

Como o nu apareceu na pintura

Jean Galard

*Ex-diretor do Departamento Cultural do Museu do Louvre
e ex-professor no Departamento de Filosofia da USP*

Tradução: Cristina e Raquel Prado

discurso 39

A visão da nudez, mesmo em imagem, por estar sempre pronta a despertar emoção erótica, parece dificilmente compatível com a suposta pureza da contemplação estética. Mas, sem dúvida, sem o poder de Eros, não haveria nem escultura, nem pintura. O interesse tão especial dispensado na arte à nudez do corpo humano é complexo, logo, impuro: para aqui convergem todos os instintos elementares, todas as pulsões obscuras, assim como todos os subterfúgios e todo o sucesso da sublimação. É por isso que o Nu é o tema artístico por excelência: motivo de fervor, oportunidade de entusiasmo e, às vezes, em certos casos cruamente realistas, sujeito à compaixão, objeto de repulsa fascinada, símbolo de obscenidade.

Durante a Idade Média europeia, dizem, apenas nos banhos públicos era permitido se mostrar sem roupa. Em qualquer outro lugar, nada de nudez. Não podia ser vista em lugar nenhum, nem mesmo na pintura. Quase que nada na escultura. A responsabilidade por esta privação costuma ser atribuída ao cristianismo. Ao contrário do paganismo helênico e romano que a precederam, esta religião, rigorosa e obstinada, pregou por mais de mil anos a depreciação do corpo, o desprezo pela carne e a proscricção da nudez. Tal é a reputação que lhe foi atribuída, e há, certamente, alguma verdade nesta ideia geral. Quando o homem e a mulher aparecem nus em certas representações medievais, pois isso acontece, percebemos que se sentem extremamente constrangidos. A nudez, nessa época, é antes de tudo a dos nossos primeiros antepassados, disformes, dignos de pena, depois do pecado. Em seguida, vem aquela dos condenados, que vemos cair no Inferno por ocasião do Juízo final. O corpo sem vestes é patético: corpo vergonhoso de Adão e Eva, corpo atormentado dos malditos; ou, então, o corpo supliciado do Cristo, e os corpos torturados, de vários modos, dos mártires. Não simplifiquemos: existe também, podia existir, nesses tempos austeros, uma nudez feliz, sinal de inocência, a gozar, com toda a candura, dos benefícios inauditos do paraíso terrestre. Mas a desgraça é sempre iminente. A *Eva* da catedral de Autun, esculpida no século XII, arrasta-se no chão, na vegetação,

com a mão já pousada sobre a fruta que vai, infelizmente, colher. Em seu corpo estranhamente arqueado, alguns viram uma pose lasciva. Kenneth Clark é mais convincente, quando descreve a figura como “dura, achatada e cheia de nervuras, como um tronco de árvore”. Em sua obra-prima *The Nude: A Study in Ideal Form*, publicada em 1956, Clark dá, como exemplos do puritanismo da tradição cristã, o *Adão* e a *Eva* da catedral de Bamberg, edificada no século XIII, os primeiros nus em tamanho natural da escultura germânica, e, talvez até, de toda a arte medieval: “Seus corpos”, escreve ele, “são tão desprovidos de sensualidade quanto os arbotantes de uma igreja gótica”.

Como foi possível superar esse longo descrédito do corpo humano? Como é que a nudez pôde superar seu rebaixamento milenar? Como pôde libertar-se das ideias de humilhação e de sofrimento que, se é possível dizer, lhe colavam à pele? Por quais etapas foi preciso passar para que a *Vênus* de Cranach – a que está no Louvre data de 1529 – ousasse mostrar-se, de pé, totalmente de frente, numa agradável paisagem, nos arredores de uma cidade, vestida apenas por um imenso e excêntrico chapéu vermelho, um colar de pedrarias e um véu de gaze que não esconde nada? Ela é longilínea, esguia, suas pernas são delgadas, as coxas, intermináveis e generosas, os seios, altos e pequenos, os ombros, estreitos. Algo de gótico subsiste em suas proporções. Sua postura é levemente requebrada, como a das Virgens de marfim do século XIV. Parece, escreve Théophile Gautier, uma daquelas estatuetas dos pórticos das catedrais, “despida de seu vestido de pedra”. É verdade que há estranheza nessa aparição, e uma simpática falta de jeito, que lembra o estatuário medieval nórdico. Mas o fato é que ela desceu do pórtico da catedral, que se despiu e que, visivelmente, não se sente nem um pouco constrangida. O que aconteceu?

