

A BELEZA NO CORPO DO MITO
(In)Variações do Clássico na Arte Sequencial

Filipe Barata Alcântara

MESTRADO EM ARTES
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

A BELEZA NO CORPO DO MITO
(In)Variações do Clássico na Arte Sequencial

Filipe Barata Alcântara

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),
Biblioteca do ICA/ PPGARTES, Belém – PA.

Alcântara, Filipe Barata, 1986 –

A Beleza no corpo do mito: (in) variações do clássico na arte sequencial / Filipe Barata Alcântara, 2014.

Orientador: Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza.

144 p.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Belém, 2014.

1. Estética - Beleza 2. Estética Moderna Séc. XXI 3. Estética Clássica 4. História em Quadri-
nhos I. Título

CDD. 23. Ed. 701.17

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Professor Doutor José Afonso Medeiros Souza. O estudo foi financiado por meio de bolsa concedida pelo Programa de Fomento à Pós-Graduação do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq.



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos doze (12) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quatorze (2014), as dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência do orientador professor doutor José Afonso Medeiros Souza ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Filipe Barata Alcântara, intitulada: A BELEZA NO CORPO DO MITO: (in)variações do clássico na arte sequencial, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores José Afonso Medeiros Souza, Joel Cardoso da Silva e Edilson da Silveira Coelho da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza passou a palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com distinção, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros examinadores será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pará, 12 de Junho de 2014.

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza

José Afonso Medeiros Souza

Profa. Dr. Joel Cardoso da Silva

Joel Cardoso da Silva

Profa. Dr. Edilson da Silveira Coelho

Edilson da Silveira Coelho

Filipe Barata Alcântara

Filipe Barata Alcântara

Autorizo, para fins exclusivamente acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autorral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e data _____

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a minha família que, desde cedo, incentivou em mim e em minhas irmãs, primos e primas, toda e qualquer manifestação artística ou criativa, permitindo com que crescêssemos dentro de um ambiente saudável e bem estruturado. Agradeço por me darem a coisa mais valiosa do mundo: a oportunidade e a liberdade de seguir a carreira que amo.

Meu profundo respeito por meu Orientador, Professor Doutor Afonso Medeiros. Agradeço pela generosidade e paciência em aceitar este trabalho em suas orientações e longas discussões durante esses dois anos. Impossível conceber os desdobramentos que a presente dissertação teria sem a sua participação ostensiva.

Agradeço a todas as pessoas que compartilharam e ainda compartilham comigo a paixão por arte e filosofia, com quem tive a oportunidade de discutir, refinar as ideias e mudar minha perspectiva em direcionamentos que foram e ainda são fundamentais não só para estudos como este, mas para a vida. Neste sentido, agradeço em especial a meus amigos, companheiros de mestrado, Juan Pablo Guimarães, Ray Neto, Thiago Azevedo, Raphaella Marques, e Ercy Souza, com quem as discussões dentro e fora de aula estão entre as melhores coisas de se pode esperar de um ambiente onde se produz conhecimento.

Um muito obrigado especial para meu tio, Mário Barata, que foi grande incentivador desde sempre, estimulando em mim a paixão pelas artes e pela arquitetura. Também gostaria de agradecer em especial a minha mãe, Eliana Barata, sem a qual eu não seria nada. Finalmente, um agradecimento especial à minha namorada, amiga e companheira, Loanda Medeiros, pelo carinho e paciência durante os meses tortuosos dessa pesquisa.

A todos envolvidos direta ou indiretamente em meu processo pessoal – difícil citar nominalmente sem cometer injustiças – um grande obrigado. Este trabalho é, também, de todos vocês.

A Beleza é a vida, quando a vida desvela a sua face sagrada.

Mas vós sois a vida e vós sois o véu.

A Beleza é a eternidade a olhar-se no espelho.

Mas vós sois a eternidade e vós sois o espelho

Khalil Gibran

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Filipe Baratta, X-Men (pintura em andamento), 2013. Acervo do autor.	18
Figura 02 – Míron, Discóbolo, 450-460 a.C. Coleção Museu Nacional Romano, Roma.	32
Figura 03 – Angelica Kauffmann, Zeuxis selecionando modelos para o retrato de Helena, 1764. Coleção Brown University, Providence.	38
Figura 04 – Angelica Kauffmann, Zeuxis selecionando modelos para o retrato de Helena (det.).	39
Figura 05 – Angelica Kauffmann, Autorretrato, 1770-1775. Coleção National Gallery, Londres.	39
Figura 06 – Angelica Kauffmann, Zeuxis selecionando modelos para o retrato de Helena (det.).	40
Figura 07 – Angelica Kauffmann, O Julgamento de Páris, 1781. Coleção Museu de Arte de Ponce, Puerto Rico.	42
Figura 08 – Gozzoli Benozzo, O Rapto de Helena, 146-. National Gallery, Londres.	45
Figura 09 – Domenico Brusaporci, A Morte de Cleópatra, 1552. Coleção Fundação Casa di Risparmio, Cesena.	46
Figura 10 – Anthony van Dyck, Páris, 1628. Wallace Collection, Londres.	48
Figura 11 – Frans Floris, O Julgamento de Páris (det.), 1548. Coleção Museu Staatliche, Kassel.	50
Figura 12 – Henri-Joseph Duwee, Páris e Helena (det.), 1851. Coleção privada.	50
Figura 13 – Policeto, Doríforo e Diadúmeno, 450-430 a.C. Coleção Museu Archeologico Nazionale, Nápoles e Museu Arqueológico Nacional, Atenas.	54
Figura 14 – Jacques-Louis David, A morte de Marat, 1793. Coleção Musée des Beux-Arts, Bruxelas.	54

- Figura 15 – Autor desconhecido, Apolo de Belvedere, cópia romana do original do século IV a.C., coleção Museu do Vaticano, Roma. 55
- Figura 16 – Michelangelo Buonarroti, O Juízo Final (detalhe), 1535-1541, Capela Sistina, Roma. 55
- Figura 17 – Jean-Baptiste Frédéric Desmarais, O pastor Páris, 1787, coleção National Gallery of Canada. 55
- Figura 18 – Anne-Louis Girodet, O Sono de Endímion, 1792, coleção Museu do Louvre, Paris. 55
- Figura 19 – Francesco Hayez, Sansão, 1842, Galleria d’Arte Moderna, Florença. 55
- Figura 20 – Caravaggio, Cristo na Coluna, 1607, Coleção Museu de Belas Artes, Rouen. 56
- Figura 21 – Jean-Pierre Granger, Ganímedes, 1812, Museu de Belas artes, Bordeaux. 56
- Figura 22 – William-Adolphe Bouguereau, A juventude de Baco, 1884, Coleção privada. 56
- Figura 23 – William-Adolphe Bouguereau, As ninfas e Sátiro, 1873, Coleção Metropolitan Museum of Art, Nova York. 57
- Figura 24 – William-Adolphe Bouguereau, 1895, Coleção privada. 57
- Figura 25 – Enrique Simonet, O Julgamento de Páris, 1904, Coleção Museo de Málaga. 57
- Figura 26 – Autor desconhecido, Vênus Felix, Século IV a.C., Coleção Museu do Vaticano, Roma. 58
- Figura 27 – Eugene Delacroix, Morte de Sardanapalo (det.), 1827, Coleção Museu do Louvre, Paris. 58
- Figura 28 – Otto Theodor Gustav, Ninfa da água, 1856, Coleção privada. 58
- Figura 29 – Diego Velázquez, Vênus no espelho, 1650, National Gallery, Londres. 58
- Figura 30 – Charles-Auguste Mengin, Safo, 1867, Coleção Manchester Art Gallery, Manchester. 58
- Figura 31 – Francesco Hayez, Madalena penitente, 1833, Coleção Civica Galleria d’Arte Moderna, Milão. 59

Figura 32 – Auguste Rodin, Toilette de Vênus, 1890, coleção Museu Rodin, Paris.	59
Figura 33 – Correggio, Io, 1530. Coleção Kunsthistorisches Museum, Viena.	59
Figura 34 – Hans Temple, Female Nude, 18---. Coleção privada.	59
Figura 35 – Charles Meynier, Helena e Páris, 17---. Coleção privada.	60
Figura 36 – Jacques-Louis David, Helena e Páris (det.), 1788. Coleção Museu do Louvre, Paris.	60
Figura 37 – Rossana Podestà e Jacques Sernas, Helena e Páris (Helen of Troy, 1956).	60
Figura 38 – Diane Krueger e Orlando Bloom – Helena e Páris (Tróia, 2004).	61
Figura 39 – Frans Floris, O Julgamento de Páris, 155-, Coleção Museu Hermitage, São Petesburgo.	62
Figura 40 – Carl Andre, Equivalente VIII, 1966, Coleção <i>Tate Gallery</i> , Londres.	64
Figura 41 – JC Leyendecker, <i>Lifeguard</i> , 1924.	67
Figura 42 – JC Leyendecker, <i>Cupid's Kiss</i> , 1923.	67
Figura 43 – Gil Elvgren, <i>The Right Touch</i> , 195-. Coleção privada.	68
Figura 44 – Gil Elvgren, <i>No You Don't</i> , 195-. Coleção privada.	68
Figura 45 – Robert McGinnis, <i>Color Him Dead</i> , 1977. Coleção privada.	70
Figura 46 – Robert McGinnis, <i>The Calton case</i> , 1959. Coleção privada.	70
Figura 47 – José Luiz Benício, Brigitte Montfort, 197-. Coleção privada.	70
Figura 48 – José Luiz Benício, Brigitte Montfort, 197-. Coleção privada.	70
Figura 49 – Frank Frazetta, Tarzan e os homens-formiga, 1972. Coleção privada.	71
Figura 50 – Frank Frazetta, Trapaceiro romano, 1968. Coleção privada.	71
Figura 51 – Boris Vallejo, <i>Tarnsman of Gor</i> , 1976. Coleção privada.	71
Figura 52 – Boris Vallejo, <i>My Lord the Barbarian</i> , 1977. Coleção privada.	71
Figura 53 – Boris Vallejo, <i>Black axe</i> , 1981. Coleção privada.	72

Figura 54 – Boris Vallejo, <i>Self-punishment</i> , 1981. Coleção privada.	72
Figura 55 – Boris Vallejo, <i>Arachne</i> , 1991. Coleção privada.	72
Figura 56 – Joe Jusko, <i>Mary Jane</i> , 1989, coleção privada.	72
Figura 57 – Joe Jusko, <i>Tarzan</i> , 1989, coleção privada.	72
Figura 58 – François Boucher, <i>Marquesa de Pompadour (detalhe)</i> , 1756. Coleção Alte Pinakothek, Munique.	92
Figura 59 – Louise Élisabeth Vigée Le Brun, <i>Madame Du Barry</i> , 1781. Coleção Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.	92
Figura 60 – Fyodor Rokotov, <i>Gregory Orlov</i> , 1762-63. Tretyakov Gallery, Moscou.	94
Figura 61 – Johann Baptist von Lampi the Elder, <i>Gregory Potemkin 17--</i> , Coleção privada.	94
Figura 62 – Alex Ross, painel de <i>Marvels</i> , 1994.	107
Figura 63 – Alex Ross, painel de <i>Reino do Amanhã (detalhe)</i> , 1996.	108
Figura 64 – Alex Ross, Painéis de <i>Liberdade e Justiça</i> , 2003. Coleção privada.	110
Figura 65 – Frank Miller, painel de <i>Batman: O Cavaleiro das Trevas (detalhe)</i> , 1986.	111
Figura 66 – Jose Luis García-Lopez, guia para desenho de personagens, 1981.	111
Figura 67 – Batman (Adam West) e Robin (Burt Wart), na série dos anos 60.	112
Figura 68 – Alex Ross, <i>Batman</i> , 1998, Coleção privada.	113
Figura 69 – Alex Ross, painéis de <i>Batman: guerra ao crime</i> , 1999.	114
Figura 70 – Alex Ross, <i>Batman</i> , 1999. Coleção privada.	115
Figura 71 – Alex Ross, Painel de <i>Batman: guerra ao crime (det.)</i> , 1999. Coleção privada.	115
Figura 72 – Alex Ross, <i>Batman</i> , 1999. Coleção privada.	115
Figura 73 – Joe Jusko, <i>Batman e Mulher Gato</i> , 2009. Coleção privada.	115
Figura 74 – Joe Jusko, <i>O Cavaleiro das Trevas</i> , 1989. Coleção privada.	116
Figura 75 – Glen Orbik, <i>Avenger of the Knight</i> , 200-. Coleção privada.	116

Figura 76 – Alex Ross, painéis de <i>Justiça</i> , 2004.	117
Figura 77 – Alex Ross, Batman e Superman, 1999. Coleção privada.	119
Figura 78 – Alex Ross, <i>DC Trinity</i> , 2008. Coleção privada.	119
Figura 79 – Joe Jusko, Liga da Justiça América, 1995. Coleção privada.	119
Figura 80 – Alex Ross, Superman, 1998. Coleção privada.	120
Figura 81 – Alex Ross, Superman em Metropolis, 2009. Coleção privada.	120
Figura 82 – Alex Ross, Painel de <i>Superman: paz na Terra</i> , 1998. Coleção privada.	120
Figura 83 – Mark Stutzman, <i>Superman for America</i> , 20---. Coleção privada.	121
Figura 84 – Mark Stutzman, Superman, 20---. Coleção privada.	121
Figura 85 – Glen Orbik, <i>Truth, Justice and the American Way</i> , 200-. Coleção privada.	121
Figura 86 – Glen Orbik, <i>Legends of the DC Universe 3</i> , 200- . Coleção privada.	121
Figura 87 – Alex Ross, Lanterna Verde, 2000. Coleção privada.	122
Figura 88 – Boris Vallejo, Bispo, 1996. Coleção privada.	122
Figura 89 – Joe Jusko, Peter Parker, 1989. Coleção privada.	122
Figura 90 – Dick Giordano e Mike Sekowsky, Capa de <i>Wonder Woman</i> , 1971.	124
Figura 91 – Vince Coletta e Ric Estrada, Capa de <i>Wonder Woman</i> , 1973.	124
Figura 92 – George Pérez, Página final de <i>Wonder Woman #1</i> , 1987.	125
Figura 93 – Jose Luis García-Lopez, guia para desenho de personagens, 1981.	125
Figura 94 – Mike Deodato, painel de <i>Wonder Woman #92</i> , 1994.	125
Figura 95 – Alex Ross, Mulher Maravilha, 2002. Coleção privada.	127
Figura 96 – Alex Ross, painel de <i>Mulher Maravilha: o espírito da Verdade</i> , 2001. Coleção privada.	127
Figura 97 – Alex Ross, painel de <i>Mulher Maravilha: o espírito da Verdade</i> , 2001. Coleção privada.	127

Figura 98 – Steve Rude, <i>Wonder Woman</i> , 2011. Coleção privada.	128
Figura 99 – Steve Rude, <i>Princess Diana of Themyscira</i> , 2011. Coleção privada.	128
Figura 100 – Steve Rude, <i>Wonder Woman</i> , 2011. Coleção privada.	128
Figura 101 – Steve Rude, <i>Wonder Woman</i> , 2012. Coleção privada.	128
Figura 102 – Joe Jusko, <i>Diana</i> , 1999. Coleção privada.	129
Figura 103 – Joe Jusko, <i>Wonder Woman</i> , 1999. Coleção privada.	129
Figura 104 – Alex Garner, <i>Wonder Woman</i> , 2012.	129
Figura 105 – Alex Garner, <i>Wonder Woman</i> , 2011.	129
Figura 106 – Alex Ross, Hera venenosa em painel de <i>Justiça</i> , 2003.	130
Figura 107 – Julie Bell, <i>Phoenix II</i> , 1996. Coleção privada.	130
Figura 108 – Boris Vallejo, <i>Above the City</i> , 1995. Coleção privada.	130

RESUMO

A beleza, na concepção de Roger Scruton é um valor fundamental à condição humana. Com o advento da arte moderna, as discussões em torno desse valor tornaram-se, paulatinamente, questões de menor importância para as artes visuais. O corpo, no entanto, não deixa de ser objeto de idealização, de maneira que muitas representações persistem em carregar elementos da beleza clássica. Vemos nas imagens heroicas contemporâneas um resguardo desse valor, em um processo que chamamos de reinvenção ou modernização do clássico. O presente trabalho tem por objetivo fomentar essa discussão sobre a beleza enquanto categoria estética, com ênfase no corpo heroico em uma abordagem de natureza diversa. Primeiramente, estabelecemos a visualidade clássica sobre a qual trata nosso estudo, em seguida, fomentamos uma perspectiva conceitual de caráter filosófico e científico. Finalmente, à luz dos conceitos apresentados, comentamos sobre a estética dos personagens que consideramos mais icônicos dentro do gênero de super-heróis: Superman, Batman e Mulher Maravilha.

Palavras-chave: Beleza; clássico; heróis; ilustração e quadrinhos.

ABSTRACT

The beauty according to Roger Scruton is a fundamental value to the human condition. When the modern art emerges, the discussions around this value became, gradually, minor issues for the visual arts. The body, however, does not cease to be an object of idealization, so that many representations persist in carrying elements of classic beauty. We see in images of contemporary heroic a kind of fender for that value, in a process that we call modernization or reinvention of the classic. This work aims to foment the discussion about beauty as an aesthetic category, with emphasis on the heroic body of a diverse nature approach. First, we established the classic visual on which our study is all about. Then we put forward a conceptual perspective of philosophical and scientific character. Finally, with those concepts in mind, we comment on the aesthetics of the characters that we consider most iconic within the genre of superheroes: Superman, Batman and Wonder Woman.

Keywords: Beauty; classic; heroes; illustration and comics.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	Beleza, um ponto central e uma justificativa	21
1.2	Sobre método e referencial teórico	24
1.3	Sobre as pretensões primeiras e últimas	26
1.4	Algumas observações	29
2	CAPÍTULO 1 A VISUALIDADE DA BELEZA CLÁSSICA	32
2.1	O mito como um indicativo concreto	34
2.2	Seleção estética: quem decide é o artista	38
2.3	Artes e imagens do corpo	52
2.4	Negação e afirmação da beleza clássica	64
3	CAPÍTULO 2 UMA PERSPECTIVA CONCEITUAL	73
3.1	Verdades triviais, uma base axiomática	75
3.2	Beleza humana, um fato	81
3.3	Beleza e ciência	95
4	CAPÍTULO 3 SOBRE MITOS E HERÓIS: A sobrevivência de um conceito plástica, filosófica e historicamente construído	106
4.1	Batman e Superman: dionisiaco e apolíneo	111
4.2	Mulher Maravilha: Vênus moderna	123
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS MÁXIMAS DO IMPERADOR DA VERDADE	132
	REFERÊNCIAS	138

1. INTRODUÇÃO

O imperador está nu. E o pinto dele é pequeno.

Montalvo Machado¹

A proposta inicial do presente estudo consistia em uma tentativa de fomentar critérios de natureza objetiva para o julgamento da beleza. Nosso ponto de partida veio de uma leitura específica e desfavorável sobre a arte contemporânea. Identificamos em uma até então aparente fuga à beleza o elemento-chave para o que entendemos ser uma profunda banalização da Arte. Mas *beleza* constitui um tema demasiado abrangente e o desprezo das artes visuais em geral por essa categoria estética é de uma extensão que vai além dela. Foi preciso restringir a discussão, e para isso achamos interessante esclarecer em primeiro lugar as motivações para a escolha do tema, a partir das quais poderíamos nortear o entendimento sobre *que* beleza estamos tratando e por quê é relevante discuti-la em pleno século XXI.

Tais questões fazem parte de nossa vida desde os tempos de escola. Tínhamos um grupo de amigos, dedicados desenhistas, *nerds*, entusiastas dos quadrinhos e que desenhavam todos os dias, o dia todo, sendo extremamente críticos uns com os outros. Não nos interessava muito as diferenças entre os estilos, mas a destreza com que acertávamos o traço daquilo que nos propuséssemos a fazer. Compartilhávamos o sonho de estar à frente de títulos conhecidos e figurar no *ranking* dos melhores desenhistas do mês, escolhidos pelo público da *Wizard*, a maior revista especializada em quadrinhos nos Estados Unidos e do Brasil à época. Mas quase nada sabíamos sobre arte “de verdade”. Era a segunda metade da década de 1990. Acompanhávamos, mensalmente, muitas revistas da chamada geração *Image*², que representou para muitos fãs e veteranos dos quadrinhos uma espécie de “idade das trevas”: fomentava um estilo agressivo, de anatomia exagerada, bem como a baixíssima qualidade literária de seus roteiros. Mas era o que emulávamos em nossos desenhos, exceto pelos exercícios diversos de perspectiva, anatomia e outras técnicas presentes nos livros de Betty Edwards e José M. Par-

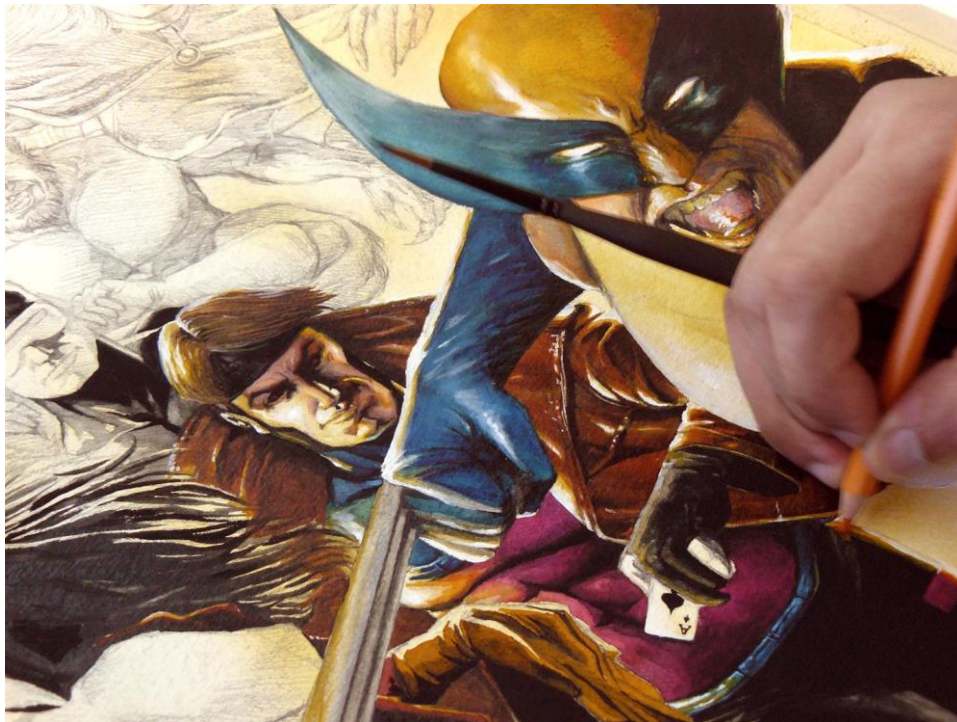
¹ Ilustrador brasileiro, ferrenho defensor do ofício, em uma das muitas críticas públicas à arte contemporânea. Montalvo apresenta o canal do Youtube *Roda Redonda*, onde dá conselhos preciosos para ilustradores menos experientes, bem como expressa sua visão a respeito da arte e seus desdobramentos.

² Editora formada majoritariamente por artistas dissidentes da *Marvel Comics*, cujo foco narrativo era considerado pobre pela maioria dos críticos. Muitos de seus títulos alcançaram meteórico sucesso de público, mesmo com narrativas fracas e demasiada ênfase nas imagens dos personagens em quadros grandes e *splash pages*.

ramón, que constituíram o primeiro direcionamento concreto no sentido do aprimoramento de nosso próprio desenho.

Além disso, no auge da geração *Image* emergiu o estilo realista e acadêmico de Alex Ross na arte sequencial, do mesmo modo como o Renascimento surge “das trevas” da Idade Média. O estilo de Ross é realista e ligeiramente similar ao trabalho de ilustradores como Julie Bell, Boris Vallejo e Joe Jusko. Similar apenas por, assim como estes, imprimir realismo figurativo em suas representações dos heróis dos quadrinhos. Ross é um dos poucos artistas que conhecemos à época ainda presente em nossas influências atualmente. Isso porque ele expressa em seus traços uma visualidade carregada de estilos clássicos, turvando as fronteiras entre o puro entretenimento e a arte com pretensões de transcendência. Seu trabalho é nossa grande referência prática e teórica.

Figura 1 – **Filipe Baratta**, X-Men (Pintura em andamento), 2013.



Fonte: Acervo do autor.

Tenhamos em mente, pois, que sobre essas bases construímos toda uma noção a respeito de arte e do que deveria ser arte. Uma noção construída sem que, no entanto, soubéssemos o que era a arte “de verdade”. Uma noção cuja natureza figurativa, com metas de sucesso estético de difícil alcance, nos acompanha até hoje. Uma noção que leva em conta o ponto de vista de quem *faz* (Figura 1) em primeiro lugar, antes do ponto de vista de quem vê, teoriza ou compreende. Uma noção rasteira, talvez, mas sobretudo honesta em sua proposta.

Foi em outubro de 2001 que surgiu o primeiro questionamento sobre se valeria à pena investir no sonho de ser artista. Como trabalho final à disciplina de Artes no primeiro ano do Ensino Médio nos foi dada a tarefa de visitar o Salão Arte Pará e tecer comentários sobre pelo menos duas obras escolhidas aleatoriamente. O grupo dos amigos que queriam se tornar artistas teve seu primeiro contato direto com a arte contemporânea, em uma exposição. E foi deveras frustrante, diga-se de passagem. Afinal, *isso é que é arte?* Não podia ser. A dificuldade em produzir um trabalho sério a respeito das obras escolhidas foi imensa, pois a nossa reação geral foi de muito riso. O Arte Pará se tornou para nós um parâmetro depreciativo: dizer que o desenho do outro poderia fazer parte da exposição era uma piada no sentido de denegri-lo.

Mas éramos adolescentes e não entendíamos nada sobre arte; pelo menos, não sobre aquela que se expunha em salões como aquele. Éramos, sobretudo, ignorantes. Essa é a palavra: ignorantes. Não haveria outra explicação. Como seria possível depreciar produções artísticas cujas soluções estéticas eram demasiado complexas para o nosso pueril entendimento, senão por pura ignorância? Afinal de contas, se não entendemos algo, não é *necessário* supor que esse algo carregue em si uma característica que reflete a complexidade mental inalcançável de seu criador? Essa é a arte que nos foi apresentada. Uma arte de difícil compreensão, hermética, genericamente chamada de arte *muderna* (sic) por leigos como nós. Pura ignorância, é óbvio! Uma arte que, estranhamente, não *tentava* ser bela. E nisso consistia sua estranheza.

