


Vênus entre tempos: da especulação arqueológica à fabulação crítica

Venus between times: from archaeological speculation to critical fabulation

Maria Figueiredo Vaz
mfigueiredovaz@gmail.com
Departamento de Artes Visuais,
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, Brasil
 <https://orcid.org/0000-0001-7527-6966>

Resumo | Abstract

O presente artigo traça um paralelo entre a construção da imagem da pré-histórica Vênus de Willendorf e a moderna Vênus de Hotentote, com possíveis releituras e reelaborações a partir de mudanças epistemológicas feministas na Arqueologia e nas Artes Visuais. Nesse sentido, aproxima as duas áreas de conhecimento propondo uma arqueologia das imagens por meio de especulações, fabulações e vestígios que miram o passado e os arquivos com novas perguntas e a partir de outros sujeitos e perspectivas. O olhar crítico voltado ao passado, ao buscar romper com certas estruturas consolidadas, também

evidencia o poder associado ao controle do discurso e à continuidade histórica que reafirma padrões presentes. Como foi construída não a sociedade humana – considerando a sua diversidade – mas a consolidação de certas estruturas e relações modernas e contemporâneas? Em que medida o controle sobre a narrativa do passado opera como um instrumento de poder no presente? Como criar mecanismos para contestar as estruturas dominantes?

This article draws a parallel between the construction of the image of the prehistoric Venus of Willendorf and the modern Venus of Hottentot, exploring possible reinterpretations and reworkings shaped by

feminist epistemological shifts in Archaeology and Visual Arts. In this sense, it brings these two fields of knowledge closer by proposing an archaeology of images through speculations, fabulations, and traces that revisit the past and its archives with new questions, emerging from alternative subjects and perspectives. The critical gaze directed at the past, in seeking to break with certain entrenched structures, also highlights the power associated with controlling discourse and the historical continuity that reaffirms present-day norms. How was not human society – acknowledging its diversity – constructed, but rather the consolidation of certain modern and contemporary structures and relations? How does controlling the discourse about the past serve as a tool for domination in the present? And how can mechanisms be created to challenge these dominant structures?

Palavras-chave | Keywords

Vênus • Arqueologia • Feminismo • Especulação • Arquivo

Venus • Archaeology • Feminism • Speculation • Archive

Introdução

O modo como se construiu a sociedade moderna ocidental – fundada na ideia de uma evolução contínua e de um presumido progresso – torna cada vez mais evidente a incerteza de um futuro que trilhe no *continuum* do que já foi percorrido. As perguntas voltadas ao porvir raramente encontram respostas favoráveis dentro do mesmo modelo social, econômico e epistemológico que sustentam a sociedade moderna ocidental. Uma sociedade edificada sobre dicotomias – entre natureza e cultura, corpo e razão, sujeito e objeto, como aponta Latour (1994) – orientada para a dominação de ambos os

polos, e estruturada a partir de hierarquias de gênero, raça e classe. Diante desse cenário, como, a partir de onde e com quem seria possível, imaginar uma construção que não reforce as catástrofes vividas, as em curso e as anunciadas?

Muitas das hierarquias e relações de dominação, ao serem questionadas, são justificadas dentro de um tempo expandido, de uma universalidade do ser humano, como coloca a arqueóloga e historiadora Loredana Ribeiro: “os discursos científicos sobre o passado têm a habilidade de associar universalmente com o humano, o biológico, a natureza, o que de outro modo seriam comportamentos e concepções modernas” (Ribeiro, 2017, p. 213). Por essa razão, ao tentar elaborar respostas, deparamo-nos, inevitavelmente, com ainda mais perguntas, não necessariamente voltadas ao futuro, ou mesmo para o presente, mas, principalmente, para ao passado. Afinal, como foi construída não a sociedade humana – considerando a sua diversidade – mas a consolidação de certas estruturas e relações modernas e contemporâneas? Em que medida o controle sobre a narrativa do passado opera como um instrumento de poder no presente? Como criar mecanismos para contestar as estruturas dominantes? Se algumas respostas podem ser encontradas mirando o passado, voltemo-nos a ele.

A primeira Vênus

A partir da segunda metade do século XX as interpretações dadas às figuras pré-históricas das Vênus começam a ser revistas na arqueologia. Até então, a maioria das pesquisas especulava que a motivação para as esculpir na sociedade paleolítica servia principalmente ao propósito de exaltar a fertilidade feminina (Rice, 2023) e, menos comum, mas também ocorrente, o de servir como objeto sexual criado por e para os homens (McCoid; Mcdermott, 1996). As Vênus pré-históricas, ainda que múltiplas em suas formas e nos territórios onde foram encontradas, podem, em uma anacrônica referência, ser associadas

– entre outros exemplos possíveis – à famosa *Vênus de Milo*. Como a escultura, muitas das pequenas estatuetas carecem de braços e são representações supostamente femininas. Muitas delas possuem seios fartos e quadris largos; representações cuja forma, especialmente em uma leitura androcêntrica, leva a compreendê-las como mulheres grávidas, férteis. Essa visão pressupõe às mulheres um lugar de espectadoras passivas, em que seus corpos são relevantes apenas às necessidades e interesses masculinos.

