

O DESENVOLVIMENTO DA ICONOGRAFIA VENEZIANA DA VÊNUS: DO IDEALISMO DE GIORGIONE AO REALISMO DE TICIANO

*The development of the Venetian iconography of Venus: from
Giorgione's idealism to Titian's realism*

Tânia Carvalho ¹

Resumo: Este artigo visa compreender o desenvolvimento e a consolidação da iconografia veneziana da Vênus a partir de comparações e análises sobre a “Vênus Adormecida”, de Giorgione, e a “Vênus de Urbino”, de Ticiano, levando em consideração: as prováveis fontes visuais e textuais; a possível influência dos tratados sobre o amor; além do papel que a cultura veneziana, as preferências dos comitentes e as opiniões de críticos e teóricos da arte podem ter desempenhado na transição da representação de Giorgione, ainda idealizada, apesar do crescente naturalismo, para a de Ticiano; uma beleza puramente material, que definiu um novo padrão de representação e tornou-se referência para artistas até o século XIX.

Palavras-chave: Renascimento Veneziano; iconografia veneziana da Vênus; Giorgione; Ticiano.

Abstract: *This article aims to understand the development and consolidation of the Venetian iconography of Venus from comparisons and analyzes on Giorgione's Sleeping Venus and Titian's Venus of Urbino, taking into account: the probable visual and textual sources; a possible influence of the treatises on love; besides the role that Venetian culture, the patrons' preferences, and the opinions of critics and theorists of art may have had on the transition from Giorgione's representation – still idealized, despite the growing naturalism –, to that of Titian's; a purely material beauty, which defined a new standard of representation and became a reference for artists until the 19th century.*

Keywords: *Venetian Renaissance; venetian iconography of Venus; Giorgione; Ticiano.*

¹ Tânia Kury Carvalho é mestra em História da Arte pela Unifesp (Arte e Tradição Clássica); especialista em Comunicação e Semiótica, pela Universidade Gama Filho; graduada em comunicação social pela Universidade de Taubaté; Designer Gráfica formada pela Escola Panamericana de Arte. Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/9598609163223535> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6687-5235>

Introdução

Este artigo é dedicado ao desenvolvimento e à consolidação da iconografia veneziana da Vênus, caracterizada pela personagem desperta, reclinada, que segue a pose da Vênus Pudica, e está exposta em um ambiente interior privado; uma iconografia que resultou da relação particular que Veneza estabeleceu com a mitologia clássica, cuja difusão pelos humanistas foi intensificada a partir da segunda metade do século XV.

Este artigo ficará concentrado sobre a “Vênus Adormecida, de Giorgione, e a “Vênus de Urbino”, de Ticiano, as quais serão entendidas, no contexto desta argumentação, como dois estágios do processo rumo a um novo modelo: com Giorgione, uma beleza que ainda é idealizada, embora já impressione pelo naturalismo; e com Ticiano, a evolução para uma representação concreta e “viva” da beleza feminina, a qual obedeceu ainda, os preceitos dos tratados de arte da época, que recomendavam à pintura que “imitasse a vida e evitasse conceder à imagem um aspecto escultural” (SÉRIS, 2011).

A argumentação será construída a partir de análises de autores como Bernard Berenson, André Chastel, Kenneth Clark, Rona Goffen, Fritz Saxl, Carlo Ginzburg, Tom Nichols, entre outros, com o objetivo de entender a partir de quais referências, textuais e visuais, e de quais características da cultura veneziana da época, assim como dos gostos de comitentes e críticos, este modelo iconográfico teria se desenvolvido. Também será objetivo deste artigo analisar as possíveis motivações de Ticiano para realizar alterações significativas no modelo inicial, quase vinte e cinco anos depois do artista ter finalizado a paisagem e acrescentado os tecidos à Vênus deixada inacabada por Giorgione (MEISS, 1966). Ao elaborar sua própria versão, a “Vênus de Urbino”, Ticiano criou uma imagem que terminaria por constituir o “padrão definitivo” da iconografia veneziana da Vênus, a qual foi copiada e adaptada por inúmeros artistas até o século XIX (CLARK, 1984).

