

# Ticiano, Manet, Degas: notas sobre o nu feminino na pintura

(in english, p. 145)

ANA GONÇALVES MAGALHÃES

*Professora das disciplinas de História da Arte e Arte Contemporânea do curso de Design da FACAMP*  
*Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte*  
*Coordenadora editorial da Fundação Bienal de São Paulo*

**RESUMO** Este artigo propõe uma interpretação de *Depois do banho*, de Edgar Degas (1896, óleo sobre tela, Philadelphia Museum of Art) à luz de sua relação com a tradição da pintura, particularmente com a *Vênus de Urbino*, de Ticiano (1538, óleo sobre tela, Galleria degli Uffizi, Florença), e com a *Olympia*, de Édouard Manet (1863, óleo sobre tela, Musée d'Orsay, Paris). A obra é abordada em relação à iconografia da toailete de Vênus, mas também a partir de suas referências a cartões postais eróticos da época de Degas.

**PALAVRAS-CHAVE** Pintura, nu feminino, forma, Degas, tradição clássica.

**ABSTRACT** This article proposes an interpretation of *After The Bath* (1896, oil on canvas, Philadelphia Museum of Art) in the light of its relationship with tradition, particularly with *Venus of Urbino*, by Titian (1538, oil on canvas, Galleria degli Uffizi, Florence), and *Olympia*, by Édouard Manet (1863, oil on canvas, Musée d'Orsay, Paris). The painting is tackled in relation to the iconography of the toilette of Venus, but also its references to erotic postcards of Degas's times.

**KEYWORDS** Painting, female nude, form, Degas, classical tradition.

Enfant, garde bien la porte et ne laisse pas entrer les passants, car moi et six filles aux beaux bras nous nous baignons secrètement dans les eaux tièdes du bassin.

...

D'ailleurs, il s'en repentirait, celui qui nous surprendrait nues! Bilitis n'est pas Athéna, mais elle ne se montre qu'à ses heures et châtie les yeux trop ardents.

Pierre Louÿs, *Les chansons de Bilitis*

Sabemos do enorme apreço que Edgar Degas (1834-1917) tinha pela tradição clássica, testemunhado pela sua profunda admiração por Ingres, ou mesmo pelos mestres italianos, de cujas obras era um grande colecionador.

Suas práticas de pintor e escultor, bem como de gravurista e desenhista – ou sua tentativa como poeta – revelam ainda que Degas trabalhou, sobretudo, a partir daquelas obras já conhecidas pelos artistas seguidores da tradição clássica. Em sua formação, planejou conhecer esses grandes mestres de perto, ao viajar pelos quatro cantos da Itália. É dali que extrai seu instrumental para empreender sua primeira grande tela – o retrato da família Bellelli – e se debruçar sobre o problema da forma.

Também sabemos que, quando se trata de abordar a forma, o artista se volta para o universo do balé clássico, em que a gramática do movimento estabelece e sistematiza suas leis. Tanto neste motivo, quanto naquele das banhistas, Degas passaria boa parte de sua vida obcecado por resolver a questão da representação do movimento e, principalmente, encontrar um novo modo de expressão.

Data dos anos 1890 seus últimos grandes óleos sobre tela, em que vemos surgir bailarinas em posições sequenciais de movimento e figuras femininas na sua intimidade, que se banham, esfregam-se, penteiam os cabelos etc. Desses mesmos elementos, Degas extrairia os motivos a partir dos quais trabalharia quase que exclusivamente com a técnica do pastel, na segunda metade daquela década. Dois motivos em particular o levam a trabalhar a técnica do óleo sobre tela: aquela da figura feminina que enxuga as costas e a nuca, e o motivo da figura feminina que penteia e arruma os

cabelos. Destes, temos pelo menos duas telas significativas do artista: *Depois do banho* (1896, Filadélfia, Museum of Fine Arts) [Fig. 1] e *Mulher em sua toaleta, tendo seu cabelo penteado* (1892-95, Londres, National Gallery) [Fig. 2]. Tanto um quanto o outro parecem ser novas interpretações formais sobre um tema bem conhecido da tradição clássica: a Vênus na sua toaleta.

