

ARTE E REPRESENTAÇÃO DA MULHER: DA ANTIGUIDADE À PÓS-MODERNIDADE

Solange Ribeiro de Oliveira (solanger1@uol.com.br)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
Minas Gerais, Brasil

Resumo: A partir do estudo das semelhanças e diferenças entre três obras de arte – a escultura *Afrodite de Cnidos*, de Praxiteles de Atenas (século 4 a. C.), a pintura *Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1489) e o vídeo *Barbed Hula*, da artista israelense Sigalit Landau (2010) – o texto analisa as transformações na representação da mulher, concluindo pelo questionamento, na pós-modernidade, dos estereótipos que, na história da arte ocidental, direcionaram o imaginário social.

Abstract: Starting from the study of the similarities and differences between three artworks – Praxiteles of Athens' sculpture *Aphrodite of Knidos* (4th century b.C.), Sandro Botticelli's painting *The Birth of Venus* (1489) and the video *Barbed Hula* (2010), by the Israeli artist Sigalit Landau – the text analyses the transformations in the representation of women, and ends up with the post-modern questioning of the stereotypes which traditionally guided the social imaginary in the history of Western art.

Palavras-chave: Representações da mulher. Transposições intermidiáticas. Sigalit Landau.

Keywords: Representations of women. Intermedial transpositions. Sigalit Landau.

Nas artes visuais, da pré-histórica *Vênus*, de Willendorf, à estatuária grega, dos nus renascentistas aos diferentes tipos de beleza neoclássica, chegando à pós-modernidade, a figura feminina sempre povoou a criação artística. Em diferentes versões, direta ou indiretamente, essas representações permitem entrever uma identidade atribuída à mulher pelo artista – no passado, quase invariavelmente um homem. Nesse sentido, merecem destaque as obras de arte associadas, em diferentes momentos históricos, à mais célebre representação do ideal de beleza, a Afrodite grega, historicamente identificada com Vênus, sua versão romana: a relação com o contexto social da época inegavelmente remete a estereótipos relativos à representação da mulher. *Mutatis mutandis*, esses estereótipos chegam aos nossos dias – embora as revoluções culturais dos anos 60 do século passado, acrescidas do número crescente de mulheres artistas – com mudanças significativas no cenário.

Na trilha desse percurso, os estudos de intermedialidade permitem observar, desde o início, alguns traços abrangentes. O pesquisador começa por identificar, na escultura clássica e na pintura renascentista, traços significativos nas obras de arte referentes ao mito de Vênus/Afrodite. Sobretudo, saltam aos olhos do estudioso aspectos que remetem às ambiguidades inerentes a esse mito, bem como às representações da mulher a ele subjacente. O mito, e as obras nele inspiradas, embutem tanto referências ao amor carnal (até à prostituição), quanto à noção de fertilidade, à instituição do casamento, e, na filosofia neoplatônica, à contemplação da beleza espiritual. Essas características, até certo ponto antagônicas, podem ser analisadas como manifestações de estereótipos imemoriais – a dicotomia prostituta, sereia destrutiva x esposa ilibada, mãe redentora – aos quais as sociedades falocêntricas tradicionalmente associaram as representações da mulher. Nesse sentido, evocam-se obras de arte, que, não por acaso, foram, no passado, criações masculinas. Prosseguindo nesse caminho, observa-se o contraste com uma obra pós-moderna, de autoria da artista israelense Sigalid Landau. Refiro-me ao vídeo denominado *Barbed Hula*, integrante da exposição *Elle*, ocorrida em Paris, no Centro Pompidou em 2010. O exame desse vídeo permite identificar traços que, por um lado, remetem às ambiguidades que apontaremos no mito de Afrodite/Vênus, mas, por outro, sendo criação de uma mulher, ensejam a inserção, na obra, de aspectos ausentes de representações tradicionais, quase invariavelmente criações masculinas. A reflexão sobre as metamorfoses operadas na passagem de

uma a outra obra assinala uma função crucial das transposições intermediáticas: revelar as diferenças resultantes de mudanças no imaginário coletivo, especialmente, no caso de *Barbed Hula*, nas representações da mulher após as grandes revoluções culturais dos anos 1960. Para fundamentar essa argumentação, recapitulo inicialmente a história, as implicações e algumas representações artísticas do mito de Afrodite/Vênus.

