfim se amolece, cede sob a pressão dos dedos, como a cera do Himeto se amolece ao sol e assume todas as formas sob o polegar que as modela, tornando-se mais útil com o uso. Então, tomado de espanto e, alegre e apreensivo ao mesmo tempo, tremendo ter se enganado, o amante estende de novo a mão e apalpa de novo o cobiçado objeto. Era um corpo humano: as veias latejavam sob o polegar. Então o ilustre homem de Pafos, com palavras, rendeu graças a Vênus, e aparta enfim, de encontro à boca uma boca que não era falsa. A virgem sente o beijo e enrubesce e, levantando-se um tímido olhar para a luz, vê ao mesmo tempo o céu e o amante. A deusa esteve presente à união dos dois, que ela fizera (OVÍDIO, 1980, p. 239).

A experiência dilacerante arrebatada Pigmalião de espanto, alegria e apreensão. Ele teme ser enganado e persiste mantendo contato com a jovem ninfa que levanta os olhos para a luz e vê, ao mesmo tempo, o céu e o seu escultor (OVÍDIO, 1980, p. 239). Vênus se mantém presente nessa união, como a autora que testemunha sua obra e que, por reflexão, passa a ser espelhada naquele corpo que agora se torna útil para a fecundação.

A presença da deusa na cena é de uma importância considerável, pois ela diz sobre uma mobilidade fantasmagórica, no sentido de que Vênus não só prevê os desejos de Pigmalião como atravessa a cena com extrema agilidade. Esta capacidade versa sobre a onipresença de Vênus nos sistemas psíquicos, em uma espécie de movimento que vai do consciente ao

inconsciente, do sonho noturno ao devaneio diurno, do interior ao exterior, e inversamente em todos os casos.

O desenrolar da trama arrasta a própria origem da mulher sublimada, que começa a partir do ideal transcendente do fantasma que lhe deu origem. Por esse motivo, o resultado da ação de Pigmalião será tão diferente do próprio feito. Inicialmente, o artista visava reparar o destino das mulheres, criando pela escultura sua própria superfície modelo. Contudo, ele já estava tomado pelo “domínio das Imagens, com a libido narcísica e o falo como projeção de superfície”.<sup>37</sup>

Ao estudar a iconografia do historiador Aby Warburg, sobretudo em seus escritos acerca da História das Artes, Didi-Huberman identifica que há sobre a própria imagem algo de fantasmagórico, no sentido de que algumas imagens sobrevivem ao tempo, atravessando os espaços antropológicamente sedimentados:

A imagem — a começar por aqueles retratos de banqueiros florentinos, que Warburg interrogava com particular fervor — deveria ser considerada, portanto, numa primeira aproximação, o que sobrevive de uma população de fantasmas. Fantasmas cujos traços mal são visíveis, porém se disseminam por toda parte: num horóscopo da data do nascimento, numa carta comercial, numa guirlanda de flores (...), no detalhe de uma moda do vestuário, numa fivela de cinto, numa circunvolução particular de um coque feminino... (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 41).

A *venustidade* da pequena mulher esculpida detém a fórmula plástica da “graça feminina”, transposta aos domínios de uma “personificação transversal e mítica”.<sup>38</sup> Ela vai dos primeiros registros da deusa da beleza e passa a ser fixada nas poesias e demais imagens, reconhecidas pela multiplicidade de suas identificações iconográficas.

A “figura de uma beleza que nenhuma mulher pode ter” (OVÍDIO, 1980, p. 239) é a da mulher incomparável, impossível de se alcançar, tal como aparece nas narrativas venusianas. A ironia é que, ao mesmo tempo em que ela é fruto de uma essência metafísica, ela é desejável pela aparência. A mulher que nasce na cama de Pigmalião é, ao mesmo tempo, o meio e o resultado de um fim ideal.

Talvez por isso, ao invés de esculpir a jovem no mármore, Pigmalião escolhe o marfim, uma matéria com dimensões muito menores que as do corpo humano. O sujeito do feminino

---

<sup>37</sup> DELEUZE, 2006b, p. 226.

<sup>38</sup> Didi-Huberman (2013, p. 261) destaca o lugar da *Ninfa* na obra de Aby Warburg, no sentido de que esse fez dessa “uma heroína impessoal”, que reúne em si “um número de encarnações, de personagens possíveis — da *Pathosformel* dançante e feminina”. Aqui, trabalharemos com algumas imagens de Vênus, nos amparando nesse sistema de encarnações munidos de códigos, signos, formas, emblemas etc.

aparece como desmedida, como desproporcionalidade, apesar de sua beleza e seu comportamento ideal (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 94).

### 1.8 O ser que nasce da arte

No momento da cópula entre Pigmalião e a estátua, podemos notar uma multiplicidade que se funde, formando um plano de consistência que unifica todos os corpos, através de uma outra metamorfose. O marfim se torna pele, o rosto reflete uma mulher, os olhos se tornam estrelas e dali nascem planetas. O que se vê em um corpo sem escala e reluzente é o que está de fora e o codifica, a ponto de torná-lo possível de ser visto e expresso em um campo social.

Junto a Deleuze e Guattari, podemos chamar essa metamorfose de uma desterritorialização generalizada,<sup>39</sup>

onde cada um pega e faz o que pode, segundo seus gostos, que ele teria conseguido abstrair de um Eu, segundo uma política ou uma estratégia que se teria conseguido abstrair de tal ou qual formação, segundo tal procedimento que seria abstraído de sua origem (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 22).

A mulher que ganha vida e nasce pelas mãos do homem escultor não tem identidade fixa e vem ao mundo por meio do recalçamento originário<sup>40</sup> que, por sua vez, se deu mediante a aparição das impudicas Propétidas, transformadas em pedras no mito narrado por Ovídio. A síntese que aparece na fábula resume o nascimento do sujeito do feminino, estabelecido segundo uma categoria fundamental da economia do desejo.

A estátua poderia, a princípio, ser definida como um corpo sem órgãos que nasce por meio de determinações que funcionam como princípio de produção.<sup>41</sup> As proporções de repulsão sobre ela produzem no artista (máquina celibatária) uma série de estados, cumprindo o papel reprodutor de fazer nascer um sujeito a cada estado de séries e esse será o papel da

<sup>39</sup> No volume 3, da edição brasileira de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (2012a, p. 22) definem a desterritorialização como uma pura multiplicidade de imanência que forma um plano de consistência. Eles exemplificam como um conjunto de corpo sem órgãos no qual “um pedaço pode ser chinês, um outro americano, um outro medieval” etc. Aqui, apropriamo-nos dessa citação para propor que, na fábula de Pigmalião, o corpo vivido da estátua funciona como uma espécie de plano de consistência que imprime essa desterritorialização generalizada.

<sup>40</sup> Deleuze e Guattari (2010b, p. 77) se valem da expressão “recalçamento originário” para falar sobre como se dá a produção desejante no espaço social. Em suma, os autores se interessam pela dinâmica que se estabelece entre o recalçamento e a repressão do desejo, na medida em que este faz com que a reprodução do desejo se torne meramente uma representação, esmagando toda a produção desejante.

<sup>41</sup> Deleuze e Guattari (2012a, p. 16) explicam que o corpo sem órgãos (CsO) é um corpo que se cansou dos órgãos, segundo sua remissão a um organismo que os organiza, e cada tipo de CsO irá experimentar um grau zero, como princípio para se produzir a forma da abstração de um Eu. “Um CsO; e de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar.

significação, a partir do significante que dá origem à estrutura que experimentamos como se fosse o real, principalmente quando estamos diante da disparidade de gêneros.

O corpo idealizado da escultura repousa sobre a produção desejante e a atrai, apropriando-se dela. Por isso que logo depois da repulsa acontece a força da atração. Ambas coexistem estabelecendo uma superfície encantada de inscrição e registro que vai se desenrolar em nossa cultura, comunicando aos órgãos de produção e às próprias forças produtivas o movimento aparente, que Deleuze e Guattari chamam de fetiche. Por isso os objetos são um composto que vai da ética para a estética, passando pela poesia, economia, sexualidade e todas as dimensões que complexificam nossa estrutura social.

Apesar disso, não é um exagero afirmar que o estado vivido é primeiro em relação ao sujeito que o vive,<sup>42</sup> ou seja, a imagem do corpo ou do objeto é o último avatar da alma, em que se confundem as exigências de um espiritualismo e de um determinismo. Talvez por isso, a mulher como categoria preexista à materialização do seu sexo e seja nomeada antes mesmo de nascer.

Nas leituras sobre essa obra de Ovídio, a benevolente Vênus é ocultada por um idealismo que substitui a produção do corpo sexuado pela sua representação dessexualizada. No lugar de um “inconsciente produtivo, um inconsciente que não podia totalmente exprimir-se, a menos que fosse um mito, uma tragédia, um sonho...” (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 40).

O objeto do conceito tornado ícone se assemelha a uma forma ideal, com o intuito de perpetuar a si mesmo na duração espaço-temporal, reivindicando uma espécie de continuidade na percepção. Vênus é o processo de constituição do incorporal, que vai da bela deusa sexualizada a um objeto desumanizado.

A sublimação da mulher acontece na medida em que seu corpo passa de um estado a outro, indo do nascimento em direção a uma nova forma pela sua lapidação. Essa outra forma que emerge dá à luz uma determinação que não integra somente as imagens, mesmo aquelas contidas nas cosmogonias antigas ou nas esculturas modelo, mas subordinam a superfície sexual da mulher, pois constitui uma imagem hegemônica do pensamento que fundamenta uma espécie de esquema para o *ser* do feminino.

Os signos sensíveis surgem através da ambivalência de uma memória involuntária, que se ergue convocando a inteligência à sua interpretação. A apreensão de uma qualidade sensível

---

<sup>42</sup> Deleuze e Guattari fazem um resumo do movimento vital que se dá na síntese conjuntiva do "Então era isso?, do "Então sou eu", presentes no mito de Édipo. Aqui, especulamos que tenha sobre o sujeito do gênero feminino, movimento parecido. Deleuze; Guattari. 2010b, p.35)

como signo é o que produz o ímpeto da procura de seu sentido. A escultura é o que dá fundo à forma imaginada, através dos seus volumes que se perfazem por correspondência.

Diante do caos, a imaginação é obrigada a enfrentar o seu próprio limite e é por isso que ela encontra na razão um norte para o conhecimento. Nesse sentido, a pesquisadora Cintia Vieira da Silva (2013) aponta que, para dar conta desse procedimento, a imaginação promove uma espécie de síntese que se faz por meio da tomada de uma intuição espaço-temporal, que se refere a um conceito. Diferente disso, é o esquema que

(...) parte de um conceito, permitindo “produzir na experiência, no espaço e no tempo” um objeto de acordo com o conceito, o que significa que ele envolve não mais a reconhecimento, mas uma regra de produção constituída de determinações espaço-temporais. Essa definição de esquema é importante no pensamento deleuziano, porque, uma vez que tal noção é extrapolada, recriada por Deleuze, os esquemas passam a equivaler a dinamismos espaço-temporais, que são o que define um corpo, um indivíduo, na teoria das multiplicidades, em sua formulação mais acabada em Mil Platôs (SILVA, 2013, p. 129).

Enquanto objeto, a mulher ideal é tornada uma espécie de esquema, um espelho do mundo no qual os sujeitos irão se refletir, a partir do entendimento de sua aparição. Sua forma é apresentada como o produto da alma, segundo uma visão clássica da escultura que marca a estereotipia de uma imagem que será repetida de maneira física, psíquica e simbólica.

A mulher “impossível de ser encontrada, tão frequentemente procurada e da qual apenas vemos algumas belezas esparsas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 133) constitui a fonte fundamental da imagem da mulher. Mais do que uma categoria artística ou mitológica, Vênus é o sentido primeiro de um ser constituído da verdadeira beleza, imobilizado pela sua imagem.

Sua iconografia remonta à máxima de que o feminino só existe a partir das características de uma figura exemplar e, por isso, o travestimento do corpo nu pelo seu conceito disfarça o seu sentido material, “secretado como uma concha” (DELEUZE, 2006a, p. 51). Não por acaso, desde as primeiras figuras pintadas, como a *Afrodite Anadyomena*,<sup>43</sup> a concha aparece sendo o invólucro de um segredo fantasmagórico que protege um corpo figurativo que se perde na abstração.

---

<sup>43</sup> Afrodite Anadyomena é uma figura feminina pintada por Apeles no século I a.C. Acredita-se que ela tenha sido feita a partir dos rascunhos de Praxíteles e, portanto, possui as mesmas características da imagem escultórica: pernas dobradas, mãos cobrindo o ventre, etc. A sua origem é incerta, mas acredita-se que ela tenha sido feita para cumprir um papel afrodisíaco e, portanto, ficava escondida em um espaço privado e foi vista apenas para algumas pessoas.

Figura 10 - *Afrodite Anadyomene* (fresco da Casa de Vênus, Pompeia, séc. I a.C., segundo cópia de pintura do famoso pintor grego Apeles)



Fonte: COSTA, 2023.

Desde sua origem, Afrodite/Vênus tem sido tratada como uma imagem hegemônica de um feminino ideal. Sua matéria decalcada em imagem assume a identidade de um corpo que é definido pelo seu sexo, e cuja sobrevivência só é possível mediante sua anulação. De um lado, beleza padronizada segundo os ditames de uma época, do outro, o movimento incessante de sua dessexualização.

Por isso, em meio a um vasto repertório de histórias protagonizadas por Vênus, a narrativa do seu nascimento tenha sido a mais divulgada, reverberada, pulverizada. O *eterno retorno* de Vênus é também o nascimento forçado de um pensamento que começa e recomeça pela sua dessexualização e também pela sua sublimação.

Quando Pigmalião se pergunta se o objeto é real, com o único intuito de se deitar com a escultura, ele deixa escapar o resplendor da mulher feita de carne e, assim como na leitura deleuziana, a respeito de Proust, o poema de Ovídio refaz o caminho da criação divina ao retirar o ato sexual que dá origem aos seres para colocar no lugar um “acasalamento especulativo” (DELEUZE, 2006b, p. 228).

A diferença é que, na cosmogonia, o casal é formado por uma estátua e um homem e a consumação do sexo, supostamente, chega às vias de fato. Em ambas as literaturas, a questão passa pela situação de que a metamorfose é da ordem do Acontecimento, ou seja, ela é fruto de um pensamento que investe sua energia dessexualizada no real, projetando tal pensamento em sua superfície. Como a estátua não é uma mulher encarnada, esse processo inatingível acontece por meio de uma projeção delirante, disseminada pelas instituições que a permitem existir.

Mesmo presa em seu nascimento, a mulher venusiana, meio virgem, meio sexual, é a única capaz de dar à luz a um suposto *ser* puro, em uma tentativa de universalizar as

experiências dos sujeitos em geral. A imagem de Afrodite/Vênus é a marca de uma identidade que cria o incorporal do acontecimento que se dirige ao pensamento, fazendo dele seu ponto de propagação.

Quando um objeto é reconhecido como pertencente a uma identidade pura, essa se refere a si mesma e exige, por meio da reconhecimento, “um fundamento na unidade de um sujeito pensante” (DELEUZE, 2006a, p. 195), possibilitando que o objeto esculpido ou pensado exprima o pressuposto do senso comum em uma identidade subjetiva, como se fosse o pensamento espontâneo daquele que pensa.

Objetar-se-á que nunca nos encontramos diante de um objeto formal, objeto qualquer universal, mas sempre diante deste ou daquele objeto recortado e especificado numa contribuição determinada das faculdades. Mas é aqui que se deve fazer que intervenha a diferença precisa de duas instâncias complementares, senso comum e bom senso, pois se o senso comum é a norma de identidade, do ponto de vista do Eu puro e a da forma de objeto qualquer que lhe corresponde, o bom senso é a norma de partilha, do ponto de vista dos eus empíricos e dos objetos qualificados como este ou aquele (daí por que ele se estima universalmente partilhado) (DELEUZE, 2006a, p. 195).

Embora pareça as determinações platônicas ancoradas em um mundo das ideias, não aparentam suficientes para fazer com que um tal *ser do sensível* seja capaz de suprimir a sensibilidade humana. Há todo um conjunto de recursos, artefatos e comportamentos sociais que vão lapidando a produção desejante, encontrando, em seus meios, recursos para fazer vir à tona fantasmas pedagógicos e novas matérias de expressão.

Em suma, a metamorfose é, na verdade, a própria determinação que vai inferir sobre os corpos e identidades um verdadeiro ir e vir no mundo. E, por mais que pareça um movimento de recusa ou retomada dos corpos biológicos, o que está em jogo neste processo de aniquilação do corpo físico é a forçosa concepção de um corpo metafísico, excessivamente composto de ordem e linguagem.

A problemática reside no fato de que há todo um alfabeto que determina os atributos que podem ser visibilizados e expressos, segundo uma mesma linguagem que os comunica sobre um mesmo *ser* que são pensados e sentidos. Por isso, a fábula de Pigmalião é tão relevante em nossa cultura, pois ela mostra que a vida começa não somente pela encarnação como acontecimento, mas pelo composto incorporal que contém o segredo da legitimidade dos corpos que podem existir.

Já nas esculturas dos artistas da antiguidade, o corpo que carrega qualquer atributo ideal é o corpo de uma *quase-causa*, cujo fim é o alcance da verdade superior. Por isso, a sublimação da mulher pela sua dessexualização aparece entre a profundidade física da matéria e a superfície

metafísica, informada pelo ventre coberto, apesar de toda a nudez. Sem o sexo, ou seja, castrada, a mulher pode ser concebida, muito além e aquém da sua real concepção.

### 1.9 Sobre os problemas da concepção

Desde a antiguidade até o período da modernidade, a maior parte das obras representativas da história narra as mulheres ou como a manifestação beatificada de um corpo virgem e para reprodução ou como objeto do desejo sexual masculino, passível de julgamento e categorização. Poucos são os casos de obras do contexto ocidental que escapam a essas fronteiras de sentido, permitindo-nos apostar na ideia de que não se trata de um fato aleatório, mas de um projeto de mundo.

Desenhar é selecionar as vozes que dão sentido ao todo, convocando a tribo com quem se anda junto, fundando alianças em torno de uma linguagem em comum. Por isso o *Eu* que sustenta a assinatura de uma(um) artista funciona como uma espécie de palavra de ordem que suscita instantaneidade na emissão, percepção e transmissão. Para quem observa a obra, essas palavras se misturam com o ato ou transformação que efetua, seja para produzir a transgressão, seja para conservar uma visão.<sup>44</sup>

A encenação de um mundo, afeito às regras espaço-temporais de um determinado recorte, transforma a existência em uma aparência que, tal como uma ficção, assume os caracteres de sua representação. Qualquer que seja a maneira pela qual se concebe um *ser*, “verdadeiro ou real, como número ou fenômeno” (DELEUZE, 2018b, p. 231), corre-se o risco de mutilá-lo, de arrancar a sua natureza sensível, para fazer da vida um produto, cuja função se direciona a um espaço-tempo imaginado.

Deleuze (2018b, p. 231), em seu livro sobre Nietzsche, tece uma crítica à filosofia que, desde Hegel, se apresenta como uma “estranha mistura de ontologia e antropologia, de metafísica e humanismo, de teologia e ateísmo, teologia da má consciência e ateísmo do ressentimento”. Sua crítica versa, sobretudo, ao modo como o real é fabricado como objeto, objetivo ou termo da afirmação, sendo essa uma espécie de assunção.

Pois, enquanto a afirmação é apresentada como uma função do ser, o próprio homem aparece como funcionário da afirmação: o ser se afirma no homem ao mesmo tempo

---

<sup>44</sup> Deleuze e Guattari (2011b, p. 24-25) fazem uso da “palavra de ordem” para explicar como os agenciamentos coletivos de enunciação são formulados e como ele se reúne em um regime de signos ou máquina semiótica. Aqui, utilizamos para dar conta da hipótese de que há sobre os objetos artísticos um alinhamento com uma determinada visão de mundo, ancorada por uma ontologia que se direciona a uma ideia de progresso, uma certa economia do corpo e assim por diante.

que o homem afirma o ser. Enquanto a afirmação é definida como assunção, isto é, como um encarregar-se, ela estabelece entre o homem e o ser uma relação dita fundamental, uma relação atléctica e dialéctica (DELEUZE, 2018b, p. 231).

Mas, afinal, o que significa conceber? Seria algo de uma natureza, tal como engravidar, dar à luz, parir? Ou seria uma faculdade, um entendimento, um juízo? Conceber seria o mesmo que criar?<sup>45</sup> A combinação desses termos marca séries específicas, nas quais o fim de uma coisa dá origem à outra, mediante encadeamentos, transformações, proliferações. De maneira literal, ou não, conceber é sempre da ordem do acoplamento, do nascimento, da percepção.

Para Deleuze e Guattari, *conceber* faz parte da pedagogia da filosofia, do mesmo modo que o *conhecer* faz parte do exercício da ciência e o *sentir* habita o papel das artes. Cada uma dessas disciplinas, à sua maneira, formam planos distintos, cuja junção (e não unidade) é o próprio cérebro.<sup>46</sup>

A filosofia, a ciência e a arte são destacadas pelos autores como os três aspectos que fazem do cérebro um sujeito que sai de seu estado orgânico e funcional para ser definido segundo os sinais subjetivos que o configura. Por isso, muitas vezes o *conceber* da filosofia é diferente da concepção natural, o *conhecer* da ciência começa por uma indução e o *sentir* de certos tipos de artes passam antes por uma elaboração do que se deve sentir, em oposição ao sentido propriamente dito.

Existe algo sobre o controle do começo que o coloca sempre como questão. Começar, talvez, seja o movimento mais comum, quando se fabrica a ideia de fim e sua consequente tentativa de superação. Talvez para os seres humanos, detentores de um certo tipo de linguagem, o começo seja, de fato, a grande mola propulsora de uma vida que faz da morte, não um acontecimento, mas um símbolo do negativo, transformando a vida em um capital (DELEUZE, 2006a, p. 166). Nesse sentido, observa-se que

A morte nada tem a ver com um modelo material. Ao contrário, basta compreender o instinto de morte em sua relação com as máscaras e os trajes. A repetição é verdadeiramente o que se disfarça ao se constituir e o que só se constitui ao se disfarçar. Ela não está sob as máscaras, mas se forma de uma máscara a outra, como de um ponto relevante a outro, com e nas variantes. As máscaras nada recobrem, salvo outras máscaras. (DELEUZE, 2006a, p. 41).

<sup>45</sup> No dicionário da Língua Portuguesa (FERREIRA, 2014), o verbo *conceber* aparece da seguinte maneira: “[Do lat. concipiere] Formar [o embrião], pela fecundação do óvulo; gerar. 2. Sentir em si o germe de (uma criação intelectual), dando-lhe forma, expressão; criar pela imaginação; inventar, imaginar. (...) 3. Criar, formar. (...) 4. Projetar, planejar (...). 5. Formar no espírito ou no coração (...). 6. Compreender; entender (...). 7. Figurar; imaginar (...). 8. Explicar, interpretar (...). 8 Explicar, interpretar (...). 9. Figurar, imaginar (...). 10. Dar à luz (...)”.

<sup>46</sup> Tais afirmações podem ser lidas na conclusão do livro *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 237-257).

Mais adiante, em um diálogo com a psicanálise freudiana, em *Diferença e Repetição*, Deleuze (2006a) usa o mito de Eros em relação ao eu narcísico para discutir a relação entre a repetição e a diferença na formação da identidade. De acordo com o autor, o mito de Eros representa a busca da completude e da unidade através da fusão com o outro. No entanto, essa busca é impossível de ser realizada porque o outro é sempre diferente e o desejo de fusão com ele leva ao desaparecimento do próprio eu.

O eu narcísico só tem um corpo morto, tendo perdido o corpo ao mesmo tempo que os objetos. É por meio do instinto de morte que ele se reflete no eu ideal e pressente seu fim no superego, como em dois pedaços do *Eu* rachado. Esta relação entre o eu narcísico e o instinto de morte é a que Freud marca tão profundamente quando diz que a libido não reflui sobre o eu se dessexualizar-se, sem formar uma energia neutra deslocável, capaz essencialmente de colocar-se a serviço de Tântos (DELEUZE, 2006a, p. 165).

A morte, na figura de Tântos, está diretamente ligada à dessexualização de Eros e com a formação da energia neutra e deslocável que se constitui entre Eros (o amor) e a morte.<sup>47</sup> Esta, por sua vez, se relaciona diretamente com um “eu narcísico” dessexualizado. Porém, a morte não corresponde a um estado de matéria, uma vez que “nem a limitação da vida pela matéria nem a oposição de uma vida imortal à matéria dão à morte o seu protótipo” (DELEUZE, 2006a, p. 166).

Isso significa dizer que a morte é um puro estado ou a “a forma vazia do tempo” (DELEUZE, 2006a, p. 166) que não se deixa representar. A morte está em toda parte, desafiando o *eu* que existe pelo pensamento, iludido pela ideia de imortalidade e destituído do poder de controlar a própria mortalidade. Mesmo quando se trata de autoextermínio, o ato de morrer acontece em um tempo presente, impossível de ser pensado de antemão.

David Lapoujade (2015) afirma que, embora Deleuze invoque Freud, trata-se de uma relação duvidosa, na medida em que o instinto de morte, na leitura deleuziana, está apenas ligado ao seu valor de princípio e caráter silencioso. Ademais, o instinto de morte, tal como é trabalhado por Deleuze, não apresenta nenhuma das características apresentadas por Freud.

O instinto de morte é despojado de todas as características que possui em Freud, exceto seu valor de princípio e seu caráter silencioso. Ele é despojado dos traços shopenhauerianos que o próprio Freud lhe atribui para assumir traços nietzschianos: o instinto de morte se torna o eterno retorno. O tempo deixa de desenrolar sua linha reta e se enrola em si mesmo quando é afirmado como eterno retorno. O eterno retorno é precisamente o que não faz retornar nada do ego, do Eu, do Uno, pois só faz retornar o que difere; é uma redistribuição permanente das potências do sem-fundo. Ele se

<sup>47</sup> A crítica dessa relação entre o amor e a morte, segundo o conceito de instinto de morte da psicanálise freudiana, aparece em diversos outros autores, como Georges Bataille e Luce Irigaray.

torna o novo círculo que substitui o círculo platônico. Daqui em diante, à nova terra do sem-fundo corresponde o novo círculo do eterno retorno; não mais o círculo do Mesmo, mas o círculo do Outro. (LAPOUJADE, 2015, p. 89).

A filosofia, a ciência e mesmo a arte, que se dedicam a narrar o início, parecem falhar ao tentar eliminar todos os pressupostos, saindo em busca de um *ser* puro imaginado, elaborado por um *eu* empírico, sensível e concreto. Esse movimento acaba por mobilizar certos signos subjetivos, onde se deveria, ao menos, levar em consideração os pressupostos pré-subjetivos, na medida em que são esses que nos colocam uns no encontro com os outros, tecendo a rede de relações.

Para a filósofa e psicanalista Luce Irigaray (1985a, p. 26), o pensamento freudiano remonta uma concepção metafísica clássica e defende que Platão teria proposto uma concepção ocidental de diferença sexual, por meio da equação mãe-mulher. Nessa chave de pensamento, o homem seria o único sujeito a ser representado filosoficamente e a mulher seria o não-homem, em função do masculino universal.

Nessa perspectiva, o processo de construção do homem passa necessariamente pela neutralização, bloqueio ou morte da mulher, que só seria possível de se tornar sujeito caso se apropriasse dos signos masculinos, de modo que só haveria um sexo, sendo a mulher o outro excluído. A autora ainda identifica que, nos estudos de Freud, haveria uma única libido, a masculina, presente na primazia fálica, até o fim do complexo de Édipo (IRIGARAY, 1985a, p. 26).

Para que essa narrativa seja sustentada, é preciso que o homem domine essa economia e o processo de especularização que pode vir como a propagação de histórias, narrativas, mitologias e objetos artísticos que passem por produzir um “outro”, como o seu composto binário negativo a ser diferenciado e hierarquicamente subjugado. Segundo a autora, a especularização

(...) é uma intervenção necessária, exigida por esses efeitos de negação que resultam de/ou postas em movimento através da censura do feminino, através do qual o feminino será admitido e obrigado a assumir tais posições: ser/tornar-se; ter/não ter sexo (órgão); fálico/não-fálico; pênis/clitóris ou mesmo pênis/vagina; mais/menos; claramente representável/continente negro; logos/silêncio ou tagarelice; desejo pela mãe/desejo de ser mãe (IRIGARAY, 1985a, p. 22, tradução nossa).

O pensamento conceitual filosófico tem como hipótese implícita “uma imagem do pensamento, pré-filosófica e natural, tirada do elemento puro do senso comum” (DELEUZE, 2006a, p. 192). Essa dinâmica supõe uma determinada partilha do empírico e do transcendental,

segundo um modelo de reconhecimento, amparado por um regime de representação individuante, identificado pela linguagem universal que pressupõe um único modelo a ser seguido.

Nesse contexto, a iconografia de Vênus pode nos ajudar a distinguir a sexualidade das imagens hegemônicas que não só tentam suprimir o sexo, como também tentam criar um jogo político, no qual a sexualidade está sempre subjugada a um olhar majoritariamente masculino. As imagens venusianas são o produto de um certo tipo de pensamento, que faz com que, não só os corpos com útero,<sup>48</sup> mas também os corpos racializados, afeminados, travestidos sejam tomados como o lugar de uma dicotomia em relação a uma aparência humana universalizante.

### 1.10 Vênus como princípio

Em *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*, Deleuze (2009) analisa a obra do escritor austríaco Leopold von Sacher-Masoch, conhecido por seus relatos de fetichismo e masoquismo. Deleuze argumenta que o masoquismo não é simplesmente uma perversão sexual, mas uma forma de subversão que desafia as normas sociais e culturais. Ele também explora a relação entre sadismo e masoquismo, sob a perspectiva da mulher cruel, em detrimento do homem que sente prazer na dor.

Nesse livro, publicado em 1967, o instinto de morte aparece como um elemento-chave para o entendimento do processo de dessexualização, na medida em que Eros é dessexualizado para ressexualizar Tântatos. Primeiramente, Deleuze explica que a palavra “instinto” se liga a uma instância transcendente e silenciosa, sendo a figura de Tântatos (morte) um sem-fundo que é trazido à superfície por Eros (DELEUZE, 2009, p. 109).

Em seguida, Deleuze afirma que, nas teorias freudianas, a constituição do eu narcísico e a formação do supereu implicam em um fenômeno de dessexualização, que pode ser explicado a partir da neutralização de uma certa quantidade de libido, que é a energia de Eros. A libido é, portanto, tornada neutra, indiferente e deslocável.

Voltemos, então, à fábula de Pigmalião. Suponhamos que a dessexualização, primeiro do artista celibatário e depois da sua estátua de marfim, seja o resultado da criação de um eu narcísico fundado pela neutralização da própria libido e, depois, pela anulação da libido ou outro, no caso, da estátua. Nas análises desse processo de dessexualização, Deleuze afirma:

---

<sup>48</sup> Nesta tese, utilizaremos algumas nomenclaturas para definir os corpos em suas diferentes manifestações de gênero. *Corpos com útero* será um termo utilizado quando não estivermos tratando de uma performance social, na qual o termo *mulher* ou *feminino* poderia ser alocado. Nosso intuito é tentar não excluir os corpos travestis.

A dessexualização nos dois casos parece diferir profundamente: num caso ela se confunde com um processo de idealização que constitui talvez a força de imaginação no eu; no outro, com um processo de identificação, que constitui talvez o poder do pensamento no supereu. Mas, com relação ao princípio empírico de prazer, a dessexualização em geral tem dois efeitos possíveis: introduzir distúrbios funcionais na aplicação do princípio; ou promover uma sublimação das pulsões que ultrapassa o prazer, indo a satisfações de uma outra ordem (DELEUZE, 2009, p. 109-110).

Em seguida, Deleuze (2009, p.110) vai indagar se não existiria ainda uma outra solução, fora dos distúrbios funcionais da neurose e das extensões espirituais de sublimação, sugerindo que seria a perversão o terceiro caminho indicado por Freud e a responsável pela ressexualização, que aqui podemos notar, tal como acontece na fábula, quando a estátua virgem é tornada sexualizada:

A perversão parece apresentar o seguinte fenômeno: nela, a dessexualização se produz ainda mais claramente do que na neurose e na sublimação, ela inclusive age com uma frieza incomparável: entretanto, vem acompanhada de uma ressexualização que de forma alguma a desmente, mas opera sobre novas bases, igualmente estranhas aos distúrbios funcionais e às sublimações. Tudo se passa como se o dessexualizado fosse ressexualizado com tal e de uma nova maneira. É nesse sentido que a frieza e o gelo formam o elemento essencial da estrutura perversa (DELEUZE, 2009, p. 111).

Não é nenhum acaso que, dentre as obras que Deleuze analisa de Masoch, a *Vênus das peles* seja uma das mais recorrentes. Afinal de contas, na trama “Vênus tem de se esconder num bom casaco de peles se não quiser se resfriar” (DELEUZE, 2009, p. 50). Aliás, Deleuze ainda enfatiza o quanto Masoch se apoia na plasticidade do “corpo de mármore”, na “mulher de pedra”, na “Vênus de gelo” como forma de fazer suas personagens se desenvolverem, rumo ao sadismo.

Vênus é uma figura estratégica, pois tem a potência de Eros e de Tântatos ao mesmo tempo. Ela é tanto a força excitável, quanto conduz para a morte, em uma leitura que a torna “a síntese transcendental do tempo”.<sup>49</sup> A Vênus, na concepção deleuziana, exprime a combinação entre o mundo grego e o mundo moderno, no sentido de que faz de sua existência uma “catástrofe glacial”, que passa a recobrir o mundo grego.

---

<sup>49</sup> A síntese transcendental do tempo aparece indicando o dualismo entre Eros e Tântatos, na medida em que implica uma diferença de natureza entre a união, a construção de unidades cada vez mais vastas e a destruição. Segundo o autor: “Deve-se compreender que a repetição, tal como Freud a concebe nesses textos geniais é em si mesma síntese do tempo, síntese “transcendental” do tempo. Ela é simultaneamente repetição do antes, do durante e do depois. Constitui no tempo o passado, o presente e até mesmo o futuro. Ao mesmo tempo, o presente, o passado e o futuro se constituem no tempo, apesar de haver entre eles uma diferença qualitativa ou de natureza, com o passado sucedendo ao presente e o presente, ao futuro. Daí os três aspectos, de um monismo, de um dualismo de natureza, de uma diferença de ritmo” (DELEUZE, 2009, p. 108).

Ela [Vênus] exprime o essencial: a catástrofe glacial de recobrir o mundo grego e tornou impossível a Grega. Fez-se um duplo recuo: ao homem resta apenas sua natureza grosseira, e ele só vale pela reflexão; a mulher tornou-se sentimental face à reflexão e severa contra a grosseria. A frieza, o gelo, tudo fez: tornou a sentimentalidade objeto da reflexão do homem e a crueldade, o castigo de sua grosseria. Nessa fria aliança, a sentimentalidade e a crueldade femininas fazem o homem refletir, e é o que constitui o ideal masoquista (DELEUZE, 2009, p. 51).

Para Deleuze, o masoquismo e a sua teatralidade são definidos como uma crueldade do ideal, na medida em que ele opera por congelamento e idealização de uma cena almejada. Ela passa por uma espécie de correspondência com as imagens fundamentais da mãe: “a mãe primitiva, uterina, heterismo, mãe das cloacas e dos pântanos, e a mãe edipiana, imagem da amante que vai estar em relação com o pai sádico, seja como vítima, seja como cúmplice — mas entre as duas, a mãe oral, mãe das estepes e grande nutriz, portadora da morte” (DELEUZE, 2009, p. 52).

Vênus torna-se, então, a figura de um problema, mediante uma fantasia que a coloca em relação com uma estrutura teórica, ideológica e política que a constitui segundo uma natureza humana, ao mesmo tempo em que a supõe a partir de uma visão de mundo. Há um jogo entre o feminino e masculino nesta e em outras faces de Vênus. Nosso desafio fica sendo, então, o de entender de onde partem essas estruturas, que balizam nossos pensamentos, constituindo nossos modos de *ser*, *sentir* e *pensar*.

### 1.11 A questão do gênero

A concepção conceitual dos seres forma a imagem de um mundo suprassensível, que tenta dar *fim* à natureza, em ambos os sentidos do termo. De um lado, a vida assume um valor de nada ao ser negada pela sua representação superior. Por outro lado, é o fim que vai determinar a meta de uma natureza sensível, que não tem mais a possibilidade de existir, se não estiver alinhada a este projeto superior.

Neste teatro existencial, não há nada para ser visto atrás da cortina, pois “as características dadas ao ‘verdadeiro ser’ das coisas são as características do não-ser, do nada” (DELEUZE, 2018b, p. 190). A negação da vida emerge junto à tecnologia do seu falseamento e das suas depreciações que dão origem a um suposto *ser* como sistema de identificação postulado, fechado, legitimado e, portanto, universal.

Em linhas gerais, tal visão de mundo se liga a uma certa noção ontológica, iniciada pela filosofia clássica e retomada, no século XVII, por René Descartes. O projeto produz o *ser* no

pensamento, através do *cogito ergo sum*,<sup>50</sup> fazendo da noção de si mesmo uma remissão ao conhecimento, cuja aparição se dá mediante a representação do entendimento, dimensionada pelo pensamento racional.

A pesquisadora Hanna Stark (2017), no livro *Feminist Theory After Deleuze*, identifica, nesse processo racionalista, um sistema baseado na lógica do valor e destaca a problemática dessa visão filosófica, com relação à questão do gênero:

O alinhamento do homem com a mente e com a razão faz parte da tradição do cartesianismo, sistema filosófico delineado pelo racionalista iluminista René Descartes. Descartes estabeleceu um sistema de dualismo filosófico no qual a mente e o corpo são considerados de uma substância diferente e, portanto, são irredutivelmente distintos. O cartesianismo oferece um sistema construído de valor, que tem implicações problemáticas para as mulheres. O homem, que se situa no lado valorizado de um conjunto correlato de pares binários, está alinhado com a mente e com a razão, a racionalidade, a cultura e a posição de sujeito. A mulher, que dentro desse sistema é o seu oposto, portanto, se situa no lado desvalorizado do binário, e está alinhada com o corpo e com a paixão, a irracionalidade, a natureza e a posição de objeto (STARK, 2017, p. 10, tradução nossa).

Stark também destaca que o humanismo liberal, praticado pelo projeto cartesiano, é herdeiro da Europa renascentista e, portanto, baseia-se no privilégio da razão, em detrimento do pensamento religioso ou supersticioso. Esse sistema filosófico faz do indivíduo humano o único ser capaz de explicar o mundo por meio da racionalidade, privilegiando a ciência como o seu campo de conhecimento, além de enaltecer valores como igualdade, liberdade e atemporalidade da verdade (STARK, 2017, p. 10).

Segundo a pesquisadora Susan Bordo (1997), na introdução do livro *Gênero, corpo, conhecimento*, o cerne desse projeto se ancorou em uma série de pressupostos cognitivos. Desses, é destacado o “realismo metafísico”, que dimensiona a realidade a partir de uma estrutura ou natureza objetiva, sem qualquer relação com a experimentação material.

A ideia de um “objetivismo”, que faz da realidade um produto acessível ao entendimento humano, passa a conduzir os sujeitos em direção a uma noção de “individualismo epistemológico”, que vai resvalar na consciência de um sujeito individual, alheio ao coletivo social ou histórico. Tal prerrogativa será de fundamental importância para a criação do projeto moderno civilizatório, na medida em que irá balizar as noções hierárquicas entre os corpos e territórios, legitimando processos de exploração e dominação dos mais diversos. Nesse sentido,

O humanismo liberal contribuiu para ideologias (como o racismo e sexismo) que foram utilizadas historicamente para justificar a opressão de grupos específicos de

---

<sup>50</sup> A inscrição latina *cogito ergo sum* pode ser traduzida em português para a frase “penso, logo existo”.

peças. Isso fica evidente quando a categoria do humano opera como um local de exclusão: algumas pessoas são protegidas por seu status e outras não são reconhecidas como humanas e nem recebem plenos direitos humanos (STARK, 2017, p. 11, tradução nossa).

O método cartesiano sedimenta boa parte da filosofia moderna, ao propor que o conhecimento de uma coisa, em sua realidade, seja o resultado da combinação de componentes relativamente simples, considerados como certos e inquestionáveis. O dualismo em Descartes passa a determinar uma ontologia alçada pela diferença entre corpo e mente; universal e particular; cultura e natureza; razão e emoção; civilizado e selvagem; o eu e um outrem.

Essa teoria do pensamento, inaugurada pelo cogito cartesiano, ergue a ideia de uma pura subjetividade orientada pelos conceitos, supondo uma certa imagem como a condição para a fabricação dos corpos e objetos, conforme exemplifica Descartes:

(...) vós me arguis aqui de passagem pelo fato de que, nada tendo admitido em mim a não ser o espírito, eu fale todavia da cera que vejo e que toco, o que no entanto não se pode fazer sem olhos ou sem mãos. Mas deveis haver notado que adverti expressamente que não se tratava aqui da visão e do tato, que se fazem por intermédio dos órgãos corpóreos, mas somente do pensamento de ver e tocar, que não necessita desses órgãos (DESCARTES, 1979, p. 185).

Nessa perspectiva, a primazia de uma existência subjetiva só pode ser produzida por um suposto pensamento universal, cuja representação determina a cadeia do pensamento em geral, verdadeira e imutável, tais como o próprio tempo e o espaço na matéria, mas também os corpos que se erguem a partir dela. Segundo Silvia Federici (2017), essa será uma operação importante para o estabelecimento do corpo como ferramenta de trabalho. Federici se interessa sobre o modo segundo o qual o corpo foi *re-fundado*, pelo menos a partir de Descartes, para servir a um projeto de mundo capitalista:

Situado em um mundo sem alma e em um corpo-máquina, o homem cartesiano podia, então como Próspero, romper sua varinha mágica para se converter não apenas no responsável por seus atos, mas também, aparentemente, no centro de todos os poderes. Ao se dissociar de seu corpo, o eu racional se desvincula certamente de sua realidade corpórea, de sua natureza (FEDERICI, 2017, p. 270).

Deleuze (2006a) critica explicitamente o modelo do cogito de Descartes, sobretudo, porque a teoria do pensamento deleuziano se interessa pela capacidade criativa do pensamento. Por diversas vezes, em *Diferença e Repetição*, o autor destaca como o pensamento, ancorado na verdade, inibe a nossa capacidade de pensar. Por isso, o pensamento precisaria passar por uma revolução que, tal como nas artes, vai de uma representação realista para uma arte abstrata,

sendo tal revolução o objeto de uma teoria do pensamento sem imagem (DELEUZE, 2006a, p. 382).

Uma imagem do pensamento funciona como uma palavra de ordem que se distribui em meio aos agenciamentos coletivos de enunciação, juntamente com os regimes de signos correspondentes (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 27). Nesse caso, uma imagem de Afrodite/Vênus que se repete mediante constantes visuais, comportamentais e semânticas apresenta uma gramática que se insere em nossa cultura, instituindo certos padrões de gênero.

Stark (2017, p. 18) afirma que a crítica de Deleuze ao cogito cartesiano é, especialmente, significativa ao feminismo “porque remove o pensamento da consciência, ele desafia o próprio fundamento do sistema no qual o alinhamento do homem e da mente levou à aquisição masculina do pensamento”.

No caso da iconografia de Vênus, podemos notar que a escolha das formas, gestos e poses definem a efetuação da condição da linguagem e o uso dos elementos formais que constituem as obras nas quais ela aparece. Há todo um mecanismo de reprodução cultural das identidades, articuladas por esse processo que hierarquicamente se afirma. Contudo, enquanto construção social, ele não se repete de maneira espontânea entre os sujeitos, mas usufrui de uma série de dispositivos que atualizam as forças dominantes e proliferam sua forma de expressão.

A “descoberta” de Vênus ajuda a solidificar uma versão na qual sua aparência remete ao seu argumento mitológico. Tal argumento consiste em impor a adequação dos corpos através da sua expressão. A mulher mais bela, a virgem, a passiva, a pudica, a mãe, a velha. A questão fundamental ressoa sobre a necessidade de se valer do mito para convencer as pessoas de que aquele corpo é o modelo de um gênero idealizado pelo sujeito universal e, por isso, é tão impossível de ser alcançado e, ao mesmo tempo, tão cobiçado.<sup>51</sup>

Sabemos que nenhum avanço tecnológico na esfera do trabalho e acúmulo de capital aconteceu sem que houvesse mulheres confinadas ao papel de reprodutoras e cuidadoras da vida. Contudo, esse posto foi gradativamente sendo desvalorizado e associado a um plano de desumanização, que começou com a dominância dos corpos com útero e se aprimorou com a escravização e apropriação de terras pelo imperialismo ocidental.

Há tempos, observamos o desenvolvimento de uma economia global pautada pela divisão sexual do trabalho e pela incessante criação de formas de vida que tendem a tensionar as relações entre os corpos categorizados como femininos ou masculinos. A diferença

---

<sup>51</sup> Deleuze e Guattari insistem nesta mesma questão ao indagar por que a psicanálise freudiana e também junguiana se valerão do mito de Édipo para formatar as teorias do inconsciente. (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p.81-82)

substancial entre produção e reprodução marca um regime de significação, cujas funções são decalcadas pela representação de papéis de gênero, que são perpetuados por meio dos objetos culturais.

Essa noção de encarceramento e exploração da força de trabalho dispôs de uma série de máquinas de assimilação e naturalização. Mesmo em momentos mais contemporâneos, nos quais as mulheres brancas de países considerados desenvolvidos puderam exercer papéis no mercado de trabalho, o serviço doméstico foi comercializado e distribuído principalmente sobre os ombros das mulheres imigrantes do sul global e dos antigos países socialistas (FEDERICI, 2019, p. 225).

Françoise Vergès (2019, p. 19), em seu livro *Um feminismo decolonial*, identifica na proposta civilizatória de mundo a continuação deste projeto imperialista, com a diferença de que hoje ele também é composto por um grupo de mulheres que tomam para si “a missão de impor, em nome de uma ideologia dos direitos das mulheres, um pensamento único que contribui para a perpetuação da dominação de classe, gênero e raça”.

O imperialismo extrapola os limites físicos de identificação para encontrar no campo simbólico, conceitual e científico, seus meios de dominação. Como afirma Deleuze (2018a, p. 25), “o que constitui o conhecimento não é simplesmente o ato por meio do qual se faz a síntese do diverso, mas o ato por meio do qual se relaciona, a um objeto, o diverso representado (...)”. Por isso, pensar sobre os fundamentos filosóficos que se estabelecem em nossa cultura é de suma importância para a desconstrução de certos padrões coloniais que insistem em reverberar suas violências sobre os corpos e paisagens.

Em uma leitura acerca dos padrões de gênero, que necessariamente irá passar pelo corpo, podemos afirmar, junto a Judith Butler (2018, p. 69), que a análise desse fenômeno se faz necessária mediante uma genealogia política das ontologias do gênero que, quando bem-sucedidas, desconstróem a aparência substantiva do gênero universal e ainda podem apontar para uma estrutura fundadora que tem em seu projeto o signo primeiro da sujeição.

De um lado a teoria das ontologias inaugurando a ideia de um *Eu* dissolvido pelo pensamento racional; de outro, a fabricação de artefatos como forma de promover categorias representativas daquilo que deve ser tomado como verdade. Ambas se estabelecem no imaginário cultural e são amplamente distribuídas, forjando a aparência de uma substância ideal do *ser*, que passa despercebida por conta do esforço de sua naturalização.

## 1.12 Corpo e pensamento

A disputa sobre o conhecimento da origem dos seres, no século XVII, parece fundar um tipo de indivíduo adequado ao plano das políticas sociais do período. Em meio à Era da Razão, “a burguesia emergente tentou moldar as classes de acordo com as necessidades do desenvolvimento da economia capitalista” (FEDERICI, 2017, p. 246). A burguesia travou uma verdadeira batalha contra o corpo e a consequente superação do estado natural.

No *Tratado do Homem*, publicado em 1664, Descartes vai instituir uma divisão ontológica entre o físico e o mental, através de um criterioso manual anatômico. Nele, é possível definir os limites das sensações em uma espécie de mecânica dos corpos, cujos elementos constitutivos foram separados e classificados em todos os seus componentes e possibilidades (FEDERICI, 2017, p. 249-255).

Quando enviesada pelo capitalismo, essa teoria escancara a relação entre o corpo humano e o desenvolvimento da produção de mercadorias, no sentido de que homens e mulheres passam a ser vistos apenas como força de trabalho. Federici (2017, p. 26), em uma leitura que ultrapassa o pensamento de Marx a respeito da acumulação primitiva, sustenta que o corpo é um local de interesse, na medida em que a construção de uma nova ordem patriarcal pôde ser erigida às custas do desenvolvimento de uma nova divisão sexual do trabalho. Tal fato resultou na mecanização do corpo proletário e na transformação dos corpos com útero em máquinas de produção de novos trabalhadores.

Um dos problemas do método cartesiano, que acaba resvalando em nossas leituras acerca dos padrões de gênero, é que ele visa a resolução de problemas (órgãos do corpo humano) que são tidos como dados, sem levar em consideração as regras que concernem a esses problemas e a consequente compreensão das suas questões (DELEUZE, 2006a, p. 231). O binarismo proposto por Descartes faz do sexo uma categoria que determina a pessoa ou o sujeito a partir de seu atributo funcional, sempre em relação a um suposto atributo oposto.

Nas discussões sociológicas mais contemporâneas, o gênero tem sido elaborado a partir da noção de pessoa “como uma agência que reivindica prioridade ontológica aos vários papéis e funções pelos quais assume viabilidade e significado sociais” (BUTLER, 2018, p. 42). E mesmo na filosofia, a discussão tem sido, a partir de Foucault, direcionada ao contexto social e à estrutura definidora da condição da pessoa.

Embora aqui não venhamos a fazer esta revisão dos inúmeros sentidos do conceito de gênero, seguimos pensando sobre como certas práticas reguladoras de formação e divisão do gênero constituem uma identidade pautada por limites estéticos que definem padrões inalcançáveis, excludentes e, em certa medida, completamente avessos à diversidade, tal como ela existe.

No que tange ao feminino, a perpetuação das imagens de Vênus parece definir um ideal normativo que funda uma identidade e passa a marcar uma dimensão de inteligibilidade. Por isso, as propriedades descritivas das experiências são apartadas das análises reguladoras, pois elas escapam de um binarismo racional, alicerçado por uma propriedade universal.