\*

Em *Depois do banho* – que esteve no Brasil para a exposição “Degas, o universo de um artista”, no Museu de Arte de São Paulo, entre maio e agosto de 2006 – temos um quarto, em que vemos, sobre um canapé, uma figura feminina de costas, debruçada sobre o espaldar, enxugando suas costas com uma toalha. A sugestão de que ela está se enxugando, depois do banho, vem da presença de uma banheira no canto esquerdo da tela. A composição é bastante sintética: alguns traços verticais largos e negros na parede do fundo reforçam o efeito de espacialidade dado pela disposição do canapé numa diagonal. De fato, o encontro do canto do canapé com a parede, entre dois desses traços negros, formam o ponto central do quadro, dividindo-o em quatro partes iguais. Além disso, Degas define amplamente a figura, com contornos pretos preenchidos por uma coloração quente (entre o vermelho e o rosa queimado) que toma toda a superfície da tela. Ele também projeta algumas sombras nuançadas, em partes do piso e nas costas da figura feminina, mas muito sutis, sem criar grandes contrastes entre zonas claras e zonas escuras.

Um dos aspectos que nos chamam a atenção na superfície da tela é justamente a pele pictórica criada por Degas: de imediato, a aplicação das tintas nos lembra o trabalho em pastel, com camadas sobrepostas e, por vezes, transparentes. O fundo parece ter sido preparado sobre uma base de cor fria (tom esverdeado), como muitas vezes vemos acontecer em seus pastéis.

Essa composição está diretamente ligada a uma prancha de fotografia (hoje pertencente ao Getty Institute, em Los Angeles) [Fig. 3] realizada pelo artista, em que vemos uma figura feminina reclinada sobre um canapé, na mesma posição, realizando o mesmo gesto. De fato, das fotografias que conhecemos realizadas pelo artista, esta é a única que efetivamente pode ser entendida como um estudo preparatório para a tela. De qualquer forma, é importante ressaltar que, ao passar de

um suporte ao outro, Degas salta de um formato quadrado (no qual o recorte é mais aproximado, e quase não vemos o plano de fundo) para um retangular, em que ele reconstrói o ambiente para receber a figura. Embora um pouco menor do que *Mulher em sua toailete, tendo seu cabelo penteado, Depois do banho* é, do ponto de vista da composição, proporcional ao seu “par”. Finalmente, devemos lembrar que, ao retomar os mesmos motivos em pastel, Degas voltaria a trabalhar sobre o formato mais próximo ao de um quadrado.

Há pelo menos dois aspectos de *Depois do banho* que nos fazem pensar na tradição da pintura veneziana. Em primeiro lugar, o modo de arranjar as cores: a base de preparação da tela com vermelho e verde é, pelo menos de acordo com o senso comum no meio artístico do século XIX, um procedimento veneziano do século XVI.<sup>1</sup> E o próprio motivo aqui tratado – embora não aparente à primeira vista – retomaria a iconografia da Vênus, cuja versão mais famosa é *A Vênus de Urbino* de Ticiano (1538) [Fig. 4].

Em seu ensaio (escrito na forma de um diálogo) “La femme dans le coffre”, Daniel Arasse<sup>2</sup> propõe que a famosa tela de Ticiano seja vista como uma *pin-up*: a iconografia estaria, inicialmente, vinculada àquela do quadro de matrimônio, uma vez que foi encomendada pelo marido da jovem ali representada como Vênus;<sup>3</sup> mas, diz Arasse, dois elementos não combinam com essa interpretação. Primeiro porque o quadro foi realizado quatro anos depois do matrimônio em questão, e o gesto da Vênus remeteria justamente aos preparativos para o ato sexual da esposa com seu novo marido. Mas, sobretudo, seu gesto e sua figura destoam do plano de fundo, porque, como o autor demonstrará muito bem, ela não está no cômodo representado ao fundo; ela foi colocada *sobre* o fundo. Está separada do cômodo por uma cortina, que se projeta por detrás dela, do lado esquerdo, e que divide a tela em dois. No ponto em que ela se divide – que é o mesmo da projeção do ponto de fuga no plano de fundo –, está posicionada a sua mão sobre seu sexo.