Contexto histórico

Para Marsilio Ficino, filósofo neoplatônico que teve ampla atuação na corte dos Medici, em Florença, a mitologia ocupava um lugar de destaque como expressão dos poderes celestes e como chave de alegorias morais. A arte de manter, graças à imagem, o pensamento em uma ambiguidade rica em possibilidades permitiu ao filósofo propor variações na interpretação dos mitos de acordo com a forma como pretendia usar os conceitos expressos por suas histórias. A mudança de “status” da Vênus durante a consolidação do neoplatonismo em Florença, que devolveu à deusa seus atributos divinos, foi consequência desta arena de possibilidades. Por meio de novas associações, sobretudo com a ideia da beleza como um meio de transcendência, ela pôde ser transmutada, de objeto do desejo físico a um padrão de excelência espiritual (CHASTEL, 1996). O “Comentário sobre o Banquete”, escrito pelo filósofo a partir do “Banquete” de Platão, havia abordado detalhadamente a questão das duas Vênus e dos dois amores, celeste e natural, sagrado e profano, respectivamente, e havia também, com descrições extremamente conceituais da beleza que vincularam a características físicas como proporção e equilíbrio, valores, como temperança e moderação, estabelecido as bases para as representações extremamente idealizadas das Vênus florentinas, como as de Sandro Botticelli (CHASTEL, 1996).

Em Veneza, diferentemente, a relação estabelecida com a mitologia por patrícios, eruditos e artistas afastou-se da filosofia e aproximou-se da poesia; a mitologia foi considerada, inicialmente, mais um convite à representação da beleza, sobretudo da beleza feminina, e a cidade lagunar reverteu o entendimento florentino, retornando à ideia da Deusa como “objeto de desejo” e símbolo de beleza física. Apesar disso, a iconografia das Vênus vinculadas ao contexto de Veneza também levou em

consideração, ao menos em parte, a noção das duas belezas e dos dois amores presentes no texto do filósofo neoplatônico. As revisões e adaptações dos tratados sobre o amor publicados a partir do de Ficino, no entanto, defenderam um belo cada vez mais concreto e carnal, uma “beleza experimentada sensorialmente”, que se refletiu nas imagens, e terminou por constituir a característica mais marcante da iconografia veneziana da deusa (PANOFSKY, 1972).

Em Veneza, o indivíduo, com seus gostos e preferências, estava ficando cada vez mais evidente na vida criativa da cidade, especialmente nas obras de Giorgione (PIGNATTI, 1979). Nesta época, a “incorporação” nas artes, das novas filosofias e das novas inspirações literárias, começou a acontecer de forma mais individualista, respondendo mais a anseios particulares de comitentes e artistas. Os comitentes de Giorgione, por exemplo, tinham interesse em obras que estimulassem o debate, ou propusessem uma relação pessoal com as obras da antiguidade. Um comitente, como Girolamo Marcello teria se empolgado, com uma alusão à gravura do “Sonho de Polífilo”, na sua “Vênus Adormecida” (NICHOLS, 2016).

Quanto à definição da beleza e às associações com a filosofia, nos tratados sobre o amor que circularam em Veneza, estas foram, em sua maioria: ou uma síntese entre abordagens físicas e metafísicas, como nos “Assolanos”, de Pietro Bembo; ou uma abordagem puramente material, que refletiu ideias como as de Agostino Nifo, que estabeleceu as bases de uma teoria naturalista do belo (BOULÉGUE, 2003); ou as de Pietro Aretino, escritor próximo a Ticiano que considerava a verdade e a natureza as principais guias de um artista (SAXL, 1989). Desta forma, na cidade lagunar, a beleza pôde ser representada de forma mais natural, a fim de ser apreendida e fruída por todos os cinco sentidos, e não apenas pelo intelecto, pelos olhos e pelos ouvidos, como defenderam os neoplatônicos (BERENSON, 1894); uma transição identificável também nas pinturas que procuraram 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).

O naturalismo mais realista e palpável, que resultou da adoção destas novas concepções do belo, foi conveniente à expressão mais literal dos gostos de comitentes e críticos de arte, que valorizavam o Eros “profano”, e estimulou uma maior intensidade sensual nas representações. Comentando especificamente a questão da representação dos corpos, Emile S  ris (2011) afirmou que Ludovico Dolce havia frisado que o “[...] efeito pretendido é um brilho natural que imite a vida” (DOLCE apud S  RIS, 2011, p. 216), e recuse cores muito vivas, que transformariam a figura em uma “máscara” e as sombras muito pronunciadas, que confeririam    pintura uma “dureza escultural”. Carlo Ginzburg acrescentou que: “A fantasia erótica do século XVI havia descoberto 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” (GINSZBURG, 1997, p. 26), complementou explicando que as imagens mitológicas haviam constituído, em Veneza, um código “culturalmente elevado e sofisticado” para camuflar as imagens eróticas nos circuitos privados da elite.