O fato se deu na Itália, enquanto a Idade Média ainda não se encerrara, e apareciam as premissas do que se convencionou chamar de Renascimento. Ali, os primeiros corpos humanos, representados em toda a sua nudez, não descem mais das fachadas

das catedrais. Poderíamos dizer, pelo contrário, que se erguem do solo que havia sepultado o antigo estatuário. No Batistério de Pisa, entre os ornamentos esculpidos na tribuna, Nicola Pisano executou em 1260 uma figura masculina, nua, com o quadril direito saliente, o sexo aparente, simbolizando a Força ou a Coragem: esta estátua se parece com um Hércules da Antiguidade. Na catedral da mesma cidade, em frente ao batistério, Giovanni Pisano, filho de Nicola, inventa, por volta de 1300, uma alegoria da Temperança, representada por uma mulher que esconde o peito com uma mão, o baixo ventre com a outra, num gesto muito semelhante ao de numerosas Vênus pudicas herdadas da Antiguidade.

É verdade que essas duas obras são excepcionais em sua época. E são esculturas. Mas, um século e meio depois, acontece: o Nu inicia, na pintura, sua longa e brilhante carreira. Na Igreja de Santa Maria del Carmine, em Florença, por volta de 1425, Masaccio pinta a *Expulsão do paraíso terrestre*, e, no mesmo período, Masolino pinta suas duas figuras de Adão e Eva, gloriosamente nuas, no instante que precede a queda. Podemos ver essas obras ilustres, atualmente restauradas, na Capela Brancacci. De novo Adão e Eva? Sempre esses infelizes? Sim, mas visivelmente estudados, trabalhados, aperfeiçoados segundo o exemplo de obras gregas ou helenísticas recentemente redescobertas. Na obra de Masaccio, com certeza, a aflição de Eva é aterradora. Na obra de Masolino, por sua vez, os dois heróis bíblicos, que são de uma elegância impressionante, parecem mais propensos a inspirar a admiração pela beleza corporal do que o terror do castigo eterno. Por outro lado, enquanto os achados arqueológicos traziam novos modelos, os estudos anatômicos progrediam, e os pintores convenciam-se de que era preciso conhecer a configuração dos ossos e dos músculos para melhor representar a carne coberta de pele, e, até mesmo, como escreve, em 1435, Alberti, o primeiro teórico moderno da pintura, autor da *De Pictura*, que era preciso desenhar um corpo nu antes de cobri-lo com vestimentas. Esse último conselho será observado durante muito tempo. David, por

exemplo, que, por sinal, analisou cuidadosamente a arte antiga, durante seus anos romanos, de 1775 a 1780, concebeu muitos de seus grandes quadros, dispondo, primeiro, sobre a tela, figuras nuas, cuja vestimenta pintava depois. Ingres fazia o mesmo.

Essas são circunstâncias históricas importantes: graças a elas, os ancestrais da humanidade adquiriram finalmente uma aparência bela e verossímil. E, como as receitas artísticas circulavam bem rapidamente pela Europa, Adão e Eva bastante sedutores apareciam sob os pincéis de Van Eyck, em 1432, no políptico de *O cordeiro místico* na Catedral de Saint-Bavon de Gand, ou, mais tarde, os de Dürer e de Joos van Cleve, ambos autores, no mesmo ano de 1507, de painéis sobre esse tema, um que se encontra, hoje, no Prado, em Madri, e o outro, no Louvre. No entanto, se a nudez, no caso desses dois personagens, é perfeitamente plausível, e, portanto, facilmente desculpável, isso não se aplica às representações da Vênus pagã. Como é que ela foi admitida nesse círculo, inicialmente muito restrito, de gente autorizada a aparecer nua? Esse assunto não pode ser facilmente resumido. Digamos apenas, sem desenvolver, que o neoplatonismo tem um papel importante no caso. Na Florença dos Medicis, espíritos audazes e benfeizores procuraram tornar compatíveis a filosofia grega pagã e a espiritualidade cristã, sustentando, notadamente, que a contemplação da Beleza pode conduzir à consciência do Bem, que o sensível simboliza o inteligível e que o amor pelos corpos eleva a alma, gradualmente, até a revelação do divino. Os poetas e os artistas aderiram de bom grado a essa concepção do mundo, exposta pelo sábio humanista Marsilio Ficino e encorajada pelo mecenato de Cosme de Medicis. É assim que a pintura de Mantegna ou de Botticelli, por exemplo, acolherá, da maneira mais cristã, a Vênus, símbolo da beleza, assim como suas companheiras, as Graças.