Arasse fundamenta sua interpretação em outro célebre quadro, a saber, *Olympia*, de Manet (1863, Musée d’Orsay) [Fig. 5]: segundo ele, esse contemporâneo de Degas seria quem melhor teria compreendido o que Ticiano queria com sua *Vênus de Urbino*. Certamente, pode-se aproximar sua *Olympia* da tela de Ticiano, an-

tes de mais nada, pela composição. Arasse reforça essa aproximação ao apontar para o fato de que, também, a mão que cobre o sexo de Olympia está posicionada no ponto central da composição, e marca, mais uma vez, a separação entre o primeiro plano e o plano de fundo. O recurso usado por Manet, inclusive, é exatamente o mesmo do mestre veneziano: uma seção escura de parede com uma cortina. A linha divisória parece ser enfatizada pela presença de uma linha mais clara, em ocre, que faz o arremate dessa seção da parede e separa o campo onde se localiza o tronco de Olympia daquele onde se encontra sua criada, com um buquê de flores.

Bem, e o que *Depois do banho* de Degas tem a ver com isto? Em princípio nada. Entretanto, se atentarmos para a composição executada por Degas, ela, em muitos aspectos, parece retomar a composição de Manet, que, por sua vez, retoma aquela de Ticiano. Anteriormente, falamos da divisão da composição de *Depois do banho* em duas partes iguais, enfatizada pelo posicionamento em diagonal do canapé, bem como a presença dos traços pretos e largos na parede do plano de fundo, que recaem, mais uma vez, por entre as pernas da figura feminina que se enxuga. Se ela não tem nenhuma das mãos apoiadas sobre seu sexo, são precisamente esses dois traços negros que nos chamam a atenção para a toalha (com a qual ela se enxuga) que cai sobre seu sexo (que não vemos).

Além disso, seria possível propor uma leitura dessa banhista de Degas como uma referência a Manet e a Ticiano, inclusive, pelo motivo representado. As três figuras partem do estudo de uma modelo.<sup>4</sup> Manet usa sua modelo Victorine Meurent para realizar *Olympia*; e embora a identidade da modelo de Degas não seja conhecida, a fotografia sobre o mesmo motivo revela que a figura é estudada a partir de uma modelo. É certo que as três figuras possuem elementos de erotismo e languidez. Embora, talvez para nossos olhos contemporâneos, menos aparente na Vênus de Ticiano, Arasse demonstra como sua mão sobre o sexo remete ao ato da masturbação. Nisto ela difere da figura de Manet, que parece cobrir seu sexo com um certo pudor. De fato, Olympia, ao mesmo tempo em que se expõe completamente, guarda uma tensão e um alerta em seu gesto: os espaços de exercício da sexualidade feminina são completamente diferentes nas duas telas e são reveladores das práticas culturais

de iniciação à vida sexual, de certo modo. A Vênus de Ticiano (ou a esposa de Guidobaldo della Rovere) se expõe e se prepara sexualmente para o marido. Olympia é uma prostituta, o que imediatamente a coloca em uma posição de marginalidade diante de sua sexualidade. Os prazeres do sexo, no século XIX, estão fora do casamento – e não dentro dele.

Mais moralista, nesse sentido, é a figura de Degas, que nos nega a exposição de seu sexo, e parece aparentemente não seduzir ou se entregar ao espectador. Se, então, Manet fala da grande cortesã com sua *Olympia*, Degas olha pelo buraco da fechadura dos quartos das casas de prostituição. Ela não se sabe vista.<sup>5</sup> Por outro lado, tem um gesto extremado e complexo para alguém que se enxuga. Sua posição não é nada confortável e até dificulta seu ato. E é justamente aí que ela nos revela seu erotismo. Se, de um lado, a composição retoma Ticiano, via Manet, de outro, a figura parece ser extraída de fotografias eróticas da virada do século XIX para o XX.

Seria preciso trazer para a discussão uma outra referência à mão para Degas, ao elaborar sua figura feminina, qual seja, a fotografia erótica/pornográfica da virada do século XIX para o XX em formato de cartão postal e, mais precisamente, àquelas elaboradas por Pierre Louÿs (1870-1925). Data de 1897 uma prancha de nus femininos de Louÿs em que vemos uma das figuras femininas reclinada sobre uma poltrona, de costas para a câmera, projetando seu quadril para trás [Fig. 6]. Esse gesto lembra muito aquele da figura de Degas, bem como a composição sumária da fotografia: temos uma cortina ao fundo, encerrando o espaço e focando nossa atenção na figura.<sup>6</sup> Além disso, Louÿs elabora uma espécie de catálogo *raisonné* de gestos e posições eróticas, classificados de acordo com cada momento das preliminares do ato sexual.<sup>7</sup> A obsessão classificatória de Louÿs não parece ser diferente da de Degas diante da figura feminina em movimento.