A Vênus Adormecida, de Giorgione. Entre o ideal e o natural

Kenneth Clark (1984) defendeu que o nu clássico Veneziano havia sido inventado por Giorgione, e que isto teria sido motivado por um: “[...] grande apetite pela beleza física, mais disposto e mais delicado do que havia sido concedido a qualquer artista, desde o século IV na Grécia” (CLARK, 1984, p. 114).

A *Vênus Adormecida* de Giorgione (Figura 1)    a “evoca  o” de uma beleza    *antiga*, a partir de um tempo e de um local “presentes”, embora sugira os espaços idílicos e bucólicos de “terra firme”, tão valorizados na época, em

Veneza (BERRA,1966). Millard Meiss escreveu que a iconografia da Vênus reclinada se tornou tão popular, que é fácil ignorar a novidade que deve ter representado em seu próprio tempo. Comentando a origem da representação, destacou, no entanto, que:



Figura 1. Vênus Adormecida (detalhe), Giorgione da Castelfrano, c. 1510, Dresden, Gemäldegalerie, Óleo sobre tela, 108 x 175 cm. Imagem da pintura de uma mulher nua, recostada sobre tecidos sobre gramado, com a cabeça sobre o braço direito, virada para quem observa, de olhos fechados, com a mão esquerda sobre o púbis, com paisagem campesina ao fundo.

[...] embora a pintura se apresente, sem dúvida, como um tema mitológico *à antiga*, a Vênus nunca havia sido representada deitada e adormecida na arte greco-romana, e que nenhuma concepção como esta teria sido citada na literatura antiga (MEISS, 1966, p. 348).

Também sobre o aspecto idealizado da beleza “à antiga”, criada por Giorgione, Fritz Saxl escreveu: “[...] ainda que pintada com cor de carne, Vênus aparece como uma espécie de estátua que jaz sobre seus drapeados em uma paisagem com a qual não tem uma relação definida” (SAXL, 1989, p. 150). Destacou também uma nova tendência na arte europeia, que surgiu no início do século XVI, de dar renovada atenção à relação entre o homem e seu entorno. Na opinião de Saxl (1989), quando pintou a “Vênus

Adormecida”, Giorgione buscou o mesmo efeito, de uma figura humana totalmente envolvida e quase “subordinada” à natureza, incorporando este pensamento ao desejo de harmonizá-la com a tendência da tradição latina (dos elementos clássicos “à antiga”), e ainda que sua Vênus seja, inequivocamente, uma Vênus clássica, pela presença do cupido aos seus pés (revelada por raios-X), o resultado, na opinião de Saxl (1989), é bastante anticlássico. Sobre isto, Millard Meiss (1966) defendeu que Giorgione havia se alinhado ao gosto veneziano, ao integrar o tema clássico, representado “à antiga”, com a paisagem moderna; sua Vênus encontra-se cercada pela natureza, que constitui seu elemento e ambiente original.

Sobre uma provável fonte iconográfica, Saxl (1989) propôs uma possível precedência em uma gravura que ilustrou o “Sonho de Polífilo” (Figura 2), um romance arqueológico de Francesco Colonna. Uma hipótese crível uma vez que, ao enumerar os comitentes de Giorgione sobre os quais é possível ter certeza, em função da existência de alguma documentação, Salvatore Settis (2010) destacou Taddeo Contarini proprietário, de acordo com Marcantonio Michiel, de uma escultura da Ariadne adormecida que poderia ter sido vista por Colonna e ter inspirado a representação para a gravura do “Sonho de Polífilo”, a qual pode ter servido, por sua vez, de referência para a “Vênus Adormecida”. Uma possibilidade também comentada e defendida por Millard Meiss (1966). Rona Goffen (1997b) acrescentou que a “Vênus Adormecida” foi elaborada a partir da síntese de dois ou três tipos clássicos antigos; ela mencionou o gesto da “Vênus pudica”, inventada para uma estátua vertical; a postura adormecida de personagens clássicos; e o reclinado com um braço abandonado sobre a cabeça (como a “Ariadne do Vaticano”, que pertenceu a Taddeo Contarini).