Difícil mensurar em que nível a experiência daquele ano foi decisiva para as nossas tomadas de decisão, mas fato é que a maioria esmagadora do grupo desistiu da arte com o passar do tempo. Mesmo em nossa ideia simplória de arte, ou daquilo que chamávamos de arte e que não era, definitivamente, a arte que estava sendo exposta. Todos desistiram de se tornar artistas e quase todos deixaram de apreciar arte. Exceto por este que escreve, agora, estas palavras.

Seria um exagero dizer que temos uma visão de algum modo embrutecida, que nos impeça de identificar arte de qualidade quando esta nos é apresentada. Mas as impressões daquela exposição de 2001 marcaram de um jeito que ainda repercute em nosso modo de ver e entender a arte. Nem as inúmeras leituras, aulas, palestras, curso de Design, curso de Filosofia, faculdade de Arquitetura ou mesmo o nosso próprio desenvolvimento pessoal e artístico deram conta de nos convencer a admirar as coisas que não nos parecem dignas de admiração.

E na arte contemporânea identificamos frequentemente muitas dessas coisas. Tentamos, por vezes, compreender as soluções estéticas que fazem os especialistas chamarem de arte uma obra cuja concepção e/ou execução consideramos, na melhor das hipóteses, fraca. Mas em meio às leituras, observações e debates com pessoas de conhecimento diverso, emergiram alguns *insights* que podem ser pertinentes para o presente estudo. E a questão da beleza sempre esteve atravessada no processo: é o fio condutor que liga tudo relacionado ao tema em nossas reflexões.

O primeiro ponto é um pensamento de resistência à suposta necessidade de algum tipo de *status* para sermos “autorizados” a criticar a arte contemporânea. Tal pensamento encontra uma peculiar desaprovação no meio acadêmico: se pensamos assim é porque não lemos determinados livros, é porque não conhecemos a história da arte, é porque somos completos ignorantes no assunto. Não estaríamos em posição de questionar esses valores sem antes cumprir um catálogo de exigências apenas para que nos deem ouvidos. Percebamos, pois, como tal argumento é falacioso: apela para uma suposta autoridade (*argumentum ad verecundiam*) que desqualifica automaticamente seu interlocutor ao invés de apresentar sua defesa por meio de argumentações sustentáveis. É dessa maneira que se extirpa o direito ao contraditório e o exercício dialógico-dialético.

O segundo ponto diz respeito ao hermetismo observado nas produções artísticas que em geral desaprovamos. Entendemos que a complexidade de uma obra não necessariamente é o reflexo de uma complexidade nos processos mentais de seu criador. Afinal, “todos turvam suas águas para parecerem profundas”³. É preciso ter uma sensibilidade especialmente singular para perceber quando a complexidade é fruto da profundidade ou da ausência de conhecimento, bem como para perceber quando a simplicidade é fruto de sofisticação e não da pobreza de espírito. E uma parte significativa dessa sensibilidade não se desenvolve por meio de leituras, mas da prática. Há, na luta contra um suporte (tela, papel etc.) em branco, profundas lições que as teorias não dão conta de ensinar. Por isso nos posicionamos, em primeiro lugar, ao lado dos *fazedores de arte* – denominar-se um *artista* é atribuir a si mesmo uma virtude que deve ser reconhecida sobretudo de fora pra dentro – antes de nos posicionarmos junto aos *teóricos*. Eis a importância da noção cujas bases começaram a se configurar lá atrás.

³ NIETZSCHE, Friedrich. Dos Poetas, In: Assim Falou Zaratustra, segunda parte. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 118

Nossas palavras são escritas com o sangue⁴ da batalha diária de quem busca, com afinco, o próprio aprimoramento. Não temos como deixar de partir desse ponto.

Beleza, um ponto central e uma justificativa

Nossa pesquisa nasce, portanto, de uma profunda insatisfação para com a arte (ou com o sistema geral da arte, digamos) contemporânea. Mas não é exatamente sobre a arte que se estrutura nossa argumentação, muito embora esteja intrinsecamente ligada ao tema de maneira talvez indissociável. A princípio, não sabemos ao certo se a rejeição à ideia de beleza constitui necessariamente uma causa do que identificamos como banalização da arte ou se tal rejeição é, na verdade, uma consequência disso. Tendemos a concordar com a primeira hipótese e acreditamos que há, na história recente da arte, indicativos de que o processo tomou corpo dessa forma.

Ora, se os principais físicos do mundo subitamente decidirem que o entendimento do Universo não faz parte de suas atribuições, tal atitude certamente acarretará em consequências drásticas no entendimento de toda a humanidade a respeito das questões da natureza. Da mesma forma, quando os artistas de maior prestígio no mundo concordam que não é função primordial da arte buscar a beleza, isso teve e ainda tem implicações em nossa maneira de ver e compreender a beleza e a arte. Tal relação constitui um ponto central para o debate que queremos propor: se consideramos que a beleza é algo real e concreto como sugere parte significativa de nosso referencial teórico, ela não deixa de existir magicamente quando negada. Se os artistas abdicam dela, *alguém* ocupará esse valioso território.

Além disso, não foram todos os artistas que abdicaram da beleza. Sempre houve aqueles que resistiam às tendências gerais de seu tempo. Com isso, não queremos dizer que a quebra promovida pela arte moderna não tenha sido necessária. Não é o que questionamos, e tal ideia constitui um fato dentro de nossa linha argumentativa. Concentramos a insatisfação na maneira como a arte se desenvolveu *a partir* dessa quebra. Com efeito, entendemos que o século XX produziu artistas que, ao persistirem com a prerrogativa da beleza em seus traba-

⁴ Referência às considerações de Zaratustra sobre o ato de escrever: “De todo o escrito só me agrada aquilo que uma pessoa escreveu com o seu sangue. Escreve com sangue e aprenderás que o sangue é espírito” (NIETZSCHE, Friedrich. *Do Ler e Escrever*, In: *Assim Falou Zaratustra*, primeira parte. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 48)

lhos, mantiveram a chama acesa, mesmo que relegados à condição de formas de arte consideradas “menores” até bem pouco tempo atrás, como por exemplo, a ilustração e os quadrinhos.

Outra parte da negação da beleza ganhou força devido a movimentos ideológicos e sociais que emergiram no século XX. Dentre eles, o feminismo sem dúvida é o que estabeleceu a maior e mais incisiva investida contra a ideia de beleza, dado que a concepção de beleza na arte estava muito ligada à representação do corpo, sobretudo o feminino, expresso por mãos masculinas. Isso dificultou, inclusive, o fomento da discussão promovida por pesquisas como a de Arthur Marwick, cujo trabalho teve a divulgação severamente prejudicada por críticos de tendências feministas que *achavam* se tratar de um estudo contrário à sua ideologia, como se o fato de ter uma ideia contrariada fosse razão boa o bastante para tolher uma proposição de diálogos:

Na década de 1980, publiquei um volume maciço e extensivamente ilustrado, *Beauty in History: Society, Politics and Personal Appearance, c. 1500 to the Present* [A beleza na história: sociedade, política e aparência pessoal, c. 1500 até o presente]. Na época, o fundamentalismo feminista estava no auge: consequentemente, o livro foi relegado ao esquecimento pelos críticos (nem todos do sexo feminino), que decidiram de antemão que ele era do tipo que impunha padrões de beleza às mulheres a fim de oprimi-las. Não se deram ao trabalho de lê-lo para ver que, na verdade, eu dizia que as mulheres tinham todo o direito de julgar os homens pela aparência, exatamente como os homens sempre as julgaram. (MARWICK, Arthur. Uma História da Beleza Humana, São Paulo: Editora SENAC, 2010, p. 11)

À vista disso, temos o indicativo de como um olhar carregado de ideologias pode comprometer o diálogo, atravancando um debate e empobrecendo as ideias. Tratamos a imparcialidade como uma utopia, mas em uma pesquisa não podemos deixar de lado a tentativa de nos aproximarmos dela tanto quanto for possível. Com isso, não buscamos desqualificar, de maneira alguma, o movimento feminista e a necessidade de sua luta. Suas nuances escapam muito de nossa pesquisa. Todavia, é nítido que tal ideologia muito pouco contribui para o debate acerca da beleza quando reduz a questão em mais uma relação de opressores e oprimidos, como vemos, por exemplo, em um discurso como o de Naomi Wolf:

A "beleza" é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico

imposto culturalmente, ele expressa *relações de poder* segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram. [...] A "beleza" não é universal, nem imutável, embora o mundo ocidental finja que todos os ideais de beleza feminina se originam de uma Mulher Ideal Platônica. [...] Não existe nenhuma justificativa legítima de natureza biológica ou histórica para o mito da beleza. O que ele está fazendo às mulheres hoje em dia é consequência unicamente da necessidade da cultura, da economia e da estrutura do poder contemporâneo de criar uma contraofensiva contra as mulheres. (WOLF, Naomi. O Mito da Beleza, Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 15-16, grifos nossos)

A beleza, quando observada como um padrão é, por definição, excludente. Nesse sentido, Wolf tem alguma razão em levantar a questão das relações de poder associadas à beleza. No entanto, a autora falha ao atribuir a essas relações a uma suposta construção artificial ou “contraofensiva” direcionada intencionalmente no sentido de enfraquecer um grupo, em uma espécie de teoria conspiratória sobre a qual não nos apresenta fundamento, tornando sua argumentação pouco consistente. Claramente, Wolf confunde a beleza (categoria estética) com padrões de beleza historicamente observados e construídos, tomando o todo pela parte. Reiteramos, pois, que nossa crítica não se direciona ao feminismo como um movimento político, mas que assertivas sobre a beleza que carreguem *essa* carga ideológica trazem a discussão para um viés que escapa completamente do que pretende nosso estudo. Além disso, não temos a intensão direta de refutar Naomi Wolf, muito embora grande parte da exposição que faremos – especialmente nos dois primeiros capítulos – dê conta de derrubar não somente suas proposições como outras de natureza similar sem, no entanto, enveredar a discussão proposta por esses caminhos.

Entendemos, pois, que a questão da beleza é relevante em muitos sentidos e, no nosso caso, sobretudo no sentido de que sua negação está intimamente ligada à banalização que identificamos na arte. As implicações de todo esse processo na maneira como lidamos com o corpo – que é o foco principal de nosso estudo – constitui apenas uma pequena parte de todo esse escopo visual e teórico relacionado às questões gerais da beleza e da arte. Em suma, justificamos a escolha do tema, com a resposta dada, certa vez à pergunta (feita em tom de reprovação em uma das aulas do Programa de Pós-Graduação em Artes), “por que você acha relevante discutir beleza em pleno século XXI?”: porque excremento humano enlatado⁵ *ainda* é considerado genial por muitos especialistas. *Ainda* tem, curiosamente, o status de arte.

⁵ Referência à obra *Merda d’Artista*, do italiano Piero Manzoni: noventa latas de sardinha preenchidas com suas fezes.

Sobre método e referencial teórico

Ao longo de um ano e meio no PPGARTES, absorvemos com muito gosto as leituras conjuntas e a análise minuciosa de imagens nas disciplinas ministradas pelo professor Afonso Medeiros. Leituras como Gilbert Durand, Català Domènech, Paul Veyne e Henri-Pierre Jeudy, dissecados nas aulas e no grupo de pesquisa *Artes e Imagens do Corpo*, certamente imprimiram ideias que atravessam ao menos parte de nossa abordagem. No entanto, não é sobre as ideias desses autores que construímos a argumentação e os principais diálogos teóricos do presente estudo.

O próprio recorte exigido pelo tema tratou de direcionar nossa metodologia de trabalho, a qual podemos classificar como uma revisão iconobibliográfica. Buscamos nas imagens escolhidas o suporte adequado para as ideias que apresentamos e vice-versa. Descobrimos no estudo comparativo de representações imagéticas uma chave-mestra para o entendimento da beleza no corpo, tendo em vista, majoritariamente, a luz das ideias de dois pesquisadores cujas obras estudamos com maior afinco: Roger Scruton e Arthur Marwick, com destaque maior ao segundo.

Scruton ficou popular no Brasil através da internet com a divulgação de um documentário intitulado *Why Beauty Matters* (Por que a Beleza Importa), produzido pela BBC de Londres. O profundo incômodo para com a arte contemporânea que expressamos anteriormente encontrou eco em suas ideias, de maneira que se tornou a pedra fundamental⁶ de nossa pesquisa. Uma de suas proposições iniciais corresponde ao axioma de que a beleza é um valor imprescindível à nossa condição humana:

Em qualquer tempo, entre 1750 e 1930, se se pedisse a qualquer pessoa educada para descrever o objetivo da poesia, da arte e da música, eles teriam respondido: a beleza. E se você perguntasse o motivo disto, aprenderia que a beleza é um valor tão importante quanto a verdade e a bondade. Então, no séc. XX, a beleza deixou de ser importante. A arte, gradativamente, se focou em perturbar e quebrar tabus morais. Não era beleza, mas originalidade, atingida por quaisquer meios e a qualquer custo moral, que ganhava os prêmios. [...] Penso que estamos perdendo a beleza e existe o perigo de que, com isso, percamos o sentido da vida. (SCRUTON, Roger. *Why Beauty Matters*, Londres: BBC, 2009, tradução livre)

⁶ Referência à cerimônia de origem celta que corresponde à colocação da primeira pedra ou bloco de alvenaria acima da fundação de uma construção, simbolizando o seu início efetivo.

O documentário da BBC traz um resumo das ideias que Scruton desenvolve em seu livro *Beleza*, no qual vemos, sob sua ótica, os desdobramentos do tema em diversas frentes, bem como as implicações do que ele chama de fuga à beleza. Para Scruton, cada beleza é objeto de um tipo de relação: a beleza humana é objeto de desejo, a beleza da natureza, objeto de contemplação, as belezas mínimas do cotidiano são objeto da razão prática e a beleza artística, uma forma de significado e objeto do gosto⁷. Nossa abordagem se concentra em uma interseção entre a beleza artística e a beleza humana, com ênfase na segunda. No entanto, algumas de nossas proposições deverão abarcar implicitamente a beleza em suas formas mais diversas, apesar da restrição e enfoque necessários que o presente estudo exige. A abordagem de Scruton possui forte carga de filosofias idealistas, em especial Platão e Kant. Além disso, a *Metafísica do Belo* de Schopenhauer apresenta um excelente estudo comparativo entre os dois filósofos, e sua leitura, juntamente com algumas de suas obras, constitui um suporte a mais nesse sentido.

Nosso maior problema com a abordagem idealista é o fato de esta se sustentar em bases demasiado impalpáveis, o que foge de nossa proposta. Além disso, a postura cética é algo tão intrínseco em nosso modo de pensar e interpretar a realidade que não temos *como* sustentar uma argumentação idealista por muito tempo. Isso explica, em parte, o porquê de concentrarmos a argumentação idealista em Platão e Kant, deixando Hegel um pouco de lado. Dessa forma, a obra de Arthur Marwick corresponde a um ótimo contraponto a Scruton, proporcionando um diálogo teórico interessante, acentuado em especial no segundo capítulo, no qual procuramos estabelecer nossa perspectiva conceitual da beleza. Marwick desenvolveu uma pesquisa ao longo de quase três décadas, que é provavelmente o mais importante referencial disponível a respeito da beleza humana. Seu método concentra parte dos esforços em identificar, ao longo da história, os *efeitos* da beleza de pessoas notáveis em seus contemporâneos, além de dissociar a beleza estritamente física – seu real objeto de estudo – de características não físicas. Serve ao propósito de nosso exercício teórico tanto quanto serve de suporte ao nosso exercício visual.

Como suporte a esse contraponto, achamos adequado trazer algo da argumentação empirista de David Hume, bem como a apresentação de algumas pesquisas em neurociências e estudos evolucionistas em geral, em um tópico sobre ciência, no sentido de sustentar não só

⁷ SCRUTON, Roger. *Beleza*, Lisboa: Guerra & Paz, 2009, p. 134

as proposições apresentadas, mas os padrões que observamos nas imagens que escolhemos. O tópico sobre ciência deve fechar nossa perspectiva conceitual, trazendo as ideias de Philippe Meyer em sua biofilosofia da percepção visual e a abrangente obra de Antonio Damásio acerca do cérebro, compilada em um extenso ensaio do pesquisador brasileiro Ronaldo Bispo, que trata da experiência estética.

Além do levantamento histórico de Marwick, não podíamos deixar de considerar os estudos de Georges Vigarello e Umberto Eco sobre a história da beleza. O primeiro dá suporte similar à maneira concreta com que Marwick aborda a questão da beleza humana, fazendo analogias interessantes para cada período específico, do Renascimento até os dias de hoje. Eco, por sua vez, faz um trabalho de compilação muito útil no sentido de apontar para diversos caminhos por onde é possível transitar na busca por referências de tipos muito variados. À parte disso, o gosto que trazemos, desde muito antes de pensar nesta pesquisa, pelas leituras de Nietzsche, Schopenhauer e Hume – especialmente o primeiro – deve influenciar toda a nossa escrita, mesmo que de maneira inconsciente.

Por fim, encontramos nas ideias do filósofo norte-americano Sam Harris um pensamento estruturado de maneira concisa e lógica, em incrível ressonância com nossa própria maneira de argumentar. Em seu livro *A Paisagem Moral* ele se propõe a iniciar uma discussão de bases objetivas para a moralidade, um campo de conhecimento humano cujo senso comum compreende majoritariamente como subjetivo, em uma visão similar à nossa pretensão inicial de estudo, abandonada parcialmente devido à necessidade de restringir a discussão, mas cujo espírito permanece em nossas proposições. A identificação que encontramos com o pensamento de Harris nos fez tomar emprestados alguns de seus raciocínios e analogias e adaptá-los para o nosso objeto.

Sobre as pretensões primeiras e últimas

Ainda não tínhamos conhecimento de reflexões como as de Baudelaire e Nietzsche quando, em uma discussão sobre arte na faculdade de Arquitetura, chegamos a uma formulação que tentava explicar, de maneira pretensiosamente lógica, o porquê, em nossa concepção, de algumas obras serem mais belas do que outras. Em suma, o argumento consistia em dividir o processo do juízo estético em dois momentos distintos de observação: o primeiro impacto e o olhar aprofundado sobre o objeto. Seguindo por essa linha, dizíamos que o pri-

meio impacto só seria válido se, no olhar aprofundado, nossa primeira impressão, quando positiva, melhorasse a cada novo contato com a obra, como se esta carregasse um componente superficial, que causa no observador o primeiro impacto e um componente de pretensão transcendente, apreensível por meio de um olhar aprofundado. O interessante de todo argumento proveniente de uma discussão é que em geral nos dá a sensação de que tal pensamento já estava de alguma forma presente em nossa visão de mundo sem, no entanto, se organizar por meio daquelas palavras. Vejamos, então, o que diz Baudelaire a respeito da beleza:

[...] o belo inevitavelmente sempre tem uma *dupla dimensão*, embora a impressão que produza seja uma, pois a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não diminui em nada a necessidade da variedade em sua composição. O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro apazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. *Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos.* (BAUDELAI-RE, Charles. Sobre a Modernidade, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 10-11, grifos nossos)

Eis aqui, exposto exemplarmente, o que Wolf não percebeu ao confundir *beleza* com *padrão de beleza*. Vejamos que, a rigor, não formulamos o mesmo argumento de Baudelaire. Na verdade, ele apresenta a ideia de maneira mais abrangente e sem maiores rodeios, embora tenhamos percebido o quadro geral de maneira razoavelmente similar. Há um elemento superficial em tudo o que possamos conceber como mais ou menos belo e esse elemento é perceptível de maneira sensorial. Também há, naquilo que possui maior beleza intrínseca, uma profundidade que necessita de um olhar mais cuidadoso para que possamos identificá-la. Por fim, há um *tempo* que a beleza nos demanda para que a percebamos verdadeiramente. Seguindo por esse raciocínio, encontramos em Nietzsche um desenvolvimento notável para a questão:

A mais nobre espécie de beleza é aquela que não arrebatava de vez, que não se vale de assaltos tempestuosos e embriagantes (uma beleza assim desperta facilmente o nojo), mas que lentamente se infiltra, que levamos conosco quase sem perceber e deparamos novamente num sonho, e que afinal, após ter longamente ocupado um lugar modesto em nosso coração, se apodera completamente de nós, enchendo-nos os

olhos de lágrimas e o coração de ânsias. (NIETZSCHE, Friedrich. Humano, Demasiado Humano, São Paulo: Cia. Das Letras, 2005, p. 109)

Além de Baudelaire e Nietzsche, outros autores como Kant e Schiller também trataram dessas questões, de maneira que não seria difícil estabelecer uma base conceitual, apenas para concordar com nossa proposição inicial. No entanto, o problema se torna nebuloso quando surge a necessidade de suprimir qualquer eventual distinção hierárquica entre juízos de gosto, o que *quase* nos impossibilita de estabelecer uma base objetiva para identificar a beleza em níveis factuais de hierarquia. Tal “necessidade” emerge de todo o processo referente à arte moderna e contemporânea ao qual nos referimos anteriormente. Supõe-se que, com o advento de novos fazeres artísticos como o *ready-made*, esse tipo de hierarquização fosse já uma noção superada a respeito da beleza. Afinal, caso a questão fosse de tal maneira linear, haveria necessariamente respostas certas e erradas para as questões da beleza, o que deve soar absurdo, ao menos em um primeiro momento. A possibilidade de percebermos objetivamente a beleza implicaria na constatação de que certas coisas seriam belas ou feias, independentemente de nosso gosto pessoal, como se tal qualidade pudesse ser intrínseca ao objeto. Não precisamos ser radicais e estender essa possibilidade a tudo quanto for possível, mas podemos ter em mente que algumas questões podem sim ser respondidas com assertivas precisas do tipo “isso é mais belo que isso” ou similares. A dificuldade generalizada em responder essas questões não significa que não possam jamais ser respondidas, mas antes precisamos admitir, ao menos, que o terreno intelectual existe⁸.

No entanto, tal empreendimento não cabe em um estudo como este, cuja prerrogativa é promover diálogos teóricos acerca do tema, pavimentando o terreno para possibilitar abordagens filosóficas no sentido proposto. Desenvolver a questão da beleza nos moldes que pretendíamos no início é algo muito além do que se espera de uma dissertação desta natureza. Como dito anteriormente, o próprio tema nos exige uma restrição em nossa abordagem.

O processo de leituras e debates, presente no dia-a-dia do mestrado, trouxe muitas possibilidades para o desenvolvimento da pesquisa, inclusive no que diz respeito ao seu direcionamento. Iniciamos um estudo paralelo relacionado a cinema e quadrinhos ainda no primeiro semestre do curso, o que não só abriu nossa visão a outros tipos de abordagens como

⁸ Referência à argumentação de Harris acerca da moralidade: “Uma ciência da plenitude humana pode parecer algo muito distante, mas para chegar lá precisamos primeiro reconhecer que o terreno intelectual existe” (HARRIS, 2013, p. 15)

trouxe a possibilidade de estabelecer uma pesquisa que tratasse a questão da beleza dentro desse universo, aproveitando parte das ideias trabalhadas nesse estudo, bem como o *background* proveniente do trabalho com ilustração e incipiente desenhista de testes para o mercado americano de quadrinhos. Nesse sentido, as discussões no grupo de pesquisa *Artes e Imagens do Corpo* trouxeram boas reflexões que fomentaram esse direcionamento.

À vista disso, o recorte promovido começou a se configurar quando passamos a observar que algumas mídias genuinamente artísticas – ainda que não fossem reconhecidas como tal por muitos críticos no meio acadêmico – ainda conservam a predileção pela beleza em aspectos diversos. E a preservação e desdobramento dessa predileção, dentro de uma configuração clássica, encontra na imagem heroica uma expressão muito clara.

O vago objetivo inicial de “resgatar valores” na arte se perdeu pelo caminho e, ao conseguir harmonizar nossa proposta de discutir a beleza com nosso incipiente estudo das artes sequenciais, pudemos estabelecer um objetivo mais plausível de fomentar discussões que tocam o que passamos a chamar de reinvenção ou *modernização do clássico* ao estudar as configurações de beleza no corpo em construções contemporâneas idealizadas. E vemos nos corpos dos heróis dos quadrinhos um cenário perfeito para essa abordagem.

Algumas observações

Entendemos que o ato de pesquisar carrega uma prerrogativa essencialmente incômoda. As grandes sínteses teóricas geralmente nascem daquilo que incomoda. Mas há um estranho prazer nesse incômodo: gostamos de pensar nele o tempo todo. E em toda pesquisa de natureza filosófica, pensar é parte fundamental do trabalho. É incômodo, pois, pensar no problema, quando sua natureza problemática assim se apresenta mais claramente para nós e não para todas as pessoas. Se enxergamos um problema, é necessário apresentá-lo ao mundo como tal. No entanto, é possível que o leitor não considere a questão da arte da mesma maneira que apresentamos no início. Por isso, reforçamos que tal visão apriorística foi, para nós, apenas um elemento motivador. Não discutiremos sobre arte contemporânea com a mesma impetuosidade expressa em nossa introdução. Em vez disso, colocaremos em discussão os elementos clássicos, mesmo na contemporaneidade.

Muitas vezes a repetição de ideias e conceitos pode se fazer necessária para que possamos ilustrar as construções e associações conceituais presentes em nosso estudo. E em-

bora fique claro em algum ponto da leitura o significado de alguns termos que denotam sentidos muito específicos, é muito provável que não tenhamos respeitado com grande acuidade os termos técnicos, especialmente quando usamos a palavra *clássico* e suas variantes.

Sabemos, pois, que o *clássico* não possui, para o senso comum, o mesmo sentido que empregamos nos estudos de história da arte. No entanto, consideramos que a necessidade de referir cada imagem e/ou período a seu termo rigorosamente adequado poderia tornar a leitura um tanto quanto pesada e maçante. Por isso, em nossa escrita consideramos como arte *clássica*, apenas para efeito argumentativo, toda a produção artística “não moderna”, cronologicamente contemporânea ou anterior aos movimentos de vanguarda iniciados no final do século XIX até início do século XX – espécie de período de transição – com o impressionismo, expressionismo e estilos similares. Com efeito, o processo que chamamos de modernização do clássico, compreende a arte figurativa posterior a esse período de transição até os dias de hoje, conservando e desenvolvendo os padrões que identificamos, pontuados já no primeiro capítulo.

A escolha dos super-heróis que irão compor nossa análise no último capítulo é mais simbólica do que imperativa ou arbitrária. Dado o padrão recorrente na corporeidade dos personagens dos quadrinhos, poderíamos estudar o desenvolvimento da visualidade clássica que identificamos em virtualmente quaisquer heróis e heroínas dos quadrinhos. No entanto, entendemos que há uma “mística” envolvida no trio conhecido pelos fãs americanos como *DC Trinity* ou *Gold Trinity* (tríade dourada, em tradução livre) – apelido muito bem explorado pelo marketing da *DC Comics*. Superman, Batman e Mulher Maravilha foram os primeiros super-heróis criados com esse formato e, pode-se dizer, serviram de inspiração, alavancando a criação das mais variadas configurações de personagens superpoderosos, fantasiados e que combatem o mal. Em suma, percebemos que a arte contemporânea hegemônica não era adequada, segundo os objetivos deste estudo, para discussões sobre a beleza, dada a refutação desta no campo daquela, mas também porque certo ideal de beleza parece ter sobrevivido naquelas artes da reprodutibilidade (como os quadrinhos e a ilustração), ainda hoje consideradas como “artes menores” pelo sistema das artes plásticas e visuais.

