

# A presença do corpo clássico em manifestações da arte e da cultura contemporâneas

*The presence of the classic body in contemporary art and culture's manifestations*

*La presencia del cuerpo clásico en manifestaciones del arte y de la cultura contemporâneas*

Ricardo Coelho <sup>1</sup>  

<sup>1</sup> Universidade Federal de São João del Rei, São João del-Rei, Minas Gerais, Brasil, rpitu@yahoo.com

## Resumo

Se a estética do corpo ocupa um lugar de destaque no mundo atual, isso se deve muito às raízes clássicas de nossa cultura ocidental, assim como aos desdobramentos nem sempre positivos dessa influência ao longo dos séculos. A partir de uma abordagem ampliada do conceito de clássico, proposta por Omar Calabrese, faremos uma viagem guiada por diferentes objetos culturais, motivados pela estrutura do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, aproximando criticamente imagens separadas no tempo e no espaço sem qualquer restrição estético-formal, histórico-cronológica ou iconográfica. Desse trajeto desdobram-se análises do corpo clássico não apenas em relação a padrões estéticos e seus ecos visuais na arte e na cultura contemporâneas, mas também um olhar atento para as dimensões éticas e conceituais dessa produção.

**Palavras-chave:** Corpo. Idealização. Fragilidade.

## Abstract

*If the body's aesthetics has a central place in the contemporary world, it is due to the classical roots of the western culture, as well as the not always positive consequences of this influence through the centuries. From a extended approach of the concept of Classical as proposed by Omar Calabrese, we will make a tour through different cultural objects, motivated by the view of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas, criti-*

*cally relating images that are separated in time and space without any restriction formal-aesthetic, historical-cronologic or iconographic. From this unfold the analyzes of the classic body, not only in relation to aesthetic standards and its visual reverberations in contemporary art and culture, but also a close look at the ethical and conceptual dimensions of this production.*

**Keywords:** *Body. Idealization. Fragility.*

### **Resumen**

*Si la estética del cuerpo ocupa un lugar destacado en el mundo actual, eso es debido sobre todo a las raíces clásicas de nuestra cultura occidental, así como a los desdoblamientos, no siempre positivos, de esa influencia a lo largo de los siglos. A partir de un abordaje ampliado del concepto de clásico, propuesto por Omar Calabrese, haremos un viaje guiado por diferentes objetos culturales, motivados por la estructura del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, aproximando críticamente imágenes separadas por el tiempo y el espacio sin ninguna restricción estético-formal, histórico-cronológica o iconográfica. De este trayecto se despliegan análisis del cuerpo clásico no sólo en relación a patrones estéticos y sus ecos visuales en el arte y en la cultura contemporáneas, pero también un mirar atento para las dimensiones éticas y conceptuales de esta producción.*

**Palabras-clave:** *Cuerpo. Idealización. Fragilidad.*

## **I. Qual é esse corpo clássico?**

Em a *Idade Neobarroca*, Omar Calabrese (1987) utiliza os termos clássico e barroco para além dos seus contextos históricos, afirmando que ambos os movimentos, tomados como modelos morfológicos ou formas do gosto, sempre coexistem, ainda que haja predominância de um ou outro em dado momento. Outro ponto destacado por Calabrese (1987) é a ideia equivocada que interpreta o conceito de clássico como um período de perfeição. Portanto, se não existe um contexto de unidade permanente no pensamento e na produção de suas representações, os termos clássico e classicismo são tomados por Calabrese (1987) não como uma simples repetição da antiguidade grega ou romana, e mesmo renascentista, mas como o aparecimento de certas formas dotadas de ordem, estabilidade e simetria. Isso não requer, necessariamente, o uso direto ou indireto,

mesmo que seja através da citação, de um repertório de imagens da arte clássica, podendo um objeto contemporâneo distinto ser tomado como clássico apenas por suas características intrínsecas.

É ainda, segundo Calabrese (1987), no interior do próprio sistema social no qual predominam morfologias irregulares e instáveis que se solicita, como inconsciente contraponto, a aparição das formas mais estáveis do clássico. Essas formas, no entanto, nem sempre são dotadas de plena nitidez, nem envolvem as dimensões simbólicas de que nos fala o mesmo autor, na análise do surpreendente interesse que a descoberta dos Bronzes de Riace, “objetos universais, porque aspiram a uma adesão do olhar para si mesmos como modelos” (1987, p. 201), despertaram desde sua descoberta. A partir daí podemos afirmar: a análise da presença desse corpo clássico a que nos referimos no título não envolve apenas padrões estéticos e seus ecos visuais na arte e na cultura contemporâneas, mas também um olhar crítico para as dimensões éticas e conceituais dessa produção.

Essa ausência de nitidez mencionada acima guiou-nos num trajeto complexo, cujo fio condutor foi sugerido por imagens e objetos culturais postos lado a lado, sem qualquer restrição estético-formal, histórico-cronológica ou iconográfica. Do contemporâneo Antony Gormley à Grécia Antiga e de lá para a arte contemporânea, passando pelo cinema de entretenimento, pela publicidade comercial, até voltarmos a um discreto grupo de terracotas gregas denominadas como “Grotescas”, as quais nos permitiram ver reflexos clássicos, além do belo ideal, também presentes na arte e na cultura contemporâneas.

## II. De um corpo prototípico ao estereótipo do corpo

Muito distintos dos bronzes de Riace, definidos por Calabrese (1987, p. 201) como “heróicos e apolíneos”, são as obras de Antony Gormley, particularmente *Event Horizon* e *Total Strangers*, ambas instaladas em prédios e ruas no entorno do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, no ano de 2012. Por outro lado, isso não implica dizer, como se pode deduzir apressadamente, que essas esculturas contemporâneas sejam alheias a todas as manifestações da Arte Clássica, conforme veremos a seguir.

Assim que saímos da Estação Sé do Metrô, pudemos identificar aquela diminuta, porém, incomoda presença, olhando algo que não podíamos ver. A caminhada pelas ruas era tranquila em um domingo ensolarado nas primeiras horas da manhã. A

cada esquina, descobertas novas, naquele espaço que nos parecia tão desconhecido ante nossa velha intimidade com São Paulo. O que havia de incomum nessas figuras, por que elas, insignificantes em sua escala, concentravam uma força tão grande como se todo o entorno emanasse delas?

Continuamos o trajeto e ao dobrar mais uma esquina o inesperado/desejado encontro. Ele estava ali, de costas, estático e parecia travar um diálogo silencioso com seu semelhante na extremidade de outro prédio, do qual, em seguida, nos aproximaríamos na procura de um sentido para esse inusitado horizonte. Contornamos lentamente a figura e, face a face se estabeleceu uma estranha sensação: era, de fato, um homem em sua forma singular, porém, ao mesmo tempo, parecia algo muito distinto disso, como se aquele corpo pudesse representar tudo menos o próprio homem ou, se preferirmos, um homem próprio.

Uma escultura figurativa apreendida como signo abstrato, um corpo humano em postura prototípica, espécie de cânone, cuja superfície opaca era ideal para a projeção subjetiva do Outro. Posteriormente, as palavras do próprio Gormley (2012, p. 57) reforçariam essas impressões: “Eu acho que a dificuldade que eu e outras pessoas temos é que os trabalhos se referem ao corpo e têm a forma do corpo. Portanto, parecem ser representativos, quando na verdade são abstratos.”

Nesse ponto parece pertinente apontar o sentido que, para nós, o termo “abstrato” tem nas palavras de Gormley: “algo que possui um alto grau de generalização”. (HOUAISS, 2009, p. 19) Essa definição vai ao encontro da nossa ideia de um corpo prototípico, um corpo cujo significado não se encontra em si mesmo, mas na forma de um símbolo no qual é possível a identificação de uma determinada pessoa ou comunidade. Como declara Agnaldo Farias (2012, p. 60), deparar-se com cada uma das esculturas de Gormley “é o mesmo que se ver a si mesmo, encontrar em outra pessoa um eco inesperado de nós mesmos.”

Ainda a partir das palavras do artista esse raciocínio se clarifica, na medida em que a figura do corpo não representa nada além do espaço humano que ela ocupa no espaço como um todo (GORMLEY, 2012). O estranhamento é causado justamente por esse elementar que se apresenta em locais, às vezes inusitados, desses lugares cotidianos. A isso, soma-se o fato apontado por W. J. Mitchell (2012, p. 154): “O corpo humano é o lugar mais densamente carregado em nossa experiência. É uma prisão inescapável e o portal para todas as fugas concebíveis da fantasia.”

O mesmo Mitchel (2012, p. 163) relaciona conceitualmente os objetos minimalistas como os antecedentes esculturais de Gormley, afirmando que este último chama a atenção para o corpo “como um lugar, um espaço onde alguém tem vivido.” Na sequência aponta a obviedade desse procedimento simples, mas surpreendente, perguntando-se porque ninguém nunca pensou nisso antes de Gormley.