Figura 2. Ilustração e detalhe do “Sonho de Polífilo”, atribuída a Benedetto Bordone. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art. Duas imagens, à esquerda, imagem completa da obra, figura feminina deitada na mesma posição da imagem anterior, desenhada apenas com linhas, emoldurada por estrutura arquitetônica clássica, com um sátiro próximo e dois ao fundo. À direita, detalhe da imagem apenas com a figura feminina.

Sobre as fontes textuais que poderiam ter colaborado na elaboração da figuração da “Venus Adormecida”, Andrea Bayer (2008) propôs como referências as descrições da Vênus nos Epitalâmios, sobretudo de um escrito por Claudio em 399, que se inicia com a Vênus dormindo ao ar livre, sob o calor do sol. Mariane Koos (2000) defendeu uma relação entre a figuração da deusa e as descrições presentes nos diálogos sobre o amor e a beleza, e as poesias pastorais de Pietro Bembo, mesmo sem ligação com episódios mitológicos, sentidos alegóricos ou didáticos. O que faz sentido. Os elementos abaixo foram extraídos do Capítulo XXII do “Gli Assolani”, de Bembo (1966), e apresentam características desta “beleza ideal”, principalmente físicas, que podem ser observadas na imagem como: uma “fronte serena”, “cílios escuros e lisos”; os lábios pequenos, bem marcados “como dois pequenos rubis” (aquele formato de losango, pontudo) e vermelhos; as bochechas rosadas como “as rosas da manhã”; “os seios pequenos, arredondados e firmes, de cor alvíssima”; o texto menciona também o penteado, a cor dos cabelos etc. Com relação aos cabelos, o trecho cita tranças e mechas soltas, e Bembo fala ainda da “cor do ouro”. É possível especular que este “desvio” na coloração que se observa nos cabelos da Vênus de Giorgione tenha sido motivado por duas razões principais: os cabelos escuros contrastam ainda mais com a pele branca –

em uma das citações, inclusive, o próprio Bembo fala, mais adiante em: “[...] [um] milagre de puro âmbar palpitante em uma fresca camada de neve [...]” (BEMBO, 1966, p. 52) –, referindo-se a mechas soltas de cabelos escuros que caem sobre uma pele branca. Os cabelos castanhos sugerem esta continuidade do monte atrás da cabeça da Vênus, muito melhor do que um tom dourado o faria. A integração entre figuras humanas e a natureza foi uma inovação e uma preocupação constante de Giorgione. A semelhança de tom estabelece uma leitura da imagem de cima para baixo e da esquerda para a direita. A linha descendente, que conduz à paisagem, em direção ao solo, à fonte de toda a fecundidade, remete ao domínio terreno, à ideia de geração, reforçada também pela posição da mão, que mais destaca do que esconde a região do púbis, todas associações adequadas para uma “Vênus natural”. Koos acrescentou ainda que “Bembo estava em contato próximo com praticamente todos os comitentes de Giorgione e, dessa forma, deve ter sido de central importância para a arte de Giorgione” (KOOS, 2000, p. 373).

Sobre a beleza clássica da deusa, Herbert Cook enfatizou o refinamento e a graça, ressaltando a “[...] clássica pureza da forma” (COOK, 1904, l. 502). Na opinião deste autor, a composição se caracteriza por um esforço para evitar qualquer toque de realismo indesejável, sob o ponto de vista de sua natureza sensível. Flavio Caroli e Stefano Zuffi descreveram da seguinte forma a beleza da “Vênus Adormecida”:

[...] doce e perfeita ela [a “Vênus adormecida” de Giorgione] participa intimamente do sentimento de luminosidade sagrada da qual se impregna a natureza, abandonando-se ao Sol, embalada pela sombra das copas das árvores em balanço pela brisa longínqua que toca as colinas (CAROLI; ZUFFI, 1990, p. 149).

Sobre a escolha de representar a deusa durante o sono, Millard Meiss comentou a impressão de “ausência” despertada pela contemplação de uma figura adormecida, destacando que este foi um recurso muito usado durante o Renascimento para criar um distanciamento entre o mundo

pictórico e o real. “O sono é uma forma de idealização, especialmente valiosa na nova e intensa esfera do erótico” (MEISS, 1966, p. 359).

Herbert Cook (1904) defendeu que a “Vênus Adormecida” de Giorgione havia sido o protótipo de todas as outras versões venezianas. “É na pintura, o que a Afrodite de Praxíteles foi na escultura, uma criação perfeita de uma mente mestra” (COOK, 1904, l. 510); uma comparação endossada por Kenneth Clark, que escreveu:

[...] 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).