Além de sua série de fotografias eróticas, Louÿs é conhecido por seus poemas eróticos. Sua mais famosa coletânea foi publicada sob o título de *Les chansons de Bilitis*, e tratava-se inicialmente de uma farsa por ele lançada: ele teria se anunciado o descobridor e organizador de uma série de poemas de uma autora do ciclo de Safo, de nome Bilitis.<sup>8</sup> Mais tarde, revelaria-se que, na verdade, Louÿs era, ele mesmo, autor dos po-

emas. O conteúdo dessas *Chansons* é erótico e discorre essencialmente de encontros entre mulheres.

No mesmo espírito, mas desta vez tomando a figura de uma prostituta, Louÿs publicaria o romance *Aphrodite, moeurs antique*, em 1896. A figura da prostituta é absorvida pela de Vênus, quando nos primeiros parágrafos do texto o autor assim a descreve:

Depuis qu'elle s'était éveillée, deux heures après le milieu du jour, et toute lasse d'avoir trop dormi, elle était restée seule sur le lit en désordre, couverte seulement d'un côté par un vaste flot de cheveux.

Cette chevelure était éclatante et profonde, douce comme une fourrure, plus longue qu'une aile, souple, innombrable, animée, pleine de chaleur. Elle couvrait la moitié du dos, s'étendait sous le ventre nu, brillait encore auprès des genoux, en boucle épaisse et arrondie. La jeune femme gisait enroulée dans cette toison précieuse, dont le reflets mordorés étaient presque métalliques et l'avaient fait nommer Chrysis par les courtisanes d'Alexandrie.

Ce n' étaient pas les cheveux lisses des Syriques de la cour, ni les cheveux teints des Asiatiques, ni les cheveux bruns et noirs des filles d' égypte. C' étaient ceux d'une race aryenne, des Galiléennes d'au delà des sables.<sup>9</sup>

Este é o procedimento de Manet ao elaborar sua *Olympia*, ou seja, transformar a Vênus de Ticiano em prostituta. Ele, sem dúvida, abre um precedente para que Degas possa trabalhar essas formas clássicas dentro de um contexto contemporâneo: a mulher na sua toaleta.

Assim, se a composição de Degas remete àquela de Ticiano, reelaborada por Manet, é provável que os escritos de Pierre Louÿs, bem como sua fotografia erótica, tenham sido uma referência para o artista na elaboração de *Depois do banho*.

É notável ainda que *Depois do banho* e *Mulher tendo seus cabelos penteados* sejam os únicos óleos sobre tela que o artista realiza na década de 1890, sobre o motivo da banhista. Mais uma vez, como um profundo conhecedor da tradição clássica, seria no mínimo ingênuo pensar que Degas escolheu essa técnica – bem como a aplicação de cores e composição – casualmente. É evidente que a escolha é deliberada, que as duas obras efetivamente têm uma relação mais imbricada do que

a passível de se revelar à primeira vista. A figura da tela da National Gallery de Londres está sentada numa cadeira, reclinada para trás, e vemos uma mancha estendida de vermelho alaranjado que constitui seus cabelos que estão sendo penteados por uma criada. Novamente a composição é bastante sintética e alguns elementos essenciais determinam o contexto em que as figuras se colocam. A composição é quase inteiramente dominada por essa coloração ruiva, muito quente, com alguns rosados e brancos aqui e ali (da toalha sobre a mesa em que se vê uma escova, entre outros objetos). A gama é muito próxima àquela de *Depois do banho*. O motivo do pano de fundo/cortinado reaparece como elemento compositivo, desta vez repuxado, drapeado para a esquerda do plano de fundo da composição, e também é marcado por traços negros e largos.

É impossível não associar esta imagem às inúmeras versões que vemos surgir a partir do período barroco da Vênus na sua toailete. Para citar apenas algumas, em que ou a figura do Amor ou uma outra figura feminina de seu séquito arruma seus cabelos, temos a versão da *Toailete de Vênus* (1633) de Francesco Albani, do Museu do Prado, em Madri; a versão de François Boucher que se encontra no Metropolitan Museum de Nova York (1751); uma *Vênus diante do espelho* de Johann Liss (1625-26), do acervo da Galleria degli Uffizi, em Florença; e uma versão de Simon Vouet (1628-29) do Cincinnati Art Museum.

