

ENCARNAÇÃO DA BELEZA IDEALIZADA: O NU FEMININO CLÁSSICO À ANTIGA EM VENEZA, ENTRE SÍNTESES E INOVAÇÕES

*INCARNATION OF IDEALIZED BEAUTY: THE CLASSIC FEMALE NUDE "ALL'ANTICA" IN VENICE,
AMIDST SYNTHESSES AND INNOVATIONS*

Tânia Kury Carvalho / UNIFESP

RESUMO

O nu feminino clássico "à antiga" surge em Veneza, no século XVI, quando Giorgione cria a Vênus Adormecida, e Ticiano faz dela uma "imagem-tipo" para inúmeras outras representações. Este artigo visa compreender a evolução desta iconografia cada vez mais material e sensual dos corpos femininos, a partir de características específicas da cultura veneziana; de circunstâncias históricas; e de revisões do gosto. Veneza desenvolveu um belo que poderia ser apreendido e fruído por todos os cinco sentidos, uma transição conveniente para a expressão mais literal dos gostos de clientes e críticos de arte venezianos, e que estimulou uma maior sensualidade nas representações, uma vez que havia uma associação fortemente estabelecida entre um belo nu e uma bela arte; e uma crença que ao representar um belo nu feminino, o artista expressava seu próprio Gênio.

PALAVRAS-CHAVE

Renascimento Veneziano; beleza clássica à antiga; Vênus; Giorgione; Ticiano.

ABSTRACT

The classic female nude "all'antica" emerges in Venice, in the 16th century, when Giorgione creates the Sleeping Venus and Titian makes her a "type image" for countless other representations. This article aims to understand the evolution of this increasingly material and sensual iconography of feminine bodies, based on specific features of Venetian culture; on historical circumstances; and on taste revisions. Venice developed a beauty that could be apprehended and appreciated by all five senses, a convenient transition to the more literal expression of the tastes of patrons and art critics, stimulating a greater sensuality in the representations, once there was a strongly established association between a beautiful nude and a beautiful art; and a belief that in representing a beautiful female nude, the artist expressed his own genius.

KEYWORDS

Venetian Renaissance; classic beauty all'antica; Venus; Giorgione; Ticiano.

Introdução

O desenvolvimento da iconografia do “nu feminino clássico à *antiga*”, em Veneza, no século XVI, foi um importante legado deixado pelos artistas venezianos, tendo sido uma das soluções mais copiadas, depois que Giorgione elaborou a *Vênus Adormecida*, e que Ticiano, por meio de elaborações posteriores, fez dela uma “imagem-tipo” para inúmeras outras representações.

Este artigo tem o objetivo de entender o surgimento desta iconografia em Veneza, a qual se desenvolve no sentido de uma representação cada vez mais material e sensual. Emile Sérís (2011) estudou correspondências entre as poesias de Pietro Bembo, fortemente inspiradas por poetas e escritores antigos como Ovídio e Cátulo, e cenas frequentes em pinturas de Ticiano, relacionando-as também às teorias artísticas da época, sobretudo as de Ludovico Dolce e Pietro Aretino. O texto de Sérís será um dos principais fios condutores deste estudo, uma vez que propõe múltiplos caminhos para a investigação desta elaboração.

Autores como Bernard Berenson, André Chastel, Kenneth Clark, Rona Goffen, Fritz Saxl, Carlo Ginzburg e Tom Nichols também serão citados na intenção de reconstituir os principais fatores que possam ter conduzido à consolidação desta iconografia. O debate de opiniões será ressaltado pela menção constante da autoria das ideias, mesmo nas citações indiretas, a fim, justamente, de evidenciar o quanto, apesar de distintas, as abordagens e os posicionamentos destes autores, constroem, quando observadas em conjunto, uma contextualização coerente, complementar, mais concordante do que discordante, bastante abrangente e útil à compreensão do surgimento destes novos conceitos e expressões da beleza feminina.