Aqui cabe observar: mesmo considerando a pertinência do argumento que aproxima Gormley do Minimalismo, não nos parece essa a filiação mais importante. Na verdade, soa estranho que não se tenha falado da arte clássica, particularmente a arte que tratava o corpo ainda sob uma influência conceitual<sup>1</sup>, na qual as regras de um rígido cânone ou, em outro sentido, um modelo padrão com um alto grau de generalização se fazia muito presente.

**Figura 1**

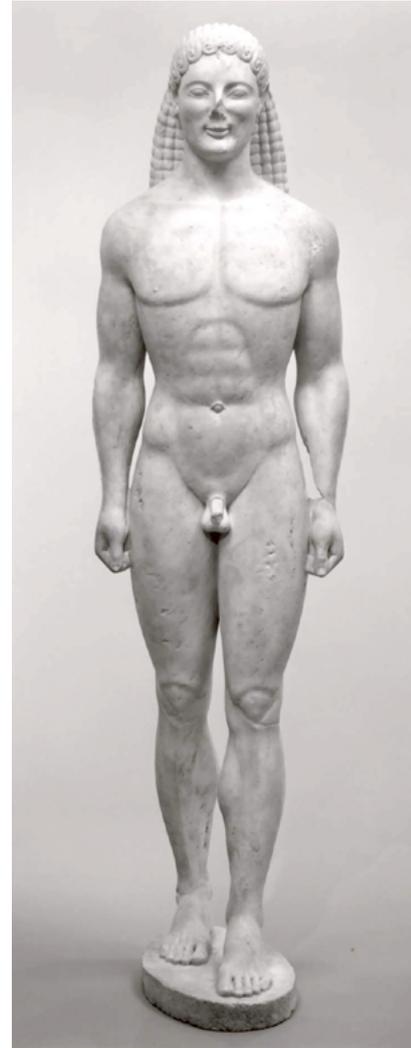
Antony Gormley. *Total Strangers*, 2012 – São Paulo



Fonte: Fotografia de Ricardo Coelho.

**Figura 2**

*Kouros*, c. 550 a.C.



Fonte: Paul Getty Museum.

Diante de um “estrangeiro” de Gormley (Figura 1), ali, imóvel em uma das ruas por onde circulamos inúmeras vezes em nossa juventude, foi impossível não recordar os “jovens” gregos, os *kouroi* (Figura 2), representações anteriores ao estabelecimento do “Cânone de Policeto”, no século IV a. C. Essas representações simbólicas, ainda sob a influência da escultura egípcia, são anteriores ao naturalismo grego presente nos bronzes de Riace. Esses últimos, estandardizados como um mito de origem, sedimentam um sentido inconsciente para o culto desenfreado do corpo como uma verdadeira idealização estética no presente. (CALABRESE, 1987).

Por outro lado, o mesmo naturalismo que substitui os *kouroi* é o responsável por uma perda em relação aos aspectos simbólicos aos quais essas representações do corpo humano estavam ligadas até então<sup>2</sup>. Tal aspecto será parcialmente recuperado pela arte da Idade Média e, uma vez mais refutado, quando os artistas, por uma via realista, retomarem as conexões com esse período de idealização do corpo na arte Clássica, durante o Renascimento e depois. As figuras humanas de Gormley, por algum motivo, carregam aspectos dessa representação quase mágica do corpo humano presente nos *kouroi*. Hoje, no entanto, destituídas de uma significação coletiva.

O corpo do próprio Gormley, positivo para muitas de suas esculturas, não é tomado no sentido de um duplo, como matriz de referências diretas a si mesmo ou a outro corpo qualquer. Daí resultam superfícies opacas que ocupam lugares no tempo num dado espaço, espécies de receptáculos para projeções. Esse corpo é tratado como um símbolo e, nesse sentido, faz parte de um código abstrato complementado em comunicação expressiva por meio do corpo dos observadores, os quais lhe emprestam sua própria percepção, subjetividade e história. É no corpo do Outro que a opacidade abstrata das esculturas de Gormley ganha sentidos e sutis transparências.

Algo similar dever ter ocorrido diante da *Casa* (1993) de Rachel Whiteread, “uma modelagem do espaço interno de uma casa na zona leste de Londres. Última de um conjunto de casas que foram demolidas para dar lugar a um parque, a solitária presença do edifício erguia-se como um breve monumento...” (ARCHER, 2001, p. 208). Literalmente breve, pois, em janeiro de 1994, ela seria demolida. Assim como os corpos de Gormley, essa superfície não valia pelo que representava em si, mas como uma espécie de repositório simbólico. Ambos, o corpo e a casa, esvaziados em seus sentidos e libertos de suas “funções”, tornam-se apenas referências silenciosas para as projeções que se dissipam de cada observador no tempo e no espaço durante essas efêmeras intervenções.

Mais delicada, porém, não menos intensa citação da arte clássica, é a obra realizada, em 1962, por Yves Klein (1928-1962), quando ele, no ano de sua morte, personalizaria com seu patenteado “International Klein Blue”, uma pequena reprodução da “Vitória de Samotrácia”, hoje no Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofia. Ainda que haja uma evidente simplificação das qualidades escultóricas em relação à referência original, é impossível negar o encanto que sentimos diante desse azul que nos remete a uma profundidade quase religiosa<sup>3</sup> presente nas deusas da arte clássica.

Essa incidência do corpo clássico entre as manifestações expressivas contemporâneas não se dá apenas no âmbito da arte tomada como erudita, como nos exemplos anteriormente analisados e, em muitos casos, materializa-se em efêmeros, porém, belos e eternos segundos. Esse é o caso do filme da Walt Disney Pictures *Maleficent* (Malévola no Brasil), de 2014, dirigido por Robert Stromberg, e que superou os 750 milhões de dólares em arrecadação mundial.

O filme, com roteiro de Linda Woolverton, apresenta uma original interpretação do clássico da Disney *A bela adormecida*, de 1959, cuja base está entre um conto dos irmãos Grimm (presente no livro *Contos de Grimm*, 1812) e a versão de Charles Perrault (*Contos da Mãe Ganso*, 1697). Ambos os autores têm como antecessor Giambattista Basile (presente no livro *Pentamerone*, 1634) que se baseou em tradições orais napolitanas e nas histórias ouvidas nas suas viagens, retomando estórias advindas de uma compilação (*Perceforest*, 1528) realizada nos Países Baixos entre os anos de 1330 e 1344<sup>4</sup>.

Para além dessa tradição oral que remonta a um período anterior à tipografia de Gutenberg, a originalidade de *Maleficent*, muito além da qualidade e beleza da produção, reside na inflexão dos papéis atribuídos aos personagens da fábula desde suas versões orais registradas ainda no século XIV. É Malévola, em interpretação de Angelina Jolie quem, depois de uma série de peripécias, passa de um estado de pureza a uma angústia e amargor profundos, metamorfoseando-se sutil e lentamente como a portadora de um amor intenso e verdadeiro, responsável por retirar a jovem princesa do sono eterno infligido pela sua própria maldição. Antes disso, a cena clássica do belo príncipe nos é apresentada, causando-nos a açucarada e superficial expectativa que, “comicamente”, revela os estereótipos masculinos e a superficialidade que fundaram essa tradição!

O que nos interessa nesse filme como referência direta ao corpo clássico é uma breve passagem que se dá na cena final, na qual Malévola, após um voo atordoante pela superfície de vales e lagos, ultrapassa o patamar das nuvens pairando contra o vento por pouco mais de um segundo (Figura 3) até que mergulhe em direção ao belo pôr do sol.

**Figura 3***Malévola*, 2014 – detalhe de um frame do filme

Fonte: *Malévola*. Direção de Robert Stromberg. Walt Disney Pictures, 2014. 1 DVD (97 min.), colorido, v.o. inglês, leg. Português.

**Figura 4***Vitória de Samotrácia*, c. 190 a.C. Mármore de Páros. Musée du Louvre

Fonte: Fotografia de Ricardo Coelho.

Nesse momento, o diretor sobrepõe o corpo de Angelina Jolie, como uma referência estética contemporânea, ao corpo mítico da “Vitória de Samotrácia” (Figura 4). A citação direta nesse caso, é importante sublinhar, não se limita apenas à superfície desse ideal estético, expondo a dimensão ética dessa perfeição manifestada na harmonia do corpo, também como o resultado dos conflitos interiores pelos quais passou a personagem. Como no sentido atribuído por Umberto Eco (2004, p. 45) à escultura grega da geração de Praxíteles na busca do ideal da *Kalokagathía*, para nós, *Malévola* “exprime a Beleza psicofísica que harmoniza a alma e o corpo, ou seja, a Beleza das formas e a bondade da alma.”

Já que estamos no ambiente do dito cinema de entretenimento, talvez seja interessante evocar sua parceira inseparável: a propaganda. No ano de 2008, a marca italiana Empório Armani lançaria uma provocativa campanha de roupas íntimas masculinas (*underwear*), ou, se preferirmos para manter a objetividade, uma linha de cuecas, tendo à frente o badalado jogador David Beckham. Na ocasião, Beckham, aos 33 anos, já estava muito distante da melhor fase de sua vida como futebolista, por outro lado, parecia alcançar o auge de seu talento para o universo da propaganda, encarnando ainda o símbolo contemporâneo de uma nova definição masculina, o do metrossexual<sup>5</sup>.