A mais interessante referência barroca é a *Toailete de Vênus* de Rubens [Fig. 7],<sup>10</sup> que, mais uma vez, parece ser uma releitura de uma versão de Ticiano, datada de 1554-55, hoje no acervo da National Gallery de Washington. O que Rubens faz é inserir a figura de uma criada negra (no canto direito da composição) que tem seu braço direito envolvido pelos longos cabelos loiros da deusa. O elemento dos longos cabelos sendo enxugados, arranjados, penteados está presente não só no que chamaria de “par” de *Depois do banho*, mas também em uma série de pastéis e monótipos, bem como na escultura de Degas.<sup>11</sup>

\*

Voltando ainda sobre a análise de Arasse da Vênus de Ticiano, numa passagem específica, ele propõe uma interpretação do que chama de  *erotique de la peinture classique*, isto é, ao colocar sua Vênus sobre um leito que

está – do ponto de vista da composição – localizado entre o espaço do espectador e o espaço do plano de fundo, Ticiano parece querer que sua figura não esteja nem no espaço real, nem no quadro propriamente dito, mas *sobre* o quadro. Arasse entenderá que, deste modo, o pintor veneziano parece exprimir a própria condição da pintura e discorre sobre o jogo sugerido pela composição entre tocar e ver – que Manet teria desfeito em sua *Olympia*, ao integrá-la no espaço do plano de fundo, afirmando assim que a pintura é para *ser vista* e não *tocada*. A figura de Ticiano, segundo Arasse, teria interessado a Manet justamente porque está *sobre* o quadro, exibindo-se, ao mesmo tempo em que olha e se toca.<sup>12</sup> Nas demais representações da Vênus em sua toailete que mencionamos, de fato, esse olhar da figura não é direto: muitas vezes refletida no espelho, o rosto de Vênus está, em muitos casos, de costas para o espectador – o que, por vezes, cria uma situação em que o espelho funciona como “quadro dentro do quadro”.

Há ainda uma outra obra do século XIX que poderia ser uma ponte de ligação entre Degas e a Vênus de Ticiano – ainda que não se trate propriamente de uma Vênus, mas cuja composição parece, mais uma vez, retomar a estrutura do quadro veneziano. Trata-se da *Grande odalisca*, de Ingres (1814, Musée du Louvre) [Fig. 8]. Ingres parece propor um jogo de mostrar e esconder: a figura olha, mas sua nudez está preservada, se assim podemos dizer, porque se deita de costas para o espectador. E para retomar a idéia de Arasse, da *erótica da pintura clássica*, Ingres cria um plano de fundo completamente abstrato e o torso da figura coloca-se em contraste contra um fundo negro: ela também não está *sobre* nem *dentro* de lugar nenhum...

Degas parece, dentro desta linhagem, retomar esta *erótica da pintura clássica* ao realizar seu *Depois do banho*: do ponto de vista da composição, sua figura está dentro do quarto; o espaço do espectador é fora dele. Ao mesmo tempo, diante do tratamento da superfície a figura *é* o quarto, ou seja, ela é a própria superfície, a própria pintura.

Finalmente, quando se trata da questão da forma e da forma em pintura – sobretudo dentro da tradição clássica da arte –, esta parece estar diretamente ligada à figura de Vênus. Num outro texto clássico – que Degas certamente conhecia muito bem

– é o filósofo Platão que descreve um debate entre filósofos e sábios sobre o amor, isto é, buscando uma definição e uma interpretação do amor. A palavra final, de Sócrates, é construída a partir do relato de uma mulher da Mantinéia, de nome Diotima, que dirá que, para alcançar a beleza, é preciso, primeiro, reconhecê-la nos belos corpos:

Eis, com efeito, em que consiste o proceder corretamente nos caminhos do amor ou por outro se deixar conduzir: em começar do que aqui é belo e, em vista daquele belo, subir sempre, como que servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, e dos belos corpos para os belos ofícios, e dos belos ofícios para as belas ciências até que das ciências acabe naquela ciência, que de nada mais é senão daquele próprio belo, e conheça

enfim o que em si é belo ... Se algum dia o vires, não é como ouro ou como roupa que ele te parecerá ser, ou como os belos jovens adolescentes, a cuja vista ficas agora aturdido e disposto, tu como outros muitos, contanto que vejam seus amados e sempre estejam com eles, a nem comer nem beber, se de algum modo fosse possível, mas a só contemplar e estar ao seu lado. Que pensamos então que aconteceria, disse ela, se a alguém ocorresse contemplar o próprio belo, nítido, puro, simples, e não repleto de carnes humanas, de cores e outras muitas ninharias mortais, mas o próprio divino belo pudesse ele em sua forma única contemplar?<sup>13</sup>

É tentador imaginar que, tomando de empréstimo a fala de Diotima, “aquela ciência” pudesse, aqui, ser entendida como a própria pintura.

<sup>1</sup> Em seus diários, publicados em 1893, o pintor romântico Eugène Delacroix menciona esse procedimento.

<sup>2</sup> ARASSE, Daniel. *On n'y voit rien: descriptions*. Paris: Denoël, 2000, pp. 125-73 (collection Folio/Essais).

<sup>3</sup> Guildobaldo della Rovere encomenda o quadro a Ticiano quatro anos depois de seu casamento com uma jovem de 14 anos. Cf. ARASSE, Daniel, Op. cit., pp. 125-6.

<sup>4</sup> No caso de Ticiano – responsável por terminar a famosa *Vênus adormecida* (1510 ca.) de seu terrâneo e mestre Giorgione –, segundo Arasse, ele teria retomado a idéia de seu mestre de partir do modelo vivo (já que a *Vênus* de Giorgione teria sido realizada tomando sua mulher como modelo).

<sup>5</sup> Essa leitura das banhistas de Degas não é nova. Ao contrário, a fortuna crítica sobre o artista de meados da década de 1980 em diante – sobretudo aquela contaminada pela onda das teorias do gênero – está repleta de interpretações que fazem tal abordagem.

<sup>6</sup> Essa prancha estava na mostra especial *Identity and Alterity: Figures of the Body 1895/1995*, que compôs a exposição curatorial para a 46ª edição da Bienal de Veneza, comemorativa do centenário do evento – na mesma seção em que se expuseram alguns dos bronzes de Degas do acervo do MASP, juntamente com a *Pequena bailarina de 14 anos*. Além dela, há outras fotografias eróticas de Louÿs que lembram composições de banhistas de Degas. Para uma análise das fotografias eróticas de Louÿs, veja-se GOUJON, Jean-Paul. “Pierre Louÿs photographe érotique”, *La recherche photographique*, novembro, 1988, pp. 39-47, que reproduz à página 42 uma figura feminina nua debruçada sobre uma poltrona que faz pensar num pastel de Degas do acervo do Metropolitan Museum of Art. Neste artigo, o autor também chama a atenção para o *décor* do ambiente retratado nas fotografias, seus aspectos orientalizantes e um certo pa-

drão de composição adotado por Louÿs, no sentido de buscar uma estrutura classificatória para seus nus eróticos. Agradeço a Anne Pinget e Joëlle Bolloch, do Musée d'Orsay, pelo envio do artigo.

<sup>7</sup> Cf. GOUJON, Jean-Paul, Op. cit., que discorre longamente sobre a sistematização dessas fotografias em álbuns, divididos por seções classificatórias. Muitas vezes, as fotografias são acompanhadas de fichários, de fato.

<sup>8</sup> A primeira edição das *Chansons de Bilitis* data de 1894.

<sup>9</sup> LOUÏS, Pierre. *Aphrodite: moeurs antiques, Livre Premier, Chapitre I*, Paris, 1897. A longa cabeleira loira poderia ainda remeter à figura de Maria Madalena. Cf. ARASSE, Daniel. “La toison de Madeleine” In: Op. cit., pp. 97-122. Ao mesmo tempo, como não pensar na famosa *Toaleta de Vênus*, com seus longos cabelos loiros (assim “metálicos”), de Rubens (1615, col. Príncipe de Lichtenstein, Viena), ou mesmo na *Vênus Andromène*, de Ticiano (1520 ca., National Gallery of Scotland) – que embora tenha os cabelos castanhos, também parece torcê-los, para eliminar o excesso de água?

<sup>10</sup> Ver nota 9.

