



Vida e morte do gozo da Beleza nos seios da Renascença (c.1300-1600)
Vida i mort del gaudi de la Bellesa en els pits del Renaixement (c.1300-1600)
Vida y muerte del goce de la Belleza en los senos del Renacimiento (c.1300-1600)
Life and death of *the enjoyment of Beauty* in the breasts of the Renaissance
(c.1300-1600)

Alexandre Emerick NEVES¹

Resumo: Ao considerar o seio como um fragmento significativo da beleza do corpo feminino, recorrentemente figurado nas artes, analiso como a convergência entre as dimensões estéticas e morais é associada às intenções dos olhares e ao ímpeto das mãos, desde a aproximação dos corpos até a posse do seio. A soma das lições bíblicas com o pensamento greco-romano demonstra como o pudor agencia o gozo da beleza, culminando em significativas representações artísticas, do Gótico Tardio ao Barroco, como consolidação dos valores da Cristandade Ocidental.

Palavras-chave: Beleza – Olhar erótico – Pudor – Cristandade Ocidental – Renaissance.

Abstract: By considering the breast as a significant fragment of the beauty of the female body, recurrently figured in the arts, I analyse how the convergence between the aesthetic and moral dimensions is associated with the intentions of the gazes and the impetus of the hands, from the approach of bodies to the possession of the breast. The sum of biblical lessons with Greco-Roman thought demonstrates how pudency promotes the enjoyment of beauty, culminating in significant artistic representations, from Late Gothic to Baroque, as a consolidation of the values of Western Christianity.

Keywords: Beauty – Erotic gaze – Pudency – Western Christianity – Renaissance.

¹ Professor da [Universidade Federal do Espírito Santo \(UFES\)](http://www.ufes.br). E-mail: alexandreemerick@gmail.com



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Resumen: Considerando el seno como un fragmento significativo de la belleza del cuerpo femenino, recurrentemente figurado en las artes, analizo cómo la convergencia entre las dimensiones estética y moral se asocia con las intenciones de las miradas y el ímpetu de las manos, desde la perspectiva de los cuerpos a la posesión del seno. La suma de lecciones bíblicas con el pensamiento grecorromano demuestra cómo la modestia promueve el goce de la belleza, culminando en significativas representaciones artísticas, desde el Gótico Tardío hasta el Barroco, como consolidación de los valores de la Cristiandad Occidental.

Palabras-clave: Belleza – Mirada erótica – Modestia – Cristiandad Occidental – Renacimiento.

ENVIADO: 31.10.2022

ACEPTADO: 12.11.2022

I. *Do olho à mão: o desvelamento do gozo da beleza*

É interessante lembrar como o ideal físico de beleza feminina apresentado nos sermões de Gilberto de Hoyland (c.1110-1172), abade cisterciense do século XII, aproxima-se não somente das representações da nudez feminina em boa parte das imagens medievais, como também encontra antecedentes na antiguidade grega e alcança uma série de exemplos no Renascimento e no Barroco.

Sua fala, de certa forma maliciosa,² nos diz que “belos são, de fato, os seios que pouco se elevam e são mesuradamente túmidos [...] contidos, mas não comprimidos, ligados docemente e não livres para ondear”.³ É ainda mais relevante destacar o seu patente interesse sobre um fragmento da representação da beleza feminina: o seio. Deve-se observar que a afirmação do seu gosto é baseada nos *Cânticos dos cânticos* salomônicos, nos quais os belos seios são semelhantes “aos cachos de uvas”.⁴

² ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989, p. 24.

³ Gilberto de Hoyland, *Sermones in canticis* 31, PL 184, col. 163, *apud* ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval, op. cit.*, p. 25. Mesmo sem ater-se à ênfase que damos aqui ao seio como fragmento da Beleza do corpo feminino, Eco usa essa figuração literária do seio de uma jovem para destacar o padrão de Beleza na Estética Medieval, o que é proveitoso para o nosso debate.

⁴ Bíblia Sagrada, A. T., *Cantares de Salomão* 7:7. Versão Almeida Revista e Corrigida – ARC.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Nesse livro poético bíblico, importância dada a esse fragmento da beleza feminina é tamanha que a bela jovem enamorada assegura que o seu amado “passa a noite entre os meus seios”.⁵ Este parece ser também o padrão correspondente às figuras representadas nas obras a serem analisadas adiante. Nesse caso, será evidente a relação da beleza das figuras à sua jovialidade.

Para não me ater a um olhar categoricamente renascentista, tampouco regional, preferi adotar a ideia de renascença como um fenômeno mais amplo, sobretudo por ser um período com divergentes datações e disposições de artistas. Basta lembrar da amizade entre o pintor sienense Simoni Martini (1284-1344) e Francesco Petrarca (1304-1374), isso porque o grande poeta italiano daquele tempo teria sido o primeiro a conceber tal florescimento humanista, por volta de 1330.⁶

Estabeleço, portanto, um recorte que abrange desde o arrefecimento do Gótico Tardio até o surgimento do Barroco. O viés teórico da abordagem permite certo anacronismo, com idas e vindas conduzidas pelos conceitos debatidos. Com isso, o interesse maior recai sobre o aspecto moral das imagens, sobretudo como índice do ambiente cultural e intelectual na consolidação da cristandade ocidental.

Por outro lado, darei atenção ao tênue risco que envolve o deleite estético em direção à perversidade no uso dos corpos. Isso porque a curiosidade sexual, quando baseada apenas no desejo erótico, interessado em saciar tão somente o olhar famigerado de um sujeito dominado pelos instintos, anula qualquer princípio de *reciprocidade* da parte do *sujeito* olhado, o que leva à repulsa ao toque. Percebe-se facilmente como a intencionalidade do olhar e a finalidade do toque podem pressupor uma qualidade *despersonalizante*,⁷ que *objetifica o corpo* desejado no sentido de torná-lo suscetível à dominação, à posse e, enfim, ao consumo desmedido.

Devido ao tema, seria difícil dar início ao estudo das imagens sem voltar à paradigmática cena do desvelamento da beleza e a conseqüente abertura do *olhar erótico* no livro de *Gênesis*, uma conotação teológica indissociável da cultura ocidental.⁸ Para discutir o

⁵ Bíblia Sagrada, A. T., *Cantares de Salomão* 1:13. Versão King James Atualizada.

⁶ JANSON, H. W. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 168.

⁷ SCRUTON, Roger. *Desejo sexual: uma investigação filosófica*. São Paulo: VIDE Editorial, 2016, p. 199.

⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010, p. 73.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

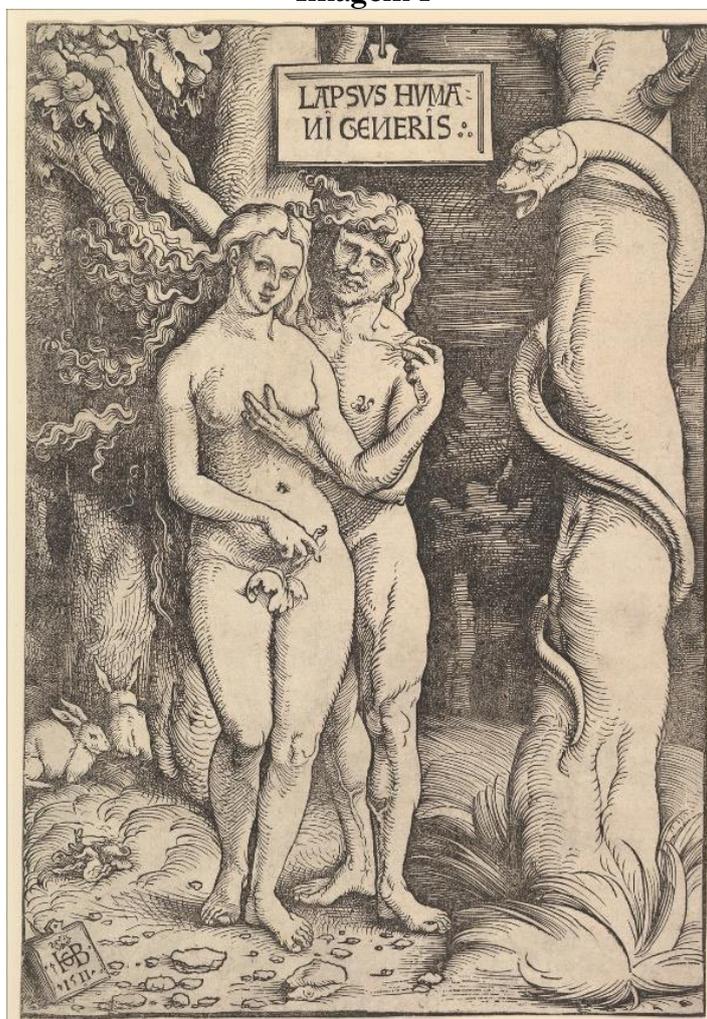
The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

erotismo como um elemento constitutivo do processo de elevação da civilização,⁹ desde o seu suposto aparecimento na cristandade ocidental, uma gravura de Hans Baldung Grien sobre o tema parece importante, especialmente pela economia dos gestos das personagens, que culmina no modo enfático como Adão toma posse do seio de Eva (**imagem 1**). O casal aparece em um instante fronteiro de consciência, de gozo.