O fato merece ser sublinhado: ainda nos séculos XVI e XVII, enquanto o cristianismo é onipresente na Europa e, frequentemente, puritano, as divindades pagãs levam uma vida relativamente livre na pintura e na escultura. As três Graças, filhas de Zeus, fo-

ram geralmente representadas nuas, enlaçadas, e aparentemente conviveram, por muito tempo, com a religiosidade mais escrupulosa. Como se ofender com a nudez de figuras mitológicas cujo nome grego, Kharites, significa a Caridade?

A representação da nudez é, portanto, admitida, a partir de então, na Europa renascente. Mas não incondicionalmente. A questão permanece delicada. Pode-se dizer que o assunto é *sensível*. É preciso que o Nu, para não ser apenas sensual, esteja claramente encarregado de manifestar uma ideia, de preferência a de uma virtude: a Coragem, a Temperança, a Inocência, a Graça. Ou, então, de lembrar um acontecimento essencial: o Pecado, a Queda, ou a Vitória do Bem sobre o Mal, como, por exemplo, a de Judith sobre Holofernes, vista no quadro de Jan Massys, no Louvre. Ou, ainda, de propagar uma grande mensagem moral, como o triunfo da Verdade sobre a Calúnia, mostrado naquele de Botticelli, na Galeria dos Ofícios. Ou seja, é preciso que a nudez passe por um processo de idealização.

A nudez idealiza-se de muitas maneiras. Para ir direto ao caso mais favorável, digamos que ela é ideal, principalmente, quando se trata de uma *alegoria*. Então, a personagem, em sua nudez convencional, ali se encontra como que por procuração: para representar outra coisa que a si mesma, para substituir alguma realidade invisível, para emprestar o corpo (não demasiado carnal) a uma abstração. Às vezes, a relação é clara. A figura feminina, alada e com capacete – nua, apesar do capacete –, de Mathieu Le Nain, no quadro do Louvre, pisoteando, conscienciosamente, o ventre de outra mulher, estendida no chão, que talvez seja a Impostura, ou a Intriga, ou a Rebelião, é evidentemente uma *Alegoria da Vitória*. O próprio termo “alegoria” parece ser, afinal, dos mais cômodos, para conferir uma nobreza ideal a cenas que, às vezes, talvez não passem de aprazível trivialidade, como a que se vê na *Alegoria mitológica*, pintura da Escola de Fontainebleau, composta tanto pelas três Graças que se banham, quanto por pequenos faunos, zombando do Amor adormecido, e por uma Vê-

nus branca, dando ouvidos a uma náíade meio malandra.

Certo *distanciamento* é necessário para a idealização da nudez. É, antes de tudo, o das abstrações: para começar, a ideia da Fecundidade, nos períodos primitivos. Foi, frequentemente, a distância do relato bíblico: por exemplo, Willem Drost, Jan Massys, Rembrandt e muitos outros evocarão a aventura ancestral de Betsabeia. Ou, então, será o distanciamento da história romana, como no caso das *Sabinas* de David. Ou o da mitologia grega: Apolo e o Conselho dos Deuses, na obra de Rubens; Andrômeda, na de Wtewael ou de Chassériau; Endimião na de Girodet, etc. E também, no século XIX, o distanciamento do Oriente misterioso: o Sardanapalo de Delacroix, a Esther de Chassériau, a Odalisca de Ingres, seu *Banho turco*...

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

Tais foram, portanto, pode-se imaginar, algumas das condições que tornaram admissível o Nu, ou pelas quais ele deixou de ser impossível. Pelo menos na Europa, pois François Jullien, em *O Nu impossível* (2005), mostrou por que isso continuou assim na China. Ainda gostaríamos de compreender por que razões os artistas foram levados a privilegiar, com tamanha constância, o Nu, assim que este foi autorizado.

