



O JARDIM DE TRÊS DEUSAS: A REPRESENTAÇÃO COMO EXPERIÊNCIA DE SI EM NICOLA COSTANTINO

Rafaela Travassos Sarinho¹

Carlos Eduardo Félix da Costa²

THE GARDEN OF THREE GODDESSES: REPRESENTATION AS SELF-EXPERIENCE IN NICOLA COSTANTINO

EL JARDÍN DE LAS TRES DIOSAS: LA REPRESENTACIÓN COMO EXPERIENCIA DEL YO EN NICOLA COSTANTINO

¹ Bolsista FAPERJ Nota 10 e Doutoranda em Design na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Membro e pesquisadora do Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte (LINDA–PUC-Rio). Contato: rafasarinho@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4703-6505>.

² Artista Plástico e professor do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, onde coordena o LINDA – Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte. Contato: cadu@puc-rio.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4148-4430>.

RESUMO

O artigo apresenta uma reflexão sobre a obra *O verdadeiro jardim nunca é verde* (2016), de Nicola Costantino, uma releitura de *O jardim das delícias* (1490-1500), de Bosch. A obra desdobra-se em três atos, sob o signo de três figuras mitológicas femininas: Tétis, Afrodite/Vênus e Ártemis/Diana. Será argumentado que, nessa obra, a representação oferece uma possibilidade de indagar sobre a realidade e apresenta-se como um gesto de interpretação ativo, que reformula o modo de aparição das coisas. Tal gesto permite a Costantino praticar conjecturas de si e, ao enfatizar a dimensão produtiva da representação, construir uma experiência pessoal transformadora.

Palavras-chave: Representação; Discurso; Visualidade.

ABSTRACT

This paper is a reflection on Nicola Costantino's work The True Garden is Never Green (2016), a reinterpretation of The Garden of Delights (1490-1500), by Hieronymus Bosch. The work develops in three acts, under the banner of three female mythological figures: Tethys, Aphrodite/Venus and Artemis/Diana. We will argue that representation, as used in this work, opens up a path of inquire on reality itself, and constitutes itself as an active interpretive gesture, reformulating the ways of seeing. This gesture allows Costantino to practice conjectures of herself and, by emphasizing the productive dimension of representation, builds a transforming personal experience.

Keywords: Representation; Discourse; Visuality.

RESUMEN

Este artículo es una reflexión sobre la obra de Nicola Costantino, El verdadero jardín nunca es verde (2016), una reinterpretación de El jardín de las delicias (1490-1500), de Hieronymus Bosch. La obra se desarrolla en tres actos, bajo el estandarte de tres figuras mitológicas femeninas: Tetis, Afrodita/Venus y Artemisa/Diana. Argumentaremos que la representación, tal como se utiliza en este trabajo, abre un camino de indagación sobre la realidad misma, y se constituye como un gesto interpretativo activo, reformulando los modos de ver. Este gesto le permite a Costantino practicar conjeturas de sí misma y, al enfatizar la dimensión productiva de la representación, construye una experiencia personal transformadora.

Palabras clave: Representación; Discurso; Visualidad.

Introdução

Há muitos séculos, no mínimo desde de Platão, a questão da *mímesis* é central para o campo da criação. Ela pode operar tanto conceitualmente, na concepção da obra de arte como cópia da realidade, quanto em termos práticos, no processo pedagógico de imitação de obras da tradição para a aquisição de habilidades. Mas existe também um questionamento da concepção mimética da arte, na qual a ideia de “cópia” vai ser substituída pela de “representação” como reformulação discursiva. Parece ser aderindo a perspectivas como essas que a artista argentina Nicola Costantino recria obras influentes na história da arte ocidental a partir de uma atmosfera conceitual que lhe é própria.

Neste trabalho, mergulharemos no universo visual de Costantino, a partir de sua obra *O verdadeiro jardim nunca é verde*, de 2016. Uma instalação montada na Galeria Barro, em Buenos Aires, composta por painéis de madeira constituindo um ciclorama, cujo centro é ocupado por um totem-monumento, a fonte da vida. Trata-se de um releitura de *O jardim das delícias*³, obra de Hieronymus Bosch, de 1490- 1500⁴, uma pintura sobre o tema clássico da origem, que descreve a história do mundo a partir do ato divino de criação. Nesse ato são concebidos: o Paraíso, Éden; o jardim terreno, que dá nome à obra – *O jardim das delícias*; e o Inferno. No trabalho de Costantino, esses três ambientes cedem lugar a um espaço único, desértico e sombrio em que a artista encena figuras mitológicas femininas.