Em função do espaço disponível, este trabalho ficará concentrado sobre o surgimento desta iconografia em Veneza, com Giorgione: na *Nua* do Armazém dos Alemães; e na *Vênus Adormecida*; e sua apropriação e reelaboração por Ticiano nas pinturas: *A Bacanal dos Andros*; *A Vênus de Urbino*; *A Vênus do Pardo* e a *Dânae Farnese*, que foi pintada a partir de um esboço com a estrutura da *Vênus de Urbino*, visível nos raios-X da pintura (ROSAND,1997). Serão mencionadas também, duas pinturas de Palma il Vecchio: *Vênus em uma paisagem* e *Diana e Calisto (As Ninfas no banho)*, e *Amor Sacro e Amor Profano*, de Ticiano, será brevemente mencionada, embora a figura feminina do lado direito, e a *Nua* de Giorgione, do Armazém, sejam

as únicas que não sigam o padrão da posição reclinada, característica das Vênus venezianas.

O estudo será centrado sobre as peculiaridades da cultura veneziana; as circunstâncias históricas, e as revisões sobre os objetivos da arte e do conceito de “maestria técnica”; além dos fatores subjetivos – como a finalidade das pinturas e o gosto de artistas e comitentes – que mais teriam contribuído para a construção desta iconografia. Contrastando com a beleza idealizada que se desenvolveu em Florença, inspirada pela filosofia neoplatônica do amor de Marsilio Ficino, a beleza que surge em Veneza é cada vez mais concreta, e desenvolve-se a partir de premissas distintas. O presente trabalho é resultado do aprofundamento de um dos tópicos estudados numa dissertação de mestrado, a saber esta mesma transição entre uma beleza idealizada e conceitual, característica das mitologias de Botticelli, por exemplo, e outra, cada vez mais física e sensual, observável nas de Ticiano. Em função do espaço disponível, não serão abordadas interpretações alegóricas ou simbólicas das imagens.

Contexto histórico

Contrastando com a beleza idealizada que se desenvolveu em Florença, inspirada pela filosofia neoplatônica do amor de Marsilio Ficino, a beleza que surge em Veneza é cada vez mais concreta, e desenvolve-se a partir de premissas distintas. No início do quinhentos, o cânone da beleza feminina estava em plena transformação, exibindo figuras resplandecentes de carnação calorosa. “O ideal definido por Veneza já não é mais o da adolescente e da virgem, e sim o da mulher desabrochada” (CHASTEL, 2012, p. 388). No início do século XVI, a arte veneziana exhibe mais características em comum com outros centros culturais na Itália, na direção de uma expressão mais individual, e que explora aspectos mais privados do gosto e da vida pessoal de comitentes e artistas, envolvendo-se com ideias sobre o alto status da arte em si, e percebendo que é a arte – tanto, ou mais que a natureza – que passa a inspirar a arte. Havia também uma associação, já bem estabelecida na época, entre um belo nu com uma “bela arte”. “Ao representar um belo nu feminino, o artista expressava seu próprio Gênio” (GOFFEN, 1997a, p. 14) e, ao mesmo tempo, os artistas “[...] presumiam poder superar a natureza na criação de belas mulheres, assim como Praxíteles havia feito quando combinou as melhores características de várias mulheres, a fim de representar uma mais perfeita do que todas elas” (GOFFEN, 1997a, p. 15).

Na opinião de Kenneth Clark (1984), uma destas primeiras belezas femininas mais inspiradas pela arte do que pela natureza, criada durante o Renascimento, teria sido a *Galateia*, de Rafael (Figura 1), cuja elaboração o artista teria comentado em uma carta a Baldassare Castiglione:

‘Para pintar uma bela mulher’, diz ele, ‘eu deveria olhar mulheres mais belas ainda [...] mas como existem tão poucas belas mulheres quanto bons juízes para decidir a respeito, sirvo-me pois de uma certa ideia que me vem ao espírito. Não posso dizer se ela contém algum valor artístico; já peno o suficiente para possuí-la’ (RAFAEL apud PANOFKY, 1994, p. 59).

A veracidade da carta é questionada por alguns autores, mas seu conteúdo é repetido sempre que *Galateia* é comentada e, por esta razão, foi incluído aqui.



Figura 1. Rafael Sanzio, A Viagem de Galateia (detalhe),1511. Afresco, 295 x 225 cm. Roma, Villa Farnesina. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/12790>

A carta, no entanto, retoma um posicionamento que ecoa a concepção da beleza apresentada por Mário Equícola em seu *Livro sobre a Natureza do Amor*, no qual repete a anedota contada por Plínio, o Velho, sobre a representação da beleza de

Helena pintada por Zêuxis (GOFFEN, 2004), defendendo que a beleza “[...] está dispersa e, portanto, deve ser recolhida, combinada ou reconstituída” (EQUÍCOLA apud JACOBS, 2000, p. 55).

