

“A Origem do Mundo” de Gustave Courbet: realismo e erotismo

IAN PACKER

resumo O presente artigo/ensaio pretende analisar a tela *L'origine du monde* (“A origem do mundo”), do pintor realista francês Gustave Courbet (1819-1877), estabelecendo relações com seu contexto social e artístico. Realizada em um momento privilegiado da história da arte e da sociedade ocidental, em que ambas se desembaraçavam de suas formas tradicionais, “A origem do mundo” (1866) expressa o caráter inovador de seu tempo por meio da originalidade tanto de sua forma quanto de sua temática: nela, realismo e sexualidade ocupam o centro da representação artística. Tal inovação realizada pela obra de Courbet é trabalhada aqui como uma peça importante do processo de formação daquilo que Foucault chamou de “dispositivo da sexualidade”. Sustentamos, assim, que aos saberes médico, pedagógico e jurídico, que nos séculos XVIII e XIX se articularam para a produção de um conhecimento sobre a sexualidade, uniu-se um *saber pictórico*, ou *visual* sobre ela, o qual reorganizou profundamente os modos como ela passaria a ser enunciada e, sobretudo, visualizada nas sociedades modernas.

palavras-chave Courbet. Realismo. Erotismo. Foucault.

1. Representações do corpo nu estão presentes ao longo de toda a história da arte, não havendo conceito, por mais sublime que seja, que já não tenha sido por ele expresso. Nesse sentido, convém tentar compreender essas representações não apenas como um tema ou um veículo universal de expressão dos mais variados sentimentos e emoções, mas, como nota Kenneth Clark, como uma *forma de arte espectral* (Clark, 1956) que, se realizando por meio de diferentes suportes – a pedra ou a tinta, o fotograma ou o próprio corpo em performance –, ultrapassa a todos eles e se constitui em

uma forma particular de expressão e de conhecimento do homem.

Se circunscrevermos nosso olhar ao desenvolvimento da arte na civilização *ocidental*, essa constituição do nu como forma artística específica aparecerá de maneira ainda mais evidente, pois só por aqui as formas de representação da nudez humana se organizaram em uma verdadeira *teoria do nu*, a qual estabeleceu um conjunto claro de regras e convenções de representação que deveriam orientar toda aparição da nudez humana, adequando-a aos mais nobres ideais éticos e estéticos da arte. Por aqui, o corpo nu se viu frequentemente mergulhado em amplas narrativas míticas e religiosas, que o envolveram em uma trama de significados meta-históricos e sustentaram, por meio dele, determinada *visão de mundo* e determinados discursos sociais. Dessa forma, o gozo e o prazer que no corpo têm origem e as formas e posturas que ele ganha ao expressá-los se viram, frequentemente, *enredados* em emoções e sensações de outra ordem, sendo investidos, por exemplo, do sofrimento e da piedade religiosos e, assim, impedidos de se manifestarem *per se*.

No Oriente¹, a nudez humana não se organizou de tal forma específica, nem mereceu ser articulada em uma *teoria do nu*, e isso não por falta de representações ou de “ousadia” da parte de seus artistas. Pelo contrário, por lá não faltam retratos do corpo do homem e da mulher despidos, alguns dos quais inclusive tornam as representações ocidentais que estavam sendo realizadas no mesmo período “inocentes” demais em termos de recato e pudor (como os desenhos de Katsushika Hokusai e Kitagawa Utamaro, por exemplo). A diferença, contudo, parece residir na atenção que cada uma dessas

tradições artísticas despendeu ao corpo, à sua estética e às suas qualidades, diferenças essas que parecem corresponder à distinção realizada por Michel Foucault entre a *scientia sexualis* ocidental e a *ars erótica* oriental. Sem querer entrar no mérito detalhado da argumentação de Foucault, por demais conhecida, nos parece necessário dizer apenas que enquanto a *scientia sexualis* procurou, pelos mais diferentes e inesperados caminhos, falar ao máximo do sexo, a *ars erótica* procurou, ao contrário, cultivar seu segredo e sua discrição, de modo que

na arte erótica [...] não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer e, portanto, segundo sua identidade, sua qualidade específica, suas reverberações no corpo e na alma (Foucault, 1988, p. 34).

Essa observação ganha ainda mais pertinência, a nosso ver, se pensarmos no modo como a nudez e o sexo passaram a ser representados nos séculos mais recentes. Pois acontece que a partir do século XVIII, o campo representacional do nu – e a arte e seus ideais ético-morais de forma geral – sofreu sucessivos abalos, que provocaram fissuras nos discursos artísticos sobre a nudez que até então vinham sendo encapados. Os impactos do romantismo, por um lado, com seu apelo à manifestação da singularidade e da vida íntima dos homens, e do materialismo, por outro, que desde o século XVII se organizava como doutrina anti-religiosa e dinamizava em torno de si grandes avanços científicos (Jacob, 1999), foram fundamentais nessa desestruturação do ideal de arte e de nudez entronizado pelas academias européias, possibilitando novas experiências estéticas e a emergência de novos valores e significados na sociedade. Além disso, as novas formas de so-

ciabilidade ensejadas pelo contexto urbano e crescentemente industrial que se formava na Europa, que propiciou o surgimento de novas figuras sociais (e o realocamento das antigas) e possibilitou uma nova experiência da *cidade*, cada vez mais moldada ao universo de relações capitalistas, constituíam nova *matéria social*, que exercia considerável pressão sob as formas de representação artística e ansiava pelo momento de adentrá-las.

Para compreender esse processo de desmantelamento do gênero do nu, é de grande utilidade e interesse acompanhar a argumentação desenvolvida por T. J. Clark (2004) a respeito do estranhamento que o quadro *Olympia* (“Olimpia”)² de Manet provocou no público do Salão de 1865, em Paris.

2. Havia algo em “Olimpia” que escapava ao campo de referências dos críticos e amantes da arte do século XIX e que lhes causava profundo estranhamento: segundo Clark, tal se devia ao tensionamento, levado a cabo por esse quadro, das categorias do “nu” e do “despido”, de “cortesã” e de “prostituta” que vigoravam na sociedade francesa do segundo império.

Segundo Clark, no imaginário da sociedade francesa desse período havia uma distinção entre a figura da prostituta e a figura da cortesã. Tal distinção era sustentada pelo cuidado de não permitir que o caráter ultrajante dos modos de vida gerados pelo encontro direto entre sexualidade e capital irrompesse na vida social da burguesia francesa e se revelasse como sendo seu *outro lado*, seu *contraponto*. Assim, a cortesã era a figura ideal para que esse encontro pudesse ocorrer e ser representado de maneira ideologicamente segura. Dotada de uma beleza extraordinária, que elevava o preço de seus serviços e, portanto, peneirava sua clientela entre as mais importantes e ricas figuras da sociedade, a cortesã rarefazia a relação mercantil entre cliente e prostituta, entre capital e sexualidade,

em uma relação espetacular, de modo que cada um desses dois termos deixava de ter relação entre si. A cortesã permitia a passagem segura da mulher honesta à prostituta, remediando o efeito explosivo que viria do encontro direto entre essas duas figuras.

Dessa forma, o impacto que a prostituta Olímpia de Manet provocou no Salão de 1865 deve-se, segundo Clark, ao fato de que ela informava ao espectador qual era sua posição e sua função na sociedade francesa, qual era seu interesse, o que lhe motivava, dando-lhe subsídios para imaginar em que situação ela estava envolvida, que cena havia precedido ou iria suceder àquela que se podia ver. Tal impacto não se devia, contudo, apenas ao tema da tela, já que a prostituição também figurava em telas de outros pintores do mesmo período e mesmo de pintores posteriores a Manet, mas pela *forma* com que Manet o trabalhou, expressando, por meio da própria nudez de Olímpia, sua origem social.