Na mitologia grega, segundo a *Teogonia* de Hesíodo, Afrodite, deusa da beleza e do amor sexual, nasce da espuma branca expulsa dos genitais de Urânio (ou Céu), atirados ao oceano. Por isso, era também adorada como deusa do mar e da guerra, especialmente em Esparta, Tebas e Chipre. A íntima ligação com seu filho Eros (Amor), com as Graças e com as Horas (as Estações) chama a atenção para o papel de Afrodite como protetora da fecundidade. Lucrécio, poeta romano, celebrou-a como *Genetrix*, ou elemento criativo do universo, o que levou Platão, no *Simpósio*, a associá-la ao amor, tanto no sentido comum, como no de amor intelectual. Em resumo, Afrodite é primordialmente a deusa do amor e da fertilidade, sendo, por isso, apesar de suas outras atribuições, invocada em rituais de casamento. Seu culto público era geralmente solene e mesmo austero. Por outro lado, dada sua condição de deusa do amor sexual, era tomada pelas prostitutas como sua protetora. Manifesta-se, assim, em seus primórdios, a dualidade da entidade mitológica: remete simultaneamente à imagem da mulher respeitada, fadada ao lar e à maternidade, e à figura da meretriz – arquétipos redutores, que rondaram a consciência social de todos os tempos, e sobrevivem nas sociedades patriarcais.

Pelos romanos, Afrodite foi identificada com Vênus, antiga deusa dos campos e jardins, de culto imemorial nos templos de Lavinium e Ardea. Em mitos e lendas, Vênus imortalizou-se por seus inúmeros amores com deuses e mortais. Tal como Afrodite, foi associada a diferentes aspectos da feminilidade, tanto positivos, como negativos – o que nos reconduz à complexidade da deusa enquanto representação da mulher.

A importância do culto à Vênus-Afrodite acentuou-se em função de sua coopção por grandes personagens políticos. A causa principal da fusão das duas deusas foi a recepção em Roma do famoso culto da Vênus Ericina – isto é, a Afrodite de Erice, na Sicília, culto por sua vez resultante da identificação de uma deusa-mãe oriental com a divindade grega. O culto à Vênus Ericina iniciou-se por ocasião da segunda guerra púnica. Em Roma, foi-lhe consagrado um templo em 215 a.C. e outro em 181 a.C.

Com o correr do tempo, o segundo templo evoluiu de forma semelhante ao de Erix, que era frequentado por prostitutas: tornou-se sede de culto para as cortesãs romanas, donde a designação *dies meretricum* (“dia das prostitutas”), atribuída a 23 de abril, data da fundação da família de Júlio César e, por adoção, da do imperador Augusto. As duas famílias passaram a reivindicar sua descendência de Julius, filho de Eneas, suposto fundador do templo de Erix, e, segundo algumas lendas, da própria Roma. A partir da obra de Homero, Eneas veio a ser considerado filho de Afrodite, o que atribuiu origem divina à família dos Júlios. Em 46 a.C., o templo de Júlio Cesar foi consagrado a *Venus Genetrix* (“mãe fecunda”). Note-se, a propósito, a surpreendente guinada na imagem da divindade: de protetora do amor carnal, e até de prostitutas, passa a ancestral de nobre família romana, a de Júlio César e de seu herdeiro, o grande imperador Augusto! Em função desse fato, Vênus-Afrodite torna-se imensamente popular e importante. Como *Venus Verticordia*, faz-se protetora da castidade de mulheres e donzelas. Essa intrincada cadeia associativa evoca a dualidade da deusa greco-romana: ora padroeira de prostitutas e cortesãs, ora deusa da fecundidade e mãe de famílias ilustres, a figura mitológica exemplifica as ambiguidades tradicionalmente incrustadas nas representações da mulher.