Ao comentar o crescente erotismo nas representações, sobretudo a partir das pinturas mitológicas de Rafael da *Villa Farnesina* – entre elas a *Galateia* –, James Turner atribui esta acentuação a uma herança da antiguidade clássica:

O visual e o erótico não teriam estado tão ligados sem a influência da antiguidade clássica. Os artistas e os pensadores do Renascimento conceberam os romanos antigos como livres da vergonha, glorificando o corpo nu e santificando temas sexuais explícitos [...](TURNER, 2008, p. 181).

Carlo Ginzburg (1997) defendeu que as pinturas mitológicas haviam sido um código culturalmente elevado para camuflar imagens eróticas. Para o autor: “A fantasia erótica do século XVI descobriu na mitologia clássica um repositório de temas e formas prontas para usar, as quais seriam instantaneamente compreensíveis por aquela clientela internacional das *poesias* de Ticiano” (GINZBURG, 1997, p. 26).

Sobre outros fatores que possam ter contribuído para o surgimento de uma versão veneziana do “nu feminino clássico à *antiga*”, cada vez mais material e sensual, Emile Sérís (2011) explicou que a revalorização do nu foi uma das mais importantes, e estava vinculada à redescoberta das grandes obras antigas, – tanto textuais, quanto visuais –, a qual teria inspirado a reavaliação do corpo pelos humanistas. Sobre esta reavaliação, André Chastel explicou que:

[...] na filosofia do Renascimento, o corpo humano é um objeto privilegiado; ele é definido como um instrumento da alma, o seu meio de inserção no mundo sensível. [...] o cânone das proporções deve explicitar esse valor privilegiado da figura humana (CHASTEL, 2012, p. 379).

Ao que Sérís (2011) acrescentou:

O desenvolvimento da medicina e da anatomia, o novo interesse pela higiene corporal ou pela ginástica colaboraram na exaltação do corpo. A idealização da dama, que se inicia com a literatura de cavalaria, e a feminização do público que se interessa por arte, também contribuíram para a proeminência do nu feminino, bastante negligenciado na antiguidade e na época medieval (SÉRIS, 2011, p. 202).

Particularidades de uma “beleza veneziana”

Uma vez que Veneza não tinha ligação histórica com o passado clássico, foi possível a manifestação de uma beleza mais original e natural na cidade lagunar, um belo passível de ser apreendido e fruído por todos os cinco sentidos, e não apenas pelos olhos e pelos ouvidos, como defendiam os neoplatônicos. Uma transição identificável, também, nas pinturas que procuraram, cada vez mais, reproduzir estímulos táteis, os quais passaram a ser, além de uma preferência dos comitentes, um critério de avaliação da maestria técnica dos artistas (JACOBS, 2000).

Turner (2008) acrescentou a este fator, a influência dos tratados sobre o amor, com suas adaptações e vulgarizações, como endossadores desta tendência mais erótica e “sensória” na arte, retomando a distinção feita pelos filósofos renascentistas sobre os amores “sagrado” e “profano”. Kenneth Clark (1984) acrescentou que a distinção feita por Platão sobre as duas Vênus (a celeste e a natural) constituiu a justificativa para o nu feminino na arte, e que as Vênus vinculadas ao contexto de Veneza estiveram, também, ao menos em parte, relacionadas ao tema das duas belezas e dos dois amores, embora as associações estabelecidas por eruditos, artistas e comitentes venezianos com estes temas tenham refletido a cultura e os gostos locais, resultando em uma abordagem distinta da florentina (BERENSON, 1894). Além de integrar o tema clássico aos interesses e preferências dos patrícios – como a poesia pastoral – estabeleceu-se uma relação diferente com o tema mitológico, que afastou-se da filosofia e aproximou-se dos manuais de conduta e da “poesia” (NICHOLS, 2016).

Soma-se ainda, aos aspectos já mencionados, o fato de as teorias a respeito do amor e do corpo terem começado a mudar com autores como Agostino Nifo, que defendeu uma concepção totalmente material da beleza, apreciável por todos os cinco sentidos. Esta mudança de pensamento foi conveniente à expressão ainda mais literal dos gostos de comitentes e críticos de arte venezianos, e estimulou uma maior sensualidade nas representações (BOULÈGUE, 2003).