É nesse ponto que Clark discorre a respeito da fragmentação que o gênero de pintura do nu estava sofrendo ao longo do século XIX e que sua argumentação é de grande interesse e proveito para a compreensão de “A origem do mundo”, sobretudo se pensarmos que a diferença de datas entre a tela de Manet (1865) e a de Courbet (1866) é de apenas um ano. Segundo ele, a maioria dos artistas sabia que o motivo e o apelo da pintura de nus era francamente erótico, de modo que

o desejo nunca esteve ausente do nu, e o gênero oferecia varias figuras nas quais o primeiro podia ser representado: como uma demanda animal emergindo em uma forma meio humana, meio caprina; ou, como Eros, guia enamorado que representava o desejo do homem e a desejabilidade da mulher. Mas o propósito principal do nu era estabelecer uma distinção entre essas figuras e a nudez em si: o corpo era acompanhado e

em certa medida ameaçado por sua identidade sexual, porém no final o corpo triunfava. Para dizer menos metaforicamente: a tarefa do pintor era construir ou negociar uma relação entre o corpo como fato particular e excessivo – aquela carne, aquele contorno, aquelas marcas da mulher moderna – e o corpo como signo, formal e generalizado, concebido como emblema de serenidade e satisfação. O desejo aparecia no nu, mas era mostrado deslocado, personificado, não mais um atributo da mulher sem roupa (Clark, 2004, p. 184).

Assim, continua Clark, a nudez era frequentemente *encenada* por meio de ações, significados e atributos exteriores a ela, de forma que sua força sexual era diluída e direcionada para o ideal ético-moral que a pintura tinha como função transmitir. Um pouco a maneira da Liberdade, no célebre quadro de Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple* (“A liberdade guiando o povo”, de 1830), a nudez estava sempre envolvida em uma narrativa, tornando-se uma alegoria de si mesmo, sem qualquer referência aos modos reais pelos quais existia no mundo e às maneiras pelas quais ela podia ser realmente experimentada. O que dela se encontra no padrão de representação sustentado pela *teoria do nu*

é um corpo dirigido ao espectador franca e diretamente, mas em grande medida generalizado na forma, arranjado num esquema complexo e visível de rimas, expurgado de particularidades, oferecido como uma versão livre, mas respeitosa, dos modelos corretos, aqueles que melhor enunciam a natureza (Clark, 2004, p.185).

O gênero funcionava, assim, para conciliar o conflito entre a nudez e o prazer sexual, como verdadeira antítese ao sexo.

Ora, não é difícil de compreender o estrago que a “Olímpia” de Manet fez sobre essa tradi-

ção: com seu olhar fixo no espectador, informando ter consciência dos motivos sexuais dos olhares que lhes são dirigidos, com sua pilosidade razoavelmente exposta, com sua mão escondendo seu sexo e, portanto, declarando que ele estava lá. Segundo Clark, Manet figurou em seu quadro não somente uma prostituta; por meio dela, refez as categorias básicas do nu e da nudez, tornando a sexualidade *constitutiva* do corpo da mulher, algo que podia ser lido em seu próprio corpo e *dentro* dele. “Olímpia” podia ser vista como uma *cortesã nua*, mas de dentro de sua figura pulsava e pressionava a figura de uma *prostituta despida*, que promovia o encontro da sexualidade e do capital não mais em um reino abstrato, mas na materialidade de seu corpo, como fatores determinantes de sua formação. A narrativa interna do quadro passava a ser o próprio corpo nu.

As formas tradicionais de representação do nu estavam sendo, assim, fortemente abaladas, com sua gradativa desintegração apontando diretamente para a emersão da sexualidade no corpo, no campo de representação visual e na organização da vida social. Se, segundo Clark, o nu constituiu uma forma importante – e uma das poucas – de aparição do sexo na história da arte, sendo o lugar onde o corpo foi revelado, recebeu seus atributos e foi submetido à ordem e percebido como não problemático, não se pode deixar de ter em vista que a partir do século XIX ele passa a ser problematizado e a aparecer de diferentes formas, de modo que sua sintonia com as outras formas de visibilidade e invisibilidade dadas à sexualidade no período (e que foram descritas por Foucault) pode ser investigada – a emergência de uma temática e de uma forma francamente sexual e sexualizada de representação do corpo ao longo do século XIX, correspondendo à própria formação do dispositivo da sexualidade que o filósofo francês tratou de descrever. A desintegração do nu não deve ser vista, portanto, simplesmente

como uma vitória contra a hipocrisia e o pudor da burguesia, mas como um momento de rearticulação do campo discursivo que forma a vida social, como um momento de reorganização dos discursos e dos contra-discursos, dos silêncios e dos ruídos, no qual a pintura – dir-se-ia melhor, a *imagem*, a *representação imagética* – começava também ela a se tornar uma parte importante na elaboração de uma forma de saber a respeito da sexualidade.

3. Retomando do ponto em que paramos no fim do item 1, e à luz do que expusemos no item 2, gostaríamos agora de nos referir especificamente a produção artística de Courbet, escrevendo algumas palavras acerca de seu *Realismo*.

Ponto de chegada da tradição artística do século XVIII, notadamente do Romantismo, e ponto de partida do modernismo das décadas de 1870, 1880 e 1890, o Realismo de Courbet configura-se como um momento privilegiado da história da Arte, quando esta toma significativa distância do campo do pensamento abstrato, organizado em torno das narrativas religiosas e meta-históricas, e passa a representar – e, sobretudo, a abordar – de maneira mais enfática a realidade que a cerca.

Desde sua juventude preocupado com os destinos políticos de sua época, republicano convicto e entusiasta da revolução de 1848 e da Comuna de Paris (1871), Courbet incorporou bem em sua arte o gosto romântico pela representação do regional, do popular, do homem simples, valendo-se, principalmente, da paisagem natural e humana que podia encontrar em sua terra natal, Ornans. A primeira fase de sua produção artística é marcada, assim, pela realização de grandes telas em que, ao contrário das grandes figuras e dos grandes feitos históricos a quem geralmente elas eram reservadas pela academia, viam-se camponeses em atitudes banais do cotidiano, a maioria das

vezes em poses nada heróicas ou extravagantes, mas simples e estáticas, como se fossem figuras vazias. São dessa fase *L'enterrement à Ornans* (“Enterro em Ornans”, de 1849-1850) e *Les casseurs de pierre* (“Os britadores de pedra”, 1849), telas pelas quais sua arte conquistou grande reputação, mas também foi acusada de ser excessivamente conjuntural, de tomar, freqüentemente, a parte pelo todo. Os críticos e os biógrafos de Courbet afirmam, de maneira quase consensual, que a tela *L'Atelier du peintre* (“O Ateliê do pintor”, 1855) constitui um exemplo bem acabado da primeira fase da obra do pintor francês, interpretação, aliás, que parece ser sugerida pelo próprio artista, ao ter colocado como subtítulo dessa tela a frase *Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale* (“Alegoria real de sete anos de minha vida artística e moral”). Não entraremos aqui no mérito de uma análise pormenorizada dessa tela tão rica em personagens, objetos e detalhes, e que já foi bem trabalhada e discutida pelos críticos e admiradores da obra de Courbet, sem que qualquer um deles tenha chegado a alguma interpretação definitiva. Nós nos limitaremos a fazer, a partir dela, apenas alguns comentários que, a nosso ver, oferecem as linhas gerais dentro das quais pode ser compreendido o Realismo de Courbet.

