

## Vénus revisitada: da deusa ao ciborgue

LEONOR SAMPAIO DA SILVA

CHAM- CENTRO DE HUMANIDADES/CHAM AÇORES  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA/ UNIVERSIDADE DOS AÇORES

Ainda que Vénus tenha estado ligada a diversas aceções, predominam duas que a associam à fecundidade e preservação da vida física, por um lado, e, por outro, ao amor erótico que poderá abater-se como uma fatalidade sobre os homens, desviando-os do percurso aceite pela sociedade. As suas relações com diversos parceiros, em particular o envolvimento com Marte apesar de casada com Vulcano, terão contribuído para a popularidade desta segunda visão. A literatura de matriz grega enfatizou este aspeto, ao aprofundar a humanização da deusa, tornando-a, aos poucos, a encarnação da sedução amorosa. O facto de sob os seus pés nascerem ervas e flores<sup>1</sup> exibe a fertilidade que predomina em certas versões, enquanto que a companhia que lhe fazem pombos e pardais, conhecidos como aves lascivas,<sup>2</sup> representa a sensualidade que lhe está associada.

Revisitações recentes à mitologia clássica dão conta de inúmeras correspondências entre as deusas antigas e as representações

---

<sup>1</sup> Graves 1996: 54.

<sup>2</sup> Graves 1996: 55.

contemporâneas do feminino. Jean Bolen (2004), no seu estudo sobre os arquétipos poderosos que moldaram a nossa percepção das mulheres, explica como, numa sociedade patriarcal, como é a sociedade mitológica grega, em que os deuses controlavam os elementos e as forças da natureza, competia às deusas reagir a esse poder através da adoção de papéis diversificados, que elas desempenhavam ora como aliadas ora como rivais. Nalguns destes papéis, elas surgem como vulneráveis (Hera, Perséfone, Deméter), ou virgens: sábias (Héstia), estrategas (Atena), competitivas (Artemísia). Nem vulnerável nem virgem, Vénus está nos relacionamentos de uma forma única. É a «deusa alquímica», capaz de se metamorfosear de modo a não cair em nenhum padrão. Tem vários relacionamentos amorosos, mas, à semelhança das deusas virgens, faz o que lhe agrada; não mantém laços permanentes nem é vítima de paixões não correspondidas, assim escapando à condição de vulnerabilidade em que se encontram outras deusas que amam. É o seu lado pouco convencional que a constitui como um exemplo quer ‘negativo’ (arriscando-se à condenação pública) quer ‘positivo’ (representando uma possibilidade de emancipação para muitas mulheres). A sua inconformidade amorosa salva-a do sofrimento e rompe estereótipos acerca do papel da mulher no amor. Apesar de o seu lado ‘negativo’ ajudar à superação, ele é perigoso, pois ameaça a supremacia masculina.

Com o tempo, a evolução do culto à deusa viria a introduzir uma mudança significativa nas principais aceções até agora abordadas. Vénus passa a ser usada como emblema de uma beleza casta que atrai não o desejo erótico, mas o amor consagrado pelo matrimónio. Deste modo, a nova narrativa em torno da deusa repara o mal que certas escritas e leituras haviam espalhado a seu respeito, passando ela a ser doravante apresentada como símbolo de pudor e exemplo de conversão das mulheres às virtudes femininas.

O modelo ‘negativo’ é, assim, substituído por outro desenhado em conformidade com as normas morais.

Neste âmbito, duas expressões respeitadas do feminino, a virgem e a matrona, acabam por materializar, na Antiguidade, imagens da Vénus que rivalizam com o quadro anterior de associação a um ambiente erótico e devasso. Dever-se-á ainda referir que, em certo momento, se nota uma crescente visibilidade da matrona em detrimento da virgem. Para Júlio César, por exemplo, dado ser mãe de Eneias, Vénus é, por extensão, mãe de todos os romanos, uma ancestralidade que lhe grangeia o epíteto de *Venus genetrix*,<sup>3</sup> divindade a quem o ditador romano acaba por dedicar um templo no ano de 46 a. C. As narrativas da devoção de Vénus aos seus filhos e a vários órfãos, que defende do infortúnio, são expressivas do zelo materno que a caracteriza e ajudam a compor esta reconfiguração da deusa segundo moldes socialmente aceitáveis.