Buscamos pensar o que leva Nicola Costantino a recuperar uma obra

3 Este trabalho não possui a pretensão de apresentar uma análise da obra *O Jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch. A obra do autor aparece neste artigo como um plano de fundo, sendo necessário descrevê-la e contextualizá-la, uma vez que é a partir dela que a artista Nicola Costantino irá constituir o seu trabalho. Contudo, no espaço deste artigo, não há como oferecer uma análise ampliada do trabalho do artista holandês.

4 Existe um debate quanto ao ano de criação da obra. Seguimos a descrição do Museo do Prado, museu que abriga e expõe a obra de Bosch. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>> Acesso em: Maio de 2021.

da tradição da arte ocidental colocando-se como personagem principal de suas composições, num leque vasto de imagens que organizarão, pela representação, possibilidades discursivas sobre o que é representado. Entendemos a representação como um gesto ativo, que reformula o modo de aparição das coisas, estabelecendo uma ponte entre aquilo que se mostra e os modos de ver que possibilitam que a aparição se dê dessa maneira. Nesse sentido, a representação se manifesta como uma maneira de indagar sobre como a realidade é construída, indicando que “De um lado, a aparência ‘natural’ das coisas é simultaneamente causa e efeito do modo como as vemos e representamos; de outro, a explicitação ou desconstrução desse processo são partes dessa própria maneira de ver e representar” (BECCARI, 2019, p. 39).

A partir de um jogo de visualidades, Nicola Costantino remonta a obra de Hieronymus Bosch com uma ótica particular, articulando narrativas que desmontam a maneira de ver e de narrar da tradição da arte ocidental. A inserção do próprio corpo nas peças transforma a imagem em algo pessoal, íntimo, podendo ser pensada como um modo de a artista experimentar conjecturas de si.

Ganha destaque, então, a dimensão da experiência, concebida, na esteira de Foucault, como prática de transformação. Laval, comentando a noção foucaultiana de experiência, a partir de entrevistas do autor publicada no livro *O enigma da revolta* (2018), aponta que a experiência é a possibilidade de transformação a partir de um movimento que modifica a relação consigo e com o mundo, constituindo-se como um exercício de liberdade: “aquela transformação da relação com o mundo e consigo mesmo que pode ser feita aqui e agora” (LAVAL, 2018, p. 104). Assim, em Nicola Costantino, assistimos à construção de narrativas que experimentam a possibilidade de um redesenho do olhar, a partir do gesto de inserir-se na trama, um gesto individual que busca uma transformação, transgredindo a experiência constituída da tradição.

[...] a experiência tem duas faces: de um lado, a experiência constituída, aquela que está de algum modo cristalizada nos saberes [...]; por outro lado, a experiência transgressora, constituinte e dinâmica, que se faz quando se confrontam o saber, o poder, a norma de uma época, confrontação que é ao mesmo tempo condição da transformação (LAVAL, 2018, p. 112).

Consideremos uma dimensão específica desse tipo de “transgressão”: se a representação da mulher, outrora, era definida predominantemente pelo olhar masculino⁵, podemos considerar que Costantino modifica essa narrativa ao experimentar, fazendo uso de seu próprio corpo. Colocar-se, corporalmente, na obra envolve o desafio de romper com o olhar do gênero hegemônico da tradição, sem se reduzir a negação. O ato assume um caráter experimental, permitindo a Costantino praticar fabulações de si: desse modo, não se trata apenas de um processo de construção de uma obra de arte, o trabalho da artista revela-se como uma construção de uma experiência pessoal.

O jardim de Hieronymus Bosch

Em *O verdadeiro jardim nunca é verde* (2016), Nicola Costantino faz uma releitura da obra *O jardim das delícias*, do artista holandês Hieronymus Bosch – também conhecido como El Bosco, nos países de língua espanhola –, considerado um dos grandes pintores do final da Idade Média, que retratou em grande parte de suas obras temáticas que orbitavam o imaginário do medievo.

O trabalho de Nicola Costantino surge da ideia de remontar a famosa obra do pintor que narra o mundo a partir de sua gênese, num ato de criação de Deus, desdobrando-se em diferentes fases. A obra de Bosch é um tríptico dobrável, de grandes proporções – composto por um painel

5 Trataremos desta questão adiante. Para mais, ver Berger (1999).

central e duas portas, os chamados “volantes” – que, quando fechado, expõe uma pintura – tinta a óleo sobre madeira, na técnica conhecida como *grisaille* – do mundo em cores cinzentas. No canto superior esquerdo, observamos a figura de Deus, sentado com uma bíblia na mão, e ao lado, lemos um texto em latim, que pode ser traduzido como: “Deus disse e foi feito. Deus comandou e foi criado⁶.”