Também importante para a transição da beleza idealizada, defendida pelos neoplatônicos florentinos (e observada nas mitologias de Botticelli), para uma abordagem cada vez mais física do belo foi a preferência, em Veneza, pelo aristotelismo sobre o platonismo, o que facilitou a aceitação de conceitos da teoria da arte de Aristóteles que já havia:

[...] substituído o **dualismo** que opunha, no plano da teoria do conhecimento, o mundo inteligível e o mundo sensível, **por uma síntese recíproca entre a universalidade do conceito e a singularidade da representação** individual [...] (ARISTÓTELES apud PANOFSKY, 1994, p. 22 – negritos meus).

David Summers explicou que, no Renascimento, o julgamento de uma ideia não era um ato puramente intelectual, mas pertencia a um “[...] domínio intermediário entre a mente e os sentidos, relacionando o sensível particular, ao inteligível universal; ou, inversamente, o universal ao particular” (SUMMERS, 2007, p. 21).

O “nu feminino clássico à antiga” de Giorgione: uma beleza ainda idealizada.

Sobre a fonte visual para a iconografia da *Vênus Adormecida* (Figura 2), de Giorgione, há um consenso em torno de uma gravura que ilustrou o *Sonho de Polífilo* (Figura 3), de Francesco Colonna, publicado por Aldo Manúcio em 1499. A gravura mostrava uma ninfa nua adormecida em frente a uma fonte, sobre lençóis que a cobriam parcialmente (GOFFEN, 1997; MEISS, 1966; SAXL, 1989).



Figura 2. Giorgione da Castelfranco, *Vênus Adormecida*, c.1510. Óleo sobre tela, 108x175cm. Dresden, Gemäldegalerie. Fonte: https://www.wga.hu/html_m/g/giorgion/various/venus.html



Figura 3. Benedetto Bordone (atribuída), Ilustração e detalhe do *Sonho de Polífilo*. Gravura. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365313>

Mostrava também a personagem feminina sendo “descoberta por um sátiro”, o que fez com que Checa (2005) visse na gravura a inspiração para a *Vênus do Pardo*, de Ticiano (Figura 4), abaixo.



Figura 4. Ticiano, *Jupiter e Antiope (Venus do Pardo)*, c. 1535-1540. Óleo sobre tela, 196 x 385 cm. Paris, Museu do Louvre. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Pardo_Venus#/media/File:Jupiter_and_Antiope,_by_Titian.jpg

Sobre as fontes textuais mais mencionadas na elaboração da *Vênus de Giorgione*, além do texto de Colonna, que cita vários elementos visíveis em obras de Giorgione e de Ticiano como a natureza, o ambiente pastoral e a música (CHECA, 2005); vários

autores citaram textos de Pietro Bembo – que pode ter tido contato com Giorgione na corte de Caterina Cornaro, em Asolo; e cujo contato e convívio com Ticiano é certo, tendo o humanista, inclusive, tentado levar o artista para Roma em mais de uma ocasião. Marianne Koos reforçou a provável inspiração em Pietro Bembo para a concepção do belo de Giorgione, afirmando que sua arte resultava de uma “poetização da pintura”, possivelmente vinculada ao contexto dos tratados sobre o amor. Disse ainda que: “Bembo estava em contato próximo com praticamente todos os comitentes de Giorgione e, dessa forma, deve ter sido de central importância para [sua] arte” (KOOS, 2000, p. 373).

Ainda sobre a influência de Bembo, Emile Séris citou o *Coro dos Pastores*, que abre seus *Poemas*, e comparou a evocação da chegada da primavera, de acordo com a descrição de Bembo, com a dos poetas anteriores do Renascimento, no que diz respeito à imagem do corpo feminino que se desnuda. Nas versões florentinas, esse “desabrochar” da primavera é representado em meio a muitas cores, associadas ao desabrochar das flores, como representado por Botticelli. Em Bembo, o cenário é uma “[...] colina verde que se desnuda de seu cobertor de inverno, e revela seus encantos naturais” (SÉRIS, 2011, p. 202), uma cena que se aproxima muito do cenário da *Vênus Adormecida*. Andrea Bayer (2008b) propôs que a pintura refletiria um epitalâmio romano escrito por Claudio, em 399. Acrescentou que a figura de uma Vênus dormindo tinha importante papel nestas canções de casamento inventadas pelos gregos (sobretudo Safo), adotadas pelos romanos (Catulo, Estácio e outros), e revitalizadas, em grande escala, durante o Renascimento.