Por fim, nossas considerações finais trazem um título que talvez lembre alguma *graphic novel* barata, em uma alusão irônica ao totalitarismo embutido na pretensão de postular qualquer coisa referente a um conceito tão subjetivo como a beleza. As considerações finais deverão ter uma breve introdução explicativa sobre o *Imperador da Verdade* para então

apresentar as reflexões que surgiram ao longo de todo o presente estudo na forma de aforismos, os quais carregam essencialmente os temas abordados nos três capítulos centrais, trechos descartados da escrita principal e pensamentos adjacentes que, por algum motivo, não se encaixaram em nossa linha argumentativa, mas que complementam as ideias que tentamos desenvolver.

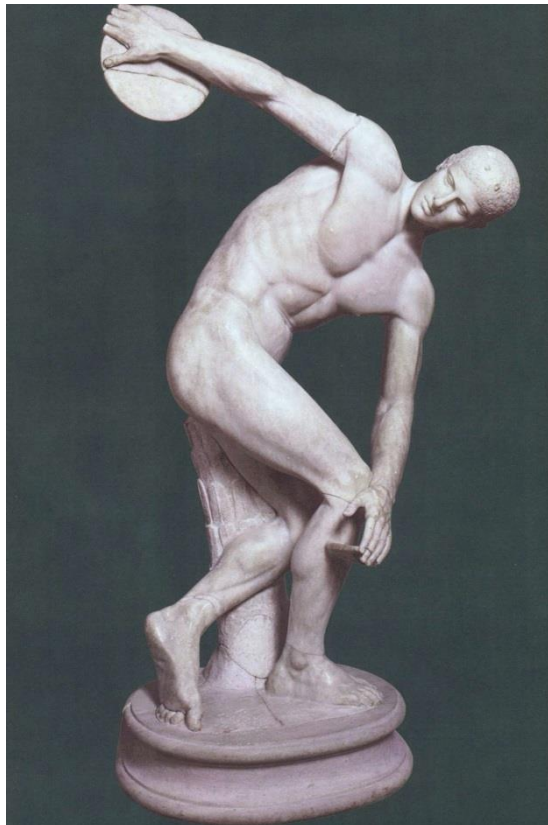
2. A VISUALIDADE DA BELEZA CLÁSSICA

“A beleza é a verdade; a verdade é a beleza,
Eis tudo quanto há para saber, e nada mais”

John Keats⁹

Pensar visualmente a junção das palavras *beleza* e *clássico* é dirigir o pensamento a um conceito construído, sobretudo por artistas, desde períodos muito remotos. Não apenas construído, mas *selecionado cuidadosamente*. No entanto, a beleza humana envolve questões de natureza diversa, sendo frequentemente associada a outras características não necessariamente relacionadas ao prazer estritamente sensorial. Aliás, dissociar a beleza de outras qualidades é uma prerrogativa fundamental para o nosso estudo, embora muitas vezes tal associação seja inevitável.

Figura 2 – **Míron**, Discóbolo, 450-460 a.C. Coleção Museu Nacional Romano, Roma.



Fonte: ECO, Umberto (org.). História da Beleza, Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 44

⁹ Poeta romântico, na última estrofe da “Ode a uma urna grega”. *Apud* MARWICK, Arthur. Uma História da Beleza Humana, São Paulo: Editora SENAC, 2010, p. 15

Também inevitável, na cultura ocidental, é a associação da beleza humana à maneira idealizada pelos gregos. Seu pioneirismo acerca das questões do corpo para o ocidente demonstra incrível avanço no estudo anatômico em obras como o Discóbolo (Figura 2), de maneira que não podemos ignorá-los. O ideal estético proveniente da cultura grega é onipresente em praticamente todas as discussões que tangenciam o tema. Mas, ainda que essa influência seja algo que atravesse todas essas questões, a observação do conceito visual não necessariamente deverá se resumir a uma procura pelo “grego” em cada referência que trouxermos.

Dito isso, tomaremos como ponto de partida o escopo visual construído em torno de figuras como Helena e Páris, cujas referências como padrão de beleza fizeram parte do imaginário grego por muitos anos, antes que os artistas começassem a materializar de maneira concreta esse ideal. Há certas dificuldades envolvidas na procura por referências femininas, nas quais entraremos em detalhes adiante. Portanto, nem sempre concentramos a análise da figura feminina em Helena especificamente, de maneira que ela constitui muito mais um ponto de partida para a construção do conceito. Afinal de contas, embora o material referente à figura de Páris seja muito mais vasto, vemos na mítica beleza de Helena o caráter idealizado de maneira mais acentuada. Especialmente por se tratar de uma personagem que carrega um misto de ficção e realidade no imaginário ocidental. Como bem observa Umberto Eco:

[...] o mítico autor da *Ilíada* dá uma justificação implícita da guerra de Tróia, antecipando o escandaloso *Encômio de Helena*, escrito pelo sofista Górgias: **a irresistível Beleza de Helena** absolve, de fato, a própria Helena dos lutos por ela causados. Menelau, expugnada Tróia, lança-se sobre a esposa traidora para matá-la, mas seu braço armado fica paralisado à visão do belo seio desnudo de Helena. (ECO, Umberto (org.). *História da Beleza*, Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 37, grifos do autor)

Tenhamos em mente, portanto, que as primeiras representações concretas foram plasmadas tendo como referencial primeiro o relato de Homero, escrito muitos anos depois do suposto ocorrido. Pouco se sabe sobre sua historicidade, a qual é irrelevante para nossa análise. Inclusive, para efeito argumentativo, é mais interessante trabalhar dentro da possibilidade de que estamos lidando com figuras essencialmente mitológicas, ou, na melhor das hipóteses, historicamente tão distantes que escapam à concretude do factível. A representação da beleza neles é a tentativa de se aproximar de uma perfeição cuja ideia é, em grande parte, compartilhada por todo o mundo ocidental. Sobre eles, mito e realidade se confundem.

O mito como indicativo concreto

Não chega a ser um mistério a relação afrodisíaca que atributos como status, riqueza, juventude e poder possuem. Sabemos muito bem – e a história nos mostra muito bem – que os que possuem esses e outros atributos não físicos são quase que naturalmente privilegiados na escolha de parceiros. No levantamento histórico de Arthur Marwick¹⁰, fica muito claro que esse fato acerca do comportamento humano não é de exclusividade masculina, mas pode ser aplicável, potencialmente, a *qualquer* pessoa que tenha a plena liberdade de escolha proporcionada por esses atributos. No entanto, a predileção pela beleza possui algumas nuances que vão além dessas relações.

Quando confrontado diante das deusas, o príncipe troiano Páris não titubeou ao favorecer Vênus em sua decisão, escolhendo Helena em detrimento de fama, poder ou riqueza. Como conta Thomas Bulfinch:

Juno, Vênus e Minerva¹¹ reclamaram a maçã ao mesmo tempo. Júpiter, não querendo decidir assunto tão delicado, mandou as deusas ao Monte Ida, onde o belo pastor Páris apascentava seus rebanhos, e a ele foi confiada a decisão. As deusas compareceram então diante dele. Juno prometeu-lhe poder e riqueza, Minerva, glória e fama na guerra e Vênus, a mais bela das mulheres para esposa [Helena], cada uma delas procurando a decisão a seu favor. Páris decidiu favoravelmente a Vênus e entregou-lhe o pomo de ouro, tornando, assim, suas inimigas as outras duas deusas. (BULFINCH, Thomas. O Livro de Ouro da Mitologia, Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 254)

Ora, mas o poder e a glória, em tese, possivelmente acarretariam em maior número de parceiras, em plena *liberdade de escolha* para ele: teria muitas, ao invés de uma única mulher, que lhe foi oferecida por Vênus. Mas a beleza, para além da superficialidade que conquista por meio dos sentidos, constitui um desejo maior, cuja atração por um belo corpo muitas vezes não é capaz de ser satisfeita por outro. E era *aquela* beleza, e não todas as outras, que a ele interessava.

Esse fascínio diante da beleza de Helena certamente fez Páris suspender, involuntariamente, seu julgamento racional por um instante, o que acarretou no estopim para uma

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Nomes latinos associados, respectivamente, às deusas da mitologia grega Hera, Afrodite e Atena.

guerra sem precedentes na história dos gregos. De fato, há uma espécie de falha neurológica que acomete os homens heterossexuais em situações como essa: ocorre uma queda momentânea em suas capacidades cognitivas logo após a interação com mulheres que considerem belas¹². Infelizmente, para o jovem Páris, essa informação não estava disponível e sua decisão foi tomada de imediato, fazendo com que o destino dele e de seu povo – num ponto em que mito e realidade se confundem – fosse severamente comprometido por sua falha momentânea na capacidade de julgar.

Não deixa de ser curioso notar como a mitologia carrega essa predileção estética dos gregos em muitas histórias em que uma série de situações problemáticas é desencadeada *por causa* da beleza de um determinado personagem. Percebemos que a beleza é, *a priori* ou *a posteriori*, causa ou potencialização, direta ou indireta, de algum tipo de situação adversa em mitos como o de Céfaló¹³, Io¹⁴, Calisto¹⁵, Pigmalião¹⁶, Psique¹⁷ e muitos outros. E de todas as histórias sobre deuses, deusas, heróis, princesas etc., consideramos mais emblemático o caso de Helena e Páris. Primeiro, por se tratar da situação em que vemos a beleza sendo a causa mais evidente e direta para toda a série de acontecimentos que se sucedem. Em segundo lugar, porque o épico de Homero teve recentes reinterpretações para o cinema, o que nos abre a possíveis observações interessantes do que podemos chamar de reinvenção ou *modernização* do clássico.

Tal como as inúmeras histórias que compõem a mitologia grega, a guerra de Tróia constitui uma fonte muito prolífica para a criatividade de artistas de todo o tipo. Não só nas representações de Helena e Páris, mas também de outros personagens icônicos, esse conceito visual clássico foi muito bem materializado. Dessa forma, tomaremos como exemplo ilustrativo a iconografia referente ao casal, tendo como suporte outros personagens fictícios, mitológicos etc., no sentido de reunir um escopo visual do conceito. Tal pesquisa não constitui uma novidade em termos metodológicos: trata-se de uma revisão iconográfica do tipo mais comum. No entanto é fundamental para o estabelecimento do fio condutor entre as visualidades clássica e contemporânea da beleza. Além disso, nossa proposta metodológica deve servir para investigar uma das proposições fundamentais de Marwick sobre a beleza humana, para

¹² NAUTS, Sanne et al. The Mere Anticipation of Interaction with a Woman Can Impair Men's Cognitive Performance. NCBI, Arch Sex Behav., 2012

¹³ BULFINCH, Thomas. O Livro de Ouro da Mitologia, Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 35-38

¹⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 39-42

¹⁵ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 42-44

¹⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 78-

¹⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 99-111

quem a ideia de que cada época constrói um modelo diferente de beleza é, na verdade, um mito: uma de suas conclusões é que o quadro geral da beleza pouco se alterou ao longo da história, o que o fez denominá-la uma “constante relativa” ou “universal relativo”¹⁸. Mas é importante ressaltar que a procura por padrões recorrentes não equivale a exaltar uma espécie de modelo único e fechado. A existência da beleza enquanto “constante relativa” não necessariamente significa que os padrões que se pode observar nela são imutáveis, mas que perduram e têm perdurado há muito tempo.

No entanto, sobre esse tipo de abordagem, o próprio Marwick aponta para um possível problema. Isso porque seu método consiste em investigar os efeitos da beleza sobre os observadores¹⁹ e não na análise de imagens. Ocorre que o olhar presente neste capítulo é de natureza distinta e pretende abordar a concretude e a materialidade do *ideal* de beleza em vez de tentar descobrir se determinada pessoa era realmente tão bela quanto diz ou dizia o imaginário popular à sua época. A crítica de Marwick em relação à estrita análise de imagens vem de uma postura de ceticismo para com a maneira que os artistas costumavam retratar as pessoas.

[...] boa parte das evidências *contradiz* a suposição de que, simplesmente porque os artistas de determinada época se concentraram num estilo particular de beleza, esse era o único estilo reconhecido pelos príncipes, cortesãos, mercadores e por todas as pessoas vivas e reais em condições de escolher. Há outro problema ainda: presume-se, açodadamente, que toda pintura de mulher de qualquer artista pretendia ser bonita e [...] era amplamente aceita como tal pela maioria dos observadores contemporâneos. Não é insensato supor que ao representar um modelo poderoso, o artista introduzisse uma dose de adulação [...]. Mais exatamente, antes de tirar conclusões sobre conceitos de beleza a partir de um quadro, é preciso ter informações tanto sobre as *intenções do artista* quanto sobre as reações contemporâneas. (MARWICK, 2010, p. 28, grifos nossos)

Percebamos, pois, que suas considerações se aplicam a figuras do mundo real e não a personagens fictícios. Nesse contexto, podemos confiar que, nas representações de Helena e Páris, por exemplo, as intenções dos artistas eram necessariamente plasmar uma beleza de altíssimo nível. A justificativa para isso é que, ao observar a representação de certos personagens mitológicos ou historicamente muito distantes, estamos diante de tentativas concretas de aproximação de ideais formais de beleza. Portanto, seria razoável supor que nessas repre-

¹⁸ MARWICK, 2010, p. 10

¹⁹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 20

representações a beleza dos personagens é de caráter extraordinário, bem como a escolha dos modelos que encarnariam integral ou parcialmente essas figuras.

À vista disso, podemos concordar parcialmente com Marwick e tomar – também parcialmente – o seu método emprestado como ponto de partida para a observação que segue. Não vamos recorrer a características formais para que possamos ter ideia da beleza que possuía Helena de Tróia. No entanto, podemos observar o fato de que sua beleza foi um elemento-chave, capaz de motivar a investida de meio mundo para o seu resgate, desencadeando uma sangrenta e longa guerra. Sua real *aparência*, então, torna-se irrelevante. Mas apenas em um primeiro momento. Consideramos que essa informação é suficiente para que possamos confiar no fato de que ela era, sim, dotada de uma beleza fora do comum, ainda que nunca saibamos como era de fato. E se a hipótese de Marwick estiver correta, ao observarmos os corpos e os rostos retratados em diferentes períodos, reconheceremos, no mínimo, alguns padrões formais que *necessariamente* se repetem, constituindo um elo entre modelos de beleza muito distintos.

Como visto anteriormente, podemos supor que os artistas do passado eventualmente imprimiam em retratos de pessoas do mundo real algum tipo de mudança. Não mudanças radicais que descaracterizassem a pessoa retratada. Falamos de mudanças no mesmo sentido em que se usa o Photoshop nas fotografias contemporâneas. No entanto, ao ilustrar certos personagens, haveria uma predileção necessária por belos modelos, escolhidos de maneira muito criteriosa. E ainda que tal predileção pudesse ter uma carga significativa do gosto pessoal de cada artista – ou de alguns artistas – consideramos razoável ter como pressuposto o fato de que estes sempre foram, em geral, dotados de juízos de gosto acima da média e/ou de sensibilidade profunda o bastante para perceber as tendências e padrões universais, aplicando-as à própria contemporaneidade, de modo a imprimir ao menos parte desse ideal em suas obras de maneira consciente ou não.

Em suma, ao contemplar as representações pictóricas de seres mitológicos, bem como de figuras cronologicamente muito distantes, estamos observando um rigoroso processo de *seleção estética*, promovido e executado pelas pessoas que, *em tese*, seriam as mais qualificadas para tal – os artistas.

Seleção estética, quem decide é o artista

A ideia de seleção estética traz uma prerrogativa intrínseca na noção de que os artistas seriam as pessoas mais qualificadas para julgar a beleza. Muito recorrente na pintura figurativa, o processo de selecionar partes do corpo de cada pessoa para utilizar como modelo de uma representação teria sido utilizado pela primeira vez, diz a lenda, pelo grego Zeuxis²⁰ (figura 3), retratado na obra da pintora suíça do século XVIII Angelica Kauffmann (1741-1807). Seu exemplo é simbólico, pois não só ilustra bem o conceito como nos dá uma boa ideia visual da beleza *selecionada* em pessoas de carne e osso e plasmada numa obra de arte.

Figura 3 – **Angelica Kauffmann**, Zeuxis selecionando modelos para o retrato de Helena, 1764. Coleção Brown University, Providence.



Fonte: ROSENTHAL, Angela. Angelica Kauffman: art and sensibility, New Haven: Yale University Press, 2006, p. 5

A pintura de Kauffmann conta uma das famosas anedotas a respeito de Zeuxis. Com o intuito de pintar um retrato de Helena de Tróia sem, no entanto, ter nenhuma referência visual para retratar sua icônica beleza, ele teria selecionado as cinco mulheres mais belas

²⁰ Zeuxis teria sido pivô de famosas anedotas, como por exemplo, numa disputa com outro pintor, Parraso, narrada por Plínio, o Velho, onde Zeuxis teria pintado uvas tão perfeitas que os passarinhos tentaram bicá-las. (PLÍNIO, O VELHO. História natural, livro 35. In: LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura. Vol. I. O mito da pintura, São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 73)

da cidade de Crotona para que posassem como modelos. Dessa maneira, o artista esperava extrair uma síntese ideal, reunindo o que de melhor teria cada uma delas e assim reproduzir a perfeição da mulher que em seu tempo era considerada a mais bela do mundo.

Figura 4 – **Angelica Kauffmann**, Zeuxis selecionando modelos para o retrato de Helena (det.).



Fonte: ROSENTHAL, 2006, p. 5

Figura 5 - **Angelica Kauffmann**, Autorretrato, 1770-1775. Coleção National Gallery, Londres.



Fonte: ROSENTHAL, 2006, p. 242

A imagem mostra as cinco mulheres no momento em que Zeuxis observa seus corpos, antes de começar a pintura. Enquanto ele analisa o corpo de uma das modelos, outras três parecem se preparar, cada uma, para passarem pelo mesmo processo de inspeção anatômica. Já a quinta mulher da pintura (Figura 4), posicionada à direita do observador, é a única para quem o pintor está de costas. Aliás, ela própria também se posiciona ligeiramente para o sentido oposto ao lugar onde ele está. Com um semblante grave, segura um pincel retirado do conjunto de pertences do artista que estão sobre a mesa. Parece estar na iminência de ir em direção à enorme tela em branco, colocada ao fundo da composição. Seu rosto lembra ligeiramente a própria autora do quadro, Angelica Kauffmann (Figura 5), que ao longo da vida pintou uma série de autorretratos nos quais podemos observar tal semelhança. Essa mulher poderia representar, portanto, uma espécie de desafio para com a figura do homem-artista-agente em uma situação que coloca seu gênero como a mulher-modelo-objeto. Ela, uma pintora mulher, rara em um terreno majoritariamente ocupado por homens, reivindica a tela para si em uma atitude provocadora e o fato de colocar o próprio rosto ali, disfarçado, indica uma associação da beleza do rosto às idiossincrasias da própria artista. Retomaremos esta ideia adiante.

A mesma representação poética do processo criativo e metodológico de Zeuxis foi pintada por artistas como Edwin Long (1829-1891), Domenico Beccafumi (1486-1551), Francois Vincent (1746-1816) e muitos outros. No entanto, nenhum deles deu conta de retratar tamanho embaraço presente no ato de apresentar o próprio corpo para ser avaliado de maneira tão explícita. De fato, seria necessário um salto imaginativo muito grande para que um homem fosse capaz de retratar a poética do artista sob a perspectiva feminina, que é exatamente o que fez Kauffmann.

Das quatro modelos à esquerda, apenas uma parece à vontade com a situação: ela se encontra sentada, com os seios completamente à mostra e é a única cujo olhar está direcionado ao artista, além de esboçar um leve sorriso. A que se encontra à extrema esquerda não só está de costas para o observador, como desvia totalmente o olhar, enquanto podemos ver o rubor em sua face. O mesmo rubor é visto no rosto da modelo central, que desvia o olhar enquanto o pintor, concentrado, analisa friamente o seu corpo.

Figura 6 – **Angelica Kauffmann**, Zeuxis selecionando modelos para o retrato de Helena (det.).



Fonte: Fonte: ROSENTHAL, 2006, p. 5

Tendo essa imagem como base, seria então possível identificar os elementos que Zeuxis, “*apud* Kauffmann”, considera pertinentes para compor o ideal feminino de beleza? Sim, talvez algo referente ao rosto, ombros, braços, seios e as proporções gerais do corpo. No entanto, quase nada em relação aos cabelos (todas têm os cabelos presos), pernas, cintura e quadril (que estão majoritariamente cobertos).

Para tal observação, tomemos como exemplo as duas principais modelos por assim dizer (Figura 6): destacadas com uma solução compositiva que as posiciona ao centro. Além disso, elas sobressaem no quadro geral com suas vestes brancas e peles claras, que contrastam com os tons de marrom sob a fraca iluminação amarelada da cena.

Kauffmann utiliza o cânone de sete cabeças e meia na construção do corpo feminino, dando-lhe uma estatura mediana. A dinâmica por trás das figuras, ligeiramente estáticas, reflete uma atenção especial da artista na expressividade do corpo, retratado de maneira a denunciar ligeiramente a voluptuosidade das curvas nas pernas e nos quadris, cobertos pelas vestes, imprimindo nelas uma sensualidade discreta. Os seios são pequenos, porém visivelmente firmes. Há certo cuidado ao imprimir delicadeza nas feições: nariz fino, rosto magro, mas com as maçãs da face razoavelmente ressaltadas, olhos não muito grandes nem muito pequenos, a uma distância que compreende mais ou menos um olho entre eles e a boca no tamanho exato, de maneira que seus cantos fiquem na mesma direção do centro de cada olho. Em linhas gerais, não se pode dizer que seus corpos são gordos, mas também não se aproximam do ideal de magreza contemporâneo. As proporções gerais do corpo são mascaradas devido às partes cobertas: Kauffmann privilegia determinados trechos em detrimento de outros, como bem observa Georges Vigarello sobre uma espécie de concorrência no corpo:

[...] o privilégio maior e durável dado ao ‘alto’ do corpo, as nuances da tez, a intensidade dos olhos, a regularidade dos traços; depois a insensível consideração do ‘baixo’, a linha dos flancos, o impulso dos apoios. São muitas as etapas perceptíveis: pernas e quadris por exemplo, muito tempo discretamente destacados pela dinâmica dos vestidos e dos movimentos, antes de aparecer com suas próprias formas, sobretudo no fim do século XIX, abandonaram seu papel de simples ‘pedestal’ do rosto ou do busto para dar ao conjunto uma nova fluidez. (VIGARELLO, Georges. História da Beleza, Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 193)

Percebamos, portanto, que no privilégio dado à parte superior do corpo, Kauffmann apresenta as duas modelos centrais de maneira que uma esteja com o torso completamente nu, enquanto que a outra, apenas parcialmente. A da esquerda parece ter os ombros ligeiramente mais largos. Aliás, sua silhueta como um todo aparenta um volume mais robusto em relação à modelo da direita e, a princípio, não temos uma pista de qual nível de robustez seria considerado o mais belo, uma vez que as modelos se encontram ainda em fase

de observação. E sobre isso, Marwick dá um indicativo de que pelo menos o arquétipo corpulento não teria sido jamais um ideal de beleza:

[...] sempre se prezou a esbelteza das mulheres, e, ainda que atualmente a canonização dessa qualidade leve a extremos que comprometem a saúde, a ideia de que a obesidade sempre foi valorizada no Ocidente não passa de um mito. ‘Eu não a jogaria fora da cama’ era antigamente uma manifestação brutal e frequente, oxalá agora extinta, do chauvinismo masculino. Pois o cronista medieval William Malmesbury conta que Filipe I da França (1180-1223) não hesitou em jogar sua primeira esposa fora da cama por achá-la ‘*trop grasse*’ (muito gorda). (MARWICK, 2010, p. 56)

Ou seja, além das características anteriormente observadas no que se refere ao rosto e ao torso, pode-se dizer que, ainda que em outras épocas a densidade corporal média fosse bem diferente dos padrões atuais, sempre houve uma preferência pelos corpos de silhueta mais esbelta, como podemos ver em outra pintura, também de Kauffmann, *O Julgamento de Páris* (Figura 7).

Figura 7 – **Angelica Kauffmann**, *O Julgamento de Páris*, 1781. Coleção Museu de Arte de Ponce, Puerto Rico.



Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelica_Kauffman_-_El_juicio_de_Paris.jpg>

A cena mostra o exato momento em que Páris entrega o pomo dourado a Vênus, escolhendo-a como a mais bela das deusas. É interessante notar que nesta imagem o destaque compositivo dado à deusa da beleza é bem similar àquele visto na pintura sobre Zeuxis: ela tem a pele e as vestes mais claras que as demais personagens, além de estar centralizada na composição. Aqui, o corpo de Vênus carregaria a beleza ideal, representada integralmente em seu corpo: *seleccionada e aprimorada*, segundo nossa hipótese, de maneira a dar materialidade a essa ideia. Diferente da pintura anterior, na qual cada modelo apresenta em partes do corpo os *fragmentos* desse ideal, podemos observar no corpo de Vênus as proporções muito bem construídas em seus ombros, busto, cintura e quadril. Em vez de sete cabeças e meia, a deusa apresenta o cânone heroico de oito cabeças. Seus seios são pequenos e firmes. Sua pele é muito clara²¹. Sua silhueta é esbelta, mas voluptuosa.

Percebamos, então, que ao comparar os atributos físicos que a artista imprime em Vênus com as outras duas deusas, é possível visualizar claramente aquilo que disse Marwick a respeito da esbelteza na citação em destaque: se o intuito, aqui, é fazer com que Vênus pareça mais bela, um caminho para isso é que seja mais magra que as demais, e que o contraste entre elas seja evidente. Há, pois, em sua configuração, uma pista muito valiosa que indica o conjunto de tendências referentes ao corpo, citadas anteriormente, exceto pela dificuldade de observação dos padrões iniciais que identificamos no rosto devido ao fato deste estar totalmente de lado. Curiosamente, a maneira de representar as feições é mais bem percebida nos rostos das outras deusas, que, segundo consta²², correspondem a Juno (deusa do casamento, que rege a fidelidade conjugal) e Minerva (deusa da sabedoria), respectivamente, da esquerda para a direita.