O anacronismo se dá por um significado atribuído a posteriori, a partir de categorias do presente e de produções que estão no entremeio da sua criação e do seu batismo. À essa atribuição é possível compreender mais sobre o presente, que sobre o próprio passado. “Vênus não é um nome qualquer, mas o estigma da dominação dos corpos” (Teixeira, 2023, p. 17), constata a filósofa Flávia Virgínia Teixeira em uma análise da cartografia venusiana ao longo da história. Analisando o quadro renascentista *O nascimento de Venus*, pintado no século XV por Sandro Botticelli, Teixeira conclui que “não é somente Vênus que está nascendo na tela de Botticelli, mas o próprio ser do feminino, a ideia do amor, a forma do corpo ideal, dentre muitas outras nuances plásticas que orientam nossos desejos e sensações” (Ibidem, p. 28). Formulados a partir de uma epistemologia moderna e patriarcal, os conceitos de construção de gênero e, conseqüentemente, da mulher e do corpo feminino, refletem não somente o passado, mas o contexto de sua produção. São produtos de causas historiográficas, e não necessariamente históricas.

Principalmente a partir da década de 1990, com a ascensão dos estudos feministas e de gênero na arqueologia, essa e outras interpretações – ou constatações – começam ser contestadas. Da condição de sujeitos menores e passivos em uma pré-história escrita majoritariamente por homens, outras possibilidades de passado são levadas em consideração: e se, ao contrário do que se especulava, as chamadas Vênus tivessem sido esculpidas pelas próprias mulheres como uma forma de autorrepresentação? Não necessariamente como um culto à fertilidade – mas tampouco sem

descartar esta possibilidade. Somente o fato de ser essa hipótese tão contundente, nos leva a pergunta seguinte, elaborada pelos antropólogos Catherine McCoid e Leroy Mcdermott: “por que demorou tanto tempo para ser considerada a possibilidade lógica de que o ponto de vista de uma mulher estava envolvido” (McCoid; Mcdermott, 1996, p. 319) na representação de sua própria figura? As distorções na anatomia das estatuetas – braços finos que desaparecem sob o peito, pés desproporcionalmente pequenos, a ausência de um rosto e, em muitos casos, da cabeça – aparentam perfeitamente adequadas se considerarmos que quem as esculpe enxerga o próprio corpo de cima para baixo. Ou seja, uma mulher mirando a si mesma, na inexistência de um espelho. Para atestar a hipótese, os autores apresentam imagens da estatueta da *Vênus de Willendorf* (esculpida entre 28000 e 25000 anos antes de Cristo) vista de cima para baixo, em comparação com a fotografia de um corpo feminino do mesmo ângulo.

A pesquisadora Andrea Shaw (2006) também chama atenção para a negação e o apagamento tanto da raça quanto da forma física da Vênus de Willendorf. Em meio às diversas hipóteses já levantadas sobre a estatueta, ela questiona: “poderia esta mulher gorda – a mais antiga representação conhecida do corpo humano – ter sido o ícone de beleza daquela época” (Shaw, 2006, p. 10). Esculpida por um povo conhecido como Grimaldi – migrantes Homo Sapiens negros vindos da África e primeiros habitantes da Europa –, a estatueta representaria, portanto, os seus próprios criadores. Shaw ainda observa a semelhança dos cabelos da Vênus de Willendorf (ou o que pode ser interpretado como tal) com tranças, um penteado típico e popular entre mulheres negras. Para ela, a recusa em reconhecer sua raça “parece significar o mesmo que para aqueles cujos corpos reais e vivos são igualmente negros, gordos e femininos: banimento para a periferia da consciência de beleza ocidental” (Shaw, 2006, p. 10).

Diante da afirmação do antropólogo Erich Neumann (1997), que considera absurda a possibilidade de a estatueta representar um ideal de beleza de qual-

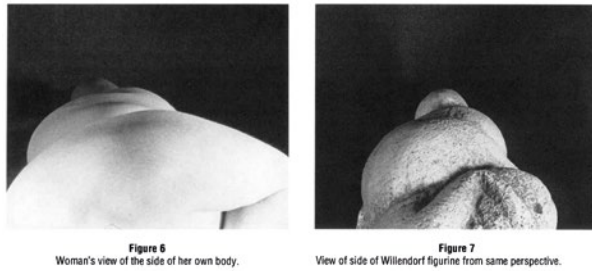


Figura 1. *Imagens comparativas entre um corpo feminino visto de cima e a Vênus de Willendorf vista da mesma perspectiva.* Fonte: MCCOID; MCDERMOTT. *Toward Decolonizing Gender: Female Vision in the Upper Paleolithic.* 1996, p. 322



Figura 2. Vênus de Willendorf. Fonte: Acessível em <https://www.pngwing.com/pt/free-png-sldzj>

quer cultura, Shaw (2006) evidencia a persistente resistência em aceitar o corpo gordo – e negro – da Vênus de Willendorf como dotado de atratividade. Tal recusa revela o poder que reside na manutenção dos discursos hegemônicos e na reafirmação contínua de padrões estéticos do presente sobre as narrativas do passado.

Afinal, como uma escultura da idade da pedra pode perturbar o poder firmemente enraizado do olhar ocidental masculino? Mas é significativo porque a reificação da consciência da beleza ocidental depende de seu estabelecimento como um padrão de medição

ininterrupto e incontestado que nunca está sujeito a reconsideração ou reinterpretação. (Shaw, 2006, p. 10) [livre tradução]

A de Willendorf é uma entre aproximadamente 3.000 estatuetas do período Paleolítico encontradas na chamada Velha Europa – número que ultrapassa 100.000 no caso do Neolítico. Apesar de apresentarem características diversas e terem sido localizadas em regiões distintas, todas foram nomeadas de forma homogênea: Vênus. Essa generalização promove, como observa Teixeira (2023, p. 178), “o ajustamento de um segmento a outro, em um movimento forçado que resulta no achatamento da experiência – não só em relação aos corpos feitos de barro, mas também aos territórios onde foram encontrados”.