Nessa campanha, percebemos um alto e refinado padrão de profissionalismo desde a escolha da fotografia em preto e branco, opção que condiciona nossa atenção para as formas e os volumes escultóricos do corpo. Em uma das imagens (Figura 5) há uma nítida, ainda que não seja tão evidente, relação com uma das mais belas esculturas clássicas, o

*Fauno Barberine* (Figura 6), hoje na Glyptothek de Munique na Alemanha. Essa cópia romana de uma escultura grega do terceiro ou quarto século antes de Cristo é plena de sensualidade e esse aspecto é reforçado na campanha publicitária, graças ao olhar de Beckham na direção do observador, bem como ao volume que esconde o pênis do protagonista.

**Figura 5**

*Campanha Publicitária com David Beckham*



Fonte: Empório Armani, 2008.

**Figura 6**

*Fauno Barberini*, c. 220 a.C. Mármore



Fonte: Glyptothek de Munique

A sensualidade do Fauno se deve à sua postura por reunir intensidade muscular a um lânguido abandono do corpo; quanto ao pênis, sua representação parece estar restrita pelos limites da idealização grega. Já a região genital na imagem de David Beckham, remete-nos muito mais a uma obra que é desconhecida dos publicitários italianos. Estamos falando da pintura, não menos provocativa, “O derrubador brasileiro”, de 1879, de Almeida Júnior, presente na coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, a qual, certamente, possuía fontes clássicas – via academia francesa – como uma referência determinante para os artistas brasileiros do século XIX. Ainda assim, parece-nos que tal pintura assemelha-se mais ao espírito da escultura antiga, pois ambos os corpos se oferecem como espetáculo ao olhar do observador, que permanece confortável e sem qualquer implicação.

É o olhar de Beckham o primeiro a abalar a relação com a escultura clássica ou mesmo com seu antecessor brasileiro. Essa implicação do observador, enfatizada

pela proximidade que o recorte da composição fotográfica provoca, colocando-nos virtualmente a possibilidade de dividir a cama com Beckham, expressa uma sensibilidade própria do barroco espanhol, como no exemplo emblemático de *Las Meninas* (1656) de Velázquez. Conforme já dissemos e pelo verificado nessa campanha publicitária, é muito tênue o limiar que separa as manifestações clássicas das manifestações barrocas, ambas tomadas em sentido amplo segundo o já citado Calabrese.

Talvez seja mais evidente a citação que outra imagem da mesma campanha publicitária faz do *Torso do Belvedere* (Figuras 7 e 8), hoje nos Museus Vaticanos. Essa escultura, ou melhor, esse fragmento que influenciaria, entre outros, Michelangelo Buonarroti, parece ilustrar, mais do que em qualquer outro exemplar, a organicidade do cânone de Policleto. Como nos disse Claudio Galeno, filósofo e médico cujas teorias nessa última área<sup>6</sup> teriam a maior longevidade na história do Ocidente:

Crísipo [...] afirma que a Beleza não reside nos elementos singulares, mas na harmoniosa proporção das partes, na proporção de um dedo em relação ao outro, de todos os dedos em relação à mão, do resto da mão em relação ao pulso, deste em relação ao antebraço, do antebraço em relação a todo o braço. Enfim, de todas as partes em relação a todas as outras, conforme está escrito no Cânone de Policleto. (GALENO apud ECO, 2004, p. 75)

**Figura 7**  
Campanha Publicitária com David Beckham



Fonte: Empório Armani, 2008

**Figura 8**  
*Torso do Belvedere*, c. 200 a.C. Mármore



Fonte: Musei Vaticani

Essa citação nos permite entender o motivo pelo qual um fragmento clássico exerceu tanta influência em nomes como Michelangelo, além do porque encontramos desdobramentos nas representações contemporâneas. Não se trata “apenas” do excepcional modelado muscular de um torso em intenso contraposto, mas é, sobretudo, a unidade que se mantém entre as partes que restaram dessa escultura a presença patente de um corpo em perfeita integridade, expressando dinâmica e harmonicamente a síntese já mencionada entre um estado de alma e sua manifestação suprema na Beleza exterior. Como afirmou Daniel Arasse (2010, p. 539): “O corpo humano não é só figura central da representação clássica, mas é seu próprio alicerce.”<sup>7</sup>

No caso do torso de Beckham, vale mencionar as qualidades técnicas e plásticas da imagem, além do conhecimento da referência clássica por parte do fotógrafo que, de maneira muito “natural” – como se o protagonista estivesse se desvencilhando de uma camisa ou toalha – suprimiu os braços do atleta, tal qual o fragmento original. Quanto à “transcendência da verdade em beleza” (ARASSE, 2010, p. 536) presente na arte clássica, aqui ela é substituída por uma sobrevalorização da superfície à qual se acoplam as dimensões sedutoras de um corpo e um olhar opacos a serviço de um estéril sistema simbólico<sup>8</sup>. Essa concepção ética tomada como o próprio alicerce da representação clássica, torna-se hoje, mais do que nunca, uma mera fonte de referências estéticas ideais para a projeção subjetiva de nossos desejos recalcados pelos condicionamentos a que foi submetido o corpo ao longo da história, favorecendo uma incessante construção de ilusórias necessidades.

### **III. O olhar clássico além do belo ideal**

Tomar períodos históricos ou movimentos artísticos apenas pelos significados de termos generalizantes, como se tivéssemos uma produção expressiva uniforme em determinados momentos da história, mesmo se falarmos de um único meio como a pintura ou a escultura, mais do que um erro, caracteriza uma postura restritiva em relação à complexidade orgânica da cultura e, por conseguinte, da arte.

Essas definições, às quais recorreremos com frequência para elucidar raciocínios imediatos ou para fixarmos certas características em uma estrutura linear de pensamento são, na maior parte dos casos, a expressão daquelas manifestações que, de algum modo, sintetizam características relevantes ainda em nosso contexto. Essa consciência prática não nos impede de considerar o presente como um campo instável, onde algo

esquecido pode ser retomado por outro aspecto inesperado, modificando as próprias noções e certezas estabelecidas até então.

Por exemplo, quando falamos do corpo humano na arte Egípcia, pensamos em sua estrutura baseada em rígidos cânones de representação, os quais pré-determinam as suas formas em uma ausência completa de movimento. Daí advém, quase que naturalmente, uma concepção de algo feito para além do tempo<sup>9</sup>. Essa arte não tem uma autonomia em si, quer dizer, ela atende a determinadas funções práticas vinculadas intimamente aos valores das classes dominantes dessa sociedade que representa. Não estamos errados nessas afirmações, porém, não seria incorreto afirmar estarmos parcialmente certos, já que não abordamos outras manifestações expressivas contemporâneas a essa arte que, digamos, pode ser tomada como oficial.

**Figura 9**

*Torse de Grottesque*. Terracota. Musée du Louvre



Fonte: Fotografia de Ricardo Coelho.

Nessa mesma direção, a arte clássica não é uma exceção como um período de uniformidade absoluta. É sabido: inicialmente os gregos são influenciados pelos cânones egípcios e, com a invenção do contraposto, ocorre uma forte inflexão na direção do realismo, o que os levaria aos cânones idealizados de Policeto. Como na sociedade egípcia, é sempre importante lembrar, essa arte que determinaria de uma vez para sempre imagens prototípicas do corpo ideal e que, ainda em nossos dias, possui variantes conscientes e inconscientes, também expressava ideais de uma classe dominante<sup>10</sup>. Isso não implica dizer que não houvesse outros interesses para o corpo representado além desse belo ideal. Um grupo de figuras denominadas como “Grotescas”<sup>11</sup> (Figura 9) é um bom exemplar a esse respeito, tendo para nós um especial interesse nesse momento.

Elas expressam talvez, mais do que quaisquer outras, uma atenção particular do mundo clássico para a realidade fora de qualquer idealização. Todas as figuras dessa série apresentam o corpo em sua decrepitude, como um *memento mori*<sup>12</sup> para quem vive o presente intensamente. Essas pequenas terracotas estão em sintonia com os sentidos que se desprendem do retrato alegórico de uma figura feminina (1507) de Albrecht Dürer, presente na coleção do Kunst Historisches Museum de Viena, assim como *A velha* de Giorgione, do mesmo período, na Gallerie dell’Academia em Veneza. A semelhança torna-se ainda maior quando recorremos à velha mulher presente na cena alegórica de *As idades da mulher e a morte*, de Hans Baldung Grien, realizada por volta de 1510, hoje na coleção do Museu do Prado.<sup>13</sup>

Também seria pertinente aproximarmos a série grotesca da modelagem de “A velha cortesã” (1887 ou 1889)<sup>14</sup> de Rodin<sup>15</sup>, tanto quanto, a “bela” fotografia “A modelo” (1994) do polêmico Andrés Serrano. A manutenção mais recente desse interesse pode ser exemplificada por algumas das esculturas de Ron Mueck, como *Duas mulheres*, de 2005; pelos comoventes ensaios com pessoas centenárias de Karsten Thormaehlen publicado em 2011 no livro *Happy at Hundred* e no longo ensaio de Mark Story, editado no ano de 2005 em *Living in Three Centuries: The Face of Age*.