Os conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade transformam os seres em estandartes, nos quais qualquer desvio pode ser considerado como incoerência, transgressão, desobediência etc. Por isso uma imagem tem o poder de acatar as normas existentes, estabelecendo uma inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas.

Vênus, como o sentido de um suposto feminino, faz com que a identidade de gênero se torne inteligível e sensível, seja pela sua beleza física eurocentrada, seja pela característica incorporal do seu recato. A heterossexualização emerge através das formas que determinam a experiência do belo e do pudor como prática social. E a assimetria entre “macho” e “fêmea”, “homem” e “mulher” pode ser vista através dos efeitos aberrantes que dão forma e regulam a sexualidade.

Em um campo social, as modificações corpóreas e as transformações incorpóreas sustentam o que Deleuze e Guattari (2011b) chamam de *conteúdo* e *expressão*. O conteúdo de Vênus, como o corpo ideal da beleza, tem a sua própria formalização e pode ser acessado mediante uma multiplicidade de formas. Já a expressão também detém uma formalização própria que dá a ver um corpo como forma de linguagem.

Figura 11 - Vênus agachada (I a.C.)



Fonte: GOOGLE ARTS AND CULTURE, 2023a.

As estátuas de Vênus têm uma idade, uma posição, membros, gestos e traços que fulguram entre os volumes que mimetizam um corpo. Já a beleza e o pudor são transformações incorpóreas que se atribuem diretamente aos corpos, a depender da sociedade. Dizer sobre a beleza de uma pessoa do feminino convoca uma transformação incorpórea, mesmo estando inserida nas ações e paixões de uma pessoa real.

Esse fenômeno incorpóreo parece dar sentido ao nosso olhar e comportamento, porém, apesar de ser reconhecido pela instantaneidade e imediatidade, a simultaneidade do enunciado que o exprime e os efeitos que produz são o resultado de uma palavra de ordem fixada em um composto social, histórico e material. Por isso que, ironicamente, a nudez de Vênus não é considerada vulgar como a pouca roupa de uma mulher que passeia pelas ruas, correndo risco de ser violentada em qualquer grande cidade do mundo.

Em todo caso, não podemos nos esquecer que a unidade de uma forma é, antes de tudo, política. Não existe uma forma matriz para a beleza e para o amor, assim como não há uma forma-mãe que dá origem a todos os seres femininos e masculinos. Existe uma forma dominante que avança abatendo os centros diversos, a fim de homogeneizar e centralizar uma forma única imperativa. O empreendimento artístico de perpetuar uma forma, estilo, polos e instituições se

duplica no empreendimento político de impor à sociedade uma única forma de conteúdo, através de uma única matéria de expressão.

## CAPÍTULO 2 — VÊNUS COMO REPRESENTAÇÃO

### 2.1 O problema da homogeneização na construção de categorias representativas

Desde *A filosofia crítica de Kant*, Deleuze (1963) interpreta a noção ontológica kantiana como tributária de um certo racionalismo, na medida em que a *razão* apreende como fim algo fora dela e sempre superior, tais como a própria ideia de *ser*, mas também as ideias de *bem* e de *valor*, que são tomadas como regras da vontade. Em suma, o fim é uma espécie de representação que determina a vontade (DELEUZE, 2018a, p. 10).

Nessa direção, é possível pensar nas próprias categorias de gênero que produzem os seres através de uma síntese representativa.<sup>52</sup> Um homem ou uma mulher são como os produtos da alienação de uma diversidade, fabricados por máquinas de representação. A análise da conexão dos objetos e seres ao seu conceito determinado é o que permitirá levar adiante o projeto de Deleuze e Guattari (2011a, p. 49), no sentido de “reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo”.

Esse projeto ético-estético se inicia em *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, de 1972, e se desenrola em outras obras escritas pelos autores, como *Kafka: por uma literatura menor*, de 1975, e *Mil Platôs*, de 1980. No lugar do *ser*, aparecem as passagens, os devires e revires (DELEUZE, GUATTARI, 2010b, p. 62),<sup>53</sup> evocando uma pluralidade de modos de ser, que podemos ler, junto aos autores, como cada vez mais anticapitalistas, antimachistas, antirracionalizantes, anticolonialistas, dentre outras dimensões que vão se compondo como saída para os regimes de homogeneização e controle.

Essa tentativa de codificação está em conformidade com um projeto de mundo que produz mais do que sujeitos, corpos e padrões, mas dá a entender que há, sob tais preceitos, uma certa ordem natural, na medida em que parecem articular o que há de mais primordial na experiência sensorial, que é o tempo e o espaço.

Tal lógica é amplificada nos processos ditos civilizatórios, que produziram uma série de atrocidades e violências, sobretudo nos corpos com útero, nas mulheres, nos povos originários, nas(os) africanas(os) que foram escravizadas(os) e nas populações exploradas pelo imperialismo colonial. Afinal de contas, não é possível apreender uma diversidade sem colocá-la, violentamente, em um determinado espaço e em um certo regime de tempo.

<sup>52</sup> Em *Kafka: por uma literatura menor* (DELEUZE; GUATTARI, 2014), o conceito de síntese é substituído por agenciamento.

<sup>53</sup> Veremos, mais adiante, que o lugar do ser passa a ser articulado com as máquinas desejanças, que operam substituindo, na concepção subjetiva de mundo, o teatro antigo pela fábrica capitalista.

No livro *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*, a historiadora Gerda Lerner (2019) apresenta a tese de que o papel das mulheres nas civilizações antigas foi continuamente subordinado a uma função sexual reprodutora, institucionalizando relações que perduram por milênios, como a escravidão humana:

Defendo que a escravização sexual de mulheres prisioneiras foi, na realidade, um passo no desenvolvimento e na elaboração das instituições patriarcais, como o casamento patriarcal e sua contínua ideologia de colocar “honra” feminina na castidade. A invenção cultural da escravidão baseia-se tanto na elaboração de símbolos de subordinação das mulheres quanto na conquista real de mulheres. (...) Com a experiência da escravização de mulheres e crianças, os homens entenderam que todos os seres humanos podem tolerar a escravidão, e desenvolveram técnicas e formas de escravização que lhes permitiriam transformar essa dominância absoluta em instituição social (LERNER, 2019, p. 116).

A autora ainda reforça que, do mesmo jeito que a subordinação das mulheres pelos homens forneceu o modelo conceitual para a criação da escravidão como instituição, a família patriarcal forneceu o seu modelo estrutural (LERNER, 2019, p. 126). Esse recorte produziu uma espacialidade na qual as mulheres, mesmo estando em maior número, passam a ser marginalizadas dentro de um pequeno espaço que é o da família patriarcal. Consequentemente, há sobre este movimento a produção de uma lógica temporal, no sentido de que impõe ao conjunto dos corpos com útero uma única referência de tempo, voltada para o tempo da fertilidade, como seu vetor referencial.

Essa lógica perversa não atinge somente as mulheres, mas a maior parte das populações que hoje são tomadas como minorias, justamente por este olhar espaço-temporal estar subordinado a um conceito que suprime a diferença. No caso da Vênus, a síntese que compõe o pensamento como imagem, não diz sobre a diversidade de um suposto feminino, tal como ela aparece no espaço e no tempo, mas sobre a diversidade do próprio espaço e do tempo que é representado, mediante tal síntese que os constitui. Por isso, mesmo que tenham formatos diferentes, a escultura venusiana informa sobre um corpo que nasce e se petrifica jovem, sendo sua imobilidade a essência para a sua continuidade.

Essa, que podemos chamar de “a transcendência do falo” (DELEUZE: GUATTARI, 2010b, p. 279), aponta para a formação do homem privado, que pode ser traduzida como patriarcal, imperialista, racista, lgbtqfóbico etc. Mais do que isso, essa estrutura produz uma imagem na qual os corpos são reduzidos a meros objetos de produção/reprodução, e talvez seja esse o motivo pelo qual a humanidade tem como um dos seus eixos condutores a fabricação de conceitos, imagens e artefatos, uma vez que o conhecimento das relações parece tomar forma a partir do reconhecimento de uma determinada aparência.

Nessa perspectiva, indagamos, conforme Deleuze e Guattari:

E não seria preciso dizer também que o falo não é um sexo, mas toda a sexualidade, isto é, o signo do grande conjunto investido pela libido, donde derivam necessariamente ao mesmo tempo os dois sexos, tanto na sua separação (as duas séries homossexuais do homem com o homem, da mulher com a mulher) como nas suas relações estatísticas no seio deste conjunto? (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 387-388).

Nesse projeto de mundo, o sensível passa a ser um produto cobiçado, já que o seu controle cognitivo funciona como a forma universal da experiência por correspondência. Não obstante, a arte tem um papel fundamental na construção e atualização do hábito humano, e a sua análise pode nos ajudar a entender a dinâmica dos seres que se erguem em meio a um *ser do sensível*, mas, também, outras manifestações que evidenciam os regimes de representação e seus efeitos sensíveis ao longo dos tempos.

## 2.2 As quatro raízes da representação

A crítica do pensamento que engendra o *ser*, segundo Deleuze (2006a, p. 365), pode ser medido e coordenado por quatro dimensões: *identidade do conceito; oposição no predicado; analogia no juízo; semelhança na percepção*. Tais dimensões são apresentadas como as reguladoras da percepção racional, também chamadas de “as quatro raízes do princípio da razão”, e se relacionam com a leitura foucaultiana acerca do mundo clássico da representação que “mede e coordena o mundo”.<sup>54</sup>

Se há como foi tão bem mostrado por Foucault, um mundo clássico da representação, ele se define por estas quatro dimensões que o medem e o coordenam. São as quatro raízes do princípio da razão: a do predicado, desenvolvida numa *ratio fiendi*; a analogia do juízo, distribuída numa *ratio essendi*; a semelhança na percepção, que determina uma *ratio agendi*. Toda e qualquer outra diferença que não se enraíza assim será desmesurada, incoordenada, inorgânica: grande demais ou pequena demais, não só para ser pensada, mas para ser. Deixando de ser pensada, a diferença dissipa-se no não ser (DELEUZE, 2006a, p. 365).

No capítulo II, de *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, Michel Foucault (1966, p. 23-62) apresenta o conjunto das quatro similitudes que mobilizam o

<sup>54</sup> Deleuze (2006a, p. 200-201) define esses quatro elementos: a identidade do conceito, a oposição no predicado ou na determinação do conceito, a analogia no juízo e a semelhança no objeto, comparando-os com as quatro similitudes levantadas por Foucault. “A identidade do conceito constitui a forma do Mesmo na reconhecimento. A determinação do conceito implica a comparação dos predicados possíveis com seus opostos (...). A analogia incide sobre os mais elevados conceitos determináveis (...). Quanto ao objeto do conceito, (...) ele remete à semelhança como ao requisito de uma continuidade na percepção”.

que ele chama de “a prosa do mundo”. Tais similitudes são descritas por ele como *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e *simpatia*, e funcionam como as raízes que ordenaram esteticamente a vida e a arte até o fim do século XVI. Segundo ele,

(...) o mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação — fosse ela festa ou saber — se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda a linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular o seu direito de falar (FOUCAULT, 1999, p. 23).

A *convenientia* diz sobre aquilo que é conveniente, sobre as coisas que se emparelham e se tocam nas bordas. Elas dão origem a tudo aquilo que possui uma propriedade parecida, fundando um signo de parentesco, embora apareça mediante sua duplicidade. Junto a Foucault, percebemos que a aparição de Vênus, segundo uma propriedade ideal, repousa sobre a seguinte conveniência: foi preciso que o corpo sensível de Vênus tornasse a sua alma espessa, pesada e terrestre, para que a deusa do amor pudesse se manifestar na matéria. Mas é também nesta dupla captura que a alma divina é embebida pelos movimentos do corpo e esse se corrompe pelas paixões da alma sensual (FOUCAULT, 1999, p. 25).

A segunda forma de similitude destacada por Foucault é a *aemulatio*, que é uma espécie de conveniência, mas que atua à distância. Essa emulação funciona como um espelho no qual as coisas se dispersam, segundo um modelo de mundo que estabelece uma correspondência. Do mesmo modo que o intelecto dos seres humanos reflete, imperfeitamente, a sabedoria de Deus, Vênus seria como o rosto de uma humanidade feminina imperfeita, dotada de uma quase beleza, de um quase pudor.<sup>55</sup>

A terceira forma da similitude é a analogia que vai da ciência grega ao pensamento medieval. Tal analogia se aplica a um campo praticamente universal, na medida em que todas as figuras do mundo podem se aproximar. Porém, como as relações de analogia são determinadas pela gramática de quem as cria, é possível dizer que, do mesmo jeito que os homens são comparáveis ao céu, por analogia, as mulheres surgem como o elemento de comparação aos homens, já que a estrutura do pensamento é falocêntrica.

A quarta forma da semelhança se dá pelo jogo das simpatias, que aparece como o princípio da mobilidade, no sentido de atrair e repelir as coisas. Ela é a instância do Mesmo e, como ressalta Foucault, ela não se contenta em ser uma das formas do semelhante, mas se

---

<sup>55</sup> No exemplo do livro, Foucault (1999, p. 26) usa a figura do rosto humano e Vênus aparece como a boca, pois é por ela que passam os beijos e as palavras de amor. Em nossa tese, preferimos recortar a hipótese de que Vênus aparece como um código do feminino e propusemos essa imagem da reflexão de seus caracteres sobre as mulheres.

institui tornando as coisas idênticas umas às outras, fazendo assim desaparecer a individualidade. A simpatia transforma e altera os corpos e objetos em direção ao idêntico e esse é o princípio do seu perigo.

A crítica das quatro similitudes são comparáveis às quatro raízes da representação elencadas por Deleuze e dizem sobre como o mundo deve dobrar-se a si mesmo, convocando a ideia do duplo, da reflexão e do encadeamento das coisas que se assemelham. Elas marcam a cartografia daquilo que experimentamos através do que é visto, reconhecido e expresso na matéria. Elas engendram o saber das coisas e vão além: fazem ver o invisível por meio de analogias que operam por semelhança e essa dinâmica só é possível através da assinalação.

Assinalar, aqui, significa destacar, tornar algo perceptível na matéria, segundo critérios de diferenciação lançados pelo pensamento. No lugar de um corpo potente em experimentações que vão além do organismo, entra em cena uma existência subordinada à linguagem, por meio de gêneros, brasões, cifras, caracteres, palavras e conceitos. Um corpo com útero, com testículos ou ambos não está no campo de uma natureza biológica, mas de uma produção simbólica tal como um espelho criptografado, dotado de seus reflexos, que são a marca das palavras que o indicam.

Segundo Foucault, “A semelhança é a forma invisível daquilo que, do fundo do mundo, tornava as coisas visíveis; mas para que essa forma, por sua vez, venha até a luz é necessária uma figura visível que a tire de sua profunda invisibilidade” (FOUCAULT, 1999, p. 36). Assemelhar é o próprio ato da subordinação que designa o todo por meio de uma parte, ao mesmo tempo em que convoca um duplo idêntico, como forma para a sua identidade.

É como no dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade, que opera por divisão e fragmentação do corpo, recortando órgãos e gerando o que Paul B. Preciado chama de “zonas de alta intensidade sensitiva e motriz” (PRECIADO, 2014, p. 25-26). Fato que culmina nos papéis e práticas sociais que passam a identificar nos corpos a inscrição da normatividade e da diferença.

As ordens qualitativas das semelhanças, dimensionadas pelo espaço, e as ordens quantitativas das equivalências, percebidas no tempo, não passam de generalidades. Afinal de contas, algo que já começou não pode se repetir, nem como ciclo, nem como igualdade. Caso acontecesse, de fato, uma repetição, seria algo da ordem do paradoxal, tal como “repetir o irrecomeçável” (DELEUZE, 2006a, p. 20).

Por esse motivo, as generalidades são manifestadas empiricamente mediante uma definição particular da experiência, que ocorre como uma forma universal da concepção, cuja

simbologia passa a impressão de uma singularidade que se repete. Os reflexos mudos de Vênus são, portanto, duplicados pelas palavras que os indicam.

### 2.3 A castração como um dos fundamentos da representação humana

A possibilidade simbólica de substituir uma determinada parte do corpo pela outra, como se existisse uma divisão simétrica entre ambas, é o que define a generalidade. Por exemplo, tomar o pênis em oposição à vagina só faz sentido se houver o estabelecimento de uma matriz primordial, que vai mutilar da parte em questão todo o complexo corpo que o acompanha. Pensando com a *Teogonia*, de Hesíodo, a mulher só pode nascer de um órgão ceifado, que só penetra no mar porque segue as leis da gravidade e cai ao acaso.

Por isso, embora sejam representadas nuas, as estátuas de Vênus estarão sempre subjugadas ao pudor que cobrirá, parcialmente ou inteiramente, as partes íntimas, como se a existência de um feminino tivesse de ser censurado, ou até mesmo castrado. Irigaray defende que a castração feminina deve ser encarada como o impedimento de representar ou simbolizar a relação com a mãe, diferentemente do que foi proposto na psicanálise freudiana, que parte do pressuposto de que o falo seria o elemento simbólico que “falta”:

Essa formulação de uma dialética das relações, sexualizadas pela função fálica, de forma alguma contradiz a manutenção do complexo de castração da menina de Freud (ou seja, sua falta ou não-ter falo) e sua subsequente entrada no complexo de Édipo — ou seu desejo de obter o falo de quem é suposto o ter, o pai. Dessa forma, a importância da “inveja do pênis” da mulher não é posta em questão, mas é elaborada mais profundamente em sua dimensão estrutural (IRIGARAY, 1985, p. 62, tradução nossa).

Embora o falo seja o significante privilegiado do simbólico, ainda conserva uma relação insuperável com o pênis, sendo utilizado como um instrumento ainda mais aprimorado para reafirmar a submissão e inferiorização da mulher, dentro de um processo histórico de violência e subordinação. Assim, a linguagem deve ser analisada mediante relações de poder e não considerada fixa ou imutável. Deleuze e Guattari refletem que

(...) a castração é o fundamento da representação antropomórfica e molar da sexualidade. Ela é a crença universal que reúne e ao mesmo tempo dispersa os homens e as mulheres sob o jugo de uma mesma ilusão da consciência, e que os faz adorar esse jugo. Todo esforço para determinar a natureza não humana do sexo, por exemplo, o “grande Outro”, conservando o mito da castração, fracassa de antemão (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 389).

Há uma espécie de lei que determina a semelhança dos sujeitos que estão condicionados a ela. Nos padrões de gênero, a diferença sexual é apenas uma “heterodivisão do corpo na qual a simetria não é possível” (PRECIADO, 2014, p. 25-26). Já no âmbito das representações artísticas, a figuração das ideias vai se valer, muitas vezes, da remissão à lei da generalidade, como forma de selecionar um sistema fechado para produzir formas representativas.

Isso significa que a experimentação do corpo é definida em função de um pequeno número de fatores selecionados, conduzidos pelas políticas que mobilizam a experiência por meio da correspondência. Podemos então supor que os seres que se erguem dessa dinâmica possuem raiz na identidade do conceito, que aqui opera como um modo distributivo e hierárquico, na medida em que ele é resultado de um conteúdo categórico interiorizado.

Segundo Deleuze, o mundo clássico da representação aprisiona a diferença, pois

(...) a diferença permanece subordinada à identidade, reduzida ao negativo, encarcerada na similitude e na analogia. Eis por que, na representação infinita, o delírio é apenas um falso delírio pré-formado, que em nada perturba o repouso ou a serenidade do idêntico. A representação infinita tem, pois, o mesmo defeito da representação finita: o de confundir o conceito próprio da diferença com a inscrição da diferença na identidade do conceito em geral (se bem que tome a identidade como puro princípio infinito, em vez de tomá-la como gênero, e estenda ao todo os direitos do conceito em geral, em vez de fixar-lhe os limites) (DELEUZE, 2006a, p. 85).

A partilha de tal conceito entre os seus sujeitos faz parte daquilo que chamamos de senso comum ou de bom senso, que, segundo Deleuze (2006a, p. 63), encontra suas bases nas filosofias das categorias, que tomam o juízo como seu modelo. A analogia do juízo, portanto, será a base para a existência da identidade de um conceito, uma vez que produz a oposição ao predicado, através da semelhança na percepção. A razão existe como um elemento da representação que cumpre o objetivo de costurar as relações entre os seres de acordo com a fundamentação ética, estética, moral, política e epistemológica, articuladas por aqueles que detêm certo tipo de poder.

## **2.4 O lugar do patriarcado na concepção de uma suposta raiz primordial**

O patriarcado pode ser considerado um sistema assinalante, sobretudo na estrutura heteronormativa dominante, cujas formas destacadas — homem/mulher — se apresentam como signos referenciais. Nesse sentido, o falocentrismo seria o que se apresenta como o mais universal, o mais visível, o mais natural. Contudo, o que determina o acesso a este ser universal, através do conhecimento, ainda permanece oculto.

A ideia de um suposto *ser* universal que se articula com uma maquinaria social complexa é, ela mesma, o resultado de uma tecnologia de dominação heterossocial normativa, que reduz os corpos a meras representações. A reprodução desses corpos em nossa cultura se atualiza nas aparências, gestos e discursos, formando percursos de grande intensidade sensitiva e motora.

Toda singularidade perceptiva que não aparece ancorada nessa estrutura da similitude é considerada, conforme vimos, “desmesurada, incoordenada, inorgânica, grande demais ou pequena demais, não só para ser pensada, mas para ser” (DELEUZE, 2006a, p. 365). De outro modo, um corpo que não remete às determinações representativas pré-formadas corre o risco de se tornar aquilo que não pode ser pensado, pois, constitui-se enquanto a diferença em si mesma, passando a se esfumçar no campo do *não-ser*.

O Eu penso é o princípio mais geral da representação, isto é, a fonte destes elementos e a unidade de todas estas faculdades: eu concebo, eu julgo, eu imagino e me recordo, eu percebo — como os quatro ramos do Cogito. E, precisamente sobre estes ramos, é crucificada a diferença. Quádrupla sujeição, em que só pode ser pensado como diferente o que é idêntico, semelhante, análogo e oposto; é sempre em relação a uma identidade concebida, a uma analogia julgada, a uma oposição imaginada, a uma similitude percebida que a diferença se torna objeto de representação (DELEUZE, 2006a, p. 201).

Ainda hoje, tomamos o *Eu-penso* como o vestígio de uma certa racionalidade possível, transformando a existência em um produto resultante dos aparatos que confirmam nossa forma de experiência. Com essa chave, é possível abrir a premissa de que o corpo que produz a diferença no pensamento se torna ou um corpo considerado maldito ou um corpo sensível, que precisa ser resgatado pelo reino do pensamento para ser vivido segundo os ditames da razão.

Um corpo tornado menor precisa corresponder à esfera da representação humana superior, como forma de se legitimar na esteira dos sentidos, dentro de uma tal lógica refletida. O patriarcado estabelece um modelo constante de expressão ou de conteúdo que serve de medida padrão em relação ao qual ela é avaliada.

O patriarcado pode ser considerado socialmente como uma maioria, no sentido de que supõe um estado de poder e de dominação que fixa a medida padrão das coisas, suas formas, seu modo de aparição. O homem branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeia-heterossexual detém a expressão majoritária que se configura maior, mesmo estando em menor número quantitativo do que mosquitos, crianças, mulheres, negros, camponeses, homossexuais, transsexuais, indígenas, e assim por diante.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Deleuze e Guattari (2011b, p. 55) propõem essa tese ao apresentar as noções de minoria e maioria.

Enquanto um sistema fechado, o patriarcado se apresenta por meio da semelhança contínua e histórica, determinando a aparição dos sujeitos através das suas leis. Por esse motivo, é possível pensar que o sistema patriarcal é da ordem das generalidades que, paradoxalmente, imprime a ideia do particular. A generalidade sugere uma lógica de representação, como uma forma vazia da diferença, condenando corpos a simples ilustrações de suas proposições.

O início da escravização dos corpos com útero faz parte de um registro de dominação pelo “falo simbólico”<sup>57</sup> que é impossível de se repetir. Afinal, como começar algo que já aconteceu? Contudo, a impossibilidade da repetição é justamente aquilo que subordina os corpos femininos, tornando-os remissivos às singularidades resultantes desses processos de dominação.

Apesar de ainda acontecerem inúmeras violações físicas às pessoas, pelo simples motivo de terem útero, a sutileza da perpetuação deste fenômeno abriga outras instâncias, justamente porque a máquina funciona de maneira complexa, articulando outros modos de aparição. Não são as instituições patriarcais que repetem a origem deste sistema opressor, mas esse festeja e repete de antemão os desdobramentos que são erguidos, como a objetificação do corpo feminino, o confinamento doméstico, a exploração do trabalho reprodutivo, a transfobia, entre outros.

Cada pessoa tem sua vez na subordinação e na dominância, de tal forma que as diferenças entre gênero, raça e classe sejam manifestadas na institucionalização do processo de controle, baseado em um “inextricável sistema de dominância sexual e exploração econômica presente na família patriarcal e no Estado arcaico” (LERNER, 2019, p. 138).

Repetir esse processo, sob qualquer ponto de vista, é se comportar mediante algo único e singular, sem qualquer semelhança ou equivalência, e é desse modo que o sistema sexo/gênero vai se tornando um sistema plástico naturalizado e o corpo, um “arquivo orgânico da história da humanidade”,<sup>58</sup> passível de ser lido, inclusive, nas obras de arte nas quais ele aparece.

## 2.5 Corpos e vida

O projeto cartesiano, conforme vimos, parece desprezar a natureza do corpo sensível ao destacar o pensamento como seu ponto de origem e passagem. Eis todo um processo ontológico

---

<sup>57</sup> Deleuze descreve o falo simbólico como "tanto o modo erótico do passado puro quanto o imemorial da sexualidade". Nesta passagem, ele faz remissão ao falo como órgão simbólico, descoberto por Lacan. (Deleuze, 2006a, p.153)

<sup>58</sup> Preciado usa esta terminologia para falar do sistema sexo/gênero na perspectiva da escritura. (PRECIADO, 2014. p.26).

que envelopa a natureza no seu limite ético-estético-político e, o pior, tal limite será validado pelas teorias científicas modernas que vão mediar o sistema dos seres vivos, segundo uma teoria ou estética da evolução. Contudo, as relações entre os sujeitos não findam na própria ciência. Felizmente, o corpo escapa da ciência para também ser objeto de sonho, simbolismo, arte, política, poesia.

Há, na estrutura hegemônica, a dominância dos signos que engendram as próprias relações. Os vínculos entre os seres de toda espécie são continuamente capturados por certas conexões subjetivas, dadas nas hierarquias políticas estruturais. Elas demarcam o ponto de vista de uma imaginação coletiva, imprimindo a imagem de um composto social.

Nas histórias da criação, que podem ser vistas nas primeiras mitologias de origem, é a mãe-ventre que cria a humanidade. Talvez essa narrativa seja o resultado do desejo e da observação de uma sociedade nômade, cuja sobrevivência dependia de um maior número de indivíduos no grupo. Aqui, a forma de expressão mitológica remete a uma organização de poder que já tenderia a uma economia, ainda que nos moldes de uma estrutura nômade.

Mais antigas que a mitologia de Afrodite/Vênus, há a figura egípcia da deusa Nun, que dá à luz ao deus do sol Atum, que cria o resto do universo. Na Suméria, há a deusa Nammu, que cria por partenogênese o deus do céu An e a deusa da terra Ki. Na mitologia babilônica, é a deusa Tiamat que vai dar à luz deusas e deuses. E, conforme vimos na mitologia grega, a deusa da terra Gaia cria o céu, Urano, através de um nascimento virginal.<sup>59</sup>

Com efeito, o ato criativo original está na base das mitologias das deusas, o que denota certa adoração à fertilidade dos corpos que gestam por nossos antepassados. E, mesmo que em várias dessas histórias apareça um deus masculino, é inegável que a resposta para a pergunta “quem cria a vida?” (LERNER, 2019, p. 239) tenha sido por milênios associada à figura do corpo com útero, sempre em conexão com a terra, insetos, plantas, outros planetas e com os animais.

Aliás, não por acaso, é no momento de domesticação dos não humanos e da inserção de processos de controle da vida na natureza, como no desenvolvimento da pecuária, que a imagem masculina se tornará mais aparente nas narrativas da criação do universo. O importante aqui é observar que o conceito de criação, bem como a própria ideia de vida, vai se alterando em função das mudanças da organização social.

Com o desenvolvimento da agricultura de arado e com o aumento do militarismo, ocorreram também inúmeras trocas nas relações de parentesco. Tal fato engendrou uma espécie

---

<sup>59</sup> No capítulo sete, intitulado *Deusas*, Gerda Lerner (2019) remonta a história das principais deusas que compõem a história das mitologias da criação.

de reestruturação dos padrões de gêneros e da construção de símbolos. Por isso a compreensão do contexto ambiental é de suma importância para a “localização histórico-contextual da identidade de gênero” (CHENEY; WARREN, 2022, p. 184), na avaliação de uma suposta alegação universal da razão e sua conseqüente deliberação ética.

Para a historiadora Gerda Lerner (2019), é possível identificar um padrão ligado ao rebaixamento das imagens das deusas-mãe em função da ascensão e posterior dominância de seus filhos homens, culminando com a aparição de um deus-criador, que substituiu definitivamente aquela mulher do seu local de poder. Esse destino fixado para as mulheres também permitirá inúmeras interpretações do passado, como a revisão, por alguns autores, da antiga estátua da deusa Ártemis de Éfeso.

Figura 12 - *Ártemis de Éfeso*



Fonte: GRÉCIA ANTIGA, 2011.

Ártemis é conhecida por ser a versão mais arcaica da deusa grega Afrodite, conhecida pelos traços relativos à fertilidade e fecundidade do ser humano e da natureza. Seu culto é mantido desde o século VII a.C. Sua imagem mais antiga foi encontrada em Éfeso e, embora a sua mitologia seja associada a uma jovem caçadora, essa estátua compõe-se de outros signos visuais e se assemelha às imagens asiáticas, mesmo tendo ainda traços cretenses (MARQUETTI, 2006, p. 1).

O curioso dessa figura é que, por muito tempo, ela foi conhecida pelas suas inúmeras mamas. Essas, porém, foram gradativamente associadas a testículos de touros sacrificados, uma

vez que na base de suas vestes podem ser vistas as cabeças dos animais. Há ainda uma terceira hipótese de que a deusa carrega ovos de avestruz. No topo da imagem, uma coroa de abelhas carregando mel aponta para o hibridismo de um corpo que já não é mais nem masculino nem feminino, nem humano e nem animal. Um corpo que não é nem a mãe cuidadora, sequer a dona do sacrifício.

Ártemis introduz uma humanidade nova, fixada em um aparelho que transita entre as mamas e os testículos e ainda traz consigo o mel nutridor dos insetos que a acompanham. Há um “clamor suspenso entre a vida e a morte, um intenso sentimento de passagem, estados de intensidade pura e crua despojados de sua figura e forma” (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 33). Não por acaso, ela é também a protetora dos partos, a que permite a entrada da vida dos seres humanos no mundo.

“O útero, como as conchas e o sexo, se inscreve no universo alagadiço, marinho e lunar guardado por Ártemis e Afrodite” (MARQUETTI, 2006, p. 1). Ártemis é a própria aparição do sexo e da castração, da vida e da morte, da atração e da repulsão. Não há equilíbrio nesse sistema de forças, apenas passagem. Pouco importa quais são os órgãos que dão o destino para a entidade representada, pois ela mesma é como um ovo: “atravessado por eixos e limiares, por latitudes e geodésicas, é atravessado por gradientes que marcam os devires e as passagens, as destinações daquele que aí se envolve” (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 33).

Tudo que aparece nessa estátua é a própria vida sendo vivida. A emoção criada pelas inúmeras mamas que não se assemelham à anatomia do seio humano, dotado de funções. Sequer o representa. Do mesmo modo que os testículos dão a sentir algo diferente do órgão genital de um animal castrado, ou mesmo de um representante humano, com característica biológica análoga. Até mesmo os ovos não deveriam ser tomados pela sua função de fecundidade. A imagem de Ártemis também exprime uma experiência emocionante, acionada pelo ritual que passa tanto pela vida animal quanto pela natureza.

Em um dado momento, todo esse movimento vital de alteridade ganhou os contornos do trabalho reprodutivo. No lugar de uma ética ligada à natureza, enriquecida pelo seu hibridismo, a deusa de Éfeso passou a viver na sombra dos sujeitos munidos de razão, tendo em seu corpo a marcação da sua identidade a serviço de um homem branco, rico e patriarcal. O *eu-sinto*, que acontece em um movimento ritualístico, foi substituído por um *eu penso*, designado por uma matéria a-histórica antropocentrada.

## **2.6 A ilusão como perpetuação da dominância no pensamento**

O gênero opera como uma ilusão transcendental, que encontra suas bases na representação, cujas formas manifestas se apresentam através do *pensamento*, do *sensível*, da *ideia* e do *ser*. Esse emaranhado de formas produz um pensamento que não pode ser concebido por meio do seu exercício ou da sua gênese. Ao contrário, o ato de pensar é suprimido em função de uma imagem do pensamento, composta de postulados que refletem um sujeito pensante, supostamente, idêntico a essa imagem identitária.

Embora o sujeito seja dotado de memória, reconhecimento e consciência de si, sua identidade produz uma aliança entre um tal conceito hegemônico e sua visão moral do mundo, representada na matéria por meio da incapacidade de pensar com o pensamento. Por isso, Deleuze (2006a, p. 379) se manifesta sobre a necessidade de restaurar a diferença no pensamento para desfazer o nó que consiste em “representar a diferença sob a identidade do conceito e do sujeito pensante”.

Segundo François Zourabichvili (2016, p. 93), ainda que tenha erguido, algumas vezes, a proposição de “um pensamento sem imagem” e de uma “nova imagem do pensamento”, Deleuze parece interessado na imagem de um pensamento sem imagem, ou seja, de um pensamento imanente que não sabe de antemão o que significa pensar.

No lugar de uma imagem preconcebida que esboça a “forma caricatural de uma imobilidade dogmática”, entra em cena uma sensibilidade não-recongnitiva que traça uma nova imagem do pensamento. É como na estátua da deusa Ártemis, cuja imagem se traveste de mamas, testículos, ovos e mel. Tal movimento implica uma conexão com o fora, sendo essa a condição para se dispor com a “crença paradoxal no mundo como reserva de relações inéditas”, substituindo uma suposta fé nas formas acabadas e alienantes.

Para Butler, o modelo do *sujeito* pensante, nos “sistemas representacionais convencionais da cultura ocidental” compõe uma espécie de ontologia das substâncias, a partir da ideia de que

(...) as mulheres nunca podem *ser* precisamente porque constituem a relação da diferença, excluído pelo qual esse domínio se distingue. As mulheres também são uma diferença que não pode ser compreendida como simples negação ou como o *Outro* do sujeito desde sempre masculino (BUTLER, 2018, p. 46).

A *substância*, à qual a autora se refere, é o próprio sexo que aparece na linguagem heteronormativa, quando dimensionamos os sujeitos segundo os diferentes papéis de gênero que só podem ser definidos a partir do momento em que se propõe uma identidade metafísica para o corpo. O *idêntico a si mesmo* produz uma ilusão que, tal como no teatro, faz da aparência

performativa da linguagem e/ou do discurso um truque para forjar o início existencial dos seres, mediado, necessariamente, por um gênero ou sexo.

Se o diferente em si mesmo é produzido em função daquilo que ele se diferencia, pode-se dizer que há um apagamento do *ser* que se ergue fora de um pensamento hegemônico, sendo este último considerado universal e referência máxima pela tradição filosófica e artística ocidentais.

Tal apagamento passa a determinar uma desapareição histórica e estrutural de determinados corpos na sociedade, não só do ponto de vista da criação, mas também na dimensão representativa, que faz de um certo tipo de homem a representação universal, em detrimento da mulher ou do corpo com útero, como seu mero duplo, oposto e conceitual. Cabe ressaltar ainda que outras formas não-binárias, por exemplo, sequer terão a possibilidade de existir.

## 2.7 O papel da ontologia no controle do sentir

A matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero passa a existir e a ser sentida é um dos pontos-chave para o entendimento das relações éticas que perpassam as políticas de gênero em meio aos espaços sociais. Que tipo de aliança acontece para que se crie um sistema de dominação e percepção dos *seres* segundo identidades que se limitam ao sexo para além e aquém dos corpos?

Por um lado, a teoria da diferença sexual de Irigaray sugere que as mulheres jamais poderão ser compreendidas segundo o modelo do sujeito nos sistemas representacionais da cultura ocidental, exatamente porque constituem o fetiche da representação e, por conseguinte, o irrepresentável como tal (BUTLER, 2018, p. 46).

A criação das categorias homem/mulher é, por si só, uma tentativa de mascarar uma monologia masculina que tenta fazer as vezes de uma ontologia. Isso porque o masculino se apresenta como o ser universal, tendo sido, ao longo dos tempos, o único autor da história em geral. Isso explicaria o porquê das mulheres serem tema nas artes apenas quando ganham padrões fetichizados, seja pela beatificação da Virgem Maria no período medieval, seja pela quantidade de nus que passam a figurar nas pinturas da modernidade.

A invisibilidade da mulher se dá na sua aparição homogeneizada. Há toda uma exigência da forma que destitui a metafísica da ontologia, colocando no lugar uma hiperfísica. Vênus, como linguagem, dá o testemunho da natureza morta que nasce em toda representação, uma vez que a hiperfísica de sua imagem se baseia na mimesis, ou seja, na imitação de um suposto ser

ideal. E é também a partir desta forma inanimada que o corpo vivo se vê objetificado, tomando a atitude de se encarnar na obra, seja para repeti-la, seja para refutá-la.

A mimesis é uma matéria sutil, que se materializa empregando corpos que têm a faculdade de liberar esta ou aquela propriedade da “substância mãe”.<sup>60</sup> E, em meio à arte, os seres vão sendo criados, nascidos de um encontro assexuado que faz dos objetos a sua própria natureza. Como afirma Deleuze (2012, p. 47), “O aparecer corporal, e igualmente o pensamento, ambos dele procederiam, assim como o som e a luz, segundo um princípio de equivalência generalizada e sutil”.

## 2.8 A produção de uma textura ontológica

O *ser* que ascende aos meios artísticos tende a nos conduzir à falácia de desconsiderar o outro como algo que acontece fora de seus sistemas, já que a estrutura patriarcal parece absoluta para validar a existência em geral. A simplicidade, a ordem e a identidade não são a manifestação verdadeira das coisas, mas constituem-se como produtos de uma imaginação que dispõe dos meios da linguagem para instituir modos de ser, pensar e sentir.

Nos escritos dedicados a Kant, Deleuze (2018a) retoma a questão da razão, como uma forma de mapear quais seriam os seus fins em relação às coisas que existem no mundo. À sua maneira, ele constrói uma teoria das faculdades como forma de mapear o papel da imaginação na determinação do sensível, a partir do pensamento kantiano.

A questão gira em torno do fato de que a filosofia moderna buscou estruturar uma visão de mundo, cuja meta final repousa sobre um fim moral que passa por significar a própria natureza sensível. Ela exclui o sentimento que só pode ser sentido empiricamente, em favor de uma faculdade de sentir, que “só pode ser superior sendo desinteressada em seu princípio” (DELEUZE, 2018a, p. 60).

O que conta não é a existência do objeto representado, mas o simples efeito de uma representação sobre mim. O que equivale a dizer que um prazer superior é a expressão sensível de um juízo puro, de uma pura operação de julgar. Essa operação se apresenta inicialmente no juízo estético do tipo “é bonito” (DELEUZE, 2018a, p. 60).

No conflito que separa o corpo da carne, emerge o poder da transcendência, como forma de fazer valer operações imaginativas facilmente assimiláveis. No inventário dos meios

---

<sup>60</sup> Didi-Huberman (2012, p. 48) faz uma análise dos escritos de Balzac acerca da pintura, da música e suas aproximações com a natureza. O autor afirma que, à semelhança da pintura, “a música é uma arte tecida nas próprias entranhas da natureza”.

necessários para a realização e difusão do pensamento que atravessa o sentimento humano, destacam-se os estéticos, na medida em que são capazes de criar sistemas de modelização, que têm como resultado a fabricação de seres por correspondência.<sup>61</sup>

Na malha do projeto moderno civilizatório, entrelaça-se uma história que tenta romper seus traços com a memória, complicando suas tramas por meio do deslocamento de suas coordenadas, propondo, assim, a costura de outros acontecimentos. Apesar de bem amarrada, essa produção ontológica não é bem arrematada, mas se remenda em “constelações singularizantes e em cruzamentos maquínicos que conferem à história humana suas características de irreversibilidade e de criacionismo” (GUATTARI, 2012, p. 74).

Apesar de parecer, o *ser* não é o resultado passivo de uma substância ontológica única, perfilada em sua matriz etimológica.<sup>62</sup> Na realidade, a própria criação de textura ontológica é que deve ser levada em consideração para o entendimento de uma suposta criação semiológica de sentido, que produz os seres e as coisas, como a própria ideia de homem e mulher. A cada nova composição ontológica, novos modos de subjetivação, e é essa a tarefa de conferir uma “cartografia pragmática” aos focos enunciativos que remontam o *ser* pela expressão.

A primazia da razão em relação ao sensível parece um tanto conveniente quando se analisa a realidade brutal provocada pelo imperialismo patriarcal sob a égide do progresso. Ela vai situar o *ser* no mundo para além e aquém do espaço-tempo vivido pelos sujeitos que testemunharam essa passagem da história. Há, portanto, uma tentativa de universalizar a experiência singular, com a construção de uma imaginação coletiva que reflete um ponto de vista sobre o senso comum.

Tudo começa pelo controle do sensível, afinal de contas, “no caminho que leva ao que existe para ser pensado, tudo parte da sensibilidade” (DELEUZE, 2006a, p. 210). Mas o que força a sensibilidade a sentir? Na definição das relações da representação em geral, conhecer, desejar e sentir são faculdades definidas pelas fontes de suas representações, tais como a imaginação, o entendimento e a razão. Por esse motivo, faz-se importante jogar luz sobre os objetos que parecem fortalecer as estratégias ético-estético-políticas de determinada visão hegemônica de mundo, para fazer ver o “precursor sombrio”<sup>63</sup> de tais proposições.

---

<sup>61</sup> Guattari (1992, p. 74) afirma que o ser é resultado de sistemas de modelização que operam tanto no nível da alma quanto do sócio ou dos cosmos e aponta para a variabilidade dos universos de referência que presidem essa produção ontológica, apontando, inclusive, para a falta de relação harmônica com as ideias platônicas.

<sup>62</sup> Guattari (1992, p. 88) se refere à filosofia grega.

<sup>63</sup> O termo “precursor sombrio” aparece algumas vezes como o gerador de sentido que enseja um campo de individuação. Ele aparece como um diferenciador das diferenças (DELEUZE, 2006a, p. 174-177).

Nesse ponto, Deleuze (2006a, p. 214) é enfático ao pensar na proposta de um pensamento que não se condiciona a uma imagem dogmática e convoca Antonin Artaud para pensar sobre “a conquista de um novo direito que não se deixa representar”. A este respeito, ele cita uma passagem na qual Artaud compara o pensamento a uma “matrona que nem sempre existiu” e ainda critica aqueles que acreditam em seres por inatismo.

Pensar não é inato, do mesmo jeito que os seres também não o são. Ambos passam por uma via de criação e ganham vida ao atravessarem o canal que os permite vir ao mundo. No caso do pensamento, a matrona não precisa mesmo existir ou pode ser apenas uma substância mãe. Todavia, o mesmo não acontece com os seres, sobretudo, com os humanos, já que, por estado de natureza, foram concebidos mediante fecundação do óvulo e chegaram ao mundo pelo parto de suas mães.

Deleuze identifica essa problemática ao apontar como o *cogito* (eu penso) pressupõe que todo e qualquer *ser* saiba, sem conceito, o que significa *eu, pensar, ser*. E ele vai além, recortando em Hegel e Heidegger fórmulas ontológicas de trazer à luz “algo que era conhecido sem conceito e de maneira implícita” (DELEUZE, 2006a, p. 63; 190).

Porém, nas teses deleuzianas o pensamento é objeto de um encontro fundamental e não de uma reconhecimento. Do mesmo jeito que o sentir é objeto de um encontro. À sua maneira, Vênus produz um sentido que emite uma verdade. Esta, por sua vez, é sentida empiricamente como verdade, pois reside em uma relação que ultrapassa o real em direção ao objeto designado.

A imagem dogmática da beleza e do amor, engendradas pela escultura de Vênus, consiste em elevar ao transcendente uma simples figura do empírico, dotada de formas, volumes e similitudes. A fragilidade desse recurso se encontra na possibilidade da matéria real revelar, através do empírico, as verdadeiras estruturas que condicionam o transcendental. E é assim que o pensamento é traído pela imagem dogmática que precisa encontrar uma proposição para estabelecer a sua origem, seu sentido, sua destinação.<sup>64</sup>

## 2.9 Uma ontologia do sensível

Conforme Deleuze (1969), no livro *Lógica do sentido*, a questão da gênese ontológica aparece a partir da saída do indivíduo de um campo transcendental fundado na experiência no real vivido. O sujeito que encarna a lembrança do mundo em seu próprio corpo erige um certo

---

<sup>64</sup> Deleuze (2006a, p. 234) levanta esses pontos em uma crítica ao Cogito cartesiano, sobretudo, em relação à necessidade de encontrar um começo numa primeira proposição da consciência.

tipo de *ser* que condiciona a multiplicidade a uma determinada imagem do pensamento sensível e concreta.

Nessa perspectiva, a ontologia pode ser descrita como uma *ontologia do sentido*,<sup>65</sup> na medida em que prevê uma ordem para os sujeitos, que tomam forma, estabelecendo uma consciência pessoal, que define uma identidade subjetiva a partir dos caracteres do empírico, já determinado. A fuga deste local de determinação pode acontecer mediante a cartografia de certas categorias do pensamento que ajudam a nortear a produção desses sentidos, sobretudo, no contexto das artes.

Para que um *ser* seja passível de ser erguido é necessário que algo desperte a sua memória, conduza o seu pensamento a pensar. A estética aparece como um campo adequado a esta missão, uma vez que ela pode ser descrita como a junção de uma teoria da sensibilidade, alinhada a uma forma de experiência possível, e da teoria da arte, vinculada a uma certa narrativa de mundo.

De posse desses instrumentos, é possível erguer monumentos com outras sensações que podem se desviar das narrativas hegemônicas do mundo ou, ao contrário, fazer perpetuar uma ilusão como memória imaginativa. Afinal, quando tornamos as condições da experiência em geral condições de uma experiência real, por meio de um corpo sensível, é possível fazer, de uma arte, uma experimentação potente, permitindo que ela conte uma ou várias histórias ao mesmo tempo.<sup>66</sup>

O acesso a este *ser* resultante do sensível implica em uma singularidade, na qual o indivíduo se constitui mediante agenciamentos, que podem escapar, ou não, das normas e padrões vigentes, insurgindo-se contra a ordem do mundo. Os agenciamentos podem ser definidos como uma multiplicidade, ou seja, como um conjunto de relações materiais com um regime de signos correspondentes (ZOURABICHVILI, 2004, p. 9). Assim, o *ser* que se ergue em uma imagem, objeto e paisagem é resultado de um sistema infinito de singularidades, selecionado por convergência e passível de outros movimentos e conexões.

Mapear uma espécie de ontologia do sensível, junto a Deleuze, implicaria necessariamente pensar na diferença, não somente de qualidade que separa os organismos a partir de suas especificidades físicas, tais como sexo, órgãos, funções, mas de intensidade que constitui o *ser do sensível*, que vai conduzir a experiência dos corpos e objetos.

---

<sup>65</sup> O sentido é ressaltado por Deleuze (2006b, p.108) como a descoberta própria da filosofia transcendental e “vem substituir as velhas Essências metafísicas”.

<sup>66</sup> Aqui Deleuze (2006b, p. 266) afirma que esse é o caráter essencial da obra de arte moderna e, mais adiante, na página 270, ele enfatiza que é preciso destacar da modernidade o intempestivo, que tanto pertence a ela, como também deve se voltar contra ela.

A diferença de qualidade visível e enunciável de uma imagem como a de Vênus seria apenas o reflexo do intenso, que se separa dos corpos e objetos ao tentar explicá-los. Se há mesmo um *ser* das coisas, ele se encontraria justamente naquilo que não pode ser sentido empiricamente, uma vez que o seu conteúdo se dá juntamente com a matéria de expressão que a aliena ou a contraria, segundo uma atualidade que a inquieta ou a apaga.

Para Zourabichvili (2016, p. 41), “o objeto pensado é menos o objeto de uma descoberta do que o objeto de um reconhecimento” e essa premissa povoa nossa relação com o sensível, na medida em que prejudgamos o mundo e a verdade mediante uma proposta homogênea e permanente, como forma da identidade. Esta, por sua vez, é garantida por uma transcendência, que pode aparecer como “a crença numa realidade exterior que remete, em última instância, à posição de um Deus como fora absoluto”.

Assim, é preciso colocar as formas estéticas em perspectiva, numa tentativa de libertar a matéria do seu destino, segundo os ditames de uma suposta totalidade original. De outro modo, é preciso produzir e pensar fragmentos de um mundo heterogêneo, os quais tenham entre si relações de diferença, cujas disjunções não operem por apagamento, mas por inclusão, acoplamento, conjunção.

## CAPÍTULO 3 — VÊNUS COMO ROSTIDADE

### 3.1 A lapidação de um ideal feminino

A existência de um tal *ser* ideal aparece na fila do juízo, construída socialmente, enquanto um decalque, produzido a partir da diferença do indeterminado e quase sempre em direção à representação. O *ser do sensível* passível de ser visto/sentido em um composto qualquer só poderia garantir a sua existência através da sensação material, adequada a um pensamento superior, manifestado por meio do reconhecimento da representação como a determinante da vontade, segundo os princípios de uma mesma razão.

Essa dinâmica remonta o pensamento clássico, na medida em que institui uma espécie de disparador de formas representativas, como no exercício de um artista da antiguidade que esculpe no mármore um sistema de atualização das ideias, que mais adiante será objeto de sua posse. Esse fenômeno resulta em um padrão *senal-signo*, como forma de conceber o que Deleuze chama de séries heterogêneas — por exemplo, feminino e masculino, sagrado e profano, mãe e filho — capazes de entrar em comunicação com uma lógica de sentido e ainda perdurar por séculos no imaginário social.