À vista disso, podemos sugerir uma leitura sobre as representações do rosto e do corpo, baseado no que diz Vigarello sobre esse “antagonismo”. Ele exemplifica no “conflito” entre as belezas do rosto e do corpo uma suposta predileção identificada desde o século XVII:

²¹ Aqui, a pele clara não necessariamente seria um elemento relacionado à beleza. Tal hipótese, mesmo que não a descartemos por completo, não seria uma condição necessária dentro do conceito visual que buscamos, uma vez que os padrões que viemos identificando são, como colocamos anteriormente, aplicáveis a belezas de estilos às vezes muito diversos.

²² BULFINCH, 2005, p. 254

[...] o rosto ganha não por sua proximidade com as esferas, dos anjos e do céu, mas por sua identidade com o espiritual, da alma e da interioridade. É o que sugere Saint-Simon, adicionando adjetivos para designar, segundo o caso, um rosto ‘afável’, ‘audacioso’, ‘encantador’, ‘desembaraçado’, ‘imponente’, ‘interessante’, ‘aberto’, ‘falante’, ‘singular’, ‘tocante’. A face já não é um possível reflexo dos astros, mas a expressão exclusiva dos movimentos internos: ela traduz efeitos vindos de dentro. (VIGARELLO, Georges. História da Beleza, Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 51)

Ou como observa Scruton a respeito da individualidade expressa através do rosto:

[...] apenas os seres humanos revelam a sua individualidade pelo rosto. A boca que fala, os olhos que olham, a pele que cora; tudo isto é sinal de liberdade, de caráter e de juízo e tudo é expressão concreta do caráter único do Eu que está no interior. O grande retratista fará com que estes pontos salientes da expressão corporal revelem não somente os pensamentos do momento, como também as intenções de longa duração, a postura moral e o autoconceito do indivíduo que neles ressalta. (SCRUTON, Roger. Beleza, Lisboa: Guerra & Paz, 2009, p. 134-135)

As mensagens de Scruton e Vigarello são fortes no que diz respeito às coisas do espírito relacionadas principalmente à beleza do rosto, como se esta fosse capaz de expressar uma ideia de natureza supostamente mais “elevada” que aquela observada no corpo. Ao considerar este dado, podemos inferir que o cuidado maior com a construção dos rostos das duas deusas poderia sinalizar uma valorização de certos atributos a elas relacionados, em detrimento da beleza mais carnal, plasmada na figura de Vênus. Segundo essa leitura, portanto, a valorização de tais aspectos corresponde a uma idiossincrasia muito particular da autora. Ao imprimir no *corpo* da deusa da beleza uma silhueta esbelta, temos um indicativo de sensualidade relacionado às características anteriormente observadas. E com isso, não queremos dizer que não houve semelhante cuidado na feitura do rosto de Vênus, até porque seu nariz é fino como o das demais (exatamente como o padrão identificado na pintura anterior), porém as maçãs da face quase não aparecem. A delicadeza da boca e do olho é evidente, no entanto o fato de seu rosto aparecer em perfil impossibilita a visualização de suas proporções em relação ao todo. Mas o mais importante é notar que *há* uma beleza concreta, plasmada aqui: o conceito visual é influenciado, mas não *determinado* pelo aspecto subjetivo da artista. Inferimos, portanto, que a intencionalidade por trás dessa idiossincrasia é representar uma Vênus cujo *corpo* é mais belo, enquanto que Juno e Minerva teriam o *rosto* mais belo.

Tudo isso que observamos deve ser levado em consideração tendo em mente o detalhe operacional presente no ofício da pintura, reforçado anteriormente e ilustrado na figura alegórica de Zeuxis: personagens fictícios, mitológicos ou historicamente muito distantes que carregam uma prerrogativa necessária de beleza, foram e são construídos por meio de um processo rigoroso de *seleção estética*, bem como da tentativa de aproximação *técnica* na representação desses ideais.

Figura 8 – **Gozzoli Benozzo**, O Rapto de Helena, 146-.
Coleção National Gallery, Londres



Fonte: <<http://www.art-wallpaper.com/10566/Gozzoli+Benozzo/Rape+of+the+Helena>>

Outro ponto importante a ser ressaltado diz respeito à idiosincrasia cultural presente nas imagens analisadas. Não ignoramos as diferenças nos estilos de beleza presentes em lugares e épocas distantes. Entendemos, sim, que há componentes universais entre os padrões observados. No entanto, a procura por esses padrões formais no corpo depende de um rigoroso critério no processo de seleção de imagens. Estas devem, necessariamente, apresentar elevado nível de realismo, caso contrário nosso entendimento ficaria severamente comprometido: há muitos lugares e períodos em que quase não há fontes nas quais possamos nos embasar. O próprio Marwick, cuja metodologia consiste em uma revisão similar, porém de natureza bibliográfica, chama atenção para o fato de que “são escassas as informações biográficas da Idade Média”²³. E o mesmo se pode dizer em relação à iconografia (não só da Idade Média): os exemplos que temos são poucos, mesmo do Renascimento em diante, em que a destreza técnica, bem como o conhecimento anatômico dos artistas – escravos de seu próprio

²³ MARWICK, 2010, p. 56.

tempo – fosse suficientemente apurada ao ponto de produzir imagens aplicáveis à nossa observação. Um exemplo disso, apenas para efeito ilustrativo, é a obra *O Rapto de Helena* (figura 8) de Gozzoli Benozzo (1421-1497).

A pintura mostra claramente o talento do artista. Ele imprime uma poética muito própria à cena do rapto de Helena. A riqueza e a complexidade dos elementos inseridos no quadro são impressionantes. Percebe-se um bom domínio na composição cromática da cena, bem como uma noção de profundidade e perspectiva muito bem executada. No entanto, a figura humana por ele representada – visível em todos os personagens e figurantes da cena – é carregada de uma estilização que turva nossa tentativa de visualizar proporções críveis do corpo e do rosto. Seja pelo excesso de estilização em seu traço, pela inevitável limitação do precário estudo anatômico à época, ou mesmo por qualquer outro motivo, o fato é que a figura humana executada por Benozzo, não é elegível para nosso estudo. E o mesmo serve para uma série de imagens de estilos pouco realistas, seja na Europa ou em qualquer lugar do mundo. Além disso, há outro detalhe operacional relacionado à maneira de pintar observando modelos. Em uma obra como a *Cleópatra* (figura 9) de Domenico Brusatorci (1516-1567) seria demasiado forçoso inferir que houvesse qualquer predileção por mulheres corpulentas.

Figura 9 – **Domenico Brusatorci**, *A Morte de Cleópatra*, 1552. Coleção Fundação Casa di Risparmio, Cesena.



Fonte:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Domenico_Riccio>

Brusatorci provavelmente enfrentou séria dificuldade ao retratar Cleópatra. Apesar de sua evidente destreza técnica capaz de imprimir o realismo que procuramos para nossa análise, sua representação é de um corpo nitidamente masculino, muito provavelmente em decorrência da prática de se utilizar modelos homens em figuras femininas como essa. Ocorre que por muito tempo foi difícil para os artistas conseguirem modelos mulheres para seus estudos e pinturas, de maneira que os traços masculinos em figuras femininas ficassem bastante evidentes em muitos exemplos como esse.

Dito isso, é importante ressaltar que a breve análise que fizemos sobre a beleza feminina não dá conta de abarcar a complexidade dessa variável ao longo da história. Inclusive porque a configuração do corpo da mulher é muito mais influenciável pelos modos de vida do lugar e do tempo em que vivem. Fatores como a média de filhos e o sedentarismo são inevitavelmente cruciais para a observação de modelos de carne e osso, bem como a sua aplicabilidade em personagens de aparência idealizada. Dessa forma, a valorização da esbelteza, identificada sagazmente por Marwick, não pode ser ignorada, mesmo quando são escassas as representações que se aproximam dessa ideia. A hipótese da falta de referências visuais decorrente da escassez de modelos que se aproximassem dessa configuração constitui uma explicação tão ou mais plausível que a suposição de que a corpulência teria sido o grande paradigma de beleza do século XIX para trás. O mesmo não se pode dizer dos modelos masculinos. Não só o padrão físico se altera muito pouco como a disponibilidade de referências *sempre* foi muito mais acessível.

Uma observação interessante a respeito do chauvinismo artístico masculino é a tendência de alguns artistas homens em pintar autorretratos em que eles próprios encarnam um personagem notável. Anthony van Dyck (1599-1641) não foi o primeiro e nem o único a fazê-lo (figura 10). E isso levanta outra questão que toca o conceito da beleza para ambos os gêneros.

Frisamos que o conceito visual de beleza clássica estaria em sua forma mais pura quando o personagem retratado não fosse alguém do mundo real, mas fictício ou mitológico. A exceção para esta regra poderia se encontrar, eventualmente, em homenagens que determinado artista possa ter feito a uma pessoa influente, poderosa ou querida, ao retratá-la como um deus, herói, deusa, ninfa etc., como na icônica *Vênus de Botticelli*, cujo rosto era de Simonetta Vespucci, a quem, segundo Scruton, ele “amou até o fim de sua breve vida e pediu para ser

enterrado a seus pés [...], era para ele a representação do ideal de Platão, era a beleza a ser contemplada²⁴ e cujo corpo seria, segundo o próprio Scruton:

[...] do ponto de vista anatômico, uma caricatura disforme, que nenhuma estrutura óssea, ou tensão muscular, mantém em pé. O corpo é um apêndice desamparado de um rosto melancólico que olha para o exterior, não para o observador mas para lá dele – e, no entanto, que importância tem isso? É um rosto com o qual sonhamos [...] Esta mulher que é fruto do desejo está além do que o desejo, tal como sempre conhecemos, pode alcançar. (SCRUTON, 2009, p. 137)

Um belo rosto, construído cuidadosamente, posicionado em um corpo que apresenta erros anatômicos grosseiros. Erros perdoáveis, é verdade. Mas, mesmo assim, grosseiros: não há *cabimento* procurar por evidências formais de beleza em exemplos como esse. No entanto, há uma contribuição real para nossa observação em casos como o de Van Dyck.

Figura 10 - **Anthony van Dyck**, Páris, 1628.
Wallace Collection, Londres.



Fonte: <<http://www.wallaceprints.org/image/321707/anthony-van-dyck-paris>>

Páris era filho do rei troiano Príamo, mas havia sido criado fora das regalias de príncipe devido a uma profecia a seu respeito, cujo prenúncio dizia que seria ele o causador da ruína de Tróia, de maneira que foi criado entre plebeus, na clandestinidade, se tornando um

²⁴ SCRUTON, Roger. Why Beauty Matters, Londres: BBC, 2009

pastor ainda na adolescência²⁵. No quadro de Van Dyck ele segura um toco de madeira, algo que parece ser um cajado, indicando que na cena registrada, Páris ainda não havia sido apresentado à corte como um príncipe. Além disso, ele segura um objeto com a mão direita, sobre o qual só podemos inferir que se trata do pomo dourado, o prêmio para a deusa mais bela, recorrente em praticamente toda representação em que aparece sozinho. Aqui, Páris se encontrava no auge de sua beleza física, no final de sua adolescência e entrando na vida adulta, enquanto que Van Dyck se aproximava dos trinta anos em uma época de expectativa de vida baixa (ele próprio morreu aos 42 anos, em 1641). Ao pintar a si mesmo como Páris, Van Dyck visualiza uma beleza idealizada em uma figura jovem, colocando a si mesmo em um tempo que pra ele já havia passado.

Mesmo com muitas partes cobertas, é nítido que se trata de um corpo atlético: há protuberância e definição nos poucos músculos que estão à mostra. E essa é a primeira pista referente ao conceito visual de beleza masculina, que, aliás, é de uma formalidade incrivelmente simples. A representação de Van Dyck muito pouco ou nada nos diz sobre as proporções do corpo, por exemplo. E sobre o rosto, como dito anteriormente, pouco temos a comentar quando se trata de um caso muito evidente de lisonjeio para com uma pessoa de carne e osso.

É flagrante, pois, como se evidenciam os traços masculinos em partes do corpo como os ombros, braços, tórax e trapézio: há incrível semelhança no braço de Páris, na pintura de Van Dyck com a Cleópatra de Brusatorci. Em ambas as figuras, o braço que está mais à frente é representado quase na mesma posição, fazendo com que os músculos se sobressaíam de maneira muito semelhante, com curvas a denunciar a definição entre os músculos do ombro e do antebraço. A protuberância do trapézio também destaca uma corporeidade masculina em ambas as pinturas. O trapézio, aliás, é um músculo que se desenvolve no trabalho dos membros superiores, típico de quem executava trabalhos pesados ou ia a guerras. Não se encontra semelhante desenvolvimento dessa parte do corpo em mulheres, mesmo dentre aquelas que hoje em dia são fisiculturistas.

Percebemos, então, que para a beleza masculina o padrão atlético é o parâmetro a ser observado. Só não é tão marcante quanto a conhecida harmonia entre as proporções do corpo, idealizada pelos gregos. No entanto, a questão não se resume em exaltar um “modelo” grego, como se fosse apenas questão de imposição cultural ou algo similar, ainda que sua as-

²⁵ BULFINCH, 2005, p. 256

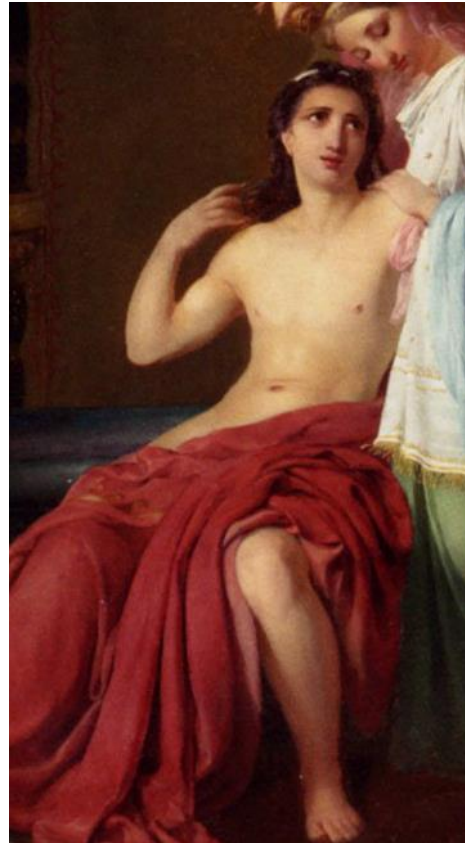
sociação seja quase que automática quando trazemos à tona a questão da beleza e seus desdobramentos. Sobre isso, Marwick ressalta que na ideia – rejeitada por ele – de que há um único tipo de beleza, “o candidato mais comum é o ‘ideal grego de beleza’, quando, na verdade, se deixarmos de lado o mito e a ideologia, veremos que muitos dos que são considerados bonitos nada têm de ‘grego’”²⁶. A facilidade de visualizar as referências visuais adequadas se reflete na aplicabilidade de tal padrão atlético na construção de tipos físicos distintos em que é possível identificar de que maneira essa ideia de beleza foi plasmada em alguns exemplos pontuais.

Figura 11 – **Frans Floris**, O Julgamento de Páris (det.), 1548. Coleção Museu Staatliche, Kassel.



Fonte:
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Floris_-_The_Judgment_of_Paris_-_WGA07945.jpg>

Figura 12 – **Henri-Joseph Duwee**, Páris e Helena (det.), 1851. Coleção privada.



Fonte:
<http://www.fineartlib.info/gallery/p17_sectionid/39/p17_imageid/1793>

As pinturas de Frans Floris (1517-1570) e Henri-Joseph Duwee (1810-1884) são separadas, cronologicamente, por cerca de trezentos anos (figuras 11 e 12, respectivamente). E as diferenças são nítidas. Na primeira, o que vemos é um Páris aparentemente mais velho,

²⁶ MARWICK, 2010, p. 17

de feições pouco comuns, lembrando uma etnia turca ou árabe, especialmente por conta das olheiras. As proporções de seu corpo são confusas, sua estatura é construída abaixo do cânone padrão (cerca de seis cabeças e meia) e seus pés são exageradamente grandes. Se for possível sugerir que há beleza na representação de Floris, achamos apropriado dizer que se trata de uma beleza mais rústica. Já na pintura de Duwee, o que vemos é um príncipe de feições delicadas, aparentemente muito jovem. Um adolescente, talvez. Sua pele é clara como a de um caucasiano. Não lembra um pastor, mas alguém da realeza europeia, provavelmente contemporâneo ao pintor. Sua anatomia é mais fidedigna, não há proporções exageradas e sua estatura aparentemente é construída com base no cânone clássico de sete cabeças e meia.

Como identificamos anteriormente, o porte atlético é o padrão a ser observado: é o que aproxima as representações de características diversas, separadas por contextos de tempo, espaço, intencionalidade do artista etc. Trata-se de dois modelos distintos de beleza, quase extremos, unidos por um mesmo tipo de configuração. Floris teria tido uma ideia de como plasmar a beleza de Páris e provavelmente buscou as referências visuais em modelos específicos. O mesmo se pode inferir sobre Duwee, considerando que algumas de suas influências foram muito distintas das de Floris, especialmente no que diz respeito à mentalidade de sua época. São três séculos de distância. Floris absorveu uma redescoberta relativamente recente dos clássicos, enquanto que Duwee carrega um conhecimento acumulado proveniente dos estudos desenvolvidos ao longo dos anos. Mas mesmo separados por tais idiosincrasias e executados com referências visuais e modelos muito distintos, tanto o Páris de Floris quanto o de Duwee apresentam o referido porte atlético, guardadas as devidas proporções. O primeiro, é verdade, tem músculos mais protuberantes e definidos. No segundo, que apresenta uma proposta romântica, com traços delicados, não vemos exatamente a *mesma* mesomorfia, mas é nítida a definição de seus músculos.

Em suma, o que pretendemos demonstrar é que alguns padrões de corporeidade aparentam ser mais desejáveis que outros. O método para a materialização desses padrões na arte reflete um esforço no sentido de aproximar as representações do corpo dessas configurações, aplicáveis em tipos de beleza muitas vezes distintos. Reitere-se que a influência operacional referente aos ofícios da pintura e da escultura foi por muito tempo crucial para a construção do escopo visual referente à arte europeia, plasmado em cerca de dois mil e quinhentos anos de história. Devido às razões apresentadas, observamos que, para a observação do corpo feminino essa influência operacional se mostra especialmente determinante no período que compreende a Idade Média até pelo menos o início do século XX; portanto, o fato de algumas

representações apontarem para um tipo, por exemplo, corpulento, não é um indicativo necessário de que tal modelo fosse, em qualquer época, o grande paradigma de beleza, como veremos a seguir.

Artes e imagens do corpo

Em sua *História da Beleza*, Umberto Eco compõe oito quadros comparativos²⁷ reunindo diversas representações de corpos masculinos e femininos com o intuito de apresentar uma espécie de evolução – no sentido de *transformação* – do ideal de beleza, dispondo as imagens cronologicamente. Sua organização, no entanto, traz algumas representações que muito pouco ou nada contribuem para a observação dos padrões que procuramos. Isso porque algumas das imagens não apresentam o mínimo que se espera para que possamos fazer observações adequadas, caracterizando-se total ou parcialmente da maneira inelegível que pontuamos anteriormente. O intuito de trazer um tópico com uma disposição razoavelmente similar de imagens do corpo não é apresentar o desenvolvimento da beleza nos mesmos moldes de Eco, mas observar os padrões que se convencionou a ter como os mais desejáveis.

Importante continuar frisando que a recorrência de determinadas configurações não necessariamente indica predileções por certas características. Lembramos novamente que outros fatores contribuem igualmente para a maneira como os artistas plasmaram a beleza ao longo dos anos, com destaque para a escassez de referências visuais em pessoas de carne e osso no ato da criação, cuja influência consideramos a mais significativa para o processo. Tampouco a identificação de um padrão que se aplique a estilos diversos de beleza quer dizer que há um único padrão a ser observado. Em contrapartida, a existência de uma variedade de tipos não exclui a natureza universal da beleza humana. Sobre isso, ficamos com as considerações de Henri-Pierre Jeudy, que sintetizam bem o que pretende nosso tópico de referências imagéticas:

A variabilidade da ideia de beleza – e conseqüentemente dos critérios estéticos – liga-se, em particular, à multiplicidade dos modos de percepção do corpo. Ela *não é redutível a um relativismo do Belo*, apoiando-se, ao contrário, na própria determinação da percepção. O que um indivíduo considera belo não o é necessariamente para qualquer outra pessoa. A ideia de beleza depende tanto das convenções quanto da soberania do sujeito e da arbitrariedade de suas escolhas. [...] Não se trata sempre de

²⁷ ECO, 2010, p. 16-35

relativismo, pois este suporia que tudo é possível e equivalente no que se refere às combinações das representações da beleza e da feiura. Trata-se justamente do contrário: o corpo não se torna objeto estético senão por uma determinação sempre crescente das supostas qualidades da percepção. Dá-se uma radicalização dos modos de apreensão estética do corpo do Outro. Em virtude dessa determinação subjetiva, os critérios convencionais continuam a se impor, *legitimando como evidência jamais ameaçada uma certa universalidade da própria ideia de beleza*. (JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte*, São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 25)

A compreensão ideal, que provavelmente jamais alcançaremos e da qual tentamos nos aproximar tanto quanto possível, consiste em identificar, dentro dessa natureza híbrida, os padrões mais gerais, observando-os em meio à diversidade de estilos *de beleza* e não de arte. Começaremos, então, pontuando as características que observamos anteriormente para então dispor o nosso quadro comparativo em que fica implícito que todas as imagens deverão mostrar corpos que apresentam mais ou menos essas características.

Sobre a beleza masculina, identificamos anteriormente que o porte atlético é o padrão a ser observado: é o que aproxima as representações de características diversas, separadas por contextos de tempo, espaço, intencionalidade do artista etc. É mais facilmente observável devido à maior facilidade de acesso dos artistas a referências visuais que permitissem maior eficácia nos estudos anatômicos quando estes ainda eram incipientes.

Entendemos, cada vez mais, que a observação da beleza feminina deve considerar principalmente duas palavras-chave: delicadeza e curvas. Absolutamente toda representação feminina cuja prerrogativa seja a materialização de um ideal de beleza – e que tenha algum nível de sucesso nessa tentativa – apresenta curvas sensuais ou delicadeza nas feições. Ou as duas coisas. Além disso, levamos em conta a supracitada rejeição de Marwick à ideia de que a corpulência tenha sido necessariamente um padrão de beleza predominante em qualquer época. A associação de beleza com o volume corporal exacerbado depende de alguns fatores ambientais adversos, como veremos no tópico sobre ciência, no final do segundo capítulo. À vista disso, tenhamos em mente que, mesmo em épocas em que há uma predominância na representação de corpos femininos mais volumosos, assumimos que quase sempre se prezou pelas curvas e pela delicadeza. Quanto à esbelteza, nos momentos em que foi manifesta, não se caracterizava pela maneira exacerbada que observamos hoje em dia. É, sobretudo, uma característica *desejável*.

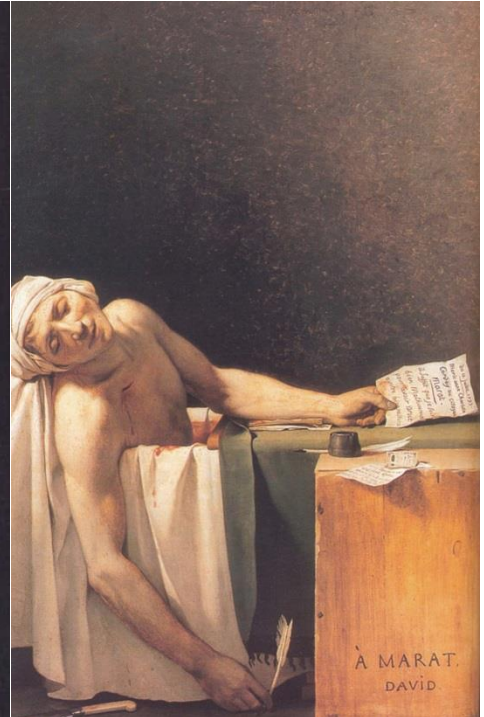
Por fim, a observação proposta tem em vista as representações clássicas que, aqui, respondem por toda a produção artística (pictórica e escultórica) referente ao corpo dentro de um período que compreende os primórdios da civilização grega até as representações em estilos “não modernos”, ainda que cronologicamente próximos do modernismo. Tal observação se estenderá no tópico seguinte, quando observaremos as representações do corpo na arte e nas quais a predileção pelos padrões aqui observados se manteve viva e em desenvolvimento para novas possibilidades de corporeidade num processo constante de “modernização” ou releitura do ideal clássico.

Figura 13 – **Policleto**, Doríforo e Diadúmeno, 450-430 a.C. Coleção Museu Archeologico Nazionale, Nápoles e Museu Arqueológico Nacional, Atenas.



Fonte: ECO, 2010, p. 74

Figura 14 – **Jacques-Louis David**, A morte de Marat, 1793. Coleção Musée des Beux-Arts, Bruxelas.



Fonte: ECO, 2010, p. 248

Figura 15 – **Autor desconhecido**, Apolo de Belvedere, cópia romana do original do século IV a.C., coleção Museu do Vaticano, Roma.



Fonte: ECO, 2010, p. 52

Figura 16 – **Michelangelo Buonarroti**, O Juízo Final (detalhe), 1535-1541, Capela Sistina, Roma



Fonte: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/226>>

Figura 17 - **Jean-Baptiste Frédéric Desmarais**, O pastor Páris, 1787, coleção National Gallery of Canada.



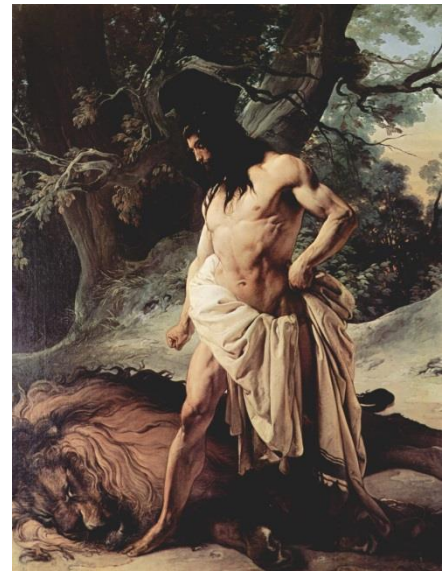
Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:P%C3%A2ris_Desmarais_1787.jpg>

Figura 18 - **Anne-Louis Girodet**, O Sono de Endímion, 1792, coleção Museu do Louvre, Paris.



Fonte: ECO, 2010, p. 19

Figura 19 – **Francesco Hayez**, Sansão, 1842, Galleria d'Arte Moderna, Florença.



Fonte: ECO, 2010, p. 18

Figura 20 – **Caravaggio**, Cristo na Coluna, 1607, Coleção Museu de Belas Artes, Rouen.



Fonte: LONGHI, Roberto. Caravaggio. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 73

Figura 21 – **Jean-Pierre Granger**, Ganímedes, 1812, Coleção Museu de Belas artes, Bordeaux.