Andrea Bayer (2008b) também mencionou a criação de um novo modelo a partir desta inovação de representar, na horizontal, o “tipo” da Vênus pudica, inaugurando uma forma de representação que seria amplamente repetida e adaptada. É possível defender que a Vênus de Giorgione tenha representado um passo inicial entre a pura idealização (representada pela iconografia florentina da Vênus, observável no “Nascimento de Vênus”, de Botticelli, por exemplo) e o surgimento de uma representação puramente concreta e carnal que será elaborada por Ticiano, ao voltar, quase vinte e cinco anos depois, ao modelo de seu antigo mestre para criar sua “Vênus de Urbino”.

A Vênus de Urbino: a expressão de uma beleza real

Na época em que Ticiano pintou a “Vênus de Urbino” (Figura 3), havia uma relação tradicionalmente estabelecida entre um belo nu de uma mulher com a “bela arte”. Ao representar um belo nu feminino o artista estava,

também, expondo seu próprio gênio (GOFFEN, 1997a), e embora a identificação da função e do sentido original pretendido por Ticiano para a “Vênus de Urbino”, a partir de fontes escritas, seja quase impossível devido à escassez de documentos da época e ao local onde a pintura foi feita, o nu feminino retratado em ambiente interior privado, como o que se vê nesta obra, tornou-se um dos temas de pintura mais apreciados pelos colecionadores particulares.



Figura 3. Vênus de Urbino (detalhe), Ticiano, 1538, Florença, Galeria dos Ofícios, óleo sobre tela, 119 cm x 165 cm. Figura feminina em postura similar às imagens anteriores, com olhos abertos, olhando para quem observa, com o braço direito apoiado em travesseiro. Ao fundo, duas criadas mexem em um baú. Aos pés da cama sobre a qual a figura se deita, dorme um cachorro.

A possibilidade da existência de uma referência textual, para a cena como um todo, nos poemas de Pietro Bembo, inspirados em passagens da “Arte de Amar”, de Ovídio, é apontada por Émile Seris (2011). O autor destacou um trecho na qual a personagem “[...] é apresentada ao levantar-se da cama e na desordem do quarto após o sono noturno” e, comentando a origem do trecho, Sérís escreveu:

[...] uma passagem da *Arte de Amar* na qual Ovídio descreve Ariadne levantando-se na Ilha do Dia e descobrindo a fuga de Teseu. [...] Pietro Bembo estende a nudez que Ovídio havia confinado ao pé de Ariadne a todo o seu seio [da dama], fonte e sede da feminilidade e da fecundidade (SÉRIS, 2011, p. 215 – acréscimo meu).

O realismo na representação, que exhibe uma beleza totalmente corpórea, sem nenhuma preocupação de remeter a um belo idealizado, considerando-o e valorizando-o pelo que tem de “real”, de “natural” em seu sentido mais literal, está muito alinhado com outro autor e filósofo, que também citou a “Arte de Amar”, de Ovídio em seu tratado sobre o belo, e defendeu, abertamente, e refutando todas as teorias neoplatônicas, uma beleza que fosse *da* natureza, privilegiando “todos os cinco sentidos” em sua fruição: Agostino Nifo. Assim como em Ticiano, em Nifo, as citações de poetas antigos têm o papel de “ilustrar os comportamentos amorosos”, e não de fornecer conteúdos relevantes à construção da argumentação sob um ponto de vista simbólico ou filosófico. Nifo defendeu também a possibilidade de uma beleza física existente, por si só, na natureza, independentemente de “origens” e “finalidades” metafísicas (NIFO, 2003; BOULÉGUE, 2003), circunscrevendo, no “Da Natureza das Coisas”, de Lucrecio, o lugar adequado para a beleza e oferecendo assim, ao sensível, uma legitimidade própria, separada do inteligível (BOULÉGUE, 2003).

Esta postura de Nifo em relação ao belo e a sua representação, defendendo a consideração de todos os órgãos dos sentidos a fim de se aproximar mais da “verdade” da personagem descrita, está plenamente de acordo com o defendido por Pietro Aretino, que recomendava que o artista “fosse guiado pela natureza e pela verdade”, evidenciando também o valor da maestria técnica na representação de um belo corpo (SAXL, 1989). O que faz da influência das ideias de Nifo sobre a figuração da Vênus de Ticiano, uma possibilidade a ser considerada. Também acreditando na influência de Aretino para a representação mais real e carnal, Fritz Saxl (1989) acrescentou que a atitude de Ticiano em relação ao Antigo e à escultura clássica havia sido muito distinta da daqueles que o precederam, o que

justificaria as inovações que o artista incorporou à representação da deusa.