Séris acrescentou que os poemas de Bembo também teriam lançado nova luz sobre o tópico da nudez, e Kenneth Clark assegurou que é certamente em Veneza – e não em Roma ou Florença –, e na arte da cor de Giorgione, de Ticiano e de Tintoretto, que a sensualidade do corpo é celebrada com mais entusiasmo, defendendo que o “nu feminino clássico à *antiga*” veneziano foi inventado por Giorgione e motivado por um:

[...] grande apetite pela beleza física, mais disposto e mais delicado do que havia sido concedido a qualquer artista [...] [Giorgione], repentinamente encontrou a forma e a cor daqueles desejos que estavam flutuando, ‘meio formados’ nas mentes de seus contemporâneos (CLARK, 1984, p. 114 – acréscimo meu).

O autor faz esta afirmação com base em estudos do afresco para o Armazém dos Alemães – que exibiam nus femininos como partes de um esquema decorativo, praticamente pela primeira vez. Sobre a *Vênus Adormecida*, pintada alguns anos

antes para um cliente particular, provavelmente como pintura de casamento, Clark acrescentou:

[...] na pintura europeia, a *Vênus de Dresden* [*Vênus Adormecida*] ocupa praticamente o mesmo lugar que o ocupado, na estatuária antiga, pela *Afrodite Cnídia*. Sua pose é tão satisfatória que por mais de quatrocentos anos os maiores pintores do nu, Ticiano, Rubens, Courbet, Renoir, e até Cranach, continuaram a compor variações sobre o mesmo tema (CLARK, 1984, p. 145 – acréscimo meu).

Salvatore Settis relacionou o estilo da “nova maneira de pintar de Giorgione” ao público particular para quem trabalhava e que encomendava “[...] obras delicadas, que queriam apreciar por eles mesmos” (SETTIS, 2010, p. 98).

Daniel Arrase (1997) lembrou que o “tipo” da *donna nuda* ou da mulher despida já estava bem definido, por volta de 1520, quando Palma il Vecchio pintou sua *Vênus em uma paisagem* (Figura 5). Ele despertou a figura feminina, e ela já se colocava de frente para o observador (embora não o encarasse). Manteve, no entanto, o cenário natural de Giorgione, sem transportar a personagem para um interior palaciano.



Figura 5. Palma il Vecchio, *Vênus em uma paisagem*, c. 1520. Óleo sobre tela, 77,5 x 152,7 cm. Londres, The Courtauld Gallery, Fonte: <https://www.artuk.org/discover/artworks/venus-in-a-landscape-20736>

Diana e Calisto – ou *As Ninfas no banho* – (Figura 6) é outro exemplo de pintura de Palma il Vecchio, que mostra o desenvolvimento e a adoção desta iconografia.



Figura 6. Palma il Vecchio, *Diana e Calisto (As Ninfas no banho)*, c.1525-1528. Óleo sobre tela montada sobre madeira, 77.5 x 124 cm. Viena, Museu de História da Arte de Viena.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palma_il_Vecchio_010.jpg

Ticiano e “encarnação” do nu feminino clássico à antiga – uma beleza real

Ticiano começa a seguir o exemplo de Giorgione por volta de 1507 (COOK, 1904), mas em 1512 suas pinturas já exibem traços bem distintos, dando à fórmula do “nu feminino clássico” um aspecto cada vez mais concreto e carnal: “As cenas delicadas de Giorgione haviam perdido seu tom lírico e melancólico para tomar corpo e ganhar vida” (CAROLI; ZUFFI, 1991, p. 52).



Figura 7. Ticiano, Amor sacro e Amor profano, 1514. Óleo sobre tela, 118x279 cm. Roma, Galleria Borghese, Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13533>

Flavio Caroli e Stefano Zuffi defenderam que em uma pintura como *Amor Sacro e Amor Profano* (Figura 7):

[...] pintada por Ticiano aos vinte e cinco anos, brilha uma nova estação, um verão pleno, quente e sensual depois da melancolia de Giorgione. A sedução das vastas gamas de cores, o brilho da luz sobre as generosas cabeleiras louras das duas criaturas arrebatadoras não devem, de forma alguma, nos fazer esquecer que esta pintura **é uma das mais ricas provas do poder intelectual do jovem Ticiano, em perfeita harmonia com a fórmula defendida, em Veneza, por Pietro Bembo** (CAROLI; ZUFFI, 1990, p. 63 –negritos meus).