Fonte:
<<http://arts.mythologica.fr/artist-g/granger.htm>>

Figura 22 - **William-Adolphe Bouguereau**, A juventude de Baco, 1884, Coleção privada.



Fonte: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William-Adolphe_Bouguereau_\(1825-1905\)_-_The_Youth_of_Bacchus_\(1884\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William-Adolphe_Bouguereau_(1825-1905)_-_The_Youth_of_Bacchus_(1884).jpg)>

Figura 23 - **William-Adolphe Bouguereau**,
As ninfas e Sático, 1873. Coleção Metropolitan
Museum of Art, Nova York.



Fonte:
<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:
William-Adolphe_Bouguereau_\(1825-
1905\)_-_Nymphs_and_Satyr_\(1873\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William-Adolphe_Bouguereau_(1825-1905)_-_Nymphs_and_Satyr_(1873).jpg)>

Figura 24 - **William-Adolphe Bou-
guereau**, 1895, Coleção privada.



Fonte:
<[http://commons.wikimedia.org/wiki/Fil
e: Psycheabduct.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Psycheabduct.jpg)>

Figura 25 – **Enrique Simonet**, O Julgamento de Páris, 1904, Coleção Museo de Málaga.



Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enrique_Simonet_-_El_Juicio_de_Paris_-_1904.jpg>

Figura 26 – **Autor desconhecido**, Vênus Felix, Século IV a.C., Coleção Museu do Vaticano, Roma.



Fonte:
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Venus_Felix_\(sculpture\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Venus_Felix_(sculpture))>

Figura 27 – **Eugene Delacroix**, Morte de Sardanapalo (det.), 1827, Coleção Museu do Louvre, Paris.



Fonte: ECO, 2010, p. 302.

Figura 28 - **Otto Theodor Gustav**, Ninfa da água, 1856, Coleção privada.



Fonte: <http://www.allposters.com/-sp/Water-Nymph-Posters_i10071894_.htm>

Figura 29 – **Diego Velázquez**, Vênus no espelho, 1650, National Gallery, Londres.



Fonte: ECO, 2010, p. 198.



Fonte: ECO, 2010, p. 299.

Figura 31 – **Francesco Hayez**, Madalena penitente, 1833, Coleção Civica Galleria d'Arte Moderna, Milão.



Fonte: ECO, 2010, p. 303.

Figura 32 – **Auguste Rodin**, Toilette de Vênus, 1890, coleção Museu Rodin, Paris.



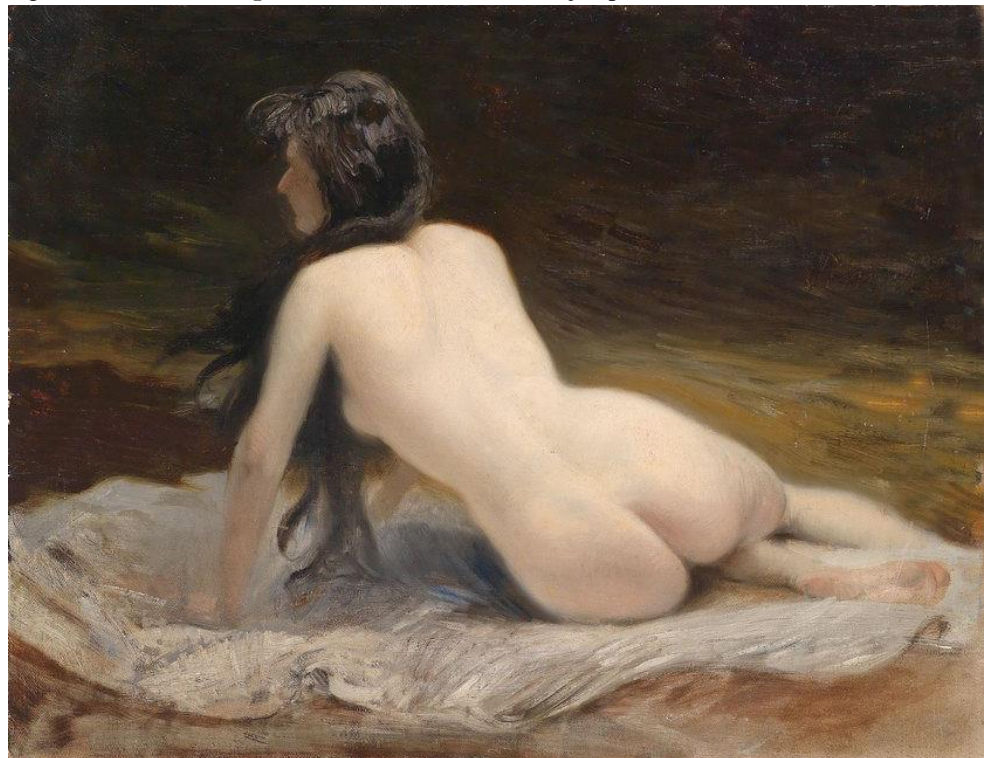
Fonte: Foto de Jacques Bousiquier
<<http://www.imagesdubeaudumonde.com/article-25301669.html>>

Figura 33 – **Correggio**, Io, 1530. Coleção Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fonte: ECO, 2010, p. 223.

Figura 34 – **Hans Temple**, Female Nude, 18---. Coleção privada.



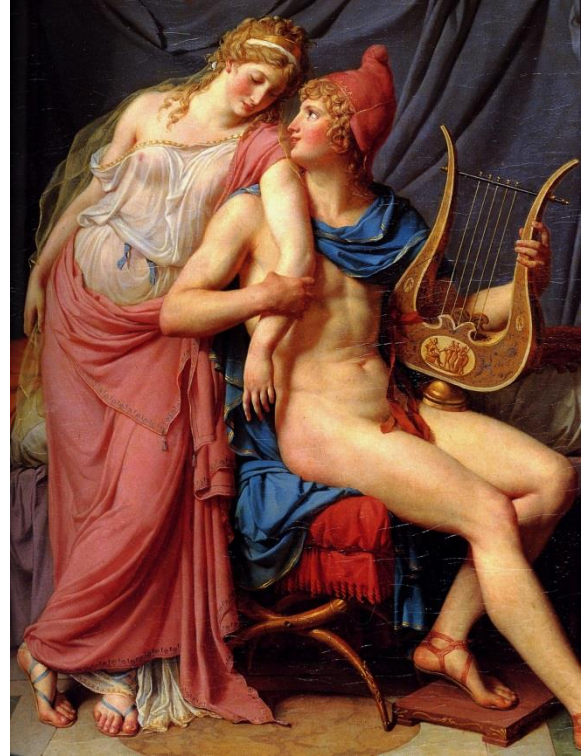
Fonte: <<http://pictify.com/85741/hans-temple-nude>>

Figura 35 – **Charles Meynier**, Helena e Páris, 17--. Coleção privada.



Fonte: <[http://fr.wikipedia.org/wiki/ Charles_Meynier](http://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Meynier)>

Figura 36 – **Jacques-Louis David**, Helena e Páris (det.), 1788. Coleção Museu do Louvre, Paris.



Fonte: <[http://en.wikipedia.org/wiki/File: Helene_Paris_David.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Helene_Paris_David.jpg)>

Figura 37 – **Rossana Podestà e Jacques Sernas**, Helena e Páris (Helen of Troy, 1956).



Fonte: <<http://alekino.tv/film/helena-trojanska>>

Figura 38 – **Diane Krueger e Orlando Bloom** – Helena e Páris (Tróia, 2004).



Fonte: Acervo do autor.

Imagens separadas cronologicamente por séculos, com estilos variados de beleza, mostram que o padrão atlético, aplicado em estruturas corporais diversas, é o grande paradigma de beleza masculina. Desde o corpo mais jovem até as representações de homens mais velhos, como no juízo final de Michelangelo (figura x), a ideia é a corporeidade como sinal de força e virilidade. Sua variância é pequena e sua amostragem é grande. Não carece de comentários adicionais.

A definição de um padrão formal mais desejável que outro não tem *como* existir senão por comparação. E a escassez de referências visuais adequadas para o corpo feminino explica muito bem a *aparente* predileção pela corpulência em determinadas épocas, bem como sua amostragem mais variada em estilos artísticos mais recentes. Quadril mais largo, quadril menos largo; seios grandes, seios pequenos (mas sempre firmes); braços mais finos, braços mais fortes. Esses aspectos encontram-se em menor variância. A barriga, ainda hoje um paradigma difícil de lidar, é o que parece mudar com maior frequência, de acordo com a época, estilo e a intenção do artista, o que também ocorre com os rostos e os cabelos.

Não nos espanta que o século XX tenha exaltado mulheres com volume cada vez menor no abdômen. Primeiramente, como reflexo do uso do espartilho nos séculos XVIII e XIX. Segundo, devido aos modos de vida – que mudaram drasticamente – é muito provável que tenha sido a primeira vez na história que a humanidade viu corpos com essa configuração: a clássica voluptuosidade em concordância com a magreza no abdômen. Tal predileção não é, pois, uma novidade, mas uma tendência histórica. E aqui já deve estar claro que temos evidências fortes o bastante para corroborar esta hipótese.

Ficaremos, portanto, com um último exemplo imagético que pode terminar de ilustrar nossa argumentação a respeito da beleza feminina, uma vez que se imagina com frequência que os corpos mais volumosos supostamente encontravam maior predileção em períodos mais antigos, como nos séculos XV e XVI.

Lembremos, pois, que Páris dá o pomo dourado à deusa mais bela, cena que comentamos anteriormente, retratada na pintura de Floris (figura 39). Ressaltamos que o corpo masculino tem como grande paradigma de beleza o porte atlético. Também falamos que, mesmo quando há recorrência de representações femininas em corpos volumosos, haveria uma predileção pela esbelteza. Também citamos a dificuldade em observar referências visuais femininas, o que forçava artistas a usar modelos masculinos para representar mulheres. Tudo isso aparece, em síntese, na pintura de Floris.

Figura 39 – **Frans Floris**, O Julgamento de Páris, 155-, Coleção Museu Hermitage, São Petesburgo.



Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Floris_-_The_Judgment_of_Paris_-_WGA7946.jpg>

Floris muito provavelmente teve problemas para compor suas figuras femininas. A imagem mostra que as referências visuais usadas na composição da cena foram de corpos masculinos, apenas. Todas as deusas, sem exceção, apresentam estrutura corporal masculina. Sequer os seios estão desenhados anatomicamente corretos. Seus corpos não apresentam as

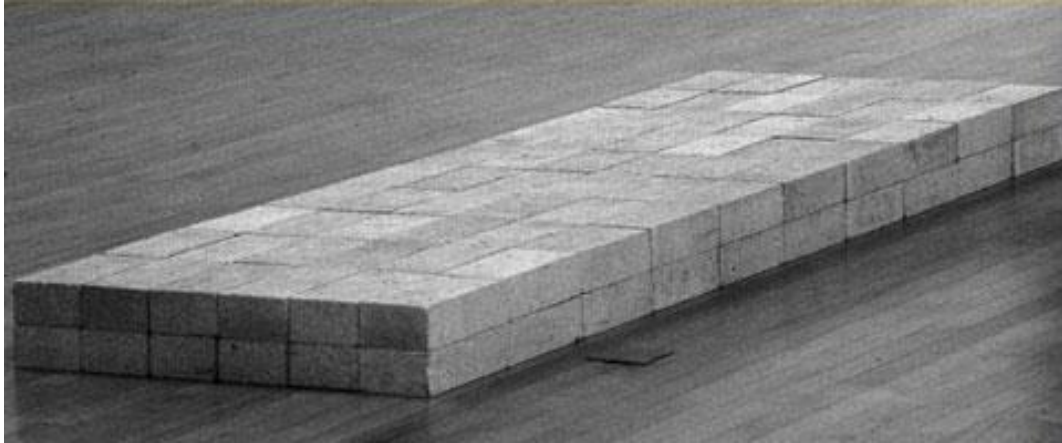
curvas ou a voluptuosidade marcantes das grandes representações femininas e seus rostos, de feições quase andróginas, estão longe de expressar qualquer delicadeza que se possa associar à feminilidade. Bem diferente dos corpos masculinos, facilmente identificáveis como tal, as mulheres na pintura de Floris assim se apresentam muito mais porque sabemos do que se trata a cena, caso contrário provavelmente causariam dúvidas na maioria dos observadores. Com isso, não queremos dizer que houve alguma incompetência da parte do artista. Afinal, ele imprimiu realismo satisfatório nos corpos masculinos. Nossa leitura aposta, sim, que a representação feminina padece da escassez de referências.

À vista disso – e apesar de todos os problemas identificados – vejamos que a Vênus de Floris, assim como as outras deusas, de feições e anatomia predominantemente masculina, é desenhada com *algum* nível de voluptuosidade (sua cintura é mais fina em relação ao quadril), e é de esbelteza acentuada, se comparada com as outras deusas. Portanto, dentro de claras limitações técnicas e operacionais, em uma pintura cuja configuração geral virtualmente não se enquadra na análise proposta, podemos identificar uma característica fundamental como evidência boa o bastante para o que viemos observando ao longo do presente capítulo acerca da beleza feminina: a recorrência de uma determinada configuração (no caso da mulher, a corpulência) não indica uma predileção *necessária* pela mesma. Além do mais, a relativa esbelteza de Vênus em relação às outras deusas, parece ser mais um indicativo de que essa qualidade, como sinônimo de beleza, era preferencial à corpulência.

Com o advento da modernidade, houve uma drástica mudança na tentativa de plasmar esses padrões de corporeidade na arte: os grandes artistas abdicaram disso. No entanto, a beleza “à maneira clássica” não deixou de ser materializada, estudada e desenvolvida em mídias diversas. O fato de o sistema da arte direcionar suas atividades na contramão da beleza e em direção de muitas outras possibilidades teve e ainda tem fortes implicações na maneira do mundo ver e entender a arte e a beleza. Nenhuma dessas implicações, porém, redundou na morte do belo.

Negação e afirmação da beleza

Figura 40 – Carl Andre, *Equivalente VIII*, 1966, Coleção *Tate Gallery*, Londres.



Fonte: <<http://radicalart.info/AlgorithmicArt/grid/repetition/index.html>>

Cerca de trinta anos separam duas curiosas aquisições da *Tate Gallery*, de Londres. A primeira, uma obra de nome *Equivalente VIII* (Figura 40), do americano Carl Andre, em 1972; e a segunda, uma instalação idealizada pelo eslovaco Roman Ondák, que consistia num conjunto de atores dispostos em uma fila posicionada de frente para uma porta trancada ou bloqueada²⁸. Ambas as compras foram efetuadas com recursos públicos e enquanto aquela foi severamente contestada, esta não causou virtualmente nem uma repercussão nos meios de comunicação ingleses²⁹. A diferença nas reações da imprensa e do público em ambos os momentos constitui um ponto de partida para a reflexão de Will Gompertz acerca da arte moderna e contemporânea, em uma discussão que tangencia tudo o que temos abordado até agora. Ele se pergunta: “O que mudou? Por que a arte moderna e contemporânea deixou de ser amplamente vista como uma piada sem graça para se tornar algo respeitado e reverenciado no mundo todo?”³⁰. A resposta de Gompertz para o próprio questionamento passa pelo mercado da arte e a formatação de um novo público. “Dinheiro tem alguma coisa a ver com isso”³¹, ele diz.

De fato, o processo é complexo e envolve elementos cujos méritos não cabem em nossa abordagem, exceto por suas implicações no nosso modo de ver e compreender a beleza. A isso, podemos acrescentar uma leitura: digamos que houve um acordo, firmado paulatina-

²⁸ GOMPERTZ, Will. *Isso é Arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 11

²⁹ *Ibid.*, op. cit. p. 12

³⁰ *Ibid.*, loc. cit.

³¹ *Ibid.*, op. cit. p. 13

mente, entre o público e os produtores de conteúdo artístico, revolucionando o nosso modo de ver as coisas de uma maneira provavelmente irreversível. E tal acordo sugere, dentre outras coisas, comprar a ideia, a qual muitos artistas fizeram e ainda fazem eco, de que “arte não é sobre beleza”³². Percebamos, pois, que toda a discussão desenvolvida nos tópicos anteriores provavelmente não encontraria razão de ser, não fosse o processo de negação da beleza na arte, promovido e endossado expressamente pelos grandes movimentos do século XX e cuja prerrogativa continua muito viva atualmente.

As palavras *Arte* e *Beleza* são dois significantes cujo significado é virtualmente o mesmo em *alguns* contextos. Portanto, a revolução no modo de ver e entender a arte consiste, também, em uma revolução no modo de ver e entender a beleza. E o campo da arte, genericamente falando, abdicou da beleza.

Reconhecemos na figura de Marcel Duchamp a expressão máxima dessa revolução. Seus gestos desencadearam um processo de debates que tendem ao infinito: discussões a respeito do que é e para quê serve a arte com desdobramentos diversos. Segundo Gompertz:

Duchamp redefiniu o que a arte era e podia ser. Sem dúvida ela ainda incluía pintura e escultura, mas esses eram apenas dois meios entre inúmeros outros para comunicar a ideia de um artista. É Duchamp que devemos culpar por todo o debate ‘isso é arte?’, o que, claro, é exatamente o que ele pretendia. A seu ver, o papel de um artista na sociedade era semelhante ao de um filósofo; não importava sequer se ele sabia pintar ou desenhar. O trabalho de um artista *não era proporcionar prazer estético* [...], mas afastar-se do mundo e tentar compreendê-lo ou comentá-lo por meio da *apresentação de ideias* sem nenhum propósito funcional além de si mesmas. (GOMPERTZ, Will. *Isso é Arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p.27. Grifos nossos)

A quebra com um padrão acadêmico da arte, o qual se encontrava em níveis exaustivos, se fazia muito necessária à época. E Duchamp foi agente central e catalizador dessa quebra. Não há *como* negar sua relevância. Mas o que se sucedeu a partir dessa quebra, essa é a dificuldade com a qual lidamos atualmente. Uma mola pressionada até seu limite máximo, quando solta, não retornará ao seu estado natural de repouso sem antes ultrapassá-lo, para mais e para menos, várias vezes. Um artista abdicar de proporcionar prazer estético soa para nós como a maior das transgressões na arte: seria como um médico abdicar de proporcionar

³² Dita mais recentemente pelo artista americano Joseph Kosuth em visita recente ao Brasil, essa frase sintetiza uma ideia que se tornou uma espécie de “senso comum” entre os artistas de sua geração e de muitos outros de gerações posteriores.

saúde ou um engenheiro abdicar de proporcionar funcionalidade. Aliás, transgressão parece ter virado palavra de ordem. Observamos, pois, que o anti-cânone *par excellence* acabou por se tornar, ele próprio, uma espécie de cânone. É possível que tenhamos atingido – ou estejamos próximos de atingir – o ponto máximo de expansão da *mola da arte*, solta há mais ou menos um século e meio. A diferença entre os dois momentos da *Tate Gallery* é, talvez, uma evidência disso. A suavização do movimento de expansão da mola é tal que já não provoca a mesma resistência. Como uma piada, capaz de causar um riso descontrolado quando ouvida pela primeira vez e se torna enfadonha quando repetida à exaustão. E é possível ver sinais de movimentos contrários, como em uma conferência onde a pesquisadora Avelina Lésper foi ovacionada ao disparar contra a arte contemporânea³³, ou nas críticas incisivas de Scruton:

A arte mais recente cultiva a postura da transgressão, fazendo coincidir a fealdade daquilo que retrata com a sua própria fealdade. A beleza é degradada por ser considerada demasiado doce, demasiado evasiva e demasiado longínqua da realidade, não merecendo por isso a nossa desiludida atenção. As qualidades que antigamente indicavam falhanço estético são agora citadas como marcas de sucesso. (SCRUTON, 2009, p. 150)

Porém, no que toca à beleza humana, isso de maneira alguma significa que o que antes se considerava feio tenha passado a ser belo e vice-versa. Suas implicações, nesse sentido, são um pouco mais complexas. Um grupo forte de vanguardas e adeptos se estabeleceu como arte de “primeira categoria”, constituindo um território onde a arte figurativa perdeu muito de seu espaço, de maneira que os “principais” artistas do mundo deram conta de abdicar oficialmente da beleza. “A obra de arte não deve ser a beleza em si mesma, porque a beleza está morta”³⁴, escreveu Tristan Tzara.

No entanto, a beleza não morreu senão em discursos como o de Tzara. Ela, enquanto *valor*, não depende da concordância ou discordância de autoridades: não deixa de existir quando negada, e nisso consiste o seu caráter real e concreto. E a recusa dos artistas em fazer dela uma prerrogativa de seu ofício fez com que outros segmentos tomassem conta de ditar ao mundo os “novos” padrões normativos.

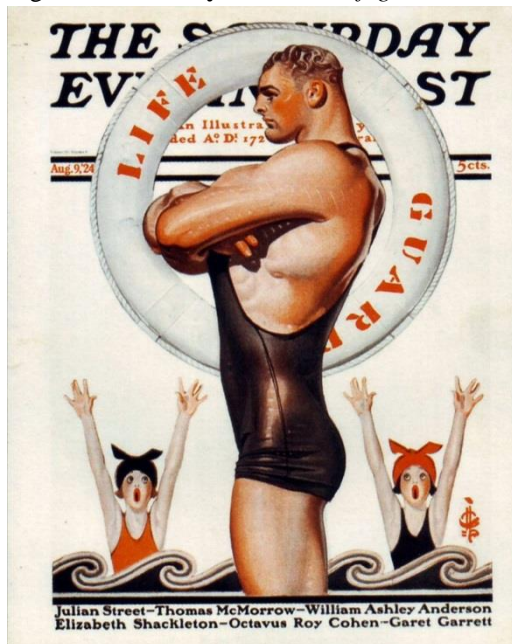
³³ Conferência intitulada *El Arte Contemporáneo- El dogma incuestionable*, proferida na *Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZtBmTTCdL8o>

³⁴ TZARA, Tristan. Dada Manifesto 1918.

Se a arte abdica da responsabilidade de estabelecer os parâmetros da beleza, certamente *alguém* o fará. Seu território não permaneceu desocupado nem por um instante. Foi colonizado de maneira feroz. A indústria da moda, o cinema (em especial Hollywood), a publicidade... Cada um desses segmentos ocupou e ainda ocupa esse posto. Parâmetros de beleza estabelecidos em função de quê? São eles, agora, que ditam as regras? Provavelmente sim. Ao menos ditam *algumas* regras, passando a trocar influências com expressões que no século XX seriam consideradas “menores”, como a ilustração e os quadrinhos.

A beleza clássica no corpo, cujos padrões de visualidade apresentamos uma leitura no tópico anterior, se manteve viva e em evolução nas artes visuais, em grande parte graças aos esforços de “meros” ilustradores. E, no cômputo final, a ilustração mostra-se bem relevante em sua “artisticidade”. Que o digam os fundadores do *Norman Rockwell Museum*, que dedicam suas exposições ao grande ilustrador americano, jamais reconhecido como artista em vida. Mas a beleza figurativa presente na obra de Rockwell não é de domínio do presente estudo, ainda que carregue a intencionalidade característica dos clássicos em grande parte de suas composições. Dessa forma, dedicamos o fechamento do primeiro capítulo comentando alguns exemplos em que essa visualidade clássica da beleza encontrou refúgio, desenvolvendo as tendências que pontuamos anteriormente.

Figura 41 – JC Leyendecker, *Lifeguard*, 1924.



Fonte: <<http://jcleystecker.tumblr.com/>>

Figura 42 – JC Leyendecker, *Cupid's Kiss*, 1923.



Fonte: <<http://jcleystecker.tumblr.com/>>

Percebemos, já no trabalho de JC Leyendecker (1874-1951), uma tendência ao exagero nas proporções do corpo (figuras 41 e 42). Com a ascensão do cinema e da fotografia

como mídias de maior poder de alcance, as artes visuais participam dessas influências sobre os padrões de beleza, contribuindo para o seu desenvolvimento. Leyendecker viveu o início da ascensão do cinema, sendo o principal ilustrador do *Saturday Evening Post*, antes de Rockwell assumir o posto. Podemos classificar seu estilo como um mosaico de influências diversas: ao mesmo tempo em que carrega configurações que lembram padrões clássicos de corporeidade, compõe suas ilustrações sob marcantes características *art nouveau*. No entanto, para nossa observação, basta notar que sua técnica é realista o bastante para se fazer presente aqui.

Outro bom exemplo de produção em que a beleza continua a ser prerrogativa fundamental ocorre com a popularização das pinups, que exploram a sensualidade feminina de uma maneira sem precedentes. Dentre os ilustradores de pinups (figuras 43 e 44), Gil Elvgren (1914-1980) foi, sem dúvida, um dos maiores. *Curvas e delicadeza*, lembramos, são os padrões herdados quando falamos em beleza feminina. E não há dúvidas de que a arte das pinups apresenta essas características de maneira soberba. Se a beleza feminina plasmada na arte do século XX carrega algo de clássico, devemos essa observação em grande parte às pinups de artistas como Elvgren que, com o suporte da fotografia, imprimiam o realismo necessário às representações de corpos idealizados.

Figura 43 – **Gil Elvgren**, *The Right Touch*, 195-. Coleção privada.



Fonte: MARTIGNETTE, Charles G.; MEISEL, Louis K. *The Great American Pin-Up*. Colonia: Taschen, 2011, p. 143

Figura 44 - **Gil Elvgren**, *No You Don't*, 195-. Coleção privada.



Fonte: MARTIGNETTE, Charles G.; MEISEL, Louis K. *The Great American Pin-Up*. Colonia: Taschen, 2011, p. 142

Sobre as imagens do corpo no século XX, não deixa de ser curioso notar que Umberto Eco não dá o devido destaque para a arte figurativa produzida nesse período. Ele apresenta paradigmas de beleza em figuras de carne e osso. Estrelas do cinema, em sua maioria. E embora possamos considerar que observar essas pessoas é, se não a melhor maneira, mas uma boa maneira de identificar o desenvolvimento da beleza humana em exemplos concretos, lembramos que, ao tentar identificar o clássico no contemporâneo, frequentemente temos que voltar nossos olhares para as produções de arte figurativa em que as referências visuais de sua construção é proveniente, também, de outras fontes, além do cinema. Nesse sentido, a popularização de absolutamente *todas* as formas de entretenimento não pode ser ignorada.