Quanto aos seus significados, a arqueóloga Marija Gimbutas (2001) propõe outras possibilidades: para além de representações, as estatuetas seriam formas de performatividade, elementos centrais em práticas rituais e religiosas. Não expressam necessariamente um corpo feminino, e muito menos um corpo subordinado à função reprodutiva, atrelado a um modelo binário de família e organização social. Tratam-se, ao contrário, de corpos integrados ao ambiente, associados à fertilidade do solo e aos ciclos da terra. Em muitos casos, foram enterradas – ou plantadas – no solo, como corpos-sementes.

[...] a grande variedade de estatuetas, e particularmente seus contextos arqueológicos neolíticos, sugere que a força feminina desempenhou um papel religioso mais amplo. As muitas formas sofisticadas de arte neolítica que acentuam o corpo feminino revelam uma sexualidade natural e sagrada negligenciada pela cultura moderna. [...]

Acredito que, em tempos antigos, a obscenidade como conceito que envolvia o corpo masculino ou feminino não existia. Representações do corpo expressavam outras funções, especificamente os aspectos nutritivos e procriativos do corpo feminino e as qualidades estimulantes da vida do corpo masculino. A força feminina, como a deusa grávida da vegetação,

personificava intimamente a fertilidade da terra. Mas a arte sofisticada e complexa que cerca a deusa neolítica é um caleidoscópio mutável de significados: ela personificava todas as fases da vida, morte e regeneração. Ela era a Criadora de quem toda a vida – humana, vegetal e animal – surgiu, e para quem tudo retornou. Seu papel se estendia muito além do erotismo. (Gimbutas, 2001, pp. 26-27) [livre tradução]

Por toda a parte, as mulheres têm sido as cultivadoras de alimentos, exceto no mundo industrial contemporâneo. A associação entre mulheres e plantas está fortemente estabelecida nos estudos arqueológicos, antropológicos e evolutivos. Mas quando se trata de discutir a invenção da agricultura, as mulheres desaparecem do quadro e a coevolução de pessoas e plantas é vista como automática e natural. (Ribeiro, 2017, p. 219)

Coletar e cultivar novas histórias

A chamada arqueologia feminista, ou arqueologia de gênero, questiona a autoridade das estruturas epistemológicas universalizantes, as projeções de ideologias modernas e contemporâneas no passado e o viés taxonômico e classificatório que distancia a arqueologia das ciências humanas e sociais. Diante da dificuldade de se chegar a entendimentos e conclusões determinantes, principalmente considerando a distância temporal entre o objeto de estudo e o povo ou tempo estudado, ela também acontece na elaboração de novas perguntas a partir do que já está disponível, baseando-se, inclusive, na ambiguidade e no equívoco. Perguntas que, em uma epistemologia universalizante, ocidental, masculina, binária e não neutra, não foram feitas, refletindo o contexto da sua produção, comprometidas política, social e economicamente com quem as elaborou. Também por essa razão, a própria noção de evolução é mais voltada a atividades tidas historicamente como masculinas, como a caça. Segundo a teoria da coleta, formulada na década de 1970, a caça tanto não é exclusivamente masculina, quanto a coleta, mais associada às mulheres, era o que garantia a base de subsistência dos grupos. Por que, então, são as histórias de caça as mais conhecidas, disseminadas e compreendidas, no senso comum, como a fonte alimentar nas eras do Paleolítico, Neolítico e na Pré-História? Baseando-se em dados de pesquisas da genética, dos estudos de primatas, da antropologia biológica e arqueologia do final dos anos de 1960 e 1970, a teoria da coleta constrói uma interpretação da evolução humana a partir do ponto de vista das fêmeas.

Contestando as imaculadas teses da neutralidade científica, as teorias feministas problematizam os pressupostos normativos de família e divisão sexual do trabalho, considerando que essas divisões possam ter sido feitas com base no bem-estar da comunidade, nas habilidades e, inclusive, no gosto de cada indivíduo. Não se trata necessariamente de negar as teorias existentes, mas de expor, também por meio de um crivo científico, a equivocidade da ciência quando ela própria nega a existência de outros pressupostos ontológicos (Ribeiro, 2017), na tentativa de controlar certas subjetividades suprimir a existência de outros mundos. Em acordo com Donna Haraway (2009), “precisamos do poder das teorias críticas modernas sobre como significados e corpos são construídos, não para negar significados e corpos, mas para viver em significados e corpos que tenham a possibilidade de um futuro” (Haraway, 2009, p. 16).

Ao analisar a construção das relações de gênero nas narrativas da Pré-História em livros didáticos, a historiadora Susane Rodrigues (2024) constata que a forma com que as mulheres pré-históricas são representadas sustentam estereótipos ainda hoje incorporados. Tais convenções não teriam sido formuladas, inclusive, com base em interpretações diretas dos sítios arqueológicos, “mas de associações que correspondem a modelos da pré-história formulados nos séculos XIX e XX” (Guerra, 2021, *apud* Rodrigues, 2024, p. 282).