Ao abri-la, nos deparamos com uma profusão de cores fortes, contrastando com os tons monocromáticos dos painéis que a encerram. A obra aberta é composta por três pinturas: *Jardim do Éden ou Paraíso*, a primeira, é composta por animais, frutos, árvores e pelas representações de Cristo e de Adão e Eva, os humanos elementares a habitarem a terra. A cena remonta à vida no Paraíso, antes da expulsão do casal. As figuras retratadas parecem em harmonia, em equilíbrio com a fonte da vida – monumento localizado na parte central da composição –, e um lago transparente que a circunda, numa menção à vida em equilíbrio do Éden.

Na segunda pintura, intitulada *O Jardim das Delícias*, observamos uma grande quantidade de pessoas nuas e animais. Para Bosing (1991), o principal objetivo de Bosch, nessa composição, seria o de retratar a luxúria, o adultério e o desejo sexual presentes entre nossa espécie: dimensão representada na profusão de frutos desenhados sob o painel, em que homens e mulheres aparecem debruçados, como se os estivessem experimentando – importante destacar que, na Idade Média, comer e beber em excesso eram ações entendidas como estimuladoras de pecados, sobretudo o do prazer carnal (Bosing, 1991). O ato sexual é mais fortemente representado no fundo do quadro: a fonte da vida transforma-se em um globo onde, sobre a água, corpos femininos e masculinos encenam relações venais, “divertindo-se na água, aberta e desavergonhadamente, se deleitam com múltiplos divertimentos



FIGURA 1.

Hieronymus Bosch, O jardim das delícias, 1490 e 1500. (Tríptico fechado. A criação do mundo). Óleo sobre madeira. Museu Nacional do Prado. Fonte: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>>

6 Tradução segundo o Museo do Prado. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>> Acesso em: Maio de 2021.



FIGURA 2.

Hieronymus Bosch, O jardim das delícias, 1490 e 1500. (Tríptico aberto). Óleo sobre madeira. Museu Nacional do Prado. Fonte: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>>

eróticos” (BOSING, 1991, p. 51). A pintura dá ênfase também à relação de integração entre animais e humanos, no domínio dos segundos sobre os primeiros. Há máquinas híbridas feitas de partes de animais, estruturas vegetais e marítimas, há inversões de escalas e criaturas quiméricas. Essa mistura procura ilustrar as diversas manifestações do pecado, trata-se da jornada do homem na terra, após a expulsão de Adão e Eva.

O *Jardim das Delícias*, descrito acima, é a segunda pintura do tríptico, e se localiza entre a primeira – o *Paraíso*, descrito anteriormente – e a terceira pintura, denominada *Inferno*, do qual trataremos agora. *Inferno* possui um forte contraste com as demais pinturas: a luz do dia, que pairava, foi substituída pela noite e por uma penumbra sombria. Bosch remonta o Inferno, tal como numa concepção cristã, como um lugar de punição, castigo e tortura – em um grotesco hiperbólico que entoa uma visão apocalíptica sobre os pecadores. O foco principal está nos animais que devoram pessoas, criaturas monstruosas, escatologias, mutilações, explosões e uma orquestra de instrumentos que, regida por um maestro cruel, entoa a melodia dos tormentos⁷. O caos revela o nível da degradação humana. A fonte da vida, que equilibra o mundo no Éden, já não existe mais, é preciso haver água para que a vida se perpetue e, quando ela se extingue, é em sua podridão que as mais diversas pestes se proliferaram, e os pecadores, nesse cenário, encontram-se perdidos.

O jardim de Nicola Costantino

Há, como se pode observar, diversas camadas de leitura da obra boschiana, de modo que é impossível definirmos uma interpretação precisa de todos os elementos expostos nas diferentes partes das pinturas – não à toa a obra é considerada por parte dos críticos de arte

⁷ Curiosas partituras, localizadas à esquerda da pintura, inscritas sobre um livro e sobre as nádegas de um humano, foram decifradas pela estudante Amelia Hamrick, que as transformou em melodia. Para mais, ver: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/13/hidden-sheet-music-hieronymus-bosch-triptych-recorded>> Acesso em: Maio de 2021.

como uma das mais enigmáticas da história da arte ocidental (Macedo, 2017). A curiosidade sobre a interpretação da obra *O jardim das delícias*, desenhada por Costantino, começa pelo título dado pela autora: *O verdadeiro jardim nunca é verde*. A pintura de Bosch foi transformada por Costantino em uma instalação que apresenta o estado atual da terra – diferente dos momentos boschianos. A pouca luz presente na instalação garante a simulação de um espaço sombrio e desértico, composto por corpos híbridos – meio humanos, meio animais – e de uma terra árida, sem qualquer vegetação viva.

Um dos elementos centrais em ambas as versões é a fonte da vida. Ela é o eixo em torno do qual as narrativas orbitam. Em Bosch, ela aparece em harmonia no *Éden*, como palco para as abundâncias carnis no *Jardim das delícias*, e desaparece no *Inferno*. Já na representação de Costantino, a atmosfera boschiana, ora de paz, ora festiva, de deleites lascivos, eróticos e de hibridismos entre os reinos animal, vegetal e mineral, transforma-se em uma escultura de mais de 4 metros de altura, com um aspecto desgastado, como se estivesse em decomposição ou em estado de abandono, apesar de habilidosamente concebida em suas curvas e ornamentos.