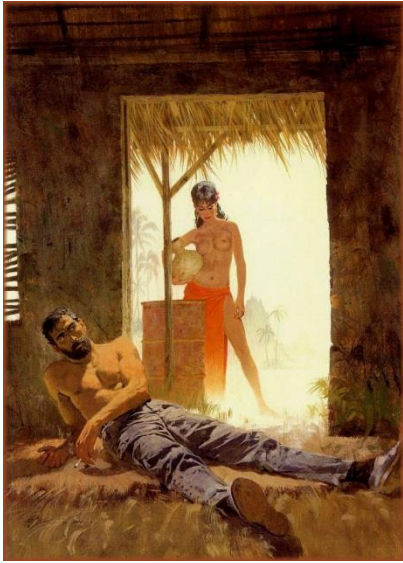
Conquanto o ato de destacar cada uma das frentes de influência nos padrões de beleza escape um pouco de nosso objetivo aqui, destacamos o cinema e os esportes como as referências visuais majoritárias para o estabelecimento de novos parâmetros. Com efeito, procuramos artistas figurativos que carregassem em seu trabalho essa natureza híbrida de influências sobre a maneira de representar o corpo – na maior parte das vezes idealizado –, lançando nosso olhar investigativo no sentido de observar as características específicas pontuadas anteriormente. E tais artistas são, quase que invariavelmente, os ilustradores, artistas de “segunda categoria” que mantinham acesa a chama da beleza enquanto o mundo da arte hegemônica consagrava urinóis e excremento enlatado entre as produções de maior prestígio. Ao lançar seu olhar sobre os grandes ilustradores, Louis K. Meisel pontua:

De fato, o trabalho desses artistas foram sempre tão claros e comunicativos que nenhum crítico alguma vez precisou de os interpretar e avaliar para o público. O nível de qualidade, habilidade e disciplina do seu trabalho tem sido supervisionado por editores e outros profissionais e não por críticos. Talvez por agirem num mundo tão ‘real’ e não nos confinamentos da comunidade artística, rotulam-se estes artistas como ‘ilustradores’. (MEISEL, Louis K. *The Great American Pin-Up*. Colonia: Taschen, 2011, p. 15)

Além do comentário de Meisel, podemos acrescentar o fato de que a ilustração do século XX carrega nas representações do corpo influências de todo o tipo, presentes nas mais diversas fontes, desde o meio acadêmico até qualquer forma de entretenimento possível, passando por esportes, contos de *pulp fiction* e até a pornografia. Além disso, o advento da fotografia permitiu enorme aprimoramento no processo de seleção estética. Retomaremos mais adiante as observações que envolvem as representações do corpo na ilustração e nos quadri-

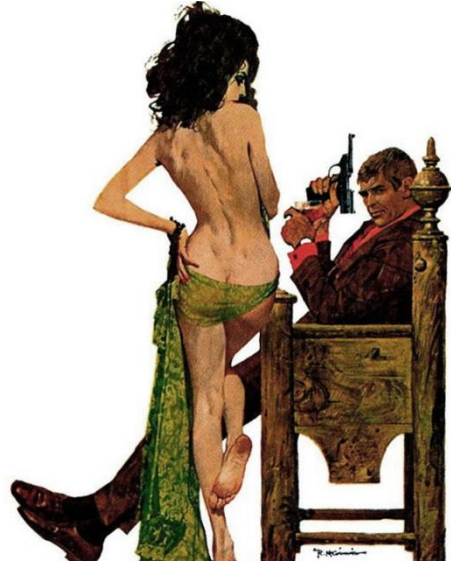
nhos, mas não sem antes fomentar nossa perspectiva conceitual sobre a beleza, à luz de conceitos filosóficos e científicos, nos quais devemos ver corroboradas muitas das observações iniciadas aqui. Por ora, fechamos este primeiro capítulo com alguns exemplos de ilustração que, apesar de não abarcar senão uma pequena parte da vasta produção do século XX, ao menos nos dão uma ideia de como as características da beleza clássica persistem.

Figura 45 – **Robert McGinnis**, *Color Him Dead*, 1977. Coleção privada.



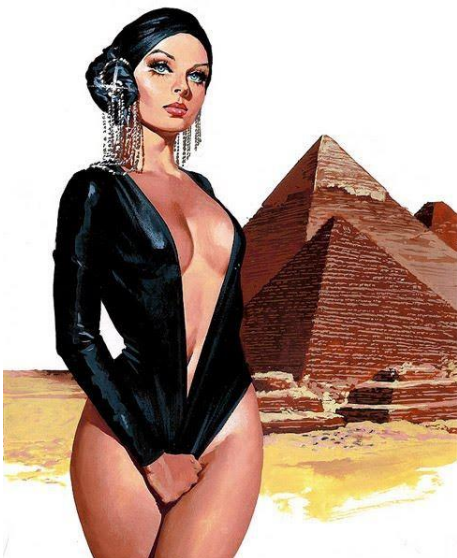
Fonte:
<<http://mysteryfile.com/blog/?p=199>>

Figura 46 – **Robert McGinnis**, *The Calton case*, 1959. Coleção privada.



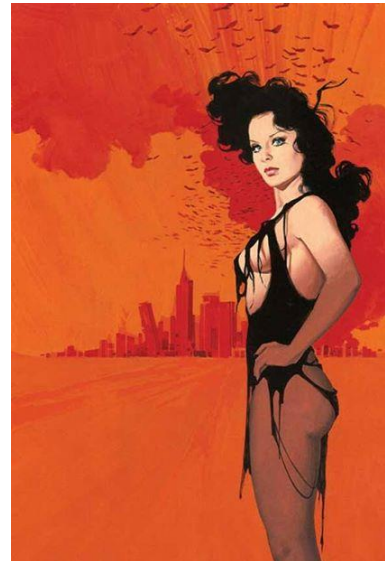
Fonte:
<<http://pulpcovers.com/tag/robertmcginnis/page/25/>>

Figura 47 – **José Luiz Benício**, Brigitte Montfort, 197-. Coleção privada.



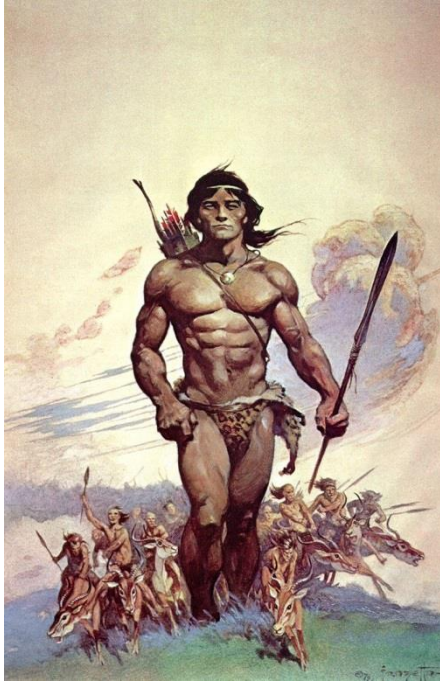
Fonte:
<<http://www.benicioilustrador.com.br/>>

Figura 48 – **José Luiz Benício**, Brigitte Montfort, 197-. Coleção privada.



Fonte:
<<http://www.benicioilustrador.com.br/>>

Figura 49 – **Frank Frazetta**, Tarzan e os homens-formiga, 1972. Coleção privada.



Fonte:

<http://framingpainting.com/painting/tarzan_and_the_antmen-13107.html>

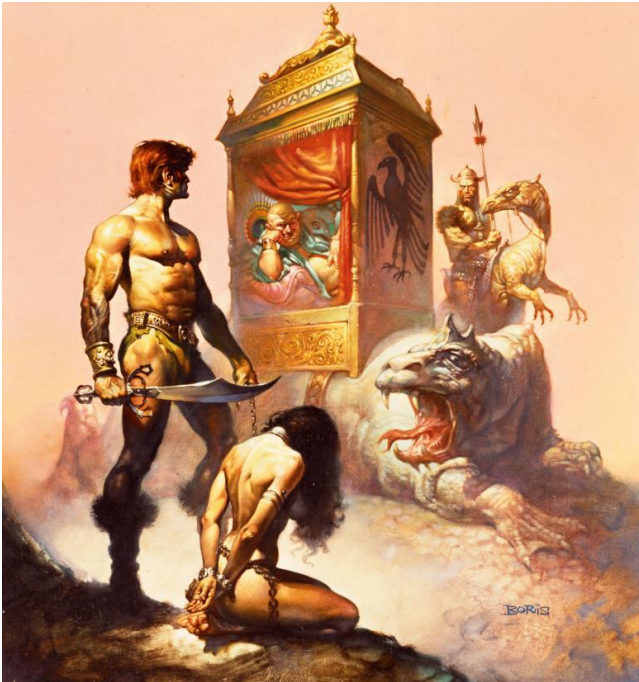
Figura 50 – **Frank Frazetta**, Trapaceiro romano, 1968. Coleção privada.



Fonte:

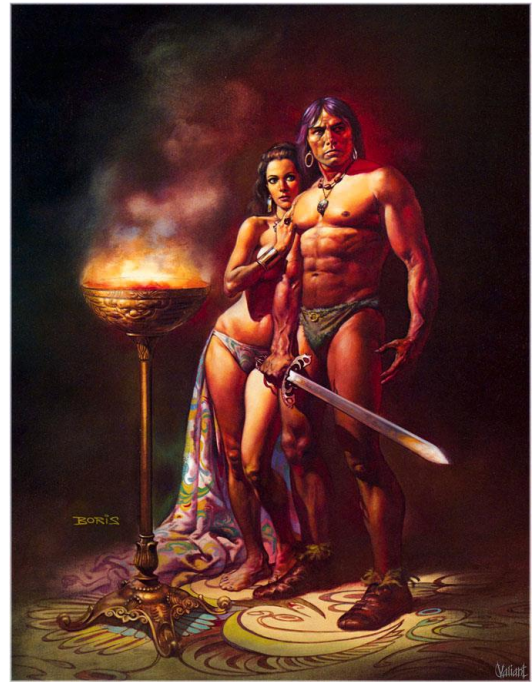
<<http://www.comicsrecommended.com/articles/marvel/frazetta-art.html>>

Figura 51 – **Boris Vallejo**, *Tarnsman of Gor*, 1976. Coleção privada.



Fonte: <<http://vallejo.ural.net/1976/>>

Figura 52 – **Boris Vallejo**, *My Lord the Barbarian*, 1977. Coleção privada.



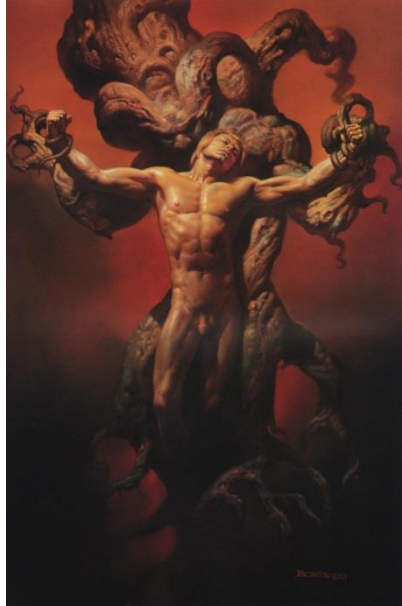
Fonte: <<http://vallejo.ural.net/1977/>>

Figura 53 – **Boris Vallejo**, *Black axe*, 1981. Coleção privada.



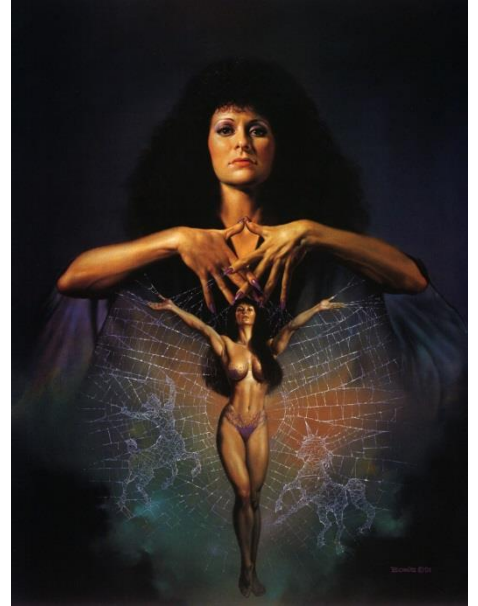
Fonte: <<http://vallejo.ural.net/1981/>>

Figura 54 – **Boris Vallejo**, *Self-punishment*, 1981. Coleção privada.



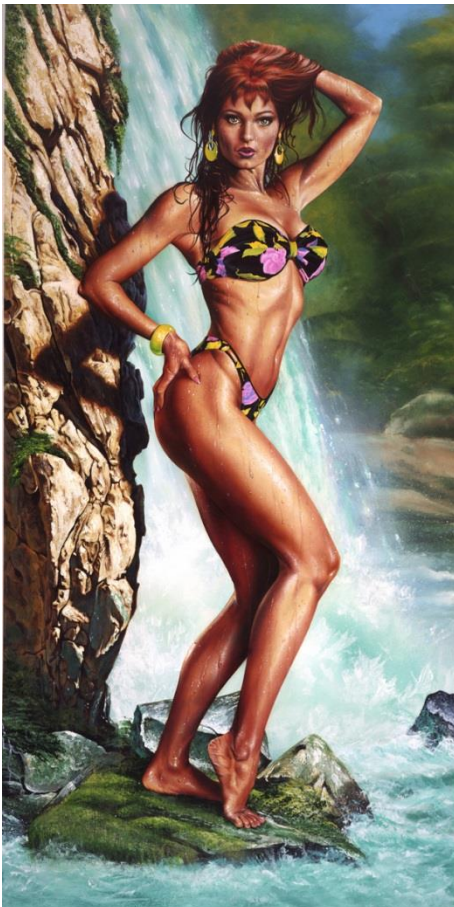
Fonte: <<http://vallejo.ural.net/1981/>>

Figura 55 – **Boris Vallejo**, *Arachne*, 1991. Coleção privada.



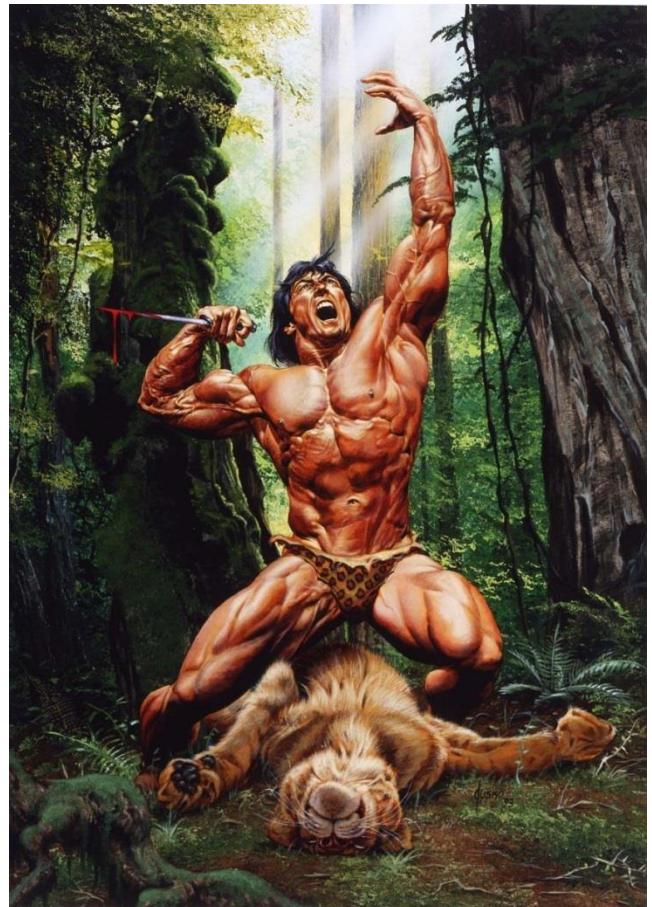
Fonte: <<http://vallejo.ural.net/1991/>>

Figura 56 – **Joe Jusko**, *Mary Jane*, 1989, coleção privada.



Fonte: <<http://joejusko.deviantart.com/>>

Figura 57 – **Joe Jusko**, *Tarzan*, 1989, coleção privada.



Fonte: <<http://joejusko.deviantart.com/>>

3. UMA PERSPECTIVA CONCEITUAL

É terrível morrer de sede no mar. Vocês têm de salgar sua verdade a tal ponto que ela nem sequer mais – mata a sede?

Nietzsche

Uma lembrança marcante dos tempos de escola nos leva a uma aula de Física, em meados de 2003, quando um professor deduzia a famosa equação de Einstein, a qual demonstra que a matéria, quando acelerada até a velocidade da luz, transforma-se em energia. Depois de estudarmos inúmeras equações, dentro de todas as disciplinas que envolvem cálculos ao longo de três anos de ensino médio, aquela era, sem dúvida, uma das mais – se não a mais – simples, e que, segundo o professor, resolvia com elegância um problema complexo. Ao terminar sua explicação, o professor ficou por alguns segundos em silêncio, aparentemente em um estado de contemplação, para logo em seguida dizer “isso é *lindo*”. Não era genial, não era interessante, não era brilhante. Era *lindo*. O nível de apreciação daquela formulação matemática era de tal forma admirável que a tornava *bela*.

Este pequeno relato ilustra muito bem uma característica essencial da beleza: ela é o atributo maior que podemos dar a algo, acima de qualquer característica peculiar a esse algo, quando excede as expectativas do comum, da mesmice, do ordinário. Nesse sentido, a beleza seria uma espécie de abstração que constitui virtualmente tudo aquilo que possa se elevar ao *status* de excepcional, que de alguma forma carregue uma qualidade passível de *gradação*, e isso se estende desde as coisas invisíveis, como pensamentos, sentimentos e ideias, até as coisas visíveis, como objetos e corpos.

É exatamente essa a primeira observação que faz Roger Scruton sobre o tema: percebemos beleza tanto em ideias abstratas quanto em objetos concretos. Percebemos beleza em pessoas, objetos, características, ações e em uma infinidade de coisas que provavelmente abarcam toda e qualquer categoria ontológica, de maneira que a Beleza não está circunscrita a uma característica apenas formal e é evidenciada por coisas de naturezas muito diversas:

Afinal de contas, descrevemos sonhos, mundos, futuros, livros e sentimentos como ‘cor-de-rosa’. Não é isto uma forma de ilustrar que uma propriedade individual pode ocorrer no âmbito de muitas categorias? Não, é a resposta. Se, num certo sentido, todas essas coisas podem dizer-se cor-de-rosa, elas não o são no sentido em que a

minha *camisa* é cor-de-rosa. Quando nos referimos a todas essas coisas como cor-de-rosa estamos a usar uma metáfora, que requer um salto de imaginação para ser corretamente compreendida. (SCRUTON, Roger. *Beleza*. Lisboa: Guerra e Paz, 2012, p.15)

Dessa forma, podemos entender que a beleza é um valor. Um valor que funciona como um feixe de luz e pode ser observado em todas essas coisas, quando estas funcionam como um objeto translúcido a permitir que a luz passe integralmente por ele. Um valor. Tão importante e necessário à nossa condição humana como o Bem ou a Justiça.

Além disso, e para efeito argumentativo do presente trabalho, entendemos por beleza a categoria estética primeira, que por muito tempo reinou absoluta na Arte. Categoria estética, apenas. “A” categoria estética, sobre a qual foi sistematizado todo um escopo teórico desde os tempos de Platão até os momentos de maior “instabilidade epistêmica”, a partir de meados do século XIX até a contemporaneidade. De tudo o que já foi dito e que se pode dizer sobre estética, talvez seja a Beleza a categoria mais controversa, a qual se possa colocar em discussão atualmente e que mais frequentemente é colocada como objeto de negação, opressão, deliberada manipulação, imposição etc. de maneira que, depois de um longo período de estabelecimento de conceitos bem definidos, a beleza passa de objeto de idealização para objeto de negação. Mas, mesmo quando a beleza passou a ser negada e/ou subvertida no século XX (em especial nos manifestos dadaísta e futurista), e ainda hoje, quando temos uma infinidade de soluções estéticas inventadas e reinventadas na arte, não há categoria estética que dê conta de existir sem antes pagar seu tributo ao *belo*. O feio, o grotesco, a comédia e a tragédia são categorias estéticas que, de alguma maneira, são definidas a partir da ideia de beleza, mesmo que seja para contradizê-la.

À vista disso, reforçamos a ideia de que a beleza é um *valor*, e como tal, ainda é alvo de questionamentos na contemporaneidade, bem como os ideais de justiça, democracia, liberdade, amor e qualquer conceito que carregue uma quase que natural controvérsia na sua definição, tornando necessário o estabelecimento de uma base lógica para a argumentação que segue, recortando cirurgicamente os elementos que devem constituir a definição a ser trabalhada. Não ignoramos, portanto, as possíveis contradições entre aquilo que é belo em diferentes épocas, até porque foge dos objetivos da pesquisa esse tipo de abordagem, a buscar uma suposta “beleza definitiva” ou algo similar.

Interessa-nos muito mais o elemento constituinte da beleza que, uma vez esgotadas as possibilidades de exploração das formas até o presente momento, ainda permanece. Interessa-nos a beleza que ocupava a realeza no campo da arte, e que agora habita a *plebe*, constituída por formas de arte que muitos acadêmicos e pretensos especialistas podem considerar *menores*, como fotografia, cinema, ilustração e quadrinhos, únicos territórios onde ainda prevalece, quase absoluta. Interessa-nos o conceito por trás desse elemento ao mesmo tempo tão subjetivo e tão concreto, que torna belos objetos e imagens tão diversas, mesmo para um único juízo de gosto. Interessa-nos a contradição e a objetividade do conceito de beleza, o qual observamos em alguns padrões, mas que se estende por muitos outros.

O problema central reside no fato de esse elemento ser de uma natureza essencialmente subjetiva e obscura. Todavia, caso haja algum componente objetivo que possa fundamentar a construção de uma perspectiva conceitual para a Beleza, esse componente foi parcialmente construído no primeiro capítulo dessa pesquisa, com o estabelecimento de referências visuais concretas que ajudarão, inclusive, a compor o estudo do capítulo seguinte. Por ora, trataremos de estabelecer essa base lógica sobre a qual deve se sustentar a argumentação que segue, procurando abordar o tema sob a ótica dos fatores que julgamos mais relevantes e cuja ressonância é a mais harmônica possível com o objeto *Beleza*, dentro da proposta que estamos trabalhando.

Verdades triviais, uma base axiomática

Diz o senso comum que não há verdades absolutas. Seria essa afirmação uma verdade absoluta? Eis um ponto de falseabilidade que se encontra na própria essência da alegação: se ela mesma constitui uma verdade absoluta, contradiz a si mesma no momento em que é dita. Ao mesmo tempo, se encontrarmos uma única verdade absoluta, é suficiente para tornar a alegação inválida. E esse é apenas um dos problemas de se usar a palavra *verdade* em uma linha argumentativa. Sem entrar no mérito de outras possíveis confusões epistemológicas, é necessário especificar de que maneira Scruton nos coloca essa verdade, sem a pretensão necessária de estabelecer uma teoria de caráter *absoluto*. O primeiro problema reside na necessidade de se estabelecer um pressuposto capaz de distinguir uma proposição verdadeira de uma falsa.

Segundo Scruton, alguns filósofos apresentaram propostas de solução para o problema da teoria da verdade³⁵. Para solucionar o problema, uma teoria da verdade deveria necessariamente estar de acordo com truísmos – verdades triviais ou banais, evidentes – constituídos segundo a lógica. Tais truísmos devem constituir como que um teste definitivo para *qualquer* teoria filosófica. Seguindo por essa linha de pensamento, nenhuma verdade poderia contradizer outra, e nenhuma asserção é verdadeira apenas por dizer que é³⁶. Deverá passar pelo mesmo escrutínio que qualquer outra alegação, sem perder a coerência. Argumentar dessa forma, em tese, deixa as ideias apresentadas livres de falácias, que são, em essência, falsos argumentos: conjunto de erros de raciocínio (deliberados ou não) que na prática não servem para sustentar uma ideia, mas que são apresentados de maneira a dar a impressão de servir.

À vista disso, Scruton lista seis verdades triviais sobre a beleza e que deverão constituir essa base lógica para a argumentação que segue. Do mesmo modo que, para iniciar um debate acerca de qualquer outro assunto, o conhecimento de uma determinada base teórica é o pressuposto mínimo para a discussão, sem a necessidade de apresentar tais ideias, pois estas estão implícitas aos debatedores, tais truísmos deverão estar implícitos quando a palavra *beleza* aparecer novamente. Dada a sua natureza essencialmente subjetiva, faz-se necessária a apresentação desses truísmos³⁷:

- I. A beleza traz prazer.
- II. Há coisas mais belas que outras.
- III. A beleza é sempre um motivo para que prestemos atenção à coisa que a possui ou a expressa.
- IV. A beleza é objeto de um tipo de juízo: o juízo de gosto.
- V. O juízo de gosto é feito sobre o objeto belo e não sobre o estado de espírito do sujeito. Ao descrever um objeto, descrevemos a ele e não a nós mesmos.

³⁵ Scruton, 2012, p. 18

³⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

³⁷ *Ibid.*, p. 19

- VI. Não há juízos de gosto em segunda mão. É impossível que um juízo de gosto seja legítimo se este for fruto de uma descrição proveniente de terceiros. Só é válido quando feito de uma apreciação direta.

Se algo nos é agradável, é lógico supor que temos bons motivos para ter o interesse nele desperto. E absolutamente *todo* ser humano tem interesse e sente-se mais atraído por algumas coisas em detrimento de outras. Tendo isso em vista, podemos considerar que o segundo truísmo carrega em si algumas implicações, uma vez que todo juízo de valor é essencialmente comparativo e se evidencia por contrastes: ao fazer um juízo sobre a beleza de um objeto, temos uma preocupação intrínseca em estabelecer alternativas mais claras para que possamos *escolher dentre* elas, como no juízo de Páris. E essa possibilidade de hierarquização por contrastes é bastante controversa, pois todo contraste evidencia algo, e tudo aquilo que se mostra inferior por comparação gera desconforto em alguém, provocando o desejo pela negação. Um exemplo ilustrativo pode ser visto no filme *Amadeus*, quando o personagem Antonio Salieri tem a oportunidade de ler as partituras originais de Mozart, o que nele provoca um desgosto profundo ao perceber que este possuía um elevado “dom”, o qual evidenciava, miseravelmente, a sua mediocridade. Por isso, ao próprio Deus, Salieri declara sua mágoa:

De agora em diante somos inimigos, Você e eu. Porque Você escolheu para o seu instrumento um garoto arrogante, desregrado, obscuro e infantil, e deu a mim como recompensa a capacidade de reconhecer Sua encarnação. Porque o Senhor é injusto, arbitrário, cruel, eu vou nega-Lo. Eu juro. Vou amaldiçoar e machucar Sua criação na Terra tanto quanto eu possa. Vou arruinar a Sua encarnação. (FORMAN, Milos. *Amadeus*, Warner Bros. Entertainment, 1984)

A terrível constatação de Salieri está presente em todo o contraste salientado pela Beleza e é imperativa ao apresentar a dolorosa verdade que nos mostra que, independentemente do nosso juízo de valores, *existem* coisas mais belas que outras e não podemos mudar a realidade. No máximo podemos mascarar-la por meio de discursos levianos, caso seja de nosso interesse.