A construção da pré-história a partir de uma projeção do pensamento moderno, contribui com a manutenção de uma narrativa histórica e construção social que coloca em centralidade o macho dominante e conquistador, o que muitas vezes tenta

justificar e normalizar comportamentos violentos, tanto na esfera doméstica quanto coletiva. Afinal, se, segundo Rodrigues (2024),

a História diz que “sempre foi assim, o homem dominante e a mulher dominada”, encerram-se as possibilidades de existência de outras performances de gênero, ou seja, de outros modos de subjetivação que permitam romper com as hierarquias e relações de poder que inferiorizam, excluem, oprimem e maltratam as mulheres no presente. (Rodrigues, 2024, p. 279)

Desde a ocupação de mais mulheres na arqueologia (que hoje já são a maioria) a partir do final do século XX e, principalmente, a partir das discussões feministas e de gênero, uma série de novas perguntas foram formuladas. Nesse período, as arqueólogas representavam 20% da comunidade acadêmica e “respondiam por metade das pessoas que estudavam macro e microestígios de uso nos conjuntos líticos paleoindígenas ‘desprezados’ por não serem diretamente ligados à caça” (Ribeiro, 2017, p. 226). A arqueologia feminista – assim como a arqueologia histórica –, acaba tendo, com frequência, outros enfoques, como a vida cotidiana, a micro-história, as micronarrativas e a esfera doméstica, inclusive pondo em xeque este último conceito: “assim como ‘família’, ‘esfera doméstica’ é uma noção baseada no ideal burguês clássico que se naturaliza com sua projeção no passado” (Ribeiro, 2017, p. 226).

Na *Teoria da Evolução da Bolsa* (1980), Elizabeth Fischer apresenta uma alternativa ao *continuum* criado na história que coloca a caça como o principal padrão de comportamento da espécie humana e, inclusive, como origem da cooperação e, subsequentemente, do desenvolvimento do sistema nervoso humano. A alternativa é de que não a caça, mas a invenção da bolsa – ou da cesta –, pelas mulheres, seria “o ponto de partida para o avanço quântico que criou o efeito multiplicador que levou à humanidade” (Fischer, 1980, p. 56).

Quando Foucault elabora a *Arqueologia do Saber* (2008) – e com ela, uma arqueologia dos arquivos e das imagens –, ele propõe que seja interrogado “menos o discurso ao solo inicial de uma experiência ou à instância *a priori* de um conhecimento, mas as regras [e condições] de sua formação” (Foucault, 2008, p. 94). Este *apriori*, ou o *apriori histórico*, coloca o *continuum* da história em choque com a construção de historicidades, isolando as condições de emergência dos enunciados e o que, “na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade” (Foucault, 2008, p. 147). Se o *apriori histórico* propõe uma leitura da história não a partir de um desencadeamento de fatos lineares, mas de uma descontinuidade provinda de um conjunto de *a priori*s, com todas as condições necessárias para a sua existência, a função social da mulher não simplesmente acontece na história: ela se cria, ou é criada. E, não somente criada pela história, essa própria criação a constrói, por meio de artifícios que, historicamente, no contexto da sua produção, são legitimados. O *apriori histórico* demonstra, portanto, que o discurso não tem somente um sentido ou uma verdade, mas que está para além do que enuncia.

Se há coisas ditas – e somente estas –, não é preciso perguntar sua razão imediata às coisas que aí se encontram ditas ou aos homens que as disseram, mas ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz (Foucault, 2008, p. 146)

Desse modo, a própria história não parte de um desencadeamento de fatos de uma origem única, a história não acontece: ela igualmente se cria, ou é criada, conforme o ponto de partida considerado. Por essa razão, tão disputada quanto o futuro, é a zona do passado (Haraway, 2023). Se, de volta à teoria da bolsa, o ponto de partida não é a caça, mas a invenção da cesta, a história desencadeia-se de outra maneira. O desafio seria, como propõe Ursula K. Le Guin em *A Ficção como cesta: uma teoria* (1986), contar uma história realmente emocionante a partir dessa

outra perspectiva – uma perspectiva que não seja a do herói. Uma história que seja narrada adiante, até tornar-se História.

É difícil contar uma história realmente emocionante de como arranquei uma semente de aveia selvagem da casca, e depois mais uma, e mais outra e depois mais uma, e então cocei minhas picadas de mosquito, e ouvi minha filha dizer algo engraçado, e de como fomos ao riacho, bebemos um pouco de água e observamos as salamandras por um tempo, até eu encontrar outro campo de cereais... Não, não se compara, essa minha história não consegue competir com aquela que narra o modo como enfiei minha lança profundamente no titânico flanco peludo enquanto minha filha, empalada por uma enorme presa, se contorcía gritando, com o sangue jorrando por toda parte em torrentes carmesins, e como um outro filho foi esmagado como geleia quando o mamute caiu sobre ele, enquanto eu atirava minha infalível flecha diretamente em seu cérebro através de seu olho. Essa história não tem somente Ação, ela tem um Herói. Heróis são poderosos. (Le Guin, 1986, p. 1)

Difícil, porém não impossível, conclui. Não como cientista, mas como autora – sobretudo da ficção especulativa e científica –, Le Guin vê na ficção e no romance uma cesta: que guarda palavras, carrega sentidos e, no lugar de heróis, contém pessoas. Do mesmo modo, muitos trabalhos no campo das Artes Visuais podem ser vistos como esse receptáculo: abrigo de pessoas, histórias de coletoras de sementes e de “minúsculos grãos de coisas menores que uma semente de mostarda” (Le Guin, 1986, p. 6), que, somados e entrelaçados, conformam outras formas de ver e compreender o mundo.

Por uma arqueologia das imagens

“Diante de uma imagem – por mais antiga que ela seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar” (Didi-Huberman, 2013, p. 14). A imagem, com

frequência, guarda mais memória e mais futuro do que o ser que a contempla, escreve ainda Didi-Huberman ao refletir sobre o que somos diante dela – essa que, provavelmente, nos sobreviverá. Somos o elemento de passagem; ela, o elemento de futuro. Mas como, nesse futuro, ela ressoa? De que modo sobrevive?