A ruptura de Ticiano com o classicismo nas mitologias pintadas para o Gabinete de Alabastro, de Alfonso d'Este, em Ferrara foi sensível (Figura 8). Nelas, o artista interpretou as cenas com uma “[...] alegria pagã e dionisíaca, numa explosão de luz, de cor e de erotismo”(CAROLI; ZUFFI, 1991, p.78); embora por trás da aparente espontaneidade tenha se escondido “[...] **um estudo atento das famosas gravuras de Marcantonio Raimondi sobre as obras de Rafael, assim como dos ‘cartoni’ de Michelangelo [...]**” (CAROLI; ZUFFI, 1991, p. 78 – negritos meus).



Figura 8. Ticiano, Bacanal de Andros (detalhe), c.1523-1526. Óleo sobre tela, 175 x 193 cm. Museu do Prado, Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_Bacchanal_1523_1524.jpg

Comentando as fontes textuais que teriam inspirado o nu feminino clássico em Ticiano, Sérís demonstrou, por meio de comparações entre poemas de Pietro Bembo e pinturas do artista, que havia uma série de “cenas-tipo” em comum. Entre elas, destacou: o cupido como uma criança nua; a mulher nua no banho, ou na privacidade de seu quarto; e o nu masculino relacionado tanto ao mártir cristão, quanto à divindade pagã.

Comentando a variação do nu feminino apresentado no quarto, Sérís explicou que no poema, Bembo retoma o tema do ciúme do amante em relação ao esposo, tomando como modelo a elegia I, 4 dos *Amores* de Ovídio. A jovem dama é apresentada ao levantar-se da cama e na desordem do quarto após o sono noturno.

[...] os versos 13 e 14 têm como fonte uma passagem da *Arte de Amar* na qual Ovídio descreve Ariadne levantando-se na Ilha do Dia e descobrindo a fuga de Teseu. O texto a partir do qual Erwin Panofsky demonstrou que ele [Ovídio] havia servido de fonte para *Baco* e *Ariadne* e para sua última *Bacanal*. Portanto, Pietro Bembo estende a nudez que Ovídio havia confinado ao pé de Ariadne a todo o seu seio, fonte e sede da feminilidade e da fecundidade (SÉRIS, 2011, p. 215 – acréscimos meus).

Em Veneza, o nu feminino retratado em ambiente interior privado tornou-se um dos mais apreciados pelos colecionadores particulares. Para o autor, a *Vênus de Urbino* (Figura 9) é um exemplo disto: um nu feminino reclinado, ambientado em um quarto de corte, que fascina pela luminosidade incomparável: “O corpo da *Vênus de Urbino* parece tão perfeitamente redondo e liso que parece vivo, e o contraste entre as cores desta pele e o branco opaco e frio dos lençóis é quase tátil” (SÉRIS, 2011, p. 217).



Figura 9. Ticiano, *Vênus de Urbino*, (detalhe), 1538. Óleo sobre tela, 119 cm x 165 cm. Florença, Galeria dos Ofícios, Fonte: https://www.wga.hu/html_m/g/giorgion/various/venus.html

A relação entre as cenas-tipo e as teorias da arte da época

Séris explicou ainda que estes arranjos das “cenas-tipo” correspondiam a preceitos estéticos da época, conforme enunciados por dois teóricos e críticos da arte contemporâneos: Ludovico Dolce e Pietro Aretino. Estes preceitos teriam sido: maciez, delicadeza, força, *terribilità* e graça, e teriam sido Dolce e Aretino que, de acordo com o autor, estabeleceram os critérios do que viria a ser, no século seguinte, uma “Teoria do nu”. Dolce definiu, inicialmente, três categorias: o nu infantil, o feminino e o masculino; ao qual vinculou os respectivos conceitos estéticos: doçura, delicadeza e robustez. Opondo os nus de Rafael aos de Michelangelo, Dolce propôs ainda uma classificação baseada “nos afetos” suscitados no espectador, dividindo os relacionáveis ao estilo de Michelangelo, classificados como “terríveis”; e os ligados ao de Rafael, entendidos como “agradáveis e graciosos” (SÉRIS, 2011).