Em toda parte, a Represa. Todo fenômeno fulgura num sistema sinal-signo. Chamamos de sinal um sistema que é constituído ou bordado por, pelo menos, duas séries heterogêneas, duas ordens disparatadas capazes de entrar em comunicação; o fenômeno é um signo, isto é, aquilo que fulgura nesse sistema graças à comunicação dos disparates. “Em suas facetas, a esmeralda esconde uma ondina de olhos claros...”: todo fenômeno é do tipo “ondina de olhos claros”, e uma esmeralda o torna possível. Todo fenômeno é composto, porque cada uma das duas séries que o bordam não é apenas heterogênea, mas também composta de termos heterogêneos, subentendida por séries heterogêneas, que formam subfenômenos (DELEUZE, 2006a, p. 313).

Por esse motivo, algumas obras de arte, como a *Vênus de Milo*, são colocadas na vitrine de uma história universal e expostas como objetos determinantes da cultura ocidental, independentemente do contexto no qual foram elaboradas. Suas acepções são disputadas por aqueles que detêm o poder e a narrativa histórica, sobretudo, porque deduzem os corpos tanto esteticamente quanto moralmente, e ainda apagam aqueles que não se adequam à estratégia vigente.<sup>67</sup>

Figura 13 - *Vênus de Milo*

<sup>67</sup> O corpo como dedução moral aparece na crítica de Leibniz a Descartes, presente na obra *A dobra: Leibniz e o barroco*, publicada, originalmente, em 1988 (DELEUZE, 2012, p. 148).



Fonte: LOUVRE COLLECTIONS, 2023.

“Se o objeto muda profundamente de estatuto, isso também acontece com o sujeito” (DELEUZE, 2012, p. 39). Mais do que uma estátua, a Vênus é a manifestação de um gênero ou de uma categoria representativa. Não porque a obra original em si tenha sido criada com essa função, mas porque há um vasto conjunto de esculturas e pinturas que são chamadas de Vênus, justamente por serem associadas à manifestação de um ideal de beleza e fertilidade, tal como a correspondente da mitologia grega, Afrodite.

Apesar de seu nome corresponder à sua face romana, não há qualquer consenso que determine se a escultura exposta, atualmente, no Museu do Louvre, é uma obra de arte grega do período helenístico ou uma cópia feita em Roma. Nem mesmo o motivo pelo qual os seus braços estão quebrados ou se haveria uma estrutura inteira original.

Especula-se ainda que a Vênus de Milo possa ser o retrato de uma mulher qualquer, uma vez que a figura aparenta estar saindo do banho, como em um fragmento de intimidade. Porém, esse fato também se deve à influência do suposto autor da obra, Alexandre de Antioquia, ter sido um discípulo de Praxíteles, artista responsável por um dos primeiros nus femininos da história da arte grega, a *Vênus de Cnido*, que vimos anteriormente.

Mesmo inspirada em outras formas antecedentes, a *Vênus de Milo*, descoberta no ano de 1820, passou a ser celebrada como símbolo da conquista imperial e a questão não é mais

averiguar os motivos pelos quais seus braços aparecem quebrados, mas perceber como os sistemas de poder tomam proveito dessas brechas históricas para aferir sobre o local de origem, os fins, os usos e os efeitos das formas representativas, principalmente, na esfera artística.

Essa obra é empossada como a evidência de um destino pré-fixado para as mulheres, cujos corpos são classificados mediante beleza, frivolidade, pudor e utilidade sexual. As questões culturais, as estratégias de poder e os pontos de vista vão compor as bordas da escultura, numa tentativa de fazê-la caber em um todo universal e erguer as bases para um comportamento socialmente aceito.

### 3.2 A Vênus como categoria

A forma esculpida reestabelece a afinidade da matéria com a vida e sua aliança com o organismo. Considerada como a mais importante estátua exposta no Museu do Louvre, ao menos no espaço das artes greco-romanas, a *Vênus de Milo* apresenta a vida orgânica do ser humano como sujeito, ou uma máquina orgânica que produz uma espécie de vitalismo. É como se ela desenvolvesse uma dobra<sup>68</sup> como força material, distinguindo-se do mármore precedente, mas acrescentando-lhe um exercício de poder, através das *forças plásticas* (DELEUZE, 2012, p. 21).

São estas que organizam as massas, tornando possível a existência de um organismo à força de uma molabilidade,<sup>69</sup> mediante uma escrita visual do sensível. De outro modo, não é o mármore que produz nossa imaginação, quando enxergamos nas dobras do tecido ou pele esculpidos um corpo feminino nu, mas remetem forças plásticas que nos condicionam a pensar, desejar, julgar e até usar um corpo jovem, belo, fértil e, portanto, ideal.

Essas forças são como aqueles setores de qualidade existentes nas indústrias, no sentido de que atuam para garantir a remissão da matéria com o protótipo-modelo e esse é o emblema de uma cultura que faz, da natureza, uma linha de produção e, do corpo humano, uma máquina à sua disposição.<sup>70</sup>

<sup>68</sup> O conceito de dobra aparece no livro *Foucault* (1986) como o lado de dentro do pensamento (subjetivação) e em *A Dobra: Leibniz e o barroco* (1988) como a “potência como condição da variação”, como “ato da dobra” (DELEUZE, 2012, p. 37).

<sup>69</sup> Mais adiante, vamos tratar da diferença entre molar e molecular na obra de Deleuze e Guattari. Aqui, estamos nos referindo ao molar como uma forma “individual, rígida e constrangedora” (SAUVAGNARGUES, 2016, p. 226), ligada à superfície estratificada da forma esculpida.

<sup>70</sup> Em *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*, Deleuze e Guattari (2010b) remontam a problemática do homem-natureza, segundo a identidade Natureza-Produção e a vida genérica, a partir dos comentários de Gérard Granel, em *L'Ontologie marxiste de 1844 et la question de la coupure*, que aparece em *L'Endurance de la pensée*. Para Deleuze e Guattari (2010b, p. 15), “a indústria não é mais considerada numa relação extrínseca de utilidade, mas em sua identidade fundamental com a natureza como produção do homem e pelo homem”.

O corpo esculpido, tomado numa infinidade de dobras de tecido de mármore, remete, de um lado, a base composta de personagens ou potências, verdadeiros elementos de bronze, que marcam menos os limites do que as direções de desenvolvimento; por outro lado, esse corpo remete à unidade superior, obelisco, custódia ou cortina de estuque, de onde desce o acontecimento que o afeta (DELEUZE, 2012, p. 214).

Há todo um jogo de determinação externa ou ação direta do ambiente para fazer a matéria passar de um nível inorgânico para o nível orgânico, e essa será uma tecnologia aplicável também aos seres humanos em geral. Não por acaso, as artes são continuamente utilizadas como parte de um projeto existencial, qualificando corpos, comportamentos, padrões de gênero e sexualidade, dentre outras formas de linguagem, que substituem o campo das afecções.

Mesmo que nem todas as manifestações artísticas tenham o mesmo objetivo, fica-nos claro que as narrativas hegemônicas da história das artes atuam como dispositivos sociais, cumprindo o papel de determinar aquilo que deve ser visto e enunciado, em detrimento daquilo que deve ser considerado marginalizado, ou tornado uma arte menor. Sobre essas, podemos citar as manifestações estéticas consideradas primitivas ou vernaculares, os artesanatos produzidos pelos povos originários do Sul global e as artes ditas femininas ou, simplesmente, produzidas por mulheres.

De outro lado, também é possível pensar sobre os motivos nos quais esta mesma história e seus equipamentos de perpetuação, tais como livros, universidades e museus, mantêm a narrativa de um único ponto de vista daquilo que pode ser considerado Arte, utilizando como pano de fundo as artes clássicas, o Renascimento, o Barroco, as Belas Artes, as Artes Eruditas, como se fossem universais. Antes de qualquer análise, nesse sentido, é importante lançarmos um olhar crítico sobre o processo de produção de certos pressupostos que fundamentam as categorias ideais do sensível, tensionando as mesmas em função de um determinado projeto de mundo.

### **3.3 Vênus como alegoria**

No mesmo espaço expositivo em que se encontra a *Vênus de Milo* é possível acessar um conjunto de, pelo menos, outras dez estátuas que variam entre Vênus e Afrodites. Essas aparecem por vezes vestidas, envoltas em túnicas, seminuas ou completamente desnudas. No texto do salão é possível ler uma inscrição que confere à deusa esculpida o poder insinuador de

um corpo dotado de atributos sexuais e cujos objetivos se ligam a um ciclo da vida, que fatalmente acabará com a morte.

Nas placas referentes às obras expostas, é possível ler que algumas foram restauradas no século XVII, período que coincide com o surgimento do Barroco, na Europa. Cabeças e cupidos foram acrescentados pelos artistas da modernidade. Curioso pensar que, apesar de figurar nas narrativas mitológicas da antiguidade, o Cupido é a forma infantil de Eros, o filho de Afrodite e, portanto, não nos parece que sua forçada presença seja uma escolha meramente habitual. Ao contrário, parece-nos que a criança cumpre um papel definidor naquilo que tange à destinação do corpo feminino, por meio desse fragmento amorfo que constitui sua figura visual.

Figura 14 - *Vênus e Cupido* (Museu do Louvre)



Fonte: Fotografia da autora, 2022.

A camada mais fecunda de significação metafísica está no próprio nível pragmático, na medida em que a *Vênus*, ornamentada pelo seu filho, passa a ser destinada pela sua função

sexual, que ora será descrita pela maternidade, ora evidenciada na relação incestuosa, contada por algumas narrativas sobre a deusa.

O *ser* da imagem atua como um espelho intelectual ou como expressão do mundo, tal como na ideia de mônada, proposta por Deleuze, a partir de uma leitura original de Leibniz (DELEUZE, 2012, p. 222). Ela se constitui no sensível como unidade harmônica e é por isso que os sentidos a apreendem esteticamente. De outro modo, a monadologia, ou seja, o estudo das mônadas é o que indicará a transformação dos símbolos em uma alegoria.<sup>71</sup>

A alegoria é uma figura de linguagem que consiste em usar uma imagem ou uma história para representar uma ideia ou conceito abstrato. Na literatura, a alegoria é frequentemente usada para transmitir uma mensagem ou moral. Ela também é comumente usada nas artes visuais, como na pintura e na escultura, para representar ideias abstratas.

A alegoria é uma forma de expressão simbólica que consiste em descrever uma realidade por meio de outra, com a qual guarda certa semelhança ou analogia (...). A alegoria pressupõe uma relação de correspondência entre duas realidades distintas, uma das quais é descrita em termos da outra, com a qual se associa por semelhança ou analogia (KOTHE, 1986, p. 11).

O uso da alegoria na arte remonta à antiguidade, mas foi especialmente popular durante a Idade Média e o Renascimento. Os artistas muitas vezes usavam alegorias para representar virtudes e vícios, bem como ideias políticas e religiosas. Ao longo do tempo, a alegoria passou a ser utilizada em diferentes contextos artísticos. Na literatura moderna, a alegoria é frequentemente usada para representar questões sociais.<sup>72</sup>

Se há mesmo um conteúdo alegórico de Vênus, esse funciona a partir do momento em que associa as figuras, inscrições e ideações com os sujeitos individuais ou pontos de vista com seus conceitos proposicionais. Essa dinâmica transforma o conceito em uma narrativa e os indivíduos em sujeitos da enunciação. Por isso as artes têm um papel determinante na construção de uma ideia de mundo, já que se confundem com a própria ideia de si ou com o conceito de verdade.

Segundo a historiadora Linda Nochlin (2019, p. 114), quando Walter Benjamin escreveu seu estudo sobre o drama trágico alemão (1984), ele apontou que a alegoria tem uma afinidade natural com os movimentos desintegrativos da história. Ela identifica nos escritos

<sup>71</sup> No Dicionário de Termos Literários, Massaud Moises define a alegoria como um “discurso acerca de uma coisa para se compreender outra” (2004, p. 14).

<sup>72</sup> Diversos pensadores/as trabalham amplamente o conceito de alegoria no campo das artes. Aqui, nos interessa trazer esse conceito como forma de verificar mais um dos usos da forma venusiana, com relação ao estabelecimento de uma função ligada ao gênero.

benjaminianos a constatação de que, no momento em que as suposições ideológicas que sustentam certa versão de mundo passam a ruir, também as estruturas de poder envolvidas com a unidade de pensamento começam a desmoronar.

Na figuração mitológica, presente nas esculturas das Vênus e Afrodites, é possível encontrar um acontecimento que invoca um precedente, ao mesmo tempo em que propõe uma sequência. A ideia de uma deusa mitológica, transposta em um “nu ideal”<sup>73</sup> é o que vai garantir a sensação de posse deste ser que se ergue na imagem pelo sujeito individual. Este se identifica e se vê autorizado a se relacionar com o corpo homogeneizado pela história e desejado no imaginário coletivo e social.

A Vênus como alegoria parece fazer ver e sentir um modo dominante de expressão de um mundo, no qual os corpos foram separados. Seu conteúdo alegórico a torna o veículo de uma figura que insiste em se fazer presente, mesmo que mutilada de seu significado. Talvez por isso a mais icônica de todas as Vênus seja exatamente a que não possui braços e aponta para a sua incompletude e necessidade de restauração.

A deusa eterna é humanizada pela presença de seu filho, que notadamente passa a cunhar a temporalidade da personagem mitológica, permitindo-a existir segundo a ética de um tempo, instaurada pela política religiosa do período em que foi restaurada. Contudo, a problemática da alegorização do corpo feminino, mediante uma teologia do século XVII, não se encontra, exatamente, neste processo de transfiguração da forma, mas no modo segundo o qual a unidade do elemento sensível deixa de ser um conteúdo voltado para a comunidade religiosa, para fundar uma nova ética essencialista para o sujeito moderno, através dos objetos de arte.

Tais dilemas não são meramente morais ou epistemológicos, mas, antes de tudo, ontológicos e se ligam ao mapa da exploração humana (FEDERICI, 2017, p. 284). A alegoria se torna, nesse sentido, “o modo privilegiado de nossa própria vida no tempo, uma decifração desajeitada de significantes de momento a momento, a dolorosa tentativa de restabelecimento de uma continuidade a instantes heterogêneos e desconexos” (JAMESON, 1971, p. 72, tradução nossa).

### **3.4 Restauração como instrumento de rostificação**

---

<sup>73</sup> Segundo Isabelle Anchieta (2021, vol. 2, p. 165), o “nu ideal” pode ser observado, dentre outras coisas, pela ausência de pelos. A pesquisadora também afirma que “a ideia da beleza e da civilização das formas humanas se torna a única nudez aceitável nas imagens”.

A restauração das estátuas abre caminho para pensar sobre o conflito entre a validade sagrada de sua origem clássica e a inteligibilidade profana que aterroriza a moral e política perpetuados no tempo-espaço da modernidade. A edição da figura histórica da deusa pela restauração inaugura uma espécie de comunicação aberrante, no sentido de que força o pensamento de um tempo à adequação de outro.

No lugar dos cupidos, poderiam escolher vasos, como no caso de uma das Vênus da sala do salão do Louvre dedicada às deusas da fertilidade. Ou poderiam apenas terem mantido as formas originais, cuidando apenas dos aspectos relativos à conservação da matéria escultórica. Por convenção, só o fato de estarem dispostas em um museu já seria a legitimação da veracidade daquelas formas e o mais lógico seria deixar as réplicas mais parecidas com as originais. Contudo, salta-nos aos olhos a incorporação dos signos de uma estrutura familiar falocêntrica, que afirma o corpo da mãe como uma escolha adequada àquele espaço expositivo.

O simbolismo do corpo materno, no duplo Vênus-Cupido, passa a ser o suporte para a produção de relações familiares, pautadas pela tentativa de promover, ainda que simbolicamente, a domesticação do corpo com útero. A estátua restaurada se torna um dispositivo peculiar em seu cruzamento, uma vez que faz ver a fricção de um sentido no outro. A imagem da “deusa do sexo prazeroso e fertilizador” (MARQUETTI, 2006, p. 3) é reduzida à da mãe protetora, que passa a ter o seu valor social mediado pelo seu valor ontológico.

Os restauradores modernos fizeram mais: trocaram algumas cabeças por versões modernas que, a princípio, parecem corresponder aos padrões da época. Nelas, vemos rostos uniformes, como o da Vênus mais famosa. Pele branca e lisa como o mármore, lábios e narizes finos, olhares pouco expressivos. A inquietude metafísica adormece no rosto que mais parece uma paisagem.

As estátuas parecem murmurar um propósito distinto e indistinto, segundo o qual uma época da arte passou e outra cumpre o papel de inventar. O conjunto dos corpos de mármore formam tanto monumentos quanto fábricas de sentido. O rosto não é a marca de uma identidade individual, mas é a própria individuação que vai articular a necessidade de produção de um rosto. “Não é questão de ideologia, mas de economia e de organização do poder” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 47).

O rosto não é mais aquele que fala, pensa ou sente. A mulher que sai do banho, que vai a combate, que se ergue ou se encolhe não fala mais uma língua em geral. Pouco importa se são mesmo deusas ou retratos cotidianos. O que importa é que elas falam a língua de uma ontologia, cujo corpo feminino serve para o uso e procriação, e é no rosto que vamos identificar essa outra

língua, cujos “traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 36).

O rosto da Vênus, replicado em uma multiplicidade, marca uma redundância que transforma todo o corpo em uma única rostidade. Rostificar será como um ato de vestir a parte nua com um rosto pré-fabricado, que passará a nortear a interpretação daqueles corpos nus em uma única chave de significância e subjetivação.<sup>74</sup> A identidade venusiana vai cartografar os limites entre as expressões e as conexões rebeldes às significações de sentido.

Para Deleuze e Guattari, o rosto

(...) só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificado pelo corpo, quando ela mesma para de ter um código corporal plurívoco multidimensional — quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser sobrecodificado por algo que denominaremos Rosto. É o mesmo que dizer que a cabeça, que todos os elementos volume-cavidade da cabeça devem ser rostificados (...). Mas a operação não para aí: a cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o corpo inteiro não o possa ser, não seja levado a sê-lo em um processo inevitável (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 39).

Segundo os autores, o rosto não é da ordem individual, mas se constitui mediante a necessidade de individuação. Por isso, quando falam de rostificação, não se trata exatamente de um rosto antropomórfico que atua condicionando o corpo à sua forma, mas é através do processo de rostificação que o sujeito vai se inserir na cultura, operacionalizando gestos e atos. Trata-se de um processo de desterritorialização da cabeça que vai dos “estratos de organismo aos de significância ou subjetivação” (DELEUZE, GUATTARI, 2012a, p. 46).

A rostificação não opera por semelhança, mas por ordem de razões. É uma operação muito mais inconsciente e maquínica que faz passar todo o corpo pela superfície esburacada, e onde o rosto não tem o papel de modelo ou de imagem, mas o de sobrecodificação para todas as partes codificadas. Tudo permanece sexual, nenhuma sublimação, mas novas coordenadas. É precisamente porque o rosto depende de uma máquina abstrata que não se contenta em recobrir a cabeça, mas afetará outras partes do corpo, e mesmo, se necessário, outros objetos sem semelhança (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 39-40).

Para Agamben (2014, p. 109), o rosto é a única parte do corpo que pode se apresentar nua, segundo uma moralidade ocidental e cristã, e, aqui, é ele que vai servir para organizar e disciplinar a nudez dos corpos femininos dispostos no salão do museu.<sup>75</sup> De outro modo, o rosto

<sup>74</sup> “Os corpos serão disciplinados, a corporeidade será desfeita, promover-se-á a caça aos devires-animais, levar-se-á a desterritorialização a um novo limiar, já que a saltará dos estratos orgânicos aos estratos de significância e subjetivação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 54).

<sup>75</sup> No contexto oriental, algumas religiões muçulmanas mais fundamentalistas não permitem sequer a aparição do rosto das mulheres.

da Vênus que ultrapassa a face da escultura será o aparato de visibilidade e enunciação de um saber racional, remissivo ao ser do sensível, confirmado no gesto de reconfiguração daquelas imagens tridimensionais.

A restauração das esculturas, no século XVII, restabelece o posicionamento dos sujeitos diante da obra, na medida em que lança o real mental ou sentido para uma realidade dominante. Ao mesmo tempo em que o mármore petrifica os corpos, tornando-os eternos, ele também os torna passíveis de serem fetichizados (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 123). A forma da subjetividade, consciência ou paixão será, portanto, submetida a uma mesma substância de expressão.

A Vênus restaurada garante a perpetuação da imagem da mulher após o cristianismo, categorizando a aparência da deusa, segundo a cultura de uma época. Se repararmos bem, a Vênus com o Cupido se parece com a imagem da Virgem Maria, divulgada amplamente no período medieval. O mesmo rosto iluminado da estátua parece deixar escapar a sombra de sua significação, assim como os interesses de sua subjetivação.

### **3.5 O rosto-Cristo de Vênus**

Segundo a pesquisadora Isabelle Anchieta (2021, vol. 2, p. 33), foi no momento em que as imagens cristãs começaram a decorar as igrejas, com o objetivo de narrar as cenas bíblicas, que os artistas passaram a buscar inspiração nas imagens clássicas das deusas greco-romanas. Porém, não demorou muito para que os gestos, poses e interesses na beleza clássica fossem substituídos por uma imagem pasteurizada, com o objetivo de moralizar e segmentar o destino das mulheres, a partir da imagem da Virgem Maria.

Com o passar do tempo, as figuras foram deixando de ser simplesmente recatadas para se tornarem um corpo mais aproximado de um real idealizado, com seios avolumando os tecidos e formas mais bem marcadas. Essa construção visual tem relação com a valorização da arte acadêmica e a consequente escolha dos artistas em mostrar as suas competências técnicas no momento da representação. Porém, o realismo dessas obras, em pleno período medieval, aponta para uma certa permissividade expressiva, sobretudo, quando a arte parece corresponder a categorias impostas pelos olhares e interesses masculinos.

Antes, o corpo institucional da santa mãe era envolto de uma máquina de rostidade (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 50), cujo papel ligava-se à ordenação de comportamentos que seguiam afirmando os papéis de gênero dentro da moralidade cristã. Ao final da Idade Média, com a crise do período das trevas, o humanismo começou a emergir e uma outra figura

de Maria veio à tona. Segundo Anchieta (2021, vol. 2, p. 47), Nossa Senhora apareceu “menos virgem e mais Maria”.

De fato, o rosto concreto de Maria não seria possível de aparecer se ele mesmo não estivesse mergulhado em um outro rosto: o de seu filho. Jesus Cristo é retratado nas artes ocidentais como um homem branco, europeu, padronizado. Os espaços museológicos estão repletos dessa marca identitária que afirma uma história marcada pelo racismo europeu.

Ao tornar a imagem de Cristo a imagem-semelhança de um Deus abstrato, ela passa a se universalizar, inferindo um caráter de aproximação até com aqueles que não fazem parte desta identidade eurocentrada. A perversão se dá na medida em que as escolhas subjetivas passam a ser conduzidas pela metafísica proposta na religião cristã e pelas cadeias de significantes simultâneos que se propagam, demarcando pontos de ressonância e dissonância.

Deleuze e Guattari (2012a, p. 51) afirmam que a pintura se utilizou de todos os recursos do Cristo-rosto, como uma fábrica que constrói todas as unidades de rostos possíveis, bem como as suas variações. É nesse sentido que a racionalidade do humanismo só é possível mediante a rostificação de todos os corpos e rostos elementares que irão mediar os seus desvios. O código cristão será o meio e o suporte para a aparição de um Cristo-mulher, um Cristo-negro, um Cristo-Vênus.

Historicamente, com o aumento da interação social, houve também o anseio de um maior desejo de comunicação com as imagens, com o objetivo de promover a manutenção de uma lógica de poder pré-estabelecida. Desse modo, é possível identificar uma “teoria da informação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 51) que detém um conjunto homogêneo de mensagens significantes completamente prontas, afirmadas pelo dogmatismo da época e que são restituídas segundo correlações binárias. Estas são acessadas e combinadas pelos sujeitos, que aumentam proporcionalmente o número de seus elementos, mediante suas combinações.

Com a passagem do teocentrismo para o antropocentrismo, que acontece no fim da Idade Média para a Idade Moderna, a figura de Maria irá se valer da representação do laço absoluto entre mãe e filho. Nesse período, a família patriarcal passou a ter um papel fundamental na manutenção da riqueza das monarquias, que se multiplicava em função do processo de colonização, invasão e expansão territorial.

A valorização da família tradicional se volta para a mulher que deve resguardar o cuidado com os filhos e garantir o trabalho reprodutivo. Seu confinamento dentro do casamento monogâmico atende a demandas econômicas que estruturam uma cadeia de hereditariedade e permite aos homens o desenvolvimento do trabalho. Assim que a terra foi privatizada e as

relações monetárias começaram a dominar a vida econômica, uma outra subjetivação para o feminino passou a emergir.

Silvia Federici (2017) conta, em seu célebre livro *O Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, que as mulheres foram retidas ao ofício reprodutivo no exato momento em que esse trabalho estava sendo desvalorizado. Tais mudanças históricas, que começaram por volta do século XVII, encontraram o seu auge no século XIX, com a criação da figura da dona de casa em tempo integral, culminando com a divisão sexual do trabalho.

Dois séculos antes, inúmeras outras imagens estavam sendo erguidas como forma de distribuir as potências dos corpos e dos afetos, sobretudo, para as mulheres. Uma dessas imagens é o *Díptico de Merlun*, criado por Jean Fouquet e exposto em 1452, na Catedral de Notre Dame. No detalhe do painel direito se encontra a parte intitulada *A madona rodeada de Serafins e Querubins*. Na tela, a mulher retratada é Agnès Sorel, a amante do rei da França, Carlos VII. A semiótica da obra vem imbuída de significância e subjetivação, na medida em que produz um resultado profano, mesmo estando travestida de um objeto religioso.

Figura 15 - *La Madone entourée de séraphins et chérubins* [Madona rodeada de serafins e querubins, em tradução nossa], 1452, Jean Fouquet (detalhe do díptico de Merlun)



Fonte: BUGAT, 2022.

O aspecto falicamente sexualizado da imagem é neutralizado pela pose, pelo bebê que figura na obra, pelo nome que a pintura recebe e pela marca nobre de sua origem. Maria

funciona como a substância de expressão que garante a tradução dessa obra, bem como sua aparição social. A mulher tomada como objeto dos desejos sexuais do rei forma uma trama de subjetividades mediada pela substância da virgem mãe que, ao nosso ver, diz sobre o lugar ontológico dessa imagem. Uma língua é produzida em torno desse rosto que anuncia os enunciados dos seres ali presentes.

Através do rosto-Cristo de Maria, as escolhas são organizadas, bem como as linguagens são desenvolvidas. Se há um caráter ôntico destinando o papel das mulheres, há também uma espécie de gramática comum que exige investigação. Alguns chamam a atenção para o erotismo da imagem apresentada, afinal de contas, o seio que salta do vestido tem uma forma exageradamente redonda e jovial. Porém é justamente na ausência da rostidade beatificada de Cristo que podemos notar a organização dos seus traços de rostificação.

A nudez fálica da Virgem não afastou as mulheres da violência pela correspondência de suas imagens. Ao contrário, empurrou as mulheres para se tornarem ou vítimas de violência sexual ou meretrizes nos fins da Idade Média. As ambiguidades presentes entre o rosto-Cristo que cobre o seio nu de Maria ergue as bases para a exaltação da virgem versus a constatação da amante ou da prostituta. A tradução do conteúdo formal em uma única substância de expressão submete o sensível às significâncias e subjetivações que estão ali presentes.

Não há um lugar universal e, por isso, é tão importante pintar ou apresentar a nudez feminina enquadrada na substância da Virgem Maria. Pois é neste movimento que os elementos significantes parecem ser melhor assimilados, bem como as escolhas dos indivíduos melhor controladas. Nesse caso, não são os sujeitos que escolhem os rostos que vestem os corpos nus, mas são antes os rostos que escolhem os seus sujeitos.

Anchieta (2021, vol. 2, p. 72) conta que a imagem sensual de Maria será rapidamente substituída pela triste mãe que sofre pela crucificação. E, depois disso, outras imagens como a figura da Maria negra serão difundidas, com o objetivo de cumprir propósitos sociais, principalmente, na catequização dos povos escravizados levados para as colônias do Sul global.

Maria parece ser o objeto de uma ideia que precisa ser representada para ser assimilada. Sua imagem traz consigo um projeto político que faz ver e sentir os corpos, para além e aquém do seu tempo. Sua figura é como uma máscara que assegura a rostificação dos corpos nus, como em um processo autoritário de subjetivação. Ela é a forma metafórica da mãe assexuada ou celestial, que dá à luz o filho de Deus.

A imagem da virgem irá reconfigurar a forma simbólica dos papéis de gênero, na medida em que vai fazer do ventre feminino um mero receptáculo para a criação divina. Com a destituição desse espaço criativo, ocupado pelas mulheres, a sexualidade feminina será

condenada, tornando-se o símbolo da fraqueza humana e a origem para todo mal (LERNER, 2019, p. 247). Talvez, por isso, a Vênus será considerada, na modernidade, como o “veneno do desejo encarnado” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 147), fazendo alusão à etimologia da palavra *venus*, que dá origem à palavra *venenum*.<sup>76</sup>

### 3.6 Teologia e ontologia

“O Nome é para a linguagem apenas um solo em que se enraízam os elementos concretos” (BENJAMIN, 1984, p. 256). Vênus é mais do que a nomenclatura de uma entidade singular, mas uma categoria do feminino, cujos elementos linguísticos se introduzem na palavra julgadora, no julgamento de seu corpo, da sua sexualidade, do seu tempo, da sua vida. A ilusão transcendental da mulher ideal conquista seu direito em um tribunal ontológico, que vai autorizar a sua existência, ou não, por meio da sua encarnação na obra suprema divina.

Segundo Benjamin (1984, p. 246), a alegoria não teria surgido nunca, caso a Igreja tivesse conseguido apagar, da memória dos fiéis, os deuses pagãos da antiguidade. As imagens encarnadas dos deuses do Olimpo, com suas complexidades mundanas e mitológicas, tiveram um enorme protagonismo para o estabelecimento da imaginação coletiva dos povos antigos do ocidente, sobretudo, pelo fato de promoverem uma “excitável sensibilidade religiosa”.

Com efeito, a distorção das mitologias pelo cristianismo cumpre o papel de associar a imagem dos deuses antigos a uma natureza demoníaca, vinculada à corporeidade nua, presente em algumas imagens. Vênus, por exemplo, estaria nua por ser associada ao pecado e à luxúria. Mas é justamente nessa força de atração e impacto que a nudez das representações antigas se torna emblemática e abre o caminho para a formação de uma imaginação alegórica.

No modelo de uma repetição material, bruta e nua, a Vênus se repete no imaginário pela sua matéria que é perturbada e recoberta por um sem número de dissimulações, disfarces e deslocamentos. A deformação das imagens mitológicas, pelo fundamentalismo cristão, veste a imagem nua da deusa, tornando-a o modelo de uma repetição material impura.

A imagem inanimada ganha vida, exprimindo um dualismo conflitante entre a vida e a morte. O emblema do corpo nu que repete o pecado pela sua nudez também se repete como um antigo presente, isto é, como o elemento disfarçado que vai travestir o sujeito de representações recalçadas, segundo um princípio de identidade nesse antigo presente, submetido à regra de semelhança no atual.

---

<sup>76</sup> A palavra Vênus vem da palavra latina *Venustas*, que significa beleza.

Mesmo considerando a nudez condenável em outros deuses, como o próprio Cupido e também Baco — o deus dos bêbados —, é inegável que a alegoria se instala mais fortemente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente. Notadamente, na cultura ocidental a diferença entre os sexos não é determinada pela oposição, mas pela posição diferencial dos personagens sexuados (DELEUZE, 2006a, p. 158).

A tríplice afinidade objetiva entre o cristianismo, a alegoria do século XVII e o período medieval deixam vir à tona a sucessão de máscaras que compõem o reino das representações. O conteúdo alegórico serve para salvar o corpo tornado repulsivo para a eternidade.

Através dessas improvisações religiosas, o solo da Antiguidade foi preparado para a recepção da alegoria: mas este é uma semente cristã. Pois foi absolutamente decisivo para a formação desse modo de pensar que não somente a transitoriedade, mas também a culpa, se instalassem visivelmente no reino dos ídolos, como no reino dos corpos (BENJAMIN, 1984, p. 247).

O monoteísmo hebraico configurou um universo criado por uma força única, ancorada na imagem de um Deus-pai-todo-poderoso. Este ser invisível, abstrato de antemão, criou o homem e a mulher de maneira diferente e garantiu uma existência simbólica que fez do homem um ser dotado de livre-arbítrio e instruído pela sagrada escritura e a mulher, o símbolo da fraqueza humana e da origem do mal (LERNER, 2019, p. 247).

E mesmo nas sociedades antigas, em que as mulheres tiveram, simbolicamente, aparições nas imagens de divindades, como a própria Vênus, Atenas e Pandora, há indícios de inúmeras obras misóginas, tais como a poesia de Hesíodo, acerca do mito de Pandora, que “culpa a mulher e sua natureza sexual por trazer maldade para o mundo” (LERNER, 2019, p. 251).

A interpretação alegórica das mulheres, sobretudo, da própria Vênus, serviu para desvalorizar conscientemente a imagem em questão, mantendo o corpo esculpido, bem como sua identidade, sob a condição de coisa daquele objeto. Os deuses e deusas se tornaram posse de um mundo hostil, cunhado pelo patriarcado exploratório, disfarçado de vestes e emblemas, palavras e nomes que vão sendo destacados ou deslocados de seus contextos vitais. As palavras adquirem um novo conteúdo, adaptável à representação alegórica, como a própria Vênus no mundo.<sup>77</sup>

A “alegoria corresponde aos deuses antigos, no estágio de sua extinção coisificada” (BENJAMIN, 1984, p. 249), assim, sob essa perspectiva, a Vênus só existe mesmo como

---

<sup>77</sup> Benjamin (1984, p. 249) cita Vênus e Fortuna para validar sua argumentação em torno da extinção das figuras e abstração dos conceitos que fizeram dos deuses do Pantheon criaturas mágico-conceituais.

alegoria e significa algo muito diferente do que, de fato é. De outro modo, há sobre a impressão alegórica uma dimensão ontológica, na medida em que a Vênus é exatamente o não-ser daquilo que ela ostenta, uma vez que sua face é coberta pela teologia cristã, que é envolvida pelo projeto medieval, que por sua vez é vestido pela mitologia da antiguidade, e assim sucessivamente.

O problema da Vênus concerne ao seu eterno disfarce e suas questões estão ligadas ao seu constante deslocamento. Com efeito, a subjetividade vazia do corpo tornado coisa é o que permite a sua restauração. Como um espelho do mundo, a Vênus encena a trama do pecado original, traçando em sua rostidade sua própria redenção. Seria a queda do anjo Cupido, das estátuas restauradas, a intervenção de um Deus na obra de arte?

A arte Barroca expressa um mundo que se atualiza nas almas e se realiza nos corpos, por meio de vestes e volumes que ultrapassam as contradições corporais, exprimindo a intensidade de uma força espiritual, que é sentida na própria carne. As contradições do Barroco dão indícios de um projeto que vai se configurar por meio da encenação, apontando uma outra estratégia de determinação, como na obra *O êxtase de Santa Tereza D'Ávila*, do escultor Bernini.

Figura 16 - *O êxtase de Santa Tereza D'Ávila*, de Gian Lorenzo Bernini (1647-1652)



Fonte: RODRIGUES, 2017.

Na obra, a santa aparece com os olhos fechados e a boca entreaberta, exprimindo “a exata medida entre o prazer e a dor” (ANCHIETA, 2021, p. 127). Além das expressões faciais, o manto é esculpido de maneira bastante original, dando a sensação de que algum elemento natural, como o fogo ou o vento, se introduz entre a vestimenta e o corpo. Ao lado da santa, um anjo parece remover o dardo de ouro que havia penetrado no corpo de Tereza, que confessa em uma carta sua ambígua conversão ao catolicismo, provocada pelo êxtase sexual.

Ao mesmo tempo em que o dualismo cartesiano é erguido na filosofia, o Barroco emerge no campo das artes, dando a ver a “inseparabilidade do claro escuro, o apagamento do contorno, em resumo, a oposição a Descartes, que permanece como homem da Renascença, do duplo ponto de vista de uma física da luz e de uma lógica da ideia” (DELEUZE, 2012, p. 62). Deleuze identifica no Barroco um sistema novo, dotado de uma máquina que vai se constituir através da criação de dobras na matéria e na alma.<sup>78</sup>

“A Santa Tereza de Bernini encontra sua unidade espiritual não na flecha do pequeno sátiro, que tão somente propaga o fogo, mas na fonte superior dos raios de ouro, no alto” (DELEUZE, 2012, p. 213-214). A iluminação e a música, que fazem parte da obra exposta, compõem a unidade harmônica que permite pensar o existente como resultado do infinito. O elemento de harmonia passa a nortear uma existência que se constitui no sensível, já que os sentidos a apreendem esteticamente.

O Barroco faz, do conceito da obra, uma narrativa, restituindo a cena representada para o uso comum. As reverberações de uma imagem são a evidência da potência dos efeitos de superfícies, na constituição mais profunda dos seres. “O ser é, antes de tudo, autoconsistência, auto-afirmação, existência para si, desenvolvendo relações particulares de alteridade” (GUATTARI, 1992, p. 139).

### **3.7 Vênus como percepção**

Na modernidade, os objetos sensíveis deixam de ser compostos materiais para se tornarem uma série de figuras submetidas a uma lei de continuidade, “como sinalização de acontecimentos que correspondem a esses aspectos figurados e que se inscrevem em proposições” (DELEUZE, 2012, p. 218).

---

<sup>78</sup> A matéria-dobra é descrita, por Deleuze (2012, p. 19; 22), como “matéria-tempo”, sendo o organismo definido pela “capacidade de dobrar as próprias partes ao infinito e desdobrá-las não ao infinito, mas até o grau de desenvolvimento consignado à espécie”.

A Vênus é como uma “mônada nua, quase nua, aturdida, degenerada, cuja zona clara não para de retrair, cujo corpo não para de involuir, cujos requisitos não param de fugir” (DELEUZE, 2012, p. 187). Mesmo nascendo para ser ideal, ela é o vestígio dessa impossibilidade, na medida em que ocupa um espelho impossível de ser refletido e marca a violência sobre os corpos que não correspondem à sua imagem idealizada.

As Vênus expressam e dão vida ao mundo inteiro, já que cada uma traz consigo o potencial de conceber pequenas percepções. Conceber é da ordem do tempo, daquilo que se guarda e se nutre até o momento de vir à luz, ao encontro do outro. O que nasce das Vênus é resultado da sua morte, do seu estado-limite que se impõe àquilo que se percebe.

Quem faz o parto dessas percepções é o próprio espectador, que se vê, como na psicologia animal, necessitado de agir pela sua sobrevivência, de arrancar dessas percepções seu alimento, seu inimigo, seu aliado. Nessa direção, “se o vivente implica uma alma, é porque as proteínas já dão testemunho de uma atividade de percepção, de discriminação, de distinção, em suma, de uma ‘força primitiva’ que os impulsos físicos e as afinidades químicas não podem explicar” (DELEUZE, 2012, p. 158).

O *ser* que nasce da Vênus já é uma percepção que não tem objeto. Ele é fruto da inseminação de pequenas percepções que se reproduzem no corpo rostificado. O que é percebido é da ordem do conteúdo psíquico que se desenvolve em meio às relações diferenciais, que se atualizam e ganham forma através das suas concepções.

O percebido “assemelha-se a alguma coisa na qual nos força a pensar” (DELEUZE, 2012, p. 164). A percepção é como uma projeção que se atualiza no plano material. Ela é a razão de uma relação de ordem ou de analogia que se faz presente. Mas ela não foi fecundada de maneira natural. Ela é resultado de uma incorporação de fora, que se impõe aos limites da realidade sensível.

Homem e mulher são apenas signos *naturais* quando resultam de qualidades sensíveis que, paradoxalmente, foram forjadas em nossas experiências culturais. Daí porque a problematização de uma ontologia cartesiana se faz necessária, uma vez que essa afirma o pensamento como algo que garante a existência, premeditando uma verdadeira assimilação daquilo que significa pensar.

Mesmo sendo a cria de uma inseminação artificial cultural, a percepção que nasce da Vênus, como rostidade, não emerge como a representação da própria Vênus, mas se assemelha aos movimentos que o seu conteúdo produz em uma matéria. O sujeito que se assemelha à Vênus faz com que ela seja necessariamente produzida conforme essa relação e não que essa

relação seja conforme a um modelo preexistente. O *ser* é o modelo que impõe à Vênus sua forma de aparição.

Neste ato de invaginação, ou seja, de dobra, nem tudo é orgânico. A Vênus é um corpo à força de sua representação. Enquanto um corpo inorgânico, ela tem forças que habitam o mundo exterior, comunicando a experiência estética com as inúmeras faces que assume. Há uma determinação extrínseca que as supõe, como se fossem filhas de um ser universal. Mas há também sobre elas o poder de gerar, nutrir e parir formas outras que não cabem nos sistemas representacionais.

Há uma força ativa elástica, que amplia a carne petrificada em mármore, prolongando a existência de outros corpos por meio do mecanismo da nutrição. As Vênus são potências em ato e dão à luz percepções que já vem ao mundo morrendo, exigindo sua permanência na duração. A própria potência é o ato da invaginação, que se dá como condição da sua variação.

### **3.8 A máquina do patriarcado**

Nas esculturas de mulheres chamadas de Vênus e Afrodites, do Museu do Louvre, é possível pensar que a literal troca de rostos e o acréscimo do Cupido, na modernidade, garante a disciplina daqueles corpos ao identificá-los como pertencentes a uma moralidade social. Por outro lado, eles também protegem toda possibilidade de fazer das esculturas de mulheres a expressão de uma sexualidade sensível, aberta às experimentações. Ao anexar um menino ao lado da estátua, rostifica-se a já tornada Vênus/Afrodite como mãe, lembrando que aquele corpo divino tem um fim, uma função reprodutora.

A máquina do patriarcado parece ser uma máquina de rostidade muito particular, pois ela funciona na produção social de um rosto que rostifica o corpo, mas não só. Tal máquina também rostifica as imediações, os objetos, constituindo assim, uma “paisagificação de todos os mundos e meios” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 54). Não por acaso, o próprio espaço do museu é rostificado e transformado na paisagem verdadeira de uma história da humanidade.

O Museu é construído a serviço da máquina de poder que faz dele mesmo uma máquina de rostificação. Não há qualquer texto que explique como boa parte das obras africanas ou ancestrais foram parar no Louvre, mas há um consenso de que ali abrigam nossas mais poderosas memórias. Nosso próprio rosto e identidade. Também quase não é possível ver imagens de autoria feminina. Ao contrário, parece que nunca houve grandes mulheres artistas na história.

Deleuze e Guattari (2012a) identificam nos agenciamentos de poder o funcionamento desse sistema de produção de rostos e a conseqüente propagação de uma história dominante. De outro modo, os agenciamentos de poder são como formações despóticas ou autoritárias que imprimem sobre uma nova semiótica os meios do seu imperialismo. No patriarcado, também são os agenciamentos de poder que produzem os meios de esmagar os corpos que não passam pelo rosto original, bem como ajudam a proteger qualquer ameaça vinda de fora.

O fetichismo e o narcisismo são inseparáveis destes processos de rostificação. A gente se vê e se reconhece no rosto do outro. O rosto do museu, faz ver a identidade de uma sociedade branca, patriarcal, imperialista, colonizadora, vitoriosa. Assim como o rosto do corpo desnudo da Vênus faz ver um projeto de homem hetero-cis-normativo, com questões com a própria sexualidade.

“A mão, o seio, o ventre, o pênis, a vagina, a coxa, a perna e o pé serão rostificados” (DELEUZE, GUATTARI, 2012a, p. 39). Mesmo o corpo fragmentado da Vênus sem cabeça terá seu papel na identidade do rosto da razão. Não há, nessa operação, um mero antropomorfismo, mas codificação, ou melhor, sobrecodificação das partes decodificadas. A sexualidade do corpo sensível encarna as coordenadas do *ser do sensível*.

A semiótica do significante e do subjetivo, que irá produzir os seres, passa pelos corpos. Atravessa-os alterando suas partes, seus espaços, suas sensações. Saber sobre as condições que desencadeiam as máquinas de poder é, em certa medida, um movimento imprescindível para a fuga desse lugar hostil e violento com aquela(e) que sente e com aquela(e) que não se encaixa.

A imagem da Vênus detém uma importância vital, na medida em que se introduz e amplifica o campo social ao encontro do outro dentro de um museu. Ela aponta para a identidade de uma forma que é esculpida, ao mesmo tempo em que produz a domesticação de uma sexualidade que se define pela lógica institucional familiar.

Os pedaços da estátua são como um “corpo sem órgãos, animados por diferentes movimentos intensivos que determinarão a natureza e o lugar dos órgãos em questão, que farão deste corpo um organismo, ou mesmo um sistema de estratos do qual o organismo não é senão uma parte” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 41).

Da sensibilidade à imaginação, da imaginação à memória e da memória ao pensamento, o que fica é uma versão erguida sobre um único ponto de vista que determina o que é e o que não pode ser. Bem como aquilo que pode ser visto e sentido em detrimento daquilo que deve ser expurgado para o limbo das paixões. Não é o corpo nu de mulheres que supõe uma oposição ao patriarcado, mas é antes o próprio patriarcado que supõe a existência deste nu feminino em oposição à sua linguagem imposta como universal.

Conforme afirmam Deleuze e Guattari (2010b, p. 62):

Já não acreditamos nesses falsos fragmentos que, como pedaços de uma estátua antiga, esperam ser completados e agrupados para comporem uma unidade que é, também, de origem. Já não acreditamos em uma totalidade original nem sequer numa totalidade de destinação. Já não acreditamos na grisalha de uma insípida dialética evolutiva, que pretende pacificar os pedaços arredondando suas arestas. Só acreditamos em totalidades ao lado. E se encontramos uma totalidade ao lado das partes, ela é um todo dessas partes, mas que não as totaliza, uma unidade de todas essas partes mas que não as unifica, e que se junta a elas como uma nova parte composta à parte.

Nas esculturas das Vênus, não existe uma totalidade daquilo que se vê, tampouco uma unidade dos pontos de vista. O que existe são transversais, lançados pelos visitantes, como forma de “remendar fragmentos intermitentes e opostos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 62), com o objetivo de introduzir sobre aquele corpo o objeto pontudo que irá recortá-lo. Seios, ventre, cabelos e entranhas são como as partes que coexistem com a Vênus, rearranjando-se à parte, nas suas extremidades.

A tentativa de unificação das partes segue um projeto que visa encontrar a totalidade originária e verdadeira da qual emanam as partes. Porém, este vitalismo clássico<sup>79</sup> desconsidera a máquina patriarcal. Ignora a identidade de um sujeito que é produto e produz as relações de poder. Identifica nos seres universais uma falsa ideia de começo. A máquina do patriarcado é, antes de tudo, política. Ela se exerce estabelecendo uma ordem histórica que pressupõe as formas da sua representação (DELEUZE, 2006a, p. 89).

“Tudo parte da sensibilidade” (DELEUZE, 2006a, p. 210), ao menos dentro de um caminho que leva ao que existe para ser pensado. O interesse pelo sensível atende a uma demanda que visa fazer copular o ato de sentir com aquilo que só pode ser sentido, dado que elas partem de lugares distintos, como se fossem flechas lançadas pelo Cupido. O que vai nascer da profusão de estátuas é a própria reconhecimento, pois “não são os deuses que são encontrados; mesmo ocultos, os deuses não passam de formas para a reconhecimento” (DELEUZE, 2006a, p. 210).

---

<sup>79</sup> Em *O Anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (2010b, p. 64) afirmam que este vitalismo clássico é uma espécie de mecanicismo que “nunca apreendeu a natureza das máquinas desejantes, nem a dupla necessidade de introduzir tanto a produção no desejo como o desejo na mecânica”. Mais adiante, em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, os autores retomam a questão do classicismo, para afirmar que, quando se fala nesse tema, “entende-se uma relação forma-matéria, ou melhor, forma-substância, sendo a substância precisamente uma matéria enformada. Uma sucessão de formas compartimentadas, centralizadas, hierarquizadas umas em relação às outras, vem a organizar a matéria, encarregando-se cada uma delas de uma parte mais ou menos importante. Cada forma é como o código de um meio, e a passagem de uma forma a outra é uma verdadeira transcodificação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 161). Aqui, também estamos nos lançando nessa discussão, para tentar entender como se forjou um modo de pensamento clássico em torno de Vênus e como tal foi incorporado a um sistema ético-estético totalizante, permanecendo em nossa cultura até os dias atuais.

Contudo, é preciso afirmar que um projeto falocentrado deixa escapar a fragilidade de suas proposições, justamente porque o “falo não existe”.<sup>80</sup> Ele se faz simbolicamente como instrumento de poder para determinar, na cultura, as formas de sua aparição. Mais do que um objeto de arte, a Vênus parece se ligar a uma crise da propriedade, na qual a vida é tomada como um capital, bem como o corpo que dá à luz e permite que os seres venham ao mundo.

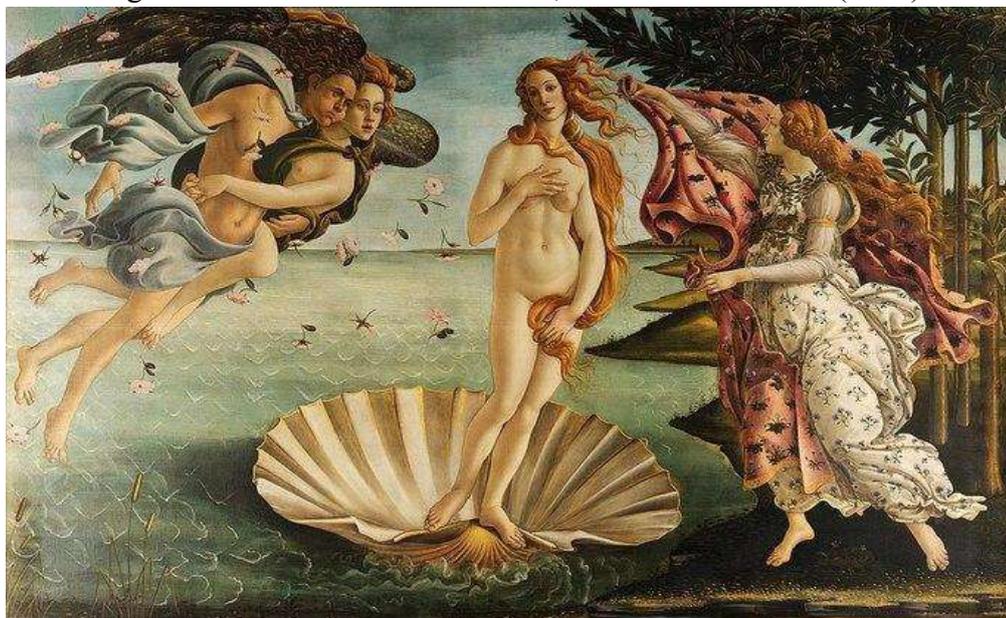
---

<sup>80</sup> No *Manifesto Contrassexual*, Paul B. Preciado (2014, p. 31) faz uma comparação entre os meios tecnológicos que partem dos órgãos genitais à sua dimensão arquitetônica política, no sentido de fazer ver como o simbolismo do corpo marca uma organização social que distribui os sujeitos, através do simbolismo ao qual remete. O autor se interessa, sobretudo, pela forma como os dildos passaram a configurar uma outra sexualidade, por meio da reprodução de formas plásticas que denunciam o caráter simbólico que é empreendido através dos corpos que são, em nossa cultura, muitas vezes, anulados. “Os órgãos sexuais não existem em si. Os órgãos que reconhecemos como naturalmente sexuais já são o produto de uma tecnologia sofisticada que prescreve o contexto em que os órgãos adquirem sua significação (relações sexuais) e de que se utilizam com propriedade, de acordo com sua natureza (relações heterossexuais)”.