A propósito, vale lembrar que, como observam pensadores e antropólogos, essa dualidade caracteriza geralmente os mitos. Da perspectiva antropológica, Lévi-Strauss, considerando o mito como uma espécie de linguagem, afirma que um mesmo mito possui versões diferentes, e encerra afirmações ou implicações polares e contraditórias. O antropólogo atribui ao mito uma força conservadora que visa perpetuar a existência social e mental. Absorvendo contradições metafísicas e cosmológicas, incorpora-as nos costumes e contradições de uma sociedade. Também a perspectiva sociológica, (sobretudo na visão funcionalista de Malinowski, influenciada pela Escola de Cambridge e pela sociologia de Emile Durkheim), enfatiza a relação entre o mitos e a organização social. Assim sendo, o mito oferece às instituições e crenças de uma sociedade um princípio orientador, uma justificativa para resolver conflitos contidos, por exemplo, na dificuldade de atribuir à mulher uma identidade socialmente reconhecível, resultando na dicotomia redutora prostituta/mãe venerada que se observa nas contradições do mito Afrodite/Vênus.

A mesma dualidade transparece na mais famosa das esculturas da deusa, a célebre Afrodite de Cnidos (Fig. 1), de Praxiteles, escultor grego

do quarto século a.C. A estátua, cujo original se perdeu, tornou-se modelo para obras primas como a *Vênus de Milo*, do segundo século a.C. Como suas cópias e variantes, entre as quais a *Vênus de Medici* ou *Vênus Capitolina*, a estátua inclui-se no gênero *Venus Pudica* em referência ao gesto de cobrir a genitália com a mão direita.



Figura 1 – *Afrodite de Cnidos*, cópia romana, parcialmente reconstruída.

Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Afrodite_de_Cnido.

A *Afrodite de Cnidos*, cujo modelo, segundo uma lenda, foi a famosa hetaira Friné, celebrou-se por sua beleza e por ser a primeira representação do corpo feminino em tamanho natural, podendo ser apreciado de todos os ângulos. A escultura mostra a deusa preparando-se para um banho ritual, purificador. Segurando as vestes drapeadas com a mão esquerda, pouso a direita sobre a vulva. O gesto permite duas interpretações, corolários da dualidade do mito. Pode ser visto como uma manifestação de pudor matronal; ao mesmo tempo, chama a atenção para a completa nudez da figura, sugerindo uma provocação. A história da escultura, conforme um relato (possivelmente apócrifo) de Plínio, sugere uma ambiguidade semelhante. Segundo o relato, Praxiteles recebeu dos cidadãos de Cos a

encomenda de uma estátua da deusa. O artista esculpiu duas versões, uma totalmente vestida, e a outra inteiramente nua. Chocados, os cidadãos compraram a escultura da Afrodite vestida. Esta, entretanto, não sobreviveu, nem parece ter merecido grande atenção, dada a ausência de dados a respeito. Quanto à estátua da deusa nua, acabou comprada por alguns cidadãos de Cnidos, que a colocaram num templo ao ar livre, possibilitando sua apreciação por todos os lados. Essa versão tornou-se logo uma das criações mais famosas de Praxiteles, devido à representação da deusa em sua orgulhosa nudez. A história do contraste entre as duas esculturas – uma vestida, e outra nua – mais uma vez evoca a duplicidade da identidade atribuída à mulher, como pudica matrona ou sedutora ousada.

Encontro um exemplo igualmente notável dessa dualidade em *O nascimento de Vênus* (c. 1486), têmpera sobre tela de Sandro Botticelli exibida na Galeria Uffizi, em Florença, representando Vênus, recém-nascida do mar. Na pintura, a figura central assemelha-se à da Afrodite de Praxiteles. A pose evoca também a *Vênus de Medici* (Fig. 2), escultura de mármore, datando da antiguidade clássica, encontrada na pinacoteca dos Medici que Botticelli teve a oportunidade de estudar.