Às vezes, as roupas de certas épocas pareceram particularmente inapropriadas às necessidades da pintura, como às da escultura, mesmo aos olhos de seus contemporâneos. Hegel, por exemplo, em suas *Lições de estética*, proferidas na Universidade de Berlim nos anos 1820, julga que a vestimenta moderna, ou seja, a do início do século XIX, tem um caráter “completamente não

artístico”: a beleza física dos contornos vivos e suas ondulações fica escondida, diz ele, sob o aspecto exterior de um tecido moldado mecanicamente. Ele não é o único a sustentar esse discurso num século em que a vestimenta, sobretudo a roupa masculina, uniformizou-se, estreitou-se e escureceu. No entanto, outras épocas, mais bem dotadas do ponto de vista vestimentário, como o século XVI e o XVII, gostaram de alternar, na pintura, personagens ricamente vestidos e figuras nuas. Ticiano e Watteau deram grandes exemplos dessa alternância. E Rubens a praticou mais de uma vez num mesmo quadro, por exemplo, por ocasião de seu relato da vida de Maria de Medicis. Esse conjunto, de 24 grandes telas, pretende ser o testemunho histórico da existência movimentada da esposa de Henrique IV. Ele comporta, pois, ostensivamente, elementos do tempo presente: uma galera que chega a Marselha, personagens reconhecíveis, roupas contemporâneas, etc. Mas o ciclo todo pretende também enaltecer o destino de Maria, e conferir-lhe um prestígio lendário. É por isso que outros elementos alegóricos ou figuras mitológicas exaltam esses instantes fora do tempo. Arrisquemo-nos a dizê-lo de modo geral: uma das razões do Nu poderia ser o fato de que ele confere uma feliz *intemporalidade*, quase uma universalidade, aos personagens representados nesse estado, e, ao mesmo tempo, às cenas nas quais figuram. Mas moderemos imediatamente essa afirmação. O que muitos artistas provavelmente não podiam prever é que a nudez na pintura trairia frequentemente sua época: seios pequenos e ventre um pouco arredondado da Renascença alemã, vastos peitos italianos, formas amplas do grande período flamengo, comprimento dos membros e esbelteza de todo o corpo durante o século maneirista, “colo feito no torno”, segundo a expressão corrente na obra de Diderot e de seus contemporâneos do século XVIII. Isso sem mencionar os rostos, que não carregam apenas as marcas de sua idade, mas, também, as do gosto de seu século – daí nosso espanto diante do *Busto de moça* de Guérin, cujos traços são de 1794 e poderiam ser de hoje.

Outra razão plausível para a predileção dos artistas pelo Nu: ele facilita a representação do movimento e permite que seus aspectos sejam multiplicados. Uma das principais ambições da técnica artística, a partir do Renascimento, foi dar conta do deslocamento dos corpos no espaço geométrico, recentemente concebido. Ora, a nudez fornece a possibilidade de mostrar membros em ação, assim como os esforços musculares necessários a seu deslocamento. Melhor ainda: com a tensão perceptível dos músculos e dos tendões, pode-se mostrar até mesmo a iminência do movimento. O corpo descoberto revela seu dinamismo e, portanto, não apenas suas ações atuais, mas também seus movimentos virtuais, quer dizer, sua energia. A força habita o braço e o dorso do centauro Nessos, no quadro de Lagrenée, o que forma um contraste interessante com a branca e rosada Dejanira, que o homem-cavalo pretende raptar. Em *O batismo do Cristo* de Cornelis van Haarlem, se observarmos a versão de 1588, o que sentimos como brutal e provocante na presença dos futuros – ou recém? – batizados vem não somente do modo irreverente pelo qual eles monopolizam o primeiro plano, mas também das torsões e contorsões maneiristas com que fazem sobressair sua extraordinária musculatura móvel. Quanto ao *Dilúvio* de Antonio Carracci, este é, por assim dizer, um festival de todos os esforços possíveis, corpos que se erguem, que puxam, que empurram, até a pose do homem, no alto à direita, de pé, braços bem abertos, ao qual não resta mais nenhum recurso além de uma patética, porém grandiosa, súplica. Em outros registros, mais levianos, corpos livres de vestimentas desenvolvem uma infinita animação, e provam suas possibilidades expressivas por meio de vários movimentos de braços, como em *Aurora e Céfalo*, de Guérin, ou de pernas, como na *Diana no banho*, de Watteau, ou a *Diana saindo do banho*, de Boucher.