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela *anacroniza*. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes *vêm depois das coisas menos antigas*. [...] a sobrevivência *desnorteia a história*, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro. (Didi-Huberman, 2002, p. 69)

A sobrevivência, portanto, abre as possibilidades da história, a complexifica, ampliando o campo dos objetos e de suas abordagens. Ela expõe o anacronismo essencial da história, rompendo com a linearidade dos acontecimentos. A imagem é movente, transforma-se conforme o tempo, conforme quem a vê, com os regimes de visibilidade nos quais se inscreve. Como escreveu Goethe, frequentemente citado por Warburg: “o que chamamos de espírito dos tempos [*Geist der Zeiten*] nada mais é, na realidade, que o espírito do honorável historiador em quem esse tempo se reflete...” (Didi-Huberman, 2002, p. 71).

Esse entendimento da imagem como um vestígio aberto à mobilidade, capaz de reconfigurar sentidos, aproxima-se de certas práticas artísticas contemporâneas que, assim como a arqueologia, assumem o equívoco, operam pelo escavar, pelo especular e pelo reinscrever. Em ambas, o gesto de retorno ao passado não visa sua fixação, mas sua reconfiguração. Em certa medida, o trabalho realizado na arqueologia relaciona-se com a ação adotada pelas Artes Visuais de voltar-se para as imagens de arquivo, para os documentos familiares,

cotidianos e supostamente despreziosos – enquanto potenciais geradores de memória histórica ou matéria científica –, em uma busca por vestígios e imagens que contribuam com a constituição de narrativas que escapam à história oficial, ou que interessam pouco às estruturas dominantes e universalizantes.

Seria possível, como propõe Saidiya Hartman (2020), “exceder ou negociar os limites constitutivos do arquivo?” (Hartman, 2020, p. 17). Extrapolando o campo das ciências, a autora propõe o método da *fabulação crítica*, no qual é aberta a possibilidade de uma narrativa histórica cujo registro está, até então, submetido a um desejo de poder, ou mesmo de histórias que carecem de qualquer registro. Partindo da recusa em preencher lacunas e dar fechamento às narrativas históricas, a fabulação crítica propõe uma narrativa recombinante que tece presente, passado e futuro.

Jogando com os elementos básicos da história e reorganizando-os, rerepresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito (Hartman, 2020, p. 18)

Narrar uma história por meio da fabulação crítica é uma estratégia de produção de conhecimento voltada àquilo que a história oficial tentou suprimir, invalidar ou extinguir – e que, no entanto, persiste nas lacunas, nos extracâmbios e no que parece invisível nos documentos e nas imagens. A fabulação crítica apresenta-se, assim, como forma de contar histórias a partir de rastros e de criar a partir do que não foi documentado, com a pretensão não de preencher lacunas, mas de torná-las evidentes.

Nesse sentido, o trabalho *Carne para los leones*, da artista peruana Rocío Celis (2022-), cujo título refere-se ao que o avô disse no nascimento da mãe – *mujer, carne para los leones*¹ – é composto de

¹ Mulher, carne para os leões.

fotografias, testemunhos, arquivos e a própria experiência traumática, combinados em uma narrativa que expõe, de forma sutil, a violência sofrida pelas mulheres de sua família. Desde a avó, mãe, tias e a própria artista, todas foram violentadas, a maioria dentro das próprias casas. Diferente de um registro forense, que a escancara em sua forma mais crua, Rocío cria e evidencia imagens de uma violência velada, silenciosa. Apropriando-se do acervo de fotografias da família, ela explora os vestígios de histórias que nunca ou quase nunca se tem registro, porque nunca ou quase nunca interessa a uma parte dos protagonistas que elas sejam contadas. Mirando o par de fotografias do álbum familiar em que, à esquerda, está a menina em um vestido azul claro, com as mãos na cintura, as pernas cruzadas e um sorriso tímido e, à direita, o menino em uma postura confiante, sacando duas pistolas do coldre, aparecem latentes algumas das perguntas feitas pela artista: “¿Qué discursos escuché sobre ser mujer, el amor, la violencia? ¿Con qué masculinidad conviví en casa?”² Outras questões são colocadas diante da fotografia em que o pai, deitado na cama com três meninas – provavelmente suas filhas – segura um jornal com a imagem de uma mulher seminua estampada na página inteira: “¿Qué mirada tienen los hombres de mi familia sobre la mujer? ¿Qué implica ser mujer en esta sociedad?”³ No trabalho de Rocío, a primeira ação rumo a um possível rompimento com o ciclo de violência vivido pelas mulheres da família é justamente a de entendê-lo sob uma nova ótica, de contestá-lo, não colocando a violência patriarcal em um lugar comum e inquestionável, mas expondo-a, ainda que de forma sutil, e condenando-a. Na elaboração de novas perguntas, diante de imagens já conhecidas e estruturas padronizadas, uma outra história é contada.

² Quais discursos escutei sobre ser mulher, o amor e a violência? Com qual masculinidade convivi em casa?

³ Que mirada tem os homens de minha família sobre a mulher? O que implica ser mulher nessa sociedade?