Com formação em escultura, pela Escola de Belas-Artes da Universidade Nacional de Rosário, e especialização em taxidermia, pelo Museu Nacional de Ciências Naturais de Rosário, a artista destaca-se pelas técnicas empregadas em seus trabalhos, como o aproveitamento de materiais orgânicos – peles de humanos e de animais – e o embalsamamento animal. Destacam-se, entre as suas obras, *Cochon sur canapé* (1993), sua primeira exposição, exibida no Museu Municipal de Belas-Artes Juan B. Castagnino, um convite para comer frangos e leitões assados, servidos em uma cama d'água, em uma sala cheia de animais mumificados e embalados a vácuo; a obra *Peletería humana* (2000), exposta na *Galeria Deitch Projects*, em Nova York, uma coleção de roupas feitas a partir de vestígios do corpo humano, e de um silicone



FIGURA 3.4.

Nicola Costantino, O verdadeiro jardim nunca é verde, 2016.
Galeria Barro.
Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>

que imita a textura da pele humana, simulando ânus, umbigos e mamilos masculinos; e *Savon de Corps* (2004), exibida no Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), um conjunto de sabonetes feitos com a gordura de seu próprio corpo⁸.

A utilização de técnicas como as descritas acima pode ser observada em *O verdadeiro jardim nunca é verde*. Ao redor da fonte, há um ciclorama de alta proporção – simulando a dimensão do tríptico boschiano –, repleto de seres compósitos, andróginos com focinhos – resultante de um composto de porcos e cabeças de aves –, corpos com caldas, híbridos montados em leões, onças e porcos embalsamados, entre outras criaturas empalhadas que coabitam uma atmosfera desértica. A fonte da vida, conforme afirma a artista, foi concebida a partir de uma mistura de materiais: “A fonte da vida, com sua monstruosa simetria, feita de ossos, presas, chifres, plantas, crustáceos e ovos, nasce como produto de uma geometria divina [...]” (COSTANTINO, 2019).

Interessante também atentar para a figura de Nicola Costantino, que aparece inscrita nos painéis, constituindo três atos da narrativa de seu jardim.

Primeiro ato: Tétis. Costantino, primeiro, observa um bebê que está no chão à sua frente. Depois aparece de costas com a criança no colo, e em um terceiro momento, a artista o segura pelos pés, como se estivesse prestes a mergulhá-lo na água. A cena remete ao ato de Tétis ao banhar seu filho, Aquiles, sustentando-o pelo calcanhar. Segundo a versão mais conhecida da lenda grega – a *Ilíada*, de Homero (2013) –, Tétis temia que Aquiles morresse precocemente, e, como solução, leva-o até o submundo para banhá-lo nas águas do rio Estige, que o tornaria imortal. Ao afundá-lo de ponta-cabeça, uma parte de seu corpo não ungida e torna-o vulnerável nessa região. Sabemos como a história termina: Aquiles é atingido, no fim da queda de Troia, por uma flecha em seu

8 Para mais, acessar o site institucional de Nicola Costantino. Disponível em: <<https://www.nicolacostantino.com.ar/>> Acesso em: Maio de 2021.



FIGURA 5.

Nicola Costantino, *O verdadeiro jardim nunca é verde*, 2016. Galeria Barro. Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>

calcanhar e perece. Tétis, na leitura de E.V Rieu (1950), é pensada como a figura da mulher materna, que tenta, a todo custo, livrar seu filho da profecia que dizia que este, por ser mais poderoso que o pai, pagaria com a própria vida.

*Segundo ato: Afrodite/Vênus*⁹. Nicola aparece olhando para um espelho – como uma Vênus nua – que é segurado por uma criança que a observa. Segundo Costantino (2016), a criança – na obra, encenado pelo seu filho – pode ser lida como um Cupido, remontando à clássica representação de Vênus, pintada por diversos artistas da tradição de arte ocidental. Segundo a *Teogonia*, de Hesíodo, Afrodite teria surgido das espumas do mar, a partir do falo de Urano, ao cair no oceano, daí tem-se a explicação de seu nome: Afrodite, “porque da espuma/ criou-se” (RAGUSA, 2001, p. 119). Na *Ilíada* (2013), Afrodite é apresentada como a deusa da beleza, do amor e da sedução, de forma que auxilia Hera a seduzir Zeus, entregando-lhe seu cinto “onde estão o amor, o desejo, os murmúrios dos amantes,/ e a persuasão que engana a mentes dos sábios” (RAGUSA, 2001, p. 122). O hino órfico de número 55, *A Afrodite*¹⁰, traduzido por Antunes (2018), traz uma descrição de sua figura:

Celeste, ilustre rainha de risada amorosa, nascida do mar, amante da noite [...] senhora produtora e noturna, dama que a todos conecta; teu é este mundo para se unir com harmonia, pois todas as coisas brotam de ti, ó poder divino. [...] toda a produção dos frutos da terra, e o alto-mar tempestuoso, a ti o balanço confessa e obedece a teu aceno [...]: Deusa do casamento, charmosa à visão, mãe dos amores, que se delicia em banquetes; fonte de persuasão, secreta, rainha favorável, ilustremente nascida, [...] a mais desejada [...] (ORFEU, 2018, p, 206).

9 Afrodite, da tradição mitológica grega, equivale à Vênus, da tradição mitológica romana.

10 O hino órfico está sendo citado pressupondo a autoria de Orfeu, embora, como se pode imaginar, tal autoria seja objeto de debates. Sobre essa questão, ver: ANTUNES, 2018.



FIGURA 6.

Nicola Costantino, O verdadeiro jardim nunca é verde, 2016. (Tétis)
Galeria Barro. Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>



FIGURA 7.

Nicola Costantino, O verdadeiro jardim nunca é verde, 2016. (Afrodite/Vênus)
Galeria Barro. Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>

*Terceiro ato: Ártemis/Diana*¹¹. No terceiro, e último ato, Costantino está em pé, rodeada por diversos animais. Seu rosto está coberto pelo que parece ser um faisão, que está apoiado sobre a sua mão esquerda. Em seu braço direito, está outra ave, talvez um galo. A legenda do ato comunica: *Diana Cazadora (detalle)*¹². Trata-se de uma referência à figura de Diana, da mitologia romana – ou Ártemis, para a mitologia grega. Segundo Bolen (1990), Diana é a filha de Zeus, conhecida por percorrer as regiões das florestas e das montanhas equipada com um arco e flecha de cor prata. É uma arqueira infalível e, por isso, conhecida como a deusa da caça. A peculiaridade de sua história começa na decisão de afastar-se do amor e de manter-se virgem e casta: levando-a a aventuras como narra o famoso conto do caçador Acteão que, ao vê-la nua, fora transformado em cervo. Ártemis, afirma Bolen (1990, p. 49), seria a “personificação do espírito feminino independente. [...] representa a possibilidade da mulher que procura seus próprios objetivos num terreno de sua própria escolha”. A autora, que se utiliza dos escritos de Hesíodo para pensar arquétipos femininos a partir de deusas da mitologia clássica, afirma ainda que Diana está associada ao lado da liberdade da mulher: “Como arquétipo de deusa virgem, Ártemis representa um sentido de integridade, uma-em-si-mesma, uma atitude de ‘sei cuidar de mim mesma’ que permite à mulher agir por conta própria” (BOLEN, 1990, p. 50).

Nos três atos, Costantino encena como quem brinca com a possibilidade de metamorfosear-se – nesse caso, coloca-se no lugar das figuras mitológicas, tomando para si suas forças simbólicas. As figuras presentes na obra *O verdadeiro jardim nunca é verde* são tomadas como expressões das forças materna, física e sexual – respectivamente pensando as figuras de Tétis, Ártemis/Diana e Afrodite/Vênus. Colocar-se nesse lugar significa, de certo modo, tatear um novo espaço na

11 Ártemis, da tradição mitológica grega, equivale à Diana, da tradição mitológica romana.