## CAPÍTULO 4 — VÊNUS COMO ESTRUTURA

### 4.1 O nascimento de Vênus

Figura 17 - *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1485)



Fonte: LE GALLERIE DEGLI UFFIZI, 2023a.

*O Nascimento de Vênus* (1485) é uma pintura do período renascentista, feita pelo artista italiano Sandro Botticelli. A obra, do período chamado de *quattrocento*, remonta a imagem da origem da deusa da fertilidade, outrora esculpida no mármore e exaltada pelos greco-romanos e, posteriormente, reproduzida pictoricamente por diversos artistas modernos.

A grande tela, de 1,72m x 2,78m pode ser vista na *Galleria degli Uffizi*, na cidade de Florença, na Itália. No catálogo, é possível ler a seguinte descrição: “A deusa está saindo de uma concha no meio do mar. À esquerda, mostram-se dois ventos que voam sobre as ondas impelindo a deusa até a margem e, à direita, há uma jovem que representa a primavera” (WARBURG, 2015, p. 19).

Traços de um certo paganismo podem ser identificados através dos signos espalhados na paisagem: um cabelo que se enrola ao pescoço como uma serpente e, em outra parte ainda, o gesto que cobre, parcialmente, as partes íntimas, insinuando o tom pudico da obra. Isso sem contar nas outras figuras que aparecem em cena, como a concha que faz parte da simbologia pagã e é associada à sexualidade feminina, além do cenário, cores, poses e demais elementos

deste conjunto visual, que foram apresentados pelo historiador Aby Warburg e retomados por Didi-Huberman em diversas obras.<sup>81</sup>

Em sua tese de doutoramento, Warburg compara o *Nascimento de Vênus* à pintura *A primavera*, de 1482-1485, também de Botticelli. O historiador aproxima tais obras das concepções impressas na literatura e na teoria da arte do período, como forma de esclarecer sobre os interesses que sobrevivem nos artistas pela deusa pagã. O autor analisa uma série de imagens e textos, remontando fontes perdidas e heterogêneas, constituindo assim, um modo não tradicional e um tanto original de se cartografar a história.

Contrário à tradição do período, Warburg aproxima arte e literatura como em um processo de condensação, através de deslocamentos, desvios, exageros que, notadamente, culminam na transgressão de um modo, essencialmente, humanista ou positivista da história. O historiador antecipa, no fim do século XIX, algo que ele chamaria, anos mais tarde, de *fórmulas típicas do pathos* e que, em linhas gerais, coloca em jogo uma psicologia real, ao fazer da imagem a expressão de uma necessidade, tanto formal, quanto antropológica.

[Warburg] mostrou que a Antiguidade havia criado, para certas situações típicas e incessantemente recorrentes, diversas formas de expressão marcantes. Certas emoções internas, certas tensões, certas soluções não apenas encerradas nelas, mas também como que fixadas por encantamento. Em toda parte em que se manifesta um afeto da mesma natureza, em toda parte revive a imagem que a arte criou para ele. Segundo a própria expressão de Warburg, nascem “fórmulas típicas do pathos” que se gravam de maneira indelével na memória da humanidade. E foi através de toda a história das belas-artes que ele perseguiu esses estereótipos, seus conteúdos e suas transformações, sua estática e sua dinâmica (CASSIRER apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 207).

Ao comparar as obras *O nascimento de Vênus* e *Primavera*, Warburg vai em direção a uma iconografia política que, vale ressaltar, já tinha sido esclarecida por alguns historiadores que associaram as mitologias presentes em *Primavera* com elementos remissivos ao brasão e a personagens da família dos Médici.<sup>82</sup>

Mas é justamente pelo fato de se debruçar nos elementos obscuros ou secundários dessas obras que Warburg vai destacar dessas pinturas “uma rede proliferante de singularidades formais, cada uma referindo-se a um verdadeiro rizoma de fontes que atravessam imensos arcos

---

<sup>81</sup> Em *A imagem sobrevivente* (2013), Didi-Huberman exalta as principais ideias de Aby Warburg, que foi um historiador cuja obra foi interrompida precocemente,

<sup>82</sup> Segundo Didi-Huberman, o historiador Horst Bredekamp ligava a iconografia das figuras mitológicas presentes na obra *Primavera* com os emblemas da família dos Médicis, como as maçãs douradas que fazem alusão ao brasão da família. (DIDI-HUBERMAN, 2015. p.14)

temporais” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 10), constituindo, assim, um arranjo de complexidades e zonas de sentido, ainda passíveis de serem descobertas.

Figura 18 - *A Primavera*, de Sandro Botticelli (1482-1485)



Fonte: IMBROISI, 2016.

As duas célebres têmperas fazem alusão à filosofia antiga, à poesia latina ovidiana e também a fontes arqueológicas, como uma série de relevos que foram forjados por Vulcano nos portões do palácio de Vênus. Ainda que se admita que Botticelli conhecesse a descrição antiga de *O nascimento de Vênus*, narrada no segundo hino homérico a Afrodite, Warburg suspeita de que as pinturas foram inspiradas no episódio de uma cena narrada por uma poesia homônima à pintura, de autoria de Angelo Poliziano, um dramaturgo humanista do século XV.<sup>83</sup>

O poema de Poliziano, inspirado nos relevos, tematiza alegorias sobre a origem do cosmos, até chegar no nascimento da deusa. Na versão escrita de *O nascimento de Vênus*, destacamos a seguinte estrofe:<sup>84</sup>

99  
 No tempestuoso Egeu, no colo de Tétis  
 se vê o órgão genital acolhido  
 sob o diverso volver dos planetas  
 vagar pelas ondas em branca espuma envolvido;

<sup>83</sup> A suspeita de Warburg se dá pelo fato de que Poliziano era amigo de Lorenzo Medici, para quem Botticelli já havia pintado uma imagem.

<sup>84</sup> Aqui apresentamos a versão moderna, feita por Poliziano.

e dentro nascida em atos vagos e ledos,  
 uma donzela com rosto não humano,  
 por zéfiros lascivos impelida à margem  
 a ir sobre uma concha, e parece que o céu se regozije com isso.  
 (POLIZIANO apud WARBURG, 2015, p. 20).

Em uma cosmogonia, algo aconteceu, algo sempre acontece. Mas o que se passa neste nascimento irremissível? Os versos acima não evocam dimensões de tempo, tais como as conhecemos. A narração de uma origem não se liga à memória de um passado vivido, tampouco a um ato de reflexão. Ao contrário, ela provoca uma ruptura dos sentidos concretos, uma vez que concebe algo segundo o qual não é possível voltar e faz com que o passado, como realidade, deixe de existir.

O poema parece inferir um esquecimento fundamental daquilo que realmente somos, para imprimir uma versão daquilo que nos tornamos. De outro modo, a cosmogonia vai ornamentar um acontecimento como forma de nos colocar em relação com um incognoscível ou um imperceptível. Como haveria no mar o nascimento de uma donzela com rosto não humano? Mas é justamente por meio de compilações míticas, narrativas visionárias e literatura humanista que podemos acessar, junto a Warburg, uma “metodologia do detalhe”<sup>85</sup> e desvendar esse *algo que acontece* n’*O Nascimento de Vênus*.

Para a historiadora de arte Griselda Pollock (2021), Warburg apresenta um objeto novo de uma pesquisa idealizada, por meio da cultura da imagem, sobretudo, na medida em que o historiador parece rejeitar a narrativa dos mitos dominantes da História da Arte, que seguem no rastro de um progresso contínuo, sendo de suma importância para a aproximação entre o papel das artes e a constituição do próprio tempo. Em suas palavras:

Para Warburg, a imagem era uma forma complexa, não um conteúdo isolado. Era uma figuração da memória, daquilo que uma vez havia sido protagonizado, originalmente, em gestos do corpo e que seria, então, formalizado e iconicamente rememorado — tais gestos e, a partir deles, seus afetos, sendo transmissíveis por meio da iconização [iconization] e se tornando disponíveis para circular através das culturas. A imagem é, a um só tempo, um traduzir temporal e espacial numa forma da memória carregada fisicamente, na qual a figuração desempenha papéis múltiplos (POLLOCK, 2021, p. 1436).

A rigor, nada do que é narrado no nascimento da deusa deve ter acontecido, mas é essencialmente esse nada que nos coloca para pensar que algo pode ter acontecido. Afinal de contas, na cultura ocidental, essa mesma imagem aparece nas mãos de Homero, Hesíodo,

---

<sup>85</sup> A “metodologia do detalhe” se refere a uma análise de arte amparada pelos detalhes secundários da imagem, como forma de recriar a imagem através das escolhas figurais dos artistas (CAMPOS, 2016, p. 474).

Ovídio, Praxíteles, Botticelli e mais uma série de outros autores, artistas, pintores e escultores que cumprem o papel de inventar, detalhadamente, aquilo que precisamos saber sobre um passado mitológico que, supostamente, explica nossa natureza.<sup>86</sup>

A poesia, bem como a pintura se fundamentam no segredo do nascimento de uma matéria impenetrável, que, no caso, é o próprio corpo de Vênus. A matéria ou objeto do segredo é o primeiro traço de visibilidade daquela que estaria prestes a nascer e o curioso é que sua primeira aparição se dá por meio da castração do mesmo céu que regozija com a penetração de seu membro no mar, como na passagem em que lemos: “(...) parece que o céu se regozije com isso” (POLIZIANO apud WARBURG, 2015, p. 20).

Nota-se que a primeira substância deste corpo feminino é a genitália masculina que percorre vagorosamente abaixo do movimento dos planetas, que também são deuses, e as ondas em branca espuma fazem alusão ao fluido da ejaculação. A narrativa não cessa de conduzir aquela que nasce sem rosto para o seu destino marginal, até que finalmente aparece sobre uma concha para o gozo do soberano que assiste toda cena.

A representação da sexualidade feminina advém de seu batismo venusiano como sinônimo de submissão, impotência, alienação, perda de controle. Conforme descrito no poema, tudo o que é verdadeiro — o mar, a espuma e os ventos — são representantes dos deuses masculinos:

100  
 Dirias verdadeira a espuma e verdadeiro o mar,  
 e verdadeira a concha e verdadeiro o soprar dos ventos;  
 verias a deusa fulgurar nos olhos,  
 e o céu sorrir-lhe em torno e os elementos;  
 as Horas pisar a areia em brancas vestes,  
 a brisa encrespar-lhe os cabelos longos e soltos;  
 não ser igual nem diverso o rosto,  
 como parece ser adequado a irmãs.  
 (POLIZIANO apud WARBURG, 2015, p. 20).

Toda a estética se constrói e se desenrola em torno da descoberta do tesouro, que é enfatizada pela deusa na concha e também pela sua chegada:

101  
 Poderias jurar que das ondas saía  
 a deusa segurando com a destra o cabelo,  
 e com a outra mão o doce pomo recobria;  
 e, marcada pelo pé sacro e divino,  
 de ervas e de flor a areia se vestia;

---

<sup>86</sup> Ao descrever a novela, Deleuze e Guattari (2012a, p. 69-89) transcorrem sobre este modo de fazer, do nada acontecido, um acontecimento que pode acontecer.

ademais, com semblante ledo e peregrino  
era acolhida ao seio das três ninfas,  
e envolta em uma vestimenta estrelada.  
(POLIZIANO apud WARBURG, 2015, p. 20).

A deusa da sexualidade nasce cobrindo o doce pomo e é acolhida pelo seio das três ninfas-irmãs vestidas de branco, afetadas pelos mesmos ventos libidinosos que encrespam seus cabelos, enquanto sopram a deusa para a margem. O poema, bem como a pintura, coloca em jogo atitudes, posições que são desdobramentos ou desenvolvimentos, mesmo aqueles mais inesperados. Vênus perde a soberania sexual para alcançar um prazer plástico, alçado pela descoberta de seu verdadeiro valor, independentemente daquilo que, de fato, se pode descobrir.

A poesia de Poliziano é notadamente inspirada pelo hino homérico,<sup>87</sup> com alguns acréscimos que, segundo Warburg (2015, p. 20), dizem respeito

(...) ao colorido que conferiu aos detalhes e acessórios; se o poeta se detém na descrição exata desses elementos é para, graças à ficção de uma representação fiel que alcança os mínimos detalhes, tornar plausível a surpreendente realidade natural das obras de arte descritas.

Interessante pensar que um dramaturgo humanista tenha se valido da ornamentação plástica de uma cena mitológica, ao invés de ponderar sobre aquilo que, hipoteticamente, a afastaria de qualquer requinte científico sobre a história da humanidade ou mesmo sobre o nascimento dos seres. Na versão humanista, a representação remete ao próprio presente, no sentido de materializar um acontecimento moral, passível de assimilação pela sua dimensão formal.

A mitologia é a expressão de algo que pode ter acontecido, sendo o segredo do mito a forma compartilhada da experiência mitológica. A partir dessa comunicação, a postura do corpo e demais elementos plásticos passam a ser o conteúdo que se pretende pulverizar, com o objetivo de informar, educar, legitimar. Do poema para a pintura, poucas mudanças, como a mão que cobre o seio é a da direita e, no lugar das três Horas trajadas de branco, aparece apenas uma única figura feminina com traje colorido. Warburg (2015, p. 22) chama a atenção para o fato de que os Zéfiro permanecem e são representados com as bochechas infladas, indicando

---

<sup>87</sup> *Eu cantarei a bela Afrodite, [a deusa] venerável de coroa de ouro, que domina as muralhas de toda a Chipre, rodeada de mar, onde a força úmida do Zéfiro que sopra a levou sobre a vaga do mar de ruído ressonante na doce espuma. As Horas de véu de ouro receberam-na com agrado, vestiram-lhe roupas imortais, sobre a cabeça imortal puseram uma coroa bem trabalhada, bela, de ouro, nos lóbulos gravados flores de oricalco e de ouro precioso. À volta do pescoço delicado e do peito argênteo, enfeitaram-na com colares de ouro com os quais também elas próprias, as Horas de véu de ouro, se adornavam quando iam aos amáveis coros dos deuses e à morada do pai.* (HOMERO, presente em (POLIZIANO, apud. WARBURG, 2015, p.21)

a origem do vento que anima a concha, que por sua vez leva a deusa, que aparece com os cabelos esvoaçando.

O vento é uma escolha figural que aparece nas dobras dos tecidos, nas ondas do cabelo e, do mesmo jeito que remete às esculturas antigas da antiguidade, é perpetuado na arte Barroca do século XVI. Os acessórios em movimento marcam o sujeito primeiro, através de uma perspectiva que vai identificar no vento vindo de fora o sintoma de um corpo que se submete a esse elemento passível de ser reproduzido pela ação humana.

É possível acompanhar passo a passo como os artistas e seus conselheiros viam, na Antiguidade, um modelo que requer movimento aparente e acentuado, e como se apoiavam nos modelos antigos quando se tratava de representar partes acessórias — como o traje e os cabelos — cujo movimento é aparente (WARBURG, 2015, p. 18).

Warburg ainda afirma que sua demonstração é digna de nota para uma estética psicológica, na medida em que “permite observar em seu devir, nos círculos de artistas criadores, o sentido para o ato estético da empatia como uma força formadora de estilo” (WARBURG, 2015, p. 18). Cabe ressaltar que a empatia artística é um dos fatores que caracteriza a restituição da Antiguidade pelos renascentistas, assim como uma incipiente consciência historizadora dos fatos.

Segundo o autor, ambas as noções não passariam de uma teoria da evolução descritiva e insuficiente, caso não se aprofundasse no que ele chama de “emaranhado das pulsões do espírito humano com a matéria sedimentada” (WARBURG, 2015, p. 344). O nascimento de Vênus pela arte da modernidade pode ser acessado por meio de um plano composto por relações sociais diferentes entre si e também por agenciamentos dos mais variados, tais como os sexuais, perversos, artísticos, científicos, místicos e políticos.

#### **4.2 A Vênus está nua**

Na primeira linha do livro *Ouvrir Vênus*, de Didi-Huberman (1999, p. 01), podemos ler “A Vênus de Botticelli é tão bonita quanto está nua”. De fato, *O Nascimento de Vênus* parece demarcar o exato instante em que a nudez feminina volta ao contexto das Belas Artes como ideal de beleza e erudição, encontrando na negociação com os tradicionais símbolos religiosos seu lugar de legitimação, assegurado pelo moralismo vigente da modernidade.

Não obstante, em obras anteriores, como *Primavera* (1482) e *Vênus e Marte* (1483), a imagem da deusa é pintada vestida, segundo os hábitos da época. Dois anos mais tarde, a Vênus

aparece com o ventre parcialmente à mostra, inaugurando a nudez feminina em tamanho real, como um estilo artístico, cuja moral é resguardada pelo mito da deusa da fertilidade.

Figura 19 - *Vênus e Marte*, de Sandro Botticelli (1483)



Fonte: MARTINS, 2017.

*O Nascimento de Vênus* é, sem dúvida, uma das obras mais importantes do início da Idade Moderna, pois, ao mesmo tempo em que surge no início do Renascimento, ela mesma, a deusa da beleza e do amor também volta a nascer. O retorno à antiguidade, por meio da representação pagã, passa a cumprir um outro papel em meio à sociedade cristã da época. Contudo, no que diz respeito ao corpo feminino, Vênus parece ter se tornado a forma absoluta, ou como diria Deleuze (2012, p. 81), a respeito das mônadas, “um Ser ontologicamente uno e formalmente diverso”, como em um princípio da identidade.

Para muitos historiadores, a pintura de Botticelli marca o início de um gênero artístico que ficou conhecido com o *nu feminino*. Todavia, só um tipo de corpo é lançado ao seu desnudamento pictórico, fato que nos faz pensar sobre como a construção do gênero ganha força para além do âmbito das artes visuais, se inscrevendo em uma espécie de cultura do juízo, no qual os signos da sexualidade aparecem como testemunhas de um feminino que nasce para ser venerado e julgado.

Segundo a visão agostiniana de mulher, a redenção da mulher pecadora, representada por Eva e que foi difundida durante os séculos pelo cristianismo, somente seria possível se seu corpo fosse submetido à disciplina e controle. Em meados do século XV, a solução para este dilema foi dada pela Academia de Florença, sob a orientação de Marsílio Ficino, com a idealização dos corpos, baseada na cultura grega. Esta idealização buscava a representação perfeita como sinal da presença divina. A presença de nus que se tornaram constantes nas obras realizadas a partir do século XV encontravam nesta relação a sua justificativa. A partir de então, tornou-se possível representar imagens femininas desnudas, desde que as cenas fossem inspiradas nas Sagradas Escrituras e contivessem uma justificativa moralizante. Isso fez com que a representação de cenas com a de Susana e os anciãos ou a casta Susana, Davi e Betsabé e outras cenas fossem bastante comuns. Em locais com uma cultura mais erudita usavam a justificativa de estarem lidando com valores culturais da Antiguidade

Clássica, o que permitia também a representação de figuras mitológicas (culturas clássicas Greco-romanas) em cenas com os deuses, que andavam nus e tinham comportamento depravado, semideuses e até mortais. Em todas as situações, quer fossem religiosas ou mitológicas, os corpos femininos eram sempre idealizados (DINIZ, 2014, p. 4-5).

Vale ressaltar que, no período do Renascimento, assim como na Antiguidade, existiam nus masculinos. Contudo, no período renascentista, a comparação entre a quantidade de nus femininos em relação aos masculinos é desproporcional. Para o pesquisador John Berger (1999, p. 65), isso está ligado ao fato de os homens serem os principais usuários das artes do período:

Na forma artística do nu europeu os pintores e os proprietários-espectadores eram geralmente homens, e as pessoas, em geral mulheres, eram tratadas como objetos. Esse relacionamento desigual está tão fortemente fincado em nossa cultura que ainda estrutura a percepção que muitas mulheres têm de si próprias. Elas fazem consigo mesmas o que os homens fazem com elas. Como os homens, elas fisicalizam a própria feminilidade.

No caso d’*O nascimento de Vênus*, apesar de ser um nu frontal em tamanho real, o que denotaria uma função, no mínimo, erótica, a obra faz as vezes de um objeto mítico, elevando a sua significação. A retomada do mito, em plena era da razão, evoca para as artes uma espécie de “ciência do concreto” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 14) que faz ver, aos moldes de Lévi-Strauss, uma espécie de conversão entre a natureza e a cultura:

É preciso incubar o mito durante alguns dias, semanas, às vezes meses, até que, de repente, a centelha brote e que, em determinado detalhe inexplicável de um mito, se reconheça, modificado, determinado detalhe de um outro mito, e que se possa, por esse ângulo, reduzi-lo à unidade. Tomado por si só, cada detalhe não é obrigado a significar algo, porque é no seu relacionamento diferencial que reside sua inteligibilidade (LEVI-STRAUSS, 1988, p. 185).

A nudez transcendental de Vênus é confirmada pela sua identidade divina e, portanto, é uma nudez sublimada, perfeita e ideal. Ela detém os caracteres do que se espera para o feminino enquanto substância, ao mesmo tempo em que atende aos anseios do pintor masculino que se deleita com a beleza de cada época e se vangloria pela maestria de suas representações.

Não somente os corpos eram idealizados pelos artistas, como também os costumes e comportamentos passavam a refletir na cultura social. Especula-se que a imagem da deusa, em *O nascimento de Vênus*, tenha sido inspirada na escultura conhecida como a *Vênus de Médici* (presente na Figura 6, desta tese), que, provavelmente, inspirou as formas da deusa em *O Nascimento de Vênus*.

Em ambas podemos ver um seio jovem desnudo, outro parcialmente escondido pelas mãos. A pose da estátua se repete na pintura que, mesmo sendo o resultado de pinceladas, aparenta ser uma estátua trabalhada em baixo relevo.<sup>88</sup> A palidez translúcida remete a uma matéria não-humana. E os cabelos, que na pintura aparecem soltos e movimentados pelo vento vindo dos Zéfiro, indicam a subordinação da deusa a elementos externos. Tanto na pintura quanto na escultura o ventre descoberto é escondido por aquela que parece ter algum tipo de pudor.

Essa, que pode ser chamada de uma nudez celestial, “quase mineral” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 2), contrapõe-se a uma nudez natural, vulgar. A pintura antecipa e reafirma o valor de uma outra era alçada pela superação da natureza, encontrando na emblemática Vênus a síntese representativa de uma nova ordem.

Assim como Vênus, o amor pode ser mergulhado em um falso dualismo. Falso porque ele repousa na ilusão do negativo, impondo a diferença como negação daquilo a que ela se diferencia. E, nesse ponto, é preciso retomar a dimensão, supostamente negativa, das inúmeras faces de Vênus, para entender como e para quem a diferença é, na realidade, um objeto de afirmação.

A bela alma venusiana, expressada pela nudez celestial, se comporta como “um juiz de paz lançado num campo de batalha e que veria simples ‘diferendos’, talvez mal-entendidos, em lutas inexpiables”.<sup>89</sup> Por esse motivo, não basta estabelecer os simples dualismos afirmação e negação, vida e morte, criação e destruição, celestial ou natural para dizer sobre uma pretensa dialética da negatividade, cujo papel de condenar corpos e sujeitos ressoa no campo das artes e vai além dele. A questão gira em torno do modo em que tais complementaridades são constituídas, a que tempo e com que objetivos.

Em termos bastante genéricos, dizemos que há duas maneiras de invocar “destruições necessárias”: a do poeta, que fala em nome de uma potência criadora, apta a subverter todas as ordens e todas as representações para afirmar a Diferença no estado de revolução permanente do eterno retorno; e a do político, que se preocupa, antes de tudo, em negar o que “difere” para conservar, prolongar uma ordem estabelecida na história ou para estabelecer uma ordem histórica que já exige no mundo as formas da sua representação (DELEUZE, 2006a, p. 89).

<sup>88</sup> Antes de ser pintor, Botticelli trabalhava com baixo relevo e, provavelmente, sua pintura reflete esse estilo artístico.

<sup>89</sup> Aqui, vale ressaltar que acrescentamos, a partir da frase original escrita por Deleuze (2006a, p. 89), o termo “nudez celestial” para associar à crítica proferida por Deleuze a respeito da “bela alma”. Assim, interessa-nos pensar sobre esse valor, sobretudo, quando ligado à imagem nua de Vênus. A crítica deleuziana sobre a bela alma trata do princípio de identidade intrínseco a uma proposta dialética que faz, do conceito, uma representação infinita “que conserva todo o negativo para, enfim, devolver a diferença ao idêntico” (essa passagem de *Diferença e Repetição* é intitulada *A ilusão do negativo*).

Em *O nascimento de Vênus*, podemos notar a coincidência das duas instâncias citadas por Deleuze (2006a) e, ao que tudo indica, a obra se situa em um momento particularmente agitado da história. Mesmo quando é vista como maldita, a nudez nasce para afirmar, carregar, assumir, encarregar-se. Vênus carrega consigo os fardos divinos sobre os quais ela é encarregada. Ser a virgem pura, sempre bela e jovem, enquanto também é a mãe do amor, dona do sexo e da fertilidade.

Ao mesmo tempo, sua forma de aparição se incube de trazer para junto de si os valores humanos e, quando chega finalmente à margem, sua pele exageradamente exposta é condenada. Afinal, ela se torna apenas mais uma mulher sobre a margem, em uma aparente perda de valor. Nutrida pelo juízo de um tempo politicamente fundado, Vênus assume a marca da Diferença, como se ela mesma fosse o mal e como se o seu corpo nu fosse a evidência do negativo encarnado.<sup>90</sup>

### 4.3 O nascimento de Vênus e o nascimento do Estado

A repetição da origem de Vênus pelo poeta Poliziano e também por Botticelli, na virada do período medieval para a era moderna, parecem comungar de um mesmo princípio ou finalidade: a edição do mito de uma deusa, por meio de sua atualização. E sempre é bom lembrar que este período histórico é concomitante à pauperização da classe trabalhadora na Europa, que teve como consequência a generalização das lutas antifeudais e o primeiro passo para o surgimento do Estado moderno que, dentre outras formas, exerceu-se como supervisor da reprodução humana, por meio da organização e disciplinarização das forças de trabalho através dos corpos (FEDERICI, 2017, p. 164).

Vale também ressaltar que os artistas desse período eram financiados pelas monarquias vigentes e um dos grandes agravantes desse momento histórico foi a crise populacional, por conta da expansão territorial pela colonização. No programa da Reforma Protestante, que acontece no século XVI, o casamento, a sexualidade e as mulheres são colocadas como elementos de valor e prosperidade. Segundo Lutero, as mulheres são “necessárias para produzir o crescimento da raça humana” e “quaisquer que sejam suas debilidades, as mulheres possuem

---

<sup>90</sup> Deleuze se apoia nas teses de Nietzsche que denunciam a assimilação de "afirmar" com "carregar". A crítica gira em torno do fato de que filósofos como Kant e Hegel acumulam e conservam uma massa enorme de juízos de valores estabelecidos e, por isso, a falsa afirmação que exprimem, ainda está repleta do negativo. (DELEUZE, 2006a, p.90)

uma virtude que anula todas elas: possuem um útero e podem dar à luz” (KING, 1991, p. 115 apud FEDERICI, 2017, p. 171).

Mesmo que as obras que remontam o nascimento de Vênus fossem simples imitações dos poemas antigos, ainda assim poderíamos traçar diferenças em função de suas contextualizações, traços e recepções. Mas, mais importante do que isso, é pensar numa espécie de lugar social que este corpo escrito, pintado ou mesmo esculpido tem para ser estandardizado em um momento no qual os seres humanos passam a ser vistos como recursos naturais a serviço de um Estado.

A imitação tem apenas um “papel regulador secundário na montagem de um comportamento” (DELEUZE, 2006a, p. 48), permitindo reparações históricas que podem mudar a memória e induzir modos de ação, a partir da representação. Os chamados grandes mestres da cultura são aqueles que “sabem emitir signos a serem desenvolvidos no heterogêneo” (DELEUZE, 2006a, p. 48), sabem fazer da forma plástica ou verbal uma arte interativa, no sentido de que nos sentimos existindo junto da cena apresentada.

Como tantos outros artistas e escritores, que se valeram da narrativa do nascimento de Vênus, Botticelli foi perspicaz ao combinar o corpo em questão com seus pontos notáveis, relacionando-os a outros elementos, como a espuma das ondas do mar, que dão origem à deusa, conforme o mito. Quando quem observa a obra se conecta com esta imagem familiar, a do movimento das ondas ou mesmo da ejaculação, ela(e) transporta esta diferença sensível pelo espaço reconhecível, criado pela cena representada.

Na *Teogonia*, de Hesíodo, o nascimento de Afrodite se dá pelo ceifamento do pênis do pai Céu pelo filho Cronos, em colaboração com a mãe Terra, e a imagem da espuma ganha seu caráter sexual, bem como a Deusa é tornada o emblema da beleza:

O pênis, tão logo cortando-o com o aço  
 atirou do continente no undoso mar,  
 aí muito boiou na planície, ao redor branca  
 espuma da imortal carne ejaculava-se, dela  
 uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina  
 atingiu, depois foi à circunfluída Chipre  
 e saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva  
 crescia sob esbeltos pés. A ela. Afrodite  
 Deusa nascida da espuma e bem-coroada Citeréia  
 apelidam homens e Deuses (...) (HESÍODO, 2007, p. 113).

Interessante é que, no grego, esse agitar da espuma se diz ἀφρός (aphrós), que tornado adjetivo se escreve ἄφρων (áphroon). Traduzindo este último termo para o português, poderíamos trascrever para algo como louco, demente, insensato. O nascimento da beleza, ela

mesma, na alegoria de Afrodite, relaciona-se ao arrebatamento irrefreável da loucura (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 75) e, aqui podemos acrescentar, à sua sexualidade maldita.

A deusa que nasce da espuma é resultado da penetração do pênis ceifado que vai funcionar como uma semente fálica para o seu nascedouro mitológico. A velha maldição do nascimento fálico faz reverberar, do alto do princípio de identidade, o conceito que conserva todo o negativo, que, neste caso, seria a mulher para, enfim, devolver a diferença ao idêntico.

*O Nascimento de Vênus* encontra em si o infinito, na medida em que aparece como uma representação orgíaca e não mais orgânica.<sup>91</sup> De todos os acontecimentos que orbitam a mitologia de Vênus, nenhum é mais importante do que o nascer, já que é no ato de sua origem que a deusa descobre em si o tumulto, a inquietude e a paixão sob a calma aparente na harmonia da tela ou sob os limites do quadro, presumivelmente, organizado. A constante origem de Vênus se constitui como a evidência da sua monstruosidade.

#### 4.4 Nasce um Outrem

A pintura do nascimento de Vênus resgata uma iconografia que torna o ato do nascimento da mulher concomitante ao despertar dos elementos que participam ativamente da cena. Em uma reconstituição das origens e da ordem de um mundo suposto pela mitologia, o céu munido de sol lança luz sobre a superfície da beleza, o vento produz uma força que agita as águas, estas dão movimento à deusa e a terra faz o papel de estreitar o quadro, garantindo a devida profundidade aos corpos.

A Terra é a fronteira ou o lugar de combate no qual grandes metamorfoses irão acontecer. Por isso, na pintura, o que está em jogo não é exatamente a origem de Vênus, mas o seu fim e desfecho. Quem navega no mar é a própria deusa fantástica que faz desviar o mundo da ordem econômica latente, para aquilo que ela promete entregar: beleza, sexualidade e, ao mesmo tempo, pudor, virgindade.

Assim como a deusa navega pelos mares, nós também somos convidados a nos movimentar para a ilha fantástica que pode nos apresentar os perigos do mundo. Quem observa a pintura “escolhe” sua posição diante do nascimento do amor. A celebração de Botticelli está no fato de que ele pinta um corpo feminino nu, em tamanho real e, ao mesmo tempo,

---

<sup>91</sup> A representação orgíaca "estabelece a diferença, pois ela a seleciona ao introduzir este infinito que a remete ao fundamento"; a representação orgânica é a que guarda "a forma como princípio e o finito como elemento". É, portanto, o infinito que torna a determinação pensável e selecionável: a diferença aparece, pois, como a representação orgíaca da determinação e não mais como sua representação orgânica". (DELEUZE, 2006a,, p.76-77)

desumaniza e dessexualiza aquela forma aparente ao torná-la divina, bela para além e aquém da realidade, virgem e jovem por toda a sua eternidade. Na tela, há tanto a promessa de uma arte que coloca o corpo sexuado de quem vê para se satisfazer com o objeto artístico quanto emite uma espécie de propaganda que direciona os sujeitos para uma forma modelo, impossível de ser alcançada.

Porém, mesmo inserida em uma moral cristã, a obra funda um outro saber, no sentido de que é justamente pelo seu desvio que o contrato social acontece. Afinal de contas, Vênus ainda é pintada como um objeto reconhecido pela sensualidade e a sua “pureza” é justamente aquilo que vai tornar a sua forma fantástica e inseri-la no mundo venusiano da mulher ideal. A escolha é, portanto, entre a manutenção de uma sexualidade carnal ou a transformação da sexualidade em uma metafísica ideal.

Referir-se ao nascimento pela origem real seria o mesmo que convocar a presença feminina para parir aquele corpo e, antes disso, admitir que o nascimento é da ordem de uma sexualidade física. Todavia, conforme elucida Deleuze, caso reproduzíssemos tal ordem nas cosmogonias, certamente o coito do Céu com a Terra a definiria não somente como uma mulher, mas como uma esposa, e é por isso que, a partir da figura de Vênus, a fecundação se torna algo maior, um compromisso celestial.<sup>92</sup>

A pintura, assim como a poesia da modernidade, resgata a figura de Vênus para torná-la um avatar. E a arte legitimada desse período só faz tal movimento porque precisa fundar a ideia de um *outrem* sem o qual homens e mulheres não poderiam se deixar dominar. Em outras palavras, é como se a imagem da mulher perfeita física e moralmente fosse um convite para o estabelecimento de uma verdadeira aventura do espírito, mediada pelos efeitos esperados desse encontro.

Vênus como *outrem* é como um corpo que assegura as margens e transições no mundo, povoando o espaço de um rumor benevolente. Quando diante da pintura, somos convidados a organizar aquele recorte marginal, composto por uma paisagem que dá profundidade e por elementos que interferem na cena. O vento que sai dos Zéfiros provoca uma violência? Causa prazer? O tecido que vem para cobrir o corpo da deusa nua não vai contra sua própria identidade?

O que ocorre nas artes é que o que vemos nos olha de volta, imprimindo sobre nós um verdadeiro movimento de assimilação e, diante de uma limitação ou excesso de repertório,

---

<sup>92</sup> Deleuze (2006b, p. 313-314) faz esta crítica levando em consideração uma leitura freudiana acerca da origem dos elementos pelas cosmogonias.

vamos entrando na cena, tentando fazê-la caber em nossa própria visão de mundo, em nossa própria ideia de verdade.

O que torna aquela mulher divina é seu gesto de pudor que, ao mesmo tempo, informa sobre seu recato e grita sobre a parte de outrem que só pertence a ela, e que, na pintura, vemos coberta pela sua mão. Por isso, não por um fator de distração,<sup>93</sup> mas por uma questão de poder, a mente dá a volta no quadro e garante a vista e a posse da parte escondida pela imaginação.

A profundidade emitida por cada sujeito vai definir os contornos daquele corpo, que poderá ser julgado, pacificado, desejado e até rechaçado, a depender da impressão ética, estética, política, religiosa e moral. A obra de Botticelli protagoniza uma revolução no campo das Belas Artes, no Renascimento, e, mais do que isso, ela serve de recurso para o estabelecimento de uma estrutura modelo, vinculada ao mundo das representações.

#### 4.5 Vênus como estrutura absoluta

Muitas vezes, o engano das teorias estéticas acerca dos objetos artísticos é presumir que se trata de objetos particulares a serviço de uma singularidade. Diferente disso, as obras de arte que povoam espaços legitimados, tais como museus, bibliotecas e universidades, são, em sua maioria, o resultado de acordos que visam não só distribuir um projeto específico de mundo, como também criar novos formatos de experiência.

Por isso, nunca foi tão importante pensar em uma lógica decolonial, antipatriarcal, antirracista para se obter outras visadas e inflexões. Um objeto, como a pintura *O Nascimento de Vênus*, corresponde a todos os blocos de poder que se pode pensar: feita por um homem branco, a serviço da coroa, com a finalidade de editar uma nova concepção da vida, a partir dos interesses da monarquia vigente.

A retomada de uma estética clássica parece ter sido oportuna em um momento de transição e destruição de um sistema econômico, como o feudalismo. E não que estejamos aqui propondo um retorno ou exaltando mais um regime de poder patriarcal que, em especial, condenou corpos de maneira violenta, em nome de uma teocracia fundamentalista. Porém, a nudez de Vênus, exaltada na modernidade, entrega algo a mais: um acordo velado entre aqueles que participam da vida pública com mais autonomia e que podem, apesar de toda moral, desfrutar de uma nudez idealizada.

---

<sup>93</sup> Deleuze (2006b, p. 315) cita ainda a crítica de Pierre Macherey a respeito desse fator de distração, como o elemento que vai definir o movimento em torno de outrem e é por isso que este assegura as transições do mundo e suas margens.

A carne alva de Vênus é oferecida aos homens como o segredo que lhes permite usufruir dos corpos femininos, apesar de estarem subordinados a outros homens pelo trabalho. Ou seja, outrem ocupa o lugar de uma civilização que se convence da própria superioridade, enquanto aniquila e se projeta no mundo como força de trabalho. Às mulheres, a nudez idealizada torna-se o protótipo de uma experiência de vida que se vale da juventude como valor referencial e a vida útil do corpo fértil, como a sua medida existencial.

Outrem, como estrutura absoluta, “funda a relatividade dos outrem como termos efetuando a estrutura em cada campo” (DELEUZE, 2006b, p. 317). A pergunta que precisamos fazer é sobre qual estrutura estamos nos referindo? E, nesse ponto, Deleuze propõe que a estrutura está ligada ao possível e elucida sua teoria exemplificando que um semblante assustado seria a expressão de um possível mundo assustador ou algo de assustado em um mundo que ainda não é possível enxergar.

Porém, qual o semblante de Vênus? Pela face, vemos a apatia de um rosto quase morto. Pelo corpo, um pudor que vela e revela, deixando a dúvida de sua real intenção. Ou seja, o possível não é uma categoria abstrata, mas uma elaboração perspicaz dentro de uma gramática identificável. Por isso, ao invés de criar um novo corpo do feminino, é preciso repetir, ainda que simbolicamente, um corpo mitológico, como forma de significá-lo, em uma outra possibilidade existencial.

O semblante sem vida de Vênus não se parece com a morte, ao contrário, ela envolve a própria morbidez em algo de diferente, pondo o expresso em quem observa. Assim, a grande novidade, para não dizer estratégia, que o Renascimento vai trazer com as artes diz sobre este lugar privilegiado naquilo que tange ao envolvimento dos corpos reais que apreendem os objetos tentando explicá-los. Entretanto, a explicação é produzida mediante o desenvolvimento e realização de um mundo possível correspondente.

O que é Vênus, senão o espelho de uma sociedade? Mesmo divina, eterna e impossível, ela existe na interpretação de um corpo que só pode nascer se estiver de acordo com a gramática social. E é claro que ela já vem ao mundo sendo a existência de um possível envolvido, dotada de uma linguagem que é a realidade do possível enquanto tal. Com Vênus, nasce um *Eu* que é “o desenvolvimento, a explicação dos possíveis, seu processo de realização no atual” (DELEUZE, 2006b, p. 317).

Vênus é um ponto cardeal que, mesmo em meio às espumas agitadas do Egeu, pode ser reconhecida. Ela marca uma estrutura que do seio do universo nos permite existir e, quando nos olha de volta, julga-nos pelo mesmo olhar de julgamento que olhamos para ela. Assim, mesmo diante dos perigos de sua aventura, nos perguntamos: que tipo de imagem eu gostaria de passar

para a deusa do amor? E é organizando o caos que a deusa da beleza vai passando de objeto de deleite para elemento primordial da moral e do controle.

#### 4.6 O nascimento como valor capital

Um corpo que nasce, em meio à espuma, é como uma figura que vai ao encontro de seu signo amorfo (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 74). Isso porque a narrativa da origem de Vênus é, por si só, a demonstração de uma existência disforme, colocada sob a perspectiva de uma dimensão normativa. Tal representação funciona como uma fábulação e seus sentidos são colocados à disposição das inúmeras construções sociais, morais, éticas e religiosas que passam a codificar o objeto/imagem.

Quando esta mesma figura produzida se torna estética, ela passa para o plano do sensível e todas as dimensões norteadoras também avançam para um plano suprassensível. Nesse caso, não é mais a sensação que se realiza no material, é antes o material que entra na sensação, garantindo o manejo do que pode ser visto e exprimido acerca de determinado plano de composição (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 229).

Essa relação entre o mundo suprassensível, vinculado a uma aparência transcendental, e o mundo sensível encontra seu alicerce em dois tipos de condições: nas divinas, que são cunhadas pela determinação prática das ideias da razão, e nas terrestres, atravessadas pelas finalidades estética, política e religiosa (DELEUZE, 2018a, p. 89). Esse entrecruzamento exerce a função de controlar, vigiar e assegurar a norma vigente, em função de um projeto de mundo.

O sociólogo Klaus Theweleit (1987), em seus estudos acerca das fantasias masculinas, faz uma associação entre a objetificação da mulher que é tornada um território de desejo e como esse processo acontece nas bordas de um contexto de exploração territorial, cuja verdadeira riqueza não era exatamente o solo, mas os corpos femininos que estariam à disposição nesta aventura. Assim,

Por trás de cada nova fronteira que se abre, surge a soma total de todos os corpos femininos: oceanos de carne viva e pele virginal, fios de cabelos, mares de olhos — um território infinito e inexplorado do desejo que, em cada etapa da desterritorialização histórica, homens em busca de material para utopias (abstratas) inundaram com seus desejos. É fácil ver que este território era (é) inadequado para a descoberta de uma existência mais livre e é igualmente fácil ver que os homens no poder não seriam os que entrariam nele com isso em mente. Suas viagens globais ocorreram em uma geografia muito diferente. Raramente eles confundiam os corpos das mulheres com os da terra (THEWELEIT, 1987, p. 294).

Por esse motivo, o projeto colonial que se inicia na virada do período medieval para a Idade Moderna se baseia em uma espécie de reapropriação estética e filosófica do nascimento de Vênus, com o intuito de organizar e distribuir os diferentes corpos no plano social e legitimar a verdadeira função da mulher sob outra perspectiva histórica.

Vênus é a face de um gênero que carrega em si os limites esperados para um corpo feminino europeu, ao mesmo tempo em que ultrapassa as fronteiras, demarcando o emblema da diferença das mulheres em relação aos homens, em meio a uma estrutura de mercantilização dos corpos, acumulação de riquezas, miscigenação forçada, prevista pelo projeto capitalista vigente.

Porém, quando a diferença é um registro que remonta o idêntico, no sentido de exibir um projeto, ela se presentifica distribuindo os outros corpos, como uma espécie de lente que reflete sobre os diferentes sujeitos, a ilusão de um ser originário ideal e de um ser derivado como ordem natural ou primordial. A identidade de origem que faz da Vênus diferença é também a que resulta em máscaras unívocas, que só reforçam o poder majoritário.

Por isso é preciso evocar, como afirma Françoise Vergès (2020, p. 28), feminismos de base decolonial, pois esses

(...) contestam a economia-ideologia da falta, essa ideologia ocidental-patriarcal que transformou mulheres, negras(os), povos indígenas, povos da Ásia e da África em seres inferiores marcados pela ausência da razão, de beleza ou de um espírito naturalmente apto à descoberta científica e técnica.

No contexto da história, a pesquisadora Joan Kelly (1999, p. 21) propõe tornar a emancipação das mulheres pelo feminismo um ponto de vantagem, no sentido de inverter a leitura dos eventos históricos que, notadamente, corroboram para o desenvolvimento masculino. De início, a questão passa pela própria lógica cronológica da história, que faz do passar das eras marcos de progressão, como se fosse uma linha de evolução dotada de acontecimentos inevitáveis. Como se, de fato, fosse possível traçar um saber que se constitui como a própria evolução humana.

A respeito do Renascimento, a historiadora sugere uma outra leitura sobre o período que, tradicionalmente, ficou conhecido como a Era das Luzes, em oposição ao momento anterior, a Idade das Trevas. No texto *Did Women Have a Renaissance?*, Kelly (1972-1973) defende que o desenvolvimento social e econômico que aconteceu na Itália, aproximadamente entre 1350 a 1530, afetou as mulheres de maneira adversa e, portanto, cumpriu o papel de restringir a participação das mesmas na vida cultural, política, econômica e social.

A começar, a Itália foi um dos primeiros países a consolidar os Estados genuínos, por meio de uma economia mercantil e manufatureira que sustentava o desenvolvimento de relações pós-feudais. Nesta escalada de superação do antigo regime, é curioso verificar como os valores da antiguidade foram resgatados, apontando para uma nostalgia que, paradoxalmente, contrapõe à lógica evolutiva, pois retoma antigos valores.

Ademais, a originalidade da leitura da autora versa sobre o fato de que o Renascimento resultou na subordinação das mulheres pelos homens, através do controle dos seus corpos e das funções sociais, que resvalam não só na questão da sexualidade, como também na intelectualidade, na criação e, principalmente, na própria ideia de amor. Na medida em que o Estado passou a organizar a sociedade renascentista, por meio da divisão da vida pessoal e pública, surgiu a relação moderna entre os sexos.

#### **4.7 A questão do amor**

As mulheres, incluindo as nobres, foram cada vez mais afastadas das questões públicas, econômicas, políticas e culturais. Aqui, cabe ressaltar que mesmo sendo um regime teocrático o período medieval teve como um de seus movimentos culturais o amor cortês, que podia ser escrito por autoras mulheres, como Marie Vendatour e Marie de France. Esse tipo de literatura, basicamente, permitia a expressão do amor sexual pelas mulheres aristocráticas que conquistaram inúmeros direitos sexuais e afetivos sob a influência dos romances medievais.

O amor tinha um encargo simbólico de expressar a vassalagem, que era um sistema de servidão do vassalo com relação ao senhor ou senhora feudal. Signos de homenagem e mutualidade se atualizavam nas relações heterossexuais, fundamentadas pela ideia de lealdade. A feudalidade fez do casamento um contrato arranjado e, portanto, o cristianismo promoveu o ideal do amor cortês positivamente, como forma de expressão de um profundo sentimento de fé e devoção.

O segredo que tenta dar forma à Vênus pela língua da beleza e da sexualidade faz de tais conteúdos uma forma organizadora e estruturante para aquilo a que damos o nome de amor. Contudo, não são o bastante para fazer com que o segredo do sensível seja desvendado, mas ao contrário, ele passa a assumir um estatuto mais feminino e menos patriarcal.

Deleuze e Guattari (2012b, p. 90) mencionam o amor cortês como um agenciamento complexo do segredo, essencialmente feminino e operado na maior transparência. Por outro lado, ele revela os caracteres de uma sociedade que codifica as relações pela lógica de poder,

no qual outrem é a forma primeira de um mundo assustador, estabelecido segundo um campo de forças que só pode existir mediante o aniquilamento do outro.

O amor cortês se funda em meio a um contrato no qual a união acontece através da troca de corações, ou seja, antes de oferecer alguma coisa à pessoa amada, é preciso que se prove algo, como expressão da sua lealdade. Assim, o segredo do amor imperceptível passa a ser percebido e o corpo da(o) amante deixa de ter algo a esconder.

Embora a Igreja e o sistema feudal tivessem divergências quanto às relações de amor e matrimônio, o amor religioso e o amor cortês foram expressidos como um destino que selava a ideia da conversão pela paixão e sua conseqüente necessidade de resistir aos sofrimentos. Para um Estado teocrático, esse era o simbolismo que orientava as relações de trabalho e servidão, a partir de um sentimento emocional mais elevado que a vida comum poderia proporcionar.

O feudalismo, como sistema de jurisdições privadas, permitia que as mulheres pudessem herdar e administrar propriedades feudais, bem como substituir seus maridos guerreiros em tempos de batalha. Além do mais, era comum o uso do nome materno pela família e a sexualidade feminina, sobretudo fora do casamento, era percebida socialmente com maior tolerância.<sup>94</sup>

Com a restauração das atitudes clássicas de contenção no Renascimento, as questões de teor privado de família e as preocupações domésticas passaram a nortear, de maneira impositiva, a vida pessoal e social das mulheres, que se tornaram “um objeto estético decoroso, casto e duplamente dependente — tanto do marido, quanto do príncipe” (KELLY, 1999, p. 38).

Não por acaso, a imagem da Vênus de Botticelli foi tomada como o estandarte para uma mudança profunda na cultura, afinal de contas, ela é justamente a representação do amor, da beleza e da própria mulher, que ganha uma importância cósmica através da sua desnaturação. No lugar dos sentidos, que passariam a nortear os desejos sexuais promovidos pelo corpo nu da deusa pintada, emerge o homem elevado e intelectual, cujo poder repousa no controle das paixões e na ascensão da bela alma.

Essa idealização foi ainda mais reverberada quando os humanistas florentinos criaram a Academia Neoplatônica, que tinha como inspiração as ideias clássicas de beleza que serviram para introduzir um novo ideal estético na sociedade florentina.<sup>95</sup> Conforme aponta Anchieta

---

<sup>94</sup> Não estamos aqui defendendo um retorno ao feudalismo, mas ponderando sobre como a promessa do Renascimento não se cumpriu para as mulheres, conforme elucida Joan Kelly (1999).