Figura 3. Fotografia da série *Carne para los leones*, de Rocío Celis, 2022. Fonte: Imagens cedidas pela artista



Figura 4. Fotografia da série *Carne para los leones*, de Rocío Celis, 2022. Fonte: Imagens cedidas pela artista



Figura 5. Fotografia da série *Carne para los leones*, de Rocío Celis, 2022. Fonte: Imagens cedidas pela artista

Muitas fotografias do álbum familiar aparecem com o mesmo corte com que foram feitas, sem nenhuma intervenção da artista. A nova narrativa é construída quando essas imagens são tiradas do seu contexto original e colocadas lado a lado com outras, inclusive muitas feitas no presente. São imagens simbólicas, sutis: uma calcinha rosa embolada na sombra dura, buracos em uma parede de onde saem pequenas linhas vermelhas, o rasgo avermelhado no estofado do sofá. Da carne, roxa, imagens de desejo e possessão; símbolos – ou vestígios – de violência, de sangue e de morte. Para além de entrelaçar passado e presente, há um outro exercício: o de aproximação. Em uma busca mais minuciosa pelos rastros de violência Celis encontra alguns gestos que recorta, e evidencia. O punho fechado da mulher contra a palma da mão aberta de um homem, no que se supõe ser uma dança, é um primeiro indício de insubmissão, do desejo de negar uma aproximação.

Neste trabalho de arqueologia visual (sem caráter ou pretensão científica), o objeto de estudo são as fotografias do álbum familiar, feitas no intuito de um registro cotidiano. A princípio, não questionam as relações estabelecidas, os abusos e as violências, e não necessariamente querem deixar qualquer vestígio de uma dinâmica social patriarcal e violenta. E, mesmo sem querer, acabam deixando. É o minucioso trabalho de voltar-se a essas imagens trazendo novas perguntas, que coloca em evidência os vestígios. O



Figura 6. Fotografia da série *Carne para los leones*, de Rocío Celis, 2022. Fonte: Imagens cedidas pela artista

olhar crítico para o passado tenta romper com certas estruturas, determinadas justamente pela forma de se olhar para esse mesmo passado, rompendo um ciclo. Um ciclo que se rompe quando as mulheres da família se abrem umas às outras, também se expondo, mas, principalmente, se unindo.

Quando Saidiya Hartman elabora a metodologia da fabulação crítica em *Vênus em dois atos* (2020), ela se coloca diante da história de uma outra mulher que sofreu violências, ou do que falta em sua história. Uma “*garota morta* nomeada em uma acusação judicial contra um capitão de navio negreiro julgado pelo assassinato de duas garotas negras” (Hartman, 2020, p. 13). Mais uma Vênus, cujo destino “é o mesmo de qualquer outra Vênus Negra: ninguém lembrou do seu nome ou registrou as coisas que ela disse, ou observou que ela se recusou totalmente a dizer alguma coisa” (Hartman, 2020, p. 14). O único registro sobre ela, o único rastro da sua existência, está nesse mesmo documento da barbárie.

Tecendo uma crítica aos arquivos da barbárie e ao poder detido aos que fazem sua guarda, Hartman expõe a dupla violência a qual foi e é submetida a mulher escravizada no mundo atlântico. A primeira é evidente, conhecida e perpetuada. E é dessa perpetuação que está a segunda: dos arquivos que atuam como uma “sentença de morte, um túmulo, uma exibição do corpo violado, um inventário de propriedade, [...] um asterisco na grande narrativa da História” (Hartman, 2020, p. 4). Reparar a história dessas mulheres, diante da violência pela qual foram submetidas seria, segundo Hartman, impossível. A própria História não permite tal reparação. Os arquivos, tampouco. O desejo da autora é, ao contrário, de contar uma história sem cometer mais violência em seu próprio ato de narração, o que ela entende que não seria mais com o arquivo que há disponível – este que apenas perpetua essa mesma violência –, ou diante da escassez de narrativas africanas sobre o cativo e a escravização. Seria preciso, portanto, levando em consideração “a escrita de uma História do presente” (Hartman, 2020, p. 4), imaginar aquilo que *poderia ter sido*. Permitir-se fazer uma *fabulação crítica* é também permitir-se narrar uma possível história dos seus ancestrais, uma história cujo registro está, até então, submetida a um desejo e a uma narrativa de poder.

A Nova Vênus

Ao longo da história ocidental, a imagem de Vênus esteve quase sempre associada a um ideal de beleza, seja ela pura ou profana. Da antiguidade clássica à modernidade, da *Vênus de Milo* (ou de Alexandre) à de Velásquez, “seu corpo foi moldado sempre à imagem e semelhança do belo, independente da concepção adotada” (Braga, 2013, p. 63), fazendo-se confundir corpo e beleza. Escapam à regra, entretanto, a interpretação de pelo menos duas delas: a de *Willelmore a Hotentote*. Uma, pré-histórica, cuja história é construída por meio de vestígios e especulações; outra, nascida em 1789, na África do Sul, cujo corpo

e a imagem foram amplamente exibidos ao longo de sua vida. A *Vênus de Hotentote*, também conhecida como *Vênus Negra*, foi primeiramente incorporada por Saartjie Baartman, pertencente ao povo *Khoisan* (Braga, 2013). Levada para Londres para ser exibida em feiras, circos e nos chamados *freak shows* entre 1810 e 1815, o que se evidenciava não era mais a beleza, mas a diferença. A diferença, principalmente, do que se espera de um padrão eurocentrado.