Como se pode verificar pela breve resenha aqui feita, esta figura conhece uma variedade de sentidos que atestam a importância e multiplicidade dos papéis que lhe são atribuídos. De virgem a esposa infiel, de mulher fatal a mãe dedicada, Vénus agrega um conjunto diversificado de visões do feminino que viriam a perdurar para além da antiguidade.

O seu legado foi especialmente inspirador para os pintores renascentistas. Boticelli immortalizou em tela, nos finais do século XV, o seu nascimento, mostrando-a de pé como convinha a uma representação da deusa, sobre o mar, onde nasceu, numa concha (que simboliza o sexo feminino, a riqueza e a fertilidade). A pose denota pureza e castidade e baseia-se numa escultura antiga, a Vénus Capitolina, igualmente caracterizada por mostrar uma Vénus casta. Encontra-se na companhia dos diversos elementos que a

---

<sup>3</sup> Arruda 2019: 23.

acompanham nos primeiros passos: à esquerda da tela, Zéfiro (deus do vento) e uma ninfa sopram, de modo a ajudá-la a chegar a terra; enquanto sopram caem rosas, numa antecipação do que acontecerá quando ela pisar o solo e o deixar repleto de flores e ervas, que representam fecundidade e beleza. À direita da tela, a Primavera espera-a com um manto vermelho (a cor da paixão) para a cobrir com elementos florais, de novo apontando para a renovação da vida em conjugação com graça e abundância.

Depois desta importante pintura – a primeira que representava a nudez humana fora do contexto bíblico (sem ser a de Eva) – são especialmente ilustrativos da evolução de sentidos aqui mencionada os contributos de Giorgione e de Ticiano. O primeiro pintou a *Vénus Adormecida* (1510), o que constitui uma novidade no âmbito de uma representação pictórica reduzida a escassos elementos definidores. O lençol branco indicia uma contaminação entre a pureza no lar e a inocência natural; a capa vermelha, provavelmente acrescentada mais tarde por Ticiano, constitui um dos seus traços identificadores de Vénus. Por se encontrar adormecida, mantém-se o carácter inalcançável da deusa, cujo olhar não se deixa capturar por nenhum ser humano. Trata-se de uma representação que retoma, em parte, a pose de Boticelli, embora colocando-a num plano horizontal e abrindo-a a uma interpretação mais erótica devido à posição do braço direito, levantado sobre a cabeça.

Este quadro abre caminho para uma série de pinturas nele inspiradas. À medida que se avança no tempo, a arte ocidental revela o extremar dos sentidos negativos e positivos que esta deusa conheceu. As versões assinadas por Ticiano (*Vénus de Urbino*, 1538) e Manet (*Olympia*, 1863) são disso exemplo. A Vénus de Ticiano, apesar da semelhança clara que a sua pose estabelece com a de Giorgione, reveste-se de características que demonstram estarmos perante uma mulher casada, situada em contexto doméstico, num

espaço interior. O cão expressa a fidelidade no matrimónio, sendo um símbolo do amor conjugal. Os elementos que persistem do modelo clássico (o ramo de rosas na mão direita, o manto vermelho sobre a cama) indicam tratar-se de uma mulher digna de representar a beleza e o amor, mas os olhos abertos, dirigidos aos observadores do quadro, denunciam não se tratar de uma deusa. Se Ticiano inova sem ofender a tradição clássica, a versão de Manet transgredir e ofende esta tradição, ao pintar na mesma pose em que os mestres renascentistas mostraram a deusa e a mulher casada e fiel, uma cortesã, que aguarda um cliente, adornada para seduzir. Ela não valoriza o ramo de flores que recebeu, ignorado nas mãos da serviçal, e sobre a cama, o gato preto expõe-na como infiel.