Bruce Cole (1999) também destacou a habilidade de Ticiano de reinterpretar os assuntos atribuindo a eles uma “carnalidade” sem precedentes, referindo-se à apropriação do modelo da “Vênus Adormecida”, de Giorgione. Enfatizou a habilidade de Ticiano de “conferir vida” à imagem, pela nuance das pinceladas, a modulação das cores, e o uso sutil das tintas, dizendo que tudo havia colaborado para criar uma unidade e dar forma a uma sensação de “carne viva e palpável”, frisando tratar-se de um dos corpos mais conscientemente voluptuosos de toda a história da arte ocidental.

Ainda sobre esta beleza “real” da Vênus de Ticiano, David Rosand reproduziu trechos da apreciação da pintura elaborada por Crowe e Cavalcaselle, os dois mais respeitados biógrafos do artista no século XIX:

[...] a pele clara e polida é pintada com brilho esmaltado, e ainda assim, com todas as sombras de modulação que uma carne delicada requer; carne não marmórea ou fria, mas docemente tonificada, infundida pelo sangue da vida, carne que parece subir e desce a cada respiração [...] (CROWE; CAVALCASELLE apud ROSAND, 1997, p. 40).

Com relação às fontes iconográficas para a “Vênus de Urbino”, há uma unanimidade em torno da idéia de que a pintura de Ticiano teria sido uma apropriação do modelo da “Vênus Adormecida”, de Giorgione.

Transportado para este ambiente interno, este nu enfatiza menos sua “origem clássica e poética”, e destaca sua função social contemporânea, a qual Rosand (1997) cogita que teria sido, inicialmente, a de “pintura de casamento”; uma “Vênus nupcial”, a Deusa do amor cercada por seus atributos mais característicos como protetora, especialmente, do amor conjugal. A personagem segura um maço de rosas e, na janela, ao fundo, vê-se um arbusto de murta, planta tradicionalmente associada à fertilidade, o monte sobre o qual a “Vênus Adormecida” de Giorgione aparece reclinada era, também, de acordo com Millard Meiss (1966), um

monte de murta. Estes símbolos florais, então, permitiram a identificação do amor representado por esta Vênus como a “[...] frutífera paixão do amor lícito [...] o vínculo permanente pela afeição conjugal” (ROSAND, 1997, p.41). Goffen (1997b) também fez um longo comentário sobre a possibilidade de a pintura de Ticiano ter sido concebida como uma “pintura de casamento”, apresentando como possibilidade que a pintura pudesse fazer uma referência a:

[...] uma antecipação da esperada consumação do casamento de Giulia Varano com Guidobaldo della Rovere ao representar a noiva emocional e sexualmente madura acolhendo seu marido em seu quarto de dormir. Por volta de 1538, Giulia teria quatorze anos e seria considerada uma adulta para os padrões da época (GOFFEN, 1997b, p. 81).

Goffen acrescentou ainda que pode ser que Guidobaldo tivesse esperança de que a beleza da deusa pudesse aumentar a beleza dos filhos que sua jovem esposa concederia a ele, conforme prometido por muitos médicos da época, que publicavam livros sobre o assunto, os quais incluíam até invocações à Vênus. Nas imagens nupciais renascentistas:

[...] as sutilezas eram preservadas, o decoro, honrado por meio do idioma clássico. Talvez esta disjunção entre a identidade real da deusa renascentista e sua substituta da antiguidade, a deusa do amor, tenha tornado a sexualidade feminina mais segura, ao distanciá-la, ao encobri-la na fantasia clássica [...] (GOFFEN, 1997b, p. 82).

Sobre a frequente recusa de vários autores de verem na imagem uma representação da deusa antiga, Goffen pergunta-se:

[...] identificados todos os elementos ligados ao matrimônio na pintura (os *cassoni* matrimoniais, o cachorrinho aos pés da deusa, o arbusto de murta na janela e as rosas), porque esta teimosia e relutância dos modernos em ver na protagonista de Ticiano uma Vênus nupcial? [pergunta à qual a própria autora responde:] Colocando em termos simples, porque esta mulher parece muito sensual para ser casta (GOFFEN, 1997b, p. 68).