A tradição eurocêntrica que propõe a construção de um saber único, monolíngue, “sem corpo” e “sem local”, é uma máquina de imposição de um saber localizado na Europa e em um corpo de “homens brancos” (Seligmann-Silva, 2023, p. 30)

Pertencente à etnia Hotentote, Saartjie herdou as características físicas comuns às mulheres de seu povo, como o que foi caracterizado pelas culturas dominantes do Ocidente como uma condição médica “incapacitante” de “esteatopigia” (Hobson, 2005) (termo que se refere a nádegas e coxas protuberantes). Características não somente naturais, mas, segundo a pesquisadora Janell Hobson (2005) tidas como normativas, belas e desejáveis pelas culturas afro-diaspóricas. A autora do livro “Venus in the dark_ Blackness and Beauty in Popular Culture”, explora como a figura da *Vênus de Hotentote* moldou as representações da negritude e da beleza e como artistas contemporâneos e acadêmicos reconfiguram a imagem de Baartman e outros sujeitos negros para interrogar o legado visual da iconografia imperialista. Um tipo de imagem que, segundo a autora, “requer muitas vezes uma “estética de resistência”, que vai além da simples contra retórica que celebra a diferença de raça ou de gênero” (Hobson, 2005, p. 2) [livre tradução].

A nova Vênus, não é, por fim, a de Hotentote, mas o que reverbera dela, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente. Como, afinal, “manipular iconografias?”, questiona a artista brasileira Val Souza (2022). Como compor uma estética da resistência, da subversão, da rebeldia? Trabalhando a partir da própria imagem, de arquivos



Figura 7. *Vênus*, de Val Souza, 2022. Fonte: Acessível em <https://revistazum.com.br/val-souza/>

que vão desde as *Carte de Visite* do século XIX até imagens de artistas contemporâneas retiradas das redes sociais, a artista cria *Vênus* (2022), um painel com mais de 1000 imagens que evidencia a força difusa e revolucionária da Vênus negra.

O que mais há pra saber sobre essas imagens? Que outras coisas podemos perguntar para essas imagens? Ou averiguar, investigar, descobrir. O que não está dito? O que está no subtexto? Quando tudo parece muito resolvido, deixamos de avançar em algumas questões (Souza, No Programa de Hoje, 2022)

Reposicionando e elaborando novas perguntas e relações entre a iconografia clássica da mulher negra ligada à escravidão e servidão impostas pelo colonialismo e o imperialismo, Souza evidencia a rebeldia e a beleza onde antes evidenciava-se submissão e violência. Se os *Carte de Visite* são vistos apenas sob a perspectiva dos fotógrafos que fizeram as imagens ali estampadas, muitas delas tratando os sujeitos como seres exóticos, as próprias mulheres representadas acabam, outra vez, sendo deixadas de lado. Desse modo, norteadas pelas imagens do álbum de sua família, onde vê pulsar o amor e a beleza, a artista tenta reconhecer, na história que ultrapassa os limites do ambiente familiar, esse mesmo lugar afetivo e vibrante. Do estado de impermanência das imagens, uma nova narrativa é traçada.

“Quem é Vênus?” – pergunta a artista: “rastros, sinais, vestígios, abreviaturas” (Souza, 2022). Mais uma vez, é por meio dos vestígios, do que não interessou às narrativas hegemônicas, que a história de uma Vênus é contada por outra. A Nova Vênus não é a última, mas talvez a primeira que tome as rédeas da sua própria história. A primeira que se volta às outras na construção de novos passados. Uma Vênus do presente, mas também para o futuro.

Considerações finais

Diante de uma história construída sob uma perspectiva única, a especulação e a fabulação tornam-se mais do que instrumentos para revisitar o passado: elas configuram movimentos de resistência. Resistir às narrativas dominantes implica questionar padrões impostos de comportamento e de formas de ser em sociedade, além de desafiar a homogeneização das diversidades e o achatamento das temporalidades, que reduz o passado a interpretações rígidas baseadas em recortes do presente. Fabular e especular são, portanto, gestos criativos que estabelecem novas relações, ampliando as possibilidades de existência e reimaginando o tempo – incluindo o porvir – como um espaço de potencialidade e transformação.

Enquanto a arqueologia tradicional, por muito tempo, sustentou leituras universalistas e androcêntricas sobre o passado, as epistemologias feministas e os gestos artísticos contemporâneos tensionam essas construções ativando vozes, corpos e experiências historicamente silenciadas.

No caso da Vênus de Willendorf, o deslocamento do olhar – do objeto de fetichização ou fertilidade para uma possibilidade de autorrepresentação e de religiosidade – não apenas desmonta uma narrativa cristalizada, como também propõe uma leitura situada e perspectivada. A proposta de que essa figura teria sido esculpida por mulheres, e que seu corpo pudesse representar um padrão de beleza ancestral, desestabiliza os critérios modernos de verdade e valor estético, evidenciando que o passado também pode

ser um campo de disputa simbólica. Mais adiante, o entendimento de que as estatuetas estariam arraigadas à terra e aos movimentos cíclicos da natureza e do plantio, desmontam a noção representativa desses corpos, dando a eles um potencial performativo.

Com a Vênus de Hotentote, o apagamento se transforma em espetáculo. O corpo negro, colonizado e exibido, torna-se um campo de inscrição de violência epistemológica, que se perpetua nos arquivos e nas imagens. A forma com que a artista Val Souza reelabora essas e outras imagens e cria uma nova constelação iconográfica em seu trabalho *Vênus* revela a potência política da reescrita: ao reunir imagens de arquivos coloniais com imagens contemporâneas e familiares, ela constrói uma narrativa afetiva, vibrante – onde antes havia submissão, agora há potência e rebeldia. Sua pergunta – “quem é Vênus?” – permanece aberta, porque ela reconhece a multiplicidade das respostas possíveis.