Dolce recorreu à elegia latina de Propércio para qualificar os nus pintados em sua época, e frisou que o “[...] efeito pretendido é um brilho natural que imite a vida” (DOLCE apud SÉRIS, 2011, p. 216) elogiando, na sequência, a beleza natural da nudez feminina. Ainda falando sobre Dolce, Ginzburg (1997) comentou o destaque observado em cartas entre o crítico, grande admirador de Ticiano, e Alessandro Contarini, sobre a possibilidade de visualização dos corpos das Dânaes e das Vênus representados, a cada vez, a partir de um ângulo diferente nas pinturas, enfatizando a carga erótica das imagens e valorizando a aparência “real”, “carnal” e “viva” das representações femininas de Ticiano.

Sobre a aparência “real” e “concreta” da *Vênus de Urbino*, Caroli e Zuffi disseram que com ela, Ticiano inventou um gênero novo, acrescentando que:

[...] pela primeira vez na história da arte italiana, um nu feminino é apresentado de forma direta, sem os véus metafóricos de uma significação simbólica ou literária: alegoria, mitologia, filosofia são deixadas do lado, de fora da janela que clareia uma dama despida e faz brilhar a pérola pendurada no lóbulo carnoso de sua adorável orelha (CAROLI; ZUFFI, 1990, p. 150).

Uma abordagem puramente material da beleza, que reflete as ideias de Nifo ou as de Pietro Aretino, escritor e crítico muito próximo de Ticiano, que considerava a verdade e a natureza as principais guias de um artista (SAXL, 1989).

Comentando a pintura de uma Dânae (Figura 10) – hoje na Coleção Farnese –, Giovanni della Casa teria escrito de Veneza ao Cardeal Alessandro Farnese, contando que a pintura que Ticiano tinha, naquele momento, sobre o cavalete faria a *Vênus de Urbino* parecer uma freira, dizendo ainda que o artista havia dado à imagem o rosto de uma famosa cortesã romana – Camila Pisana. A representação é, de fato, muito mais sensual do que as anteriores e, sobre ela, David Rosand escreveu: “O pincel de Ticiano aproximou-se mais do que nunca de seu papel como substituto tátil, dando-nos uma amostra mais exuberante de sua carne [da Dânae]” (ROSAND, 1997, p. 51 – acréscimo meu).



Figura 10. Ticiano, Dânae, (Coleção Farnese), 1545-1546. Óleo sobre tela, 120 cm x 172 cm. Nápoles, Museu de Capodimonte. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_011.jpg

Na opinião de Frederika Jacobs, defender que a apreensão da beleza requer a incorporação dos estímulos táteis provocados por tecidos, metais, joias, peles e cabelos, a partir de sua “tradução” visual pelo jogo de luz e sombra e pelas finas camadas de tinta, constituiu uma nova etapa da renovação da linguagem pictórica, durante o século XVI.

A autora ressaltou ainda que o espectador tinha plena consciência deste arranjo e que: “[...] o prazer do observador é circunscrito pelo conhecimento deste fato [...]” (JACOBS, 2000, p.82); de que trata-se de uma beleza **representada** (de uma “beleza artística”), e que esta é indício de suprema maestria técnica e grande gênio artístico.

Considerações Finais

A *Galateia* de Rafael, apresentada pelo artista como “produto de sua mente”, inicia uma tendência de inspiração da “arte pela arte”, visando a superação dos modelos naturais, e cuja realização implica o reconhecimento da maestria técnica do artista. Embora tenha usado o rosto idealizado de uma de suas Madonas, a imagem é

vigorosa e já representa uma inovação. Com Giorgione, o *sfumato* de Leonardo da Vinci e as pacientes veladuras a óleo, definiram um corpo mais macio e exposto por uma luz dourada. O sono da *Vênus Adormecida* vela a imagem, mantendo-a no domínio da perfeição idealizada, apesar da representação mais naturalista, com feições reais. Quando os olhos se abrem, o efeito sobre o observador altera-se, e a figura feminina parece autoafirmar-se, e oferecer sua beleza para contemplação, sem constrangimento, mesmo que ela ainda não encare o observador – como a *Vênus na Paisagem*, de Palma il Vecchio. As figuras de Ticiano são reais, estão vivas e têm voluptuosidade crescente. Ele usa a luz para fazer delas o primeiro plano inquestionável, ressaltando o contraste entre a textura dos lençóis e a da pele, como na *Bacanal dos Andros*. A *Dânae Farnese*, além da carnalidade sem precedentes, recebe o rosto de uma conhecida cortesã da época retomando, em uma chave distinta, o hábito romano de colocar as cabeças das damas nas imagens das *Vênus*, a fim de fazer um elogio. Com Ticiano, a beleza escultural clássica foi vencida e completamente absorvida pela realidade; com suas *Vênus*, *Dânaes* e *Ariadnes*, a iconografia do nu feminino clássico veneziano à *antiga* se consolida.