Como o subtítulo do quadro sugere, o Realismo de Courbet é *alegórico*, suas telas organizam-se como metáforas de sentidos e de significados que se encontram alhures, fora das quatro linhas de cada uma de suas telas – ou entre elas –, não esperando dos espectadores uma adesão irrefletida à *positividade* da imagem retratada, mas, antes, como disse Michael Fried em uma afirmação um tanto benjaminiana, uma leitura “contrária a fibra do conteúdo ostentado”³ (Fried, 1990, p. 3). Segundo Fried, a pintura realista, de forma geral, e o Realismo de Courbet, em

particular, não podem ser vistos como simples expressão da habilidade do artista em representar de maneira mais ou menos detalhada e fiel o que ele tem diante dos olhos, mas, ao contrário, como uma construção que busca provocar um efeito de real (Fried, 1990). De fato, se repararmos no quadro que Courbet está pintando ao centro da tela “O Ateliê”, verificaremos que ele pinta uma paisagem – gênero classicamente tido como dependente de uma observação fiel, precisa e detalhada da realidade –, sem que para tal se encontre realmente face a ela. Com isso, Courbet parece sugerir que pinta a paisagem de memória, ou que a está inventando no preciso momento em que a executa, e que a inspiração, assim, vem antes de sua imaginação do que da observação que ele tem a frente de si. Segundo Fried, esse aspecto imaginativo do Realismo de Courbet parece ter escapado mesmo a Baudelaire que, em 1850, o acusou de estar arrasando com o exercício imaginativo da arte com o seu realismo.

É interessante dar breves notícias aqui a respeito do amplo processo histórico e artístico em que Fried insere o Realismo de Courbet e a partir do qual ele procura compreender sua obra. Isso porque partilhamos de sua opinião e acreditamos que ela nos será proveitosa quando nos detivermos mais atentamente sobre “A origem do mundo”. Segundo Fried, a tradição artística francesa, desde Diderot, se empenhou em desmontar e banir da arte aquilo que o crítico francês chamou de teatro e teatralidade da obra de arte. Para Diderot, a obra de arte deveria parar de apresentar suas figuras atuando como se estivessem na ausência de qualquer observador. Ao contrário, deveriam instituir a posição do espectador, tornando-o uma força ativa e participativa da obra. Segundo Fried, com isso Diderot tornou a absorção do observador pela pintura algo crítico, que deveria ser problematizado

e elaborado por toda produção artística posterior. Na leitura de Fried, Courbet constitui precisamente o ponto de realização efetiva desse ataque de Diderot à teatralidade da obra de arte, na medida em que suas pinturas efetuam importante deslocamento na concepção acadêmica da obra de arte como fato moral – que *absorve* a realidade em detrimento de um ideal ético-estético – e inscrevem-se na realidade, tornando-se um fato *político*.

Essa argumentação de Fried nos parece extremamente interessante, ainda por possuir importantes pontos de contato com as análises desenvolvidas por Linda Nochlin a respeito da obra Courbet. Segundo ela,

certamente o pintor que mais encarna as implicações duais – tanto política, quanto artisticamente progressivas – do uso original do termo “*avant-garde*” é Gustave Courbet e seu combativo e radical Realismo. “O Realismo”, Courbet declarava ostensivamente, “é a democracia na arte”. (Nochlin, 1989, p. 12)

Ainda segundo Nochlin, Courbet

viu seu destino como uma contínua ação de vanguarda contra as forças do academicismo na arte e do conservadorismo na sociedade. Longe de ser um tratado abstrato sobre as últimas idéias sociais de seu tempo (...), [sua obra] é um emblema concreto a respeito do que o fazer artístico e a natureza da sociedade são para o artista realista. É através de Courbet que todas as figuras participam da vida do mundo pictórico, sendo todas elas relacionadas à experiência direta; elas não são abstrações tradicionais como a Verdade ou a Imortalidade, nem são lugares comuns como o Espírito da Eletricidade ou do Telégrafo. É, ao contrário, sua concretude que lhes dá credibilidade e convicção (...), a qual, além disso, as amarra indissolúvelmente a um momento particular da história (Nochlin, 1989, p. 12)⁴.

Para Nochlin, assim, o vanguardismo de Courbet está no fato de ele desvincular sua obra das grandes narrativas religiosas e históricas, apresentando-se, ao contrário, como um pintor *particular*, dotado de um interesse *particular* – a *concretude* da experiência do mundo que o cerca –, particularidades estas que o tornam, segundo ela, o primeiro pintor eminentemente *político* da história da arte (Nochlin, 1989).

No que se refere a essa postura política da obra de Courbet, é interessante notar como alguns contemporâneos seus o acusaram de, a partir dos anos 50, com o fracasso da Revolução de 48, ter imprimido um caráter resignado a suas telas, deixando de representar a atividade e a vida cotidiana dos trabalhadores e camponeses para voltar-se para a realização de retratos da natureza – *landscapes* e *still-livings* – e de mulheres nuas. As obras de sua segunda fase chegaram mesmo a ter seu significado vulgarmente politizado por seus admiradores e companheiros que, com isso, queriam defender Courbet das acusações que sofria e manter sua obra em sintonia – ainda que de forma instrumentalizada – com o cenário político do momento. Como conta Thierry Savatier (2006), seu grande amigo, entusiasta e conterrâneo Pierre-Joseph Proudhon, por exemplo, insistiu em ver em *Vênus et Psyché* (“Vênus e Psique”) “a sátira das abominações de seu tempo”⁵, um ataque ao suposto estado de licenciosidade e imoralidade em que viviam as classes altas francesas, ao invés de ver nessa tela um ataque a própria idéia de moralidade – o que parece estar mais próximo do projeto de Courbet. Esse comentário de Proudhon, segundo Savatier, indica o quanto o espírito revolucionário e a burguesia reacionária do período se encontravam no terreno da ordem moral⁶, e o quanto a temática da segunda fase de Courbet seria necessariamente mal-compreendida por ambos.

Tendo isso em vista, é sobre essa segunda fase da obra de Courbet que nos deteremos mais atentamente a partir de agora, sobretudo sobre as telas que tematizam, de uma forma ou de outra, a nudez e a sexualidade.

4. É interessante seguir a explicação que Savatier (2006) oferece para a suposta mudança temática das obras de Courbet a partir dos anos 60. Segundo ele, parte dessa mudança pode ser pensada a partir de uma sutil coincidência:

Ora, diz ele, Proudhon morreu em 1865 e a concordância de datas abre uma perspectiva: sua morte poderia ter, de alguma forma, libertado Courbet de uma patronagem obstruidora e pudibunda (Savatier, 2006, p. 68)⁷.

Dessa forma, as telas dos anos 60 em diante podem ser compreendidas como oriundas de uma liberdade de criação que o artista conheceu com a morte de seu amigo, pela qual pôde desvincular sua obra da cena política e da atmosfera ideológica do período e passar a realizar uma outra leitura do mundo, ainda política à sua maneira.

Mas passemos às telas. Podemos acompanhar ao longo das telas de Courbet em que figuram mulheres nuas e seminuas uma gradativa explicitação do motivo sexual que parece as envolver. Se passamos de *Les baigneuses* (“As banhistas”, de 1853) a “Vênus e Psique”, e desta para *Les dormeuses* (“As dorminhocas”⁸, de 1866), vemos como se torna cada vez mais claro a presença de um desejo sexual constituindo a narrativa da tela. Aquilo que está latente nas duas figuras femininas do primeiro quadro, mais ainda enredado no tema do banho, torna-se mais aparente na postura de “Vênus e Psique”, para ser finalmente formulado por meio do abraço íntimo e apertado das duas jovens moças do quadro de 1866. Nesse último quadro, é inescapável compreender qual