12 Disponível em: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>. Acesso em: Maio de 2021.

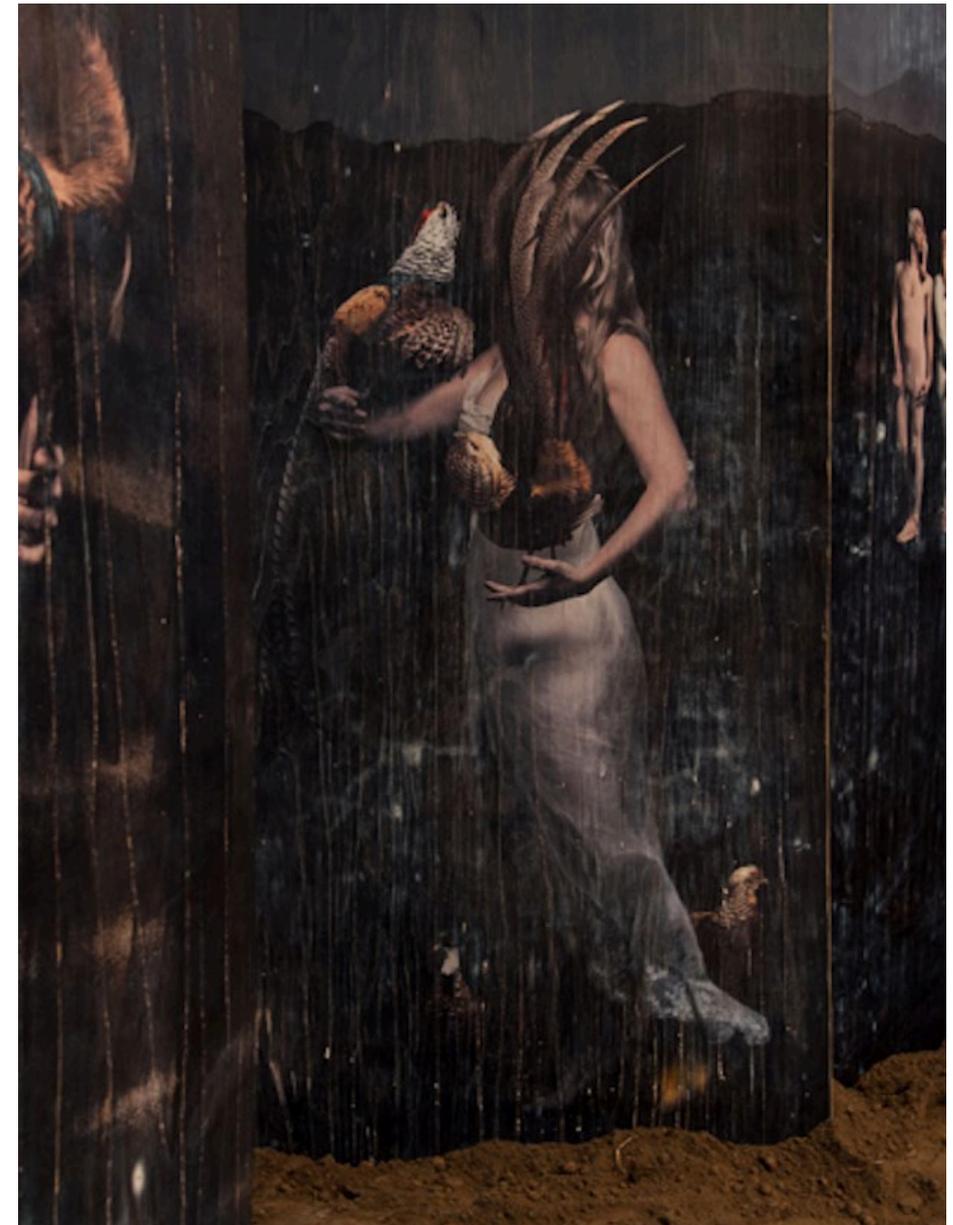


FIGURA 8.

Nicola Costantino, *O verdadeiro jardim nunca é verde*, 2016. (Ártemis/Diana) Galeria Barro. Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>

história da representação do feminino: se olharmos para trás, em busca das formas que essas figuras ganharam ao longo da história da arte ocidental, a partir do Renascimento, nos deparamos com uma enxurrada de manifestações visuais que se encerram no lugar de posse, submissão e de outras características como pureza, inocência e fragilidade.

Uma vênus podada

Foucault (2020) mostra na *Arqueologia do saber* como elementos pictóricos tais como espaço, distância, profundidade, cor, luz, proporções, posição etc. se vinculam a certas práticas discursivas e podem ser objeto de análises que ajudam a interpretar os signos visuais de uma época. Exemplo disso está exposto em Berger (1999), quando discorre sobre a figura feminina na história da arte ocidental. O corpo nu da mulher como objeto do homem espectador, que nesse exercício, ao colocá-la sob sua tutela, estabelece hegemonia própria sobre a narrativa. O autor cita, como ilustração, a famosa encomenda do rei inglês Carlos I ao pintor holandês Sir Peter Ley, no século XVIII. O rei encomendou um retrato de sua amante, Eleonora Gwyn, e o pintor a retratou tal como uma Vênus, nua sobre um lençol branco, posando para o observador. Para o autor, a pintura passa a ser exibida pelo rei ao mostrar suas posses: o quadro e a moça.

A figura da deusa do amor é, como vimos, um exemplo que vale a pena explorar. São múltiplas as representações da Vênus ao longo da história da arte ocidental. Trata-se, sobretudo, de uma figura tradicional na iconografia clássica e neoclássica, que suscita diversas discussões interpretativas entre os historiadores da arte (Campos; Flores, 2018).