<sup>95</sup> A título de curiosidade, um dos financiadores da Academia Neoplatônica era Cosimo II de Medici, amigo do estuproador Agostino Tassi que, ironicamente, também se atraiu por Artemísia (da qual falaremos adiante) e tenta estuprá-la sem sucesso. (ANCHIETA, 2021, vol. 2, p. 147). Foi ele também quem encomendou de Artemísia Gentileschi o quadro Judith Decapitando Holofernes.

(2021), esse movimento foi responsável por estabelecer uma profunda relação entre beleza e bem, tendo, na imagem idealizada feminina, um dos meios para se contemplar o divino.

A autora ainda cita que no livro de Marsílio Ficino, um dos fundadores da Academia Neoplatônica, a beleza física tem como função incitar a alma à contemplação da beleza espiritual ou divina. Para a pesquisadora Val Cubero (2003, p. 48), “a teoria do amor platônico criou uma imagem da mulher como ser passivo e dependente, e possibilitou uma percepção da natureza feminina atravessada pela positividade da idealização que necessariamente se traduz em negatividade na vida real”.

Em uma só imagem, era possível estabelecer um padrão de beleza que só se concretizaria na medida em que a moral da mulher correspondesse à sua aparência física. Assim, os artistas não só concebiam o corpo pictórico, como também o fazia refletir os valores da época, submetendo mulheres a esta forma de aparição e, conseqüente, julgamento.

Os valores clássicos retomados pela arte fazem do amor um fim ontologicamente nobre e a beleza da mulher, que inspira tal ascensão, um elemento metafísico que aponta para a dignidade masculina. A castidade passa a determinar o valor do corpo feminino que deve se manter intocável, para garantir uma classe hereditária e dependente, tal como previu a nova aristocracia.

Junto a essa história, é possível notar que os monarcas da Europa estavam tanto protegendo privilégios quanto suprimindo o poder feudal. E aqui se encontra uma parte importante da tese de Joan Kelly (1999), pois aponta para o modo segundo o qual o corpo da mulher foi diferentemente tratado. A imagem da deusa pudica poderia ser tomada como o signo do controle da sexualidade, com o intuito de resguardar a legitimidade da reprodução humana, em um regime econômico baseado na hereditariedade. Contudo, no período medieval, a questão da linhagem pura também era um valor, assegurado pelo uso de métodos contraceptivos e maior liberdade em relação ao desenvolvimento da gestação.

Nesse ponto, podemos nos perguntar: por que se faz necessário o confinamento das mulheres e qual o papel da imagem de uma deusa nua, bela e pura nesse momento cultural? Vênus não é uma deusa qualquer, mas a deusa da sexualidade, que na modernidade é lida como a deusa do amor. De outro modo, ela cumpre vários papéis, e um deles é o de fazer da relação amorosa um símbolo para transmitir seu sentido às relações políticas. Pelo seu teor metafísico, ela determina a vontade por meio da servidão moderna, cuja aparência livre se constitui mediante o controle da vontade. A bela mulher que aparece nua tem o poder de suprimir o ser sensível, para fazer nascer o ser do sensível, que dá origem ao sujeito de boa alma.

O início do capitalismo é simultâneo à criação de um ser existente para servir ao Estado como mão-de-obra e se autoafirmar como capital humano de valor elevado, pronto para ser explorado. Nesse contexto, o problema da nobreza italiana estava ligado à questão de obediência e, por isso mesmo, foi necessária a criação de símbolos, como forma de fundar um princípio de identidade controlada e servil.

Com a necessidade da mão-de-obra adequada ao tipo de trabalho do período da colonização, fundou-se também a ideia do sujeito masculino que se submete à exploração, por fazer do trabalho esse lugar de ascensão. Este protótipo de burguês transforma a real beleza da Vênus em uma Ideia, do mesmo modo que concebe o amor como imagem superior ao sentido e o ato de servir como o gesto da sua elevação.

A contemplação dá a ideia de que o cortesão descoberto dentro de sua própria alma excita um desejo purificado de amar, servir, unir-se com a beleza (ou poder) intelectual. Assim como o amor guiou a sua alma da beleza particular de seu amado para o conceito universal, o amor daquela beleza inteligível (ou poder), vislumbrado internamente, transporta a alma do eu, o intelecto particular, para o intelecto universal (KELLY, 1999, p. 35, tradução nossa).

Este senso espiritualizado do serviço faz da exploração uma obediência livremente escolhida, fundamentada por uma suposta virtude suprema. Nesse sentido, o sensível é capturado e tornado um meio, segundo o qual o sistema capitalista pode acontecer. Como defender a liberdade que rompe o teocrático sistema feudal mantendo a exploração do capital humano, análogo ao processo de vassalagem? Como fazer do corpo um objeto docilizado, a serviço do enriquecimento do Estado?

Em meio à crise de um sistema nascente, a forma do amor serve como símbolo didático, sobretudo, no que diz respeito ao entendimento da relação simbólica dos sexos. Essa, por sua vez, expressa a mudança das relações sociais do Estado, dimensionadas por uma estética da servidão. A diferença é que, no caso da experimentação do amor carnal, a relação dos sexos seria uma relação de dependência e dominação, ao passo que a elaboração do amor ideal seria como um tal exercício de liberdade. A deusa do amor expressa uma nova subordinação das mulheres aos interesses dos maridos e passa a configurar a estética de um novo feminino: belo, casto, angelical e privado.

#### **4.8 O lugar da Vênus na manifestação do sensível**

A Vênus de Botticelli não é um objeto qualquer. Ela nasce organizando a história ao protagonizar uma tradição figurativa retomada pelos renascentistas, mediante a estética clássica. Ela materializa o espírito de uma nova era que faz combinar a antiguidade dos deuses míticos com a intimidade do verdadeiro burguês. A questão aqui é pensar sobre como funciona essa estrutura que funda uma linguagem própria, não só para as artes, mas também para o corpo feminino, para os padrões de gênero, através da criação de determinados símbolos.

O ponto de vista estético que reproduz a imagem de um só corpo nas aparições femininas, a partir do século XV, produz um sentido, que irá versar sobre a sensibilidade. Dito de outra maneira, o transcendental estético é também representativo e, por mais que pudéssemos contrapor essa argumentação, tal forma do transcendental se constitui como linguagem enunciativa, configurada por um sistema que distribui o visível e enunciável, o imaginável e, portanto, a própria sensação.

Nesse caso, vida e morte estão em jogo, como em uma repetição fundamental, que se insere ao meio, selecionando novas formas de repetições coexistentes, deslocadas umas em relação às outras. Ainda que uma obra de arte possa ser independente da substância material, do seu modelo de origem, das(os) espectadoras(os) e da própria pessoa que a concebeu, é justamente essa seleção que permite à obra se manter de pé, conservada como em “um bloco de sensações, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 193).

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos são seres que valem por si mesmo e excedem qualquer vivido (...). A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 213).

Em cada arte, há uma técnica específica de repetição,

(...) cujo poder crítico e revolucionário pode atingir o mais elevado ponto para nos conduzir das mornas repetições do hábito às profundas repetições da memória e, depois, às repetições últimas da morte onde se decide nossa liberdade (DELEUZE, 2006a, p. 404).

A repetição da Vênus é como uma repetição ontológica, no sentido de ser a última repetição que faz da obra de arte um *ser que existe em si*, como um ser de sensação. Segundo Deleuze (2006a, p. 403),

Esta [repetição ontológica] não teria a função de suprimir as duas outras; mas teria a função, por um lado, de lhes distribuir a diferença (como diferença extraída ou compreendida); por outro lado, teria a função de produzir a ilusão que as afeta,

impedindo-as, todavia, de desenvolver o erro contíguo em que elas caem. Do mesmo modo, a última repetição, o último teatro, recolhe tudo de uma certa maneira; de outra maneira, destrói tudo; e de uma terceira maneira, seleciona em tudo.

Mesmo podendo ser vista, a deusa se torna uma abstração ou o próprio pensamento que se ergue destruindo a imagem que o pressupõe. O grande ato do nascimento de Vênus é justamente propor uma fabulação que entra, literalmente, na composição visual transformando as percepções vividas de um corpo em perceptos e as afecções vividas, em afectos.

O sensível é um elemento estético, erguido pela força de um encontro, quase sempre ritualístico. O seu *ser* é tanto singular e difícil de compartilhar quanto social e necessariamente partilhável. Uma obra como *O Nascimento de Vênus* indica uma linguagem que intervém na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e as formas aparentes da sua visibilidade. Não por acaso, logo após a sua primeira aparição, o corpo da Vênus nua passou a figurar inúmeras outras pinturas, assinadas pelos mais celebrados artistas renascentistas.

Piero di Cosimo, Bellini e Tiziano são alguns dos nomes que irão se apropriar desta mitologia da antiguidade e da autorização da nudez para fundar um conteúdo que seria considerado imoral para as fábulas, mas que se impõe no seio do estilo renascentista. A nova ficção, alcançada pela pintura humanista, irá distribuir outros lugares para as deusas e mulheres que, agora, passarão a figurar para além das cenas de seu nascimento, mas também cenas de êxtase, vulnerabilidade, estupro, violação, dentre outras iconografias que irão sustentar um “mal-estar da representação” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 52).

#### **4.9 A Vênus deitada e um outro regime para o feminino**

Figura 20 - *A Vênus adormecida*, de Giorgione e Tiziano (1509)



Fonte: GOOGLE ARTS AND CULTURE, 2023b.

Pouco tempo depois de *O Nascimento de Vênus*, a deusa aparece em terra firme. Agora, pelas pinceladas de Giorgione e Tiziano,<sup>96</sup> o corpo parece ter chegado ao seu destino, com a força dos ventos e a recepção da primavera. Os olhos se mantêm fechados na tela, enquanto ela dura. O sangue colore a face da moça que repousa tranquilamente em meio a uma paisagem, deixando escapar um outro sentido para o amor.

Ao fundo da pintura, nota-se um pequeno vilarejo e, pela volta que nosso olhar faz para o ponto de fuga em questão, traçamos uma narrativa que coloca em jogo a cena observada. Ver é criar, independentemente dos artistas que pintaram a tela, da modelo real ou da personagem fictícia. O ato de olhar nos posiciona em algum campo de significação que sente atração, repulsa, inveja, cuidado ou qualquer outro sentimento que, porventura, possa povoar nossa imaginação. Isso é subjetivo e passa tanto pela afecção quanto pela percepção.

“A arte conserva, e é a única coisa no mundo que conserva” (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 193). Além do título que dá nome àquela, que não é qualquer mulher, podemos reconhecer os signos do corpo da Vênus. Pele clara, seios pequenos, cabelos, aparentemente longos, ventre desnudo, ligeiramente escondido pela mão. Os traços do rosto também informam sobre a face que é lida como delicada, sobretudo, por carregar os traços de um padrão europeu ocidental. Porém, dessa vez, ela dorme e fica a questão: com o que sonha Vênus?

Segundo a leitura warburgiana, que nos propõe a pensar sobre os elementos secundários da obra, notamos o tecido do vestido caído sobre o chão, fazendo as vezes de um lençol que

<sup>96</sup> A obra foi iniciada pelo pintor italiano Giorgione, porém, com a sua morte prematura, aos 33 anos, Tiziano finalizou a obra.

acolhe confortavelmente aquele corpo. O amor, a vulnerabilidade e até a indecência são uma tentativa de desenvolver e de desdobrar esse mundo possível chamado Vênus. Como pode dormir tão imperturbavelmente, mesmo estando nua? Será que ela não tem medo de ser acordada por algum desconhecido perigoso? Será que há mais alguém com ela? Ou será que ela está ali sozinha?

O tecido dobrado serve de berço para a mulher que aparece de olhos fechados, tornada vulnerável do ponto de vista de uma sociedade cruel com as mulheres e vulgar por aqueles que pretendem condenar a sexualidade feminina. A imagem da deusa na horizontal apareceu nas artes, pela primeira vez no Renascimento, em 1483, pelas mãos de Botticelli, na pintura *Vênus e Marte* (Figura 19). Segundo a mitologia, Marte se apaixona por Vênus, que mantém relações extraconjugais com o deus romano da Guerra, uma vez que ela era casada com Vulcano. O fruto desta relação é o deus Cupido, que aparece nessa e em tantas outras representações de Vênus.

A deusa adormecida poderia ser a representação de um corpo que acaba de ter relações sexuais, sendo sua nudez o registro do outro que a despiu. Entretanto, os olhos fechados da deusa parecem fazer alusão à “bela adormecida”, da fábula de Pigmalião, cujo corpo se encontra à deriva do uso e da violação, a menos que um príncipe benfeitor apareça para salvá-la.

O tecido, agora no chão, simula a textura da espuma que deu origem à deusa, porém, sem o efeito do vento lançado pelos deuses lascivos. Didi-Huberman (2013), junto a Warburg, destaca que o vento tem o papel de desvelar a forma feminina nas artes, aparecendo em obras que apresentam deusas e ninfas pagãs que resistem à história, mesmo tendo atravessado o período do Cristianismo.<sup>97</sup> Porém, é por meio da nudez de um corpo tombado que a deusa do amor, senão o próprio amor, encontra o que o autor identifica como o seu declínio.

Em obras como *Primavera* (Figura 18), as três graças são representadas através de uma nudez quase explícita, escondida pelo tecido transparente que cobre e desvela as partes e volumes. À direita da tela, uma ninfa aparece com as mesmas vestes, sendo perturbada por um dos Zéfiros, que anima a paisagem com o seu vento, ao mesmo tempo em que toma, de maneira violenta, o corpo da mulher, sexualizado pelas dobras do tecido que direcionam nossos olhares para as partes íntimas, sexualizando a cena, que a princípio, pode ser tomada como ingênua.

---

<sup>97</sup> Em uma de suas brilhantes análises, Didi-Huberman (2015, p. 46-62) cita a obra *Naissance de saint Jean Baptiste* (1485-149), em que, em meio a uma cena de nascimento de um santo, a aristocracia é representada pelas sete figuras que trajam vestidos comuns, em contraponto à mulher que entra pela porta à direita com os vestidos esvoaçantes e frutas na cabeça, como nos relevos romanos do século II d.C.

Figura 21 - Detalhe da obra *Primavera*, de Sandro Botticelli (1482-1485)



Fonte: recorte de IMBROSINI, 2017.

Seriam as ninfas da obra as verdadeiras salvadoras de Vênus, ao tentar cobri-la de seu nascimento lascivo, que faz da nudez um objeto de posse e cobiça? Ou seriam elas a marca de uma sexualidade maldita, vulnerável às forças masculinas? Na *Vênus adormecida*, a vulnerabilidade, o pudor e o erotismo ocupam a mesma cena ambígua, onde não se sabe ao certo o que se passou e o que pode acontecer. O que se sabe é que os homens, considerados grandes gênios, alcançaram o exercício de codificar os corpos femininos por meio dos caracteres da única nudez autorizada: a nudez de Vênus.

#### 4.10 Sexualidade desvelada

Figura 22 - *A Vênus de Urbino*, de Tiziano (1538)



Fonte: WIKIART, 2022.

Quase trinta anos depois da *Vênus adormecida*, uma outra imagem da deusa nua aparece no contexto das Artes Renascentistas. Deitada sobre um lençol, cujas dobras imprimem a ideia de movimento, uma mulher recai absoluta e relaxada. Na pintura *A Vênus de Urbino*, a mulher mitológica aparece de olhos abertos, fixados em nós, que a observamos enquanto vamos devindo a própria figura, com o intuito de experimentar ou de entender o que se passa naquela tela.

O corpo ali presente parece tão indiscernível quanto codificado. Indiscernível porque, apesar de estatizado em um ponto, ele é o registro de algum acontecimento forjado pelo pintor. De antemão, não se sabe ao certo o que aconteceu, acontece ou acontecerá na cena. Por isso mesmo, o corpo também é codificado, transcrito segundo os limites de uma língua destinada a imobilizar o corpo segundo uma organização conhecida.

Na obra de Tiziano, a profundidade continua sendo o registro de um estilo que se consagra pela edição de um plano visual, marcado pela simulação do campo tridimensional. As formas do corpo permanecem segundo o protótipo matricial, com traços, volumes, tons de pele idênticos à outra *Vênus*, que dormia no meio do campo. Os cabelos aparecem soltos, com uma tiara, e vemos também acessórios como brincos, um bracelete e um anel. Em uma das mãos, o ventre desnudo é, mais uma vez, tampado parcialmente e na outra mão, um buquê de flores faz lembrar da primavera, remetendo aos signos de sua origem venusiana. Abaixo do buquê, notamos uma das flores caídas, indicando um possível defloramento, ou perda da virgindade.

Na composição, outras três figuras aparecem, formando um ponto de fuga, com uma importância quase acessória. Duas mulheres, ao fundo, ocupam uma posição servil, sendo uma ajoelhada sobre um baú, provavelmente à procura de algo, e a outra, segurando o vestido que, possivelmente, irá vestir a *Vênus* nua, tal como fizeram as Horas, em seu nascimento. O cachorro se deita ao lado da mulher e, por ser o signo da lealdade, ocupa o primeiro plano com tranquilidade.

Tal obra, assim como as outras citadas anteriormente, possui inúmeras teorias e análises que reforçam a ideia de que a presença de *Vênus* ajuda a maquiagem uma série de comportamentos de época ligados ao matrimônio, às relações de trabalho, aos relacionamentos extraconjugais e também à intimidade dos artistas com suas modelos, sendo algumas delas prostitutas e cortesãs.

Segundo Deleuze e Guattari (2012b, p. 103), a perspectiva na pintura é uma maneira histórica de ocupar as diagonais ou transversais, ou seja, elas formam as linhas de fuga. Por isso, mesmo que se pretenda colocar uma imagem ao fundo, ao lado, no centro ou nas beiradas,

todo o plano visual importa para contar uma história, como uma espécie de reterritorialização do bloco visual móvel.

A ocupação dos elementos e personagens na tela tem o objetivo de estratificar uma memória dentro de um código, atribuindo, às pessoas e coisas, uma função. Nessa obra, o tecido sobre o qual se deita a Vênus não aparenta mais o resultado de um tombamento vulgar, como outrora, mas tem a função de ornamentar o leito em um aposento privado, destinado à intimidade.

Não obstante, a tela de Tiziano, provavelmente, foi encomendada em 1538, pelo duque de Urbino, que pretendia dá-la de presente à sua esposa, para decorar o quarto do casal. Foi somente em 1631 que a imagem veio a público, por meio de uma exposição no Museu Uffizi, em Florença, o mesmo em que se encontra *O nascimento de Vênus*, de Botticelli. A partir desse momento, a obra se tornou referência para o desenho do nu feminino, tendo sido utilizada por outros artistas, como Jean-Auguste Dominique Ingres, Abraham Constantin e o Édouard Manet (ANCHIETA, 2021, vol. 2, p. 169).

Podemos afirmar que a pose deitada de Vênus se conecta à tentativa de humanização da figura do amor e legitimação da aparição da mulher nua em um contexto de interesse pelo erotismo e intimidade. Assim como a *Vênus adormecida*, a *Vênus de Urbino* chegou na margem e habita a terra firme, proclamando a sua realidade prosaica. Ela se situa entre o prosaico e o mitológico.

Em cada aparição, o corpo venusiano é marcado com um signo provisório, cuja efemeridade a condena para seu iminente naufrágio. A presença da nudez da mulher, que se encontra em um campo aberto ou dentro de um quarto fechado, é a restituição de uma carne que está sendo exposta para o uso comum, seja para a idolatria à fecundidade, seja para a exaltação de sua beleza sensual.

A profanação da deusa se confunde com a privatização do corpo feminino no núcleo da família heterossexual e, do mesmo jeito que o corpo feminino se torna um desígnio público da experiência humana, ele também é um instrumento de uso e elevação. Quanto mais confinadas as mulheres são, na realidade, mais objeto de desejo e de posse elas se tornam. Assim como a terra é tomada pela conquista e controle, o corpo feminino se torna um lugar de disputa, acúmulo e violação.

A sexualidade dessa obra é tanto alvo de simbolismo quanto projeto de prática. Ao ser confinada ao espaço privado, a Vênus passa a ser o produto de um mercantilismo que a torna propriedade. Embora a nudez feminina possa ser lida como o registro do deleite erótico masculino, ela também é o produto de uma classe dominante, que anseia tê-la para si, jovem,

virgem, eterna e servil, tal como o cachorro e as criadas que compartilham o plano estético pintado por Tiziano.

A perspectiva, bem como a profundidade, marca o território privado de uma economia capitalista, baseada na hierarquia de planos que vai fazer, das linhas de fuga, objetos de representação. As mulheres ao fundo da cena criam a possibilidade do corpo feminino ideal, justamente por estarem em perspectiva com a jovem nua disposta na cama, mais ao fundo e em menor tamanho.

Ao intitular a obra como Vênus, o conteúdo material da pintura continua amparado pelo segredo do mito, agregando valor àquela obra destinada a poucos. E mesmo sabendo que os artistas do Renascimento se valeram de pesquisas sobre a Antiguidade tardia, sobretudo, no que diz respeito à beleza e à forma, é inegável que alguns signos permaneceram como valores idealistas, ajudando a compor o cenário político emergente.

Desde o período helenístico e, mais tarde, no período romano, imagens de Vênus e Afrodites eram colocadas no espaço privado, como forma de manter o rito do amor resguardado à intimidade, como se tivesse um valor secreto, destinado a poucos.<sup>98</sup> E é nesse sentido que o encontro com a imagem de Vênus eleva o segredo a uma percepção, tornando quem se vê diante da obra um conteúdo não menos secreto do que o que se tem a descobrir.

Qual segredo está por trás, na frente e ao lado da imagem de uma mulher nua, sem pelos e idealizada, em meio a uma sociedade moralizada e estruturada pelo casamento, confinamento e exploração do corpo com fins mercantis? Quais segredos a imagem de Vênus pode revelar, para aquelas(es) que tentarem descobrir? O segredo da deusa está em seu conteúdo ou em sua forma? Teria a pintura se engajado em um devir tão intenso quanto a própria sexualidade?

O mito do nascimento de Vênus é secreto por transparência, impenetrável como a água e incompreensível na verdade.<sup>99</sup> Sua existência passa por três segredos primordiais: primeiro, o segredo da espuma que a deixa vir ao mundo e não se sabe se é água agitada do mar ou

---

<sup>98</sup> Na época helenística e, posteriormente romana, era comum o hábito de expor, em residências particulares, estatuetas de mármore, e muitas dessas ficaram conhecidas apenas em descrições escritas. A “imagem” do nascimento de Vênus saindo de uma concha só foi conhecida através de um livro de memórias, intitulado *Afrodite Diadiimene e Anadyomene*, publicado em 1901, pelo Sr. Furtwongler, que descreveu duas lindas estatuetas de Afrodite, pertencentes a casas particulares, que lhes cedeu o direito de publicar (PERROT, 1906, [s.p.]).

<sup>99</sup> Deleuze e Guattari (2012b, p. 91-92) citam esses termos ao elencar os três estados do segredo sob os quais Édipo é submetido. Apropriamo-nos dessa mesma terminologia, pois encontramos ressonância nestes dois modos de subjetivação que passa pela sexualidade humana. “Édipo passa pelos três segredos, o segredo da esfinge cuja caixa ele desvenda, o segredo que pesa sobre ele com a forma infinita de sua própria culpabilidade, enfim o segredo em Colona que o torna inacessível e confunde-se com a linha pura de sua fuga e de seu exílio; ele, que nada mais tem a esconder ou que, como um velho ator do Nô, tem tão somente uma máscara de moça para cobrir sua ausência de rosto. Alguns podem falar, nada esconder, não mentir: eles são secretos por transparência, impenetráveis como a água, incompreensíveis na verdade, enquanto que outros têm um segredo sempre desvendado, ainda que eles o cerquem com um muro espesso ou o elevem à forma infinita”.

esperma; segundo, o segredo de sua sexualidade que marca a forma infinita de sua culpabilidade, caso contrário, não precisaria se vestir assim que chegasse em terra firme; por fim, o segredo daquela que se deita nua, por vontade própria ou subordinação. Ao chamar a pintura de Vênus, a nudez que seria rechaçada, passa a ser protegida por um muro espesso, elevando aquele corpo ideal à forma infinita de uma divindade.

É deste modo que a imagem de Vênus, mesmo não escondendo nada, marca uma subjetividade secreta, à força de uma suposta transparência, inocência e velocidade. As mulheres “não têm segredo, porque devieram, elas próprias, um segredo”.<sup>100</sup> Quando são tornadas objetos de adoração, deixam escapar as categorias da percepção, juntamente à distribuição de suas dimensões relativas ao passado e ao futuro. Talvez por isso quem espera Vênus em terra firme sejam justamente as Horas ou o próprio tempo que, poeticamente, floresce com a chegada da primavera, mas também aprisiona e cerca o corpo, elevando-o à sua forma infinita.

A *Vênus de Urbino* é tanto um objeto de desejo quanto o vestígio de emancipação para fonte de um segredo primordial, que legitima sua existência, mesmo estando diante de uma sociedade moralizada e patriarcal. O segredo possui uma dimensão social, erguido pela própria sociedade, que cumpre o papel de espalhá-lo, a despeito da própria percepção. A nudez é só uma primeira camada para o sexo parcialmente coberto e tomado como posse de um projeto mercantil.

#### 4.11 Vênus como repetição

Uma obra de arte que pretende representar o mundo como retrato de uma realidade imaginada faz com que cada elemento da sua existência artística seja passível de repetição. Repetir é uma forma de transgressão, uma vez que coloca a lei da impossibilidade em questão, denunciando o caráter mais nominal ou geral, em direção a uma realidade mais profunda e artística. Como repetir o que já começou? Como fazer nascer um corpo que já foi parido no mundo?

Uma imagem não apresenta, necessariamente, uma realidade suposta, pois “ela é para si mesma toda a sua realidade”.<sup>101</sup> A arte não tem objeto e nem sujeito, é como a descrição do

---

<sup>100</sup> Deleuze e Guattari (2012b, p.90) fazem esta proposição acerca das mulheres. Aqui estamos fazendo uma inflexão sobre as mulheres idealizadas nas artes em questão, pois achamos redutor abarcar a noção de gênero a esta origem comum.

<sup>101</sup> Em uma conversa registrada por Hervé Guibert, para o *Le Monde*, em 1983, Deleuze concede este depoimento, a respeito do cinema. Deleuze (2016, p.225).

artefato “livro” que, segundo Deleuze e Guattari (2012b, p. 18), é “um composto feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes”.

A arte não é exatamente um fim, mas um aparato para traçar linhas de vida que podem estar, ou não, inseridas na própria prática artística. Na medida em que a arte passa a ser subordinada a um sujeito, seja ela(e) a(o) artista ou fruidora(or), coloca-se à parte o trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Em último caso, recorre-se ao divino, como forma de superar a pluralidade da vida, estabelecendo, assim, a sua genealogia metafísica, conduzida pelos processos de representação.

Daqui, decorrem duas questões que podem nos auxiliar nessa investigação acerca do papel das imagens de Vênus na invenção de um suposto projeto de *ser*, articulado segundo os ditames de uma determinada representação do sensível. De um lado, a repetição que toma o diferente para se disfarçar nele e produzir algo novo, como um corpo nu que é tornado celestial a serviço da moralidade humana; de outro, a repetição do mesmo, que opera tentando fazer caber o diferente dentro de um sistema de identidades, numa tentativa de retraçar as origens, os comportamentos e o conceito de determinada corporeidade.<sup>102</sup>

Mesmo sendo comprimidas, dobradas e envolvidas de significação, as estátuas e pinturas das Vênus e Afrodites fazem de seus elementos potências de alargamento e estiramento de mundo. O corpo das artes marca uma direção do espaço e se une a outros corpos (vivos ou não), envolvendo-se simultaneamente, como em uma cena que deixa transparecer a unidade coletiva em extensão.

As esculturas e pinturas passam a valer como verdadeiros personagens que, no encontro com as(os) espectadoras(es), ganham vida no espaço social. Esse papel das artes funciona como a “máquina viva” (DELEUZE, 2012, p. 213) de um sistema que reverbera agenciamentos coletivos de enunciação, para além e aquém da temporalidade do encontro que a atualiza.

A Vênus, como alegoria, torna-se a marca de uma experiência compreensiva e espiritual, pontual e conceitual, que pode ser acessada pela verticalidade de sua estrutura, reforçada pela homogeneização de um rosto/paisagem, adequado à sua corporeidade. Mas é Didi-Huberman (2013, p. 25) que vai apontar para o fato de que a Vênus não é nem personagem e nem alegoria, mas um fóssil em movimento “que se repete nas imagens ocidentais de longa duração”.

A mais alta unidade espiritual para o corpo feminino inspirado na deusa mitológica é também o sintoma de sobrevivência de uma humanidade. A Vênus parece ser parte do teatro de base que configura os seres em direção à sua realização. Seu conteúdo, quando tornado

---

<sup>102</sup> Comentaremos mais adiante sobre essas aparições das chamadas “Vênus” na História das Artes. Aqui, cabe chamar a atenção para o anacronismo que consistiu em chamar as antiquíssimas estatuetas pelo nome de Vênus.

alegórico, faz combinar o eterno e o instante indo muito além do símbolo, transformando a natureza em uma história e a própria história em natureza.

Mas é no momento em que se torna fóssil é que sua máquina de rostidade volta a funcionar, pois sabemos, pela Física, que o fóssil quando é animado se torna um combustível e passa a ser explorado, como forma de fazer a máquina não cessar. Talvez por isso mesmo, na passagem do período medieval para o período moderno, o teatro ovidiano e as imagens esculpidas da Vênus da Antiguidade tenham voltado a figurar a história das artes, como forma de perpetuar um outro lugar para essa matéria do passado, tornada agora volátil.

#### 4.12 A Vênus de Artemísia

Artemisia Gentileschi foi uma pintora do período barroco, reconhecida pela sua qualidade técnica e, proporcionalmente, preterida em função da sua biografia ser, por vezes, tomada como critério para se avaliar o seu trabalho, segundo classificações consideradas hoje como misóginas. Quando jovem, ela sofreu um violento estupro do seu então professor de pintura, Agostino Tassi, que ainda se uniu a outro abusador da artista para roubar uma de suas obras.

Para a pesquisadora Cristine Tedesco (2018, p. 39), em sua tese de doutoramento intitulada *Artemisia Gentileschi: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654)*,

(...) a pintora foi muitas vezes lembrada pela ótica do escândalo público do processo criminal aberto por seu pai em 1612. O processo denunciava o pintor Agostino Tassi, acusado de “desvirginar forçosamente” a jovem pintora durante o ano de 1611, em Roma. A publicação do processo intitulado *Stupri et Lenocinij Pro Curia et Fisco*, organizado por Antônio Bertolotti (1876) não trouxe reconhecimento à sua trajetória como pintora e acabou vinculando sua obra à violência cometida por Agostino Tassi.

Somente entre as décadas de 1960 e 1980 é que a obra de Artemísia passou por uma espécie de reconstituição, mediada pelos historiadores Ward Bissell (2013) e Mary Garrard (1989). O estudo de Garrard (1989, p. 196-197) sugere que Gentileschi tenha sido bastante dedicada à pesquisa, identificando em sua obra traços de figuras da antiguidade, com o intuito de criar imagens de figuras humanas em movimento.<sup>103</sup>

O trabalho de Gentileschi elenca figuras importantes como Aurora, Dalila, Santa Cecília Danae, Medeia, Maria Madalena, Lucrecia, Cleópatra, além de outras personagens

---

<sup>103</sup> Segundo a pesquisadora Cristine Tedesco (2018), os estudos mais significativos sobre Artemisia Gentileschi foram publicados no catálogo resultante da exposição realizada no Palazzo Reale, em Milão, entre 2011 e 2012.

emblemáticas, incluindo autorretratos. Para Sandro Barbagallo (2011, p. 1), a “grandeza artística de Artemisia Gentileschi vai muito além de sua história pessoal e de estereótipos que sempre a acompanharam”.

Em 1610, com apenas 17 anos, a artista fez uma versão de *Susana e os Velhos*, cuja história do Antigo Testamento aparece da seguinte maneira:

Na passagem bíblica, uma bela jovem casada é assediada durante um banho no parque e então falsamente acusada de trair o marido por dois homens mais velhos, que a chantageiam. É julgada e inocentada. A obra é uma alegoria do triunfo da virtude sobre a calúnia que, ironicamente, anunciava a real e dramática experiência da pintora, que foi desejada por dois homens (ANCHIETA, 2021, vol. 2, p. 144).

Figura 23 - *Susanna e os anciões*, de Artemisia Gentileschi (1610)



Fonte: WIKIART, 2013.

Inúmeros outros artistas pintaram essa mesma cena<sup>104</sup> e, em boa parte delas, a representação apresenta notas de sensualidade e consentimento da vítima em relação ao abuso.

<sup>104</sup> Os artistas mais famosos que pintaram a cena bíblica de Susana e os anciões são Tintoretto (que faz duas versões), Guido Cagnacci, Guido Reni, Rubens, Van Dyck, Rembrandt (que também faz duas versões diferentes), Salomon Konik, Pompeu Batoni, além de Artemisia Gentileschi. No artigo da pesquisadora Carmen Diniz (2014), essas imagens são analisadas e comparadas, tendo como reflexão o contraponto entre o olhar masculino e o olhar feminino na pintura.

Cabe ressaltar que, pelo fato de ser uma cena bíblica, o nu era respaldado pelas instituições legitimadoras das artes que consideravam a nudez uma parte importante para o alcance da representação verossímil.

A primeira obra com o tema Susana e os anciãos é assinada pelo artista Alessandro Allori e foi feita no século XVI. Na pintura, Susana tem um corpo considerado belo para os padrões vigentes, os cabelos enfeitados e uma expressão que se situa entre aflição e submissão. Segundo Carmen Diniz (2014, [s.p.]),

O pintor a representou na sua fragilidade diante do poder dos homens que se acham no direito de assediá-la e subjugá-la. Na verdade, esta é a expressão de uma mentalidade que vigorou durante muitos séculos em nossa história ocidental, em que os homens achavam-se donos das mulheres como se elas fossem objetos que podiam ser manipulados.

Figura 24 - *Susana e os anciãos*, de Alessandro Allori (1561)



Fonte: WIKIPÉDIA, 2007.

Enquanto Artemísia Gentileschi seguia elaborando seu trabalho em meio a uma sociedade que culpabiliza a vítima pela violência de gênero sofrida, obras que legitimavam o estupro e subjugavam corpos femininos não só eram aceitas, como também admiradas e elencadas como as expoentes da História das Belas Artes. Não por acaso, essa cena de estupro

foi reproduzida inúmeras vezes por pintores homens, como no caso da versão de Jan Massys, na qual Susana, além de hiperssexualizada, ainda aparenta uma serenidade diante da violação explícita:

Figura 25 - *Susana e os anciãos*, de Jan Massys (c. 1510-1575)



Fonte: COSTA; NEVES, 2019.

E, até no século XX, a história de abuso foi pintada pelas mãos de Picasso, que concebeu uma Susana moderna, com traços cubistas ressaltando a sua nudez. A pose deitada é composta pelos braços acima da cabeça, deixando a moça ainda mais exposta aos olhares dos velhos que, dessa vez, observam a mulher pela janela aberta, do lado de fora do quarto. O título da obra encaminha nossa interpretação para um lugar de ambiguidade, pois a tranquilidade da mulher nua diante da janela aberta nos permite pensar se a cena não se trata de uma exibição consentida, assim como na condenação de Susana, no conto do Antigo Testamento.

Figura 26 - *Susana e os anciãos*, de Pablo Picasso (1955)



Fonte: COSTA; NEVES, 2019.

Na versão de Gentileschi, é possível perceber o desgosto da personagem principal, assim como a malícia dos dois velhos que avançam sobre ela. Embora esse fato possa ser destacado como mais um elemento de valor do trabalho da artista, pois remete à psicologização das personagens pintadas, tão valorizada a partir do Renascimento, a pintora é rechaçada em função do caráter autobiográfico, já que tem seu trabalho fixado no evento do estupro sofrido por ela.

Só para se ter uma ideia, uma das primeiras aparições teóricas da obra da artista se dá em um tratado de pintura realizado por Giovanni Battista Passeri, escrito em 1678 e publicado em 1772, na qual a artista aparece como uma figura lasciva (FABRIS, 2020, p. 524). Cabe ressaltar que essa e outras críticas que Gentileschi recebe, em algumas das menções ao seu trabalho, até meados do século XX, visam desqualificar moralmente a sua pessoa, impactando diretamente na recepção de sua obra.

A pintura *Judite decapitando Holofernes*, realizada pela artista entre 1611 e 1612, se trata da passagem bíblica do Antigo Testamento que narra a derrota do general Holofernes por uma viúva. Porém, ao que tudo indica, esse foi o quadro roubado por Tassi e Cosimo, o outro abusador da pintora. Mesmo que a escolha por heroínas bíblicas fosse uma realidade do período, a obra de Gentileschi foi rebaixada a uma “vingança pictórica” (ANCHIETA, 2021, vol. 2, p. 150), fazendo alusão, mais uma vez, ao estupro sofrido pela pintora.

Figura 27 - *Judite decapitando Holofernes*, de Artemisia Gentileschi (1611-1612)



Fonte: ANCHIETA, 2021, vol. 2, p. 149.

Além de todo esse histórico de figuras femininas peculiares, Gentileschi também produziu uma pintura de Vênus, no século XVII, e, por mais que estivesse acometida aos padrões reguladores da pintura do período e fosse diretamente inspirada pelo estilo Barroco, encabeçado pelo seu mestre Caravaggio, parece-nos interessante levantar alguns pontos sobre a sua versão da deusa do amor.

Figura 28 - *Vênus e Cupido*, de Artemísia Gentileschi (1625-1630)



Fonte: VIRGINIA MUSEUM OF FINE ARTS, 2023.

Nessa aparição pictórica de Vênus, intitulada *Vênus e Cupido*, a deusa aparece deitada em um espaço que se assemelha a um quarto. Na cama, a cor dos tecidos remete à nobreza da época e a maestria na representação dos materiais indicam a qualidade técnica da artista. Um tecido transparente envolve o corpo feminino, partindo de uma das mãos até o ventre da figura repousada.

Ainda em primeiro plano, Cupido acompanha a mãe, enquanto segura penas de pavão em um formato de leque. O pavão é o símbolo da fecundidade e remete à valorização da fertilidade, sobretudo, no século XVII. Ao fundo, podemos notar um quadro que se assemelha a uma janela e cuja linha de fuga nos conduz a ver uma paisagem que transita entre o realismo e a pintura.

A obra conhecida também como *A Vênus adormecida* remonta o mistério da Vênus que dorme, porém, diferente das outras representações, não há mais o gesto pudico de cobertura do ventre pelas mãos. Diferente disso, há um jogo de claro e escuro que mantém a moralidade exigida para as figuras estéticas da pintura da época, ao mesmo tempo em que deixa fluir a ambiguidade da mulher representada.

Enquanto dorme, Vênus não é mais uma mulher que seduz, porém, ainda assim ela permanece sedutora. Embora estejamos diante de sua nudez, algo de misterioso permanece no quadro, convidando-nos à decifração e protegendo, ao mesmo tempo, o que há para se decifrar. Segundo Deleuze (2019, p. 176), a mulher que dorme é uma espécie de signo que pode ser descrito como:

(...) a mulher que dorme é o segredo: não mais um ter segredo, mental, carnal, mas a possibilidade do segredo, o ser do segredo, totalmente exposto na exterioridade e que, para além dessa exterioridade, conserva seu ser de segredo. Um segredo sem matéria e que não se esconde. Aqui não há nada a saber; inviolável, porque não há nada a violar, a não ser um corpo.

Quando a própria mulher escancara a nudez de maneira tão explícita, como na obra de Gentileschi, um fato novo acontece: a própria estrutura de confinamento e objetificação tende, ela própria, a se dissolver. Talvez, por isso, a obra da artista tenha sido tão condenada pela história e crítica das artes escritas, majoritariamente, por homens. Afinal de contas, ao representar cenas de exploração sexual, vingança feminina ou mesmo uma sexualidade explícita, a pintura expõe mais do que pinceladas, mas a ruína de um sistema de poder que faz da representação seu local de exploração.

A obra de Gentileschi descobre a potência dos elementos livres, mais radicais do que as imagens de origem e os eleva ao seu lugar de cumplicidade, especialmente em relação à tentativa de destruição, ainda que lenta, desse sistema de opressão. A figura venusiana da artista faz ressurgir a misteriosa mulher, não mais como a correspondente da superfície ideal, como em um simulacro, mas como a portadora de um novo segredo que ameaça a ordem.

É como se a artista fosse um além de si mesma e detivesse o poder de criar uma imagem de si, ora aquém da mulher ideal, ora além e sempre diferente. Nesse ponto, a autoria é um fator essencial, pois, em um funcionamento normal, a pintura exprime um mundo possível que existe em nosso mundo, como reflexão de uma hierarquia vigente. Todavia, ao ser feita por uma artista mulher, em um regime patriarcal, ela própria se torna a dona do “gesto incansável do escultor amoroso” (DELEUZE, 2019, p. 177).

Gentileschi revela os elementos puros que transformam os objetos, os corpos e a própria relação com o espaço. Ela desvia o mundo das ideias para uma natureza que conhece a si mesma, um corpo que se desenha segundo a potência de um sexo minoritário. Pela primeira vez, a sexualidade feminina não aparece separando o desejo do objeto, mas antes o próprio desejo se faz metamorfoseado em pintura.

Se a essência de Vênus era garantida pelo seu valor moral que a fazia renascer como a mais bela mulher para ser vista e jamais tocada, na obra de Gentileschi essa essência se esvai. Ao pintar a deusa da beleza e do amor, a pintora faz desaparecer “os andaimes de instituições e de mitos que permitem ao desejo tomar corpo, no duplo sentido da palavra, isto é, de se dar uma forma definida e fundir um corpo feminino”.<sup>105</sup>

<sup>105</sup> MICHAUX, Henri. *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, Gallimard, p. 99 (apud DELEUZE, 2006b, p. 327).

A artista, em sua aventura, retira o princípio do sexo diferenciado, em proveito do mundo andrógino dos duplos, pois, ao mesmo tempo em que ela é a criadora de formas ideais, papel destinado somente aos homens, ela também é aquela que pode experimentar o corpo em sua realidade, pois ela mesma é a realização deste suposto ser, que só existia enquanto imagem do ideal.

#### **4.13 O afastamento das mulheres e a questão da representação**

Condicionar a obra de Gentileschi à sua biografia é um fato limitante: primeiro, porque esse mesmo fenômeno não acontece com o mesmo peso na obra e biografia de artistas masculinos; segundo, porque o rebaixamento de uma arte em função da sua relação com a vida só é possível se o critério de avaliação estiver em conformidade com um projeto de mundo homogêneo, sem relação com a diversidade.

No ensaio *Why Have There Been No Great Women Artists*,<sup>106</sup> a historiadora Linda Nochlin (2016) ressalta que, no ocidente, as artes são consideradas uma expressão individual, produzida por um gênio artístico que determina aquilo que virá a ser considerado a manifestação máxima do sentimento humano, por meio do estilo, formas, cores e volumes. Nesse processo, boa parte das mulheres foram banidas das academias de Belas Artes, ao mesmo tempo em que o corpo feminino foi utilizado como tema, demarcando um ideal de beleza, pureza e juventude.

Além da problemática relacionada a um corpo que é tornado objeto de um ideal, ainda há uma questão de poder, na medida em que as mulheres foram afastadas e até mesmo boicotadas de qualquer possibilidade de se inserirem no papel de artistas, desde sempre reservado a uma elite predominantemente masculina. E, por mais que tenham existido grandes mulheres reconhecidas como artistas, na perspectiva da qualidade técnica, criativa e conceitual, elas podem ser consideradas exceções, já que o esforço para fazer parte do contexto artístico, ao longo da história, constitui-se como uma atividade de resistência. Nochlin (2016) chega a chamar de “milagre” a inserção de mulheres e pessoas negras em qualquer um desses espaços de produção e, mais ainda, de valorização artística.

Para se ter uma ideia, boa parte da valorização do rigor técnico nas artes representativas aparece vinculada ao mito do Grande Artista que as realiza, cujo talento encontra base no dom divino, sendo este a grande origem da sua genialidade. Há pouco ou quase nenhum relato sobre um conjunto de jovens artistas medíocres ou mesmo uma atenção em relação ao seu local de

---

<sup>106</sup> Ensaio de 1971 que, no Brasil, leva o título *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, e foi publicado em 2016 pelas Edições Aurora.

privilégio na sociedade e o conseqüente papel dessa posição no desenvolvimento do artista que é considerado gênio.

Além do mais, nas prestigiadas escolas de Belas Artes da Europa e em parte do mundo, havia uma restrição para as mulheres, principalmente, em relação a uma das mais importantes cadeiras nas universidades: a da figura humana. E mesmo no Brasil, país em que a presença de mulheres artistas se faz em outra proporção, haja vista o fato de que as mulheres ocupam um lugar de destaque,<sup>107</sup> elas só foram autorizadas a frequentarem um curso superior no ano de 1879, sendo que somente na década de 1970 o número de mulheres nas universidades aumentou.

Qual seria, portanto, a questão que perpassa a constante necessidade de afirmação de uma certa mitificação de homens europeus como artistas divinizados, em detrimento do apagamento das mulheres, mesmo aquelas consideradas talentosas, ao longo da história? E eu ainda acrescentaria: por que durante tanto tempo a autoria de algumas obras feitas por mulheres permaneceu escondida sob o nome de artistas do gênero masculino?<sup>108</sup>

O problema do afastamento das mulheres e outros corpos minoritários, em relação à criação das próprias narrativas visuais, reside no fato de que tais corpos, quando não são completamente invisibilizados, tornam-se a imagem de uma determinação. De outro modo, o mesmo método que sacraliza artistas europeus reduz a potência dos corpos a uma mera representação, fazendo, das figuras expressas nos quadros e esculturas, verdadeiros seres de razão.

#### 4.14 De Vênus à Olympia

Com a ascensão das classes burguesas, a partir do século XVIII, uma série de normas e valores se pulverizaram na sociedade, no sentido de conduzirem os estratos sociais emergentes em direção ao processo civilizatório, alicerçado pelos regimes da corte. Segundo Anchieta (2021, vol. 2, p. 164), esse foi um momento no qual a sociedade se viu menos crente no poder

---

<sup>107</sup> Durante um debate sobre Arte e gênero, realizado pelo IEA (Instituto de Estudos Avançados), da Universidade de São Paulo (USP), em março de 2017, a pesquisadora Ana Paula Simioni destacou que o Brasil tem uma situação diferente de outros países quando o assunto é a participação de mulheres no cenário das artes e apontou nomes como Anita Malfatti, Lygia Clark, Lygia Pape, Tomie Ohtake, Maria Bonomi, Regina Silveira, Djanira, que tiveram reconhecimento e ocupam um lugar de relevância no que diz respeito à valorização de suas obras.

<sup>108</sup> A pintura *Davi e Golias*, de Artemisia Gentileschi, foi atribuída ao pintor italiano Giovanni Francesco Guerrieri, aprendiz do pai da artista, Orazio Gentileschi. No entanto, quando ressurgiu na galeria Hampel Fine Art Auctions e foi estudada, especialistas concluíram que a tela era de autoria de Artemisia Gentileschi.

divino da nobreza, acarretando em uma mudança na produção de imagens. Segundo a autora, foi uma

(...) transformação que pode ser sentida nas imagens, tanto na criação de suportes mais acessíveis à representação, como nas formas cada vez menos idealizadas do ser humano. Isso pode ser observado nas imagens de Madalena dos séculos XVIII e XIX, que gradualmente se secularizam. O corpo não mais se aproxima e nem negocia com os tradicionais símbolos religiosos (ANCHIETA, 2021, vol. 2, p. 165).

A imagem de Madalena, referenciada por Anchieta, é a da pintura de Jules Joseph Lefebvre, intitulada *Maria Madalena na caverna*, de 1876. Na pintura, a personagem bíblica perde, por completo, sua função religiosa direta, uma vez que os símbolos que, tradicionalmente a acompanhavam, tais como a caveira, o alabastro e a cruz, deixaram de fazer parte do quadro. E é nesse sentido que a pintura passa a exaltar o que a autora enfatiza como a exaltação do corpo e do sexo, deixando de lado os malabarismos simbólicos que disfarçavam a nudez pictórica, elaborada até o momento (ANCHIETA, 2021, vol. 2, p. 165).

Figura 29 - *Marie Madeleine dans la grotte*, Jules Joseph Lefebvre (1876)



Fonte: WIKIMEDIA COMMONS, 2019.

A imagem de forte cunho erótico ainda está mobilizada pela identidade religiosa que pode ser verificada no título da obra. E, embora aparentemente, a imagem seja marcada por uma ruptura de sentido, na medida em que se apresenta no limiar entre a narrativa religiosa e a

erotização da protagonista da cena, a pintura ainda comunica um corpo feminino que segue padronizado e codificado pela nudez, desde muito tempo idealizada.

Anchieta (2021, vol. 2, p. 165) descreve tal pintura da seguinte maneira:

Seu corpo está completamente descortinado, iluminado. Sem uma função religiosa clara, o suporte da imagem passa a ser o próprio corpo da mulher. É ele que vem em primeiro plano; ele é a mensagem. É nesse sentido que “o corpo triunfa” e se conecta mais diretamente com o sexo, sem as mediações narrativas, simbólicas, que tinham como matriz o universo religioso, ainda que se preserve a abstração das formas, reforçada pelo encobrimento da face.

O verbo “triunfar”, destacado por Anchieta (2021), remete a uma citação de Timothy James Clark, sobre a qual detalharemos mais adiante. O que notamos, de pronto, é que o corpo triunfa na medida em que aparece docilizado, estabilizado pela forma física considerada bela, segundo uma sexualidade idealizada pelos padrões estéticos vigentes que se afirmam pela pose controlável, pelo corpo voluptuoso, pela simbologia religiosa etc.

Ao investigar a causa de uma imagem, a filósofa Marie-José Mondzain (2017) propõe que a imagem faz devir o sujeito que a produz, sendo, ao mesmo tempo, uma operadora em uma relação e objeto produzido por essa relação.

As operações imaginantes são inseparáveis dos gestos que produzem os signos que, por essa razão, permitem os processos de identificação e a separação sem as quais não haveria sujeito. A definição da imagem é, portanto, inseparável da definição do sujeito. Então, à questão se há uma ciência da imagem, a resposta é a mesma daquela que pergunta se há uma ciência do sujeito. Sua fundação recíproca nos convida a desconfiar que a imagem não é um objeto e, portanto, que se ela pode, sob certas referências ser considerada como um objeto, isso não se dá jamais sem consequência para o sujeito (MONDZAIN, 2017, p. 39).