Imagem 1



Hans Baldung Grien, [Adão e Eva](#), 1511, xilogravura, 37,7 x 25,7cm, National Gallery of Art, Washington, DC.

⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *A sociedade do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 98.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Apesar da oferta de Eva, que mostra um fruto em sua mão esquerda para o seu companheiro, o artista devolve a responsabilidade da decisão para Adão, pois ele estende a sua mão direita em direção aos frutos ainda *no pé*, enquanto a sua mão esquerda já segura com firmeza o fruto do desejo erótico: o seio esquerdo da jovem.

Apesar de tratar especificamente sobre o adultério, cabe lembrar da afirmação do próprio Jesus de que se alguém “*olhar para uma mulher com intenção impura, em seu coração, já cometeu*”¹⁰ um ato pecaminoso. Na figuração de Baldung, a sugestão da tatilidade do olhar parece explícita: antes mesmo de experimentar o fruto, enquanto ainda o colhe na árvore, Adão já desfruta do seio de Eva, sinaliza que já saboreia a sua doçura, sente a sua deliciosa presença em seu *coração*.

A intencionalidade despertada pelo olhar desejoso já impregnara a mão de Adão, decididamente direcionada ao seio de Eva. Não é difícil, portanto, verificar como esse fragmento do corpo da mulher é tido como um objeto exemplar do desejo erótico, no sentido de submeter o corpo à atenção minuciosa aos seus fragmentos, que é próprio da *curiosidade sexual*.¹¹ Assim, o seio aparece figurado como um *ícone sintomático* da beleza feminina, capaz de *concentrar a atenção dos olhares curiosos*.

Cabe ainda ressaltar que, assim como Adão, Eva também tem as duas mãos ocupadas. Enquanto oferece um fruto ao seu companheiro com uma das mãos, com a outra ela segura delicadamente uma pequena folha que encobre não mais que a sua genitália. Trata-se, portanto, de um jogo sutil entre consentimento e recusa. A reduzida dimensão da *veste improvisada* e a elegância do movimento dos seus dedos sugerem que a interdição seja provisória.

Eva parece imersa em uma atmosfera autorreflexiva, do tipo que leva o sujeito a ser tomado pelo medo de ter toda a sua beleza *desvelada*, e do subsequente julgamento do outro, que passaria a conhecê-lo como ele conhece a si mesmo,¹² sem que isso seja um impeditivo para o seu ato. Como em uma cadenciada dança ritualística, percebe-se que a aproximação dos corpos se dá tanto pela simultaneidade dos gestos quanto pela reciprocidade das intenções.

¹⁰ Bíblia Sagrada, N. T., Mateus 5:28. Versão King James Atualizada.

¹¹ SCRUTON, Roger. *Desejo sexual: uma investigação filosófica*. São Paulo: VIDE Editorial, 2016, p. 199.

¹² SCRUTON, Roger. *Desejo sexual: uma investigação filosófica*, *op. cit.*, p. 201.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

De certa forma, o conjunto de atitudes, dela e dele, antecipa algum pudor diante da nudez, até então despercebida, ao mesmo tempo que já revela o interesse por gozá-la. Isso nos diz que a nudez não coincide com a ausência de roupas, mas a própria nudez aparece como uma veste,¹³ uma operação de desvelamento de toda a economia estética e moral do corpo, um estado de consciência que traz consigo o reconhecimento e a possibilidade de gozo de sua beleza. Ao oferecer o fruto, até então proibido, sem qualquer interdito ao avanço sobre o seu seio, a postura de Eva parece evidenciar a convergência de interesses do casal, que culminaria na admissível e necessária *reciprocidade do gozo*.

A atitude pudorosa da Eva renascentista nórdica encontra precedentes na antiguidade grega, sobretudo na vasta representação do tema da *Vênus Pudica*. Para não recair nos exemplos mais óbvios, e para concentrar a atenção no aspecto moral do tema, detenho-me agora em um pequenino relevo em osso do período romano (**imagem 2**). De início, percebe-se que, ao mesmo tempo que providencia um suscito cenário – aposento ou toalete –, o robusto panejamento que desce por trás, tangenciando o corpo da Vênus e projetando-o para um primeiríssimo plano, denuncia abertamente a sua nudez.

Contrariando a frontalidade da pose, a isolada figura feminina gira ostensivamente a cabeça. Assim, seu rosto parece reagir energicamente a uma inesperada visita à sua intimidade, como quem evita algum olhar furtivo projetado sobre a sua beleza. Não é por acaso que as suas mãos socorrem animosamente a sua nudez. Sua atitude leva-nos a intuir o pudor como sinal de *modéstia* e *vergonha*, movimentos do espírito tidos como um reconhecimento da exposição do sujeito no corpo, pondo em risco a sua liberdade.¹⁴

Isso porque, nunca é demais lembrar, o rosto é o lugar mais eloquente para o sujeito expor-se,¹⁵ de um modo consciente ou não. Já a Eva figurada por Baldung não desvia o seu rosto, pois, supõe-se, estaria a sós com o seu parceiro, ainda fora da esfera pública. Como a afetuosa jovem medieval, a constrangida jovem antiga também cobre a sua genitália, dessa vez com a própria mão, mas sua indisposição vai além, pois usa a sua outra mão para cobrir os seios, consciência mais aguda do apreço do olhar masculino sobre esse expressivo fragmento da sua beleza. Uma consciência que a leva a tentar

¹³ AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010, p. 74.

¹⁴ SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações, 2001, p. 131.

¹⁵ SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*, *op. cit.*, p. 148.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

esconder o seu semblante, o lugar de aparecimento da sua vergonha, como um modo de retirar-se do ato furtivo da sua beleza.¹⁶

Imagem 2



Anônimo, *Painel com Vênus Pudica*, c. séc. IV-VI (período romano tardio/período bizantino - Egito), relevo esculpido na parte convexa de um fragmento de osso, 8 × 4 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

¹⁶ SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações, 2001, p. 133.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Para destacar um marco da convergência dos valores judaico-cristãos com o pensamento clássico na consolidação da cristandade, proponho agora a análise de uma figura esculpida por Giovanni Pisano (c. 1250-1314), parte da decoração do púlpito da Catedral de Pisa (imagem 3), em continuidade ao trabalho iniciado por seu pai, Nicola Pisano (c. 1220-1284), o primeiro artista italiano a se aproximar da busca dos mestres franceses aos modelos clássicos,¹⁷ com diligente atenção ao realismo das figuras. Giovanni¹⁸ produziu uma série de conjuntos escultóricos compostos, ainda aos moldes medievais,¹⁹ por uma diversidade de temas e personagens.

É nesse contexto que se dá efetivamente a convergência de um tema moral cristão com uma figura moral clássica. Após sobreviver a um grande incêndio ocorrido em 1596, o púlpito foi restaurado para resgatar seu aspecto ricamente ornamentado, com um número expressivo de figuras escultóricas. Entre elas encontra-se um conjunto de *Cariátides*²⁰ com sentidos alegóricos. Na base da coluna figurativa que representa a *Igreja amamentando seus filhos*, encontram-se quatro esculturas de figuras femininas. Trata-se da personificação das quatro virtudes cardeais, nomeadamente: a Força, a Justiça, a Prudência e a Temperança.

Nosso interesse recai sobre a figura da Prudência, justamente porque é o exemplo da *Vênus Pudica* que é retomado para ilustrar uma lição moral cristã no interior de uma catedral. Os componentes formais encontrados na pequena deusa de osso analisada acima se repetem: a frontalidade do corpo nu, o contraposto, o rosto virado, as atitudes defensivas das mãos. Uma *Vênus nua*, plenamente reconhecível em uma de suas poses recorrentes, agora revestida de uma *nudez alegórica cristã*, habita o púlpito de uma igreja.

Para aderir à terminologia atual, pode-se dizer que se trata efetivamente de um gesto *apropriacionista*, um deslocamento que situa os templos como elementos axiomáticos dos contextos culturais.

¹⁷ GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, p. 197.