Os significados dessas imagens não mantêm qualquer relação com a concepção de beleza idealizada presente na escultura da Antiguidade Clássica, pois, nesse período, mesmo quando se representavam corpos de homens mais maduros, mantinham-se estruturas físicas extraordinárias como a dos superatletas contemporâneos. Esse ideal clássico encontraria, uma vez mais, sua expressão máxima na escultura de Michelangelo, em particular no profeta Moisés (1513 – 1515), instalado na discreta Igreja de San Pietro in Vincoli em Roma. Peça incomparável em todos os sentidos, mas que, nem por

isso deixa de ser uma evidente idealização, na qual uma harmonia sublime é materializada num equilíbrio perfeito entre exterior e interior, ou, entre corpo e alma.

As pequenas peças cerâmicas, estranhamente classificadas como grotescas, ao contrário, expressam um registro mais objetivo do tempo, do inevitável e, porque não, do belo, ainda que nesse caso e nos demais exemplos utilizados em cadeia, assim como no dúbio fascínio que os monstros da idade média exerciam/exercem, confundam nossas certezas simplesmente por se afastarem da normalidade.<sup>16</sup> “No domínio das coisas reais, chama-se *feio* ao que é deformado; ao que não é saudável; ao que sugere a ideia de doença, de debilidade e de sofrimento; ao que é contrário à regularidade, sinal e condição de saúde e força.” (RODIN, 1990, p. 32)

O monstruoso é fascinante porque nos perturba, mas é justamente essa perturbação o que nos impede de perceber outra harmonia além da estabelecida pelos padrões da arte clássica<sup>17</sup>. No entanto, quando nos detemos com mais atenção em obras de grandes mestres, percebemos que o equilíbrio das formas tomado como harmônico é, muitas vezes, uma violenta subversão da realidade. Muito surpreendente e perturbador a esse respeito é o texto *O sonho de Frankenstein* (2003) de Jorge Coli, fruto de uma conferência que pudemos acompanhar no Ciclo *O homem máquina*, organizado por Aduino Novaes no ano 2000.

É comum a muitos observadores contemporâneos, mesmo entre os especialistas, referirem-se às pinturas de Ingres como espaço de uma manifestação sublime do corpo, no entanto, a partir do que expõe Coli, percebemos que essa beleza idealizada e, de fato, irresistível, é anatomicamente improvável, sendo o fruto de uma verdadeira montagem na qual se configuram seres impossíveis.

Conseguir a suprema perfeição num elemento, depois montá-la no todo, sem que esse todo possa reclamar da anatomia e da perspectiva, eis a consequência. O que o induz à confecção de monstros admiráveis pela beleza: odaliscas com vértebras a mais, heróis com cabeças mal atarraxadas ao tronco. (COLI, 2003, p. 302)

Ainda nesse texto, Coli aponta procedimentos comuns utilizados por Ingres como desenhar partes em separado, juntando-as posteriormente. Exemplo disso nos foi deixado em uma expressiva pintura realizada como estudo preparatório (1808, Museu Ingres, Montauban) para uma das mulheres retratadas no famoso *Banho*

*Turco*, de 1862. Ao compararmos esse apontamento com a pintura final, evidencia-se uma deliberada metamorfose anatômica, resultado da construção de um corpo com membros em sucessivas posições<sup>18</sup>. O mais fantástico desse procedimento é o fato de não percebermos qualquer incorreção até que observemos as imagens lado a lado. Quando, pelos olhos do historiador brasileiro<sup>19</sup>, passamos a perceber essas monstruosidades, notamos que elas são mais recorrentes e, no próprio “Banho turco” pode-se apontar outras incoerências que, em condições normais, seriam tomadas como o mais perfeito exemplo de correção e harmonia.

A escala das figuras e as regras da perspectiva são subjugadas para ampliar a ilusão de profundidade. Por exemplo, ao analisarmos a figura da mulher deitada, cuja cabeça na composição se aproxima da extremidade da guitarra, percebemos que ela foi reduzida a tal ponto que, se considerássemos o trabalho como um exemplo de correção perspético, a antiga modelo de *Valpinçon* teria a escala de uma gigante. Além disso, essa figura se destaca por uma luminosidade quente em meio à atmosfera diáfana do ambiente, sem, no entanto, projetar qualquer sombra nos corpos e elementos adjacentes. A anatomia, como já frisamos, é subvertida a uma continuidade linear fascinante, e tudo isso é unificado graças a um domínio extraordinário da velha técnica de camadas sucessivas conhecida como *veladura*, na qual o artista consegue transparências existentes apenas nas sutilezas cromáticas de nossa pele, sempre partindo de uma base de cinzas conhecida como *grisaille*.<sup>20</sup>

A respeito de sua técnica, o próprio Ingres nos deixou a lição em evidência numa demonstração da *Grande Odalisca* (1824-1834), hoje no Metropolitan Museum of Art. Essa versão em *grisaille* foi realizada posteriormente à obra original de 1814 e é provável que tivesse fins “acadêmicos”.

Ao observarmos a *Grande Odalisca* (Figura 10) em ambas as versões, percebemos que também nesse quadro há distorções deliberadas e, em alguns casos, uma verdadeira “negligência” em relação à observação da realidade. Como nos disse Coli, sua famosa odalisca parece ter uma estrutura vertebral com mais unidades do que o normal, ao que acrescentaríamos, pela espessura e posição de sua cintura, menos costelas. Essa anatomia “aperfeiçoada” permite uma sinuosidade corporal de intensa sensualidade. Além disso, há a perna esquerda cuja posição só seria justificada se a considerássemos como pertencente a outra personagem oculta que dividisse a cama com a “bela mulher”.

**Figura 10**

Ingres. *Grande Odalisca*, 1814. Óleo sobre tela. Musée du Louvre



Fonte: Fotografia de Ricardo Coelho.

Para evidenciarmos ainda mais esses aspectos basta observarmos a estrutura de um corpo em condições normais, como por exemplo, na citação fotográfica da jovem Orlam, em 1968. A harmonia do corpo manipulado é infinitamente maior, queremos dizer, a harmonia monstruosa construída por Ingres supera um registro fotográfico a tal ponto que a realidade mesma nos parece estranha e desajeitada.

Mais do que qualquer outro artista até agora, aquele que melhor explorou a dimensão monstruosa da qual nos fala Coli nessa busca de um corpo perfeito é o “realizador de imagens”<sup>21</sup> italiano Oliviero Toscani. Em princípios de 2007, não por coincidência, durante a semana de Moda Feminina de Milão, em campanha realizada para a famosa marca italiana *No-l-ita*, Toscani surpreenderia o mundo novamente ao exibir o corpo de Isabelle Caro num avançado estágio de anorexia (Figura 11). A campanha foi interrompida e retirada das ruas entre manifestações de apoio e críticas<sup>22</sup> pesadas à marca italiana, talvez pelo que impunha ao corpo do observador.

Se o corpo do monstro vivo provoca esse bater do olhar, se ocasiona um tal choque perceptivo, é pela violência que faz ao corpo próprio daquele que volta seu olhar para ele. A incorporação fantasiada da deformidade perturba a imagem da integridade corporal do espectador, ameaça-lhe a unidade vital. (COURTINE, 2009, p. 277)

**Figura 11**

Oliviero Toscani. *No Anorexia*, 2007. Campanha publicitária para a Bennetton



Fonte: Disponível em: [https://gioccopublicidad.files.wordpress.com/2009/11/nolita\\_big1.jpg](https://gioccopublicidad.files.wordpress.com/2009/11/nolita_big1.jpg)

A decisão de se expor, nas palavras da própria jovem, tragicamente assume o sentido de um *memento mori*, expressão latina<sup>23</sup> com a qual iniciamos nossas reflexões sobre as pequenas terracotas:

Aceitei fazer a campanha porque tinha desejo de assustar, para dizer que é a morte que nos espera e, espero fazer reagirem os jovens a respeito do perigo desta doença. Me escondi durante muito tempo. **Agora quero me expor sem medo, ainda que meu corpo cause repugnância.** Os sofrimentos físicos e psicológicos que eu passei só podem ser de ajuda a quem também tenha caído na armadilha da qual estou tentando sair. (CARO, 2007, tradução nossa, grifo nosso)

Talvez a aproximação pareça demasiado dura para o leitor, mas quando descobrimos que se trata de uma modelo e atriz francesa que faleceria em 2010, com apenas 28 anos, a bela e “monstruosa” odalisca de Ingres adquire uma insuportável presença<sup>24</sup>. Se tomarmos essa morte como um sintoma de nosso tempo, poderemos entender melhor as manifestações recentes que expõem as dimensões subliminares que a imposição sistemática de ideais estéticos pode alcançar, talvez, sendo o próprio sistema de exibição e exploração do corpo idealizado o elemento mais monstruoso do mundo contemporâneo.