Figura 2 – *Vênus de Medici*

Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Vênus_de_Médici.

Leituras renascentistas vislumbraram em *O nascimento de Vênus* (Fig. 3) tanto a divindade pagã, voltada ao amor carnal, quanto seu antônimo cristão, a mãe do redentor, invocada na primeira palavra da saudação angélica, *Ave*, anagrama de *Eva*, nome de nossa primeira mãe.



Figura 3 – Sandro Botticelli, *O nascimento de Vênus*.
Fonte: renascimento-pintura.blogs.sapo.pt/717.html.

A iconografia do quadro é muito semelhante a uma descrição encontrada no poema de Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra*. Outras fontes, bem como interpretações diversas, têm sido sugeridas para a pintura. Como a mais provável para a leitura do quadro, especialistas na Renascença italiana optam por uma interpretação neoplatônica, proposta por Ernst Gombrich. Na concepção de Platão, como para os membros da Academia Platônica de Florença, Vênus apresentava duas faces: era uma deusa terrena, que despertava nos homens o desejo físico, ou uma deusa divina, inspiradora do amor intelectual. Ligando os dois aspectos, Platão argumentava que a contemplação da beleza física levava à melhor compreensão da beleza espiritual. Assim, a visão de Vênus, a mais bela das deusas, poderia inicialmente causar uma reação física, mas, a seguir, elevar a mente até o Criador. Obviamente, essa leitura reforça as observações que venho fazendo a respeito da ambiguidade característica da Vênus/Afrodite, como, ademais, de outras figuras míticas fora do escopo deste trabalho.

Mais recentemente, especialistas têm sugerido outras leituras para duas criações de Botticelli, *A primavera* e *O nascimento de Vênus*, tomando-as como celebrações pictóricas de casamentos e de comportamentos apropriados para os noivos. Uma terceira interpretação, sugerida por Charles R. Mack, geralmente não adotada pelos historiadores da arte renascentista, é problemática: depende de se provar que *O nascimento de Venus* tenha sido encomendado por membros da família Medici, embora sua posse pela família não seja documentada antes de 1550. Mack vê o quadro como uma alegoria exaltando as virtudes de Lorenzo de Medici. De acordo com essa leitura, a cena representada na obra foi inspirada por um hino exaltando a beleza da deusa emergindo do mar, publicado em Florença em 1488 pelo refugiado grego Demetrios Chalcondyles. Mais provavelmente, entretanto, o pintor e os eruditos humanistas que o assessoraram teriam lembrado que Plínio, o Velho, mencionara uma obra-prima perdida do celebrado artista Apelles, representando *Venus Anadyomene* (*Vênus surgindo das águas do mar*). Segundo Plínio, Alexandre, o Grande, ofereceu sua amante, Pankaspe, como modelo para a Vênus nua. Compreendendo, depois, que Apelles se apaixonara pela jovem, presenteou-a ao pintor. Plínio acrescenta que o quadro de Apelles foi posteriormente consagrado por Augusto num santuário dedicado a Júlio César. Com o tempo, a parte inferior foi danificada, sendo impossível restaurá-la, sobretudo após a deterioração completa da obra. Assim, de certa forma, através de Botticelli, os Florentinos teriam recriado uma obra-prima perdida. Plínio menciona também uma segunda representação de Vênus, superior à primeira, porém inacabada. Assim, com *O nascimento de Vênus*, Botticelli estaria completando uma tarefa iniciada por seu antecessor, chegando a superá-lo. Essa teoria contribuiria para explicar o caráter linear e achatado do quadro, incongruente com a arte renascentista e com a abordagem pictórica do próprio Botticelli. A bidimensionalidade de seu quadro resultaria, pois, de uma tentativa de imitar o estilo da pintura da antiguidade, tal como se encontra nos vasos gregos e nas paredes de túmulos etruscos. Essas observações, e, muito especialmente, as interpretações essencialmente pagãs de *O nascimento de Vênus* não excluem uma leitura puramente cristã, possivelmente derivada da abordagem neoplatônica já discutida. Do ponto de vista religioso, a nudez de Vênus sugeriria sua identificação com a Eva ainda inocente, anterior à queda, bem como a pureza do amor no paraíso. Chegando à terra, a deusa do amor teria incorporado o pecado mortal, cuja redenção acabaria exigindo uma