Warburg (2015) debruça-se, em sua tese doutoral, sobre a obra *O Nascimento da Vênus* (1480), de Botticelli. Ao reconhecer uma influência póstuma da Antiguidade Clássica sobre o Renascimento italiano, a personagem do panteão romano, para o autor, deve ser pensada como um

sintoma: que aparece como uma herança ambígua de diversas tendências conflituosas que vigoravam no Renascimento. Há na *Vênus*, de Botticelli, um esforço em capturar certos movimentos – como os dos cabelos, trajes e corpos – que são traços da corrente artística dominante nos círculos de arte do século XV (Marcelino, 2015). Mas não só. Para Warburg, a *Vênus* desponta como um eco, uma vez que mistura narrativas do passado clássico com outras, nascendo de uma combinação entre os textos gregos clássicos, cartas trocadas entre os intelectuais renascentistas, poemas, poesias, cantos, certas normas estéticas e morais que vigoravam à época etc.

Para Campos e Flores (2018), essa combinação dá forma a uma *Vênus* dessexualizada, com um corpo de mármore que ocasiona uma certa perda do erotismo, diferentemente da potência da *Vênus* da Antiguidade Clássica. A perda de vigor ocorre a partir de um abrandamento de sua força e do seu temperamento, traço comum, por exemplo, nos escritos antigos dedicados a Afrodite, sua “equivalente” grega. Observemos um trecho de *A Ilíada*, quando Afrodite responde a Helena, ao instruí-la a sair da muralha para fazer amor com Páris:

Não me enfureças, desgraçada! para que eu não te abandone e deteste do modo como agora maravilhosamente te amo; e para que eu não invente detestáveis inimizades entre Troianos e Dânaos: então morrerias de morte maligna (HOMERO, Canto III, verso 415).

Nesse sentido, a *Vênus* do Renascimento, apesar de completamente nua, mostra-se impenetrável, distante, caracterizando uma “*Vênus pudica*” (CAMPOS; FLORES, 2018, p. 253).

Didi-Huberman, no livro *Venus Rajada* (2005), apresenta uma importante perspectiva para seguirmos com a interpretação da *Vênus* do Renascimento: em convergência com os estudos de Warburg, o autor entende que interpretá-la significa trilhar um caminho turbulento em



FIGURA 9.

Sandro Botticelli, O Nascimento da Vênus, 1474-1475. Galleria degli Uffizi. Fonte: Wikimedia <[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Birth_of_Venus_\(Botticelli\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Birth_of_Venus_(Botticelli))>

que confluem múltiplas perspectivas. Nessa empreitada, faz uma crítica a historiadores da arte como Kenneth Clark que, em *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte* (1956), buscou dar significados definitivos às imagens, a partir de uma perspectiva analítica baseada em um modelo estático de interpretação. Didi-Huberman (2005) opõe-se a essa e a outras análises que, segundo ele, tendem a um viés interpretativo com um quê de “neokantismo”, uma vez que procuram separar a racionalidade interpretativa do sujeito – que aponta para uma única possibilidade interpretativa das imagens – de certos aspectos desejantes – como repulsa, empatia, horror – que naturalmente vigoram quando nos deparamos com qualquer imagem. Desse modo, defende que o ato de olhar para uma imagem não se configura como uma operação fechada, mas, ao contrário, trata-se de um ato aberto, que não se aprisiona em certas narrativas preestabelecidas.

Assim, Didi-Huberman (2005) procura ampliar as possibilidades interpretativas da Vênus. Utilizando-se da noção warburguiana de *Nachleben* (sobrevivência), Didi-Huberman argumenta que as imagens possuem uma pós-vida, no sentido de que é sempre possível estabelecer com elas novas conexões, desvinculadas do tempo histórico de suas produções. As imagens, para o autor, pertencem a um tempo que não é único, um tempo que é anacrônico. “Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). Desse ponto, o ver, que é imaginar – “para saber é preciso imaginar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 154) –, abre uma fenda para novas e outras possibilidades interpretativas.

Nesse sentido, Nicola Costantino, em *O verdadeiro jardim nunca é verde* (2016), justapõe em um espaço particular várias referências incompatíveis entre si: a obra de Bosch, as figuras mitológicas, e o seu corpo. Utilizando-se de habilidades que são características de seu trabalho, a artista, ao desenhar a fonte da vida, ao produzir focinhos, empalhar animais, articula um jogo de visualidade, constituindo um novo espaço, que vai

além da atmosfera de Hieronymus Bosch. Esse novo espaço, assume um caráter experimental, permitindo a Costantino praticar fabulações de si, a partir do ato de dar novas faces às figuras mitológicas: remove-as do solo transcendente, insere-as em um espaço desértico, escuro e sombrio, bem diferente da atmosfera plácida organizada em quadros como o de Botticelli.