Já no trabalho de Rocío Celis, a arqueologia é íntima, feita não de ferramentas e vestígios materiais, mas de silêncios e dobras da imagem. Em *Carne para los leones*, a artista lança um olhar minucioso sobre o álbum de família, evidenciando a violência latente que atravessa gerações. Ao trazer para a superfície gestos aparentemente banais, detalhes apagados e repetições veladas, ela opera uma arqueologia do trauma. Aqui, o corpo é território e testemunha; o tempo, uma espiral que se repete em um ciclo só rompido quando exposto. O gesto artístico de Celis é, ao mesmo tempo, de denúncia e de cura – um deslocamento radical da função do arquivo: de um lugar estanque, para matéria viva de fabulação crítica e escuta.

Em todos esses casos, vemos como práticas artísticas contemporâneas – ancoradas em arquivos, vestígios e imagens – operam como dispositivos de reescrita da história. A arqueologia, nesse sentido, se torna menos um campo de escavação do que uma prática de escuta: escutar o que está letente, e insiste em permanecer. Com isso, não se trata apenas de “incluir” outras histórias nos cânones já existentes, mas de questionar os próprios alicerces desses cânones e criar novos modos de existência histórica, afetiva e política.

Ao confrontar os modos hegemônicos de construção do passado, as epistemologias feministas e as fabulações artísticas desestabilizam o próprio conceito de verdade histórica. Elas recusam a linearidade, o progresso e a neutralidade, princípios fundantes da narrativa moderna, e colocam em cena outros tempos – espiralados, interrompidos, fragmentados – que permitem imaginar histórias múltiplas, inacabadas, abertas. Com isso, abrem caminho para transformações políticas e epistemológicas que deslocam os corpos do lugar de objeto para o de sujeito; que deslocam o tempo da sucessão para a convivência; e que deslocam a memória da fixação para a fabulação.

Essas práticas não buscam apenas recuperar o que foi perdido, mas produzir um novo léxico, no qual o passado não seja um fim, mas uma matéria viva para se pensar outros futuros. A Vênus do presente – reconstruída entre tempos e por diferentes mãos – não é apenas uma figura simbólica: é uma ação política, um gesto insurgente, uma imagem em movimento.

Referências bibliográficas

- [1] Braga, A. (2013). *Retratos em preto e branco: discursos, corpos e imagens em uma história da beleza negra no Brasil* [Tese de Doutorado em Letras, Universidade Federal da Paraíba]. Repositório online. <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6222>.
- [2] Cabral, G. (Host). (2022-present). *No Programa de Hoje: Val Souza – Quem é Vênus?* <https://open.spotify.com/episode/3V2yYfmsZ38KzdmfKa3zT9>.
- [3] Didi-Huberman, G. (2013). *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- [4] Didi-Huberman, G. (2002). *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Contraponto Editora Ltda.
- [5] Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, (7ed). Forense Universitária.
- [6] Gimbutas, M. (2001). *The living Goddesses*. London: University of California Press.
- [7] Haraway, D. (2023). *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. (1ed). n-1 edições.
- [8] Haraway, D. (2009). Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, (5), 7-41. Recuperado de <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>
- [9] Hartman, S. (2020). *Vênus em dois atos*. Revista Eco-Pós, 23(3), 12-33. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>
- [10] Hobson, J. (2005). *Venus in the dark: blackness and beauty in popular culture*. Routledge.
- [11] Le Guin, U. *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986). In: *Dancing at the Edge of the World – Thoughts on Words, Women, Places* (1989). Ed. Grove Press. Tradução: Priscilla Mello.
- [12] McCoid, C. H., & McDermott, L. D. (1996). Toward Decolonizing Gender: Female Vision in the Upper Paleolithic. *American Anthropologist*, 98(2), 319-326. <http://www.jstor.org/stable/682890>
- [13] Ribeiro, L. (2017). Crítica feminista, arqueologia e descolonialidade: sobre resistir na ciência. *Revista De Arqueologia*, 30(1), 210-234. <https://doi.org/10.24885/sab.v30i1.517>
- [14] Rice, P. (1981). Prehistoric Venuses: Symbols of Motherhood or Womanhood? *Journal of Anthropological Research*, 37(4), 402-414. <https://doi.org/10.1086/jar.37.4.3629836>
- [15] Rodrigues, S. (2024). Ensino de histórias do possível sobre as mulheres na “pré-história”: livro didático, representações de gênero e modos de subjetivação. *Revista História Hoje*, 13(27). <https://doi.org/10.20949/rhhj.v13i27.1081>
- [16] Seligmann-Silva, M. (2023). APAGAMENTO, NEGACIONISMO, NECROPOLÍTICA: SOBRE A CONTINUIDADE DA EMPRESA COLONIAL. *Revista Histórias Públicas*, 1(1), 18-44. <https://doi.org/10.36704/rhp.v1i1.6941>
- [17] Shaw, A.E. (2006). *The embodiment of disobedience: fat black women's unruly political bodies*. Lexington Books.
- [18] Teixeira, F.V. (2023). *ISTO NÃO É UMA VÊNUS: das cartografias venusianas às potências de um v(entre)*. Tese (doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Bio

Maria Vaz é artista visual e pesquisadora, mestra e doutoranda em Artes Visuais pela UFMG, com bolsa CAPES. Em seus trabalhos, trata das relações entre memória, território e imaginário, por meio de fabulações críticas e poéticas, interseções entre imagem e palavra e o uso de arquivos públicos e privados.

Artigo recebido em 2025-04-08

Artigo aceite em 2025-07-16

Artigo publicado em 2025-09-29

© 2025 Maria Figueiredo Vaz

Figueiredo Vaz, M. (2025). Vênus entre tempos: da especulação arqueológica à fabulação crítica. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 5(2). <https://doi.org/10.34623/2184-8661.2025.v5i2.433>

©     This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)