E segue desenvolvendo um ponto interessante de sua análise. Ela justifica essa impressão pelo fato de a heroína da pintura não apresentar – para o público e os críticos atuais – os traços clássicos e o “decoro” esperado de uma deusa. Acrescenta em seguida que, para as pessoas da época, o fato destes seres mitológicos obedecerem às leis comuns da biologia humana não os demovia de suas identidades clássicas (GOFFEN, 1997b), algo já comentado por Turner (2008), que disse que os deuses da antiguidade, embora poderosos, partilhavam dos sentimentos e fraquezas humanas; apresentavam particularidades de caráter e temperamentos; e representavam as paixões em seu aspecto sublime.

Sobre a recusa veemente a qualquer interpretação da imagem a partir da filosofia neoplatônica das duas Vênus, Rosand (1997) argumentou que embora seja possível concordar apenas com o vínculo da obra ao gênero da “pintura de casamento”, só esta associação não é suficiente para entender a imagem, uma vez que tal redução de significado implicaria a negação de sua “ressonância cultural”: “[...] a negação da complexidade e da vitalidade da cultura renascentista, especialmente a apropriação do clássico como uma forma de lidar com o presente” (ROSAND, 1997, p. 50), e Rosand prossegue:

[...] a hierarquia neoplatônica das Vênus articulou todas estas possibilidades. De fato, a utilidade e o apelo deste esquema residem precisamente em sua capacidade de acomodar essa vasta gama de experiências, desde a luxúria baixa e bestial até a mais alta aspiração espiritual de união com o divino (ROSAND, 1997, p. 52).

Não é preciso atribuir a Ticiano nenhum engajamento profundo com a doutrina neoplatônica para reconhecer o quanto o pintor soube aproveitar o potencial hermenêutico deste sistema (ROSAND, 1997).

Flavio Caroli e Stefano Zuffi (1990), comentaram que, com a “Vênus de Urbino”, Ticiano inventou um novo gênero: [...] 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 [...] (CAROLI; ZUFFI, 1990, p. 150). Comentando a relação de Ticiano com o antigo, Saxl (1989) afirmou que o artista havia estabelecido uma nova relação entre a Antiguidade e seu próprio mundo, uma vez que, nesta *Vênus*, a beleza escultural clássica, havia sido “vencida pela realidade”:

Giorgione havia pintado a deusa sagrada como um belo mármore [...] A deusa conservou sua beleza intangível. Na obra de Ticiano, a atitude da deusa de mármore é conservada, mas é uma encantadora jovem moderna a que a assume no ambiente de seu levantar cotidiano (SAXL, 1989, p. 153). [...] O que Ticiano criou em sua *Vênus* está mais para uma expressão do que, naquela época, se chamava natureza real, quer dizer, realismo elevado pelos ideais da antiguidade. (SAXL, 1989, p. 153).

Considerações finais

Os tratados sobre o amor que circularam na cidade lagunar trouxeram os conceitos de Ficino banalizados e misturados a outras correntes de pensamento, porém as *Vênus* vinculadas ao contexto de Veneza estiveram também, ao menos em parte, relacionadas ao tema das duas belezas e dos dois amores, algo que a tentativa de classificação como uma ou outra, empreendida por todos os autores pesquisados, às duas *Vênus* venezianas, parece confirmar.

Na “*Vênus Adormecida*”, a maestria de Giorgione na representação da beleza física atrai a atenção para a figura da deusa. A “leitura da imagem” de cima para baixo, da esquerda para a direita, em linha descendente, que conduz da cabeça à paisagem, em direção ao solo remete ao domínio terreno, à ideia de geração, reforçada também pela posição da mão; associações adequadas para uma “*Vênus natural*”. O fato de estar adormecida, no entanto, vela a imagem e remete a um estado de idealização e sonho, criando uma atmosfera de “devaneio”, sugerindo a

possibilidade de um domínio “intermediário” entre o celeste e o terrestre; entre o humano e o divino. Talvez a “Vênus Adormecida” de Giorgione seja a “segunda ‘Vênus terrestre’”, na classificação de Giovanni Pico della Mirandola, uma Vênus terrestre “mais sutil”, mais próxima da capacidade geradora da natureza, porém ainda ligada a um domínio superior; uma síntese entre a beleza física e a beleza espiritual (WIND, 1972). Consistiu em um primeiro estágio da iconografia veneziana da Vênus.