<sup>11</sup> Para a mostra Degas, em São Paulo, em 2006, havia duas pranchas de gravura, uma do acervo do Art Institute of Chicago, e outra da Fundação Museu Castro Maya, do Rio de Janeiro, além do bronze 51S, colocados em relação a uma longa série de figuras que arranjam e enxugam os cabelos, dentre elas, uma banhista de Manet (do acervo do MASP).

<sup>12</sup> Cf. ARASSE, Daniel. Op. cit., p. 164: “... Et je pense que, si ce tableau a intéressé Manet, c'est parce qu'il soulignait cette relation exclusive de regard en exhibant, sur le devant du tableau, une figure qui, elle, voit et se touche.”

<sup>13</sup> PLATÃO. *O banquete*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006 (trad. de J. Cavalcante de Souza), 211 c / 212 a, pp. 164-5.



1

2



3



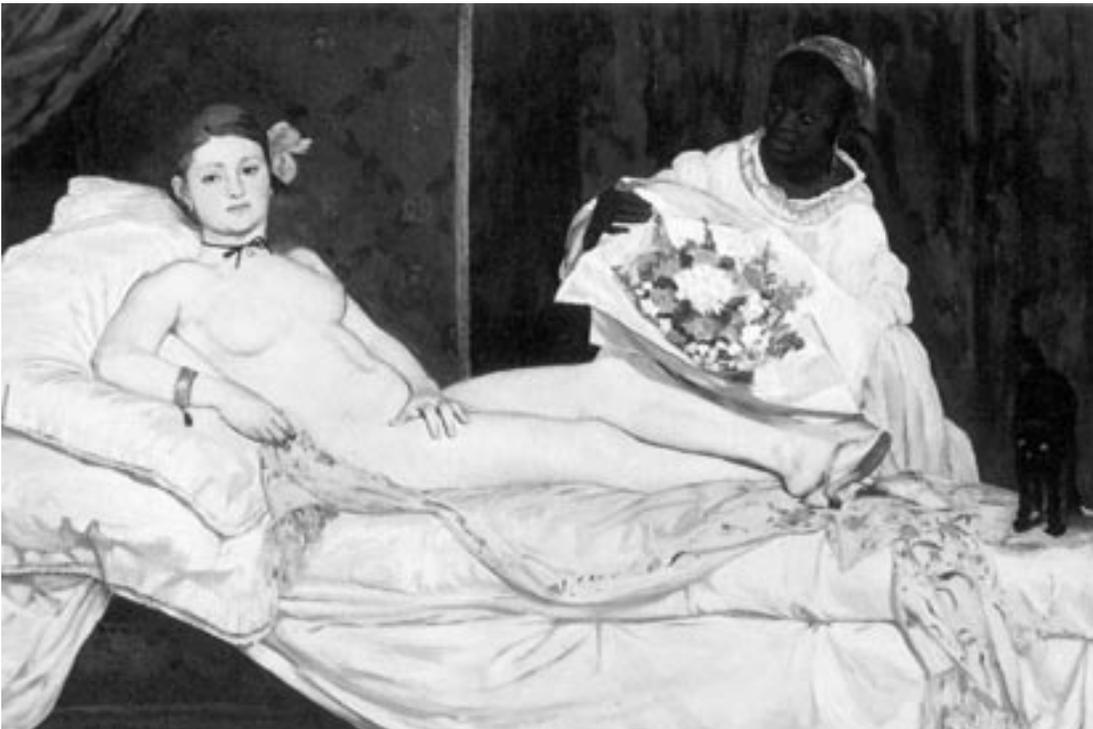
1 Edgar Degas. *Depois do banho (mulher se enxugando)*, 1896 ca.

2 Edgar Degas. *Penteando o cabelo (La Coiffure)*, 1892-1896 ca.

3 Edgar Degas. *Depois do banho (mulher enxugando as costas)*, 1896



4



5

4 Tiziano  
Vecellio.  
*A Vénus de  
Urbino*, 1538

5 Édouard  
Manet.  
*Olympia*,  
1863



7

8



6 Pierre Louÿs.  
*Quatro fotografias de nus femininos*, 1897

7 Pieter Pauwel  
Rubens. *A Vênus no espelho*, 1615 ca.

8 Jean-Auguste  
Dominique Ingres.  
*Uma odalisca*  
chamada *A grande odalisca*, 1814