À parte disso, podemos acrescentar que, de todas as verdades triviais, as três primeiras dizem respeito ao poder de sedução do objeto sobre o observador. Aplicam-se ao que é mais ou menos atrativo e constituem as verdades mais óbvias. Afinal de contas, seria mesmo

necessário ressaltar o fato de que a beleza é algo que traz prazer, se não por motivos meramente argumentativos? Em qualquer outro contexto, tal reforço seria desnecessário. Dito isso, podemos concluir que, ao menos as três primeiras assertivas são de tal maneira óbvias, que dispensam qualquer comentário complementar além do exposto. Constituem aquilo que viemos reforçando – verdades *triviais* – atributos naturais da beleza, estudada, argumentada, contra argumentada e compreendida. À exaustão.

As três últimas assertivas estão relacionadas à capacidade de julgar o nível ou potência daquilo que as outras três sugerem. Scruton postula de maneira essencialmente *kantiana* ao estabelecer a Beleza como objeto do juízo de gosto, uma vez que considera o juízo de gosto “um juízo genuíno, apoiado em razões”³⁸. E aqui cabe uma observação a respeito de o que seria um juízo genuíno. Segundo Immanuel Kant (1724-1804), o juízo estético não é proveniente do conhecimento, mas do sentimento ou prazer, portanto não é lógico. Vejamos que, aqui, o próprio Kant contradiz parcialmente o quinto truísmo de Scruton:

Toda referência das representações, mesmo das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, *mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação*. (KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 3ª edição, 2012, p. 38, grifos nossos)

Então, se é correto afirmar que o juízo de gosto é apoiado em razões, é igualmente correto afirmar que suas razões não podem constituir premissas indutivas válidas, uma vez que o prazer gerado por algo é subjetivo e circunscrito ao sujeito. Por conseguinte, não se pode obter um juízo estético legítimo em segunda mão. A objetividade envolvida no processo corresponde apenas à capacidade de empatia com relação ao sentimento que determinado objeto causa, porém confiar num crítico *antes* de qualquer apreciação direta é submeter-se ao seu juízo³⁹.

Outro problema reside no fato de que a empatia como *componente objetivo* de análise tem uma limitação na subjetividade da sensação, que está circunscrita à individualidade de cada sujeito em particular e cujo efeito em diferentes observadores é absolutamente inverificável, tornando impossível qualquer comparação. Ainda assim, por simples aplicação

³⁸ *Id.*, 2012, p. 22

³⁹ *Ibid.*, op. cit., p.19

de um princípio de isonomia, uma vez conhecidos os critérios de um crítico, pode-se inferir a sensação por ele descrita, prejudicando o juízo legítimo. Logo, o sexto truísmo pode estar eventualmente equivocado e não necessariamente constituiria um pilar fundamental de nossa base lógica. Ocorre que Scruton parece prever essa possível confusão interpretativa, a começar identificando que

[...] o nosso próprio prazer é o critério que indica sinceridade e, quando falamos sobre um objeto que os outros consideram agradável, o melhor que podemos dizer com sinceridade é que ele é *aparentemente* agradável ou que *parece* ser agradável, em virtude de outros terem achado que sim. [...] É certo que fazemos juízos que discriminam coisas agradáveis: é apropriado ter prazer com umas coisas e inapropriado tê-lo com outras. Porém, esses juízos centram-se no estado de espírito do sujeito e não numa qualidade do objeto. Podemos dizer tudo o que quisermos sobre a propriedade ou impropriedade dos nossos prazeres, sem invocarmos a ideia de que algumas coisas são *realmente* agradáveis e que outras só o são aparentemente. (SCRUTON, 2012, p.20-21. Grifos do autor)

Assim sendo, continua de pé o postulado, uma vez demonstrado que, mesmo diante da possibilidade de uma visão embotada por uma opinião apriorística, *de fato*, só é legítimo o juízo proveniente de uma apreciação direta. Em contrapartida, tal juízo, que faz uma alegação objetiva sobre um objeto, não constitui *em si* um argumento ou premissa real, uma vez que não necessariamente dá conta de *demonstrar* a outrem o ponto que defende. Ele próprio (o argumento) é válido e inválido ao mesmo tempo. É objetivo e subjetivo. Ao mesmo tempo.

Nitidamente, Scruton bebeu em fontes de filosofia idealista. Ele escreve de mãos dadas com Platão e Kant. Em decorrência disso, vemos um pensamento sustentado pelas bases anteriormente apresentadas, se desenvolvendo todo nesse sentido. Ele conclui que o juízo de beleza não é algo que indica meramente uma preferência pessoal. Inclusive, em alguns pontos, dando a entender que há uma distinção *real* entre o *bom* e o *mau* gosto. Isso fica ainda mais claro quando traz a ideia do interesse desinteressado, proposto por Kant, e adiante, quando discute a beleza humana, tendo como base o conceito platônico do *caminho de Eros*.

Seria razoável supor que, na ideia por trás das aferições de Kant, há uma distinção que coloca o interesse desinteressado como moralmente superior. Por conseguinte, o prazer altruísta ou desinteressado estaria, também, em um patamar superior. Uma conclusão que emerge disso é a noção de que, sob essa perspectiva, um fruidor capaz de um real interesse

desinteressado teria o poder de julgamento superior e sua indicação do belo constituiria um veredicto necessário, próximo do inquestionável.

Tal conclusão pode parecer elegante, além de ser racionalmente possível. No entanto é absolutamente inverificável e, por isso, pode se encontrar em problemas sérios diante de uma estruturação simples de pensamento empirista. Podemos concordar ou discordar do raciocínio de Kant, mas a conclusão de que haveria um veredicto necessário requer alguma base mais sólida. E essa base não seria passível de concordância ou discordância: seria categórica. Caso fosse verificável, teria o caráter absoluto que reivindica para si. Mas, uma vez que nos falte um referencial concreto, tal conclusão não tem como constituir um argumento válido. Além disso, todo referencial concreto – um único exemplo de fruidor capaz de tal interesse desinteressado – falharia miseravelmente em demonstrar que seu interesse é *realmente* desinteressado, uma vez que a motivação do interesse é inverificável. Seu caráter subjetivo não o permite tocar o limite do *categórico*. E isso tudo se respeitarmos a premissa de que tal fruidor imaginário teria, necessariamente, um julgamento de tal natureza superior, capaz de sinalizar de maneira definitiva um referencial de bom gosto. Tal premissa, bem como o raciocínio aqui exposto, necessita de algum nível de concretude para quebrar o seu caráter especulativo, pois uma hipótese não falseável é uma hipótese fraca. Portanto não temos bons motivos para concordar com Kant e aceitar, sem nenhum exemplo prático, que suas premissas são válidas, apenas por serem racionalmente possíveis. E, se concordamos com ele, não poderemos fazê-lo sem ter em vista que sua ideia não possui peso maior que uma *mera* hipótese.

Antes mesmo da solução essencialmente indutiva de Kant, David Hume (1711-1776) já demonstrara que esse tipo de inferência não se justifica logicamente. Segundo Hume, de todas as coisas que podemos conhecer, há uma distinção entre impressões e ideias, sendo as impressões os dados obtidos por meio dos sentidos, e as ideias, a replicação e associação das impressões dentro da mente⁴⁰. A sensação que temos ao apreciar uma taça de vinho é uma impressão de sabor. A recordação da sensação no dia seguinte é a ideia de sabor. E as associações dessa sensação com impressões similares e distintas também constituem essa ideia. De acordo com esse raciocínio, todas as ideias advêm de impressões. Sejam elas diretas ou por associações mentais que as manipulam e formam novas ideias.

⁴⁰ Hume desenvolve todo este raciocínio entre as seções II e III (Da origem das ideias e Da associação das ideias, respectivamente), dentro do Tratado Acerca do Entendimento Humano (HUME, David. Investigação acerca do conhecimento humano, São Paulo: Nova Cultural, 2004, p. 35-47)

A conclusão de Hume – a qual os idealistas não deram conta de refutar, se não no campo da especulação – é que o nosso conhecimento das coisas de fato não pode ter o mesmo peso que o nosso conhecimento das ideias⁴¹.

Ocorre que a beleza provoca um tipo de prazer que é fundamentalmente *sensorial* e não intelectual⁴². Ou, pelo menos não o apreendemos de maneira intelectual se não no momento em que esse prazer se configura como tal. A contemplação de um belo rosto, um belo corpo, uma bela paisagem, tudo é objeto de um prazer sensorial, ainda que não se encerre nos sentidos, ele precisa dos sentidos para vir a existir. Além disso, a beleza que percebemos num conto ou romance – que não se reduz às informações contidas nas palavras organizadas naquela ordem específica – teria como prerrogativa a apreensão dessas ideias na mente, diferenciando essa experiência estética de outras essencialmente sensoriais. No entanto, mesmo com a questão se configurando mais no intelecto que nos sentidos, não foge à regra de precisar dos sentidos para que possa vir a existir.

Vale ressaltar que, com essa breve refutação empirista, não pretendemos desconstruir totalmente o desenvolvimento kantiano que Scruton segue. Até porque provavelmente caberia uma réplica idealista, à qual não daremos voz aqui.

A ideia é demonstrar que a mesma base axiomática apresentada no começo deste tópico pode servir para a construção de uma argumentação nos dois sentidos. Portanto, o fundamento apresentado na forma de truísmos segue válido: os pontos cegos na construção idealista não mudam o fato de que há coisas mais belas que outras, a beleza nos traz prazer, é razão para que prestemos atenção àquilo que a possui ou expressa, é objeto de um juízo de gosto feito sobre o objeto belo e só pode advir de uma apreciação direta. Em suma, o direcionamento que será dado a essas questões pode ter um caráter idealista ou empirista. A base lógica constituída pelos truísmos apresentados é invariável.

Beleza humana, um fato

Quando se trata de beleza humana, é frequente a associação do adjetivo com outras características não visuais que são, dentre outras coisas, próprias do ser humano. Estabelecido majoritariamente pela doutrina platônica e endossado pela igreja cristã, o mito de que a

⁴¹ HUME, David *apud* DUDLEY, Will. Idealismo Alemão, Petrópolis: Vozes, 2013, p. 20.

⁴² SCRUTON, 2012, p. 32

beleza é um atributo sobretudo transcendente e não físico⁴³ nos faz misturar as ideias. Afinal de contas, sob os mais diversos aspectos, a beleza em tudo o que se pode qualificar como belo é sem dúvida um objeto de contemplação, de *admiração*. E admiramos elementos diversos que nem sempre estão associados a apreciações sensoriais diretas, no entanto, a beleza humana carrega essa profunda complexidade, capaz de confundir o entendimento do conceito.

A construção ideológica – e com forte carga doutrinária – de Platão ocorre por meio de um raciocínio lógico, mas cujas premissas nem sempre se justificam fora delas mesmas. Em relação à beleza, isso significa que ele afirma que algumas coisas são belas, sem, no entanto, apontar o *porquê* de serem belas, revelando mais o que ele entende por beleza do que dando uma justificativa ou definição para o seu entendimento. E um exemplo disso pode ser observado em O Banquete:

Tudo o que fazemos neste momento: beber, cantar, conversar, nada em si mesmo, é belo; da maneira por que é feito é que dependerá ser isso; se a ação for executada com beleza e retidão, será bela; se não houver retidão, será feia. É o que se dá com Eros e o ato de amar: nem todo amor é belo e merecedor de encômios, mas apenas o que se alia à nobreza. (PLATÃO. O Banquete, Belém: Editora UFPA, 3ª edição, 2011, p. 95)

Disso, podemos inferir duas coisas. A primeira é que *na visão de Platão*, a prerrogativa para uma beleza real está na virtude. A segunda, que decorre da primeira, é que o fundamento da beleza estaria em uma base não concreta, mas transcendente. A questão se desenha sobre um axioma, estabelecido a partir de uma noção idealista que emerge, fundamentalmente, de toda a filosofia platônica.

Poderíamos perguntar a Platão o porquê da necessidade de haver retidão para que a ação seja bela. Com que fundamento se afirma isso? Afinal de contas, mesmo que entendamos o que ele quis dizer – e a associação não é das mais complexas – o conceito não está livre da necessidade de uma justificativa sólida. E essa justificativa se tornaria um novo axioma, o qual, para a nossa análise, deveria necessariamente ser fundamentado em algo concreto, o que, por definição, não condiz com a filosofia platônica. A questão, nesse caso, passa para um ciclo sem fim, em que cada explicação se torna um novo axioma, sem que jamais se chegue a uma definição que atenda a necessidade do conceito por uma base sólida. Mas, como dito

⁴³ MARWICK, Arthur. Uma História da Beleza Humana, São Paulo: Editora SENAC, 2010, p. 9

anteriormente, a concretude do conceito é algo que virtualmente não cabe em uma construção platônica, que se fundamenta quase sempre no invisível, ideal, essencial etc., sendo a beleza mais um componente do escopo teórico de Platão, referente às coisas *em si*, que seriam perfeitas no mundo das ideias e a projeção no mundo concreto, apenas uma cópia imperfeita dessa realidade essencial. Essa Beleza estaria presente, como um sentimento, em apreciações de natureza diversa, tal qual observamos anteriormente: em objetos concretos e em ideias abstratas.

Nesse ponto começa uma distinção clara entre a beleza ideal e seu aspecto visível, material. Enquanto a primeira se parece, cada vez mais, com um conceito obscuro e frágil, a segunda tem um forte aspecto palpável e racionalmente mais plausível. Se adotarmos a visão idealista que influenciou praticamente toda a construção imagética ocidental, devemos ter em vista – como algo verdadeiro – a fraca premissa que coloca o mundo ideal de Platão como um fato real, considerando, dentre outras coisas, que *realmente* existe, uma Beleza em si, o que é absurdo, devido a sua natureza não falseável. O próprio Scruton, cujo pensamento é carregado de forte influência idealista, reconhece que só precisamos de um pouco de ceticismo para perceber que há, na construção platônica, mais desejo de verdade do que verdade propriamente dita⁴⁴. Isso porque ele (Platão) não dá uma explicação logicamente satisfatória de como um mesmo estado sublime de espírito é, ao mesmo tempo, desejo sexual e contemplação delicada de uma abstração caracterizada pela suposta “beleza da alma”⁴⁵. Ainda em *O Banquete*:

Se nalgum tempo a vires, ela (a Beleza em si) te parecerá muito diferente do ouro, das vestes, dos belos meninos e adolescentes, cuja vista presentemente tanto te arrebatava, a ti e a muitos outros, a ponto de, para verdes vossos bem-amados e ficardes, se fosse possível, eternamente presos a eles, estardes dispostos a não comer nem beber, contanto que passásseis o tempo todo na sua contemplação ao lado deles. Que ideia faríamos [...] da ventura de quem se elevasse até essa visão do Belo em si mesmo, simples, puro e sem mistura, e contemplasse não a beleza maculada pela carne, por cores mil e outras futilidades perecíveis, porém a Beleza divina em si mesma, sob sua forma inconfundível? Considerarias banal a vida de quem olhasse nessa direção e contemplasse a beleza com o órgão apropriado, o espírito, e se pusesse em comunicação com ela? Não compreendes que é somente nesse estado, quando contempla o Belo com o órgão que o deixa visível, que ele fica em condições de gerar, porém não simulacros da virtude, porque o seu olhar não pousa em simulacros, mas a própria realidade? (PLATÃO. *O Banquete*, Belém: Editora UFPA, 3ª edição, 2011, p. 173)

⁴⁴ SCRUTON, 2012, p. 47

⁴⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

Percebamos que Platão parte de premissas construídas em cima de ideias muito intangíveis e distantes – por vezes até irreais, sob um ponto de vista empirista –, logo não há *como* ser parte integral da perspectiva conceitual que estamos construindo. Em discursos poéticos como esse, ele apresenta pequenas sínteses de sua visão de mundo idealista que, apesar de muito bem construída, dentro de sua linha dialética, não serve como base para as considerações que seguem. Primeiro porque toma como verdade uma essência inverificável. Segundo porque constitui, ele próprio, o crítico que se arroga o direito de fazer um juízo apriorístico da subjetividade alheia, como podemos ver no seu frequente uso do tempo verbal no subjuntivo de maneira categórica, cujo exemplo ilustrativo da citação em destaque é apenas um em meio aos diálogos platônicos.

Há, no entanto, um conceito pertinente na visão platônica. Da distinção entre a beleza ideal e a beleza concreta, ele extrai a ideia do *caminho de eros*. Mas é importante ressaltar que esse *eros* não corresponde ao deus mitológico em sua forma literal, mas um impulso inerente ao ser humano e envolve uma vontade de posse do outro⁴⁶. Esse desejo real, direcionado aos corpos, seria, dentro da visão platônica, uma tentação a ser dominada e controlada pela virtude da temperança, fazendo da atração por belos corpos uma espécie de ponte para essa beleza ideal que ele *supõe* verdadeira:

Só assim deve alguém entrar ou ser levado pelo caminho do amor (eros), partindo das belezas particulares para subir até àquela outra beleza, e servindo-se das primeiras como de degraus: de um belo corpo passará para dois; de dois, para todos os corpos belos, e depois dos corpos belos para as belas ações, das belas ações para os belos conhecimentos, até que dos belos conhecimentos alcance, finalmente, aquele conhecimento que outra coisa não é senão o próprio conhecimento do Belo, para terminar por contemplar o Belo em si mesmo. (PLATÃO. O Banquete, Belém: Editora UFPA, 3ª edição, 2011, p. 171)

À parte de seu caráter intangível, o tratamento platônico traz algo de muito concreto, que é a relação entre beleza e desejo. Encaremos isso como uma via de mão dupla em que a beleza estimula o desejo e o desejo convida ao sentimento de beleza. No entanto, a segunda ideia não reflete com precisão a experiência da atração física: o que ocorre é que o desejo começa a partir do momento em que os olhos se deixam levar por um belo rosto e/ou um belo corpo⁴⁷. Podemos desenvolver essa ideia a partir do terceiro truísmo apresentado no tópi-

⁴⁶ *Ibid.*, *op. cit.* p. 46-47

⁴⁷ *Idib.*, *op. cit.* p. 45

co anterior para fomentar um conceito que agora começa a se desenhar mais claramente e que Scruton postula, ecoando Platão, na forma de um sétimo truísmo⁴⁸:

VII. A beleza humana *instiga* o desejo e desperta o fascínio.

Para a beleza humana – essa beleza palpável, visível, concreta – podemos ter em mente esse axioma como nosso principal fundamento. E é exatamente onde o terreno do conceito começa a se mostrar mais espinhoso, pois a partir daqui, algumas considerações mais drásticas se fazem necessárias para que haja algum progresso epistemológico significativo.

Como bem observa Arthur Marwick, “a civilização sempre dependeu da observância de certas ficções polidas, e não há uma profusão maior de semelhantes ficções do que no que se atém à questão da beleza humana”⁴⁹. Afinal de contas, o malabarismo hermenêutico que caracteriza a visão idealista explícita, na verdade, uma tentativa de expandir a definição de algo cuja natureza é majoritariamente sensorial, levando-a para um campo intangível, propositalmente ou não, fora da compreensão racional, o que fomenta o mito da chamada “beleza interior” frequentemente observada em frases como “ela é uma bela moça” interpretada no sentido de “ela é uma moça muito simpática e inteligente”. E como seria possível esse enorme salto que leva do elogio a uma característica específica – a beleza física – à associação com características tão diversas se não devido a essa *ficção polida*?

Ocorre que há uma crueldade intrínseca no ato de classificar a aparência alheia, mesmo quando o julgamento não é carregado de más intenções. Mas uma pesquisa não deve partir de um juízo moral apriorístico, portanto seguimos com as considerações, independentemente do caráter de suas eventuais conclusões.

A dificuldade na constatação que a beleza proporciona está relacionada com o fato de que atributos como moral e ética *não* estão relacionados com a aparência física, senão em um salto imaginativo, metafórico ou ficcional. Se, no entanto, desvinculamos a ideia de beleza dos elementos não sensoriais, nos aproximamos de um conceito mais palpável. Em geral, acreditamos na falsa ideia de que a beleza tem a ver com atributos morais porque *gostaríamos*

⁴⁸ *Idib., loc. cit.*

⁴⁹ MARWICK, 2010, p. 13

que isso fosse verdade. No fundo, valorizamos a beleza física e pretendemos compensar sua escassez com essa associação imaginária:

A hipocrisia e a ambivalência provêm do nosso desejo perfeitamente compreensível de acreditar simultaneamente em várias coisas diferentes, assim como do modo pelo qual o tema beleza está incrustado tanto em mitos antiquíssimos quanto em nossos fortes sentimentos pessoais. Pensar francamente a beleza é uma das tarefas mais difíceis empreendidas pelo ser humano. O ciclo comum do autoengano começa pela percepção sincera, ‘Eu não sou bonito como o apresentador de televisão, a modelo, o artista de cinema’, prossegue com o consolo, ‘mas eu tenho qualidades de inteligência e perspicácia, ou charme e simpatia, ou humor e vivacidade, ou...’ (...) e conclui, ‘portanto, na verdade, eu sou bonito’ – e, como todo mundo quer (apesar do transcendentalismo) ser considerado fisicamente bonito, as qualidades morais da inteligência e da perspicácia, do charme e da vivacidade ou seja lá do que for transmudam-se, à maneira do alquimista medieval (e com tanto sucesso genuíno quanto), em beleza física. (MARWICK, Arthur. Uma História da Beleza Humana, São Paulo: Editora SENAC, 2010, p. 15)

Nesse ponto deve estar claro que a beleza da qual falamos é aquela estritamente superficial. Não é objeto de observação a beleza em seu aspecto metafórico. A propalada *beleza interior* constitui um conceito idiossincrático, restrito à subjetividade do observador, sendo associada à efetiva beleza física em obras de ficção, como um meio de imprimir visualidade à ideia de beleza. Tal associação, porém, não constitui um fato concreto na vida real. A definição de beleza aqui adotada é, portanto, bastante rigorosa, cruel e, sob determinado ponto de vista, fútil. E, para usar uma terminologia mais científica: em essência, o trabalho consiste em *isolar a variável beleza* para tentar compreendê-la.

A tese defendida por Marwick é que a beleza não é algo fictício e abstrato, mas real e palpável, com implicações plenamente observáveis, não é um constructo artificial ou mito⁵⁰. Afinal de contas, há um fascínio legítimo exercido por pessoas dotadas de beleza. Temos uma nítida obsessão pela aparência física uns dos outros e seria razoável supor que é universalmente notória a atenção espontânea que as pessoas belas atraem para si⁵¹. Tais assertivas podem ser discutíveis, mas, diferentemente dos exaustivos rodeios interpretativos que a teoria idealista propõe, encontram evidências concretas, fortes o bastante para suportá-las.

Para compreender a beleza nesse seu aspecto mais puro, Marwick pensou em um método bastante simples, que consiste em desassociar a beleza de todas as características hu-

⁵⁰ *Ibid. op. cit.* p. 39

⁵¹ *Ibid. op. cit.* p. 14

manas não físicas, bem como da moda⁵² circunscrita a cada época, concentrando sua observação no efeito que ela (beleza) exerce sobre a maioria avassaladora das pessoas que tem a oportunidade de apreciá-la. Dessa forma, esperamos demonstrar, em linhas gerais, a veracidade de sua tese, quebrando os mitos recorrentes acerca desse conceito.

Há um caráter axiomático nessa abordagem, posto que pressupõe um impacto necessário, independente de contexto cultural ou temporal.

A beleza extraordinária registra-se de imediato e se anuncia pelo efeito que tem sobre os observadores; nós, a maioria de nós, a reconhecemos ao vê-la. Os romancistas não são lá muito felizes quando se entregam a descrições meticulosas da beleza individual. Nós acreditamos na beleza de Gwendolen, em *Daniel Deronda*, ou na de Lizzie Greystock, personagem de Anthony Trollope, ou na de Lyon Burke, o irresistível bonitão de *O vale das bonecas* de Jacqueline Susann, não pela descrição minuciosa feita pelos autores, e sim pelo relato do efeito dessa beleza sobre as outras pessoas. A beleza é o fenômeno inteiramente físico que tem um efeito perturbador, sedutor e excitante nos observadores. (MARWICK, Arthur. *Uma História da Beleza Humana*, São Paulo: Editora SENAC, 2010, p. 23)

Não deixa de ser curioso notar que Marwick não coloca o juízo de gosto em discussão. No entanto, sua metodologia não entra em conflito com o sexto truísmo, afinal de contas não há, de fato, juízo de gosto em segunda mão no ato de aceitar como válido o indicativo apontado em relatos de terceiros, pois o que temos sobre essas informações é meramente um olhar de caráter investigativo, cuja pretensão é suportar as assertivas fundamentais apresentadas. A ideia é que os relatos carregam fortes indícios não da beleza que se perdeu no tempo (ao menos não diretamente), mas do *efeito concreto* que exerceu em seus contemporâneos. Assim sendo, seria possível, sem contrariar nossas verdades triviais, ter como evidências sólidas os relatos acerca de figuras que hoje nos são obscuras. Essa noção permite fomentar um tópico inteiramente teórico, com a certeza de que o interlocutor tem plena noção *visual* do que estamos apresentando. Tendo isso em vista, Marwick reforça:

O grande problema é que, nos períodos mais remotos (por exemplo, o século XVI e os anteriores), é difícil saber ao certo qual era a aparência de determinada pessoa. Reiterando a minha convicção fundamental de que grande parte da beleza de indivíduos que nós nunca vimos nem vamos ver pode ser reconhecida pelas reações

⁵² Marwick cita o filósofo norte-americano Theophilus Finck, para quem a moda é “serva da feiura”, sob a alegação de que ela (a moda) constitui uma artimanha da “maioria feia para obrigar a minoria bonita a ocultar seus encantos” (H. T. Finck, 1887, p. 187, 374-375 *apud* MARWICK, 2010, p. 18)

que provocou nos contemporâneos, considero que o punhado de mulheres (e os poucos homens) tidos como as grandes beldades de sua época eram de fato lindíssimos [...], posto que eu sempre procure corroboração na prova visual, assim como na evidência detalhadamente escrita. (MARWICK, Arthur. Uma História da Beleza Humana, São Paulo: Editora SENAC, 2010, p. 71)

O porquê de esse levantamento histórico se concentrar, ao menos numericamente, mais em mulheres que em homens pode ser respondido segundo uma pista apresentada por Georges Vigarello, quando levanta a questão do “sexo” da beleza. Para ele, há uma valorização maior do gênero feminino na beleza “a ponto de aparecer nela como a perfeição”⁵³.