nova Eva, a Madona, a própria encarnação da pureza. Uma vez envolta em vestes terrestres, Vênus se transforma numa personificação da Igreja Cristã, garantia do retorno ao amor puro da salvação eterna.

Na leitura pagã, que remonta à antiguidade clássica, a concha sobre a qual Venus se apoia é uma metáfora para a genitália feminina. Na interpretação cristã, a mesma concha, sobre a qual repousa a figura de Vênus/Eva/Madona/Igreja, pode ser tomada em seu sentido tradicional, que remete à peregrinação religiosa, como acontece até hoje nas peregrinações a Santiago de Compostela. Na mesma linha, o mar ao fundo do quadro serve como referência a um dos títulos de Maria, *Stella Maris* (estrela do mar), em dupla alusão ao nome da Madona (Maria/Maris) e ao objeto celestial (Vênus/estrela). Tal como Vênus nasce do mar, Maria dá à luz a Cristo, símbolo máximo do amor.

A meu ver, as duas interpretações de *O nascimento de Vênus*, a pagã e a cristã, mostram-se complementares mais que excludentes. Confirmam, sobretudo, a ideia subjacente a este trabalho: a presença, na arte de todos os tempos, de estereótipos predominantes em sociedades patriarcais, resumida na representação da mulher às imagens antípodas da prostituta, devoradora de homens, e de seu antônimo, a esposa e mãe protetora. Resta indagar até que ponto resquícios desses estereótipos permanecem no imaginário de nossos dias. Qualquer resposta categórica seria certamente problemática. Pode-se, contudo, afirmar que, sob novas roupagens, a imagem de Vênus continua a inspirar a arte (pós)moderna. A título de exemplo, lembro o vídeo intitulado *Barbed Hula*, mencionado acima, exibido na exposição *Elle*, ocorrida em Paris no Centro Pompidou em 2010 e trazida a Belo Horizonte em 2013 pelo Centro Cultural do Banco do Brasil. Uma análise formal e exaustiva das relações intermediáticas entre o vídeo pós-moderno e as obras de arte anteriores, discutidas até agora, certamente exigiria a consideração dos diferentes aspectos envolvidos na escultura de Praxiteles, sua recriação renascentista na pintura de Botticelli, e o que me parece uma releitura das representações do mito de Vênus no vídeo da artista israelense Sigalit Landau. Tal análise obrigatoriamente focalizaria as diferenças entre as modalidades materiais, sensoriais, semióticas e espaço-temporais presentes nas três obras. Esse tipo de estudo deveria, por exemplo, incluir a consideração de aspectos técnicos do quadro de Botticelli. Nunca se tendo comprometido totalmente

com o naturalismo, o artista não conferiu peso e volume a suas figuras e raramente se valeu da perspectiva. O corpo de sua Vênus, com o pescoço e torso alongados, é anatomicamente improvável. O fundo do quadro é demasiadamente resumido, e os objetos não projetam sombras. A pose da deusa chega a ser impossível: embora ela se mantenha no *contrapposto* clássico, que busca representar uma postura natural ao corpo, seu peso cai excessivamente sobre a perna esquerda, dificultando o equilíbrio. Além do mais, se a figura realmente se apoiasse na extremidade da concha, ela certamente emborcaria. Os corpos e a ação do vento à esquerda da pintura são ainda mais difíceis de justificar, levando à conclusão de que a imagem resulta de pura fantasia.