¹⁸ N. A. Nesse caso, pelo fato dos dois artistas – pai e filho – terem o mesmo sobrenome, preferi identificá-los pelo primeiro nome.

¹⁹ GOMBRICH, E. H. *A história da arte, op. cit.*, p. 197.

²⁰ Esculturas de figuras femininas que tomam os lugares e/ou funções de colunas.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)
The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022
ISSN 1676-5818

Imagem 3



Giovanni Pisano, *Púlpito da Catedral de Pisa*, c. 1302-1310, mármore, detalhe.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Deixemos os templos e as representações alegóricas, seja na narrativa bíblica ou no panteão greco-romano, e passemos às relações sociais no retrato de gênero, mas não sem alguma lição moral e conotação simbólica. Nesse sentido, Hendrick Goltzius realizou uma série de desenhos intitulada *Os cinco sentidos*, c. 1595, que tem um casal de jovens enamorados como protagonistas.

Meu interesse aqui recai sobre a obra *Visão e Gosto (imagem 4)*, que de certa forma nos remete à cena da queda adâmica, pois coloca a boca na intermediação entre o olho e a mão, traz o sabor de um fruto como intermediação simbólica para o gozo da beleza. Ambientada em um local aprazível – varanda ou jardim –, a cena é carregada de requinte e sensualidade. A começar pela riqueza de detalhes decorativos – na natureza, na arquitetura, nas vestes e nos utensílios –, que compõem o quase excessivo conjunto de elementos compositivos que preenche todo o espaço plástico.

Quanto ao estilo, tipicamente barroco, os volumes sobrepõem-se aos contornos, os traços são descontínuos, dinâmicos, espontâneos, as formas são orgânicas, robustas, macias, prevalecem os meios-tons, tudo é ameno, aprazível e fluido em torno dos seios da jovem.

Menos ensaiados e mais individualizados, mais uma vez são os gestos que agenciam o enlace dos corpos. A sutileza dos movimentos e a delicadeza dos toques incorporam uma rica experiência de sentidos: dos dedos – dela e dele – que acariciam os *frutos*; das bocas entreabertas que parecem degustar o mesmo sabor; dos olhares fixos, absortos no gozo da beleza.

A maneira como a mão direita da jovem agarra o braço da cadeira é significativa, pois a leve tenção de seus dedos não condizem com a delicada desenvoltura dos dedos da sua mão esquerda, que conduzem a fruta até os lábios do seu amado, repetindo o gesto de Eva. Tal contraste assegura que, apesar de dissimulado, o toque em seu seio não passou despercebido.

Diferente de Adão, o jovem não parece afoito, mas persistente, pois, além da sua direita diligentemente deslizar em torno do corpo da sua amada até atingir o seu alvo, a sua mão esquerda segura uma fruteira vazia, sugerindo que ele seja um costumeiro apreciador dos sabores eróticos já desvelados. O desencontro na postura das mãos da jovem sugere o ambíguo estado do seu ânimo, pois o quase imperceptível movimento



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

da mão astuta da figura masculina suscita-lhe um semblante confessional, com um olhar fixo e a boca entreaberta que sugerem certa surpresa com o toque furtivo, ainda que esperado, senão desejado.

Imagem 4



Hendrick Goltzius, [*Visão e Gosto*](#), da série *Os Cinco Sentidos*, c. 1595, bico de pena e aguada marrom, realçada com giz branco e sanguínea, linhas parcialmente desenhadas a lápis. *Museu Boijmans Van Beuninge*, Roterdã, Holanda.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

É por isso que a transparência que expõe os seios, um clichê na representação plástica do pudor, supõe uma negociação em aberto na relação, na busca de uma certa medida entre oferta e recusa, como um sujeito dotado de livre escolha.²¹

A imagem do *gozo comedido* não elimina a sombra de um risco eminente, reportado pela figura animal ao fundo, de negligenciar o peso moral do desejo erótico e desprezar a *presença* do outro, de perder-se no *gozo excessivo* dos deliciosos sabores eróticos. Risco esse que parece proveitoso para aqueles que costumam sabotar o princípio da reciprocidade no intuito de alcançar alguma vantagem dolosa na economia do gozo.

II. Do gozo desigual ao comércio da beleza

Até aqui vimos o enlace de alguns casais de figuras próximas em igualdade de intenções. Recorrerei agora ao tema do *amor desigual*, que contempla alguns contrastes na conciliação de um casal, como aqueles compostos por indivíduos de classes sociais distintas ou uma significativa diferença de idade. Ao figurar tal contraste, as representações artísticas geralmente admitem a polarização entre a beleza e a feiura.

Nesse jogo de extremos, fomentado por um desejo erótico que pode ser tido pejorativamente como uma vaidade específica da espécie humana²² ou, por um viés diametralmente oposto, como um elemento de humanização do amor físico,²³ a jovialidade é sempre acompanhada da beleza, enquanto a percepção da velhice como sintoma de decadência²⁴ leva à conclusão de que a feiura estaria associada à degenerescência, da carne e do espírito.

Em seu extenso estudo sobre o tema, Alison G. Stewart cita desde um artefato pré-colombiano, datado entre 600 e 900, até uma reportagem sobre um casamento ocorrido em Fortaleza, Ceará, em 1975, que evidencia o fato de a noiva ter netos mais velhos que

²¹ SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações, 2001, p. 135.

²² NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O crepúsculo dos deuses ou com se filosofa a golpes de martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 74.

²³ VARGAS LLOSA, Mario. *A sociedade do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 98.

²⁴ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O crepúsculo dos deuses ou com se filosofa a golpes de martelo*, *op. cit.*, p. 74-75.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

seu noivo.²⁵ Ainda no século XV, as representações do tema do *amor desigual* eram frequentes em gravuras e pinturas de artistas nórdicos importantes como Hans Baldung e Albrecht Dürer, sempre com um tom irônico. Não foram poucas, também, as descrições literárias desse tema, como na criteriosa abordagem apresentada por Erasmo de Roterdã (1466-1536) em seu *Elogio da loucura*, de 1511.²⁶ Nota-se o predomínio da visão ética também na literatura, que geralmente toma esse tipo de aproximação desigual como algo vergonhoso para os idosos, por serem governados pelo desejo, pela luxúria e pela carnalidade.

Na edição de 1523 dos *Colóquios* de Erasmo, o autor traz descrições minuciosas de ambos os conjuntos de amantes desiguais.²⁷ Vê-se, entretanto, que o fato de um velho conseguir uma jovem esposa aparece como uma prática comum, enquanto a mesma decisão tomada por uma velha não passaria de um ato mercenário de *compra* da companhia. A prova disso é que uma de suas personagens, Xantipa, confessa à sua amiga, Eulália, o seu descontentamento com o seu casamento. Em resposta, ouve de sua velha amiga uma sugestiva intriga:

Eulália: Eu sei que você conhece o Gilberto Holandês.

Xantipa: Eu o conheço.

Eulália: Como você sabe, quando ele estava no auge da vida ele se casou com uma mulher já em declínio dos anos.

Xantipa: Talvez ele tenha se casado com o dote, não com a esposa.²⁸

Nota-se que são duas as motivações para as maliciosas críticas ao comportamento de um casal desigual: a diferença de idade e de classe social. De certa forma, para justificar o comportamento desagradável de seu companheiro, Xantipa alega que Gilberto Holandês teria negociado, ou *precificado*, a sua bela juventude.

²⁵ STEWART, Alison G. *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art*. New York: Abaris Books, 1977, p. 11.

²⁶ STEWART, Alison G. *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art*, *op. cit.*, p. 28.

²⁷ STEWART, Alison G. *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art*, *op. cit.*, p. 28.

²⁸ ERASMO, *Colóquios*, “Casamento”, *apud* STEWART, Alison G. *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art*. New York: Abaris Books, 1977, p. 28. A tradução para o português é minha. Mesmo sem ênfase na Beleza, o autor usa esse trecho da obra de Erasmo para destacar a interpretação da época sobre o jogo de interesses envolvido no *amor desigual*.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Vejamos agora uma situação em que a diferença de idade não se dá de um modo harmonioso, mas gera certo atrito. Tido como um dos mais célebres poetas neolatinos, Giovanni Pontano (1426-1503), também conhecido como Giovanni Gioviano, apesar de ser notado pelos versos afetivos e sensuais de seus poemas amorosos, sobretudo aqueles dedicados aos seus três grandes amores – Fannia na juventude, Adriana na vida adulta e Stella na velhice –, não se furtou ao uso da ironia para representar o esfriamento de ânimo de um velho diante do vigoroso calor da beleza jovial:

Eu, já congelado pela idade fria,
Você está esquentando desagradavelmente. E, então,
Eu estou dizendo para você vestir esses seios brilhantes
E cubra seu busto com um corpete decente.
Esses seios leitosos, por que carregá-los,
Esses mesmos mamilos, nus e expostos?
Você está realmente dizendo "Beije esses seios,
Acaricie esses seios brilhantes."
É isso o que você quer dizer: Toque, toque, acaricie?²⁹

Brilhantes, leitosos e de mamilos salientes são os seios da jovem que aborrecem o velho tomado pelo desânimo, justamente pelo constrangimento de não corresponder às demandas suscitadas por tamanha beleza. De fato, o velho não é indiferente aos seios nus da bela Hermione, suplicando-lhe que cubra, mais que a sua nudez, o seu brilho estonteante que parece assediá-lo, esquentá-lo desagradavelmente. Apesar do coração aquecido, parece que as mãos não respondem à excitação dos olhos.