O mal estar contemporâneo tem, sobretudo no corpo, os registros de sua apresentação. Observa-se uma ressacralização do corpo, que se tornou venerado e é objeto de verdadeiros cultos, com mandamentos a serem seguidos, como

atestam as correspondências de caráter anoréxico e bulímico – como a “Carta da Ana” e a “Carta da Mia” – que circulam pela internet, fazendo apologia dos transtornos alimentares, sem considerar seu aspecto patológico, argumentando que seriam estilos de vida. (FREIRE, 2011, p. 461)

Sobre essa dimensão patológica de nosso tempo que constringe o corpo, em particular o corpo feminino, poderíamos fazer uma breve lista com nomes como o do físico quântico, músico e fotógrafo polonês Andrej Dragan, autor que, já em 2006, havia realizado imagens assustadoras de uma jovem anoréxica; o londrino Philip Toledano pelo ensaio *A new kind Beauty*, publicado no ano de 2012, em livro homônimo, no qual retrata homens e mulheres que modificaram radicalmente suas aparências a partir de intervenções cirúrgicas, o que parece gerar um inquietante parentesco estético<sup>25</sup> entre pessoas distintas; em uma linha mais documental temos o trabalho recente da fotógrafa coreana Ji Yeo, no ensaio *Beauty Room Recovery*, com registros do doloroso período pós-operatório de mulheres que se submeteram a cirurgias plásticas movidas por finalidades meramente estéticas. Tal ensaio expressa uma obsessão contemporânea das mulheres sul-coreanas<sup>26</sup>. Ironicamente, a melhor expressão desse contexto opressivo foi realizada pelo Dr. Kim, cirurgião plástico sul-coreano que sobrepõe seus procedimentos estéticos ao gesto Divino da criação de Adão de Michelangelo (Figura 12): Nasça outra vez.

**Figura 12**

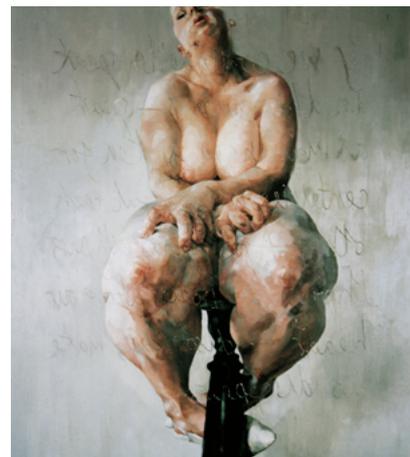
Dr. Kim. *Be born again*



Fonte: Disponível em: <https://mymodernmet.com/plastic-surgeon-elevator-ad/>

**Figura 13**

Jenny Saville. *Propped*, 1992. Óleo sobre tela



Fonte: **Saville**. New York: Rizzoli International Publications, Inc, 2005  
Coleção David Teiger, Gagosian Gallery, p. 20

No extremo oposto de nossas angústias e ansiedades há o ensaio *Fullbeauty Project*, iniciado em 2006, no qual o fotógrafo italiano Yossi Loloï retrata mulheres com obesidade<sup>27</sup> mórbida a partir de uma elaborada produção e direção de arte. Antes dele, a artista inglesa Jenny Saville já havia chamado a atenção para as pressões que são infligidas ao corpo da mulher em várias pinturas, entre elas “Propped” (Figura 13), de 1992. Em 2007, em material didático publicado pelo Senac São Paulo, a estudante do curso livre *Concepção de projetos para montagem de exposição de Arte*, Tânia Ribeiro, elaborou uma leitura singular dessa obra:

### **O lugar-comum do feminino?**

Uma pintura de proporções colossais sempre nos arrebatava. A mínima reação é admirar o feito corajoso do artista em extrapolar as dimensões padrão. Se o tema representado for o ser humano, então, como nos sentimos pequenos. E admiração e um certo incômodo são só o começo do que nos passa pelos olhos e pelo corpo diante da obra “Propped” (em português “Apoiada”) de Jenny Saville, artista inglesa de 37 anos.

“Propped” de 1992, é uma pintura em óleo sobre tela e representa uma mulher de formas opulentas, vestindo nada além de sapatos brancos, sentada em um banco de piano. Do rosto só aparece o suficiente para se saber que ela está de cabeça inclinada, olhos e lábios semicerrados. Os braços envolvem os seios, e as mãos cruzadas sobre as coxas cravam-se na pele, os pés se apoiam no banco, compondo uma imagem quase enigmática: será gozo ou sofrimento?

Mas as palavras que aparecem sobre a imagem, escritas de trás para frente, como se estivéssemos mirando o reflexo de uma carta no espelho (e pode ser que a artista tenha mesmo nos colocado do outro lado do espelho), nos trazem uma pista. Trata-se de uma citação de um texto da feminista francesa Luce Irigaray, em que, com um certo esforço, se pode ler: “*If we continue to speak in this sameness...speak as men have spoken for centuries, we will fail each other. Again, words will pass through our heads...make us disappear*”, que em português pode-se traduzir como “Se continuarmos a falar nessa mesmice... falar como homens têm falado por séculos, nós falharemos umas com as outras. De novo, palavras atravessarão nossas cabeças...fazendo-nos desaparecer”.

A quem questione as escolhas da artista: pintura a óleo, o corpo feminino como tema, a condição da mulher como ideia central, coisas recorrentes

na arte contemporânea. Mas a pintura de Saville não passa por portas nem lugares-comuns. Ela desafia a mesmice que cita no quadro. A mesmice a que nos submetemos todos os dias por quisermos evitar olhar para o espelho com medo de sofrer ou de gostar do que vemos. (RIBEIRO apud COELHO, 2007, p. 71)

O interesse particular dessa transcrição literal se dá, antes de mais nada, por registrar o olhar crítico de uma mulher em relação ao exposto na obra de outra mulher, ambas contemporâneas. As reflexões de Ribeiro evidenciam a autonomia comunicativa de uma fonte primária, nesse caso, uma pintura, além de estarem em sintonia com o pensamento de autoras contemporâneas como Dirce de Sá Freire e Joana de Vilhena Novaes. Essa última nos diz o seguinte: “A fugacidade do belo e sua submissão a modelos e interesses da cultura de massa agravam a dor das pessoas – sobretudo das mulheres – que fazem do corpo um calvário.” (NOVAES, 2011, p. 491)

Para não nos restringirmos apenas ao campo das imagens bidimensionais, vale apontar o trabalho “Eva” (2011), do norte-americano Ted Lawson (Figura 14). Desde o próprio título – o qual carrega o peso imposto pelo cristianismo ao corpo da mulher<sup>28</sup> –, essa obra materializa simbolicamente a carga de projeções negativas que se foram superpondo a esse corpo como um ciclo silencioso de angústias e violências, encontrando-se nos limites patológicos de nosso tempo: anorexia – obesidade mórbida.

Também na linguagem da escultura merece atenção a série *Enchanted Doll*<sup>29</sup>, da artista russo-canadense Marina Bychkova, a qual, “como uma criança”, ratifica inconscientemente os valores de nossa sociedade lipofóbica<sup>30</sup>. Ante suas complexas e articuladas porcelanas de precioso acabamento técnico, cujas expressões são dotadas de uma inquietante e acentuada languidez, parece-nos impossível não sentirmos desejo físico por essa “incomoda brincadeira” (Figura 15). Diante dessas esculturas, é quase improvável não recordarmos da imagem da famosa boneca Barbie, espécie de protótipo estético introduzido na infância em escala global.

Se considerarmos o tratado até o presente momento, pode parecer ao leitor que o rumo está perdido, pois a dimensão monstruosa que nos trouxe às patologias motivadas pela estandardização estética do corpo contemporâneo não faz mais sentido, afinal, as bonecas encantadas de Bychkova, assim como a encantadora Barbie, são apenas brincadeira de criança, sendo tais reflexões fruto de neuroses e projeções do próprio autor. Seria reconfortante para nós, como pais de uma menina de oito anos, acreditar na

**Figura 14**Ted Lawson. *Eva*, 2011. ResinaFonte: Disponível em: <http://www.tedlawson.com>. Acesso: 12 ago. 2014**Figura 15**Marina Bychkova. *Enchanted Doll - Lily*. Porcelana policromada, articulações e cabelo sintéticoFonte: Disponível em: <http://www.enchanteddoll.com/project/lily/>

incoerência de nossas reflexões, no entanto, quando nos deparamos com outra personalidade globalmente conhecida no cenário atual, nada mais parece improvável.