Por muito relevantes que se mostrem do ponto de vista iconográfico, esses aspectos, para os objetivos deste texto, revelam-se consideravelmente menos importantes que as questões contextuais sucintamente levantadas nas considerações acima. Em sua relação com a representação da mulher, da antiguidade à pós-modernidade, é a atenção a essas questões que estrutura este texto. De fato, os feixes de relações detectáveis entre a escultura clássica, o quadro renascentista e o vídeo pós-moderno não se limitam a referências ocasionais. Pelo contrário, evidenciam transformações decisivas, relacionadas com os respectivos contextos culturais e com a transposição de fronteiras históricas e sociais. Nessa linha de argumentação, a análise do vídeo *Barbed Hula* (Fig. 4) revela a incorporação de sugestões ausentes das obras anteriores, como, por exemplo, um comentário implícito acrescentado pela mulher artista. O contraste entre o tratamento dessas questões nas três obras de arte ilustra uma função primordial das transposições intermediáticas: testemunhar mudanças cruciais na consciência social, especialmente as desencadeadas pelas revoluções culturais dos anos 1960. Nesse contexto, chamam a atenção as implicações histórico-sociais na criação da escultura, da pintura e do vídeo, bem como as metamorfoses ocorridas no intervalo de tempo decorrido entre elas. Às ambiguidades já visíveis na escultura de Praxiteles acrescentam-se, no quadro renascentista, leituras cristãs e neoplatônicas: a imagem de Afrodite/Vênus, transmuta-se em Eva/Maria. O vídeo de Sigalid Landau não descarta referências à estatuária e à pintura anteriores. Permite, contudo, novas leituras, incluindo reflexões da mulher artista sobre representações de gênero na pós-modernidade.



Figura 4 – Sigalid Landau. *Barbed Hula*.

Fonte: <http://rfc.museum/current-exhibitions/alone-together/artwork-images/sigalit-landau>.

Barbed Hula exhibe uma bela mulher recém-saída do mar, releitura de seculares representações artísticas. Nua, corpo e cabelos molhados, salpicados de areia, a jovem caminha em direção ao espectador, com movimentos ondulantes, carregados de sugestões eróticas. A inevitável referência ao nascimento de Vênus/Afrodite emergindo das espumas do mar aflora de imediato à mente do espectador minimamente familiarizado com a história da arte. Um detalhe importante aguça sua atenção: em volta do corpo, a jovem traz uma espécie de bambolê, objeto de jogo ou brinquedo, que, tal como o novo suporte – o vídeo-arte – sublinha a contemporaneidade da obra. Estranhamente, o bambolê consiste em fios de arame, com pontas agudas. Os movimentos necessários a seu volteio explicam os meneios do corpo da mulher, bem como as marcas de feridas em torno do abdômen. Beleza, sensualidade e dor fundem-se na imagem, despertando uma reação complexa, misto de encantamento e compaixão. Mas o que torna a obra especialmente interessante é o comentário implícito a ela subjacente.

O comentário resume-se em perguntas que o texto parece dirigir ao espectador: revestido de novas roupagens, a visão da mulher encampa ainda, em nossos dias, as ambiguidades imbricadas no mito milenar? No mundo ocidental, o inconsciente coletivo teima em reter arquétipos redutores,

embutidos na dicotomia prostituta/madona? Evidentemente, tais perguntas, formuladas por uma mulher artista, de certo modo contestam afirmações implícitas nas criações masculinas. Para a mulher ocidental do século XXI, parece impossível apoiar as concepções tradicionais. Por exemplo: após as liberdades conquistadas pelos movimentos feministas, seria problemático apontar, na conduta atual da mulher, características que, no passado, poderiam ser avaliadas como próximas da prostituição. Por outro lado, também se questiona a imagem feminina como necessariamente subordinada à função materna. Os imperativos de escolaridade e profissionalização impostos à mulher, hoje meeira do homem na manutenção do lar, adiam ou eliminam a maternidade para um número não desprezível de jovens. O assunto domina discussões de pesquisadores recentes. Entre esses, inclui-se a filósofa francesa Elisabeth Badinter, autora de *O conflito: a mulher e a mãe*, citada na seção Comportamento, da revista *Veja*, de 29 de maio de 2013. O artigo menciona também o trabalho de demógrafos como José Eustáquio Diniz Alves, da Escola Nacional de Ciências Estatísticas do IBGE, estudioso dos desdobramentos da diminuição de nascimentos em países desenvolvidos, as chamadas *childless societies*.