Embora em Watteau, como em Boucher, a banhista, em sua dupla versão, só responda à designação mitológica de Diana por uma vaga convenção literária, pode ser interessante nos determos um instante diante dessa fábula da deusa caçadora, surpreendida

em seu banho. Um célebre episódio, o de Acteão, contado pelo poeta latino Ovídio em suas *Metamorfoses*, mostra que é muito perigoso avistar Diana, quando ocupada em suas abluções. Acteão, ele mesmo caçador por ofício, que a descobriu sem querer, será, graças a isso, transformado em cervo e, conseqüentemente, devorado por sua própria matilha. Assim, até mesmo na obra de Boucher – reparem, contudo, em sua *Odalisca*; ali não lhe falta atrevimento! –, a nudez é arriscada. E a visão da nudez o é mais ainda.

Assim, os artistas frequentemente recorreram a um pretexto para mostrá-la. Pretexto muito usado, e continuamente renovado, que consiste em fingir que a nudez foi surpreendida. Surpreendida no sono, por exemplo, como a *Vênus* de Dresden, de Giorgione, o *Endimião* de Girodet, no Louvre, e a *Titânia* de Richard Dadd... Ou, então, furtivamente surpreendida ao entrar na água, ou ao sair do banho. A tradição vem de muito longe, já que, na escultura grega, o corpo feminino nu está, geralmente, se entregando às abluções rituais. E vai durar bastante, uma vez que Renoir, Degas, Cézanne, Bonnard, Picasso representaram uma grande quantidade de banhistas e de mulheres em sua toailete. Por séculos, em pintura, mulheres não pararam de se molhar, lavar e secar – enquanto uma das raras oportunidades que os homens tinham de banhar-se, aparentemente, era durante a cena do Batismo de Cristo. Nas obras da Escola de Fontainebleau, *Vênus* está se lavando, as *Graças* dançam uma ciranda num lago, *Gabrielle d’Estrées* encontra-se em sua banheira com uma de suas irmãs. E isso não acaba mais. *Vênus* ainda está no banho, na obra de Prud’hon. Chassériau a faz sair do mar – *Vênus anadiomena*, diz ele. Ingres a prefere no banho turco.

E, contudo, não. O corpo humano não é, sempre, *surpreendido* em sua nudez. Ele não é sempre observado furtivamente, e como que à sua revelia. Não é raro, em pintura, acontecer que a nudez seja, pelo contrário, *exposta*. São Sebastião, no quadro do Perugino, é disposto como se estivesse num palco, entre ele-

mentos de arquitetura e diante de uma paisagem, que formam o cenário desse quadro vivo. Duas flechas foram lançadas, mas não há traço de sangue nem sinal de sofrimento. A exposição poderá durar um bom tempo. O corpo exposto, nu, nem sempre está sofrendo dor. Mas se encontra, pelo menos, no auge de sua vulnerabilidade, sobretudo se estiver amarrado, como Sebastião, como Andrômeda ou como Angélica. Fantasia sádica?

Existe um caso em que corpos femininos são manifestamente expostos, sem que, no entanto, ameça alguma pese sobre eles. Trata-se das três Graças. Longe de estar em situação crítica, esse amável trio está feliz. Aliás, cabe a ele espalhar felicidade por onde passa. Ele aparece no Louvre em várias ocasiões. Vemo-lo na Sala das Cariátides, num conjunto escultórico em *ronde-bosse*, datando provavelmente do século II depois de Cristo (embora as cabeças sejam modernas), e, em baixo-relevo, na mesma sala: duas mulheres estão de frente, e uma outra, no meio, está de costas. Talvez seja, dizem, uma obra inspirada na pintura helenística. A pintura, então, soube recuperar seu bem, pois fez muito uso dessa tripla figura. As graças mantêm-se muitas vezes enlaçadas. É o caso do quadro que Jean-Baptiste Regnault pintou em 1797-8. O que há de mais notável nessa obra é que as três mulheres encontram-se em posições admiravelmente complementares: uma está exatamente de frente; a segunda, impecavelmente de costas; a terceira, perfeitamente de perfil. A exposição é completa. Um mesmo corpo, ou quase o mesmo, é visível sob todos os ângulos, simultaneamente. Não há nada, nesse corpo, que não possa ser observado e detalhado. Nada falta. Exceto, é claro, outras mulheres possíveis. Já o *Banho turco* de Ingres tentará remediar essa falta, ao mostrar, não apenas todas as poses desejáveis, e até as mais acrobáticas, mas, também, o maior número possível de nus reunidos num espaço tão pequeno. Ingres, por assim dizer, as quis todas ao mesmo tempo. Ele ofereceu a si mesmo toda a coleção. Mas como uma coleção poderia ser perfeita, se é necessariamente incompleta? Que frustração, em última análise!