Na composição, o corpo visto é o mesmo corpo que concebe, e Nicola Costantino se coloca nas representações como quem afirma que detém a narrativa representacional das figuras mitológicas e de si. Seu corpo, nessa obra, parece representar todos os corpos femininos: a artista coloca as forças materna, física e sexual em um espaço que rompe com as concepções habituais da história da arte ocidental. Desse modo, seu jardim nunca é verde porque é inquietante, denso e particular. Pode-se especular que o resgate de si está no ato de inserir-se no submundo de Tétis, que procura a salvação de seu filho, está no reflexo da Vênus que, ao se olhar no espelho, observa muito mais do que o seu próprio rosto, observa a si, um corpo com uma sensualidade particular, e, por fim, na figura de Diana, que expõe as caças como quem expõe sua força própria.

Trata-se, portanto, de um espaço experimental que coloca em questão a interpretação da arte renascentista e mostra, como afirma Didi-Huberman, que a fissura no solo da arte se dá quando certos atos individuais lançam novos modos de ver, de interpretar e de narrar e, por consequência, liberam transformações, experiências particulares que permitem conjurações de si. Em suma, trata-se de uma reformulação discursiva própria da arte – a “cópia” como reformulação do real.

Considerações finais

Este trabalho apresentou uma reflexão sobre a obra *O verdadeiro jardim nunca é verde* (2016), de Nicola Costantino. Tratou de mostrar a representação como um modo de fissurar o solo da arte ocidental a partir de uma experiência individual. A experiência aparece como uma possibilidade de transgressão, que se constitui por meio de dinâmicas que confrontam os saberes e as normas de uma época e, por consequência, liberam novas configurações de si. Nesse sentido, Costantino se revela no colocar-se corporalmente na obra a partir das figuras mitológicas de Tétis, Afrodite/Vênus e Ártemis/Diana, tomando para si sua força simbólica. O ato individual de Costantino abre possibilidades para a reformulação discursiva: a artista, ao representar essas figuras, lança novas interpretações, indicando novos modos de ver, de olhar e de narrar.

Referências

ANTUNES, Pedro Barbieri. **Hinos Órficos**: edição, estudo geral e comentários filológicos. Trabalho de dissertação do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018.

BECCARI, Marcos. **Sobre-posições**: ensaios sobre a insinuação pictórica. Rio de Janeiro: Áspide, 2019.

BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo: Rocco, 1999.

BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher**: nova psicologia das mulheres. São Paulo: Paulus, 1990.

BOSING, Walter. **Hieronymus Bosch cerca de 1450 a 1516**: entre o céu e o inferno. Köln: Taschen, 1991.

CAMPOS, Daniela Queiroz; FLORES, Maria Bernadete Ramos. Vênus Desnuda: a nudez entre o pudor e o horror. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 8, n. 2. Porto Alegre. Abril/Junho, 2018.

CLARK, Kenneth. **O Nu: um estudo sobre o ideal em arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.

COSTANTINO, Nicola. In: PAZ, Dolores Pruneda. **Costantino: “En el futuro no se va a comer carne y tampoco va a haber sexo”**. Buenos Aires, 2016. Disponível em: <<https://www.telam.com.ar/notas/201611/169498-nicola-costantino-muestra-el-verdadero-jardin-nunca-es-verde-el-jardin-de-las-delicias-el-bosco.html>> Acesso em: Maio de 2021.

COSTANTINO, Nicola. In: DI VITO, Sol. **¿Cómo es Real Absoluto, la espectacular muestra de Nicola Costantino en el museo MAR de Mal del Plata?** Buenos Aires, 2019. Disponível em: <<https://malevamag.com/real-absoluto-asi-es-la-interesante-y-cautivadora-muestra-de-nicola-costantino-en-el-museo-mar/>> Acesso em: Maio de 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34,1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Venus rajada**: desnudez, sueño, crueldad. Editorial Losada, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens, apesar de tudo**. Lisboa: Editora KKYM, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020.

HOMERO. **A Ilíada**. São Paulo: Penguin Books, 2013.

LAVAL, Christian. Foucault e a experiência utópica. *In*: Foucault, Michel. **O enigma da revolta**. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2018.

MACEDO, Lurdes. Sobre o “Jardim das delícias” como modelo de análise dos processos intercultural. **Revista Comunicação e Sociedade**, v. 32, pp. 225-238, 2017.

MARCELINO, Luciana. Detalhe em movimento ou a sobrevivência da ninfa. **Gambiarra**, n.7, pp. 87-101, dezembro de 2015.

ORFEU. A Afrodite. *In*: ANTUNES, Pedro Barbieri. **Hinos Órficos**: edição, estudo geral e comentários filológicos. Trabalho de dissertação do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018.

RAGUSA, Giuliana. Da castração à formação: a gênese de Afrodite na Teogonia. **Letras Clássicas**, n. 5, pp. 109-130, 2001.

RIEU, E. V. Introdução à edição de 1950. *In*: HOMERO. **A Ilíada**. São Paulo: Penguin Books, 2013.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Artigo submetido em: 18/06/2021

Aceito em: 27/07/2021



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.