o motivo da exaustão das duas jovens moças e o que as faz dormir um sono tão profundo: o desejo sexual. Tal impressão também se produz quando inserimos as telas de Courbet no conjunto das representações de erotismo que povoaram a imaginação do século XVIII e XIX. Um exemplo desse notável desenredamento gradativo da sexualidade e do desejo na produção artística do período é fornecido por Savatier na comparação que realiza entre o mesmo “As dorminhocas” e a escultura *Femme piquée par un serpent* (“Mulher picada pela serpente”, de 1847), de Auguste Clésinger. Segundo Savatier, a presença da serpente nessa obra serve apenas para disfarçar a verdadeira causa da contorção do corpo da mulher, que deixa de ser uma manifestação do prazer sexual que o percorre para se tornar expressão do efeito doloroso do veneno que entra em suas veias. Contrariamente a esse disfarce, segundo ele, o colar de pérolas quebrado que vemos próximo ao corpo das amantes na tela de Courbet atua como uma espécie de anti-serpente: não disfarça, mas reforça o motivo sexual da cena, sendo o próprio símbolo da atração sexual e da distensão, do apaziguamento, que se segue à sua satisfação. O sentido sexual do quadro pode ser apreendido ainda se comparamos a cena lésbica que ele retrata ao conjunto das representações do amor entre mulheres que foram realizadas no período anterior – e mesmo posterior – a Courbet. Segundo Kosinsky, “As dorminhocas” deve ser visto como uma interpretação realista do tema lésbico que está implícito no mito de Diana, um tema frequentemente trabalhado nos séculos XVIII e XIX. François Boucher, por exemplo, criou belas telas a respeito desse mito, como *Diane sortant du bain* (“Diana saindo do banho”, de 1742), *Diane après la chasse* (“Diana depois da caça”, de 1745) e *Jupiter déguisé en Diane et Callisto* (“Júpiter disfarçado como Diana e Calisto”, de 1759). Outro pintor que representou o tema

do lesbianismo foi Toulouse-Lautrec, como na tela *L'abandon ou Les deux amies* (“O abandono ou As duas amigas”, de 1895), em que o erotismo que envolve as mulheres é claramente tematizado, ainda que de maneira discreta. Frente a esses quadros, no entanto, “Vênus e Psique” e “As dorminhocas” são evidentemente mais enfáticos no tratamento do desejo sexual. Neles, Courbet submergiu a narrativa mitológica, não apresentando pictoricamente, no que se refere ao primeiro desses quadros, por exemplo, nenhuma referência à ira ciumenta de Vênus causada pela beleza de Psique, como era dito no mito. Na verdade, a referência mitológica presente somente em seu título deve ser entendida assim como a serpente na escultura de Clésinger, ainda como uma camuflagem, da qual as amantes de “As dorminhocas” se livrarão totalmente pouco tempo depois.

Vemos, assim, como as telas de Courbet, a exemplo da “Olímpia” de Manet, participam do movimento de desintegração do nu nas artes visuais, tensionando cada um dos elementos prescritos pela academia para a representação do nu e suprimindo-os gradualmente, de modo que o desejo sexual passou cada vez mais a habitar os corpos representados e a sexualidade a se *desenredar* – das *redes* e do *enredo* que classicamente as envolviam –, sendo abordada sem subterfúgios, em um movimento que terá um momento especial em “A origem do mundo”. Convém notar, contudo, antes de passarmos finalmente a essa tela, e a fim de chegar a ela com mais propriedade, que esse processo não se organiza apenas de forma *negativa*, como se seu desenvolvimento fosse dependente apenas do fracasso da teoria acadêmica do nu em zelar por seus padrões de representação e suas convenções e de sua gradativa desintegração. Ao contrário, ele se inspira também em uma outra tradição representativa, a das gravuras que ilustravam os folhetins, as revistas e os jornais populares – sobretudo

os de caráter *erótico e pornográfico* –, a qual ele se liga de maneira *positiva*.

5. É fundamental conhecer as representações gráficas populares que circulavam na França, pré e pós-revolucionária, para que seja possível compreender a maneira como se organizava o imaginário do país naquele momento (bem como as mudanças pelas quais ele passava) e o campo representacional possível em que estava inserido Courbet. No que se refere a produção artística de Courbet, é conhecido o quanto ela foi influenciada pelo “popular imagery” – para a usar a expressão do célebre artigo de Shapiro (1990) – do período. Shapiro mostrou como a tela *Les paysans de Flagey revenant de la foire* (“Camponeses de Flagey regressando da feira”, de 1850) deve muito de sua composição a algumas gravuras que circulavam entre os camponeses franceses no período, as quais Courbet usou como modelo. Também Savatier e Kosinsky demonstram como para a tela “As dorminhocas” Courbet se inspirou em uma litografia de Achille Deveria de 1837, “Minda e Brenda”, que havia sido realizada para ilustrar o romance de W. Scott, “O pirata”.

Nesse sentido, um reservatório especial de representações, realizadas muitas vezes por artistas menores e gravuristas, que parecem ter exercido considerável influência em Courbet e suas telas sobre nudez, pode ser encontrado nas páginas dos romances libertinos e pornográficos que circulavam pela Europa, tais como os de Restif de la Bretonne e do Marquês de Sade, em que – e com isso já começamos a entrar no mérito de “A origem do mundo” – a “vulgaridade”, o “baixo calão” e o “mau gosto” no trato do sexo, da sexualidade e do corpo, já vinham sendo ensaiados. Com efeito, as gravuras⁹ que ilustravam esses romances pornográficos parecem ter usufruído uma liberdade de representação da sexualidade que a pintura demorou a conquistar. Nelas, abundavam representações

de relações sexuais, de genitálias em pleno uso e ação, e expressões de um desejo sexual carnal e livre de qualquer amarra moral. Isso se deveu, em parte, à liberdade que a própria linguagem literária dessa época conheceu, a tal ponto de ter originado um gênero propriamente erótico e pornográfico, dotado de um razoável público leitor. As gravuras que estampavam as páginas desses romances participavam, assim, dessa liberdade, já que tinham a função de materializar aos leitores as cenas que eram descritas, de modo que eles pudessem apreciá-las com os olhos e não apenas com a imaginação. Se é certo que a qualidade artística dessas gravuras era, na maior parte das vezes, desprezível, em razão da própria subsunção dessa linguagem pictórica à linguagem literária que a envolvia e orientava, não se pode negar, contudo, que elas tiveram uma importância crucial para as transformações que acometeram as formas mais altas de representação artística posteriormente, constituindo um primeiro exercício de representação de uma determinada temática e de determinados valores que viriam penetrar com grande força na vida social e na economia visual dos séculos XIX e XX.

No que se refere ao impacto dessas representações na vida social, Lynn Hunt, em interessante artigo intitulado “A pornografia e a Revolução Francesa” (Hunt, 1999), discorre sobre o efeito político da pornografia durante a Revolução Francesa. Segundo ela, enquanto até meados do século XVII os textos pornográficos dedicavam-se a contar a vida perniciosa que levavam as prostitutas, a partir dessa data se tornaram uma forma de ataque à vida de luxúria, licenciosidade e depravação que levavam os membros da nobreza francesa, alvejando as principais figuras políticas da época. A própria rainha Maria Antonieta passou a figurar como personagem nesses romances, sendo acusada de ter hábitos sexuais desregrados e de, portanto, ser incapaz de garantir a legitimidade do herdeiro do trono francês, já que nada

provava que seus filhos eram de fato filhos do rei. Assim, a literatura libertina desempenhou um importante papel no sentido de acusar a decadência moral da corte que os revolucionários queriam erradicar. Além disso, ao representar os políticos, intelectuais e religiosos franceses em poses extravagantes ou tendo relações sexuais, muitas vezes com membros de todas as classes sociais, acabavam por secularizar o corpo dos soberanos da nação, de forma que não apenas degradavam a realeza, mas elevavam o homem comum.

Na nova ordem revolucionária, todos os políticos descobriram que sua conduta estava sujeita à crítica e ao escrutínio, e que a sátira pornográfica fazia parte de uma insistência sobre a transparência, a publicidade ou a sinceridade da prática política (Hunt, 1999, p. 360).

Passado o período revolucionário, contudo, a pornografia encaminhou-se para uma sensível despolitização, na medida em que perdeu um foco político claro e passou a ter como função provocar o escândalo e a excitação sexual. Segundo Hunt, nesse período a pornografia teria se autonomizado da filosofia e da política, já que agora ela “podia ser lucrativa”, não havendo “necessidade de outra justificativa” (Hunt, 1999, p. 363) para se manter.