Outro tipo de representações, desta feita panfletárias, dão conta de como a figura da Vénus não só serve para distinguir as mulheres ao nível da sua conformidade com os padrões morais, mas também segundo critérios étnicos. Sara Baartman foi trazida da África do Sul para a Europa para ser exibida em Inglaterra e França como uma aberração, ao lado de gigantes, anões, mulheres barbudas e gémeos siameses de quatro pernas. Apresentada aos parisienses como o espécime mais extraordinário da humanidade primitiva, a troco de três francos, a Pequena Sara era um sucesso comercial. Com uma aparência física habitual no seu povo, mas desusada na Europa, e a altura de uma criança de 12 anos, ela exibia os sinais normais da esteatopigia: ancas e nádegas exageradamente largas. A Vénus Negra, como Sara Baartman era anunciada nas exposições públicas, era comparada com as mulheres brancas para acentuar a beleza europeia: o corpo desviante fica associado a uma constituição inferior ao nível físico, intelectual e moral. No século XIX, esta jovem é comparada à Vénus para prejuízo das mulheres negras, consideradas devassas, sem domínio sobre o seu corpo, pura natureza não modificada pelo sentido moral. Na raiz desta condenação está uma diferença que é

considerada como patológica.<sup>4</sup> Porque diferente, ela aparece como um animal, um diabo e um monstro. Nessa qualidade sofre as mais terríveis crueldades e humilhações; é vendida, alugada, acorrentada, exibida numa jaula, pintada, desenhada e observada como objeto. Morre com cerca de 26 anos, na sequência de complicações pulmonares causadas pela excessiva exposição ao frio.

Também na literatura europeia do século XIX, este tema aparece. Charles Baudelaire, poeta francês precursor do modernismo, escreve em *Les Fleurs du Mal* versos em que transparecem visões extremadas do feminino, incluindo a representação da mulata Jeanne Duval, sua amante, conhecida como Vénus Negra, enquanto figura demoníaca. A condenação cresce na proporção da intensidade das injúrias que lhe são lançadas: «impura», «cruel», «monstro cego e surdo», «vampiro do mundo», «deusa dos pecados» são etapas de uma gradação de anátemas que culminam na desumanização da mulher: «vil animal». Fica, assim, mais uma vez, registada a importância da figura mitológica como arma para glorificar ou destruir a imagem das mulheres. Quanto maior for a elevação pretendida mais pesada a sentença para quem não atinge o patamar desejado. A idealização é uma forma de opressão, na medida em que sujeita aqueles a quem se destina a um padrão de excelência incompatível com a diversidade e a imperfeição humanas. E a divinização do feminino através de vários ideais, incluindo o da Vénus, contribuiu para suscitar ataques violentos contra as mulheres que não correspondem ao ideal.

Por este motivo, ao longo do século XX, várias foram as mulheres que se insurgiram contra a idealização do género feminino. Nas artes e nas ideias, foi-se avolumando um movimento de dessacralização do feminino, com representações satíricas da Vénus

---

<sup>4</sup> Gilman 1985: 38.

e narrativas contendo críticas à tradição de representar a mulher como emblema da beleza e do amor. A oposição à tradição não culminou apenas com a rejeição da deusa como ideal; ela avançou para a recusa da própria humanização. Por outras palavras, nalguns contextos, a crítica à divinização pressupõe a entrada num novo mundo em que a identidade não se joga nos contrastes habituais, em concreto o contraste entre o feminino e o masculino, mas, ao invés, se orienta pela dualidade entre o orgânico e o pós-orgânico. Neste contexto, surge um novo ideal para a humanidade: o ciborgue ou o corpo híbrido, metade orgânico e metade robótico.

A bióloga e filósofa feminista Donna Haraway é dos nomes mais conhecidos no que respeita à antevisão do futuro pós-humano. O seu «Cyborg Manifesto», primeiramente publicado em 1986 e reeditado em versão aumentada na obra de 1991, reage contra a recusa em admitir os benefícios da tecnologia. Para Haraway, o ciborgue é, acima de tudo, uma metáfora que nos poderá ajudar a imaginar um futuro pós-moderno, não-natural, de base tecnológica, povoado por seres cuja existência não depende da reprodução humana e que, por conseguinte, pertencem a um campo independente de categorizações de género. Este é um aspeto crucial da teorização dela. Liberto de constrangimentos de género, da influência da natureza e dos laços familiares, o ciborgue não só unifica a experiência e a ficção como é um ser completamente desenraizado, que não procura parceiro(a), não busca a salvação, não é vulnerável nem reverente, porque não tem uma história de criação original nem memória cósmica.