Estamos falando da russa Valeria Lukyanova, conhecida mundialmente como “Barbie humana”. Um perfil de fãs na poderosa rede social *Facebook* foi criado em abril de 2012 e possuía, às 8h do dia 17 de março de 2015, nada menos do que 1.211.718 pessoas diretamente vinculadas. Apenas a título de comparação o “Museu Nacional do Prado” possuía na mesma data 421.701 pessoas vinculadas ao seu perfil, pouco menos do que o contemporâneo “Centre Pompidou” com 457.338 pessoas.

A comparação anatômica com a boneca Barbie é, de fato, perturbadora, assim como a semelhança que podemos propor com as delicadas e ambíguas bonecas de Bychkova. Mais incômoda ainda é a constatação que se faz em uma rápida visita a esse perfil, quando nos deparamos com uma existência vinculada à obsessiva exibição do próprio corpo<sup>31</sup>, ele também construído a partir de intervenções plásticas ou aperfeiçoado por uma equipe de profissionais, que supomos serem os responsáveis pela permanente e inacreditável atualização de fotos que se faz dia a dia. Séries de imagens bem produzidas como as que vêm sob o sugestivo título “Sex Doll” são postadas ao lado de

imagens toscas feitas pela própria autora com seu celular. O próprio corpo resumido à superfície de sua aparência replicada e consumida por milhares de outras pessoas como mero produto excede em profundidade psicológica a tirania das já conhecidas maneiras que levaram à subserviência feminina.

Ampliando a reflexão para a área das transformações corporais promovidas pela tecnologia (cirurgias plásticas, lipoesculturas e quetais), constata-se que impera sob essas consumidoras um poder tirânico da mídia podendo reconduzir a mulher a sua condição histórica de subserviência, sendo esta mais uma das formas de negação das diferenças, uma vez que a busca é sempre por modelo similar. (FREIRE, 2011, p. 472)

Ainda em relação a Valeria Lukyanova, resta mencionar um último transtorno que essa estranha representação exerce sobre nós<sup>32</sup>. Seu corpo é modificado, muitas imagens de seu perfil são tratadas com recursos desgastados e conhecidos entre os profissionais que manipulam imagens, assim como a própria maquiagem que intensifica certas características de sua delicada feição. Estamos conscientes ante uma representação contemporânea cujo suporte é o corpo de uma mulher em sua mais alienada manifestação, sem qualquer mistério ou profundidade simbólica a desvendar<sup>33</sup>, ainda assim, sentimos intensa e envergonhadamente atraídos por essa monstruosa<sup>34</sup> superficialidade.

Uma resposta para isso talvez esteja na dimensão visionária de *Blade Runner* (1982), com direção de Ridley Scott. Filme que exerceu, desde seu lançamento há 35 anos, um verdadeiro fascínio entre os adolescentes e jovens que desejaram os belos “replicantes” interpretados por Rutger Hauer e Daryl Hannah. A fronteira intransponível entre os opostos, humano – inumano, é reduzida do começo ao fim em intrigante inversão de sentidos (homem irracional – máquina emocional), até alcançar um limiar em que criador e criatura parecem fazer parte de uma mesma e única natureza humana. Talvez, nossa voluntária suspensão da incredulidade permita-nos projetar, na superfície de um corpo opaco como o é a representação de Valeria Lukyanova, a expectativa de uma natureza que exceda o fascínio plástico que sua imagem replicada produz em nós.<sup>35</sup>

Talvez, muito pior, seja encarar essa atração como provável resultado do vazio existencial ao qual chegamos através do individualismo psicótico do mundo contemporâneo. Na direção desse raciocínio *Surplus: Terrorized Into Being Consumers* (2003) de Erik Gandini<sup>36</sup> é, certamente, o mais realista, incômodo e deprimente retrato de nosso

tempo. Em pouco mais de 50 minutos, somos violentamente expostos à fragilidade do discurso, sempre apresentado em seu caráter manipulável por parte do emissor, inclusive pelo próprio diretor que elabora um complexo sistema de representações com fragmentos editados a partir de falas dos grandes estadistas mundiais, ou de nomes como Bill Gates.

Do discurso passamos à falsa noção de liberdade vinculada ao consumo e que, segundo John Zerzan (SURPLUS, 2003), configura-se como uma verdadeira coerção psicológica através das redes de publicidade, responsáveis pela construção perene de ilusórias necessidades. Para nós, ironicamente, a primeira menção que se faz ao corpo como produto vincula-se à imagem da boneca Barbie.

O que parecia ruim, se tomarmos a imagem desse “brinquedo” pelos valores negativos já analisados, torna-se patético em seguida: estamos agora em um estúdio profissional, cuja atividade é a produção de “**bonecas e bonecos de amor**”. Tais “produtos” tinham um custo final ao consumidor em torno dos US\$ 7,000.00 em 2003, o que, na cotação de 22 de março de 2015 seria em torno de R\$ 22.500,00. Essa empresa utiliza tecnologias e materiais especiais, além de mão de obra refinada, comuns na produção de efeitos na indústria de Hollywood! Segundo as palavras de um dos especialistas da empresa:

O consumidor pode escolher o tipo do corpo e o tipo da cabeça. E então escolhe a cor da pele; o tipo de maquiagem, incluindo a cor dos lábios; quanto de sombra e contorno nos olhos. E também escolhem a cor dos olhos; a cor e o estilo do cabelo, as unhas, praticamente tudo. (SURPLUS, 2003)

O entrevistado utiliza uma terminologia funcional para a denominação genérica dos corpos: “Esse é o *Tipo* de cabeça nº 3. [...] Este é um corpo *Tipo* 5. “Petite” com seios bem grandes. Esse é o corpo *Tipo* 2, também “petite”, mas com seios menores. [...] Esse é o **Tipo de corpo das super-modelos**, bastante alto e magro.” (SURPLUS, 2003, grifo nosso). Por último, destaca a maciez dos seios, feitos com silicone especial, o que parece ser a característica mais atrativa para os consumidores.

Como explicar esse cenário, no qual a solidão e o individualismo chegaram a tal ponto de despersonalização do sujeito, que se consome, física e psicologicamente, uma estúpida representação de um corpo sintético extirpado de qualquer profundidade simbólica? Como o corpo – em particular, o corpo da mulher – foi associado ao consumo como um produto descartável, muitas vezes rebaixado à mais absurda condição de

subserviência, coagido subliminarmente ao ignóbil estado de assessorio na esteira de outros produtos de alta rentabilidade<sup>37</sup> como automóveis e cerveja.

Responder a essas perguntas pode nos ajudar a compreender o fascínio que a superficialidade de uma imagem como a de Valeria Lukyanova exerce globalmente no presente. O próprio Gandini já denunciava um cenário de alienação do corpo propício às deformações contemporâneas, e o pior, justamente naquilo que os sistemas socioculturais têm de mais perverso e poderoso: a repetição que se naturaliza como um hábito. Se, para retomar Norbert Elias (1994), nossos rituais enraizados institucionalmente são a própria forma social de nosso corpo condicionado, o que pode parecer mais naturalmente monstruoso do que pessoas, homens e mulheres, vestidos com aventais em fábricas ou elegantemente trajados em seus escritórios, durante uma triste e patética sessão do que se convencionou chamar “Ginástica Laboral”<sup>38</sup>, debruçando-se sobre seus microcomputadores ou alongando-se diante de uma máquina copiadora?

Se considerarmos as deformações pelas quais chegamos até aqui, a mera constatação da realidade nos parece ainda mais assustadora. Seja como for, são muitos os artistas que, assim como Ingres no século XIX, manipularam a realidade em busca de uma harmonia superior. Para citar apenas mais alguns exemplos, vem-nos à mente a “linda” mulher de *O nascimento de Vênus* (cerca de 1484) de Boticelli<sup>39</sup>, representação que, para além de suas qualidades pictóricas, possui ombros com uma continuidade em relação às linhas do pescoço bem pouco anatômicas; também os nus de Cranach parecem fazer parte de uma outra espécie humana, não deixando de ser, por esse motivo, tão atraentes e sedutores. Leonardo, Michelangelo, El Grego, todos, cada um à sua maneira, alteraram a realidade a partir da observação da própria natureza, produzindo uma síntese que parece exceder intensamente a mera representação das aparências.

Voltando uma última vez ao texto de Coli (2003, p. 312 -313), o qual se apropria de *Frankenstein* de Mary Shelley<sup>40</sup> como metáfora para seus argumentos, parece-nos indispensável lembrar que o autor aponta o desenlace sombrio que essa construção do corpo alcançou na propaganda nazista de Leni Riefenstahl. Em *Olympia* (1938) tal diretora utiliza, de maneira assustadoramente primorosa, a analogia com a beleza idealizada das esculturas clássicas como o fundamento para o culto ao “corpo coletivo”, sob a designação da raça ariana como superior às demais. Nesse sentido, a pequena série de esculturas clássicas nomeadas pelo adjetivo “grotesco” (ver Figura 9) talvez seja, à luz de nosso presente de permanentes e intensos conflitos raciais, sociais, políticos e

religiosos, um modelo a ser seguido, pois, simplesmente expressa transformações físicas inevitáveis e, na sua sinceridade de evidência, a beleza e fragilidade de nosso corpo longe de qualquer monstruosa idealização.