Referências

ARRASE, Daniel. The Venus of Urbino, or the Archetype of a Glance In: GOFFEN, Rona. (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 91-107, 1997.

BAYER, Andrea. *From Cassone to poesia: Paintings of love and marriage*. In: _____ (Org.) **Art and love in Renaissance Italy**. Londres: Yale University Press, 2008b, p.230-237

BERENSON, Bernhard. **The Venetian Painters of the Renaissance with an index to their work**. New York: G. P. Putnam's sons, 1894.

BOULÈGUE, Laurence. *Introduction*. In: NIFO, Agostino. **Du Beau el de L'Amour. Le Livre du Beau**. Tradução: Laurence Boulègue. Paris: Les Belles Lettre, 2003.

CAROLI, Flavio e ZUFFI, Stefano. **Titien**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1990.

CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. Tradução: Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

CHASTEL, André. **Arte e Humanismo em Florença**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHECA, Fernando. *Tiziano, Venus, la musica y la idea de la pintura*. Quintana. **Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte**, n. 4, p. 83-97, 2005

CLARK, Kenneth. **The Nude**. *A Study in ideal form*. New Jersey: Princeton University Press, 1984.

COOK, M. A. Herbert. **Giorgione**. [s.l.]: Barrister-at-Law, 1904.

CORDIÈ, Carlo. Introdução. In. CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. Tradução: Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

GINZBOURG, Carlo. Titian, Ovid, and the sixteenth century codes for erotic illustration. In: GOFFEN, Rona (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 23-36, 1997.

GOFFEN, Rona. *Introduction*. In: _____. (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-22. 1997a.

GOFFEN, Rona. *Sex, space and social history in Titian's Venus of Urbino*. In: _____. (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 63-90, 1997b.

GOFFEN, Rona. **Renaissance Rivals**. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian. New Haven & London: Yale University Press, 2004.

JACOBS, Frederika H. *Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia*. **The Art Bulletin**, v. 82, n. 1. Art College Association, mar, p. 51-67, 2000.

KOOS, Mariane. *Imagination, Identity and the Poetics of Desire in Giorgione's Painting*. **American Imago**, v. 57, n. 4, p. 369-385, winter, 2000.

MEISS, Millard. Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities. **Proceedings in American Philosophical Society**. [s.l.]: v.110, no.5, Oct. 27. 1966.

NICHOLS, Tom. **Renaissance Art in Venice**. *From Tradition to Individualism*. China: Laurence King Publishing, 2016.

NIFO, Agostino. **Du Beau el de L'Amour**. *Le Livre du Beau*. Tradução: Laurence Boulègue. Paris: Les Belles Lettre, 2003.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: Evolução do conceito do Belo**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PETROBELLI, Elena Lombardo. **Giorgione**. Firenze: Sadea Editore, 1966.

ROSAND, David. So-and-so reclining on her couch. In: GOFFEN, Rona. (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 37-62, 1997^a.

SAXL, Fritz. **La vida de las Imágenes**. Estudios Iconográficos sobre el arte occidental. Tradução: Frederico Zaragoza. Madrid: Alianza, 1989.

SETTIS, Salvatore. **Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento**. Torino: Giulio Einaudi, 2010.

SÈRIS, Emilie. La renaissance du nu antique à Venise: Pietro Bembo et le Titien. **International Journal of the Classical Tradition**. V. 18, n. 2, p. 201-225, June. 2011

SUMMERS, David. **The Jugement of Sense**. Renaissance Naturalism and the rise of Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

TURNER, James Gruntham. Profane love: the problem of Sexuality. In: BAYER, Andrea. (Org.) **Art and love in Renaissance Italy**. Londres: Yale University Press, 2008, p.178-184

Tânia Kury Carvalho

Mestre em História da Arte pela Unifesp (Tradição Clássica). Especialista em Comunicação e Semiótica e graduada em Comunicação Social. Designer Gráfica formada pela Escola Panamericana de Arte. Professora convidada do curso de Pós-Graduação em Design de Interiores da FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado, de São José dos Campos (disciplinas sobre artes gráficas e decorativas). Contato: taniakury@yahoo.com