Se alguma história é contada pelo ciborgue é a história da superação das dualidades. Enquanto ser híbrido, metade máquina metade corpo orgânico, nem homem nem mulher, ele é o símbolo da conciliação de contrários, da ligação entre natureza e tecnologia, ideia e matéria. Tem, assim, um lado monstruoso que o aparenta às

mulheres sacrificadas pelo cânone, mas, ao contrário destas, é uma personagem emancipada, não sofredora. A sua posição de força vem do facto de não estar claro quem é criador e criatura na relação humano-máquina. Sem criador que o ocorrente a um modelo de perfeição, o ciborgue representa uma promessa de libertação do género feminino às imagens e narrativas de idealização que, no passado, prenderam as mulheres a modelos divinizados. Neste sentido, constitui-se como um mito alternativo às mitografias clássicas. A Vénus, dantes tida como o padrão de beleza, de amor e de fertilidade, não tem par num mundo em que desigualdades sociais, de raça e de género sujeitam grande parte das mulheres à pobreza e a rótulos ofensivos, como o da Vénus Negra. O mundo monstruoso sem género é uma oportunidade de regeneração do feminino, depois das feridas e amputações infligidas ao longo de séculos. Haraway termina afirmando preferir escolher ser um monstro: «Prefiro ser um ciborgue a ser uma deusa.»

Esta preferência poderá ser considerada extremista e apenas plausível num universo de ficção científica. No entanto, como bem sabemos, a ficção tem antecipado muitas das novidades que foram entrando na realidade social por via da ciência. A relutância em aceitar um mundo sem género é compreensível; no entanto, o extremismo desta hipótese é a mais sonora manifestação de desagrado por uma ordem que escravizou as mulheres a modelos de gosto e padrões de comportamento a que nem a deusa aceitou submeter-se. Aquela que ainda hoje é o emblema mais famoso da feminilidade foi a primeira a rejeitar uma condição vulnerável. Harmonizar o seu exemplo com as limitações do corpo humano tem sido – e continuará a ser – um dos grandes desafios do legado que nos deixou.

## Bibliografia

- Arruda, Maria O. L. (2019), *As artes de Vênus e as artes de Minerva na configuração da puella elegíaca de Propércio*, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Baudelaire, C. *As flores do mal*. In: <https://docente.ifrn.edu.br/paulomartins/livros-classicos-de-literatura/as-flores-do-mal-de-charles-baudelaire>. Acedido em 10 de outubro, de 2021.
- Bolen, Jean Shinoda (2004), *The Goddesses in Everywoman – Powerful Archetypes in Women’s Lives*, New York: Harper Collins.
- Caldeira, Carla; Rapucci, Cleide (2019), «*Black Venus*, de Angela Carter. A personagem Jeanne Duval e o arquétipo de Afrodite», in: *Travessias*, Cascavel, v. 13, n.3, p. 188-198, set./dez.
- Gilman, Sander L. (1985), *Difference and pathology: stereotypes of sexuality, race, and madness*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Graves, Robert (1996), *The Greek Myths*, Volume I, London: The Folio Society.
- Haraway, Donna. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century,” in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York; Routledge, 1991), pp.149-181.
- Versão online disponível em: [https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fictionnownarrativemediaandtheoryinthe21stcentury/manifestly\\_haraway\\_----\\_a\\_cyborg\\_manifesto\\_science\\_technology\\_and\\_socialist-feminism\\_in\\_the\\_....pdf](https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fictionnownarrativemediaandtheoryinthe21stcentury/manifestly_haraway_----_a_cyborg_manifesto_science_technology_and_socialist-feminism_in_the_....pdf)