Elogiosas, mas aflitivas, as menções de Pontano aos seios nus de sua personagem parecem descrever o retrato que Piero di Cosimo fizera de Simonetta Vespucci (1453-1476), uma jovem tida como a mulher mais bonita do *Quattrocento* florentino.³⁰ A pintura *Retrato de Simonetta Vespucci* (**imagem 5**), de 1490, representa a bela jovem com o panejamento caindo-lhe dos ombros, para expor seu busto adornado por um colar sobreposto por uma serpente, talvez a Cleópatra com a cobra no pescoço avistada por Vasari em 1568.³¹ A menção a uma personagem histórica, já transformada em um ícone

²⁹ PONTANO, Giovanni Gioviano. *Baiae*. Translation by Rodney G. Dennis. Cambridge: Harvard University Press, 2006, p. 12. Tradução para o português minha.

³⁰ LEE, Alexander. *The ugly Renaissance: sex, greed, violence and depravity in an age of beauty*. New York: Anchor Books, 2015, p. 86.

³¹ [Informação](#) do Musée Condé, Chantilly, França..



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

da autonomia feminina, confere à imagem pictórica ares de uma alegoria à mulher pioneira. É também, e sobretudo, uma homenagem póstuma a Simonetta Vespucci, encomendada por Giuliano de Medici (1453-1478), por ocasião da sua morte prematura aos vinte e três anos, vitimada pela tuberculose em 1476. Emoldurada pela beleza da paisagem, a bela figura da jovem interpõe-se à árvore frondosa que deixa para trás e à árvore seca à sua frente, como lembrança do ligeiro ciclo da vida, assim como da fugacidade da beleza da juventude francamente exposta.

Retratada ao ar livre, a exposição pública de sua beleza remete à postura de Hermione, que tanto incomoda o velho atribulado nos versos de *Pontano*. Sua figura está de perfil – tradição da retratística do *Quattrocento*, devedora à medalhística – para melhor delinear os seus traços delicados, mas o artista provoca o recuo do ombro esquerdo da figura para ampliar o acesso dos olhares dos espectadores aos seus seios *brilhantes*.

A semelhança com outro retrato seu, *Retrato idealizado de uma jovem (Retrato de Simonetta Vespucci como Ninfa)* (imagem 6), pintado por Sandro Botticelli (1445-1510) em 1480, corrobora a reputação que Simonetta recebera. Sabe-se que a bela jovem costumava posar para o artista, o que culminou com uma das obras primas da história da pintura, o célebre *O nascimento da Vênus*, de c. 1485-1486.

Em seu retratado alegórico, a ninfa renascentista tem a sua silhueta delineada sobre um fundo plano, escuro, uniforme e abstrato. Assim, os olhares atêm-se aos atributos de sua beleza e à riqueza de elementos da *moda* que a adornam. Retratos contemporâneos, em ambas as pinturas, de Botticelli e de Cosimo, Simonetta é figurada com penteados elegantes, adornos requintados, vestes exóticas e atitudes seguras que sugerem, mais que uma jovem de beleza exemplar, uma mulher de atitude *moderna*, capaz de ofuscar os olhares e reter as mãos de alguns velhos desavisados.

Na maior parte das obras de arte, entretanto, a visão de belos seios joviais não abate os anciãos, antes aguçam-lhes o apetite. E não são poucos os exemplos nos quais o interesse do desejo erótico nas representações do tema do *amor desigual* recai, mais uma vez, sobre a posse do seio. O resultado da figuração desse tema, sobretudo na cultura artística nórdica, costuma ser satírico, como na interpretação de Lucas Cranach, *o Velho* (1472-1553).



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Imagens 5 e 6



À esquerda: Piero di Cosimo, [Retrato de Simonetta Vespucci](#), 1490, têmpera sobre madeira de álamo, 57 x 42 cm, Musée Condé, Chantilly, França; À direita: Sandro Botticelli, [Retrato idealizado de uma jovem \(Retrato de Simonetta Vespucci como Ninfa\)](#), 1480, pintura de técnica mista sobre madeira de álamo, 54 x 81,8 cm, Städel Museum, Frankfurt.

Em seu *Casal de amantes desiguais* (**imagem 7**), de c. 1530-1550, a aproximação entre os personagens é retratada como uma diversão burlesca, abordando de um modo irônico a relação assimétrica entre a beleza idealizada da juventude e a feiura caricata da velhice.

A figura jovem é trabalhada com traços finos, sua face saudável aparece enrubescida, com a pele viçosa, os seus cabelos penteados e as suas vestes e adereços são ricamente decorados, incluindo uma fina corrente que percorre sinuosamente a brancura do seu colo iluminado, realçando, com o traçado de suas linhas curvas, o relevo aparentemente macio do corpo feminino.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Imagem 7



Lucas Cranach, *o Velho*, *Casal de amantes designais*, c. 1530-1550, óleo sobre tela, 66 x 54 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

A figura do velho tem um aspecto vulgar, que lembra as feições de uma raposa, símbolo de uma pessoa astuta, sabemos. Seus traços marcados são compostos por olhos cerrados, testa franzida, nariz saliente e boca entreaberta que deixa ver um sorriso comprometido pelos dentes faltantes. Saindo das sombras, projeta-se sorratamente sobre a bela figura feminina, plenamente iluminada. Ao mesmo tempo que se aproxima ardilosamente por trás, o velho já toma posse de um dos seios da jovem. Pelo engenho do *sfumato*, seu dedo indicador parece mesmo afundar entre o aperto do vestido e a maciez do seio. A posse não parece consumada, mas em espera.

Por sua vez, ela segura firmemente a mão intrusa, repreende o toque invasivo, mas de um modo condicional, pois a sua mão direita contém educadamente o avanço da outra mão do velho, sem maiores desagravos. Mais que isso, com um sorriso discreto e um olhar de certa malícia, o seu semblante não parece condenar o ímpeto do homem tomado de carnalidade, antes admite certa *negociação* para o desfrute de sua beleza jovial.

A troca de interesses na aproximação dos corpos, para além do gozo mútuo, pode levar-nos a refletir sobre o incômodo uso do dinheiro na relação. A riqueza chegou a ser tida como “a prostituta comum de todo o gênero humano”.³² Isso porque certa “quantidade de ouro bastaria para transformar o preto em branco; o feio em belo; o falso em verdadeiro; o vil em nobre; o velho em jovem; o covarde em valente”.³³ É baseado em uma análise extremista do poema trágico de Shakespeare que o marxismo condena o dinheiro, como se ele próprio fosse um *ente* corruptor da humanidade.

Assim, pode ironicamente afiançar que a riqueza de um homem possibilita a *compra* de uma *bela mulher*, mesmo que ele seja feio.³⁴ É claro que não são poucos os exemplos de mau uso das riquezas, mas o uso de uma coisa diz mais sobre o sujeito que usa do que sobre coisa *per se*. Não é em vão que o apóstolo Paulo, séculos antes do marxismo, adverte que “o amor ao dinheiro é a raiz de todos os males”.³⁵

³² SHAKESPEARE, Willian. *Timão de Atenas*, ato IV, cena III, *apud* MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 158. É interessante notar como Marx faz uso de recortes específicos das poéticas de Goethe e Shakespeare para sustentar a sua crítica ao capitalismo, substituindo a pecha de *prostituta* do uso perverso dos bens materiais para a riqueza em si.

³³ SHAKESPEARE, Willian. *Timão de Atenas*, ato IV, cena III, *apud* MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 158. Grifos meus.

³⁴ MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 159.

³⁵ Bíblia Sagrada, N. T., 1 Timóteo 6:10. Versão King James Atualizada. Grifo meu.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

O marxismo retoma essa dinâmica social de uso dos corpos, mas, ao referir-se ao dinheiro, acaba criando um senso comum equivocado, como se a precificação do corpo, sobretudo quanto ao gozo da sua beleza, fosse fruto do capitalismo ou nele tenha se enraizado. Trata-se, entretanto, de uma prática ancestral, que perpassa boa parte da história.