A imagem da mulher com a pele alva, cabelos longos, aparência jovem, formas curvilíneas e completamente sem pelos detém elementos que se inscrevem na história das artes, mas, também, na própria história da humanidade. A nudez celestial que atravessa diferentes temporalidades se distancia de qualquer animalidade e/ou diversidade étnico-racial.<sup>109</sup>

Esta outra linguagem visual de Maria Madalena serve de passagem para a uma outra fase da modernidade, pois, ao mesmo tempo em que ela expõe uma sexualidade encarnada na pele pictórica, ela cobre a própria face, deixando-nos a dúvida se o gesto versa sobre um ato de pudor e/ou de prazer, uma vez que já não há mais um rosto para se averiguar.

<sup>109</sup> Anchieta aponta que a falta de pêlos é uma evidência desse afastamento do corpo humano de qualquer forma animal, sendo um dos pontos de controle dos corpos e modos, afinal de contas, esta nudez feminina que se apresenta "distanciada das formas humanas se torna a única nudez aceitável nas imagens." (ANCHIETA, 2021, v.2, p.165)

Esse momento histórico é concomitante à exaltação do lugar da prostituta nesta nova sociedade capitalista, industrial, chancelada pelos domínios do capital e pela tentativa de implementação de valores conservadores, afirmado no controle dos corpos. Não por acaso, é justamente essa tensão que será mobilizada em uma das mais importantes pinturas do século XIX, ao menos do ponto de vista de algumas(ns) historiadoras(es) contemporâneas(os), que a consideram um “divisor de águas, representando o nascimento da arte moderna” (ANCHIETA, 2021, vol. 2, p. 165).

Figura 30 - *Olympia*, de Manet (1863)



Fonte: MUSÉE D'ORSAY, 2023.

*Olympia* é o nome que dá título à pintura feita por Édouard Manet, em 1863, e que foi exposta no Salão de Paris, em 1865. Anchieta (2021) conta que, provavelmente, essa imagem foi inspirada na *Vênus de Urbino* (Figura 22), porque, antes de realizar essa pintura, Manet havia feito uma cópia da obra de Tiziano, como um exercício comum aos artistas da época.<sup>110</sup>

Novamente, a mulher de pele clara aparece deitada em uma posição praticamente idêntica à provável *Vênus* que lhe serviu de referência. *Olympia* está em um espaço privado que se parece com um quarto, porém, alguns elementos estão alterados, quando comparamos essa pintura com a de Tiziano. As mudanças de elementos dão a chave para uma leitura que, ao nosso ver, parece indicar, e até mesmo desvelar, alguns dos motivos pelos quais a identidade venusiana, tão utilizada como escudo para o uso da nudez feminina, é destituída de sua posição.

<sup>110</sup> Anchieta (2021, vol. 2, p. 169) ainda conta que essa aproximação entre as obras é relativamente recente e que a maioria dos críticos da época não as havia aproximado, como fazemos atualmente.

Quando Vênus se torna Olympia, ela perde seu estatuto mitológico e passa a figurar dentro de uma lógica capitalista, na qual sujeitos e pessoas são classificados mediante a sua função social, marcada pelo trabalho. Não por acaso, ao lado da figura em primeiro plano, uma “criada” negra substitui as funcionárias brancas que apareciam no ponto de fuga na tela *Vênus de Urbino*. Outros elementos também darão indicativos de uma outra perspectiva para o corpo feminino, ainda em comparação com a imagem venusiana. Segundo Anchieta (2021, vol. 2, p. 171):

Será, entretanto, por meio da leitura dos elementos que compõem as Vênus de Tiziano que Manet remontará uma imagem completamente nova. Uma das mais significativas substituições da cena é a criada negra. Em primeiro plano, ela impõe-se na cena e toma lugar da branca de costas, que, no segundo plano das Vênus Liggie e Urbino, é uma funcionária incubida da educação das filhas. Com um pomposo vestido cor-de-rosa suave, a negra de Manet aparece usando longos brincos vermelhos, provavelmente presenteados pela cortesã. Há na cena um contínuo da escravidão em novos termos, a criada negra, que leva flores para a cortesã, produz uma hierarquia desencaixada na relação entre a prostituta e a negra, consideradas abaixo da linha da civilização.

Para a crítica de arte da época e mesmo na atualidade, não resta dúvidas de que a mulher deitada é uma prostituta. Mas o que será que faz com que a representação da mulher perca sua nudez celestial, mesmo estando representada de maneira quase idêntica à figura que outrora servia de símbolo para uma humanidade superior? A quem serve a permanência de uma nudez remetida a um padrão de beleza mitológico e a queda da própria personagem que protagoniza o mito?

#### **4.15 A queda de Vênus pelo capitalismo**

A representação de mulheres nuas na arte ocidental estratifica uma imagem feminina, quase sempre demarcada pela passividade e submissão. Primeiro, porque no contexto do nu feminino, como gênero pictórico, a própria mulher é tomada como objeto do artista que a utiliza como um modelo vivo, a serviço de uma experiência que, até dado momento da história, visou enquadrá-la em um sistema de códigos, formas e padrões, considerando essas características como parte do estilo artístico. Segundo, porque as mulheres foram, conforme vimos, proibidas de terem acesso à prática do modelo nu, estando, assim, afastadas de representar qualquer tipo de sexualidade que não fosse aquela autorizada pela ordem patriarcal. Mesmo quando o tema da nudez está ligado à mitologia de Vênus, ainda assim, o corpo nu feminino é o ponto de interesse, para além e aquém da cena representada.

O tema, como afirma Luciana Loponte (2002, p. 286), é o próprio nu feminino. A autora destaca que

(...) é a sexualidade da mulher que está sempre em constituição, ela é a categoria vazia. Apenas a mulher parece ter “gênero”, uma categoria definida a partir de uma diferenciação sexual cuja norma sempre tem sido masculina. Nas artes visuais, em especial na história da arte ocidental (principalmente a partir do renascimento), proliferam representações do corpo nu feminino, que manifesta através de olhares para um fictício espectador a submissão ao próprio artista e ao proprietário da obra (LOPONTE, 2002, p. 286).

Para Lynda Nead (1998, p. 13), a idealização do nu pelos renascentistas fez com que ele operasse uma nova metamorfose sobre o corpo feminino, transformando a matéria corpórea da natureza em uma forma elevada do espírito e da cultura. Por isso, podemos notar que não é todo e nem qualquer nu feminino que será exaltado pela pintura, tampouco, no espaço social.

No contexto das artes visuais ocidentais, a sexualidade assume o local de poder, definindo uma ética que passa pela representação. De um lado, homens autores, artistas geniais, seres definidores da cultura. De outro, mulheres nuas figurando em espaços mitológicos, quartos privados e, mais tarde, cabarés e bordéis.

Loponte (2002) cita a historiadora Griselda Pollock para lembrar

(...) como é importante perceber que muitas das obras canônicas consideradas como fundadoras da arte moderna ocidental tratam precisamente da sexualidade, e desta como uma troca comercial. Mulheres em bordéis, bares ou no divã do artista são cenas comuns na pintura francesa do final do século XIX. As representações de corpos femininos como signos da sexualidade masculina afirmavam a modernidade dos homens artistas e sua posição de vanguarda (LOPONTE, 2002, p. 288).

A mulher deitada, de cabelo preso, usando um tamanco aberto no pé, é a evidência da real queda de Vênus, ao menos, do ponto de vista de uma estrutura que não precisa mais se justificar moralmente para legitimar qualquer tipo de exposição gratuita da nudez feminina. Se, na época em que foi exposta, a obra de Manet foi acusada de blasfêmia pela crítica que a julgava muito indecente, hoje, podemos afirmar que ela marca uma mudança temporal, porque desvela o que está em jogo no mundo, a saber, o uso do corpo como máquina de produção.

No catálogo da exposição *Splendeurs & Misères*, de 1850 a 1910, aparece a seguinte inscrição: “Olympia não é uma sedutora, mas uma profissional”, conforme destaca Anchieta (2021, vol. 2, p. 169). O escândalo disparado pela imagem de Olympia propicia um embate acalorado acerca da fragilidade da moral da época, do valor dos corpos em geral e,

principalmente, do papel da mulher nessa sociedade confusa com relação aos próprios desejos e liberdades. Nas palavras de Anchieta (2021):

A própria dificuldade de representar o desejo esbarrava no conflito entre manifestá-lo e ocultá-lo, num difícil equilíbrio entre a demanda pelo prazer do espetáculo público e o decoro social. O deleite e o escândalo. Um jogo de representações complexo, agora mais movediço, é o que caracteriza a modernidade, em que a imagem da cortesã transitava com certa habilidade, experimentando as distinções aparentemente fixas da sociedade de classe e descartando-as à vontade, declarando-as como falsas como o resto de suas poses. A falsidade era o que a tornava moderna (ANCHIETA, 2021, vol. 2, p. 163).

Essa perspectiva social direciona o homem patriarcal aos escombros da imoralidade, tão denegada por ele que, enquanto instituição, se vê cada vez mais fraco e mais necessitado de se afirmar enquanto homem da moralidade. Nesse sentido, o nu feminino parece ter sido utilizado como um dispositivo de regulação da sexualidade, segundo uma visão meramente biológica desse termo, tornando o sexo feminino uma matéria informe, lapidado tal como uma escultura de feições indiferentes.

Da Vênus empurrada pelo vento, passando pela Vênus adormecida, até chegar em Olympia, a mulher nasce e se deita para servir aos homens. O controle do corpo considerado desmesurado, caótico e imprevisível, como a própria natureza, se tornou a grande arma de uma cultura de poder e hierarquização, situando as formas de ser e de sentir dentro das “fronteiras seguras do discurso estético” (NEAD, 1998, p. 13).

Já não é mais o ventre mitológico de Vênus que fornece a luz para a alma se elevar. Vênus sequer precisa estar presente para que a alma perceba que talvez não seja mais possível realizar este exercício superior. A permanência de uma Vênus que se comporta como um fantasma invisível se revela como a única forma de sobrevivência desse sujeito autoritário, desaparecido abaixo da própria voz, que faz do falo a única medida para a existência. E é no meio desta metamorfose masculina que o órgão sexual começará, de fato, a se destacar do corpo patriarcal, fazendo emergir o seu duplo complementar ou oposto, como forma de autoafirmação.<sup>111</sup>

Não seria esse um dos papéis da imagem da prostituta? Escancarar a privatização do corpo e reorganizar os limites que separam os diferentes sujeitos, para além e aquém do sexo? Seria, caso pudéssemos generalizar os discursos que associam a prática da prostituição à *vida*

---

<sup>111</sup> Estamos, aqui, pensando que o duplo complementar do falo entra no conjunto simbólico do poder, evidenciado no capitalismo pelos bens materiais. Com relação ao duplo oposto, pensamos na própria genitália feminina, objetificada e limitada às funções de reprodução e de consumo.

*fácil*, entendendo o ofício como uma escolha pessoal de mulheres que desfrutam da própria liberdade e que fazem, do próprio corpo, uma moeda de troca.

Essa é uma visão alocada em um senso comum que perdura até os dias atuais, contudo, é importante ressaltar que parte da crítica negativa dirigida à obra *Olympia* se relacionava ao fato de que as cortesãs foram as primeiras mulheres a transitarem na vida pública da modernidade, com acesso a bens e espaços que alguns homens nunca tiveram (ANCHIETA, 2021, vol. 2, p. 163). Essa hierarquização passa a complicar o cenário de uma divisão sexual do trabalho, uma vez que tais mulheres poderiam, a partir do sexo, alcançar um local de poder superior aos homens, ainda que fossem estereotipadas como inferiores.

Anchieta (2021, vol. 2, p. 173), em sua análise, vai defender a tese de que “*Olympia* apresenta a vida social tal como ela é” e ainda vai identificar na imagem uma “alegoria da indiferença moderna”, na medida em que a imagem da prostituta na obra de Manet “escandaliza sem fazer escândalo. É o retrato de uma mulher que, acima de tudo, está consciente dos efeitos de sua imagem como estratégia para a mobilidade social (real ou ficcional)”.

Muito embora concordemos em parte com essas afirmações, colocamo-nos em dúvida sobre a consciência individualizante da prostituta, neste local de poder. De certo modo, tal proposição parece ainda alicerçada pelo tipo de codificação patriarcal, alinhada a um regime de classe que supõe para o feminino um lugar de simetria, como se o trabalho das cortesãs já não fosse, por si só, resultado da objetificação dos corpos, limitados pelo sexo biológico. Só é possível enxergar na prostituição um movimento de resistência quando as regras de poder, constituídas pelo capital, aparecem universalizadas.<sup>112</sup>

No momento em que as cidades modernas foram se desenvolvendo e se complexificando, novas estruturas de poder foram se erguendo, como resultado da diferenciação de classes, performada nos mais diversos meios simbólicos e mediada por novos regimes de dominação. A reação masculina e seus efeitos nas artes serão consequência dessa leitura fálica que prevê, na codificação patriarcal de mundo, uma causa, uma origem e um fim para tudo aquilo que se deseja controlar.

#### **4.16 O recorte do corpo como condição da existência**

---

<sup>112</sup> Supor a prostituição como uma escolha individual e autônoma, ao nosso ver, é situar-se ao lado de uma perspectiva liberal do trabalho. Segundo Lerner: “Evidências históricas sugerem que esse processo de escravização foi desenvolvido e aperfeiçoado a princípio com mulheres prisioneiras de guerra; que foi reforçado por já conhecidas práticas de comércio de mulheres para casamento e concubinato” (LERNER, 2019, p. 113).

No mais profundo corpo de Olympia, o corpo de Vênus parece permanecer. Passível de ser visto na pose, volumes e padrões, a *Vênus de Urbino* se faz presente em cada análise formal. Mas isso é ainda admitir que haveria, pois, um lado de dentro mítico na cortesã, que assume uma identidade vulgar. Se os corpos são feitos de misturas, talvez o corpo de Olympia é que estava dentro de Vênus o tempo todo, animando a deidade do amor, produzindo uma outra natureza.

Manet foi considerado um gênio da pintura moderna porque soube dar uma nova distribuição para as formas cognoscíveis, impondo aos seres e aos conceitos outras determinações. Ele soube jogar com os códigos vigentes, ainda que tenha feito por deslocamento, ampliação, transposição de sentidos.

Olympia parece causar tantas visadas, pois faz emergir para a superfície *alguma coisa* que permanecia recalcada, “repelida na profundidade dos corpos, mergulhada no oceano”.<sup>113</sup> No caso dessa pintura, é justamente a linguagem que fixa os limites da sua identidade venusiana, visível na pose inspirada na *Vênus de Urbino*, reconhecida pela beleza de seu tempo. Todavia, é também pela sua linguagem que a figura presente na tela alcançará o seu *devir-ilimitado*.

Segundo Deleuze (2006b, p. 9), um devir-ilimitado

(...) torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorporeal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o pouco, o demasiado e o insuficiente ainda, o já e o não: pois o acontecimento, infinitamente divisível, é sempre os dois ao mesmo tempo, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa (cortar demasiado profundo, mas não o bastante).

O nu como gênero artístico faz do acontecimento de Vênus uma passagem infinita e promove uma inversão daquilo que se entendia até o momento como sexualidade. Isso acontece porque a figura de Olympia repete a imagem de Vênus, em uma versão destituída de pudor. Sendo o ícone do amor ideal ou mesmo como a cortesã que trabalha em função do amor carnal, todas essas inversões, tais como se dão na identidade infinita, têm uma mesma consequência: contestar a identidade pessoal da mulher representada, fazê-la perder o seu nome próprio.

<sup>113</sup> No início do livro *Lógica do sentido*, Deleuze (2006b, p. 8) trabalha o conceito de superfície, através de um debate entre a perspectiva platônica e a dos estoicos. Na discussão, o filósofo aponta que o termo mais alto que constitui os estados de coisas é o “Alguma coisa”, que, de certo modo, substitui o Ser, constituído de uma Ideia superior. Em um dado momento, o autor cita um diálogo socrático que se funda na pergunta: “haverá alguma coisa que, sempre e obstinadamente, esquiva-se à Ideia?”, e continua dizendo que, em Platão, “alguma coisa” nunca se encontra totalmente escondida e é aí que tudo acaba por subir à superfície, assim, como resultado da operação estoica, “o ilimitado torna a subir. O devir-louco, o devir-ilimitado não é mais um fundo que murmurava, mas sobe à superfície das coisas e se torna impassível”. Em nosso texto, marcamos o movimento de aparição dessa “alguma coisa” utilizando a própria fala de Deleuze, que aparece nessa passagem citada.

Parafrazeando Deleuze (2006b), a respeito da obra *Alice no país das maravilhas*, acreditamos também que a perda do nome próprio de Vênus é a aventura que se repete através de todas as aventuras de Vênus.<sup>114</sup> Pois, o nome próprio ou singular reflete a manutenção de um saber que, no caso da estrutura venusiana, transposta em sentido, representação, alegoria ou estrutura, marca um passado e um fim, como se algo já estivesse dado.

O nome de Vênus designa, portanto, um Saber que pode ser “encarnado em nomes gerais que designam paradas e repousos, substantivos e adjetivos, com os quais o próprio conserva uma relação constante” (DELEUZE, 2016b, p. 3). O saber se articula com as próprias formas de poder vigentes e é por isso que a perda do nome próprio pode amplificar a dissolução de uma lógica de mundo que reproduz identidades atualizadas na forma de um *eu*, visões de mundo hegemônicas e até mesmo a própria necessidade de uma divindade como forma absoluta e imutável.

Pois o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber. Este saber é encarnado em nomes gerais que designam paradas e repousos, substantivos e adjetivos, com os quais o próprio conserva uma relação constante. Assim, o eu pessoal tem necessidade de Deus e do mundo em geral. Mas quando os substantivos e adjetivos começam a fundir, quando os nomes de parada e repouso são arrastados pelos verbos de puro devir e deslizam na linguagem dos acontecimentos, toda identidade se perde para o eu, o mundo e Deus (DELEUZE, 2016b, p. 3).

A figura da cortesã destitui Vênus de sua identidade, porém a deusa permanece nos traços da humana, ressoando a mitificação presente nas pinturas anteriores. Manet soube retirar o sujeito da figura venusiana e ainda fez mais: empurrou de lado o cachorro que acompanhava a deusa, na versão de Urbino, para colocar no lugar um gato que, apesar de se misturar ao fundo da tela, não aparece exatamente como um sorriso, como na história de Lewis Carroll, mas como um felino arrepiado, simbolizando aquilo que a imagem moderna parecia querer comunicar:

O gato simboliza a traição ao processo civilizador, nossa animalidade da qual nenhuma pessoa parecia escapar. O bicho arrepia-se reconhecendo em nós (os espectadores) uma incômoda reciprocidade: nossa selvageria, a despeito de uma aparente civilidade (ANCHIETA, 2021, vol. 2, p. 172).

Olympia parece expurgar o bom senso como sentido único, ao mesmo tempo em que implode um sistema de representações fundado na identidade fixa da mulher superior, concebida para ter um fim, forma e função. A dualidade imposta pelo nu da mulher comum, em contraposição ao nu mitológico, cria uma fronteira sobre a qual o mundo do feminino, pela ótica

---

<sup>114</sup> A frase original é: “A perda do nome próprio é a aventura que se repete em todas as aventuras de Alice” (DELEUZE, 2006b, p. 3).

patriarcal, passará a se orientar. De um lado, um enorme acervo de obras ocidentais inspiradas nas ninfas e seus cupidos. De outro, uma tentativa de expurgar qualquer valor moral e dar um novo código para o que se espera de um corpo feminino, engendrado a partir do seu sexo.

#### 4.17 A nudez como algo inacabado

Até agora atravessamos três formas de Vênus marcadas pelas mudanças de estilo: primeiro, as Vênus da antiguidade, lapidadas para serem a língua da beleza e do amor ideal; depois, as Vênus da modernidade, concebidas para serem o estandarte de uma nova racionalidade, pautada por valores clássicos e sustentada pelo humanismo; por fim, a versão de uma Vênus na pintura realizada por Manet e intitulada de maneira diferente para mostrar uma mudança de orientação, ainda que alicerçada por padrões estéticos legitimados anteriormente.

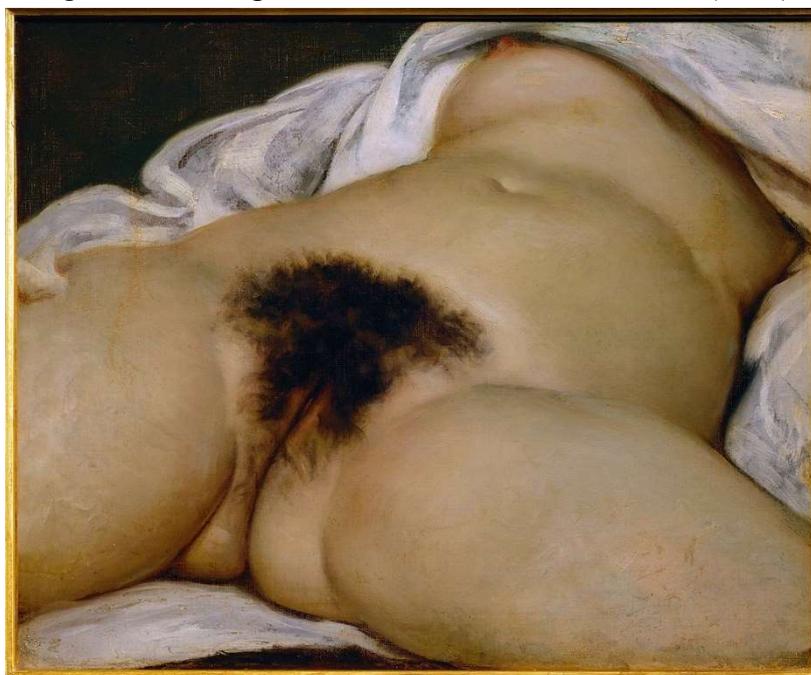
Quando *Olympia* foi exposta, havia algo que escapava aos críticos e amantes das artes que não conseguiam entender o limiar entre o *nu* e o *despido* da obra e que, de certa forma, situavam o trabalho entre o *artístico* e o *vulgar*. O impacto na recepção dessa obra se dava, justamente, pelo desvelamento de uma intenção que poderia vir a ressignificar todo nu, incluindo o mitológico ou religioso feito até então. Segundo o Timothy James Clark (1974, p. 184),

(...) o desejo nunca esteve ausente do nu, e o gênero oferecia várias figuras nas quais o primeiro podia ser representado: como uma demanda animal emergindo em uma forma meio humana, meio caprina; ou, como Eros, guia enamorado que representava o desejo do homem e a deseabilidade da mulher. Mas o propósito principal do nu era estabelecer uma distinção entre essas figuras e a nudez em si: o corpo era acompanhado e em certa medida ameaçado por sua identidade sexual, porém no final o corpo triunfava. Para dizer menos metafóricamente: a tarefa do pintor era construir ou negociar uma relação entre o corpo como fato particular e excessivo — aquela carne, aquele contorno, aquelas marcas da mulher moderna — e o corpo como signo, formal e generalizado, concebido como emblema de serenidade e satisfação. O desejo aparecia no nu, mas era mostrado deslocado, personificado, não mais um atributo da mulher sem roupa.

O nu, enquanto gênero artístico, ocupa um lugar de conciliação entre a nudez e o prazer sexual, sendo ele, o grande antagonico do próprio sexo. Contudo, um ano após *Olympia* ter sido exibida, um outro nu feminino passou a protagonizar o debate no contexto das grandes artes. A obra *A origem do mundo*, de Gustave Courbet (1866), apresenta uma pintura realista que “exibe de forma crua e quase anatômica da genitália externa feminina, mostrando a vulva coberta por pelos pubianos e exposta em posição lasciva e lânguida, como se oferecesse ao espectador

voyeur um exibicionismo obsceno ou até mesmo um convite ao intercuro sexual” (SILVEIRA, 2017, p. 183).

Figura 31 - *A origem do mundo*, de Gustav Courbet (1866)



Fonte: WIKIPÉDIA, 2021.

A pintura, considerada durante muito tempo como pornográfica, foi encomendada por um colecionador de obras eróticas<sup>115</sup> e, nos dias atuais, se encontra no acervo do Museu D'Orsay, junto de *Olympia* e diversos outros quadros com a temática do nu feminino. Ninfas, cortesãs e mulheres comuns passam a figurar nesta nova fase para o estilo. Entretanto, vale ressaltar que, inicialmente, a obra de Courbet ficou escondida e o seu último tutor foi o psicanalista Jacques Lacan (SILVEIRA, 2017, p. 183).

De artista vulgar, Courbet passou a ser considerado um transgressor e teve o conjunto de sua obra, incluindo *A origem do mundo*, ovacionado pela crítica, que passou a evidenciar a sua maestria técnica e a compará-lo a outros artistas, como destaca Suzane Silveira (2017, p. 184, tradução da autora), a partir de um texto presente no site do Museu D'Orsay:

Graças à grande virtuosidade de Courbet, ao refinamento de uma gama colorida ambarada, a Origem do mundo escapa à condição de imagem pornográfica. A franqueza e a audácia dessa nova linguagem não descartam um elo com a tradição: assim, o toque amplo e sensual e a utilização da cor fazem lembrar a pintura veneziana,

<sup>115</sup> O diplomata turco otomano Khalil-Bey solicitou ao pintor Gustave Courbet uma pintura que retratasse o nu feminino na sua forma mais crua, de modo que fosse inserido em sua coleção de artes eróticas. Até ir para o Museu D'Orsay, pouco se sabe do paradeiro da obra, sabendo-se apenas que ela chegou a fazer parte da coleção do psicanalista Jacques Lacan.

e o próprio Courbet reivindicava seus laços com Tiziano e Veronese, Correggio e a tradição de uma pintura carnal e lírica.

Embora a pintura tenha sido feita com um fim ligado ao prazer sexual de um colecionador de artes e, mesmo que o próprio Courbet tenha reivindicado que o realismo não deveria ser considerado um estilo meramente técnico, mas democrático,<sup>116</sup> é pela técnica que o corpo feminino nu vai sendo neutralizado por uma instituição que passa a legitimar a desaparecimento da mulher em detrimento do seu sexo, escancaradamente objetificado.

Apesar de parecer, a problemática aqui não reside, de maneira alguma, no uso do corpo para o prazer, seja ele heterossexual, homossexual, panssexual ou mesmo que não se desenvolva qualquer sexualidade, mas sobre a tentativa de uma instituição, majoritariamente formada por homens, fazer do feminino um objeto a serviço do padrão biológico, sendo ele um território de procriação, capitalização e exploração, tal como a terra e os povos que são tornados coisas.

Mais do que um objeto de arte, *A origem do mundo* se faz em torno de Outrem, que permanece em cena, evidenciando algo que acreditamos estar próximo do que Deleuze (2006a, p. 389) chamou de plano coextensivo, na medida em que esse pode ser pensado como:

(...) uma estrutura que funda e assegura todo o funcionamento desse mundo em seu conjunto — forma-fundo, perfis-unidade de objeto, profundidade-comprimento, horizonte-foco etc. — [e que] permaneceria vazia e inaplicável se Outrem não estivesse aí, exprimindo mundos possíveis, onde aquilo que (para nós) está no fundo encontra-se, ao mesmo tempo, pré-percebido ou subpercebido como uma forma possível, onde aquilo que é profundidade encontra-se como um comprimento possível etc.

Uma pintura que pretende repetir parte do corpo mediante a representação de sua aparência externa produz duas formas de repetição, a princípio. De um lado, uma repetição que é da ordem material, que pode ser definida como a repetição do mesmo, cuja diferença é medida através daquilo que ela não é. De outro lado, uma repetição que é a própria diferença, uma vez que ela repete o diferente, ao menos do ponto de vista intensivo e dinâmico, alicerçado pelas singularidades, incluindo o seu título, sua autoria, o espaço em que ela é vista etc. Nesse contexto,

As palavras e as ações dos homens engendram repetições materiais ou nuas, mas como o efeito de repetições mais profundas de outra natureza (“efeito”, no triplo sentido causal, ótico e de vestimenta). A repetição é o pathos, a Filosofia da repetição é a patologia. Mas há tantas patologias quantas são as repetições intrincadas umas nas outras (DELEUZE, 2006a, p. 399).

---

<sup>116</sup> Linda Nochlin (2019, p. 146) conta que Gustave Courbet defendia que o seu realismo era uma forma de democratizar a arte que não mais estaria subordinada à técnica.

Na pintura, a nudez repetida de maneira *bruta* seria, pois, o efeito de uma repetição mais profunda, vinculada aos domínios do nu feminino por uma classe de artistas masculinos? Poderíamos dizer que a repetição mais superficial seria a própria vulva tornada um modelo de exterioridade feminina ou haveria uma repetição mais profunda, vestida de máscaras, deslocamentos e disfarces que, segundo uma filosofia da diferença, poderiam ser consideradas como “os últimos e únicos elementos”? (DELEUZE, 2006a, p. 396).

Para Deleuze (2006a), a repetição bruta se liga ao aspecto materialista, realista ou individualista, alicerçados, nas palavras do autor, a uma teoria tradicional da compulsão de repetição, que ele vai identificar na Psicanálise. Aqui, não entraremos nos termos psicanalíticos, mas consideramos importante pensar como a vulva, na obra de Courbet, aparece como “o elemento repetido, disfarçado, e o novo presente, isto é, os termos atuais da repetição travestida [que] são considerados somente como representações inconscientes e conscientes, latentes, e manifestas, recalcentes e recalcadas” (DELEUZE, 2006a, p. 154).

Uma teoria da repetição, nesses termos, encontra-se subordinada a um princípio de identidade no antigo presente e é por isso que uma leitura desse tipo faria da matéria representativa a forma de um conceito alienado, disposta para fora de si. A repetição, enquanto objeto de representação, funda uma identidade: homem, mulher, corpo, pele, vulva, origem etc. E tal identidade também se explica de maneira negativa, por meio daquilo que ela não é.

Ao que nos parece, Deleuze não propõe uma leitura tão simplificada da repetição, sobretudo, porque a matéria de uma obra de arte faz com que um conceito exista em meio às referências que o legitima, assim, podemos dizer que, na representação de um nu feminino, a repetição plástica se desfaz, cedendo lugar a uma outra repetição, que se produz ao mesmo tempo.

É nesse sentido que passamos a representar a repetição, como uma forma de fazer da matéria um saber visível e enunciável, permitindo, assim, a formação de uma singularidade que vai ao encontro da(o) outra(o). A matéria é dotada de condições que lhes dá a sua forma de conteúdo e sua matéria de expressão no tempo e no espaço, como se fosse um tipo de saber articulado por um campo de forças que lhes permite existir. A contração dessas forças é parte constituinte da matéria, a profundidade sem a qual nada se repetiria na superfície.

O que se repete na obra de Courbet, não são as partes de um corpo feminino, mas as totalidades que constituem o tecido social, adquirindo forças que, por sua vez, mobilizam as formas de poder que se atualizam na linguagem: origem do mundo, deleite sexual, imoralidade,

anatomia, fertilidade. Na repetição material, repousa um sujeito *passivo e secreto*, cuja indiferença opera na constituição e manutenção de um ponto de vista do mundo.

#### 4.18 O sexo e os jogos de poder

Na pintura de Courbet, a parte do corpo que aparece nua é, na verdade, um corpo inteiro vestido de linguagem. O signo “mulher” aparece recortado pelo sexo biológico que determina um ponto de vista sobre aquilo que define o feminino ou a feminilidade, dentro de uma cultura patriarcal, que se perfaz na assimilação de códigos que são tomados como determinantes.

Por isso, mais do que uma obra realista, a pintura de Courbet ajuda a definir a forma identitária de um pensamento que emerge da superfície traçando modos de experimentação.

A arte não imita, mas isso acontece, antes de tudo, porque ela repete, e repete todas as repetições, a partir de uma potência interior (a imitação é uma cópia, mas a arte é simulacro, ela subverte cópias em simulacros). Até mesmo a repetição mais mecânica, mais cotidiana, mais habitual, mais estereotipada encontra seu lugar na obra de arte, estando sempre deslocada em relação a outras repetições. Isto porque não há outro problema estético a não ser a inserção da arte na vida cotidiana (DELEUZE, 2006a, p. 403).

A arte possui mesmo um lugar privilegiado, sobretudo, no que tange a conceber lugares de diferença para novas repetições. Como parte de um sistema, a arte e seus dispositivos parecem tentar eliminar tudo que exerce poder fora das suas engrenagens, pois só dessa forma é possível garantir o seu funcionamento. Afinal de contas, o que está em jogo no campo institucional é o fato majoritário que impõe a medida padrão daquele que pode ver e se expressar e daquilo que pode ser visto ou exprimido.

Ao mesmo tempo, a arte pode ajudar a revelar as relações de força nas quais cada corpo é um obstáculo ao corpo do outro e cada vontade parece entrar na vontade do outro. Notadamente, há um sistema de poder e de dominação neste jogo de oposições e a consequência tem sido a tentativa de excluir mulheres, indígenas, travestis, negras(os) do lugar de autoria da própria narrativa, ao longo da história.

Para Nochlin (2019), a aparente identificação de Courbet com os corpos das mulheres que ele representa indica a velha transgressão artística, que quase sempre é encenada pelos homens nos corpos nus das mulheres. Segundo a historiadora,

(...) para uma pintura como a de Courbet, onde “efeitos do real” podem, de fato, constituir a prática formal dominante, na qual a pincelada, intencionalmente, tende a desaparecer em carne palpável, o trabalho de espátula, em seios ou coxas ilusórios, e

onde, como em qualquer página central da [revista] Playboy, a excitação é a questão — excitação com um bônus estético? Lendo como uma mulher que por acaso é uma historiadora de arte, não posso aceitar inteiramente a primeira interpretação: lendo como uma historiadora de arte que por acaso é uma mulher, não posso aceitar totalmente a segunda. Enquadrar o conteúdo e a função da obra em um caso como [a pintura] *Sleep* ou em qualquer um dos nus de Courbet é ser cego para o que eles estão fazendo, como eles nos afetam especificamente como mulheres que veem imagens, sobre a posição de visualização oferecidos a mim por homens (...) (NOCHLIN, 2019, p. 144, tradução nossa).

Existe um modelo de textualidade e plasticidade que define as relações de poder e perspectivas. Contudo, mesmo que o que esteja em jogo seja a questão do gênero, ela não pode ser lida como um fato isolado ou singularizado, mas como um fator coletivo, arraigado em nossa cultura. Sobre isso, Klaus Theweleit (1987, p. 294, tradução nossa) tem um apontamento interessante:

A feminilidade, em particular, manteve uma maleabilidade especial sob o patriarcado, pois as mulheres nunca puderam ser identificadas diretamente com os processos históricos dominantes, como aqueles que deram origem à sociedade burguesa, porque nunca foram os agentes diretos desses processos; de uma forma ou de outra, sempre foram objetos e matérias-primas, pedaços de natureza à espera de socialização. Isso permitiu aos homens vê-los e usá-los coletivamente como parte do corpo inorgânico da terra — o terreno das próprias produções dos homens.

Com a queda de Vênus, o nu feminino tornou-se um material artístico para a captura de forças não pensáveis em si mesmas. Se antes o composto venusiano determinava a relação moral entre observadores e obras, com a nudez da mulher comum, a matéria do feminino passou a ficar à disposição das forças vigentes, inseridas nas mais diversas territorialidades. Por isso, as forças relacionam-se à geografia, do mesmo modo que se relacionam à história.

As forças, por exemplo: a questão sempre foi das forças marcadas como forças do caos, ou como forças da terra. Assim também, é desde sempre que a pintura se propôs a tornar visível, ao invés de reproduzir o visível, e a música a tornar sonoro ao invés de reproduzir o sonoro (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 174).

Em meio às discussões sobre a pintura *A origem do mundo*, parte da crítica a considerou como um trabalho de afirmação da feminilidade, na medida em que ela contradiz a tradição do nu feminino nas artes, uma vez que esse gênero artístico se baseava na representação de ninfas celestiais e ventres destituídos de sexo. Conforme conta Thierry Savatier (2006), Courbet foi visto como um pintor que descortinou aquilo que sempre esteve ausente nas obras de nudez feminina, sendo ele o artista munido do poder de completar tal falta. Nas palavras do autor:

(...) da estatuária grega à pintura do século XIX, numerosos são os nus masculinos completos com seu sexo (pensemos no David de Michelangelo), com sua pilosidade natural. Essa especificidade da arte — ou melhor, as regras e as convenções — recusou sistematicamente a mulher, que se viu sempre paramentada com uma folha de vinha, com um oportuno pedaço de tecido, com uma mão judiciosamente colocada (...) ou com qualquer outro artifício mais ou menos verossímil que, com um cuidado onipresente, apagavam todo traço de pilosidade, com exceção de algumas raríssimas e tímidas tentativas. Quando o artista, por razões estéticas, se livrou do tapasexo, o resultado foi pior ainda: ele representava o nada, a ausência do sexo, o não-sexo, o vazio (...), em outros termos, a negação da feminilidade (SAVATIER, 2006, p. 18).

Nessa concepção, a figura do artista gênio aparece organizando o jogo político das artes, por meio de estratégias discursivas que submetem o corpo às exigências do patriarcado. Novamente, o corpo com útero aparece como uma *quase-causa*, como um objeto passivo que espera um criador para ser completado. Mesmo com toda a sua importância, a obra *A origem do mundo* faz ver um esquema no qual os homens se sentem no direito de entrar e assumir os corpos das mulheres, por meio do controle físico e simbólico.

Como diria Linda Nochlin (2019), se levarmos em consideração o fato de sermos pesquisadoras que, por acaso, são mulheres ou de sermos mulheres que, por acaso, são pesquisadoras,<sup>117</sup> como poderíamos inverter as percepções masculinistas? Seria possível afirmar que, no lugar onde a estrutura patriarcal enxerga falta ou ausência, não existiria excesso de intimidação, repulsa e silenciamento? A questão não volta para a estratégia de exclusão e boicote das mulheres no campo da criação artística?

Ousamos afirmar isso levando em consideração que a representação da vulva, no contexto da produção cultural, não era exatamente uma novidade, sobretudo, se considerarmos uma quantidade imensa de pequenas esculturas e relevos realizados no período que antecede o que, convencionalmente, chamamos de História.<sup>118</sup>

#### 4.19 Geofilosofia venusiana

<sup>117</sup> Linda Nochlin (2019) considera o gênero como um fator que pode ser levado em consideração ao encaminharmos nossos estudos em busca de versões outras, que não aquelas majoritárias, conforme veremos em uma citação direta, mais adiante.

<sup>118</sup> Para uma certa tradição, a História começa em 3.500 a.C., com a criação da escrita, pelos sumérios. O período que antecede a escrita é chamado de Pré-História.

Figura 32 - *Vênus de Willendorf*

Fonte: PASCHOLATI, 2021.

As mais antigas obras de arte localizadas na história ocidental datam do período do Paleolítico Superior, ou seja, as primeiras manifestações estéticas, encontradas por arqueólogas(os), foram geradas há cerca de quarenta mil anos e pertencem a um período chamado de Aurinhancense.<sup>119</sup> Dessas obras, podemos encontrar hieróglifos, vasos em cerâmica, desenhos, pinturas rupestres e uma enorme quantidade de estatuetas, de aproximadamente dez centímetros, que foram recolhidas na região da Eurásia.

Estas últimas apresentam figuras, em sua maioria femininas, esculpidas de maneira estilizada ou geometrizada, cujos corpos se apresentam através do acúmulo de volume em regiões como nádegas, seios, barriga e vulva. Em geral, não apresentam rosto e, na maioria dos casos, possuem alguns membros, como os braços e as pernas atrofiados. Algumas, aparecem agachadas, em uma posição que, até recentemente, era a adotada para o parto.

Para a História convencional, essas obras são símbolos de rituais religiosos da fertilidade humana e, para outros, constituem-se como a “antropomorfização de uma concepção complexa sobre as polaridades da existência, donde há a ausência de rosto, nessa profusão de estatuetas, pois não se trata de indivíduos célebres” (VELAZQUEZ, 2017, [s.p.]).

Mesmo tendo características muito diversas e sido encontradas em regiões variadas, o vasto conjunto de corpos esculpidos e vulvas à mostra, descobertas nos fins do século XIX, receberam, de maneira uníssona, o nome de *Vênus*. Mesmo depois de sua queda, a máquina venusiana continua em jogo no campo das artes e passa a rostificar o padrão de gênero chamado

<sup>119</sup> Aurinhancense é um nome proveniente da região de Aurignac, no Alto Garona (BAZIN, 1953, p. 12).

feminino. A questão, que ainda não foi respondida nesta tese, diz sobre o motivo pelo qual as estatuetas receberam a identidade da deusa romana.

Mais uma vez, podemos pensar, junto à Deleuze e Guattari, que a máquina abstrata de rostidade assume o seu papel. Contudo, nas sociedades primitivas, “poucas coisas passam pelo rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 47). De fato, as estatuetas possuem cabeças e não rostos, mas é também por isso que, na medida em que a máquina patriarcal assume seu papel, ela passa a instaurar relações binárias entre aquilo que é aceito, tolerado, permitido. “A máquina de rostidade não se contenta com casos individuais, mas procede de modo tão geral quanto em seu primeiro papel de ordenação de normalidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 50).

Parece-nos que é desta forma que o rosto de Vênus (um produto do homem branco) passará a integrar uma multiplicidade nômade, em uma única rostidade, delimitada por uma fronteira segmentária que define aquela multiplicidade. A segmentaridade, para Deleuze e Guattari (2012a, p. 92),

(...) pertence a todos os estratos que nos compõem. Habitar, circular, trabalhar, brincar: o vivido é segmentarizado espacial e socialmente. A casa é segmentarizada conforme a destinação de seus cômodos; as ruas, conforme a ordem da cidade; a fábrica, conforme a natureza dos trabalhos e das operações. Somos segmentarizados binariamente, a partir de grandes oposições duais: as classes sociais, mas também os homens e as mulheres, os adultos e as crianças, etc.

Os segmentos sociais são balizados a depender das tarefas e situações que se impõem dentro de uma determinada cultura. Aqui, estamos falando sobre a homogeneização de formas heterogêneas em um único princípio de identidade. Chamar todas as estatuetas de Vênus é o mesmo que promover o ajustamento de um segmento a outro, em um movimento forçado que resulta no achatamento da experiência, não só com relação aos corpos feitos de barro, mas também em relação ao território em que foram encontrados.

A segmentaridade primitiva é, ao mesmo tempo, a de um código plurívoco, fundado nas linhagens de suas situações e suas relações variáveis, e a de uma territorialidade itinerante, fundada em divisões locais emaranhadas. Os códigos e os territórios, as linhagens de clãs e as territorialidades tribais organizam um tecido de segmentaridade relativamente flexível (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 93).

A cartografia, até agora construída sobre a iconografia venusiana, remete a uma segmentaridade que possui lugar (ocidente) e história (patriarcado). Ela se constituiu como uma espécie de *geofilosofia*, no sentido de que promoveu uma desterritorialização física, psicológica ou social, mas esteve ligada à “relação histórica da terra com os territórios que nela se desenham

ou se apagam, sua relação geológica com as eras e catástrofes, sua relação astronômica com o cosmos e o sistema estelar do qual faz parte” (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 107).

Para Anne Sauvagnargues (2016, p. 30), a proposta de uma *geofilosofia* vai de encontro a uma questão decisiva que pode ser descrita da seguinte maneira: “como pensar a filosofia em sua historicidade sem manter a ilusão de uma racionalidade que nasceu na Grécia e assumiu a Europa como sua sede eterna e, ao mesmo tempo, sem reduzir o conceito por um determinismo geográfico e político?”.

De outra maneira, como podemos pensar fora de uma arte mediada pela ilusão de um padrão iconográfico, sem incorrer em perceptos e afectos reduzidos aos padrões e aos limites de uma concepção estética, de antemão, definida por um estilo branco, europeu, colonizador, heterossexual, que passa a definir um modelo de acordo com um princípio de identidade?

Assim como em Sauvagnargues (2016, p. 30), também consideramos que o conceito de *geofilosofia* pode ser estratégico, uma vez que ele desestabiliza as construções históricas que sustentam a ambição colonial do pensamento ocidental, seja na filosofia, seja nas artes. E é por isso que, a partir dessas estatuetas do paleolítico, seguiremos em direção à desterritorialização da imagem de Vênus e do tempo que exprime sua historicidade.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Ao definir modos de compor os dados históricos, Didi-Huberman propõe essa dinâmica combinada entre a desterritorialização das imagens como forma de definir a sua historicidade, para além e aquém da dimensão cronológica majoritária.

## CAPÍTULO 5. VÊNUS COMO DEVIR

### 5.1 A Deusa

*Deus é mulher.*  
(Elza Soares, álbum, 2018)

No livro *A linguagem da Deusa*, a antropóloga Marija Gimbutas (1996) faz uma investigação acerca do mundo das deusas do Paleolítico e do Neolítico, levando em consideração a totalidade dos campos nos quais essas divindades se manifestaram. Logo na introdução, a autora destaca a importância dessas figuras no período da Pré-História e no início da História, sobretudo, em relação às principais funções e rituais, com o objetivo de reconstruir não só a simbologia, como a própria ideia de religião e sociedade que antecedem a cultura patriarcal.

Embora o cristianismo tenha deixado uma marca mais efetiva na história do ocidente, a religião vinculada à “Grande Mãe, de cujo útero nascem todas as coisas” (GIMBUTAS, 1996, p.16, tradução nossa) foi uma das mais longevas da história da humanidade.

As crenças dos povos agrícolas sobre a esterilidade e a fertilidade, a fragilidade de vida e a constante ameaça de destruição, e a necessidade periódica de renovar os processos generativos da natureza, estão entre os mais duradouros. Eles vivem no presente, assim como aspectos muito arcaicos da Deusa pré-histórica, apesar do contínuo processo de erosão na época histórica. Passadas por avós e mães da família europeia, as antigas crenças sobreviveram à sobreposição do indo-europeu e, finalmente, ao mito cristão. A religião centrada na Deusa existiu por muito tempo, muito mais longo do que o indo-europeu e o cristão (que representam um curto período da história humana), deixando uma marca indelével na psique ocidental (GIMBUTAS, 1996, p. 16, tradução nossa).

O pensamento mítico não é acidental. Ele emerge dentro de um sistema organizado de atividades e funções que são associadas às divindades. Assim, a mitologia reflete uma estrutura ideológica e se torna um componente importante para se acessar a memória cultural de um povo. Ao longo desta pesquisa, observamos como a imagem da mitologia da deusa romana Vênus esteve presente no sistema patriarcal, manifestando as exigências de uma estrutura engajada no controle dos seres humanos e do meio ambiente.

Quando as estatuetas do Paleolítico e do Neolítico, ligadas à Deusa, começaram a ser encontradas, em meados do século XIX e XX, elas foram diretamente associadas ao papel de trazer fertilidade e prosperidade, tal como a Vênus romana, e passaram a ter a multiplicidade de suas funções e formas de poder achatadas.

As deusas herdadas da Velha Europa, tais como as gregas Atenas, Hera, Ártemis, Hécate, as romanas Minerva e Diana, as irlandesas Morrigan e Brigitte, as bálticas Laima e Ragana, a russa Baba Yaga, a basca Mari, e outras, não são Vênus que trazem fertilidade e prosperidade; como veremos, são muito mais do que isso. Aquelas, transmissoras da vida e portadoras da morte, são rainhas ou senhoras e, como tais, permaneceram em seus credos individuais durante um período de tempo muito grande, até o seu destronamento oficial, fusão e hibridação com as esposas celestiais indoeuropeias, mais ou menos recentes (GIMBUTAS, 1996, p. 18, tradução nossa).

Os principais temas que atravessam o simbolismo das deusas do Paleolítico estão, de fato, ligados ao nascimento e à morte, contudo, eles também passam pela renovação da vida, não apenas a humana, mas a vida da natureza, do planeta (Mãe-Terra) e do próprio cosmos. As figuras dotadas de vulvas, triângulos, seios, cabelos, zigzagues e serpentes apontam para uma ecologia que nasce e morre, como a vida vegetal.

Gimbutas (1996, p. 19) também destaca que esse conjunto de símbolos está ligado ao tempo cíclico ou mítico e não ao tempo linear. Essa característica resulta na manifestação de objetos artísticos criados mediante signos de movimento, tais como espirais que giram e se retorcem, serpentes enroscadas e ondulantes, círculos e chifres crescentes, brotos e sementes. A apresentação das deusas parece apontar para o próprio movimento do devir, no sentido de que se comportam como as fibras que “levam de uns aos outros, transformam uns nos outros, atravessam suas portas e limiares” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 66).

Na civilização da antiga Mesopotâmia, a deusa Ishtar era considerada a mais poderosa, tendo a sua vulva como um símbolo de louvor que, dentre outras coisas, celebrava a sexualidade feminina e a sua misteriosa força de dar a vida, que incluía o poder da cura. Não raro, além das oferendas que incluíam imagens de vulvas esculpidas, azeite, vinho e animais sacrificados, os louvores ainda faziam menções à força do ventre: “Majestosa, leoa entre os deuses, que conquista deuses enfurecidos, a mais forte entre os soberanos, que guia reis pela coleira; que abre o ventre das mulheres (...), poderosa Ishtar, como é grande a sua força” (LERNER, 2019, p. 185).

Assim como a deusa oriental Ishtar, a deusa grega Ártemis de Eileithyia, a Bendis de Trácia, a Rhetia de Veneto e a romana Diana persistiram nas crenças populares europeias e são, conforme elucidada Gimbutas (1996, p. 111), descendentes da Deusa do Paleolítico e Neolítico. Todavia, a arqueóloga chama a atenção para o fato de que a Mãe-Terra não possui nada a ver com panteão europeu.

As deusas de aspecto zoomorfo e relação harmoniosa com a natureza, sobretudo com a terra, vão na direção contrária de um suposto projeto civilizatório, ancorado pela criação de

fronteiras imaginárias que demarcam limites de exploração e acumulação. Diferentemente do que se pensa, quando se ancora em uma história universal, as mulheres grávidas, os ovos duplos e mesmo os homens dotados de instrumentos fálcos, presentes na arte do período da Grande Deusa, não são apenas símbolos sexuais, mas se apresentam como símbolos de “potência, abundância e multiplicação, referindo-se unicamente à perpetuação da vida e à conservação de forças vitais, constantemente ameaçadas pela morte” (GIMBUTAS, 1996, p. 139, tradução nossa).