Não estaria a pintura sempre fundada no jogo incessante da promessa e da decepção? Ela expõe, mostra suas maravilhas, e não quer ser possuída. Trata-se de um espaço ideal, em que tudo está arranjado para nos sentirmos convidados a penetrá-lo – mas em que não entraremos. Vemos essas linhas, essas curvas – que não tocaremos. Essa linha ondulante da *Andrômeda* de Wtewael, que sai da ponta do pé direito, segue pela coxa e pelo quadril e vai até o último dedo da mão, amarrada acima da cabeça; ou a linha flexível da *Vênus anadiomena* de Chassériau, de braços levantados, segurando sua longa cabeleira. Vemos esses matizes sutis da pele, essas carnações luminosas, a brancura rósea da *Betsabeia* de Massys – madreperla? porcelana? –, a brancura leitosa do *Endimião* de Girodet sob os raios da lua, o rosado loiro da *Diana no banho*, de Watteau, sobre um fundo de céu pálido, os tons variados da carnação do *Retrato de uma negra* de Marie-Guillemine Benoist.

O Nu atrai o toque e o desafia. Por entre os esplendores expostos à vista e como que encenados, ou cotejados, numerosas pinturas em movimento dão a sensação do contato da pele, a impressão da carne resvalada ou agarrada. As curvas do Nu, seus volumes, pedem a mão. E, de fato, no interior dos quadros, a nudez é muitas vezes tocada. Ela o é em vários graus, segundo diversas modalidades. Em *Psiquê e o Amor* de Gérard, ela é acariciada. Em *Gabrielle d'Estrées*, ela é beliscada com delicadeza. Ela é abraçada nas *Três Graças* de Regnault ou em *Francesca e Paolo* de Ary Scheffer. Ela é pressionada e apalpada no *Banho turco* de Ingres, e, até, agarrada à força no *Rapto de Dejanira* de Lagrenée ou em *Sardanapalo* de Delacroix. Em Guérin, a jovem do *Busto de moça* põe as mãos sobre os seios, mas não os esconde: ela os contém. Em o *Desembarque da rainha* de Rubens, as três Nereidas se agarram e se estreitam: sentimos que o fazem com força, pois essas máquinas poderosas com rostos de moças loiras são visivelmente capazes de nadar sem dificuldade através dos oceanos. Tudo isso é ficção. Toque imaginário de corpos ilusórios. A pintura está fora de alcance. Impalpável, e, portanto, em contrapartida, inofensiva.

O Nu, contudo, não deixa de inquietar. Está sempre prestes a ir longe demais, a deixar o prazer cair no mal-estar e a surpresa, no escândalo. Uma vez admitida a representação da nudez, quais tabus ainda foram mantidos? Não há resposta muito precisa a essa pergunta, pois os limites do tolerável são flutuantes segundo os períodos e segundo as circunstâncias (conforme os lugares e os meios em que o Nu se expõe). A grande questão, que frequentemente se põe, é a da pilosidade. Que seja. Mas, quanto à data da primeira aparição dos pelos no púbis, nas axilas, quanta divergência! Ora é Courbet que triunfa, não só com *A origem do mundo*, mas também com a *Mulher entre ondas*; ora é Goya, muito antes, com sua *Maja desnuda*; ora é Ticiano, com sua *Vênus do Pardo* (também chamada de *Júpiter e Antíope*, que está no Louvre). Questão insolúvel, de fato, enquanto não se estabelecer a extensão e o grau de precisão requeridos. Optaremos, provisoriamente, pela *Jovem desvelada levantando um drapeado*, de Bartholomeus van der Helst: essa obra, de 1658, tem a vantagem de fazer parte da seleção deste livro¹, e, na sombra, podemos ver o que quisermos. Às vezes o critério invocado é o do pênis: está presente, oculto, reduzido? Nova dificuldade: o pênis está no lugar no *Endimião* de Girodet em 1791, mas, nas *Sabinas* de David, em 1799, está ostensivamente oculto, se assim se pode dizer, pela bainha de uma espada. E, como vimos, já está presente, por volta de 1425, no Adão de Masaccio e no de Masolino. A sabedoria estaria, neste tema como em muitos outros, em afastar a ideia de um progresso linear e a esperança de uma coerência. Enquanto o século XVIII francês parece ter tolerado tão bem a representação da nudez, lembremos que as Graças de Rubens, em *A instrução da rainha*, do ciclo Medicis, foram veladas antes de 1685, e assim permaneceram até o século XIX. Uma ideia interessante poderia ser a seguinte: a nudez é facilmente admissível quando o sujeito nu não