É dentro desse contexto político e cultural que se desenvolveu a obra de Gustave Courbet. É improvável, assim, que não tivesse conhecimento desses romances e desses retratos pornográficos, e que não tivesse se inspirado neles, mais de uma vez, na elaboração de suas telas. Ainda que o tema e o enquadramento de “A origem do mundo” não tenha um precedente preciso em telas ou gravuras anteriores – o que leva Savatier a dizer que esse quadro é órfão de fonte artística, ao contrário da *Olímpia* de Manet, que tem ascendência inegável na *La Veneri di Urbino* (“A Vênus de Urbino”, de 1538) de

Ticiano –, pois ela representa o sexo feminino em estado bruto e libertado de qualquer ação ou narrativa, não se pode negar que muito de sua liberdade criativa se deva a essa tradição e a essa atmosfera pornográfica que se formou ao longo dos séculos precedentes. Nesse sentido, se não podemos apontar com exatidão os elementos dessa tradição que Courbet teria aproveitado diretamente na composição de “A origem do mundo”, há, contudo, um aspecto que a nosso ver é inegavelmente devedor a ela. Era freqüente, nessas gravuras, a apresentação de cenas de *voyerismo*, em que uma figura espionava a intimidade de uma ou várias outras sem que ela(s) percebesse(m), seja levantando uma saia, seja escondendo-se atrás de uma parede, de forma que por meio delas instituía-se uma determinada relação entre *observado* e *observador*, uma determinada relação de *visibilidade*. Ora, nos parece que “A origem do mundo”, com sua exposição franca do sexo feminino, não faz mais que *radicalizar essa relação*, deslocando-a do interior da tela para o exterior, abrindo-a para o espectador, tornando-o ele próprio o observador da cena indiscreta – o *voyeur*. Esse argumento ganha um sentido mais profundo se levarmos em conta a interpretação do Realismo de Courbet oferecida por Fried, da qual demos notícias acima: “A origem do mundo” está, assim, inteiramente *voltada para o espectador*, ela sabe de sua presença e o provoca, não havendo nenhum elemento pictórico que o absorva ou anule.

Passemos à tela.

6. “A origem do mundo” é uma tela pequena. Mede apenas 55 cm por 46 cm. Quase a totalidade da tela é ocupada pelo corpo de uma mulher que, de pernas abertas, deixa ver seu sexo de maneira plena. A representação não nos permite conhecer o rosto da mulher, mas apenas parte de suas coxas, sua barriga e um de seus seios, estando o outro encoberto por um

tecido branco. Pode-se dizer que a composição, de maneira esquemática, é composta por três triângulos: um, formado pela maneira como o corpo está posicionado; outro, formado pela vagina e pelos pêlos púbicos da mulher; e um terceiro, formado por um triângulo negro situado no canto superior direito do quadro, que dá a impressão da mulher se encontrar em um ambiente escuro. Isso se virmos a tela somente em sua primeira dimensão. Em duas dimensões, percebemos que o corpo é composto a partir de formas ligeiramente arredondadas, assim como o pano sobre o qual ela está deitada, que se apresenta com diversas dobras. Predominam cores sóbrias: o preto, o branco e o cinza, o tom de pele. Mas podemos reparar que os lábios vaginais e o mamilo – o sexo, em suma – são pintados em vermelho escarlate, de modo que destoam um pouco do conjunto e realçam seu *motivo*.

A pose da mulher suscita uma impressão monumental. Se organiza como um trapézio e seu ventre se lança em direção ao espectador de maneira oferecida ao olhar, disponível, provocante. Frente a ele, é difícil não se sentir constrangido, em uma situação embaraçosa. A célebre descrição que o crítico Marcel Du Camp fez dele em fins do século XIX, quando o viu na casa do diplomata egípcio Khalil-Bey, seu primeiro proprietário, é um ótimo testemunho do efeito que o quadro provoca no espectador e da dificuldade que se tem em descrevê-lo sem perder a discrição:

Quando se afastava o véu, ficava-se estupefato ao perceber uma mulher em tamanho natural, vista de frente, emocionada e convulsiva, notavelmente pintada, reproduzida *con amore*, como dizem os italianos, e dando a primeira palavra do realismo. Mas, por um inconcebível esquecimento, o artista que copiou seu modelo ao natural, havia negligenciado de apresentar os pés, as pernas, as coxas, o ventre, o quadril, o busto, as mãos, os braços, os ombros, o pescoço e a

cabeça (Marcel Du Camp *apud* Savatier, 2006, p. 72)¹⁰.

Como se nota, a tela é definida pelo crítico pela *negativa*, por tudo aquilo que ela *não* representa, pelas ausências que a marcam, não sendo enunciado em nenhum momento qual é o seu real sujeito: a nudez escancarada da mulher, composta como uma “espécie de Gioconda com um sorriso vertical”¹¹.

Só que “A origem do mundo” não é apenas um nu: a ausência de um rosto o sublinha. Trata-se, ao contrário, da representação daquilo que sempre esteve faltante das representações do nu feminino para figurar uma mulher completa: nada menos que seu sexo. Dessa forma, Courbet criou uma tela que passou a ocupar um lugar singular na história da arte ocidental por ter dessublimado um “esquecimento” milenar. Segundo Savatier,

da estatuária grega à pintura do século XIX, numerosos são os nus masculinos completos com seu sexo (pensemos no David de Michelangelo), com sua pilosidade natural. Essa especificidade a arte – ou melhor, as regras e as convenções – recusou sistematicamente à mulher, que se viu sempre paramentada com uma folha de vinha, com um oportuno pedaço de tecido, com uma mão judiciosamente colocada [...] ou com qualquer outro artifício mais ou menos verossímil que, com um cuidado onipresente, apagavam todo traço de pilosidade, com exceção de algumas raríssimas e tímidas tentativas. Quando o artista, por razões estéticas, se livrou do tapaxo, o resultado foi pior ainda: ele representava o nada, a ausência do sexo, o não-sexo, o vazio [...], em outros termos, a negação da feminilidade (Savatier, 2006, p. 18)¹².

Nesse sentido, se antes a nudez da mulher não era sexualizada em razão de seus traços e de sua figura demasiadamente genéricos e ide-

alizados, que acabavam por torná-la impossível de ser *desejada concreta e individualmente*, na tela de Courbet essa nudez foi materializada em seus mínimos detalhes, em sua – com o perdão da feia palavra – *carnosidade*. Como afirma Michel Haddad,

suprimindo com um traço genial o rosto desse corpo, Courbet quebrou o efeito pornográfico para alcançar o universal do símbolo, reatando com o mesmo golpe com o gosto romântico pelo fragmento (Haddad *apud* Savatier, 2007, p. 19)¹³.

Com efeito, a pesquisa levada a cabo por Savatier, para descobrir quem foi a modelo que posou para a realização do quadro, chegou à conclusão de que a modelo mais provável não foi Jô Hifferman, de *Jô, la belle irlandaise* (“Jô, a bela irlandesa”), tela de Courbet também pintada em 1866, como sustenta a versão oficial, nem a mulher morena que contracenava com Jô em “As dorminhocas”, mas provavelmente uma fotografia erótica de uma mulher qualquer, como aquelas realizadas por Auguste Belloc, o que reforça a possibilidade de compreensão da tela como uma espécie de “brasão universal do corpo feminino”¹⁴ (Savatier, 2006, p. 12) – e a possibilidade por nós levantada de uma influência vinda da literatura e das gravuras pornográficas em sua composição.