Nesse ponto, me parece elucidativo recorrer a um tipo de moeda corrente no Império Romano no tempo de Tibério: as *Espíntrias* (*spintria*). Sabe-se que os numismatas divergem a respeito do seu uso à época. As moedas eram cunhadas com representações de cenas eróticas no lugar da efígie do imperador (**imagem 8**).

Para alguns, as moedas eram usadas em festividades votivas dedicadas a alguns deuses, sobretudo Vênus, enquanto outros sugerem o seu uso como peças de um jogo de implicações sexuais, em que os numerais, estampados na face oposta, corresponderiam às posições sexuais a serem praticadas pelos jogadores.³⁶

Ao que tudo indica, além de legalmente licenciadas, o uso dos serviços prestados pelas prostitutas não implicaria em maiores reprovações morais pela sociedade da época, mas há notícias sobre condenações ligadas a um descuido com a imagem do imperador, como no caso de um homem punido por portar a efígie do soberano em um prostíbulo,³⁷ o que levou alguns especialistas a sugerirem o uso específico das *Espíntrias* no pagamento por serviços sexuais nos bordéis.

De qualquer forma, nada ilustra a *objetificação do corpo* no gozo da beleza de um modo tão significativo, sobretudo como uma *mercadoria*, quanto uma cena erótica na face de uma moeda antiga.

³⁶ MCGINN, Thomas A. J.. *The economy of prostitution in the roman world: a study of social history & the brothel*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004, p. 115.

³⁷ Suetonius Tranquillus. *The Lives of the Twelve Caesars, to which are added his Lives of the Grammarians, Rhetoricians, and Poets*. Loeb Classical Library 31. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1914, p. 373.



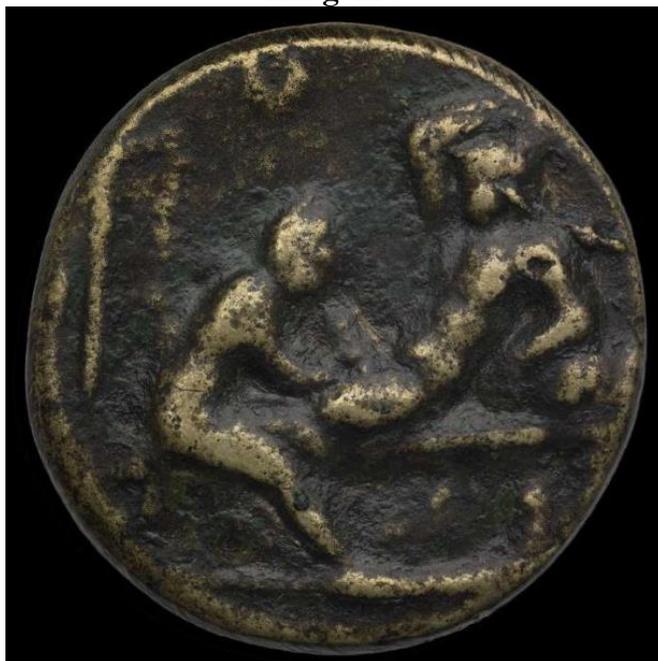
Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Imagem 8



Espíntria, séc. I, liga de cobre, 20mm de diâmetro, The British Museum, Londres.

Apesar da repreensão da Igreja, por vezes a prostituição foi reconhecida por grandes pensadores cristãos como um *mal necessário*.³⁸ Durante a renascença italiana, por exemplo, a prostituição foi muitas vezes vista como uma característica importante da vida urbana, até um serviço oficial, como na visão de Filarete (Antonio de Pietro Averlino, c. 1400-1469), que no projeto de sua cidade ideal previa a inclusão de uma considerável rede de bordéis públicos.³⁹

Supostamente, isso se daria para evitar maiores desvios sexuais na ausência de um dos parceiros *oficiais*, ou até para recorrer à corte com pedido de anulação do casamento, sob a alegação de separação de corpos, ocasião em que era possível solicitar o *serviço* de uma prostituta para *atestar* a impotência do desafortunado parceiro.⁴⁰

³⁸ LEE, Alexander. *The ugly Renaissance: sex, greed, violence and depravity in na age of beauty*. New York: Anchor Books, 2015, 104.

³⁹ LEE, Alexander. *The ugly Renaissance: sex, greed, violence and depravity in na age of beauty*, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁰ LEE, Alexander. *The ugly Renaissance: sex, greed, violence and depravity in na age of beauty*, *op. cit.*, p. 105.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Nesse ponto, cabe lembrar que o pensamento marxista define o dinheiro como um Deus, onipotente,⁴¹ mas um ser assim dotado tudo cria, não compra. A *subjetificação do dinheiro* concorre com a *objetificação do sujeito*, como se *ele* – o dinheiro – fosse dotado de *vontade*, como se possuísse um poder infinito de inversão de valores, algo capaz de transformar um vício em virtude ao *comprar o gozo* de alguma coisa supostamente elevada.⁴² Acontece que o mal uso do dinheiro, como de qualquer outro bem ou posse – título, posição, autoridade, influência etc. – constitui um vício *per se* de um sujeito destituído de algum freio moral, incapaz de sinalizar qualquer virtude, sobretudo ao *fingir* a compra ou posse da companhia, do amor ou da beleza de um *ser*, que jamais pode ser confundido como uma propriedade privada.

Esse tipo de relação intermediada pelo dinheiro, tido como uma espécie de alcoviteiro,⁴³ leva-me de volta ao tema do amor desigual, de volta também à pintura de Lucas Cranach, *o Velho*. Dessa vez o tema da prostituição é evidenciado em sua obra, assim como a negociação do gozo da beleza circunscrita à posse do seio. Na pintura *Homem velho e mulher jovem (imagem 9)*, de c. 1530-1550, os contrastes se repetem: a pele enrugada do velho e a tez suave da jovem; os cabelos ralos e despenteados dele e o penteado elegante dela; o casaco rústico e pesado rivaliza com a leveza aveludada do vestido adornado.

O mais interessante é notar como o jogo de posses dá-se simultaneamente: a jovem toma as moedas do velho extasiado, esse completamente tomado pelo gozo da posse de um de seus seios. Ela demonstra habilidade ao enfiar a mão na bolsa. Com um gesto desajeitado, a mão pesada do velho encobre todo o brilho do pequeno seio.

Não há como deixar de reparar no agigantamento da cabeça do velho, não apenas em comparação com a dimensão equilibrada da cabeça da jovem, mas, sobretudo, em relação ao encurtamento de seu corpo. Além de caracterizar o velho afoito como um tolo, esse detalhe evidencia como as feições não são idealizadas, sequer a beleza da jovem. As figuras recebem um tratamento realista com detalhes anatômicos individualizantes, característico de uma retratística preocupada não apenas em tipos ideais ou alegóricos, mas com a identificação dos sujeitos, gente do povo.

⁴¹ MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 157.

⁴² MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*, *op. cit.*, p. 160.

⁴³ MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*, *op. cit.*, p. 157.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)
The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022
ISSN 1676-5818

Imagem 9



Lucas Cranach, *o Velho*, [*Homem velho e mulher jovem*](#), c. 1530-1550, óleo sobre tela, 39 x 25,5 cm, J. Scheidwimmer Gallery, Munique.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Essa estética alcança um sentido prosaico, aproxima-se de uma crônica dos costumes mais entranhados na dinâmica da vida urbana. Associa a lição moral a uma atmosfera psicológica, por vezes velada na economia das trocas sociais.

Como visto até aqui, ao tomar o seio como um fragmento da beleza do corpo feminino, algo *valioso*, recorrentemente figurado junto a olhares vorazes e mãos afoitas, não é difícil tê-lo como o desígnio de uma enfática relação entre o amor e o poder.⁴⁴ Sem necessariamente incorrer no extremismo nietzschiano, deve-se comentar como, de fato, uma pulsão erótica pode reverter-se em cobiça, resultando em uma aproximação movida por um desejo de posse,⁴⁵ capaz de suscitar personagens destituídos de qualquer freio moral, dando lugar àqueles *monstros* que habitam o inconsciente, mas podem levar à extrema violência quando assombram o desejo erótico.⁴⁶ É justamente sobre a representação dessa violência sobre o gozo da beleza, infringido por tais *figuras monstruosas*, que recairá a nossa atenção adiante.