¹ *Le Louvre nu* (2008), livro do fotógrafo austríaco Lois Lammerhuber, do qual o presente texto é o prefácio (N.R.).

presta atenção no espectador e, em compensação, é motivo de escândalo se um olhar é trocado. Em 1863, a *Olympia* de Manet chocou, em grande parte, porque olhava bem nos olhos do espectador. Sim, mas a *Grande Odalisca* de Ingres, ela também, fitava-o, desde 1814, assim como a *Vênus de Urbino* de Ticiano, desde 1538, e a *Vênus em uma paisagem*, de Cranach, desde 1529. Só nos resta uma hipótese: o último limite da impunidade, na arte europeia, seria ultrapassado com a representação da ereção (o caso das estatuetas priápicas gregas constituem a exceção que confirma a regra). Ou então, para incluir, também, o caso feminino, o proibido artístico, antes do começo da licença pornográfica, seria a representação do coito. Tese aparentemente forte, mas igualmente frágil. Pois o coito é claramente figurado, quando Júpiter toma forma de um cisne para penetrar Leda ou a de uma nuvem para unir-se a Io, em Correggio. É designado por meio de metáfora quando Dânae recebe uma chuva de ouro, em Ticiano, e da metonímia em certos rostos em êxtase, por exemplo, na expressão transtornada da *Angélica* de Ingres.

A questão dos limites do aceitável não é, decerto, desprovida de interesse. Ela tem importância, juridicamente, moralmente, sociologicamente. Mas não se deve deixar que ela oculte uma outra, que lhe é subjacente, e que é mais apaixonante. O Nu apareceu na pintura graças a um processo de idealização, como vimos anteriormente. Mas muitos artistas dedicaram-se a romper com as idealidades, assim que foram instituídas. Sabiam que, sem o efeito da distância que a idealização instaura, não haveria invenção artística possível. No entanto, opuseram-lhe, complementarmente, um efeito de realidade, sem o qual a arte se confundiria com a vacuidade do academicismo. De um polo ao outro, o deslocamento ou a reviravolta não é historicamente determinável. Certamente, não é atribuível apenas ao movimento dito “realista” de meados do século XIX. Ele surge em vários momentos, em todos os séculos. Por exemplo, no jovem Delacroix, é por volta de 1825 que se manifesta, com o *Estudo de mulher nua*: a mulher manteve suas meias

brancas e seu colar de pérolas, como *Olympia*, em 1863, manterá sua fita, sua pulseira e seus chinelos. Em Rembrandt, é quase repentino, mas, particularmente, com *Betsabeia*, idealmente bela num sentido, jovem no começo, depois, tornando-se pesada, e, pesando cada vez mais, progressivamente, com toda a realidade do corpo, da carne, da idade, do tempo.

As fotografias que Lois Lammerhuber realizou no Louvre são estupendas, sob vários pontos de vista. De um modo geral, para cada quadro selecionado, uma parte da obra foi escolhida. Foi isolada e ampliada. Essa focalização inabitual faz surgir vários detalhes nunca vistos, vários aspectos nunca percebidos dessa maneira. Ela cria, de certa forma, seu objeto. E mais, em certos casos, o fato de o olho ter se aproximado produz algo de perturbador. O olhar está muito próximo de uma carne doce e firme. Não se poderia estar mais próximo de uma carnação milagrosa. Prestes a tocar a pele nua. E o que vemos? Em o *Desembarque da rainha*, de Rubens, sobre a provocante parte baixa das costas da Nereida da direita, ao nos aproximarmos, vemos gotas de água, em seguida, percebemos traços de pincel, e, então, adivinhamos a textura da tela. Na *Betsabeia*, de Willem Drost, descobrimos um dos mais belos peitos do Louvre. Ao nos aproximarmos novamente, quase em contato com o seio esquerdo, vemos a tinta e percebemos que ela trinca levemente. A *Diana* de Boucher é inteiramente coberta por estas finas ranhuras que evocam alguma mitologia antiga que está se esfacelando. O Nu apareceu. E foi na pintura.