## Notas

1. Utilizamos o termo conceitual aqui referindo-nos aos esquemas de relações formais que os artistas deviam conhecer para produzir suas representações em determinados períodos da história. Gombrich, no capítulo *Fórmula e experiência de Arte e Ilusão* (2007), refere-se a esse conhecimento, o qual se sobrepunha à própria observação da natureza, utilizando o termo *Schemata*, o que permitia ao artista a construção de uma figura plausível.

2. Em *Arte e Ilusão*, Gombrich (2007) cita Platão ao falar dessa mudança de função das imagens, quando uma estrutura atemporal é substituída por um imaginário momento efêmero.

3. “A religião fixa, de uma vez por todas, os tipos divinos que adota. Nós nos surpreendemos de encontrar tantas *Vênus pudicas* e tantas *Vênus agachadas* – esquecemo-nos de que essas estátuas eram sagradas.” (RODIN, 1990, p. 155)

4. Informações retiradas de uma rede de links entre as produções cinematográficas e a história dos contos que deram origem ao filme *A bela adormecida*, de 1959. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Sleeping\\_Beauty](http://en.wikipedia.org/wiki/Sleeping_Beauty). Acesso: 15 fev. 2015

5. Este termo foi cunhado pelo jornalista britânico Mark Simpson em 1994, mas tornou-se mundialmente conhecido justamente pela associação ao nome de David Beckham em artigo do mesmo autor publicado em 22 julho de 2002: *Meet the Metrosexual*. Disponível em: <http://www.marksimpson.com/meet-the-metrosexual/> Acesso: 06 mar. 2015

6. Aqui nos referimos à obra *De usu partium corporis humani*, na qual o filósofo e médico Cláudio Galeno (131–200 d.C) explica o funcionamento do corpo humano, subordinando a saúde e a doença à ação de quatro humores fundamentais: o sangue, a pítuita ou fleugma, a bÍlis amarela e a bÍlis escura. Por incrível que possa parecer, as *Lições de Anatomia de Rembrandt*, tantos séculos depois, ainda seriam retratos de práticas médicas sob a influência desse autor.

7. O autor citado tece seus argumentos a partir do “*De Pictura*” (1435) de Leon Battista Alberti, tratado fortemente influenciado pelas ideias de Vitruvius. O texto de Alberti daria novo impulso para os valores da Arte Clássica, além de fundamentar uma valorização inédita do próprio homem no Renascimento.

8. Carlo Ginzburg (2001, p. 74) menciona a compatibilidade entre a mitologia greco-romana e o capitalismo comercial na propaganda.

9. A partir do pensamento da Sra. Groenewegen-Frankfort expresso em *Arrest and Movement*

Gombrich (2007, p. 106) conclui o seguinte a respeito da arte egípcia: “As imagens representam o que foi e o que sempre será e representam as duas coisas conjuntamente, de modo que o tempo se detém na simultaneidade de um imutável “agora”.”

10. “A beleza era tirânica em relação a tudo o que não fosse capaz de pensamento elevado. Inspirava a Aristóteles a apologia da escravidão. Admitia apenas a perfeição das formas e ignorava que a expressão de uma criatura desgraçada pudesse ser sublime. Era responsável pela prática cruel de atirar no abismo crianças deformadas.” (RODIN, 1990, p. 161)

11. A série completa pode ser consultada em: [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?sr-v=rs\\_display\\_res&langue=fr&critere=torse+grotesque&operator=AND&nbTo-Display=5&x=59&y=10](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?sr-v=rs_display_res&langue=fr&critere=torse+grotesque&operator=AND&nbTo-Display=5&x=59&y=10). Acesso: 18 nov. 2017

12. *Memento mori* é uma expressão latina que significa, segundo Paulo Rónai (1980, p. 109) “Lembra-te de que deves morrer” Saudação dos trapistas. Tomamos contato com tal expressão quando nos interessamos pela narrativa de *Amnésia*, versão brasileira para o filme *Memento* (2000) de Christopher Nolan, baseado no conto *Memento Mori* de seu irmão Jonathan Nolan. O filme, original em vários aspectos, leva ao limite as qualidades do texto original, tendo o corpo do protagonista como a única superfície confiável para a literal gravação de suas memórias.

13. Segundo Le Goff e Truong (2012, p. 103–104), na Idade Média a velhice transita entre o prestígio da memória e a decrepitude maligna, em particular na figura da mulher. Já o homem, de modo similar transita entre a valorização dos patriarcas do antigo testamento e a decadência do homem como lembrança das consequências do pecado original.

14. Anne Pingeot (2001, p. 92) supõe que o trabalho seja de 1887, enquanto os demais especialistas aceitam o ano de 1889 como a data correta.

15. “A cortesã, que outrora fora radiosa de juventude e graça, é agora repelente de decrepitude. Ela envergonha-se tanto de sua hediondez, quanto se orgulhava de seus encantos.” (GSELL, 1990, p. 27).

16. Sobre a dimensão fascinante dos monstros na Idade Média Le Goff e Truong (2012, p. 148) citam uma passagem de São Bernardo ao se referir às esculturas de Cluny: “O que vem fazer, nos claustros, sob os olhos dos irmãos ocupados em rezar, essa galeria de monstros ridículos, essa confusa beleza disforme e essa bela deformidade?”

17. Arasse (2010) refere-se aos monstros do Renascimento como um desvio da normalidade que não colocava em risco o ideal do corpo clássico, criado à imagem de Deus.

18. Esse procedimento utilizado de maneira deliberada por Ingres – representar em diferentes partes de um corpo momentos sucessivos – foi descrito por Rodin (1990, p. 56), como a única maneira de transmitir a intensidade do movimento. Para Rodin, a arte e esses artifícios seriam a verdade e a fotografia, que congela o movimento, uma mentira.

19. Henri Zerner (2010, p. 114) aborda rapidamente a trajetória de Ingres como uma provocação ao ensino acadêmico em voga. Assim como Jorge Coli, sete anos antes dele, o autor aponta a ausência de articulações, a fluidez exagerada das linhas, além do desprezo total da perspectiva como motivos para a sua ridicularização entre seus contemporâneos acadêmicos. Na opinião de ambos os autores, Ingres já prenuncia a autonomia que seria plenamente exercida pelo artista moderno.

20. Para os interessados na técnica de Veladura utilizada por Ingres, sugerimos o filme *El Cuadro*. Direção de David Trueba. Buena Vida Producciones, 2013. 1 DVD (52 min.), colorido, v.o. espanhol

21. Oliviero Toscani, durante o programa *Roda Viva* da TV Cultura exibido ao vivo em janeiro de 1995, entre outras coisas, definiu-se como um “fazedor de imagens”.

22. “O homem comum imagina que aquilo que julga feio, na realidade, não é material artístico. Ele gostaria de nos proibir de representar o que, na Natureza, o desagrada e o ofende.” (RODIN, 1990, p. 30)

23. A versão mais célebre de um *memento mori* está pintada em italiano no sarcófago representado na base da “Santíssima Trindade” (c. 1425 – 1428) de Masaccio, acima de um esqueleto sobre a lápide na igreja de Santa Maria Novella. Em tradução sugerida pelo professor, tradutor e poeta Omar Khouri temos: “Eu já fui o que és, outrora / E ainda serás o que sou agora”

24. Courtine (2009, p. 253 – 340) a partir da constatação de que, também no século XIX, a norma se estabelece pela comparação com aquilo que lhe parece contrário, cita uma obra precursora publicada ainda em 1822, em que Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, pela primeira vez, vê a monstruosidade como uma variação da mesma ordem que rege os padrões da normalidade: “Isso terá sido uma das descobertas científicas, literárias e estéticas essenciais do século XIX, cuja herança nos foi integralmente transmitida: os monstros têm alma. São humanos, *horripelmente humanos*.” (2009, p. 300) Essa teoria, no entanto, ficou submersa na corrente de fundo eugenista até o século XX.