Tendo dito isso, gostaríamos de aproveitar a frase de Haddad para tecer algumas considerações a respeito do romantismo de Courbet e de sua presença em “A origem do mundo”. É inescapável observar como as opções formais feitas por Courbet no momento de composição do quadro remetem à preferência romântica pela representação da partes, e não do todo. Ora, podemos dizer que assim como as célebres telas de Courbet dos anos 40 e 50, que retratam cenas cotidianas da vida dos camponeses de sua região de origem, também

em “A origem do mundo” Courbet retratou as particularidades de uma *região*... uma região do corpo da mulher, uma parte, um fragmento dele. Nesse sentido, podemos comparar essa tela de Courbet com as telas do pintor romântico francês Théodore Géricault, em especial a *Têtes coupées* (“Cabeças cortadas”, de 1818-19) e *Étude de pieds et de main* (“Estudo de pés e mão”, de 1817-1819).

Segundo Linda Nochlin, no interessante ensaio *The body in pieces: the fragment as a metaphor for modernity* (1994), é constante na história da arte a representação de fragmentos, os quais são em geral trabalhados em dois sentidos principais: um, de cunho *nostálgico*, calcado em um sentimento de perda de uma totalidade da arte e da vida que nunca mais será reconquistada; e outro, dotado de um sentimento de emancipação da tradição e da autoridade do passado, e que constitui, por assim dizer, uma condição para a liberdade artística. Segundo Nochlin, esses dois sentidos podem ser encontrados de maneira exemplar na produção artística de todo o período revolucionário francês, bem como na postura dos artistas e da população em geral frente à arte durante esse período: segundo ela, a destruição das obras de arte durante o período do Terror foi vista tanto como um gesto de libertação e de renovação quanto como um gesto de barbárie pura e simples, como um atestado do caráter “nefasto” da revolução. Esse duplo sentido pode ser visto na iconografia da época, pelas representações realizadas da decapitação dos nobres franceses levada a cabo pelos revolucionários: algumas, representam o ato de arrancar a cabeça do rei e dos nobres como um gesto libertador, ao passo que outras, como a comprovação do caráter regressivo da revolução para a civilização. Seguindo esse raciocínio, a referida série de quadros do pintor francês Théodore Géricault é bastante ilustrativa do argumento de Linda, sendo

especialmente ilustrativo desse paradoxo que cerca a presença do fragmento na história da Arte o seguinte trecho de seu texto:

Nas pinturas de Géricault de fragmentos anatómicos – algumas pernas e braços, neste caso – a coerência do corpo é totalmente estilhaçada. Os fragmentos dispersados são então reunidos pela vontade do artista em arranjos ao mesmo tempo elegantes e horríveis, dramaticamente isolados pela sombra e com sua veracidade sensual [...] intensificada pelo que parecem ser luzes de velas. O humor desses trabalhos combinam chocantemente a objetividade da ciência – a fria e clínica observação da mesa de dissecação – com o paroxismo do melodrama romântico¹⁵ (Nochlin, 1994, p. 118).

Ora, não é difícil aplicar esse comentário à tela “A origem do mundo”: também ele retrata um fragmento de um corpo (*decepada* de seus braços, de suas pernas, de seu pescoço e de sua cabeça, como o descreveu Du Camp), também ele provoca um efeito ao mesmo tempo sedutor e assustador a quem o olha. O enquadramento que Courbet fez do corpo nessa tela não deixa de ter, assim, alguma semelhança com os fragmentos de membros decepados pintados por Géricault, de forma que seu erotismo e o choque que ele causa estão intrinsecamente mesclados à repugnância – e, inversamente, à atração – que sentimos pela visão de um corpo destrinchado. É interessante atentar também, a respeito dessa semelhança, o quanto a forma adotada por Courbet para a composição “A origem do mundo” deve alguns de seus aspectos a uma visão científica do corpo que estava em voga. Como se sabe, a ciência médica estava se desenvolvendo rapidamente nessa época, desenvolvimento que foi impulsionado em grande parte pela quebra do tabu religioso que proibia a dissecação de corpo humano. Começava então a se tornar comum na prática médica o de-

cepamento de membros e partes do corpo para a realização de estudos, assim como começava a ser freqüente a realização de gravuras e desenhos detalhados dos órgãos para a composição de manuais e enciclopédias que tinham como fim incentivar o ensino da medicina. Dessa forma, possivelmente também um desses manuais deve ter auxiliado e influenciado Courbet em sua composição.

Há, contudo, um aspecto desconcertante na obra de Courbet que impede que seu realismo seja tão facilmente inserido no contínuo de racionalidade e objetividade crescente que constitui uma das linhas mestras de interpretação da história ocidental e das transformações pelas quais ela passa. Segundo alguns autores, como Fried, Lindsay e Hofmann, as pinturas de Courbet que retratam mulheres nuas retomam freqüentemente o mesmo esquema de composição que suas telas que retratam paisagens da natureza. Argumentando a respeito da tela *Femme avec chaussettes blanches* (“Mulher com meias brancas”, de 1861), Lindsay diz que

se olharmos sua estrutura e fizermos um esquema dela, mantendo o essencial de sua composição, mas transformando as partes humanas em rochas e em arbustos, nós chegamos à uma típica *landscape*, bem ao tipo daquelas que profundamente interessavam Courbet – a vagina formando a entrada de cavernas e grutas (...), que são recorrentes em suas telas. Vale à pena fazer esse exercício, porque nos ajuda a ver como ele criou o sólido padrão do corpo presente nessa tela, e como um certo simbolismo estava presente em muitos de suas *landscapes*¹⁶ (Lindsay *apud* Fried, 1990, p. 209).

ao que é acompanhada por Hofmann, que afirma que

o que sempre atrai os olhos de Courbet para as cavernas e grutas é a fascinação que ele tem pelo

que emana do escondido, do impenetrável, e também do vulnerável. O que está por detrás disto é um modo de experiência pan-erótico, que percebe na natureza uma criatura feminina e, conseqüentemente, projeta a experiência da caverna e da gruta no corpo da mulher¹⁷ (Hofmann *apud* Fried, 1990, p. 210).

De fato, se comparamos “A origem do mundo” a telas como as duas *La source de la Loue* (“A nascente do Loue”, de 1863 e de 1864), é patente como elas se estruturam a partir de um mesmo esquema de composição, podendo ser reciprocamente traduzidas uma à outra.

Esse aspecto aponta para aquele caráter alegórico do Realismo de Courbet do qual demos breve notícia acima. Como àquela altura dissemos, o Realismo de Courbet não busca uma descrição positiva da realidade, mas antes praticar uma investigação pela qual se obtenha e se proporcione uma nova experiência dela, pela qual seja possível alcançar e justapor significados que aparentemente estão distantes e não têm nada a dizer a respeito um do outro – como o próprio título da tela que estamos analisando indica. Nesse sentido, o Realismo de Courbet transmuta-se em um verdadeiro simbolismo, que impossibilita uma interpretação de sua obra em termos unicamente racionalistas e *desencantados*. Ainda que boa parte dela de fato adira ao projeto de desencantamento do mundo – que é o que faz dela uma obra *moderna e política*, no sentido amplo dos dois termos, sobretudo se lembrarmos da interpretação que T. J. Clark (Clark, 2006) faz da tela de Jacques-Louis David *La mort de Marrat* (“A morte de Marrat”, de 1793) –, tal adesão preserva em si uma certa ambivalência. Como sugere Hofmann, na obra de Courbet encontra-se presente uma *experiência pan-erótica do mundo*, experiência que, se remetermos à tese weberiana do “desencantamento do mundo” e ao seu corolário – a *deserotização do mundo* –,

não corresponde à experiência erótica propriamente *moderna*, na qual o erotismo foi “elevado à esfera do gozo consciente” e passou a se organizar sobre a individualidade e a vida íntima dos homens. Ao contrário, a experiência panerótica de Courbet parece corresponder àquilo que Weber denominou “o naturalismo sóbrio camponês” (Weber, 1974, p. 394), experiência erótica que não tem como suporte uma corporalidade bem definida e concentrada, realizando-se antes de maneira *expansiva*, por meio de uma livre relação entre sujeito e *mundo*.