Na “Vênus de Urbino”, Ticiano parece ter atendido à recomendação de Pietro Aretino, de que um artista deveria ser “guiado pela natureza e pela verdade”. Ticiano conferiu vida à “estátua cor de carne” de Giorgione, numa composição na qual tudo colaborou para “criar uma unidade e dar forma a uma sensação de carne viva e palpável”. Embora pelo excesso de realismo Saxl tenha se recusado a ver na personagem uma Vênus, neste texto, será aceito o ponto de vista de David Rosand (1997), que viu na figura feminina, a deusa antiga. Os temas de outras pinturas de Ticiano, e a associação inequívoca do seu modelo iconográfico – A “Vênus Adormecida”, somados ao reconhecimento imediato de Vasari, um autor da época, que imediatamente reconheceu a figura nua como uma Vênus, segundo Goffen (1997b), também autoriza este ponto de vista.

O realismo, que segundo Saxl teria feito da Vênus uma “encantadora jovem moderna”, está de acordo com a postura de Ticiano de trazer as referências para a esfera do real, para que expressassem a “verdade” recomendada por Aretino; para que sugerissem a vida “vívda e experimentada sensorialmente”, característica das preferências venezianas, e “no lugar adequado” – um ambiente privado –, conforme o gosto de seus comitentes. O distanciamento, na representação, das fontes antigas que teriam reconstruído esta beleza a partir dos preceitos de Cícero ou de Alberti, e que partiriam do *disegno* e não da substância, da materialidade, e da “feminilidade” da cor, também foram significativos, principalmente se levarmos em conta a associação do nu feminino com

uma “bela arte” que, pela *Vênus de Urbino* e por todas que vieram na sequência, colocaram Ticiano no mais alto patamar.

Parece viável afirmar que, percorrido todo este caminho de assimilações, sínteses e inovações, a “Vênus de Urbino” de Ticiano estabeleceu e consolidou a iconografia veneziana da Vênus, definindo um novo “modelo” que será assimilado, adaptado e reinterpretado, continuamente, até o século XIX.

Referências

- BAYER, Andrea. From Cassone to poesia: Paintings of love and marriage. In: ____ (Org.) **Art and love in Renaissance Italy**. Londres: Yale University Press, 2008, p.230-237.
- BEMBO, Pietro. **Gli Asolani**. Curadoria: Carlo Dionisotti. Torino: E-Text, 1966. Disponível em: <<https://www.liberliber.it/online/autori/autori-b/pietro-bembo/gli-asolani/>> acessado em 30 de agosto de 2019.
- BERENSON, Bernhard. **The Venetian Painters of the Renaissance with an index to their work**. New York: G. P. Putnam's sons, 1894.
- BERRA, Cláudia. **La scrittura degli “Asolani” di Pietro Bembo**. Firenze: dell’Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1996.
- 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.
- CHASTEL, André. **Marsile Ficin et l’art**. Genève: Librairie Droz S.A., 1996. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/315377546/CHASTEL-Andre-Marsile-Ficin-Et-l-Art>> acessado em 23 de março de 2020.
- CLARK, Kenneth. **The Nude**. A Study in ideal form. New Jersey: Princeton University Press, 1984.
- COLE, Bruce. **Titian and Venetian Painting, 1450-1590**. Boulder: Westview Press, 1999.
- COOK, M. A. Herbert. **Giorgione**. [s.l.]: Barrister-at-Law, 1904.
- GINZBURG, Carlo. Titian, Ovid, and the sixteenth century codes for erotic illustration. In: GOFFEN, Rona (Ed.) **Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 23-36, 1997.
- GOFFEN, Rona. Sex, space and social history in Titian’s Venus of Urbino. In: ____ (Ed.) **Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 63-90, 1997.

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, out. 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. **Studies of Iconology**. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York: Icon Editions, 1972a.

PIGNATTI, Terisio. **The Golden Century of Venetian Painting**. Los Angeles: Los Angeles Country Museum of Art, 1979.

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

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

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

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

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.

WIND, Edgar. **Los Misterios Paganos del Renacimiento**. Tradução: Jávier Fernández de Castro e Julio Bayón. Barcelona: Barral Editores, 1972.

Texto recebido em: 29 abr. 2021

Publicado em: 19 jul. 2021.

Como citar este artigo: Carvalho, T. O desenvolvimento da iconografia veneziana da Vênus: do idealismo de Giorgione ao realismo de Ticiano . *Revista Do Colóquio*, (20), 72-90. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35361>