25. “Sem cair na ficção científica, sentimos que nossos corpos não têm mais exatamente os mesmos contornos que antigamente. Já não sabemos muito bem quais são os seus limites, o que é possível ou lícito, o que pode ser mudado no corpo sem que mudemos de identidade ou não.” (MICHAUD, 2009, p. 552)

26. “Segundo dados da Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica de 2010, a Coreia do Sul é, de fato, o país com maior taxa per capita do mundo da cirurgia cosmética.” (ASTUTO, 2013)

27. “Em 1975, a obesidade foi definida como uma doença crônica, quando a Organização Mundial de Saúde (OMS) a incluiu entre seus critérios nosológicos.” (FREIRE, 2011, p. 455)

28. O cristianismo foi o responsável por transformar o “pecado original” em “pecado sexual”. Algumas das consequências disso foram descritas em passagens do livro *Uma história do corpo*

na *Idade Média*. “A mulher irá pagar em sua carne o passe de mágica dos teólogos, que transformaram o pecado original em pecado sexual. [...] ela é subtraída até mesmo em sua natureza biológica, já que a incultura científica da época ignora a existência da ovulação, atribuindo a fecundação apenas ao sexo masculino. [...] Boa esposa e boa mãe, as homenagens que o homem rende à mulher assemelham-se, por vezes, a desgraças, se levarmos em conta o vocabulário corrente entre os operários e os artesãos do século XV, que falam de “cavalgar”, “justar”, “lavar” ou “roissier” (bater e espancar) as mulheres. “O homem se dirige à mulher como se dirige à latrina: para satisfazer uma necessidade”, resume Jacques Rossiaud.” (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 54)

29. Em matéria da revista *Veja* publicada no dia 28 de dezembro de 2013, Ricardo Setti faz uma rápida apresentação do trabalho de Marina Bychkova. Além de apontar a dubiedade que analisamos com mais detimento, o autor menciona o valor das bonecas – R\$ 25.000,00. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tag/marina-bychkova/>. Acesso: 23 mar. 2015.

30. “A preocupação com a beleza supera a com a saúde. Impera uma verdadeira lipofobia, em que, sob a justificativa da busca pela qualidade de vida, procura-se eliminar aquilo que no passado preservou nossa espécie da extinção: a gordura.” (FREIRE, 2011, p. 470)

31. “[...] as formas e as atitudes de um ser humano revelam, necessariamente, as emoções de sua alma. O corpo sempre expressa o espírito do qual ele é o invólucro.” (RODIN, 1990, p. 128)

32. Talvez seja desnecessário mencionar, mas nesse ponto o autor não tem como omitir o olhar de um homem heterossexual. Seja como for, a imagem de Valeria Lukyanova exerce outros tipos de fascinação, já que existe uma quantidade muito grande de seguidoras, inclusive as que se impõem transformações similares.

33. “O corpo humano é, acima de tudo, o espelho da alma e daí vem sua maior beleza: [...] O que se adora no corpo humano, mais até do que sua bela forma, é a flama interior que o faz transparente.” (RODIN, 1990, p. 92-93)

34. “O monstruoso se torna a manifestação dessa perfeição sem norma.” (MICHAUD, 2009, p. 552)

35. “O corpo, de certo modo, coincide consigo mesmo sem que seja ainda possível subjetivá-lo ou objetivá-lo. Está diante de nós como uma peça de carne, uma careta, uma silhueta plantada sem razão no local onde está. Daí também a estranha onipresença do sexo, mas sem desejo nem fantasma nem paixão.” (MICHAUD, 2009, p. 564)

36. Gandini tinha apenas 36 anos quando finalizou *Surplus*, premiado no International Documentary Film Festival Amsterdam.

37. O próprio corpo é, como já dissemos antes, um produto de alta rentabilidade e, nesse sentido, devemos, ainda que a contragosto, reconhecê-lo como um meio de obtenção de recursos surpreendente no mundo contemporâneo. Apenas para que se tenha uma ideia, a apresentadora Adriane Galisteu recebeu uma cifra em torno dos R\$ 2.000.000,00 para a edição comemorativa

dos 36 anos da revista *Playboy*, em julho de 2011. Disponível em: <http://gente.ig.com.br/saiba-qualis-famosas-tiveram-o-maior-cache-na-playboy/n1597620668132.html>. Acesso: 23 mar. 2015.

38. Entre as finalidades dessas “rápidas e prazerosas” atividades físicas desenvolvidas em nossos “ergonômicos e agradáveis” ambientes de trabalho está a redução de lesões e o aumento da eficiência dos funcionários. Parece-nos que qualquer coisa é melhor do que nada, ou será que não?

39. O nome de Boticelli foi trazido para enfatizar um tipo de transformação idealizadora que é referenciada contemporaneamente, por exemplo, na delicada boneca “Lily” de Marina Bychkova (ver Figura 15).

40. Courtine (2009, p. 330) analisa o caminho que o olhar para a monstrosidade percorre entre *Frankenstein* de Mary Sheley e o *Homem Elefante*, de David Lynch: “A ciência pode gerar monstros” – havia profetizado Mary Shelley, ao escrever a primeira obra de ficção no começo do século XIX. Mas Lynch objetará, no fim do século seguinte, que ela também pode salvá-los.

## Referências

ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do corpo: da Renascença às luzes*. Tradução Lúcia M. E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. p. 535-620. (Volume dirigido por Georges Vigarello).

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, (Coleção a).

ASTUTO, Bruno. *Fotógrafa coreana retrata o pós-operatório de mulheres que se submeteram a cirurgia plástica*. 2013. Disponível em: <http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2013/09/fotografa-coreana-retrata-o-pos-operatorio-de-mulheres-que-se-submeteram-bcirurgia-plasticab.html>. Acesso: 27 abr. 2015.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Tradução Carmem de Carvalho (até a p. 130) e Artur Morão (a partir da p.131). Lisboa, Portugal: Edições 70, 1987.

COELHO, Ricardo. *Concepção de projetos para montagem de exposições de arte: caderno de experiências*. São Paulo: Senac – SP, 2007.

COLI, Jorge. O sonho de Frankenstein. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Homem máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 299-315.

COURTINE, Jean-Jacques. Introdução. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. Tradução e revisão Ephrain Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine).

\_\_\_\_\_. O corpo Anormal: História e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. Tradução e revisão Ephrain Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 253-340. (Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine).

ECO, Umberto. *História da beleza*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ELIAS, Norbert. *O processo Civilizador: uma história dos costumes*. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. (v.1).

FARIAS, Agnaldo. Notas sobre o copro. In: GORMLEY, Antony. *Antony Gormley: corpos presentes*. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2012.

FREIRE, Dirce de Sá. Com açúcar, sem afeto. In: PRIORE, Mary Del, AMANTINO, Márcia (Org.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2011. p. 453-475.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GIOCCOPUBLICIDAD. *No anorexia, La nueva campaña de Oliviero Toscani para Nolita*. Disponível em: <https://gioccopublicidad.wordpress.com/2009/11/24/no-anorexia-la-nueva-campana-de-oliviero-toscani-para-nolita/>. Acesso: 26 mar. 2015.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução Raul Sá Barbosa. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução Marcos Flamínio Peres. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MICHAUD, Yves. Visualização: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar; o século XX*. Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 541-565. (Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine).

MITCHELL, W. J. O que quer a escultura: Situando Antony Gormley. In: GORMLEY, Antony. *Antony Gormley: corpos presentes*. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2012.

NOCHLIN, Linda et.al. Saville. New York: Rizzoli International Publications, Inc, 2005.

NOVAES, Joana de Vilhena. Beleza e feiúra: corpo feminino e regulação social. In: PRIORE, Mary Del, AMANTINO, Márcia (Org.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2011. p. 477-506.

GORMLEY, Antony. Antony Gormley entrevistado por Marcelo Dantas. In: GORMLEY, Antony. *Antony Gormley: corpos presentes*. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2012.

RODIN, Auguste. *A Arte: Conversas com Paul Gsell*. Tradução Anna Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RODIN, Auguste. *Rodin en 1900: La exposition de l'Alma*. Musée Du Luxembourg. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.

RÓNAI, Paulo. *Não perca o seu latim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SETTI, Ricardo. *Marina Bychkova*. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tag/marina-bychkova/>. Acesso: 23 de mar. 2015.

SIMPSON, Mark. *Meet the Metrosexual*. Disponível em: <http://www.marksimpson.com/meet-the-metrosexual/>. Acesso: 06 mar. 2015 .

TOSCANI, Oliviero. *Memória Roda Viva*. Disponível em: [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/9/entrevistados/oliviero\\_toscani\\_1995.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/9/entrevistados/oliviero_toscani_1995.htm). Acesso: 17 set. 2012.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Tradução Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A., 2010.

WIKIPEDIA. *Sleeping Beauty*. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Sleeping\\_Beauty](http://en.wikipedia.org/wiki/Sleeping_Beauty). Acesso: 15 fev. 2015.

ZERNER, Henri. O olhar dos artistas. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do corpo: da revolução à grande guerra*. Tradução João Batista Kreuch, Jaime Clasen; revisão da tradução Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p.101-139. (Volume dirigido por Alain Corbin).

## Filmes

*Blade Runner, o caçador de andróides*. Direção de Ridley Scott. Warner Bros, 1982. 1 DVD (117 min.), colorido. v.o. inglês. leg. português.

*Malévola*. Direção de Robert Stromberg. Walt Disney Pictures, 2014. 1 DVD (97 min.), colorido, v.o. inglês, leg. português.

*Surplus: Terrorized into Being Consumers*. Direção de Erik Gandini. Atmo Films, 2003. 1 DVD (54 min.), colorido. v.o inglês/espanhol, leg. Português.

Recebido em: 23/11/2017

Aprovado em: 19/06/2019

Publicado em: 25/07/2019