Tantas mudanças não poderiam ocorrer sem traumas. Eles permitem interpretar os ferimentos visíveis no corpo da jovem em *Barbed Hula* como marcas do sofrimento da mulher contemporânea face aos onflitos trazidos pela ascensão de novas concepções. Nos extremos dos velhos estereótipos – prostituta, sedutora/ esposa, mãe ilibada – já não é possível situar a mulher de nossos dias, nem também afirmar o desaparecimento de visões anteriores. O que indubitavelmente justifica o sofrimento sugerido pela mulher artista em sua Afrodite/Vênus pós-moderna.

REFERÊNCIAS

“Aphrodite_of_Cnidus”. [http://en.wikipedia.org/wiki/4th-century BC Greek sculptures](http://en.wikipedia.org/wiki/4th-century_BC_Greek_sculptures) | Sculptures by Praxiteles | Cnidian Venuses. “*Aphrodite*.” Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite. Chicago, Encyclopædia Britannica, 2011.

BADINTER, Elisabeth. *The Conflict: Woman and Mother*. Amazon digital services inc, 2012.

CLOSUIT, Leonard . *L'Aphrodite de Cnide: Etude typologique des principales répliques antiques de l'Aphrodite de Cnide de Praxitèle*. Paris, Imprimerie Pillet - Martigny, 1978.

ELLESTRM, Lars. Media, Modalities and Modes. ELLESTRM, Lars (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London, Palgrave/Macmillan, 2010, p. 11-48.

FRANZ, M.L. Science and the Unconscious. JUNG, Carl Gustav. *Man and his Symbols*. New York, Dell Publishing Co. Inc., 1964.

HAVELOCK, Christine Mitchell. *The Aphrodite of Knidos and her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*. University of Michigan Press, 1995.

JIMENEZ, Gabriele. Filhos? Não, obrigada. Seção Comportamento. *Veja*, 20 maio 2013, p. 114-120.

JUNG, Carl Gustav. On the Relation of Analytical Psychology to Poetry. ADAMS, Hazard (ed.). *Critical Theory Since _____*. Approaching the Unconscious. In: *Man and his Symbols*. New York, Dell Publishing Co. Inc, 1964, p. 3- 94.

LONG, Jane C. Botticelli's *Birth of Venus* as Wedding Painting, *Aurora*, 9, 2008, p. 1-26.

MACK, Charles R. *Looking at the Renaissance: Essays Toward a Contextual Appreciation*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, 85-87.

_____. Botticelli's Venus: Antique Allusions and Medicean Propaganda. *Explorations in Renaissance Culture*, 28, 1 (Winter), 2002, p. 1-31.

ROSS, David; HALL, Doug; FIVER, Sally Jo. *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. San Francisco, Bay Area Video Coalition, 2005.

RUSH, Michael L. Video Art and Video Installation Art. In: *New Media in Art*. London, Thames & Hudson, 2005.

VICKERY, John B. Literature and Myth. In: *Interrelations of Literature*. Barricelli & Gibaldi (eds). New York, MLA, 1982, p. 67-87.

ZIRPOLO, Lilian. Botticelli's *Primavera*: A Lesson for the Bride. *Woman's Art Journal*, 12/2, 1991.

ZULLNER, Frank. *Sandro Botticelli*. Munich: Prestel, 2005.

Solange Ribeiro de Oliveira

Doutora em Literaturas Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora Emérita da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Livre Docente da Universidade de Londres. Docente aposentada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

Artigo recebido em 01 de julho de 2013.

Artigo aceito em 22 de agosto de 2013.