O ventre, que aparece nas estatuetas de deusas vinculadas à Deusa, não imita as mulheres, mas produz devires. O problema é que muitos desses devires acabam sendo transformados em, pelo menos, dois tipos de apreensão pela cultura ocidental: um ligado ao seu significado como linguagem; e outro dimensionado pelos aspectos da sua subjetivação. Talvez por isso, antes mesmo de se observarem os códigos formais, os aspectos materiais, sua localização topológica, as estatuetas do Paleolítico ganharam, de maneira homogênea, o nome de Vênus, remetendo à imagem clássica de uma subjetivação feminina, ligada à beleza e ao pudor.

## 5.2 Para além e aquém do sexo

Mesmo que em algumas teorias apareça a tese de que as estatuetas do Paleolítico são a evidência de um possível matriarcado,<sup>121</sup> ou seja, de um regime de poder centralizado nas mulheres, Gimbutas (1996) irá defender que é pela própria evidência arqueológica que podemos notar uma forma de poder diferente dessa suposta simetria entre o patriarcado e o matriarcado.

A arte inerente à Deusa, com sua surpreendente ausência de imagens de guerra e dominação masculina, reflete uma ordem social na qual as mulheres, como chefes dos clãs ou sacerdotisas-rainhas, desempenharam um papel central. A Velha Europa e Anatólia, assim como na Creta Minoica, eram uma “gylania”. Esse era um sistema social equilibrado, nem patriarcal, nem matriarcal, podendo ser refletido na religião, mitologia e folclore que se derivam dos estudos da estrutura social correspondente às culturas minoicas e da velha Europa, e se corrobora pela continuidade dos elementos em um sistema matrilinear, como o da Grécia Antiga, Etrúria, Roma, o País Basco e outros países da Europa (GIMBUTAS, 1996, p. 20, tradução nossa).

A “universalidade do matriarcado pré-histórico” contrapõe as evidências arqueológicas e o debate só se impõe, porque o termo *matriarcado* aparece em uma estrutura de pensamento

<sup>121</sup> O direito das mulheres à dignidade e à liberdade poderia ser inferido a partir da observação de obras de arte que datam da Antiguidade. Segundo Bachofen (1992, p. 10), sem essa visão da arte, a pesquisa acadêmica sobre a emancipação das mulheres não passa muito de um “esqueleto inanimado” e conclui em sua pesquisa que a Pré-História foi marcada por um matriarcado.

que define o *patriarcado* como um sistema universal e o *binarismo* como prática epistemológica. Segundo Lerner (2019, p. 59),

Aqueles que definem matriarcado como uma sociedade na qual mulheres dominavam os homens, uma espécie de patriarcado às avessas, não conseguem citar provas antropológicas, etnológicas ou históricas. Sustentam a teoria com evidências que se baseiam em mito e religião. Outros chamam de matriarcado qualquer sistema social em que as mulheres tenham controle sobre algum aspecto da vida pública. Outros ainda incluem toda sociedade na qual as mulheres gozem de status relativamente alto.

Outro equívoco é associar a forma das estatuetas a funções antropomórficas. Sobre isso, no livro *The Living Goddesses*, Marija Gimbutas (1999, p. 26) afirma que as inúmeras interpretações que fixam as estatuetas do Paleolítico, enquanto objetos erotizados, é parte de uma cultura patriarcal ocidental, que cumpre a missão de suprimir a diferença, numa tentativa de apreensão do corpo em relação à sexualidade humana. Para ela, o corpo cumpre uma infinidade de funções que vão além das sexuais, encontrando a sua força na procriação, nutrição e geração da vida, independente do sexo.

Desse modo, é preciso entender que a imagem que é retirada da observação dos vestígios arqueológicos, muitas vezes interpretada como obscena pela cultura ocidental, é parte de uma construção que não se atém aos modos existenciais que antecedem o sistema patriarcal, com todas as suas características ligadas à exploração, dominação, hierarquização e posse.

Um corpo esculpido forja uma existência afetiva, procurando em suas formas um modo de afastar a identidade da(o) observadora(or), mantendo a tensão do encontro entre ambos. Todavia, em um mesmo movimento, esta figura escultórica vai em direção à sua estrutura material, atualizando a sua aparição sensorial como forma de ser e estar no mundo.

Para Gimbutas (1999, p. 26), as modificações dos corpos esculpidos, através da voluptuosidade em determinadas partes, não são resultado do acaso, mas expressam o simbolismo da força divina que pretendem manifestar. Mais do que entender as divindades e suas significações, é preciso focar nas peculiaridades das próprias estatuetas, mediante seus projetos, moldes, hieróglifos e a exacerbação de certas partes do corpo, como a própria vulva, que aparece como parte de uma convenção ou escolha artística realizada pelas(os) criadoras(es) da antiga Europa.

As primeiras representações de algumas partes do corpo feminino — seios, glúteos, ventre, vulva — remonta aos tempos em que a humanidade ainda não compreendia o processo biológico da reprodução (não relacionavam a copulação à fecundidade) e por isso criou uma deidade que era uma extensão macrocósmica do corpo da mulher. Esta deidade é a Criadora cósmica, a que dá a vida e a que se origina o Nascimento (GIMBUTAS, 1996, p. 22, tradução nossa).

Ao que tudo indica, o corpo com útero era visto mediante um poder milagroso de procriação e fonte da vida e, provavelmente, estava inserido em um ciclo fértil ligado à própria natureza. O rompimento do ciclo, para fins de procriação, deve ter sido um dos primeiros movimentos que culminaram na subordinação das mulheres, em função da sexualidade e do potencial reprodutivo, tornando os corpos com útero “mercadorias a ser comercializadas ou adquiridas para servir a famílias; então as mulheres eram consideradas um grupo com menos autonomia do que os homens” (LERNER, 2019, p. 112).

A escravidão, ou seja, o sistema que se baseia na ideia de que um grupo externo pode ser subordinável, ou seja, escravizado, é a primeira forma institucionalizada de dominação hierárquica da história humana. Tal sistema está intrinsecamente ligado ao processo de avanço econômico, tornando-se um dos pilares do desenvolvimento da antiga civilização.

Lerner (2019, p. 114) afirma que “A opressão das mulheres precede a escravidão e a torna possível”, portanto, não é tão difícil constatar um dos motivos pelos quais a Deusa foi destituída do seu local de poder em um determinado momento da história, marcado pela posse de terras, acúmulo de riquezas, subordinação dos corpos para o trabalho forçado. O estupro e a desonra pelo sexo se tornaram também elementos definidores da estrutura patriarcal, baseados na ideia de que se

(...) uma mulher fosse capturada com os filhos, se sujeitaria a quaisquer condições impostas pelos captores para garantir a sobrevivência deles. Se não tivesse filhos, o estupro ou uso sexual logo a faria engravidar, e a experiência mostraria aos captores que as mulheres suportam e se adaptam à escravidão na esperança de salvar os filhos e em algum momento melhorar sua sina (LERNER, 2019, p. 114).

Cabe lembrar que, mesmo em processos escravizatórios mais recentes, como no caso da escravização dos povos africanos para fins mercantis, o corpo e o sexo também foram tomados como foco para uma exploração vinculada à procriação, nutrição, sendo que as mulheres escravizadas, que eram consideradas belas, também eram estupradas pelos seus senhores e tornadas como amas de leite para os filhos das famílias brancas.

Os vestígios arqueológicos ligados à Deusa mostram que as simbologias dos nossos antepassados foram se alterando na medida em que a própria natureza passou a ser melhor compreendida pelos povos que se dedicavam a observá-la, logo, o papel das deusas e deuses foram ganhando outros contornos. No momento em que se iniciou uma nova economia agrícola, a Deusa Grávida do Paleolítico se transformou na divindade da fertilidade do solo.

A Deusa dos povos agrícolas, inicialmente, possuía um caráter lunar. Contudo, na medida em que o crescimento das plantas e a preocupação com a vegetação se tornaram determinantes para a sobrevivência dos povos do período, a figura da deusa se converteu em uma deidade telúrica, ou seja, ligada à terra.

O corpo grávido das imagens é, portanto, o símbolo da vegetação que nasce, floresce, frutifica e morre, simbolizando, para além e aquém do corpo com útero, tudo aquilo que, na matéria, expressa a vida. Por isso, é preciso entender como a substituição da simbologia da Deusa pela identidade de Vênus é concomitante a um projeto político que determina o corpo em função do sexo biológico, ligado ao patriarcado, e como tal projeto é responsável pela marcação de identidades de gênero que passam a ser exaltadas ou desprezadas, a depender do regime majoritário.

A escultura dotada de mamas, nádegas protuberantes, ventre e vulva à mostra é uma multiplicidade que, tal como a vida, é levada a um estado de coisas. Quando a imagem é direcionada a um estrato que dá a sua densidade e o seu contorno, o corpo ganha uma espécie de organismo ou totalidade significativa, bem como uma deliberação atribuível a uma subjetivação. A questão, todavia, é que essa não era a maneira como nossos antepassados realizaram a sua arte e, portanto, é preciso verificar as origens dessas ambições em torno do corpo humano e suas determinações.<sup>122</sup>

Para Gimbutas (1996, p. 139, tradução nossa), a Mãe-Terra é a chave para o entendimento desse processo, uma vez que ela “surge como uma jovem deusa em todo seu esplendor durante a primavera e se transforma em uma bruxa velha durante o outono, porém, a sua gravidez na primavera/verão é o momento em que a sua sacralidade se manifesta ao máximo”. A preocupação com a mudança das estações vai dar um caráter novo para o que significa morrer, na medida em que o próprio ciclo das estações pressupõe a marca da regeneração.

Como símbolo de regeneração, o útero como tal, ou o formato semelhante *bucranium* (a forma do crânio de um boi) ou formas análogas de animais — peixes, sapo, ouriço, tartaruga —, desempenhou um papel durante a maior parte do pós-Paleolítico, na Pré-História como na História posterior. Durante o Neolítico, sepulturas e templos assumiram a forma de ovo, vagina, útero da Deusa ou de seu completo corpo. A passagem megalítica das sepulturas da Europa Ocidental muito provavelmente simbolizava a vagina (passagem) e barriga grávida (tholos, câmara redonda) da Deusa. A forma de uma sepultura é uma analogia da colina natural com um omphalos (pedra que simboliza o umbigo) no topo, um símbolo universal da Mãe-Terra representada pela gravidez da mãe com o cordão umbilical, conforme registrado nas crenças do folclore europeu (GIMBUTAS, 1996, p. 23, tradução nossa).

<sup>122</sup> Deleuze e Guattari (2010b, p.18) definem a multiplicidade como algo que “não se sabe ainda o que o múltiplo implica, quando ele deixa de ser atribuído, quer dizer, quando é elevado ao estado de coisa substantivo”.

Junto dessa versão, visualmente antropomórfica, é importante ressaltar, como propõe Gimbutas (1996), que a iconografia da Deusa, em seus mais diversos aspectos, detém uma variedade de símbolos abstratos, como triângulos, formas em V, X e M, além de imagens, aparentemente, representativas, como olhos, seios e patas de aves que se assemelham aos diferentes atributos da deusa associados aos animais.

Poderíamos dizer que há sobre a Deusa-Mãe um devir-animal que se hibridiza com a figura escultórica, promovendo uma desterritorialização.

Os devires-animais são, antes, de uma outra potência, pois eles não têm sua realidade no animal que se imitaria ou ao qual se corresponderia, mas em si mesmos, naquilo que nos torna de repente e nos faz devir, uma vizinhança, uma indiscernibilidade, que extrai do animal algo de comum, muito mais do que qualquer domesticação, qualquer utilização, qualquer imitação: “a Besta” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 75-76).

Junto a Deleuze e Guattari (2012b, p. 112), podemos ainda afirmar que nenhuma arte é imitativa ou figurativa, mesmo que pareça algo que se supõe representativo. O devir-mulher ou devir-mãe expressado pelo ventre à mostra ou pela deusa grávida só pode acontecer na medida em que a própria mulher ou mãe estejam em vias de devir outra coisa. Ademais, ela é pura matéria, puro acontecimento.

Em *Diferença e Repetição*, como vimos, Deleuze (2006a, p. 403) afirma que a “arte não imita, mas isso acontece, antes de tudo, porque ela repete, e repete todas as repetições, a partir de uma potência interior (a imitação é uma cópia, mas a arte é simulacro, ela subverte as cópias em simulacros)”, ou seja, qualquer repetição, por mais estereotipada que seja, pode encontrar o seu lugar na arte, sendo ela esse lugar de emancipação da vida, muitas vezes presa em uma lógica de representação.

Quanto mais nossa vida cotidiana aparece estandardizada (sic), estereotipada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais deve a arte ligar-se a ela e dela arrancar esta pequena diferença que, por outro lado e simultaneamente, atua entre outros níveis de repetição, como também fazer os dois extremos das séries habituais de consumo ressoar com as séries dos instintos de destruição e de morte; juntando assim, o quadro da crueldade ao da besteira, descobrindo sob o consumo um crisar de maxilares hebefrênico e, sob as mais ignóbeis destruições da guerra, ainda processos de consumo, reproduzir esteticamente as ilusões e mistificações que constituem a essência real desta civilização, para que, finalmente, a Diferença se expresse com uma força repetitiva de cólera, capaz de introduzir a mais estranha seleção, mesmo que seja uma contração aqui e ali, isto é, uma liberdade para o fim de um mundo (DELEUZE, 2006a, p. 404).

Nas artes do período da Grande Deusa, um corpo grávido pode devir um animal, um corpo com testículos pode devir-mãe, a terra pode devir-mulher e assim sucessivamente. Há, sobre essa proposta artística, uma zona de aproximação e incorporação da própria imprevisibilidade da Natureza, não com o intuito de superá-la, mas de coexistir na mais alta potência.

Como nas palavras de Deleuze e Guattari (2012b, p. 114), não há uma “estética das qualidades” capaz de desvendar o segredo de um devir, tais como uma cor, forma ou volume, mas essas operam como reminiscências que podem vir como “lembranças flutuantes ou transcendententes”, como se fossem “germes de fantasma”. O poder crítico e revolucionário dessas manifestações se encontra no jogo entre a vida e a morte, que se faz e desfaz como potência.

É por isso que o fantasma de Vênus atravessa as estatuetas do paleolítico, encontrando em suas linhas antropomórficas algo que as territorializa na forma estratificada de um corpo feminino. Contudo, o bloco-vênus produz, com essas mesmas figuras, um agenciamento ou linha de desterritorialização, que faz do mesmo corpo passagem para outros devires e transfigurações. Há, no próprio corpo, algo que se situa no *entre*, fazendo da forma esculpida um movimento que vai da figura humana ao solo, passando por um devir-mulher, devir-mãe, devir-animal, devir-terra e, por que não, devir-Vênus, enquanto um componente de desterritorialização.

### 5.3 Devir-Mulher

Deleuze e Guattari (2012b, p. 72) afirmam que o devir-mulher é a chave para todos os devires, uma vez que o corpo com útero é o primeiro a ser roubado para “fabricar organismos oponíveis”. Em outras palavras, quando o corpo que dá à luz é destituído do seu potencial criativo ligado à força da criação na natureza, ele é tomado como uma máquina de re-produção a serviço de um sistema que o afasta da sua posição de poder, para encontrar na submissão sua principal função, dentro de um regime patriarcal.

A pesquisadora Hannah Stark (2017, p. 26, tradução nossa) afirma que a compreensão do devir-mulher passa, necessariamente, pela definição da diferença entre o esquema molar e o molecular:

[o] esquema molar refere-se a uma massa que sedimentou em um estado estável e previsível. Entidades molares são “sujeitos, objetos ou forma que conhecemos de fora e reconhecemos por experiência, através da ciência, ou por hábito” (ATP: 303). Em relação à subjetividade, por exemplo, isso sugeriria um indivíduo que adota uma posição de identidade estabelecida e normativa que é fácil para o nosso

reconhecimento. O molecular, ao contrário, não se congelou em uma identidade; continua sendo uma vibrante e mutante coletividade molecular. O objetivo do devir é minar o molar e tornar-se molecular: encontrar movimento, rotas de fuga ou “linhas de fuga” que permitam que alguém se torne minoritário.

Para Deleuze e Guattari (2012b, p. 76), os devires são sempre minoritários, sendo o devir-mulher, o primeiro dos devires. Para que outras formas de devir possam ser produzidas é preciso que homens e mulheres atravessem o devir-mulher, sempre em direção ao devir imperceptível:

Se o devir-mulher é o primeiro quantum ou segmento molecular e depois os devires animais que se encadeiam na sequência, em direção a que precipitam-se todos eles? Sem dúvida alguma, em direção a um devir-imperceptível. O imperceptível é o fim imanente do devir, sua fórmula cósmica.

Stark (2017) ressalta que uma parte da crítica feminista sobre Deleuze e Guattari considera a posição dos autores, acerca do devir-mulher, um tanto problemática. Segundo a autora, a questão está ligada à exaltação do local de invisibilidade das mulheres e à tendência à desaparecimento física e histórica. Stark (2017) também destaca que, na teoria proposta pelos autores, a aproximação entre a figura da mulher e a da criança, por meio da imagem da moça, contribui para um tratamento infantilizado das mulheres e a aproximação com os vegetais sustenta uma perspectiva na qual as mulheres são inferiores.<sup>123</sup>

Cintia Vieira da Silva (2013) destaca que a primazia do devir-mulher está ligado ao corpo, e a figura da moça se relaciona com uma espécie de “operação-chave”, que define o padrão homem como maioria:

Ora, a operação-chave para definir o padrão homem e a identidade masculina incide inicialmente sobre as jovens, que são arrancadas de sua infância, chamadas a se comportar “como mocinhas”, transformando-se em objeto de desejo a ser designado aos rapazes em função do qual eles deverão se tornar adequados ao que se espera de um homem (VIEIRA, 2013, p. 136-137).

Uma das primeiras críticas feministas proferidas à obra de Deleuze e Guattari foi realizada pela filósofa Luce Irigaray que, dentre os pontos levantados no artigo *The Sex Which is Not One*, publicado na França, em 1977, se preocupa com o apagamento feminino, sobretudo, do corpo feminino:

---

<sup>123</sup> Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (2012b, p.73; 78) convocam a figura da moça para trabalhar, o conceito do devir-mulher e a comparação com a criança. Mais adiante, os autores irão comparar o devir imperceptível com o movimento do capim, e, em diversos momentos, irão insistir que o texto do livro não se trata de metáforas.

Irigaray é crítica do que ela percebe ser um apagamento do feminino e da especificidade dos corpos das mulheres e seus desejos em um desejo neutro, que, como acontece com a maioria das coisas posicionadas como neutras, são, na verdade, masculinas. Ela se preocupa com a apropriação “daqueles espaços desterritorializados onde seu desejo pode vir a existir” (1985: 141). É interessante que Irigaray faria esta primeira crítica feminista ao trabalho de Deleuze porque alguns dos trabalhos mais ricos sobre Deleuze, na teoria feminista, trazem seu trabalho em diálogo com o da própria Irigaray (STARK, 2017, p. 29, tradução nossa).

Além de Irigaray, Stark (2017) cita outras autoras feministas, como Rosi Braidotti e Alice Jardine, que se apoiam na tese de que o devir-mulher é problemático, sobretudo, porque torna a mulher um veículo para a transformação masculina, precisando ser ela a figura que vai desaparecer. Nesse sentido, Jardine (1985, p. 217, tradução nossa) questiona:

Não é possível que o processo de “tornar-se mulher” seja apenas uma nova variação de uma velha alegoria para o processo de transformação da mulher já obsoleto? Restaria apenas seu simulacro: uma mulher-figura capturada em um mar rodopiante de configurações masculinas. Um silêncio, superfície espacial mutável, sem cabeça, sem desejo, necessária apenas para Sua metamorfose?

Embora a crítica de Jardine seja um tanto contundente, especialmente quando levamos em consideração a uma série de violências sofridas pelos corpos que se identificam com o gênero feminino, nesta pesquisa consideramos o “imperceptível” não como aquilo que desaparece, mas como aquilo que foge e a fuga, que, segundo Deleuze e Guattari (2012b, p. 79), liga-se ao movimento que não pode ser percebido e, no entanto, “deve ser” percebido, o chamado *percipiendos*:

Não há contradição nisso. Se o movimento é imperceptível por natureza, é sempre em relação a um limiar qualquer de percepção, ao qual é próprio ser relativo, desempenhar assim o papel de uma meditação, num plano que opera a distribuição dos limiares e do percebido, que dá a sujeitos perceptivos formas a serem percebidas: ora é esse plano de organização e de desenvolvimento, plano de transcendência que dá a perceber sem poder ser percebido, sem que ele próprio seja percebido.

Os devires que atravessam as estatuetas se apresentam como a simbologia da criação, marcando a singularidade de um corpo nascente que passa tanto por um *ventre* quanto por um *entre*, independentemente da coisa ou sujeito que nasce. Esse movimento nos parece um tanto político, pois convoca um “corpo [que] não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 49).

Na medida em que desses devires é extraído um segmento que não considera as velocidades e lentidões internas por onde passam os afectos, o corpo esculpido passa a ser um

objeto composto por semelhanças imaginárias e ideais que forçam as analogias simbólicas entre as relações (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 49). Desse movimento, aparecem uma série de outros corpos que vão sendo erguidos mediante representações, na medida em que remetem ao semelhante, segundo uma segmentaridade majoritariamente masculina, heteronormativa, racializante, colonizadora e assim por diante.

Por isso um olhar para as estatuetas podem ser uma tentativa de explodir noções generalizantes da experiência humana, como as da mulher, da terra, do meio ambiente, afinal de contas, como afirma Guattari (1985, p. 34):

As coisas nunca são tão simples assim. Quando reduzimos as categorias branco/preto ou macho fêmea é porque estamos com uma ideia de antemão, é porque estamos realizando uma operação redutora binarizante para nos assegurarmos de um poder sobre elas. Não podemos qualificar um amor, por exemplo, de modo unívoco.

Os devires vão além e aquém das questões relativas ao papel de gênero, como uma tentativa de cartografar o que se passa em um plano de Natureza, perceptíveis na matéria através de sua longitude e latitude, que são o mesmo que um conjunto de elementos materiais que lhe pertencem sob relações de movimento e repouso. Por esse motivo, a lógica de um gestar, nutrir, germinar, parir não se sujeita ao corpo com útero ou mesmo ao solo fértil da terra, mas se propõe como um devir, ou seja, como um processo do desejo<sup>124</sup> que indica uma zona de vizinhança ou copresença, permitindo aos corpos de toda natureza um *devir-parir*.

Essa definição vai ao encontro do conceito de *hecceidade*, proposto por Deleuze e Guattari (2012b) como um acontecimento possível de ser cartografado, bem como suas velocidades e afectos, independentemente das formas e dos sujeitos pertencentes apenas a um plano estruturado. O corpo grávido deixa de ser sujeito para devir acontecimentos em agenciamentos que não se separam de uma vida composta pelo tempo, pelo ar, pela atmosfera, pela vida propriamente dita.

A *hecceidade* gesta os agenciamentos que marcam as potencialidades de um devir que acontece em seu seio, fertilizando o cruzamento das longitudes e latitudes de um espaço/tempo do acontecimento. É o devir-parir de um corpo sem útero, o devir-mulher de um solo, “uma linha de devir [que] não tem começo nem fim, nem saída nem chegada, nem origem nem destino (...) Uma linha de devir só tem um meio” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 96). São as núpcias de acontecimentos e, portanto, devires de devires.

---

<sup>124</sup> Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (2012b, p. 66) associam o devir ao processo do desejo, conforme abordaremos mais adiante.

## 5.4 Hecceidade

*Hecceidade* é rizoma,<sup>125</sup> no sentido de não ter princípio ou término, mas de estar sempre no meio, no *entre* como acontecimento. Assim como no ato de parir, figurativo ou não, a *hecceidade* acontece destituída de origem e destinação, compondo-se como linhas emaranhadas que vão, aos poucos, formando um plano de consistência ou uma espécie de grade que passa a distingui-las enquanto tais.

Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são singularidades; a suas relações, que são devires; a seus acontecimentos, que são hecceidades (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos livres; a seu modelo de realização, que é o rizoma (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui platôs (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 10-11).

Do mesmo jeito que o plano de consistência tem por conteúdo tais *hecceidades*, ele também detém um modo de saber que vai produzir um plano de conteúdo e uma matéria de expressão. Por isso, não é um corpo grávido qualquer que devém estatueta, mas toda estatueta é considerada deusa da fertilidade, em função de uma semiótica particular, um plano de consistência que cumpre o objetivo de definir a cadeia de expressão de base, formalizada segundo um ponto de vista qualquer, como no conjunto de estatuetas que foram transformadas em Vênus.

O tempo desse devir será alocado ao tempo da fertilidade humana, transmutando o ser em uma expressão vazia indeterminada, que, de modo abstrato, designa o conjunto de modos e tempos definidos. O nome de Vênus, que classifica a multiplicidade de expressões da Deusa do Paleolítico, é a forma vazia da diferença que passa a ser determinada por uma lógica

---

<sup>125</sup> O conceito de rizoma, tal como proposto por Deleuze e Guattari, aparece pela primeira vez na obra *Mil Platôs* (1980) e está relacionado ao conceito de acontecimento, como multiplicidade, heterogeneidade, movimento. Originariamente retirado da botânica, o rizoma se distingue da raiz que é centrada e verticalizada, não permitindo assim, ramificações, variações e conexões. Nas palavras dos autores: "Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito — tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas" (DELEUZE; GUATTARI, MP1, p.25-26)

representativa direcionada aos sujeitos, substâncias e coisas. Como afirmam Deleuze e Guattari (2012b, p. 53), “o nome próprio não é o sujeito de um tempo, mas o agente de um infinitivo”.<sup>126</sup>

Na leitura de Anne Sauvagnargues (2016, p. 27-28, tradução nossa), o nome próprio pode ser definido como

(...) um composto sintomático que remete a uma tipologia de forças. Não requer suporte em nenhuma identidade pessoal, e implica uma despersonalização que se abre às multiplicidades (latitude) e às intensidades (longitude) que o atravessam. O estilo gramatical e telegráfico deve então ser visto como um meio positivo de dizer a hecceidade, e não como resultado de uma desorganização psíquica ou de um processo de decomposição.

A inferência venusiana, presente nas estatuetas, é mais um gesto de movimento e repouso, contração e dilatação, que acontece no presente, do que o marco individual de um sujeito ou coisa. O que está em jogo nas formas é o poder de afetar e ser afetado, fazendo das artes um de transporte de afectos, que vão além de simples arranjos, mas propõem "individuações concretas valendo sobre si mesmas e comandando a metamorfose das coisas e dos sujeitos." (DELEUZE; GUATTARI, 2012b p.50)

Os agenciamentos que aparecem nas estatuetas do Paleolítico intervêm na própria força de um corpo que se define a partir deles, fazendo com que a potência da Deusa transforme as forças de um corpo biológico, em forças adquiridas e é aí que se encontra seu verdadeiro poder, para além do nome. A vulva da mulher mítica tem por função anular o órgão humano, para colocar os elementos da própria vulva (e também outras partes, como o falo, a boca, o ânus, a mão) em relação ao conjunto do agenciamento.

Não se trata mais de perceber o corpo segundo semelhanças imaginárias ou analogias simbólicas, mas promover experimentações potentes que convocam as velocidades e lentidões internas que apontam para a circulação dos afectos nas mais diferentes temporalidades.

Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de hecceidade. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 49).

---

<sup>126</sup> A semiótica particular das *hecceidades* é definida por Deleuze e Guattari (2012b, p. 53) como uma semiótica composta por nomes próprios, verbos no infinitivo e artigos ou pronomes indefinidos. Segundo os autores: “artigo indefinido + nome próprio + verbo infinitivo constituem com efeito a cadeia de expressão de base correlativa dos conteúdos minimamente formalizados, do ponto de vista de uma semiótica que se liberou das significâncias formais como das subjetivações pessoais”.

Quando a arqueologia expõe a arte da Deusa, vemos, para além da formação dos corpos, a formação do solo, a passagem das estações, a simbiose do corpo humano com o não humano, dos elementos com as matérias, do efêmero e o duradouro. Todo agenciamento em seu conjunto é uma *hecceidade* e é nesse sentido que uma mulher, uma Deusa, um animal, param de ser sujeitos para devir acontecimentos em agenciamentos de multiplicidade.

Diferente disso é a tentativa de fazer das estatuetas um sujeito da fertilidade humana, fechando-as em códigos, regras e funções antropomórficas. Chamar esse vasto conjunto de estatuetas de Vênus é o mesmo que tentar rostificá-lo a serviço de um ponto de vista limitante. Todavia, o nome Vênus tem o poder de designar algo que é da ordem do acontecimento, do devir ou da *hecceidade* pois, segundo Deleuze e Guattari (2012b, p. 54), o nome próprio

(...) marca uma longitude e uma latitude. Se o Carrapato, o Lobo, o Cavalo etc. são verdadeiros nomes próprios, não é em razão dos denominadores genéricos e específicos que os caracterizam, mas das velocidades que os compõem e dos afectos que os preenchem: o acontecimento que eles são para si mesmos e nos agenciamentos, devir-cavalo do pequeno Hans, devir-lobo do homem, devir-carrapato do Estoico (outros nomes próprios).

As obras devem comportar *hecceidades* que funcionam como individuações concretas e não como subjetivações, na medida em que valem por si mesmas e comandam a metamorfose das coisas e dos sujeitos. A individuação de uma vida não é a mesma que a individuação de um sujeito que a leva ou a suporta. Assim também, o ato de criar, cantar, compor não está ligado ao seu composto final, mas aos devires que decorrem a partir deles. O devir-mulher é apenas um caso entre outros,<sup>127</sup> uma vez que ele já acontece se lançando em devires moleculares de toda sorte.

Sendo assim, será que não haveria uma potência de um devir-Vênus que brota em meio às estatuetas? Deleuze e Guattari (2012b, p. 67) são categóricos ao afirmarem que todos os devires são moleculares, afinal de contas, devir

(...) não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que devir é o processo do desejo.

---

<sup>127</sup> Para Deleuze e Guattari (2012b, p. 66), é possível estabelecer uma progressão aparente sobre os devires: devir-mulher, devir-criança, devir-animal, vegetal ou mineral, devires moleculares de toda espécie, devires partículas.

Por esse motivo, um devir-Vênus, bem como qualquer outro devir, seria a proposta de criação de uma zona de vizinhança ou de copresença, fazendo jus a uma teoria das partículas, tal como na Física Quântica. Mais do que devir-Vênus ou devir-mulher, há um movimento de expurgar as formas pregressas, abrindo-se para um corpo que devém outro, seja pelo germinar, seja pelo parir. Não é como se qualquer corpo pudesse dar à luz a outro corpo, mas é justamente fazer corpo com a Deusa, por meio de campos de intensidade e aproximação, pelas indeterminações e indiscernibilidades.

O devir-Vênus, em ato, trata-se da produção da Vênus molecular, destituída de subjetividade molar. Assim como a imagem das estatuetas, a forma venusiana aparece sem rosto ou identidade, marcando pela presença dos próprios poros da matéria em barro a potência de uma relação repleta de velocidades. Porém, ao tornar tais estatuetas deusas da fertilidade humana, elas passam para um plano molar, transformando-se em entidades classificadas mediante uma determinada perspectiva e talvez por isso é preciso forçar as fronteiras de sentido, para desencadear outros devires, outras formas de desejo.<sup>128</sup>

## 5.5 Devir-Vênus

Por que no lugar das deusas criadoras, fixaram-se as deusas da beleza (Vênus) casadas com deuses celestiais? “Nomear é um ato poderoso; um símbolo de soberania” (LERNER, 2019, p. 227). Chamar todas as deusas da natureza de Vênus é retirá-las desse lugar de poder, cujas forças não estão individualmente centradas, cuja anatomia não é determinante para o estabelecimento de hierarquias sociais, cujo corpo vai muito além do binarismo sexual.

Mais do que responder a essa problemática, acerca da substituição das deusas do Paleolítico e Neolítico pela forma romana de Vênus, entendemos essa como uma questão-chave para compreender os impactos da simbologia venusiana, sobretudo, com relação aos padrões de gênero e sua consequente dicotomia social, alicerçada pela máquina binária de sexualidade.

Um homem ou uma mulher não se definem pelo seu sexo, mas por uma relação de “movimento e repouso, de velocidade e lentidão, por uma combinação de átomos, uma emissão

---

<sup>128</sup> Deleuze e Guattari (2012b, p. 67) irão afirmar que o “devir é o processo do desejo” e é por isso que estamos apontando para um devir-Vênus, como forma de constituir outras vizinhanças e experimentações para o corpo, para além do gênero enquanto classe ou categoria sexual.

de partículas”, algo que se situa em uma espécie de *intermezzo*,<sup>129</sup> em um *estar-entre* que atravessa os dualismos que compõem a experiência humana limitada pelo sexo biológico.<sup>130</sup>

Há todo um sentido rizomático na cartografia das deusas do Paleolítico que, mesmo quando são chamadas de Vênus, encontram-se no meio do solo, meio pelo qual elas crescem e transbordam. As estatuetas, em sua multiplicidade, não possuem sujeito e nem objeto, e só são variáveis mediante suas metamorfoses. A Deusa é o contrário da estrutura e, por isso, tem em seu corpo uma infinidade de outros corpos que procedem por variação, expansão, conquista, captura, picada.<sup>131</sup>

O que está em questão no rizoma é uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relações totalmente diferentes da relação arborescente: todo tipo de “devires” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 43-44).

Cada estatueta se conecta com a outra, seja pelas linhas que compõem seus contornos, seja pela topologia que as identifica como sendo parte de uma terra. Os agenciamentos que as atravessam as colocam em conexão com uma série de multiplicidades e movimentos transversais que não se definem mais pela imagem, mas pelos agenciamentos que produzem.

Não é a mulher que devém Vênus, como em uma narrativa na qual a deusa da beleza segue sendo o anteparo para a produção de um código feminino ideal, mas é, antes, o devir-Vênus, como potência, que produz aquilo que seria o ser universal. Da mesma forma, não é pelo sexo ou pela subjetividade que a categoria do feminino irá se sustentar enquanto tal, mas pelo devir molecular que vai fazer com que a mulher passe entre todos os sexos, idades, belezas, formas, comportamentos. É o devir-Vênus da mulher e do homem que compõem um certo tipo de sociedade.

A estrutura social, sustentada por uma visão patriarcal de mundo, se abstém da potência de um devir-Vênus, uma vez que é a partir dessa deidade complexa que muitos caracteres políticos são colocados em jogo. Os devires venusianos não têm sua realidade na deusa da beleza, na qual se imitaria ou corresponderia, mas nas relações de vizinhança que extrai de Vênus algo de comum.

<sup>129</sup> O termo *intermezzo* aparece em *Mil Platôs* (vol. 1) designando onde se encontra um rizoma: “Um rizoma não começa e nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 48).

<sup>130</sup> A máquina binária que prevê o duplo homem/mulher segundo o sexo biológico desconsidera os corpos intersexuais, hermafroditas, transexuais ou os considera como sendo desvios ou derivações com relação ao sistema heterocentrado (PRECIADO, 2017, p. 27).

<sup>131</sup> Deleuze e Guattari (2011a, p. 43) apresentam o rizoma como um conjunto multilinear em oposição à estrutura.

A beleza da Vênus romana é percorrida por linhas abstratas que não se parecem com nada: a beleza que nenhuma mulher pode ter é tão idealizada, quanto imperceptível, e é nesse ponto que Vênus se torna um princípio construtivo do qual a sua imagem não é mais do que um efeito. Vênus é precisamente uma “potência em nome da qual as coisas existem uma a uma sem possibilidade de se reunirem todas de uma vez, nem de se unificar uma combinação que lhe fosse adequada ou se exprimisse inteira de uma vez” (DELEUZE, 2006b, p. 274).<sup>132</sup>

Antes de receber o nome de Vênus, a figura da Deusa era a força fecunda do mundo, em uma espécie devir criador. Sobre o devir, Deleuze e Guattari, 2012b, p. 77) afirmam:

Devir todo mundo é fazer mundo, fazer um mundo. À força de eliminar, não somos mais do que uma linha abstrata, ou uma peça do quebra-cabeça em si mesmo abstrata. É conjugando, continuando com outras linhas, outras peças, que se faz um mundo, que poderia recobrir o primeiro, como em transparência.

Embora o devir-Vênus não seja o ato de imitar essa entidade ou sequer se transformar nela, ainda assim, a imitação pode ser um gesto de transformação, na medida em que empreende para si a emissão de partículas que entram na relação de movimento e repouso ou na zona de vizinhança de uma possível potência. É possível criar em cada uma(um) de nós uma Vênus molecular, do tipo que atravessa os tempos e os espaços em devires incessantes, pois a Deusa ou as deusas não pertencem a uma estética comum, mas deslizam entre as formas estéticas sobre as quais elas atravessam de fora a fora.

## 5.6 O que pode um v(entre)?

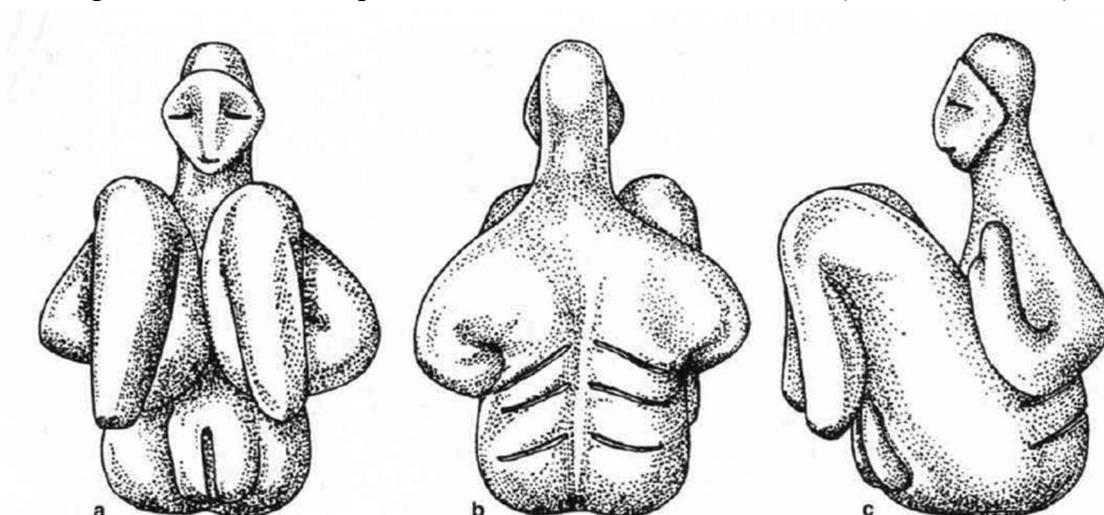
O devir-Vênus aparece junto ao problema de uma maquinação dos corpos nas artes.<sup>133</sup> Tornar o corpo uma máquina nos parece ser a primeira operação artística que fez da nudez feminina um gênero artístico, inserido em uma formação social dominante, capitalista e patriarcal. Esse problema parece ter sido resolvido na modernidade, quando o corpo da cortesã, na obra *Olympia*, passou a figurar nas chamadas Belas Artes, instituindo sobre o corpo nu uma função operacional.

<sup>132</sup> Deleuze está se referindo à Natureza-Vênus, que aparece no hino à deidade do amor *De Rerum Natura*, escrito pelo poeta e atomista Lucrécio.

<sup>133</sup> O termo *maquinação* aparece em Deleuze e Guattari no contexto da música, no qual os autores destacam como o devir-mulher e o devir-criança da música aparecem na maquinação da voz. Aqui, estamos considerando a representação do corpo feminino, sob os caracteres da identidade venusiana, uma espécie de maquinação, no sentido de que tal representação se propõe mediante um determinado fim para o corpo representado, conforme discorreremos nos capítulos anteriores.

Entretanto, o problema se instaura novamente quando o corpo nu feminino transpõe os limites convencionais e passam a se direcionar para um bloco de sensações que não tem mais por conteúdo uma identidade centrada na qualidade estética do tipo branca, assexuada com certa silhueta jovial, com traços europeus etc. Nas estatuetas do Paleolítico e do Neolítico, uma qualidade não parece funcionar por si mesma como uma lembrança pessoal, mas instaura o agenciamento do qual ela se desterritorializa e, ao mesmo tempo, tece a linha da sua desterritorialização.

Figura 33 - Postura do parto com a vulva inflamada, Grécia (6.300-6.200 a.C.)



Fonte: GIMBUTAS, 1996, p. 106.

As(os) artistas do Paleolítico e Neolítico souberam mostrar a presença de devires-mulheres, devires-nômades, devires-animais, e fizeram mais: tomaram as qualidades expressivas, como a vulva inflamada, as nádegas, os seios, o ventre feminino e a posição do parto como seus elementos de diferenciação. O ventre aparece como um ponto comum às inúmeras figuras chamadas Vênus, do período da Grande Deusa até a modernidade.

Desde épocas muito anteriores ao início da agricultura, a arte já recorria a representações de vulvas, assim como de sementes ou brotos. Gimbutas (1996, p. 99) afirma que as mais antigas representações foram feitas por volta de 30.000 a.C. Algumas dessas vulvas eram mais esquemáticas, com apenas um círculo e um ponto indicativo da entrada vaginal. Essas imagens não eram simplesmente expressões fisiológicas, mas estavam vinculadas ao culto à Deusa.

As representações de mulheres nuas com triângulos púbicos muito acentuados ou mesmo vulvas inflamadas se estende por todo o Paleolítico e aparece em diversas estatuetas que são identificadas como Vênus. Todavia, os traços faciais dessas figuras nunca aparecem detalhados. Segundo Deleuze e Guattari (2012a, p. 48), “os chamados ‘primitivos’ podem ter

as cabeças mais humanas, as mais belas e mais espirituais; eles não têm rosto e não precisam dele”.

As organizações de poder em torno da Deusa passam mais pela corporeidade, pela animalidade e pela simbiose com a terra do que qualquer forma de identidade. Ao considerarem as sociedades nômades, Deleuze e Guattari (2012a) irão identificar em uma espécie de “semiótica primitiva” a presença de uma plurivocidade, que passa pelos corpos, volumes, cavidades, em relação às conexões e coordenadas exteriores, que eles chamam de territorialidades. Os autores afirmam, a respeito do poder do xamã, que podemos comparar ao rito da Deusa:

Quando dissemos que a cabeça humana pertencia ainda ao estrato de organismo, evidentemente não recusamos a existência de uma cultura e de uma sociedade; dizíamos apenas que os códigos dessas culturas e dessas sociedades se referem aos corpos, à pertença das cabeças aos corpos, à aptidão do sistema corpo-cabeça para devir, para receber almas, recebê-las como amigas e repelir as almas inimigas (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 48).

Chamar as manifestações de corpos com características vulvárias de Vênus é o mesmo que atribuir-lhes um rosto, uma função. É fazer da potência do movimento um objeto estático, a serviço de uma significância e subjetivação. Se o rosto, conforme vimos anteriormente, é uma política, desfazer o rosto também o é (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 64). Assim, é preciso olhar para as estatuetas do Paleolítico, procurar os rostos que a elas foi entregue, não para voltar às semióticas pré-significantes ou pré-subjetivas, mas para traçar linhas de fuga, devires-outrem como aparato de criação de uma vida não humana, antipatriarcal, prestes a ser criada.

Para além do rosto, uma inumanidade ainda completamente diferente: não mais a da cabeça primitiva, mas a dos “dispositivos rastreadores” onde os pontos de desterritorialização devêm operatórios, as linhas de desterritorialização devêm positivas absolutas, formando estranhos devires novos, novas plurivocidades. Devir-clandestino, fazer rizoma por toda a parte, para a maravilha de uma vida não humana a ser criada (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 68).

O organismo faz da vida um capital, no sentido de que prevê para cada parte do corpo uma categoria funcional, cujo fim repousa sobre os limites de uma estrutura que é inimiga do corpo. Para Deleuze e Guattari (2012a, p. 24), o organismo não é um corpo, mas um fenômeno de acumulação sobre a matéria corpórea, sobretudo, porque impõe à existência “formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil”. A estratificação do corpo da Deusa, sob a forma venusiana, atua por conexão, assimilação e representação.

Por isso é tão difícil para uma cultura patriarcal perceber o ventre como esse lugar que não é nem feminino, nem masculino, nem humano e nem animal, nem sagrado e nem profano e, ao mesmo tempo, pode ser tudo isso. O ventre, em sua potência, é pura intensidade, combinação de órgãos do mais diversos, transitando por inúmeras missões que se fazem e se desfazem, a depender do impulso.

Há corpos que comportam um útero dentro do ventre, outros se satisfazem em abrigar o aparelho digestivo, em um incessante exercício de nutrição da matéria corpórea, na filtragem do alimento, na produção do adubo. Há até quem diga que o intestino é o segundo cérebro do corpo humano, reconhecendo que há, nesse conjunto de órgãos que ajudam a manter o corpo funcionando, uma funcionalidade vital, remetida à inteligência do corpo.

### 5.7 Das vizinhanças entre o devir e o parir

A forma vulvária Arinhanscense era apresentada, na maioria dos casos, de maneira abstrata ou esquemática, por vezes semicircular, triangular e com um traço indicando a entrada vaginal. Para Gimbutas (1996, p. 99), elas não são simples expressões fisiológicas, mas remetem a significados ritualísticos ligados, primeiro, ao útero cósmico da deusa e à fonte da Água Vital; segundo, ao brotar da vida; e, terceiro, ao parto.

Gimbutas (1996) identifica que algumas das representações da vulva se parecem com certas sementes de frutas silvestres e são similares a um tipo de concha chamada cauri, muito comum nos depósitos neolíticos do Mar Mediterrâneo. A proximidade com as sementes indica a ação germinativa presente nessas aparições, que podem ser tanto direcionadas à vida humana quanto à vida não-humana, encontradas na natureza.

A aliança do v(entre) com o meio ambiente prevê uma percepção extrassensorial do mundo que está sempre em vias de nascer. Os ritos ligados ao parto, nas sociedades chamadas de primitivas, revelam um outro espaço para o corpo, no sentido de que, a cada gestação, surge a potência de um modo de ser múltiplo, no qual a vida está sempre composta como relação.

A mulher grávida devêm o bebê, ao mesmo tempo em que essa nova vida devêm a mãe. É como se em todo esse processo pudéssemos aprender sobre “a evolução não paralela”, a “núpcia entre dois reinos” e a dupla captura, que Deleuze e Parnet (1998, p. 3) chamaram de *devir*. Segundo os autores, as núpcias não comportam a máquina binária, do tipo masculino-feminino, homem-animal, mas formam um único bloco de devir. O exemplo que eles apresentam é a da vespa e a da orquídea:

A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas, na verdade, há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura, pois “o que” cada um se torna não muda menos do que “aquele” que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 3).

Não seria o mesmo em um processo de gestar, no qual a mãe parece formar uma imagem do feto, mas na verdade, há um devir-feto da mãe, um devir-mãe do feto, uma dupla captura em que cada um se torna o outro sem deixar de ser o que se é? O feto torna-se a parte do ventre da mãe, ao mesmo tempo em que a mãe se torna um aparelho digestivo para o feto.

Nas formas criadas pelo culto da Deusa, esse antropomorfismo ganha outras camadas, pois, ao que tudo indica, não havia uma hierarquia entre as formas, mas complementaridade entre as forças e potências vitais da natureza. Como na imagem da estatueta, a seguir, o corpo grávido se apresenta em meio ao próprio ato de parir.

Figura 34 - Estatueta de argila de Çatal Hüyük, Turquia (6.500-5.700)



Fonte: GRÉCIA ANTIGA, 2006.

Na Figura 34, vemos alguns corpos que se unem a este bloco de devir. A cabeça que que emerge no meio das pernas, o trono que se transforma em dois felinos e mais outros elementos vão se formando por acoplamento e não por anulação. Essa obra foi encontrada em uma das partes mais baixas das escavações de Çatal Hüyük, datada por volta do sétimo milênio a.C.:<sup>134</sup>

As pernas afastadas, o umbigo e a barriga em evidência; e ela está cercada por chifres ou cabeças estilizadas de touros, o que pode simbolizar a procriação masculina. Estatuetas semelhantes foram encontradas em sítios na região do rio Don, na Rússia, no Iraque, na Anatólia, em Nínive, Jericó e no sul da Mesopotâmia (LERNER, 2019, p. 189).

Há sobre o *parir* algo de essencial, um movimento do estar na hora do mundo. A clausura do significado dessas estatuetas e outras manifestações plásticas pelas narrativas patriarcais não seria possível se não houvesse uma paisagem cultural dominante, como uma tela branca ancorando a forma da percepção através de seus signos e suas redundâncias.

E não se trata de um fato europeu isolado, mas, ao contrário, é possível mapear outras formas do recalçamento masculino e a tentativa de subordinação das mulheres ou corpos com útero, por meio de sua significação. Exemplo disso é a escultura abaixo, que se encontra em Dumbarton Oaks, na coleção Bliss de Arte Pré-colombiana de Robert Woods.

Figura 35 - *Tlazolteotl* (900-1.521 a.C.)



<sup>134</sup> Nos anos de 1960, James Mellaart descobriu os vestígios arqueológicos em Çatal Hüyük (GIMBUTAS, 1996, p. 6; 107).

Fonte: DUMBARTON OAKS, 2023.

Intitulada de *Tlazolteotl*, essa escultura apresenta uma divindade asteca produzida entre 900-1521 a.C. Ela é, hoje, conhecida como a padroeira do parto, sendo que seu nome, de gênero neutro, significa “divindade suja”, pelo fato de apresentar a ambiguidade, tanto do pecado, quanto do poder de removê-lo. No site do Museu em que essa obra se encontra, é possível ler que a sua figura representa a fusão de muitas deusas astecas, incluindo *Ixcuina*, a deusa conhecida pela fiação, tecelagem e fertilidade. Mesmo tendo sido estudada pela arqueologia, alguns críticos apontam que essa obra não passa de uma falsificação, pois, para eles, “o rosto apaixonado da figura, em meio à agonia do parto” é uma evidência plausível de conexão dessa obra com preceitos contemporâneos.<sup>135</sup>

Todo esse afã desvenda o desconforto em torno da potência do corpo gerador de vida, principalmente quando o mesmo se afirma mediante uma suposta personificação alegre do parto, que, dentre outras coisas, produz uma outra forma de lidar com a dor física que postula o lugar sagrado e, também, sofrido das mulheres no momento de dar à luz.