III. Susana e Lucrecia: da usurpação à redenção beleza

Vimos a ênfase dada à figuração dos seios desde a antiguidade, inclusive nos livros poéticos da Bíblia, como elementos significativos da beleza feminina. Agora nos deteremos em dois casos nos quais os olhares famigerados movem os sujeitos, desprovidos de qualquer freio moral, ao assédio. Suas mãos precipitam-se furtivamente sobre os seios de suas vítimas, quando o gozo da beleza é violentamente usurpado. Trata-se de personagens ricamente representadas na *História da Arte*: Susana e Lucrecia. Mais que isso, são cenas extraídas de duas narrativas envolvidas na consolidação da cristandade: uma bíblica e a outra romana.

Ícones de lições morais convergentes, as personagens são geralmente figuradas com os seios nus, justamente para representar o motivo de sua desonra, não a sua beleza *per se*, mas a *objetificação* dela. Isso faz lembrar mais uma vez do repúdio à nudez na poesia de Pontano. Ofuscado pelo intenso *brilho* dos seios de uma bela jovem, o velho aflito

⁴⁴ MARTON, Scarlett. *Nietzsche e as mulheres: figuras, imagens e tipos femininos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, p. 61.

⁴⁵ MARTON, Scarlett. *Nietzsche e as mulheres: figuras, imagens e tipos femininos*, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁶ VARGAS LLOSA, Mario. *A sociedade do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 99.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

condena a sua nudez. Nesses casos, entretanto, não há qualquer motivação que justifique algum desagravo às belas jovens, a hebréia ou a romana. Há somente a total ausência de freio moral de seus sorrateiros *admiradores*. No caso bíblico são dois anciãos que almejam possuir a beleza de Susana,⁴⁷ o que lembra o tratamento burlesco dado ao tema do *amor desigual*, que aqui ganha ares sombrios. Na alegoria romana,⁴⁸ entretanto, não há desigualdade de idade, sequer social, mas permanece a *desigualdade de caráter nas intensões*.

O protagonismo da beleza dos seios excede a sua visibilidade. No quadro de Tintoretto sobre o tema do assédio, *Susana e os anciãos (imagem 10)*, de 1552-1555, a vítima tem os seios ocultados. Além da perna direita delicadamente levantada para esconder o púbis, o seio esquerdo está encoberto pelo próprio braço da moça, que se move defensivamente frente à cautelosa aproximação do ancião que se apresenta dissimuladamente à direita, enquanto o seio direito desaparece já plenamente tomado pela mão do segundo agressor, que surge sorrateiramente de trás do arbusto para surpreendê-la com o indefensável toque furtado.

A mão, de proporções exageradas, com os dedos excessivamente alongados, permite ao usurpador apossar-se inteiramente do seu objeto de cobiça. Esse é o fator decisivo para o meu interesse inicial sobre o cuidado de Tintoretto com as partes pudicas, pois acaba asseverando as questões morais: a consumação da precipitação do olhar no toque.

⁴⁷ Cabe lembrar que o capítulo do livro de Daniel que apresenta esse episódio é considerado apócrifo pelos cristãos protestantes, aparecendo somente nas versões católicas da Bíblia. Para maiores informações sobre o tema, ver COSTA, Ricardo da; NEVES, Alexandre Emerick. “[Susana e os anciãos na Arte](#)”. In: COSTA, Ricardo da. *Visões da Idade Média*. Santo André: Armada Editora, 2019, p. 289-310.

⁴⁸ Para maiores informações sobre o tema, ver BEARD, Mary. *SPQR: Uma História da Roma Antiga*. São Paulo: Planeta, 2017, p. 123-129.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Imagem 10



Tintoretto, *Susana e os anciãos*, c. 1552-1555. Óleo sobre tela, 58 x 116 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Ainda que não haja referências a qualquer toque na narrativa bíblica desse evento, sua representação em algumas obras certamente não é em vão. Além disso, e também por isso, uma pessoa como Susana, uma mulher “piedosa, porque havia sido educada segundo a lei de Moisés por pais honestos”,⁴⁹ deveria guardar-se para o seu companheiro. Em tais ensinamentos, a mulher “não tem autoridade sobre o seu próprio corpo, mas, sim, o marido. Da mesma maneira, o marido não tem autoridade sobre o seu próprio corpo, mas, sim, a esposa”.⁵⁰ Trata-se de uma proposição com certa aproximação à conotação ética implícita na concepção do uso correto dos corpos presente na *Política* (1254b, 18) de Aristóteles,⁵¹ que já apresenta a relação entre a *finalidade* com a conformidade com a *natureza* no uso dos corpos.⁵² Em relação à observação da recomendação bíblica, as mulheres que não respeitassem tais atribuições seriam tratadas como repreensíveis, como aquelas que “*prostituíram-se* na sua mocidade; ali foram *apertados os seus peitos*, e ali foram *apalpadados os seios* da sua virgindade”.⁵³ Aqui

⁴⁹ Bíblia Sagrada, A. T., Daniel 13:2-3. Versão Católica.

⁵⁰ Bíblia Sagrada, 1 Coríntios 7:4. Versão King James Atualizada.

⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 21.

⁵² AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*, *op. cit.*, p. 24.

⁵³ Bíblia Sagrada, A. T., Ezequiel 23: 1. Versão Almeida Revista e Atualizada – ARA. Grifos meus.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

reside a artimaniosa tática tramada pelos anciãos para submeter Susana à cobiça de seu olhos e ao ímpeto de suas mãos. Uma comparação da versão de Tintoretto com o pintor flamengo Hendrik de Clerck, em sua *Susana e os anciãos* (**imagem 11**), de 1590-1629, parece elucidativa nesse ponto. Ao incluírem o acintoso toque em suas representações, as duas pinturas parecem associar a estratégia de difamação maquinada pelos maliciosos anciãos a um uso pervertido da repreensão bíblica: apresentam os seios de Susana, mais que tocados, *apalpados* (Tintoretto) ou *apertados* (de Clerck).

Imagem 11



Hendrik de Clerk (1560-1630), *Susana e os anciãos*, c. 1590-1629, óleo sobre tela, 172.5cm x 196cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

A observação das duas obras permite também uma comparação formal e estilística. De estética maneirista, os três corpos pintados com pinceladas soltas e enérgicas por Tintoretto são alongados e contorcidos, com uma similar projeção dos braços das três figuras para frente, em escorço, como quem deseja pintar com a fatura pictórica⁵⁴ de Ticiano e desenhar com a desenvoltura de Michelangelo.⁵⁵ Tudo se move ao efeito dinâmico e enérgico das formas quase diluídas em cores. A Susana veneziana tem a luminosa brancura da sua carne vertida na fluidez aveludada da tinta a óleo. Seus detalhes anatômicos são dissipados em favor da maciez dos volumes do seu corpo.

Menos *pictórica*, com atenção ao rigor das formas, a versão de Hendrik de Clerck traz a aparência atlética de uma *mulher formada*. Do mesmo modo, enquanto as vestes dos anciões venezianos convertem-se em massas cromáticas, cujos volumes e caimentos seguem os movimentos contorcidos dos seus corpos, a solidez dos panejamentos de seus pares flamencos leva-os quase à autonomia das partes. O robusto manto vermelho parece aprisionar a figura do ancião à esquerda do quadro, puxando-a para baixo com o seu pesado caimento.

Assemelha-se a uma rígida *moldura pictórico-moral* da qual o ancião escapa, para dela precipitar-se ao toque no seio da bela jovem. A manga verde que cobre o seu braço direito, que alcança o corpo nu de Susana com um gesto aproximado ao proposto por Tintoretto, ao avançar para a luz adquire um brilho de seda nas dobras rigidamente marcadas, como vincos metálicos. A típica *clareza descritiva* insiste na suprarreal vista dos minuciosos detalhes, que parece antecipar o efeito *all over*.⁵⁶ Além das pregas dos

⁵⁴ Característica das pinturas de pinceladas fartas e dinâmicas, de colorido intenso e carregadas de aspectos subjetivos que Wölfflin chamou de *malerisch*: WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Editora, 2001, p. 14, foi traduzido para o inglês como *painterly* e nos chegou como pictórico.

⁵⁵ JANSON, H. W. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 228.