É curioso notar, assim, como “A origem do mundo”, que de certa forma pode ser lida como precursora daquilo que, no século XX, viria a ser chamado de “pornografia”, preserva em si uma ambigüidade que a desloca desse posto, na medida em que deixa entrever um tipo de experiência do corpo e da sexualidade que se distancia daquela possível no mundo contemporâneo. Como se sabe, a pornografia que se desenvolveu no século XX fez uso de aspectos e modos de representação que muito devem ao Realismo de Courbet: uma de suas marcas constitui, inegavelmente, a obsessão pela representação a mais *realista* e *objetiva* possível do sexo dos homens e, sobretudo, das mulheres, pela qual ela o aparta do restante do corpo – por efeitos de *zoom* e outras técnicas de câmera – e o constrói como a materialização do interesse sexual, como local onde habita todo desejo sexual e as suas possibilidades de consumação e satisfação.

Ora, mas como vimos acima, ainda que a obra de Courbet, juntamente com a de outros artistas de seu tempo, desempenhe um papel crucial na produção da sexualidade moderna – constituindo-se como mais um propulsor das espirais de saber e poder que cercaram o corpo no século XIX –, ela se constitui, ao mesmo tempo, como um momento de *resistência*. Se o seu realismo pôde atuar como uma peça a mais do vasto mecanismo de *visualização* da vida so-

cial e da sexualidade que se construiu, segundo Foucault, a partir do século XIX, colaborando, dessa forma, para o processo de disciplinarização dos corpos que se iniciou naquele momento a partir das fábricas, das cadeias e dos hospitais, a tensão simbólica que ele comporta em si possibilitou a Courbet forjar uma corporalidade *própria* em suas telas, que o permitiu escapar a esse mesmo mecanismo de que fazia parte – e a desafiá-lo de dentro. A exemplo da “Olímpia” de Manet, portanto, “A origem do mundo” também representou um abalo nas formas de representação e de categorização da vida social, ainda que tal argumento mereça ainda certas considerações para se sustentar.

7. Acontece que a tela de Courbet permaneceu clandestina por grande parte de sua vida. Desde a casa de seu primeiro proprietário, Khalil-Bey, onde ficava pendurada na *salle de bain* e encoberta por um pequeno véu, passando pelo período em que se tornou parte do espólio de guerra da União Soviética – que, quando invadiu a Hungria, a retirou de seu novo proprietário – e foi tida como desaparecida, até o momento em que chegou às mãos de seu mais célebre possuidor, o psicanalista francês Jacques Lacan, e permaneceu escondida, em sua casa de campo, sob a tela do pintor surrealista André Masson *Terre érotique* (“Terra erótica”, de 1954), a existência dessa tela foi marcada ora pela clandestinidade, ora pelo impacto que provocava nas poucas pessoas que tiveram a chance de vê-la antes de sua entrada no patrimônio cultural francês e sua exposição permanente no Museu D’Orsay, em Paris. Essa condição a impediu, desde o momento de sua produção (1866), de ser vista pelo grande público e de exercer sobre o conjunto da vida ideológica e dos discursos sociais de sua época o impacto que exercia sobre observadores individuais. Manifestando sua existência apenas por meio

de segredos, rumores, informações cruzadas e falsificações, “A origem do mundo” não ocupou o lugar no campo de representações de seu tempo da forma como, em um exercício imaginativo, poderíamos suspeitar que ela possivelmente teria ocupado. Ainda assim, como tal ausência se deve à sua própria natureza interna, e não a um esquecimento banal ou uma injustiça histórica qualquer – seu anonimato tendo sido estratégica e deliberadamente mantido ao longo dos anos por seus sucessivos proprietários –, acreditamos que mesmo do fundo de seu considerável silêncio ela tenha participado da economia visual do século XIX e XX, repercutindo *subterraneamente* sobre ela. Isso porque o interdito que a cercou é função da sociedade e da arte de seu tempo e do equilíbrio das categorias que as constituíam naquele momento, de forma que inevitavelmente “A origem do mundo” diz algo sobre elas.

“The origin of the world” by Gustave Courbet: realism and erotism

abstract This article aims to analyse the painting *L'origine du monde* (“The origin of the world”) by the master of realism Gustave Courbet (1819-1877), setting connections with his social and artistic context. Realized in a privileged moment in the history of Western art and society, when they were being distangled from their traditional forms, “The origin of the world” (1866) expresses the innovative character of its time through the originality of both its form and theme: in this painting, realism and sexuality occupy the center of the artistic representation. The innovation realised by Courbet’s oeuvre is developed here as an important piece of the formation process of what Foucault named “the sexuality gadget”. It is argued here that a *pictorial* or *visual* knowledge joined the medical, educational

and juridical knowledge that in the 18th and 19th centuries have articulated and produced a science about sexuality, which deeply reorganized the ways through which it should be enunciated and, especially, visualized in the modern societies.

keywords Courbet. Realism. Erotism. Foucault.

Notas

- ¹ Para o leitor interessado em aprofundar a discussão a respeito do desenvolvimento do nu em diferentes tradições artísticas – o que não constitui a preocupação central do presente artigo –, conferir a interessante comparação estabelecida pelo filósofo e sinólogo francês François Jullien entre as condições metafísicas de possibilidade do nu na arte européia e, inversamente, as condições de *impossibilidade* de desenvolvimento deste gênero de pintura na cultura chinesa. Cf. *De l'essence ou du nu*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- ² Reproduções gráficas de todas as telas ou esculturas citadas neste artigo podem ser encontradas facilmente na internet, pelo portal de busca *Google*. Para o leitor que não tem acesso à internet, encontram-se listados, na bibliografia ao final, catálogos onde é possível encontrar reproduções de algumas delas.
- ³ A tradução desse trecho e de todos os seguintes é minha. No original, “against the grain of their ostensible content”. In: FRIED, M. *Courbet's realism*. Chicago: The university of Chicago Press, 1990. p. 3.
- ⁴ No original, “certainly the painter who most embodies the dual implications – both artistically and politically progressive – of the original usage of the term ‘avant-garde’ is Gustave Courbet and his militantly radical Realism, ‘Realism’”, Courbet declared fatly, ‘is democracy in art’. He saw his destiny as a continual vanguard action against the forces of academicism in art and conservatism in society. Far from being an abstract treatise on the latest social ideas it is a concrete emblem of what the making of art and the nature of society are to the realistic artist. It is through Courbet (...) that all the figures partake of the life of this pictorial world, and all are related to his direct experience; they are not traditional juiceless abstractions like Truth or Immortality, nor are they generalized platitudes like the Spirit of Electricity or the Nike of Telegraph; it is, on the contrary, their concreteness