A resposta para tal problemática se ancora em uma questão milenar, que faz das funções sexuais e reprodutivas das mulheres meras mercadorias, a serviço de uma propaganda moral, capitalista, heterossexual, racializante. Talvez, por isso, boa parte das pautas feministas, nos dias atuais, avancem mais segundo uma agenda de política neoliberal, do que temas de ordem interseccional, que contemplam, junto da pauta de gênero, questões relativas à raça, sexualidade, classe social, acessibilidade etc. A incongruência é que temas como o aborto se mantêm como pauta de interesse público e, quase sempre, imutáveis e, muitas vezes, justificados pelos discursos religiosos e políticos mais conservadores.

A peculiaridade dessas imagens faz valer, por meio das suas deformações, a sensação de uma ordem nascente, de um objeto que não para de nascer a partir do encontro com o olhar. Embora este tipo de arte possa ser tomado pela forma de exterioridade que se atualiza nas visibilidades e enunciações, sua aparência só pode ser apreendida dessa maneira, porque faz alusão a um determinado corpo social, que a coloca em conexão com os dispositivos de poder, que regulam e produzem as multiplicidades que são transformadas em representações.

A própria obra se torna um dispositivo, já que passa a atuar como uma espécie de agenciamento que se introduz ao meio e metamorfoseia a sua própria multiplicidade, conforme o contexto no qual estiver inserida (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 126). É por isso que é

---

<sup>135</sup> Tradução minha, a partir do texto presente no site do Museu: <https://www.doaks.org/>. Acesso em: 03 ago. 2021.

preciso romper com certos regimes de linguagem, a começar pelos totalizantes, que enxergam nas formas feitas de barros, pedras e marfins protótipos para uma estética do feminino.

Das voluptuosas formas ao sorriso durante o parto, a grande relevância das estatuetas estilizadas reside no fato de que elas fazem surgir, pela sua própria aparição, diversos corpos que vão se formando à luz da produção do pensamento que se dá por meio do sensível. O parto, aqui, não é mais o parto em sua representação, mas o nascimento como movimento criativo, seja pela repulsa ou recalque, que geram a necessidade de dominação, seja pela empatia e prazer que promovem outras alianças.

Podemos dizer que a própria figura é o corpo que se esforça para se tornar figura e é justamente nele que algo acontece, no movimento próprio do sensível. A questão não está mais subjugada ao suporte como o local no qual tal corpo permanece, mas ao acontecimento que dele emerge. O corpo-figura faz ver um corpo que não está presente, remontando, ao mesmo tempo, a presentificação do corpo da(o) observadora(or) que se afigura, quando diante de uma imagem.

Ao se desdobrar sobre a presença do corpo na pintura de Francis Bacon, Deleuze (2007, p. 8) afirma:

Desde o início a Figura é o corpo e o corpo tem seu lugar no centro do redondo. Mas o corpo não espera apenas algo da estrutura, ele espera algo em si mesmo, ele faz esforço sobre si mesmo para se tornar figura. Agora é no corpo que algo se passa: ele é fonte de movimento. Não é mais problema do lugar mas do evento. Se há esforço, em esforço intenso, este não é de modo algum um esforço extraordinário como se se tratasse de um feito do corpo além de suas forças sobre um objeto distinto. O corpo se esforça precisamente, ou espera precisamente escapar.

Desde os primórdios, as estatuetas foram associadas aos corpos das mulheres, como se os mesmos fossem pontos de origem determinados por uma organização social. De fato, a representação de um corpo esculpido, segundo a voluptuosidade dos seios, vulvas e barrigas, forma esquemas didáticos, que dão a ver esquemas estruturais que podem estar ligados aos movimentos climáticos, ao enriquecimento da terra, à fertilidade da natureza. As estatuetas são como o agenciamento primitivo de um devir-mulher, que ultrapassa a fisiologia humana para encontrar no devir suas linhas de fuga.

No momento mesmo em que começaram a identificar traços de rituais divinos, fazendo alusão às deusas do quarto milênio, como a deusa minoica das Serpentes,<sup>136</sup> apareceu também

---

<sup>136</sup> Gerda Lerner (2019, p. 190-191) chama a atenção para o fato de que não há evidências concretas de que as estatuetas são objetos de veneração, como as deusas do quarto milênio, cujas representações apareciam rodeadas de ossadas de animais e inscrições que remontam rituais religiosos. Há hipóteses, por exemplo, de que as estatuetas eram apenas amuletos que as mulheres carregavam no momento do parto, por conta da quantidade de estatuetas e o tamanho pequeno.

a versão domesticada dessas deusas-mãe. Dar o nome de Vênus a uma multiplicidade de estatuetas é o mesmo que retirá-las de um devir, cuja potência se associa ao ato criativo da vida, tornando-as reféns de um Deus masculino, como forma de salvar a fertilidade da imoralidade.

Nas narrativas presentes no livro bíblico *Gênesis*, a imagem da união da mulher com a serpente é o que vai trazer a morte e o pecado para o mundo, sendo esse o símbolo de uma sexualidade feminina livre e utilizada como a fonte para a dominação violenta ao longo dos tempos. Antes do cristianismo, a serpente era considerada uma criatura benevolente e símbolo da energia vital e da regeneração. Com o sistema indoeuropeu, não só esse animal ganhará outra conotação, como a cor preta — que era a cor da fertilidade — receberá um sentido negativo. E o branco — que é hoje associado à pureza e à paz —, no passado, era considerado a cor da morte (GIMBUTAS, 1996, p. 19).

A simbologia é tão fluida quanto a própria história que se pretende universal. Por isso, pensar não pode mesmo ser um exercício inato ou referido a um pensamento universal, mas deve se ater às multiplicidades, movimentos, acontecimento. Com a chegada do *Livro do Gênesis*, a imagem masculina passou a ser associada às imagens de guerra e exaltação da força física ligada ao combate, em detrimento da força de um corpo que traz a vida. Sobre a questão das mulheres, presente nesse livro considerado sagrado, Lerner (2019, p. 244) afirma:

(...) o Livro do Gênesis representou sua definição [das mulheres] como criaturas essencialmente diferentes dos homens; a redefinição da sexualidade delas como benéfica e redentora apenas dentro dos limites da dominação patriarcal; e, por fim, o reconhecimento de que foram excluídas de poder representar o princípio divino por si próprias. O peso da narrativa bíblica pareceu decretar que, pela vontade de Deus, as mulheres eram incluídas em sua aliança apenas pela mediação de homens. Este é o momento histórico da morte da Deusa-Mãe e sua substituição pelo Deus-Pai e a Mãe metafórica sob o patriarcado.

Se a vida humana, nas primeiras civilizações patriarcais, representa o objeto da força de trabalho, ou seja, o capital emergente, a resposta para a pergunta “quem cria a vida?” não seria a justificativa para um recalçamento masculino e, portanto, a origem do apagamento histórico das mulheres no papel de deusas? O corpo com útero, através do parto, detém a força material de um fluxo de vida, no sentido de que se apresenta como o único acontecimento observável do nascimento humano, ou seja, de um suposto início. Não há um ser humano sequer que não tenha passado pelo v(entre) materno.

Contudo, o que a Deusa nos ensina é que não há ventre que não seja a potência de um duplo. Não há nascimento que não seja também um rito de passagem. O parir, nesse sentido, torna-se um segmento poderoso para a criação de uma vida que se dá como devir, para além e

alguém do corpo, como movimento ou passagem. Talvez por isso, mas não só por isso, Deleuze e Guattari (2012b, p. 74) afirmam que “todos os devires começam e passam pelo devir-mulher”.

### 5.8 Da Vulva ao Ovo ou sobre um Corpo sem Órgãos

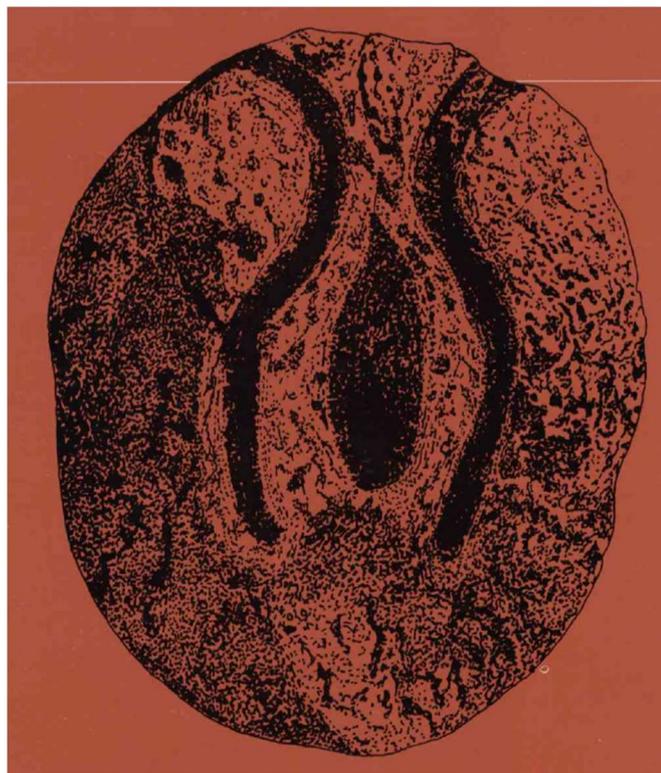
“Não há nada de mais inútil do que um órgão” — declarou Antonin Artaud, em 1947, em sua guerra contra os órgãos. E é essa a afirmação que Deleuze e Guattari (2012a) escolhem para evocar o Corpo Sem Órgãos (CsO), no livro *Mil Platôs*. Por mais que pareça, essa evocação não versa sobre o contrário dos órgãos, mas sobre a organização dos órgãos que funda um organismo.

Deleuze e Guattari (2012a, p. 16) afirmam que o CsO pode ser definido como

(...) o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamentos de grupos, migrações, tudo isto independentemente das formas acessórias pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 16).

A imagem, a seguir, apresenta uma vulva cravada em pedra, semelhante a um casulo floral, como destaca Marija Gimbutas (1996, p. 101). Mas para onde foi o corpo que acompanhava a parte externa do aparelho genital feminino? Será que ele foi invaginado ou, em um movimento oposto, escapou de dentro para fora, formando uma cavidade?

Figura 36 - Escultura em pedra de forma oval, com uma vulva semelhante a um casulo floral, gravada em um dos seus lados (Yugoslavia, 6.000 a.C.)



Fonte: GIMBUTAS, 1996, p. 101.

Se a(o) artista quis mesmo associar a forma vulvária a um casulo, será que do lado de dentro haveriam ovos depositados por larvas ou não seria, ele mesmo, um grande ovo rachado? A figura do ovo aparece em inúmeros momentos da arte pré-histórica, mas é no período Neolítico que ele aparecerá de inúmeras formas, fazendo alusão à força da Deusa.

O simbolismo do ovo se sustenta menos no nascimento do que no ato de renascer, apresentando-se como a afirmação da repetida e cíclica criação do mundo. O ovo é o símbolo da regeneração e remete ao útero mitológico. Gimbutas (1996) conta que o simbolismo do ovo possui várias categorias identificáveis. Uma primeira, relaciona-se às aves que portam ovos cosmogônicos; a segunda, relaciona o ovo com a água; e a terceira, versa sobre o que ela chama de “tornar-se”,<sup>137</sup> presente em formas de espirais, crescentes, redemoinhos, chifres de touros, cruces, x, serpentes e plantas que brotam.

A figura do ovo também aparece nos escritos de Deleuze (2006a, p. 305), que versa sobre como o ato de pensar pode ser comparado ao ato de nascer: “o mundo inteiro é um ovo, mas ovo é, ele próprio, um teatro: teatro de encenação, onde os papéis levam vantagem sobre os atores, os espaços sobre os papéis, as ideias sobre os espaços”. Nessa amarração filosófica,

<sup>137</sup> A autora usa a expressão “llegar a ser” que traduzimos como “tornar-se” (GIMBUTAS, 1996, p. 213).

que o pensamento deleuziano propõe, o ovo tem um lugar de destaque, na medida em o seu funcionamento, segundo a embriologia, pode ser comparada com o funcionamento da própria Ideia.

Segundo a leitura deleuziana, a respeito da embriologia,<sup>138</sup> os diferentes tipos de ovos podem ser identificados mediante uma dinâmica própria, observável segundo os eixos de desenvolvimento, as velocidades e ritmos diferenciais. Eles formam uma espécie de invólucro munido de um espaço e tempo próprios àquilo que se atualiza. Há sobre o ovo um dinamismo que se dirige para as peculiaridades espaço-temporais criadas por ele.

Deleuze (2006a) identifica nesse esquema uma espécie de dramatização que pode ser comparada aos processos dinâmicos que determinam a atualização da Ideia. Seria como no caso da concha de Vênus, se compararmos a um ovo, pois, ela marca os caracteres estruturais dinâmicos do nascimento da deusa mitológica que, enquanto uma Ideia, funda um tipo de individuação que pode ser observada por aqueles que a contemplam de fora e a experimentam segundo suas generalidades.

A noção de “generalidade” tem neste caso o inconveniente de sugerir uma confusão entre o virtual, que se atualiza por criação, e o possível, que se realiza por limitação. E antes do embrião tomado como suporte geral de qualidades e de partes, há o embrião como sujeito individual e paciente de dinamismos espaciotemporais, sujeito larvar (DELEUZE, 2006a, p. 303).

A Ideia fundada pela concha-ovo detém, ela mesma, uma complexidade que, ao encontro de outras Ideias, passa por definir o que Deleuze (2006a, p. 303) parece chamar de uma dramatização espacial, constituindo um espaço interior que se propaga pelo extenso, ocupando uma região. Um ser qualquer se define pelo que há no interior, mas, também, pela ecologia que ocupa a sua exterioridade.

Há uma dimensão ética na composição espaço-temporal de um corpo, no sentido de que ele se constitui por matérias fluidas que são singularidades mediadas por uma violência. Buraco negro sobre muro branco, pontos brilhantes no céu, uma rachadura no ovo, seriam como atos violentos, pontos de intensidade sobre a paisagem. Por isso que, nessa dramatização, os atores ou sujeitos são considerados por Deleuze como larvas, no sentido de que “são os únicos capazes de suportar os traçados, deslizamentos e rotações” (DELEUZE, 2006a, p. 308).

Admitir o v(entre) como potência é permitir passar de um lugar para outro, até que uma Ideia nos capture. E é por isso que há tanto interesse em se fixar Ideias por toda parte, pontos

---

<sup>138</sup> DELEUZE, 2006a, p. 302.

de esterilidade, marcados pelo fim do movimento, pela penetração forçada. A atualização estética promovida pelas deusas encarna relações, assim como a composição dos corpos encarnam singularidades.

Na perspectiva biológico-filosófica, elaborada por Deleuze (2006a, p. 349), não só o ovo reproduz todas as partes do organismo, como a reprodução sexuada atua nos limites de uma espécie. Porém, o filósofo ainda ressalta que “o ovo só reconstitui as partes à condição de se desenvolver num campo que delas não depende”. De outro modo, o ovo só se desenvolve caso se diferencie dos limites de sua espécie original.

A vulva-casulo funciona, então, como um esboço que não é mais corpo humano, depósito de larvas e nem fábrica de seda. Ela remete à individuação como princípio de sua origem ou criação, e vai em direção às singularidades pré-individuais, que nada têm de abstrato. A fenda é o convite a um movimento que não tem progresso (nascimento) ou regresso (estado embrionário). Ela define o movimento do duplo, cujo ato de parir ou copular diz sobre a própria inseparabilidade.

O ovo é mais do que um abrigo para o embrião, mas a sede dos primeiros movimentos de ruptura e permanência, tais como as relações primordiais da vida ou do pensamento. O ovo é a própria potência de um movimento que não para de acontecer. Deleuze (2006a, p. 351) chama a atenção para o fato de que

O problema da comparação da sexualidade animal e da sexualidade humana consiste em procurar como a sexualidade deixa de ser uma função e rompe suas amarras com a reprodução. É que a sexualidade humana interioriza as condições de produção do fantasma. Os sonhos são nossos ovos, nossas larvas ou nossos indivíduos propriamente psíquicos. Não é menos verdade que o ovo vital é campo de individuação, que o próprio embrião é puro indivíduo e que um no outro dá testemunho da precedência da individuação sobre a atualização, isto é, tanto sobre a especificação quanto sobre a organização.

O que significa, então, o ovo rachado da vulva-casulo? Seria ele a antevisão de um *Eurachado*, marcado pela impossibilidade de ordenamento das razões? O convite a um movimento intenso, que vem para “multiplicar as diferenças e as distâncias, os dinamismos ou os dramas, os potenciais e as potencialidades para sondar o spatium do ovo, isto é, suas profundidades intensivas?” (DELEUZE, 2006a, p. 351-352).

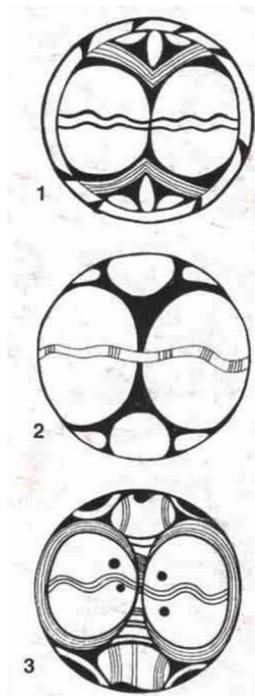
O mundo é mesmo um ovo, mas o ovo é rachado, fissurado pela fenda que convoca intensidades no lugar do organismo. Passagens, onde se pretendia paragens. Eis que o mundo perdeu o seu pivô, o mundo deveio caos. Já a vulva, despida de corpo ou rostidade permaneceu

sendo a imagem do mundo, segundo um mapa que é tanto inteiro, quanto inteiramente fragmentado.

Parece até que nossos antepassados sabiam que no futuro estaríamos imbricados nesse sistema da imposição, submetidos a uma máquina binária acachapante, fundada pela violência e servidão. O corpo só fecha sobre si mesmo em função de uma impotência (DELEUZE, 2006a, p. 357) e é por isso que criar é sempre produzir linhas de fuga e figuras da diferenciação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS — POR UMA FEITIÇARIA DO V(ENTRE)

Figura 37 - Cerâmicas de Cucuteni (Ucrânia, 3.500 a.C.)



Fonte: GIMBUTAS, 1996, p. 161.

Talvez não se deva atribuir ao ovo uma importância exclusiva, pois, além dele, encontramos fluidos, gemas, moléculas, células, sempre em movimento, sempre em vias de acontecer. A arte do Neolítico sabia dessa complexidade e fez do ovo a expressão do conceito de intensidade. Todavia, ao invés de fazer do ovo um mundo fechado, as(os) artistas convocaram a imagem do duplo, como forma de trazer à tona a ideia de potência e abundância.<sup>139</sup>

O uso da repetição vai da gema do ovo, passando pelos grafismos concretos, espirais, serpentes, aves e, até mesmo, as próprias Deusas. O duplo perde a função de máquina binária para fazer da repetição a marca da intensidade. A dualidade se expressa também nas linhas que fragmentam as imagens, seja marcando fissuras, como nas vulvas, seja na volumetria dupla dos seios e glúteos de inúmeras Deusas.

<sup>139</sup> Gimbutas (1996) apresenta inúmeros exemplos de formas duplas e o poder do número 2, presente na arte da Deusa.

O duplo que aparece nas *Vênus Lespugue*, *Vênus de Willendorf* e outras posteriores<sup>140</sup> simboliza, para além da fertilidade, uma fertilidade intensificada. O simbolismo de fertilidade também estava presente em amuletos, fato que denota uma espécie de *política da feitiçaria*, no sentido de que elabora agenciamentos que escapam às instituições.

Ao convocarem a figura do feiticeiro, Deleuze e Guattari (2012b, p. 31) afirmam que “eles exprimem antes grupos minoritários, e oprimidos, ou proibidos ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas, mais secretos ainda por serem extrínsecos, em suma anômicos”.

Seria a arte das Deusas uma espécie de instrumento de feitiçaria? Na obra de Gimbutas, ela revela que, na era da Grande Deusa, as nádegas adiposas não tinham o sentido erótico, mas significava uma reverência à potência sobrenatural expressada mediante o mecanismo da duplicidade e, por isso, indicavam mais o poder do número dois do que qualquer outra coisa.

A mística do duplo vai em uma direção diferente da lógica da máquina binária, que faz, da duplicidade, contrariedade, dialética, oposição. É possível notar, nas imagens dessas deusas, mais uma estética das intensidades do que uma estética das qualidades, pois, apesar da forma plástica servir de mapa para uma série de acontecimentos que, daqui, podemos apenas supor, ainda assim, elas marcam a potencialidade de uma Ideia que não cessa de escapar.

Ao se emaranhar com a própria natureza, a intensidade passa a desempenhar um papel ainda mais determinante. Isso acontece porque ela ultrapassa as hierarquias que dividem os corpos, supondo o diverso como uma espécie de vitalismo dos germes, sendo a semelhança do próprio diverso uma espécie de “panteísmo das mães”.<sup>141</sup> As inúmeras funções simbólicas do duplo vão do mais perfeito fruto, passando pelo corpo fecundo, até chegar na imagem que remete à uma política da multiplicidade.

No sistema psíquico do duplo, o corpo da Deusa opera como um centro de enrolamento, envolvimento e implicação. Ele é o emblema dos fatores individuantes que ora aparecem como a Deusa, ora como Vênus, ora como pura intensidade. Nem todas as mulheres do Paleolítico Superior, por exemplo, são deusas da fertilidade. Aliás, a própria *Vênus de Lespugue* e a famosa *Vênus de Willendorf* sequer representam um corpo grávido, e a prova está na própria forma que privilegia o volume nos seios e glúteos, em detrimento do próprio ventre. Ainda assim, elas se expressam por meios que são compostos por natureza e reúnem um máximo de elementos em suas figuras: barro, pedra, água, terra, solo, germes, ar, fogo, mar etc.

---

<sup>140</sup> Existem inúmeras outras Vênus que possuem essa característica do ovo duplo na região das nádegas, como as de Starcevo, Karanovo, Cucuteni, Vinca e Lengyel (GIMBUTAS, 1996, p. 164).

<sup>141</sup> Termo referido à obra de Lucrécio, em *Lógica do sentido* (DELEUZE, 2006b, p. 279).

O jogo divino do Paleolítico e do Neolítico é, para nós, o mais difícil de compreender, impossível de manejar no mundo da representação. Não restam dúvidas de que a Grande Mãe detém o sentido de uma realidade psíquica, no sentido de que ela se insere em nossa cultura embaralhando o arquétipo de um feminino pré-moldado e fabricado, mediante uma linguagem que a pressupõe. Mas ela parece ir além desse simbolismo antropocêntrico, para encontrar na multiplicidade de seus devires verdadeiras metamorfoses.

As estatuetas do Paleolítico e Neolítico mostram bem essa evolução, ou antes, essa involução, onde os afectos de um devir-mulher podem ser substituídos por um devir-Vênus, e essas, por um devir-mãe, passando pelos devires animais até chegar nos devires moleculares. As deusas, em sua multiplicidade, não param de se transformar umas nas outras, de passar umas pelas outras.

Uma vez mortas, as deusas se transformam em Afrodites, Vênus, Marias, Madalenas, Terezinhas, Judites, Olympias e no próprio mundo. Mas, por questão de regeneração, a morte é só um acontecimento que as faz reverberar em outras combinações, formas e composições. Como dizem Deleuze e Guattari (2012b, p. 34), “o devir e a multiplicidade são uma só e mesma coisa”.

Isso significa dizer que a multiplicidade da Deusa já é composta de termos heterogêneos em simbiose, que não param de se transformar em outras multiplicidades, segundo seus limiares e suas entradas. O *v(entre)* é mesmo um local de passagem, que faz da mãe Mãe-Terra a potência de um devir que não cessa de acontecer.

Com o surgimento da escrita, ou seja, com a fundação da História ocidental, vimos como todo o processo de registro, elaboração de sistemas de símbolos e, portanto, de institucionalização da própria memória histórica passou a ser mediada por uma única narrativa. Tais sistemas, que reforçam o poder de abstração, têm funcionado quase como um poder mágico para aqueles detentores da narrativa hegemônica, que acabaram por homogeneizar a produção plástica das sociedades chamadas primitivas, com o intuito de fundar uma nova escala de tempo, destinada ao progresso.

Conforme vimos, esse foi o período no qual as poderosas figuras das Deusas-Mãe foram substituídas na liderança do panteão. Esse momento foi concomitante ao surgimento dos Estados arcaicos, governados por reis poderosos e cuja dominação da terra se tornou o seu maior bem capital. Pouco a pouco, as figuras femininas foram se tornando domesticadas e transformadas nas esposas do deus-supremo que, em meio a batalhas, passou a dominar toda a criação.

Da dominação da terra, passando pela domesticação dos animais, até chegar no recalçamento do corpo que dá à luz, é possível notar uma outra noção de começo, ancorada nas cosmogonias e poemas mitológicos. Se durante o nomadismo o que estava em jogo era a produção resultante de relações variáveis, no sedentarismo a procriação foi determinante para fundar uma relação de paternidade, que serviu de base para a fundação do sistema patriarcal.

Por isso, não é possível crer que haja uma ordem de progresso ou evolução, mas de apropriação violenta, resguardada por uma narrativa histórico-cultural. É nesse sentido que o sexo foi tomado como vetor de controle e, tal como na terra, sua manipulação se deu em função do acúmulo de riquezas e da manutenção da propriedade privada no seio familiar. O corpo (humano e não humano) se tornou uma fábrica, ao menos do ponto de vista de uma abstração bem fundada, que instituiu uma outra perspectiva para a origem e destinação dos seres.

Na espécie humana, não é pelo corpo dotado de ventre que se pensa o nascimento e as relações de sua significação, mas, uma vez tornado uma máquina procriativa, ele aparece tanto mais específico quanto mais o reportamos a formas ideais de causação, compreensão ou de expressão. Desconsidera-se a forma orgânica de um corpo que, de fato, carrega e traz a vida ao mundo, para colocar no lugar um substrato permanente, a serviço da família patriarcal, sem contar os desdobramentos desta organização de poder em outros estratos sociais, culturais, ambientais etc.

A anatomia feminina será tomada como a condutora de sua usurpação, por meio de um regime sexual que se apresenta, cada vez mais, alinhado ao regime patriarcal regulador, seja por meio do trabalho reprodutivo, seja em função da sua remissão à heterossexualidade. Em um só movimento, os corpos com útero se tornaram propriedade privada e fundamento para um tipo de identidade calcada pela supressão.

O curioso é que nas teorias científicas dos homens, munidos de esquemas materialistas, evolucionistas e até mesmo dialéticos, quase não há qualquer menção às apropriações destrutivas das complexidades biológicas e físicas dos corpos pela humanidade. Do mesmo modo, quase não há registro nas Belas Artes do estupro forçado das mulheres originárias nas colônias, com o objetivo de *purificar* a raça humana. Vez ou outra, até aparecem cenas de violência sexual nas artes, porém, essas, quando representadas por homens, são pintadas com a beleza acadêmica que narra uma cena qualquer.

Como sociedade, vamos pouco a pouco naturalizando essas relações. Condicionando o pensamento como se ele fosse algo natural, inato em meio ao processo existencial. Como se a história fosse composta por fatos inevitáveis, sobretudo, para certa noção de progresso. O mesmo acontece com nosso sentimento, que vai se valendo dessas referências imagéticas e se

conformando com os padrões de gênero, sexualidade e exploração de uma estrutura dominante, ignorando vestígios que foram apagados pela História dita oficial.

A Grande Deusa foi conhecida como a doadora da vida, a portadora da morte e da regeneração, sendo ela a própria manifestação da natureza, através da multiplicidade de fenômenos e ciclos naturais. “A Deusa é imanente mais do que transcendente e, portanto, se manifesta de uma forma física” (GIMBUTAS, 1966, p. 315).

O destronamento das antigas Deusas será concomitante ao início da ideologia androcêntrica, sendo que as Deusas-Mãe foram gradativamente se tornando as amantes, esposas e filhas dos deuses masculinos, fato que contribuiu para a erotização dos corpos com útero, que passaram a ser subordinados a um princípio de amor sexual.

Como afirmam Deleuze e Guattari (2012b, p. 130), “a arte não é privilégio do homem”, mas existe um dado momento na história em que ela se torna um dispositivo de produção de saberes que, por sua vez, irão engendrar os sujeitos, mediante suas proposições. A narrativa que dá conta da superioridade das artes frente a outras manifestações de *natureza* parecida, faz dela uma espécie de vetor para o pensamento humano e, portanto, garante que um certo tipo de arte tenha maior legitimidade em relação a outras matérias de expressão.

É por isso que as artes chamadas de primitivas, vernaculares, ameríndias ou mesmo as produzidas por mulheres foram e continuam sendo consideradas inferiores e, portanto, são excluídas deste lugar que as coloca ao encontro de um exercício superior da alma. Além dos seres humanos, a natureza também possui a emergência do uso das matérias de expressão como forma de criação de territórios, e nem sempre são consideradas nas narrativas de origem que são centradas apenas no ser humano.

Dos pássaros ou peixes que mudam de cor ao papel da urina em algumas espécies, o caráter artístico da natureza se encontra, justamente, no momento em que o componente considerado expressivo adquire certa constância e passa a definir a relação do território que elas traçam. O fato dessas manifestações serem ignoradas ou inferiorizadas revela uma conturbada relação do ser humano em relação à natureza, seja por uma tentativa de lutar contra o próprio destino finito, seja em função da criação hierárquica legitimar a destruição, apropriação e violência em torno daquele que é classificado como *menor*.

Esse método, que prevê a diferença entre Homem-natureza, Homem-animal, se vale igualmente para as relações Homem-mulher, Homem-criança, ou seja, há sobre a hierarquização dos sentidos uma espécie de ordenamento das diferenças com o fim de se chegar a uma correspondência das relações, que irão distribuir os corpos e objetos dentro de uma ordem simbólica e estrutural do entendimento. Assim como na natureza, a questão diz sobre a

destituição simbólica do *outro* para fins de posse, logo, no caso dos seres humanos entre si, o jogo terá uma função parecida, ratificada por um imaginário cultural.

De maneira parecida com os animais, as(os) artistas são aquelas(es) que criam uma marca e fazem dela o efeito da arte, mediante um estilo. As qualidades expressivas se dão necessariamente no encontro com o outro, que se funda mediante a apropriação daquele território criado e é nesse sentido que as formas estéticas adquirem o poder de desenhar um território que servirá de base e morada para aqueles sujeitos que tiverem a capacidade de assimilá-las.

As marcas territoriais deixadas pelos povos nômades nas cavernas, paisagens ou debaixo da terra não têm nada de primitivo, ingênuo ou aleatório. Do mesmo jeito que o canto dos passarinhos não pode ser considerado como uma manifestação menor que a manifestação musical humana. A determinação desses padrões que delimitam a esfera de aparição e recepção dos objetos estéticos não é de uma ordem natural, mas, ao contrário, se definem segundo políticas que resguardam lógicas de interesse e controle.

No contexto de uma assimetria de gênero, socialmente construída, a arte se constitui enquanto um dos vetores de maior relevância, sobretudo, no que diz respeito aos sistemas de representação, modos de semiotização e práticas que se inserem no contexto da produção e distribuição dos compostos artísticos. Tais agenciamentos contribuem tanto para cristalizar segmentos complementares de subjetividade como extraem uma espécie de alteridade social pela conjugação da filiação e da aliança, dimensionados pelos regimes de identificação.

Por isso, nesta pesquisa, investigamos o sentido ético/estético de Vênus, na construção do gênero feminino, para entender como a entidade do amor se desdobra a partir de um contexto cultural, político, social e etnológico. Pelas cartografias venusianas, foi possível perceber que o patriarcado funda uma espécie de contrato social que dá às relações seu fundamento ético mediante uma paisagem estética, que se configura na naturalização de modos existenciais, pré-moldados segundo concepções hierárquicas do sensível.

Na medida em que o contrato passa a fundar uma sociedade viril, ele também começa a excluir certas propriedades inalienáveis, tais como a própria vida e o meio ambiente, que se tornam subjugados aos limites da dominação. Ao lançar luz sobre o período da Deusa, vimos como essa engrenagem absurda que sustenta o sistema patriarcal opera por silenciamento, apagamento e violência.

A história de Vênus, como princípio materno, se confunde com a própria história da natureza e a sua relação conturbada com a ordem patriarcal. Por isso, pensar nas potências do

v(entre) significa assumir uma atitude ética/estética que desestabiliza não só as relações de gênero, mas, também, as estruturas que nos separam da vida, tomando nossos corpos de assalto.

O que aconteceria se, de fato, pudéssemos capturar o poder figurativo do ventre, como gesto político ou recurso do pensamento, tornando ele um instrumento crítico de desconstrução das hierarquias sociais, ao encontro da alteridade? Se o múltiplo define nossa primeira morada, terra, útero, corpo, quais seriam os efeitos em nossa vida? Nas artes? Na própria Filosofia?

Pensar é fazer nascer. É misturar os órgãos ao ponto de já não existir mais começo nem fim. É permitir que, no lugar da ordem, permaneça o caos, como o estado potente de uma experiência em devir. Que a nossa iconografia-Vênus não só nos ajude a lançar luz sobre a violenta perpetuação da organização binária dos sexos nas artes e na vida, como também nos permita restituir uma sexualidade que se faz como “produção de mil sexos”<sup>142</sup>, para além e aquém dos órgãos e suas enquadradas significações.

E que esta pesquisa possa inspirar outras moradas e travessias, situadas no *entre* que não cessa de germinar.

---

<sup>142</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 75.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. (*E-book*)
- ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da mulher no ocidente moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021, v. 1, 2 e 3.
- BACHOFEN, Johann J. **Myth, religion and mother right**. Tradução Ralph Manheim. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- BARBAGALLO, Sandro. E non dite che dipingeva come un uomo. *In: Mostra Artemisia, Palazzo Reale*, Milano, 22 set. 2011 – 29 gen. 2012, L'Osservatore Romano, 6 ott. 2011.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11. ed. Tradução Rita Buorgemino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BAZIN, Germain. **História da Arte da Pré-História aos nossos dias**. Tradução Fernando Pernes. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1953.
- BENEVIDES, Bruna. **Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2022**. Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA, 2023.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BISSEL, Ward R. Artemisia Gentileschi painter of still lifes? In. *Notes in the History of Art*. v. 32, n. 2, winter 2013, pp. 27-34.
- BORDO, Susan; JAGGAR, Alison M. (ed.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Tradução Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- BUGAT, Myriam Escard. **(Re)découvrir le Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers en 5 chefs-d'œuvre**. Portal L'Objet d'Art, 27 set. 2022. Disponível em: <https://www.actu-culture.com/redecouvrir-le-musee-royal-des-beaux-arts-danvers-en-5-chefs-doeuvre/>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16. ed. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CAMPOS, Daniela Queiróz. Ninfa: A criatura fluida. **Concinnitas**, ano 17, v. 1, n. 28, set. 2016, p. 273-278.
- CARDOSO JR, Hélio Rebello. Ceticismo de Hume através do Empirismo Transcendental de Deleuze: disjunção inclusiva e sujeito empírico. **DoisPontos**, [S.l.], v. 5, n. 1, jul. 2008. ISSN 2179-7412. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/dp.v5i1.8140>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/8140>. Acesso em: 15 abr. 2023.

CHENEY, Jim; WARREN, Karen. Ecological Feminism and Ecosystem Ecology. **Hypatia**, v. 6, n. 1, [S. l.], 1991, p. 179-97. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3810040>. Acesso em: 4 out. 2022.

CLARK, Timothy. **Image of the people: Gustave Courbet and the Second French Republic 1848-1851**. London: Thames and Hudson, 1973, 209p.

COSTA, João Bénard da. **O Renascimento e a imitação dos antigos**. Portal Histórias da Arte, 6 jan. 2023. Disponível em: <https://historiasdaarte.com/o-renascimento-e-a-imitacao-dos-antigos/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

COSTA, Ricardo da; NEVES, Alexandre Emerick. Volúpia e Desejo: Susana e os Anciãos na Arte. In: COSTA, Ricardo da. **Visões da Idade Média**. Santo André: Editora Armada, 2019, p. 289-310. Disponível em: <https://www.ricardocosta.com/artigo/volupia-e-desejo-em-susana-e-os-anciaos-na-arte>. Acesso em: 15 abr. 2023.

CUBERO, Alejandra Val. **La percepción social del desnudo en el arte (siglos XVI y XIX): pintura, mujer y sociedad**. Madrid: Minerva, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2. ed. Tradução Antonio Piquet, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006b.

DELEUZE, Gilles. Jean Hyppolite: Lógica e existência. In: LAPOUJADE, David. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2006c. (*E-book*)

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2006d.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Tradução Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. (*E-book*)

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. Tradução Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. Tradução GT Deleuze. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles. **A filosofia crítica de Kant**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2018a.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução Mariana de Toledo Barbosa, Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: N-1 Edições, 2018b.

DELEUZE, Gilles. **Cartas e outros textos**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: N-1 Edições, 2018c.

DELEUZE, Gilles. Descrição da mulher. Por uma filosofia de outrem sexuada. **Revista Limiar**, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 168-177, 2019 (DOI: 10.34024/limiar.2015.v2.9263). Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9263>. Acesso em: 15 abr. 2023.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 3. ed. Tradução Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti Édipo**. Capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. 2. ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011a, v.1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. 2. ed. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011b, v. 2.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. 2. ed. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012a, v. 3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. 2. ed. Tradução Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2012b, v. 4.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. 2. ed. Tradução Peter Pál Pelbart, Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012c, v. 5.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DE SOUZA, Gisele Pimentel. **Os domínios de Cípris: representações de Afrodite entre a Grécia Homérica e Clássica**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

DESCARTES, René. **Discurso do método; meditações; objeções e respostas; as paixões da alma; cartas**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores)

DEVEREUX, George. **Mito e mulher**. Campinas: Papirus, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté.** Paris: Gallimard, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte.** Motifs de l'incarnation dans les arts visuels. Paris: Gallimard, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada.** Tradução Osvaldo Fontes Filho, Leila Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente.** História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir.** Paris: Gallimard, Paris, 2015.

DINIZ, Carmen. Suzana e os anciãos: as diferentes formas de representação na arte ocidental: contraponto de olhares masculinos e um olhar feminino. *In*: XIII Seminário de História da Arte, 2014, Pelotas. **Artigos.** Pelotas: UFPEL, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/4923/3673>. Acesso em: 13 mar. 2023.

DUMBARTON OAKS. **PC.B.071, Birthing Figure: Pre-Columbian Collection,** Dumbarton Oaks Museum. Portal Dumbarton Oaks — Art, Nature, Scholarship, 2023. Disponível em: <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/art/pc/PC.B.071.jpg/view>. Acesso em: 15 abr. 2023.

ELLE. **Edição de Colecionador: moda e arte.** São Paulo, dez. 2017. Disponível em: <https://elle.com.br/>. Acesso em: 2 dez. 2019.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado.** 9. ed. Tradução Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

FABRIS, Annateresa. **Era uma vez Artemisia.** Arte e Crítica, ano XVIII, n. 55, set. 2020, p. 478-539. Disponível em: [abca.art.br/httpsdocs/era-uma-vez-artemisiaannateres-fabris](https://abca.art.br/httpsdocs/era-uma-vez-artemisiaannateres-fabris). Acesso em: 31 jan. 2023.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva.** Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista.** São Paulo: Elefante, 2019.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Míni Aurélio: o dicionário da língua portuguesa.** 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** Tradução Satma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FUNDACIÓN ERNESTO VENTÓS. **José Manuel Ballester**: fantasía italiana (serie espacios ocultos). Portal Fundación Ernesto Ventós, 2023. Disponível em: <https://olorvisual.com/en/artista/jose-manuel-ballester/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

GARRARD, Mary. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian Baroque art*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

GIMBUTAS, Marija. **El lenguaje de la diosa**. Madrid: Grupo Editorial Asturiano, 1996.

GIMBUTAS, Marija. **The living Goddesses**. London: University of California Press, 2001.

GIOPPO, Christiane. Eugenia: a higiene como estratégia de segregação. **Educar em Revista**, n. 12, p. 167-180, jan. 1996 (DOI: <https://doi.org/10.1590/0104-4060.167>). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/rgvGSgcssyWZnf4zbCnHkSN/?lang=pt#>. Acesso em: 04 out. 2022.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOOGLE ARTS AND CULTURE. **Sleeping Venus**. Portal Google Arts and Culture, 2023b. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/sleeping-venus/xgFm1GCECrnfQA>. Acesso em: 15 abr. 2023.

GOOGLE ARTS AND CULTURE. **Statue of crouching Aphrodite ('Lely's Venus')**. Portal Google Arts and Culture, 2023a. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/statue-of-crouching-aphrodite-lely-s-venus/EwH3FgUUteypiA>. Acesso em: 15 abr. 2023.

GRÉCIA ANTIGA. **A Ártemis de Éfeso**. Portal Grécia Antiga, imagem de Carole Raddato, 20 abr. 2011. Disponível em: <https://greciantiga.org/img.asp?num=0169>. Acesso em: 15 abr. 2023.

GRÉCIA ANTIGA. **Deusa-mãe, senhora dos animais**. Portal Grécia Antiga, imagem de Stanislaw Nowak, 22 maio 2006. Disponível em: <https://greciantiga.org/img.asp?num=0096>. Acesso em: 15 abr. 2023.

GREUEL, Marcelo da Veiga. Da Teoria do Belo à Estética dos Sentidos: reflexões sobre Platão e Friedrich Schiller. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 147-155, 1994. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5362>. Acesso em: 8 mar. 2023.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. Tradução Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

HESÍODO. **Teogonia**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HILST, Hilda. **De amor tenho vivido**. Ilustrações Ana Prata. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOMÉRE. **Hymnes**. Tradução Jean Humbert. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Nova Fronteira, 2011.

IMAGENS DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA. **Afrodite Cnidia**. Portal Imagens da Antiguidade Clássica - IAC/USP - PROAERA/UFRJ, 2011, Fotos de Paulo Martins. Disponível em: <https://iac.fflch.usp.br/node/1091>. Acesso em: 15 abr. 2023.

IMBROISI, Margaret. **A Primavera** - Sandro Botticelli. Portal História das Artes, 30 set. 2016. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-primavera-sandro-botticelli/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

IRIGARAY, Luce. **Speculum of the Other Woman**. Tradução G. C. Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1985a.

IRIGARAY, Luce. **The Sex which Is not One**. Tradução C. Porter, C. Burke. Ithaca: Cornell University Press, 1985b.

JAMESON, Frederic. **Marxism and Form**. New Jersey: Princeton University Press, 1971.

JARDINE, Alice A. **Gynesis: configurations of woman and modernity**. London: Cornell University Press, 1985.

KELLY, Joan. "Did Women Have a Renaissance?" *In: Feminism Renaissance Studies*, edited by Lorna Hutson. New York: Oxford University Press, 1999, p. 21-47.

KOTHE, Flávio. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LE GALLERIE DEGLI UFFIZI. **Birth of Venus**: Sandro Botticelli (Firenze, 1445-1510). Portal Le Gallerie Degli UFFIZI, 2023a. Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>. Acesso em: 15 abr. 2023.

LE GALLERIE DEGLI UFFIZI. **Medici Venus**: Hellenistic art. Portal Le Gallerie Degli UFFIZI, 2023b. Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/medici-venus>. Acesso em: 15 abr. 2023.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **De près et de loin**. Paris: Odile Jacob, 1988.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidade, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminismo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 10, p. 283-300, 2002.

LOUVRE COLLECTIONS. **statue; Vénus de Milo**. Portal Louvre Collections, 26 jan. 2023. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010277627>. Acesso em: 15 abr. 2023.

LUCRÉCIO, Tito. **Sobre a natureza das coisas**. Tradução Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MARQUETTI, Flávia R. Limite e transgressão: os caminhos que levam de Ártemis a Afrodite. **Revista Ártemis**, [S. l.], n. 5, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/2158>. Acesso em: 30 jan. 2023.

MARTINS, Simone. **Vênus e Marte** - Sandro Botticelli. Portal História das Artes, 13 set. 2017. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/venus-e-marte-sandro-botticelli/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

MEIRA, Marly Ribeiro. Educação Estética, Arte e Cultura do Cotidiano. In: PILLAR, Analice Dutra (org). **A educação do olhar no ensino das artes**. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, p. 119-140.

MOISES, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In.: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a Imagem**. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. Pp.39-53.

MOAL, Fañch; ROUQUEROL, Nathalie. **La Vénus de Lespugue Révélée**. 2. ed. Châteaulin: Locus Solus, 2022.

MUSÉE D'ORSAY. **Olympia**. Portal do Musée d'Orsay, Paris, 5 abr. 2023. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/olympia-712>. Acesso em: 15 abr. 2023.

MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE. **Vénus dite “impudique”**. Paris, 2023, Portal Muséum. Disponível em: <https://www.mnhn.fr/fr/venus-dite-impudique>. Acesso em: 15 abr. 2023a.

MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE. **Vénus se Lespugue**. Paris, 2023, Portal Muséum. Disponível em: <https://www.mnhn.fr/fr/venus-de-lespugue>. Acesso em: 15 abr. 2023b.

NEAD, Lynda. **El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad**. Madrid: Tecnos, 1998.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NOCHLIN, Linda. **Representing Women**. Londres: Thames Et Hudson, 2019.

NOCHLIN, Linda. **The politics of vision: essays on nineteenth-century art and society**. New York: Harper & Row Publishers, 1989.

NOVAK, M. da G. O lucreciano De rerum natura e o Hino a Vênus. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 109-121, 1989. (DOI: 10.24277/classica.v2i1.629). Disponível em: <https://www.revista.classica.org.br/classica/article/view/629>. Acesso em: 15 abr. 2023.

OVIDIO. **Les métamorphoses**. Tradução G. Lafaye. Paris: Belles-Lettres, 1980.

PASCHOLATI, Aline. **Obra de arte da semana: Vênus de Willendorf**. Portal Artrianon, 6 abr. 2021. Disponível em: <https://artrianon.com/2021/04/06/obra-de-arte-da-semana-venus-de-willendorf/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

PASSERI, Giovanni Battista. **Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato a Roma, morti dal 1641 fino al 1673**. Roma: Settavi, 1772.

PASTORE, Jassanan Amoroso Dias. O caos, o acaso e o trágico. **Ide (São Paulo)**, São Paulo, v. 35, n. 54, p. 109-125, jul. 2012. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062012000100011&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062012000100011&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 15 abr. 2023.

PERROT, Georges. Une statuette de la Cyrénaïque et l'Aphrodite Anadyomène d'Apelle. *In: Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*. Tome 13, fascicule 2, 1906, p. 117-136. Fonte: [https://www.persee.fr/doc/piot\\_1148-6023\\_1906\\_num\\_13\\_2\\_1282](https://www.persee.fr/doc/piot_1148-6023_1906_num_13_2_1282). Acesso em: 24 nov. 2022.

PLATÃO. **O banquete**. Tradução José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat, João Cruz Costa. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

PLATÃO. **A República** [Sobre a justiça, diálogo platônico]. Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLATÃO. **O Banquete** [Πλάτωνος Συμποσίων]. Tradução de Donald Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2012.

POLLOCK, G.; SALZSTEIN, S. Para onde vai a História da Arte? **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 19, n. 42, p. 1427-1521, 2021 (DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.191637). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/191637>. Acesso em: 15 abr. 2023.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. 2. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RODRIGUES, Luciana. **O êxtase de Santa Teresa: entre escândalo e espiritualidade**. Portal Roma pra Você, 22 maio 2017. Disponível em: <https://www.romapravoce.com/extase-santa-teresa-bernini/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Armmachines: Deleuze, Guattari, Simondon**. Tradução Suzanne Berdeber, Eugene Holland. London: Edinburgh University Press, 2016.

SAVATIER, Thierry. **L'origine du monde: histoire d'un tableau de Gustave Courbet**. Paris: Bartillat, 2006, 231p.

STARK, Hanna. **Feminist Theory After Deleuze**. London: Bloomsbury Publishing, 2017.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922**. 2004. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

SILVA, Cíntia Vieira da. **Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SILVEIRA, Suzane. **A ressubjetivação da mulher e a desconstrução do mito do homem moderno em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna**. In: Fórum de Literatura Brasileira, v. 9, n. 18, 2017, p. 175-203.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. Tradução Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TEDESCO, Cristine. **Artemisia Gentileschi: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654)**. Tese (Doutorado) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2018.

THEWELEIT, Klaus. **Male fantasies: women floods bodies history**. Minneapolis: University of Minnesota, 1987, v. 1.

TRIOMPHE, Robert. **Le lion, la verge et le miel**. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

VALÉRY, Paul. L'idée fixe. In: **Oeuvres complètes**. Tome II. Paris: La Pléiade, 1960.

VELAZQUEZ, Carlos. **Confissões da Madonna: a história da Vênus feita arte em Willendorf**. (2017). In: [https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1501619461\\_ARQUIVO\\_AVenusdeWillendorf.pdf](https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1501619461_ARQUIVO_AVenusdeWillendorf.pdf). Acesso em: 12 jan. 2023.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu, 2020, p. 19. (*E-book*)

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIRGINIA MUSEUM OF FINE ARTS. **Venus and Cupid (Primary Title) - Artemisia Gentileschi, Italian, 1593-1652**. Portal VMFA - Virginia Museum Of Fine Arts, 2023. Disponível em: <https://vmfa.museum/piction/6027262-7901051/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WIKIART. **Suzana e os anciões - Artemisia Gentileschi**. Portal WikiArt – Enciclopédia de Artes Visuais, 26 maio 2013. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/artemisia-gentileschi/suzana-e-os-ancioes-1610>. Acesso em: 15 abr. 2023.

WIKIART. **Vênus de Urbino - Ticiano Vecellio**. Portal WikiArt – Enciclopédia de Artes Visuais, 18 fev. 2022. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/ticiano/venus-de-urbino-1538>. Acesso em: 15 abr. 2023.

WIKIMEDIA COMMONS. **File:Mary Magdalene In The Cave.jpg**. Portal Wikimedia Commons, 19 dez. 2022. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mary\\_Magdalene\\_In\\_The\\_Cave.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mary_Magdalene_In_The_Cave.jpg). Acesso em: 15 abr. 2023.

WIKIPÉDIA. **Ficheiro:Alessandro Allori - Susanna and The Elders - WGA00186.jpg**. Portal Wikipédia – A enciclopédia livre, [S. l.], 12 jul. 2007. Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Alessandro\\_Allori\\_-\\_Susanna\\_and\\_The\\_Elders\\_-\\_WGA00186.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Alessandro_Allori_-_Susanna_and_The_Elders_-_WGA00186.jpg). Acesso em: 15 abr. 2023.

WIKIPÉDIA. **Ficheiro:Origin-of-the-World.jpg**. Portal Wikipédia – A enciclopédia livre, [S. l.], 1 nov. 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Origin-of-the-World.jpg>. Acesso em: 15 abr. 2023.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos em novas tecnologias e informação, 2004. (*E-book*)

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.