⁵⁶ Termo usado pelo crítico formalista americano Clement Greenberg (1909-1994), primeiramente para referir-se às pinturas do artista Mark Tobey, com tramas de signos inspiradas em caligrafias asiáticas “cobrindo toda a superfície do quadro com um sistema fortemente indiferenciado de motivos uniformes”. O uso mais corrente do termo recai sobre a *Action Painting* de Jackson Pollock, pinturas de tintas gotejadas sobre a tela estendida no chão para “conseguir o impacto mais imediato, mais denso e mais decorativo do que seu cubismo tardio o permitia”, supondo-se que o artista “queria controlar a oscilação entre uma superfície física enfatizada e a sua gestão de profundidade tão lúcida, tensa e equilibradamente quanto Picasso e Braque haviam controlado um movimento algo similar com os planos facetados e o pontilhismo de cor de suas telas cubistas de 1909-13.” – GREENBERG,



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

planejamentos, vê-se a mesma acuidade visual nas rugas das envelhecidas testas franzidas, nas folhagens e nas flores. Desde a transparência do frasco em primeiro plano até os elementos arquitetônicos distantes, percebe-se uma linha diagonal ascendente, do canto inferior direito ao canto superior esquerdo, que tem no toque do seio o seu ponto central. Durante esse percurso visual, o espectador deleita-se com uma sequência de tipos de beleza – joias, tecidos, peles, flores, construções – naturais e pictóricas, como um minucioso, talvez cansativo, exercício de *efeitos de realidade*.⁵⁷ Isso empresta aos elementos visuais, tanto aos objetos inanimados quanto às carnes, uma solidez obsecadamente tangível.

Ainda na concepção de de Clerck, o objeto de desejo dos “dois anciãos, cheios de criminosas intenções”,⁵⁸ revela de modo um tanto mais franco as tradicionais qualidades formais atribuídas à beleza de uma jovem, ainda que apenas um de seus seios encontrasse plenamente representado, e não por decisão dela, mas pelo êxito da nefasta sagacidade dos invasores. Já o seu corpo apresenta-se amplamente desenvolvido. Mesmo com um corpo farto, robusto, seus seios são delicados, contidos, condizentes com a expectativa do detalhista clérigo medieval ou da descrição bíblica vistos acima.

Para alcançar o jovial seio de Susana, os personagens masculinos repetem a estratégia apresentada na pintura de Tintoretto: um dos anciãos a distrai enquanto o outro se precipita sobre a sua beleza. Tomada de assalto, Susana não consegue recompor-se a tempo, embora seu pesado e avantajado braço penda para que a sua mão esquerda alcance apressadamente as suas vestes, em uma tentativa desesperada de recompor-se. Intuitivamente, a mão direita responde negativamente ao súbito incômodo, tenta

Clement. *Pintura à americana*, p. 83, in: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clemente Greemberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997, p. 75-94.

⁵⁷ Ver a importância dos detalhes na diferenciação estrutural entre o “verossímil antigo e o realismo moderno” para a elaboração do conceito de “efeito de real” em: BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972, p. 43.

Para a apreciação deste conceito barthesiano nas artes visuais – da pintura renascentista à produção cinematográfica – ver: OUDART, Jean-Pierre. *O efeito de real*. In: Revista Poiésis, v. 10, n. 13, 2009, p. 241-159. Um contraponto ao “efeito de real” concebido por Barthes pode ser visto em: RANCIÈRE, Jacques. *O efeito de realidade e a política da ficção*. In: Revista Novos Estudos, nº 86, 2010, p. 75-90. Ver também a ideia de “coeficiente de realidade” na aproximação do historiador da arte com o seu objeto, em: BRITO, Ronaldo. *Fato estético e imaginação histórica*. In: BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica – textos selecionados*. São Paulo: Cosacnaify, 2005, p. 141.

⁵⁸ Bíblia Sagrada, A. T., Daniel 13:28. Versão Católica.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

desvencilhar-se tardiamente do repulsivo toque que já se apodera de seu seio, um gesto aproximado ao encontrado na representação de um casal desigual na pintura de Lucas Cranach, *o Velho*, que analisamos acima (**imagem 7**), mas agora sem qualquer possibilidade de negociação. De fato, mais que um toque, com o golpe certo, e fraudulento, o ancião consegue tomar posse de um dos seus seios.

Para finalizar esse estudo, sugiro uma sutil guinada no recorte iconográfico referente ao tema. Isso porque, no caso de Lucrecia, apesar de frequentemente ser figurada com os seios nus, mais uma vez símbolo da sua beleza que fora usurpada, boa parte dos artistas preferiu representá-la sozinha, sem enfatizar o *indevido toque no seio da beleza*. Com ênfase no momento em que a bela jovem tira a própria vida, em nome de sua dignidade, a obra *Lucrecia* (imagem 12), pintada pelo mesmo Hendrik de Clerck em 1610, é sugestiva para fomentar mais um contraste: a agressiva tomada do seio da Susana flamenga revela uma atitude diametralmente distinta do delicado toque que se vê agora.

A semelhança entre as jovens de de Clerck, Susana e Lucrecia, é inegável: cabelos ruivos ondulados, rosto ovalado, boca pequena de um vermelho intenso, olhos aproximados, físico atlético, e, claro, os seios firmes de volumes tímidos. Essas são as características que nos habilitam a supor a recorrência do artista flamengo à mesma modelo, assim como as suas preferências para as figurações do corpo feminino. Mas as semelhanças são ainda mais intensas quanto à lição moral que encerram. No caso de Lucrecia, entretanto, sem um desfecho afortunado como o de Susana, salva pela intervenção do jovem Davi.

Sem alguém que a socorresse diante de uma trama nefasta, Lucrecia tomou uma decisão extremada, que suscitou uma suposta repercussão histórica de grande importância. Apresentada como mártir da República Romana, a jovem aristocrata, mais que assediada ou tocada, teria sido estuprada por Sexto, filho do último Rei de Roma, Tarquínio, *o Soberbo* (535-496 a. C.). Para encobrir o seu ato criminoso, Sexto submeteu Lucrecia a uma ameaça de difamação semelhante àquela que acometera a personagem bíblica. Mesmo oprimida, logo após o abuso Lucrecia decidiu revelar o terrível ocorrido a seu companheiro e, em seguida, humilhada, cometeu suicídio.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)
The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022
ISSN 1676-5818

Imagem 12



Hendrick de Clerck, *Lucretia*, c. 1610, óleo sobre tela. Coleção particular.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

No quadro de de Clerck, a destemida mulher desliza suavemente seus dedos da mão esquerda em direção ao seu seio direito nu. Ao apontar o símbolo de sua beleza usurpada, o suave toque no contorno do delicado relevo contrasta com o gesto extremo da sua mão direita. Essa crava decididamente um punhal junto às suas costelas, golpe que reverbera o traspassamento de Cristo na cruz, como o recurso terminal para a sua vergonha. O punhal substitui a mão criminosa que se precipitou sobre o seu corpo, maculou a sua alma e matou a sua beleza. Ao tocar o seu próprio seio no momento de sua fatídica redenção, Lucrecia não somente indica o alvo da violenta usurpação que sofrera, mas também supõe a possibilidade, senão a necessidade, da reciprocidade no *gozo sincero* da beleza: o toque consentido.

Apesar do enfoque teórico deste trabalho, não posso deixar de observar alguns aspectos formais desagradáveis na Lucrecia figurada por de Clerck. Falta-lhe o devido domínio das proporções, notadamente no encurtamento do antebraço direito, fruto também do deslize no efeito de escorço. Motivos pelos quais a figura apresenta uma mecanicidade nos gestos, como uma boneca articulada de madeira, uma santa de roca ou, modernamente, um manequim. Ao invés de sinuoso, o movimento que sobe desde a mão que segura o punhal, passa pelo braço e alcança a cabeça é anguloso, geométrico. Um ritmo mecânico e estacado.

Assim como no caso do rapto das sabinas, mais um tema amplamente representado nas artes, a repercussão do drama de Lucrecia revela como os historiadores romanos parecem influenciados pela tradição grega de tomar o desvio moral da violência sexual como um marco simbólico de uma grande mudança política.⁵⁹ De qualquer modo, a história de Lucrecia, seja mito ou fato, atravessou os séculos como uma poderosa imagem da cultura moral romana,⁶⁰ sobretudo porque, pelo relato de Lívio, não foi apenas a sua *bela aparência* que fomentou a maldade em Sexto, mas a sua *bela virtude*.⁶¹

Sua memória corrobora a importância da virtude feminina para a consolidação da ideia de civilidade, pois Lucrecia entregou-se voluntariamente por ter perdido, involuntariamente, a sua *pudicitia*.⁶² Nesse ponto, como um contraste com as eróticas

⁵⁹ BEARD, Mary. *SPQR: SPQR: Uma História da Roma Antiga*. São Paulo: Planeta, 2017, p. 123-124.

⁶⁰ BEARD, Mary. *SPQR: Uma História da Roma Antiga, op. cit.*, p. 125.

⁶¹ BEARD, Mary. *SPQR: Uma História da Roma Antiga, op. cit.*, p. 125.