- wich gives them credibility and conviction (...) and wich, in addiction, ties them indissolubly to a particular moment in history” (Nochlin, 1989, p. 12).
- ⁵ No original, “la satire des abominations de son temps” (Savatier, 2006, p. 34).
- ⁶ Em interessante artigo, Petra Ten-Doesschate Chu comenta, por exemplo, como Proudhon tinha uma concepção da família como embrião da “sociedade do futuro”, visão da qual se desprende uma divisão sexual do trabalho que reserva à mulher as tarefas domésticas e ao homem as tarefas históricas. Segundo ela, foi essa visão de mundo que Courbet procurou representar no retrato que fez do amigo como uma homenagem póstuma. Ora, as diversas telas de Courbet em que figuram mulheres nuas e seminuas não parecem de forma alguma querer atacar as mulheres “devassas”, antíteses da figura feminina idealizada por Proudhon, mas antes apresentá-las sob um outro ponto de vista. Cf. Gustave Courbet’s *Venus and Psyche: Uneasy Nudity in Second-Empire France, 1992*. In: *JStore*.
- ⁷ No original, “Or, Proudhon mourut en 1865 et la concordance des date ouvre une perspective: sa mort aurait pu, en quelque sorte, affranchir Courbet d’un chaperonnage encombrant et pudibond” (Savatier, 2006, p. 68).
- ⁸ O nome dessa tela foi frequentemente traduzido para o português como “O sono”. Preferimos aqui, no entanto, optar por uma tradução literal do título, referindo-nos a ela como “As dorminhocas”.
- ⁹ Algumas dessas gravuras podem ser vistas no livro organizado por Hunt (1999).
- ¹⁰ No original, “Lorsqu’on écartait la voile, on demeurerait stupéfait d’apercevoir une femme de grandeur naturelle, vue de face, émue et convulsée, remarquablement peinte, reproduite con amore, ainsi qui disent les italiens, et donnant le premier mot du réalisme. Mais, par un inconcevable oubli, l’artisan qui avait copié son modèle d’après la nature, avait négligé de présenter les pieds, les jambes, les cuisses, le ventre, les hanches, la poitrine, les mains, le bras, les épaules, le cou et la tête” (Marcel Du Camp *apud* Savatier, 2006, p. 72).
- ¹¹ Como disse o crítico de arte Gérard Lefort a respeito da tela, em recente exposição sobre a obra de Courbet organizada no Grand Palais de Paris. Matéria da Folha de São Paulo, caderno “Ilustrada”, dia 31 de outubro de 2007.
- ¹² No original, “de la statuaire grecque à la peinture du XIX siècle, nombreux sont les nus masculins complets de leurs sexe (songeons au David de Michel-Angel), de leur pilosité naturelle. Cette spécificité, l’art – ou plutôt les règles et les conventions – la refusa systématiquement à la femme qui se vit tour à tour affublée d’une feuille de vigne, du drapé opportun d’un tissu, d’une main judicieusement posée (...) ou de tout autre artifice plus ou moins vraisemblable avec un souci omniprésent de gommer tout trace de pilosité, à l’exception de rarissimes et timides tentatives (...). Lorsque l’artiste, pour des raisons esthétiques, dût s’affranchir de cache-sexe, le résultat fut pire encore: il representa le rien, l’absence de sexe, le non-sexe, le vide (...), en d’autres termes, la négation de la féminité” (Savatier, 2006, p. 18).
- ¹³ No original, “en supprimant d’un trait génial le visage de ce corps, Courbet a brisé l’effet pornographique pour atteindre à l’universel du symbole, renouant du même coup avec le goût romantique pour le fragment” (Savatier, 2006, p. 19).
- ¹⁴ No original, “bláson universel du corps féminin” (Savatier, 2006, p. 12).
- ¹⁵ No original, “In Géricault’s paintings of anatomical fragments – severed arms and legs, in this case – the coherence of the body is totally shattered. He dispersed fragments are then rejoinied at the will of the artist in arrangements both horrific and elegant, dramatically isolated by shadow, their sensual veracity both as individual elements and as aesthetic construction intensified by what seems like candlelight spotlighting. The mood of these works shockingly combines the objectivity of the science – the cool, clinical observation of the dissecting table – with the paroxysm of romantic melodrama” (Nochlin, 1994. p. 119). Ainda segundo a autora, “art historians like myself, wrapped up in the nineteenth century and in gender theory, have a tendency to forget that the human body is not just objet o desire, but the site of suffering, pain and death, a lesson that scholars of older art, with its insistent iconography of martyrs and victims, of the damned suffering in hell and the blessed suffering on earth, can never ignore”. *Idem*. p. 118.
- ¹⁶ No original, “if we look its structure and make a sketch, keeping the essential layout but transforming the human section into rocks, tree clumps and the like, we arrive at a typical landscape of the kind that deeply stirred Courbet – the vagina forming the cave entry, the water grotto, wich recurs in his scenes. The point is worth making because it helps us to see how

he created the wonderfully compact pattern of the body here, and how a certain symbolism was present in many of the landscapes (...)” (Fried, 1990, p. 209-210).

- ¹⁷ No original, “what again and again draws Courbet’s eyes into caves, crevices, and grottoes is the fascination that emanates from the hidden, the impenetrable, but also the longing for security. What is behind this is a panerotic mode of experience that perceives in nature a female creature and consequently projects the experience of cave and grotto into the female body” (Fried, 1990, p. 210).

Referências bibliográficas

- ARNOLD, Matthias. *Toulouse-Lautrec*. Koln: Taschen, 2007. 96p.
- BATAILLE, Georges. *L’erotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957. 306p.
- CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Tradução de Mauro Gama. São Paulo: Rocco, 2001. 400p.
- CHU, Petra Ten-Doesschate. “Gustave Courbet’s Venus and Psyche: Uneasy Nudity in Second-Empire France”. *Art Journal*, Vol. 51, No. 1, Uneasy Pieces, p. 38-44, 1992.
- CLARK, Kenneth. *O nu: Um estudo sobre o ideal em arte*. [Nome do tradutor indisponível], 1956. 113p.
- CLARK, Timothy. *Image of the people: Gustave Courbet and the Second French Republic 1848-1851*. London: Thames and Hudson, 1973. 209p.
- _____. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cia das Letras, 2004. 471p.
- _____. *Modernismos*. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 302p.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: A vontade de saber*. Tradução de Maria Teresa da Costa Albuquerque e José A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. 176p.
- FRIED, Michael. *Courbet’s realism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. 243p.
- GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 267p.
- HUNT, Lynn. A pornografia e Revolução Francesa. In: HUNT, Lynn (Org.). *A invenção da pornografia: Obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. 371p.
- JACOB, Margareth. O mundo materialista da pornografia. In: HUNT, Lynn (Org.). *A invenção da pornografia: Obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. 371p.
- JULLIEN, François. *De l’essence ou du nu*. Paris: Éditions du Seuil, 2000. 152p.
- KENNEDY, Ian. *Ticiano*. São Paulo: Taschen do Brasil, 2006. 96p.
- KUHN, Annette. *The power of the image: Essays on representation and sexuality*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1985. 146p.
- LUCIE-SMITH, Lucie. *L’erotisme dans l’Art Occidental*. Paris: Librairie Hachete, 1972. 201p.
- MASANÈS, Fabrice. *Courbet*. Koln: Taschen, 2007. 96p.
- MICHEL, Régis. *Géricault: l’invention du réel*. Paris: Galimard, 1992. 84p.
- NÉRET, Gilles. *Delacroix*. Koln: Taschen, 2007. 96p.
- _____. *Manet*. Koln: Taschen, 2007. 96p.
- NOCHLIN, Linda. Courbet’s «L’origine du monde»: The Origin without an Original. *October*, v. 37, 1986. *October*, vol. 37, p. 76-86, 1986.
- _____. *The politics of vision: essays on nineteenth-century art and society*. New York: Harper & Row Publishers, 1989. 167p.
- _____. *The body in pieces: the fragment as a metaphor for modernity*. New York: Thames and Hudson, 1994. 36p.
- _____. The de-politization of Gustave Courbet: transformation and rehabilitation under the Third Republic. *October*, vol. 22, pp. 64-78, 1982.
- ROBERTS, Mary Louise. Gender, consumption and commodity culture. In: *The American Historical Review*, v. 103, n. 3, 1998.
- SAVATIER, Thierry. *L’origine du monde: histoire d’un tableau de Gustave Courbet*. Paris: Bartillat, 2006. 231p.
- WEBER, Max. Rejeições religiosas do mundo e suas direções. In: GERTH, Hans; WRIGHT MILLS, C. *Max Weber: Ensaios de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974. 530p.

Agradecimentos

Agradeço à Lilia Moritz Schwarcz pelo incentivo à elaboração deste artigo. A disciplina “Lendo imagens”, ministrada por ela na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

(FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP) no segundo semestre de 2007, foi de fundamental importância para o amadurecimento das questões que levaram à produção deste texto, bem como para a orientação dos meus interesses de pesquisa para a área de Estética.

autor Ian Packer

Bacharel em Ciências Sociais/USP

Recebido em 31/03/2008

Aceito para publicação em 12/11/2008