⁶² BEARD, Mary. *SPQR: Uma História da Roma Antiga, op. cit.*, p. 125.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Espíntrias, cabe lembrar que algumas moedas romanas eram cunhadas com representações alegóricas das virtudes, geralmente encarnadas em figuras femininas. Uma versão dedicada no anverso a Julia Domna (**imagem 13**) mostra-se ainda mais significativa para este debate, pois no reverso da moeda a figura alegórica da pudicícia aparece sentada, virada para a frente, segurando um cetro com a mão esquerda, enquanto a sua mão direita repousa justamente sobre o seu seio.

Imagem 13



Denarius, Julia Domna/Pudicitia, moeda de prata, 196-211 d.C., 19 mm, reverso

Esse conciso estudo estaria incompleto sem a presença de um dos maiores nomes da pintura barroca: Artemisia Gentileschi (1593-1656). E isso por diversos motivos. A artista fez uma série de pinturas com abordagens distintas sobre o tema, desde a representação mais comum, de retratar o exato momento de seu suicídio, quando aponta a arma contra o peito, até a resistência de Lucrecia ao assédio, em luta corporal com Sexto, testemunhada por um escravo.

Para a *História da Pintura*, uma das contribuições de Gentileschi vem do tratamento dado às personagens femininas, pois, certamente, entre os temas recorrentes em sua obra



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

encontra-se o das *mulheres-arquetípicas* (αρχή).⁶³ Como a Susana bíblica, também retratada brilhantemente pela artista,⁶⁴ a Lucrecia romana parece tipificar um modelo de superação feminina mais caro à artista, pois trata de uma violência que a própria Gentileschi sofrera.

Diante das belas pinturas de Gentileschi dedicadas ao tema, a decisão de comentar a sua *Lucretia* (**imagem 14**), c. 1621, leva em consideração algumas diferenças com as obras abordadas até aqui, a começar pela forma como essa obra evita a nudez. As vestes desarrumadas – típicas de um repentino acontecimento conflituoso – deixa ver pouco da sua beleza física, o suficiente para percebermos uma característica mudança na figuração barroca da beleza feminina: os corpos fartos.

Apesar de robusta, os seus movimentos não são pesados, mas imponentes. Sequer o modo como segura o seio, com tanta firmeza quanto empunha a arma, é capaz de lhe subtrair a beleza. É ainda mais significativo escrutinar esse gesto, desvencilhando-se do recorrente instante tantas vezes adotado para o tema. Nesse caso, a artista prefere trocar o golpe do punhal no peito pelo golpe da mão no seio, antecipado, certamente, pela precipitação da hostilidade do olhar erótico sobre ele.

Como a alegórica pudicícia na face da moeda romana antiga, a Lucrecia romana barroca⁶⁵ está sentada, mas não entronizada. Encontra-se à beira do seu leito, tantas vezes o lugar do gozo digno da sua beleza junto a seu marido, mas agora o local de seu infortúnio. Em mais uma coincidência, também a sua mão direita alcança o seu seio esquerdo, não mais com gosto, agarra-o impetuosamente, como se repetisse a violência que sofrera. Como uma restituição simbólica, retoma a posse do que lhe fora roubado.

⁶³ COSTA, Ricardo da; NEVES, Alexandre Emerick. “[Susana e os anciãos na Arte](#)”. In: COSTA, Ricardo da. *Visões da Idade Média*. Santo André: Armada Editora, 2019, p. p. 308.

⁶⁴ Obra comentada por mim e pelo Prof. Ricardo da Costa em: COSTA, Ricardo da; NEVES, Alexandre Emerick. “[Susana e os anciãos na Arte](#)”. In: COSTA, Ricardo da. *Visões da Idade Média*. Santo André: Armada Editora, 2019, p. 289-310.

⁶⁵ Mais uma coincidência: Artemisia Gentileschi nasceu em Roma.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)
The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022
ISSN 1676-5818

Imagem 14



Artemisia Gentileschi, [*Lucretia*](#), c. 1621, óleo sobre tela, 137,16 x 129,54 cm, Palazzo Cattaneo-Adorno, Genova.

No uso de sua condição de mulher, a versão de Gentileschi do mito deixa claro a consciência, e responsabilidade, do fascínio que recai sobre o seu seio, já intuído no rosto virado da *Vênus Pudica*. *Lucrecia*, entretanto, levanta a cabeça, como quem encara



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

o seu algoz, para ofuscar a vergonha que cobriu o seu rosto com o brilho da beleza da sua virtude. Não é em vão que Lucrecia agarra firmemente o seu seio e parece elevá-lo, na mesma direção do seu olhar indignado. De fato, oferece o significativo fragmento de sua beleza em sacrifício.

Nesse ponto, devo lembrar que, no final do breve capítulo dedicado ao dinheiro, Marx admite um tom moralista, ao propor que o desrespeito à *reciprocidade* entre o sujeito amante e o sujeito amado resulte em um amor destituído de felicidade.⁶⁶ O problema, entretanto, é com a ideia de que um sujeito pobre de espírito possa comprar as riquezas espirituais de uma outra pessoa.⁶⁷ Não é difícil intuir que, pelo uso pervertido, o corpo *objetificado* já está, por definição, destituído do seu espírito, assim como, obviamente, de suas virtudes.

Quanto a isso, o caso aqui abordado, sem qualquer interferência do Deus feito ouro, prata ou cobre⁶⁸ na intermediação do gozo da beleza, é bastante esclarecedor. De fato, a usurpação da beleza de Lucrecia deu-se sem qualquer relação com o *alcoviteiro* ou com a *prostituta* universal marxistas: o dinheiro, a moeda. Sexto usou unicamente a força para submetê-la aos caprichos do seu desejo erótico desumanizado. Também não tentou *comprar* o seu silêncio, na certeza de que não teria êxito, mas forçá-lo por intimidação, prometendo difamá-la. As ricas virtudes de Lucrecia, que tanto inflamaram o espírito pobre de Sexto, permaneceram inacessíveis a ele. O cilício de Lucrecia ensina que o ato violento foi capaz de macular a sua carne, mas jamais de possuir o seu rico espírito, sequer corrompê-lo.

Apesar da rejeição bíblica ao suicídio, a pintura de Gentileschi encarna na *mulher moderna* a lição moral que nasce na antiguidade clássica e consolida-se na Idade Média, pois Lucrecia busca refúgio na imortal beleza interior celebrada pela moral cristã medieval, a mesma que possibilitou redimir a feiura física da figura do Cristo morto, aquela que habita a *alma honesta* e se expõe na *figura ideal* do *cristão sincero*.⁶⁹

⁶⁶ MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 161.

⁶⁷ MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁸ Na análise que Marx faz do poema de Shakespeare (*Timão de Atenas*, ato IV, cena III), o dinheiro é qualificado como uma “divindade visível” cuja propriedade seria a de inverter todas as coisas, cf. MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁹ ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989, p. 29.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Para manifestar a honestidade de Lucrecia, com o corpo já maculado pela violência sofrida, a *figura da cristã ideal* deve necessariamente adquirir um aspecto tenebroso, mas belo. Nesse sentido, Gentileschi substitui o momento em que a adaga penetra a carne de Lucrecia, preferido por de Clerck e tantos outros artistas, pelo truculento toque em seu seio, um forte sinal de entrega da jovial beleza da sua carne para a redenção da sua virtude, belíssima, sempre.

Fontes

Bíblia Sagrada.

SUETONIUS TRANQUILLUS. [*The Lives of the Twelve Caesars, to which are added his Lives of the Grammarians, Rhetoricians, and Poets.*](#) Loeb Classical Library 31. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1914.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. São Paulo: Boitempo, 2017.

BEARD, Mary. *SPQR: SPQR: Uma História da Roma Antiga*. São Paulo: Planeta, 2017.

COSTA, Ricardo da; NEVES, Alexandre Emerick. "[Susana e os anciãos na Arte](#)". In: COSTA, Ricardo da. *Visões da Idade Média*. Santo André: Armada Editora, 2019, p. 289-310.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

JANSON, H. W. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEE, Alexander. *The ugly Renaissance: sex, greed, violence and depravity in the age of beauty*. New York: Anchor Books, 2015.

PONTANO, Giovanni Gioviano. *Baiae*. Translation by Rodney G. Dennis. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche e as mulheres: figuras, imagens e tipos femininos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2008.

McGINN, Thomas A. J. *The economy of prostitution in the roman world: a study of social history & the brothel*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O crepúsculo dos deuses ou com se filosofa a golpes de martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações, 2001.

SCRUTON, Roger. *Desejo sexual: uma investigação filosófica*. São Paulo: VIDE Editorial, 2016.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

STEWART, Alison G. *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art*. New York: Abaris Books, 1977.

VARGAS LLOSA, Mario. *A sociedade do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.