Vigarello sustenta essa ideia tendo como base as relações de cortejo como uma “promoção pela estética, pelo menos na elite”⁵⁴. Além disso, ele chama atenção para um evidente prestígio iconográfico de Vênus⁵⁵. Há, também, relações documentadas, como a de Francisco I, que fez questão de encomendar um retrato de Jeanne d’Aragon, que teria sido tão bela a ponto de a academia veneziana de Dubbiosi redigir um decreto “para lhe dedicar um templo”, além de se tornar, ela própria, um arquétipo em um poema de Jacomo Ruscelli de nome *criterium sacrae*⁵⁶. Seguindo o pensamento de Vigarello, esse tipo de fascínio não encontraria um correspondente exato na figura masculina, que é descrita por ele como “mais ‘terrível’ do que belo”⁵⁷, buscando antigas associações medievais entre a estética e valores cavaleirescos, bem como outras noções que, em síntese, fariam com que, no homem, houvesse imperativos muito mais relevantes que a beleza. Mas essa fuga do conceito, misturando-o com outras ideias que nada têm a ver com a beleza propriamente dita, constitui um ponto cego na associação de gênero proposta por Vigarello, ao menos dentro da presente abordagem. Enquanto nas suas considerações acerca do feminino, a variável beleza aparece conceitualmente “pura”, o mesmo não podemos dizer da visão masculina. Primeiro porque associa a beleza com características diversas, o que já demonstramos anteriormente não ser logicamente sustentável. Segundo, ao identificar a beleza como uma qualidade essencial feminina e a força como qualidade essencial masculina, num antagonismo não necessariamente justificado entre

⁵³ VIGARELLO, Georges. História da Beleza, Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 23

⁵⁴ *Ibid.*, op. cit. p. 24

⁵⁵ *Ibid.*, loc. cit.

⁵⁶ *Ibid.*, op. cit. p. 23

⁵⁷ *Ibid.*, op. cit. p. 23-24

força e beleza quando conclui que “a excelência da estética física definitivamente feminizou-se: força e beleza se dissociaram”⁵⁸, o que veremos com melhor acuidade mais adiante.

Outra explicação referente aos exemplos masculino e feminino se dá por meio de uma simples observação histórica das relações de poder. Marwick encontra na relação de reis e concubinas exemplos perfeitos para suportar sua tese. Isso porque as relações de casamentos arranjados que marcaram a maior parte da história do mundo ocidental não refletem uma predileção por beleza, mas um complexo jogo de interesses, deixando para a clandestinidade a ideia em seu formato mais evidente. É na clandestinidade que tradicionalmente vem à tona essa predileção. Pelo menos entre os nobres a cujas biografias temos acesso. Um grande exemplo foi Henrique VIII (1491-1547), que se queixava do fato de os nobres estarem fadados a aceitar as esposas que lhes eram impostas, enquanto que os pobres teriam sempre a possibilidade de escolher, mesmo sendo, ele próprio, um homem que *escolhia* e satisfazia seus desejos com uma série de amantes⁵⁹.

De exemplos muito ou pouco similares aos de Henrique VIII a lista é extensa e não cabe citá-la em detalhes. No entanto, alguns casos em particular são notórios, e, em conjunto com os demais exemplos, compõem um escopo forte o bastante para esclarecer algumas qualidades da beleza, bem como o fato que agora deve estar muito mais evidente, de que a concepção é algo de natureza concreta e palpável: a beleza não é meramente um constructo social que dependa de um acordo silencioso entre as pessoas, pois, independente de *qualquer coisa*, provoca, necessariamente, reações diversas em indivíduos de diferentes classes sociais, personalidades, conhecimento etc.; a beleza é fonte de um poder real, de extensão efetiva, ainda que difícil de determinar; a beleza é um atributo *raro* e não se encontra facilmente nas pessoas; a beleza se explica melhor em bases *materiais* e não transcendentais.

Marwick dedica um capítulo inteiro⁶⁰ de seu livro na apresentação de inúmeros exemplos históricos que dão conta de corroborar suas proposições. Dentre os casos que podem ilustrar e reafirmar o ponto que estamos apresentando encontram-se Veronica Franco (1546-1591), cortesã veneziana do século XVI, Gabrielle d’Estrées (1573-1599), amante de Henrique IV (1553-1610), Lucy Walter (1630-1658), amante de Carlos II (1630-1685), bem como outras pessoas de características físicas notáveis que desfrutaram de reputação análoga e que teriam sido alvo de admiração, hostilidade, intriga e inveja, as quais Marwick considera

⁵⁸ *Ibid.*, *op. cit.* p. 24

⁵⁹ MARWICK, 2010, p. 74

⁶⁰ *Ibid.*, 2010, Reis e Concubinas, p. 71-95

interessante lançar um olhar mais cuidadoso, mas que não exemplificaremos em detalhes: homens como Robert Devereux (1565-1601), segundo conde de Essex, amante da rainha Elisabete I (1533-1603); George Villiers (1592-1628), o duque de Buckingham, amante do rei Jaime I (1566-1625); o marquês de Ciniq-Mars (1620-1642); e mulheres como Luise de La Vallière (1644-1710), Ninon de Lenclos (1620-1705) e Nell Gwyn (1650-1687)⁶¹. À parte destes, há alguns exemplos em particular que devem abarcar todo o exposto anteriormente, ilustrando, dentre outras coisas os aspectos feminino e masculino presentes na abordagem de Vigarello acerca das qualidades “próprias” de cada gênero, bem como o provável antagonismo beleza/força que acreditamos ser falso. Lançaremos um olhar um pouco mais detalhado sobre alguns casos de Luís XV (1710-1774) e Catarina II, ou Catarina, a Grande (1729-1796), nos quais percebemos a ideia de *beleza* da maneira mais pura em relação à nossa análise.

O rei Luís XV teve muitas amantes ao longo de sua vida. E as mais notáveis foram, sem dúvida, madame Pompadour (1721-1764) e madame Du Barry (1743-1793). Isso porque nenhuma das duas era proveniente de família tradicional ou nobre. A primeira possuía elevado grau de instrução e relativa riqueza, mas a segunda “era muito pobre, dependeu da caridade da Igreja para estudar e, de fato, foi um exemplo clássico de mulher cujo único capital era a aparência”⁶². Seguindo o raciocínio de Marwick, poderíamos supor que Du Barry foi uma mulher mais bela. Mais ainda, que nela o imperativo da beleza se fez notar de maneira muito mais evidente.

Jeanne Poisson ainda era criança quando uma vidente previu que ela se tornaria amante do rei, o que à época soou como um absurdo devido à sua classe social inferior⁶³. No entanto, ela teve sorte ao herdar do padrasto uma fortuna substancial, além de ele ter financiado sua educação enquanto era vivo: ela aprendeu a cantar, tocar clavicórdio, cavalgar, representar e dançar; além de ter sido instruída pelo autor de teatro Crébillon (1707-1777) na arte da conversação⁶⁴. Ascendeu socialmente ao se casar com um nobre rico que a ajudou a abrir um salão literário, frequentado por ilustres intelectuais da época, dentre os quais estava Voltaire (1694-1778)⁶⁵.

⁶¹ *Ibid.*, *op. cit.* p. 71-72

⁶² *Ibid.*, *op. cit.* p. 88

⁶³ GREENE, Robert. *A Arte da Sedução*, Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 57

⁶⁴ *Ibid.*, *op. cit.* p. 57-58

⁶⁵ *Ibid.*, *op. cit.* p. 58

À parte dos dados biográficos, há pontos contraditórios a respeito de sua *aparência*. E é aqui que começa a se configurar um indicativo da extensão do poder que a beleza física é capaz de exercer. Diante disso, uma possibilidade curiosa chama a atenção de Marwick e o faz supor que “sem muita sorte no berço nem na educação, a senhorita Poisson não teria conseguido desenvolver nem explorar plenamente tais atributos e tampouco a vivacidade e o charme de que era dotada”⁶⁶. E de fato, para se tornar amante do rei, Poisson precisou de alguns esforços. Suas investidas, tanto antes quanto durante o tempo em que foi amante do rei, se deram por meio de uma postura bastante ativa. Aproveitando-se de uma das propriedades de seu marido que se avizinhava de um dos campos de caça preferidos do rei, ela o espiava pela cerca, forjando frequentes encontros casuais⁶⁷. Pompadour mantinha o fascínio do rei Luís sempre em alta com inteligência, simpatia e criatividade. Sua própria erudição estimulou no rei o interesse pelas artes e filosofia, ao ponto de ele mandar construir um teatro particular para apresentações que ocorriam sob a direção de Pompadour e, supõe-se que toda a estética marcante do reinado de Luis XV tenha tido influência majoritária dela⁶⁸.

Fica notório, pois, que no poder exercido por madame Pompadour sobre o rei Luís XV havia um conjunto de qualidades que iam muito além de sua beleza física. E Marwick encontra na lisonjeira descrição de Georges Leroy uma revelação crucial neste sentido:

Leroy enfatiza sua atitude nobre e expressividade facial e fala no ‘fogo’, ‘espírito’ e ‘brilho’ dos seus olhos. Mas logo vem a frase decisiva: ‘Ela liquidou absolutamente todas as outras mulheres na corte, embora algumas fossem lindas’. Madame de Pompadour, concludo, não chegava a ser ‘linda’, mas tinha um espírito e uma vivacidade que a tornavam muito atraente. Também tinha uma boa coleção de atributos sedutores. (MARWICK, Arthur. Uma História da Beleza Humana, São Paulo: Editora SENAC, 2010, p. 89)

Em um contraste deveras acentuado, a *maîtresse en titre* que seguiu madame Pompadour após sua morte e permaneceu até os últimos dias de vida do rei Luís, Jeanne Bécu, não possuía metade dos atributos daquela. Proveniente de uma posição socioeconômica muito inferior, ela não tinha pai e sua educação e formação dependeram de ajuda da igreja⁶⁹. Aos 17 anos, passou a trabalhar como *vendeuse* em uma loja de moda, chamando atenção de

⁶⁶ MARWICK, 2010, p. 89

⁶⁷ GREENE, 2004, p. 58

⁶⁸ *Ibid.*, *op. cit.* p. 59

⁶⁹ MARWICK, 2010, p. 90

especialistas comerciais em beleza feminina: madame Gourdan (1754-1783) e Jean Du Barry (1723-1794)⁷⁰. Jeanne se fez notar pelo rei depois de sucessivas visitas a Versalhes, onde sua beleza física claramente foi fator determinante, para tudo o que seguiu a partir dali⁷¹. Jean Du Barry arranhou para Jeanne um casamento com seu irmão, o conde Guillaume Du Barry (1732-1811), e foi oficialmente apresentada à corte de Versalhes em 1769, sendo a amante do monarca até a sua morte, em 1774⁷².

Madame Du Barry carregava a variável da beleza humana em um formato incrivelmente singular, sendo “pioneira da maior simplicidade no vestir, aproveitando ao máximo seus atributos naturais e, para grande irritação das mulheres mais velhas, não empoava o cabelo”⁷³. Depois da morte do rei, sua situação ficou insustentável na corte por ser frequentemente associada ao antigo regime, tendo uma morte brutal na guilhotina, porém, ressalta Marwick, tivesse Jeanne nascido feia, nas condições em que nasceu, é muito provável que tivesse morrido desnutrida, ainda na juventude⁷⁴.

Figura 58 – **François Boucher**, Marquesa de Pompadour (detalhe), 1756. Coleção Alte Pinakothek, Munique.



Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Madame_de_Pompadour>

Figura 59 - **Louise Élisabeth Vigée Le Brun**, Madame Du Barry, 1781. Coleção Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.



Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Madame_du_Barry>

⁷⁰ *Ibid.*, loc. cit.

⁷¹ *Ibid.*, op. cit. p. 91

⁷² *Ibid.*, loc. cit.

⁷³ *Ibid.*, loc. cit.

⁷⁴ *Ibid.*, op. cit. p. 92

Por fim, entendemos como emblemático o caso de Catarina II, que apresenta situação incrivelmente similar à de reis como Luís XV e mostra que a predileção por beleza física não é uma característica exclusivamente masculina. Independentemente do gênero, é um fato que aqueles que *podem* escolher, quase que inevitavelmente *escolhem* as pessoas mais belas em seus círculos de convivência. E aqui já deve estar claro que falamos de pessoas cuja beleza física é tal que certamente são consideradas belas pela maioria absoluta das pessoas.

Quando no poder, Catarina se deixava levar pelos instintos tal qual convencionou-se achar que apenas homens o fizessem. Ela “tinha exatamente a mesma desculpa que Henrique VIII, Carlos II, Luís XIV e Luís XV para procurar um amante bem-apegoado (ou meia dúzia deles)”⁷⁵. Aliás, esses amantes frequentemente desfrutavam de privilégios muito similares aos de mulheres como Du Barry. Dentre eles, os principais foram Gregory Potemkin (1739-1791) e Gregory Gregorievitch (1734-1783), dois famosos amantes de Catarina.

Gregorievitch era de uma poderosa família de nome Orlov e possuía beleza notável. “A perfeição clássica de suas feições era comentada tanto pelas mulheres quanto pelos homens, assim como a força viril do seu corpo”⁷⁶. Ele escolhia deliberadamente as moças mais belas da corte ao mesmo tempo em que era indiferente às investidas de Catarina, que até então não havia subido ao poder⁷⁷. Quando Elisabete I faleceu, Pedro III não teve capacidade de se manter como *tsar* por muito tempo, sendo assassinado em julho de 1762, o que culminou com a ascensão de Catarina que, uma vez imperatriz e desfrutando de total independência, pôde dar vazão a suas preferências sexuais. Então, Orlov passou a ser seu amante oficial⁷⁸.

Seu caso com Potemkin teria algo de semelhante com a relação de Luís XV com madame Pompadour. Isso porque ele não tinha atributos físicos sequer similares aos de Orlov. Ele “era mais grandalhão e dramático que bonito, muito moreno, de nariz aquilino e, quando seu relacionamento começou, havia perdido um olho (...) e desenvolvera um tique facial”⁷⁹.

⁷⁵ *Ibid.*, *op. cit.* p. 93

⁷⁶ *Ibid.*, *op. cit.* p. 94

⁷⁷ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁷⁸ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁷⁹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 95

Figura 60 – **Fyodor Rokotov**, Gregory Orlov, 1762-63. Coleção Tretyakov Gallery, Moscou.



Fonte:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Grigory_Grigoryevich_Orlov>

Figura 61 - **Johann Baptist von Lampi the Elder**, Gregory Potemkin 17--, Coleção privada.



Fonte:
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Grigorij_Potomkin.jpeg>

Catarina também teve como amantes os jovens Plato Zubov (1767-1822) e Alexander Vasilikov (1744-1813), os quais gostava de “exibir” orgulhosamente na corte, além de promover vários belos soldados – quando já se encontrava em idade avançada – todos com cerca de 23 anos na ocasião de suas promoções⁸⁰. Seu comportamento indica um padrão raramente observável em mulheres, mas é perfeitamente compreensível se comparamos com o de *homens* poderosos ao longo da história. Sabemos que muito poucas mulheres tiveram o poder e a liberdade de Catarina, a Grande. Sua biografia é emblemática nesse sentido: mostra o que acontecia quando a uma mulher era dada tamanho poder e liberdade de escolha. Observamos, pois, em seus amantes, em maior ou menor grau, a beleza com o mesmo tipo de critério que tivemos ao tomar como exemplo as amantes de Luís XV. Ela (Catarina) tinha possibilidades de escolha acima da média e, assim como outros poderosos, escolhia os homens *efetivamente* mais belos, quando não, mais inteligentes.

O último aspecto relevante a ser abordado refere-se à ocorrência da beleza: ela é muito rara e, apesar de óbvio, isso diz muito sobre as questões apresentadas. Como viemos reforçando desde o começo, nossa definição de beleza deve ser bastante rigorosa e definitivamente nada tem a ver com qualidades que não sejam estritamente físicas. Mostramos como

⁸⁰ *Ibid.*, *loc. cit.*

a beleza é, para além de um constructo artificial, um atributo real, com implicações concretas, capaz de despertar e/ou potencializar uma infinidade de reações.

Como qualidade concreta, é bem claro que não se encontra em abundância no mundo. E não é, senão, devido à supracitada ficção polida, a qual aprendemos a obedecer, que esse fato se apresenta de maneira tão difusa. Talentos e aptidões naturais existem e sempre estiveram distribuídos de maneira desigual entre as pessoas. Atributos como coragem, carisma, disciplina, agudeza mental etc. estão entre os dons que obviamente colocam umas pessoas em vantagem sobre outras. E são raros os indivíduos que apresentam ao menos uma dessas qualidades em nível extraordinário. Do mesmo modo, são pouquíssimas as pessoas cuja beleza física é do mesmo jeito notável: independentemente do gosto pessoal, pouquíssimas pessoas possuem tanta beleza quanto Einstein possuía inteligência e, não fosse por essa ficção polida que chama os atributos diversos de “beleza interior”, seria desnecessário pontuar observações como essa, tão óbvias, reforçando-as tantas vezes.

Relações de poder e ostentação como as dos exemplos ilustrativos podem ser vistas o tempo todo e nisso a beleza constitui uma importante variável a ser considerada, desvencilhando tudo o que identificamos ser necessário desvencilhar dessa ideia. Observaremos adiante que a beleza não é um atributo de natureza imaterial, tem suas implicações muito concretas e não se relaciona com qualidades não físicas, além de ser menos explicável por meio da ideia de “socialmente construído”. Ao trazer uma ótica científica para nossa perspectiva conceitual, esperamos determinar mais claramente alguns dos mecanismos que envolvem o processo, respondendo de maneira mais ou menos satisfatória a qualquer eventual questão que possa surgir da discussão que desenvolvemos aqui.

Beleza e ciência

No mito sobre a fundação de Roma descrito por Virgílio⁸¹, Enéias, um herói de grande virtude, é visitado por Heitor em sonho, sendo aconselhado por este a fugir da decadente Tróia e cumprir seu destino: fundar uma nova civilização na qual pudesse manter acesa a chama do espírito troiano em seu esplendor. Acompanhado de um punhado de cidadãos, incluindo sua esposa e seu pai, Enéias fugiu, levando alguns objetos sagrados e, por ser jovem e forte, carregou seu velho pai nas costas e assim o levou por toda a viagem. A velhice, aqui,

⁸¹ Poema épico escrito pelo romano Virgílio no século I A.C.

simboliza sabedoria, intuição e sensibilidade, enquanto que a juventude e força de Enéias simbolizam concretude, racionalidade e ação. A sabedoria tem os olhos da intuição: é serena e enxerga longe. Mas, para existir no mundo, precisa das pernas fortes da razão.

Essa proposta interpretativa da alegoria de Enéias carregando seu pai ilustra a importância de fechar um capítulo de abordagem essencialmente filosófica com um tópico sobre ciência. Uma vez determinada uma base axiomática e discutido o aspecto palpável da beleza humana, buscamos na ciência uma visão diferenciada para as ideias trabalhadas até aqui.

Argumentar cientificamente tem, no mundo contemporâneo, algo de inquestionável e duvidoso ao mesmo tempo. Isso porque o conhecimento obtido por método científico é o que de mais próximo temos para o entendimento efetivo de fenômenos naturais. De certa forma, podemos dizer que as respostas que buscamos na ciência são o que de mais verdadeiro e concreto temos para explicar o fenômeno da beleza, sem, no entanto, ter o *status* de absoluto. À vista disso, tenhamos em mente que, no campo da arte, a ciência constitui um bom *suporte* e não uma explicação final para o conceito.

Ocorre que, em ciência, os paradigmas são de natureza dinâmica, o que pode dar uma sensação de inconsistência para algumas pessoas, ou mesmo dar munição para argumentos contrários à maneira científica de ver o mundo. Mas isso não equivale a dizer que uma teoria submetida a um rigoroso método tem peso igual ao de qualquer explicação alternativa para o mesmo fenômeno. Todavia, sempre há limitações metodológicas que estão no limiar do conhecimento acumulado da humanidade, de maneira que não é *qualquer coisa* que a ciência dá conta de estabelecer como objeto de estudo: “apenas” uma parte significativa da realidade, cujo entendimento caminha a passos lentos, mas nitidamente efetivos.

Com relação ao campo de estudo que desenvolvemos em artes, a maneira lógico-matemática de interpretar a realidade – que caracteriza o método científico –, a princípio, não seria compatível com a natureza subjetiva de fazer e dar sentido às coisas, o que constitui o cerne da produção e pesquisa em artes. Mas precisamos aceitar o fato de que a beleza corresponde a uma nuvem cinza entre o campo filosófico-artístico e o lógico-matemático: ela é, de fato, objeto de estudo tanto de artistas quanto de filósofos e cientistas. E olhar cientificamente é, sobretudo, olhar com ceticismo para os paradigmas vigentes. É ter um olhar investigativo para com as informações disponíveis. É desenvolver e submeter suas conclusões a métodos que podem comprová-las. É testar suas convicções à exaustão, para que tenham a chance de sobreviver com mais consistência (ou morrer por falta dela).

Conquanto já esteja claro desde os tópicos anteriores, vale reforçar que a natureza do nosso objeto de estudo – a beleza – é, por definição, sensorial. Mais especificamente, ao fomentar esta perspectiva conceitual, podemos restringir o sentido e dizer que a beleza é objeto de natureza *visual*.

Assim sendo, buscamos em estudos acerca da percepção humana, bem como em pesquisas referentes ao cérebro o embasamento necessário para o fechamento da presente argumentação. É através do olho que se dá a apreciação do belo e é no cérebro que toda apreciação é apreendida e interpretada. Vale ressaltar que não usamos a palavra *cérebro* em *strictu sensu*. Chamamos, aqui, de *cérebro*, a todo o conjunto composto pelos órgãos do sistema nervoso humano, ou melhor, ao “centro de comando” onde ocorrem os processos mentais referentes às experiências visuais que interessam ao nosso estudo.

Hoje sabemos que o cérebro não é uma ferramenta das mais confiáveis para a apreensão da realidade. Aliás, isso que chamamos de realidade não passa da interpretação que o cérebro dá para as informações que capta. Segundo Philippe Meyer:

A complexidade e a variabilidade da organização cerebral são tais que um conhecimento objetivo do ‘real’ parece inacessível. [...] O cérebro humano é constituído de tal maneira que impõe uma marca pessoal à realidade, e como esta última é de uma complexidade espantosa, há dois véus que se contrapõem à sua percepção, um intrínseco e outro que ele mesmo traz consigo. (MEYER, Phillippe. O Olho e o Cérebro – Biofilosofia da percepção visual. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 12)

Além disso, há limitações em nossos córtices sensoriais e motores. A fração que enxergamos da luz é muito ínfima: o espectro visível não passa de uma pequena gama de comprimentos de onda que o olho pode captar. E não só em relação à luz, mas tudo o que escapa de uma “média” correspondente à escala de percepção humana também é real, ainda que não sejamos capazes de apreender por meios naturais. Falhamos, pois, na percepção de formas, cores, sons etc. e é por esse motivo que os cientistas constroem máquinas, desenvolvem métodos e fazem experimentos de todo o tipo para se aproximar da verdade com o menor desvio padrão possível. E mesmo essa verdade é passível de falhas. Para a ciência, tanto menor será a margem de erro quanto menor for a interferência humana no processo. Por isso,

Carl Sagan é categórico ao afirmar que “o método da ciência, por mais enfadonho e ranzinza que pareça, é muito mais importante do que as descobertas dela”⁸².

A primeira ideia a ser levantada a respeito do cérebro se refere à materialidade dos processos mentais. Por mais que as discussões em torno das teorias da mente ainda não tenham gerado frutos definitivos, há, pelo menos, um fato que podemos levar em consideração: todos os processos mentais existentes *necessitam* de um cérebro, um suporte material, para existir e se manifestar. Sobre essa relação necessária, Meyer é enfático:

[...] a ciência nos ensina que a *materialidade* do pensamento e de seu componente mnêmico, bem como de seu componente linguístico *não são discutíveis*. A interrogação sobre a ontologia do cérebro humano é definitivamente remetida aos aspectos da agitação molecular de uma profusão de minicabos percorridos por correntes elétricas de baixa intensidade e organizados por determinações hereditárias e ambientais. A hipótese de um mundo sobrenatural das ideias perde a sua consistência, pela impossibilidade de conceber como a eletricidade pode transformar-se em espírito, a menos [...] que um sistema de informação ainda indeterminado una a matéria orgânica e a alma imaterial [...]. (MEYER, Phillippe. O Olho e o Cérebro – Biofilosofia da percepção visual. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 34, grifos nossos)

Fato é que o campo especulativo que envolve a natureza imaterial da mente encontra-se em declínio vertiginoso com o avanço das pesquisas referentes ao cérebro e o mapeamento progressivo de suas funções. No entanto, ainda que tomemos como verdadeira a hipótese imaterial como um elemento causal dos processos mentais, fica claro que tais processos não apenas podem sofrer interferências materiais como não podem se manifestar sem tal suporte. Em suma, se considerarmos que os processos mentais são uma música tocada por uma banda, poderíamos pôr em discussão se a própria banda é a música, o que diria a explicação materialista; ou se a música *é*, independente da banda, o que diriam os idealistas. Todavia, o que ambos teriam de concordar é que a música não poderia ser ouvida *sem* a banda e que uma interferência material nesta (nos instrumentos, nos membros, a ocorrência de uma resposta positiva ou negativa de um público etc.) provocaria, necessariamente, mudanças na música ouvida. Retomaremos mais adiante esse raciocínio. Por ora, é fundamental que fique claro que toda percepção – sentimento de beleza incluso – segue esse mecanismo cerebral descrito. Invariavelmente.

⁸² SAGAN, Carl. O Mundo Assombrado pelos Demônios, São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 41

O fenômeno da beleza no cérebro, como muitos outros processos neurais, corresponde a uma área incipiente, ainda sob investigação por parte de alguns cientistas. Até o presente momento, o que se sabe é que há fenômenos concretos relacionados à experiência estética. Pensando nisso, o brasileiro Ronaldo Bispo, da Universidade Federal de Alagoas, cunhou o termo *flash aesthesis*, que serve para denominar uma espécie de “estetização” automática pela qual passamos ao entrar em contato com algo ou alguém dotado de beleza, e que nos chama atenção *por esse motivo*:

No curso de nossas vidas nos deparamos com certas coisas que chamam, atraem a nossa atenção. Diante destas somos tomados por uma sensação particular. A reação mais comum a essas percepções é a atitude de permanecer mais um pouco afetados por elas. Não queremos abandoná-las, desejamo-las porque sob sua influência nos sentimos bem ou porque algo como uma especial intensidade se faz sentir. (BISPO, Ronaldo. *Flash Aesthesis: uma neurofilosofia da experiência estética*. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 27, n. 2, 2004, p. 114)

O processo de estetização é observado, segundo Bispo, no fato de que essa percepção sensível é responsável por induzir efeitos imediatos nos processos mentais ligados a uma infinidade de sensações, sentimentos, estados psicológicos etc.:

[...] toda percepção sensível de um objeto ou situação que ativa uma rotina somática e/ou cerebral imediata tal que induz a alguns dos seguintes afetos e/ou cognições: alegria, prazer, interesse, vontade de vida, beleza, atenção/concentração, vivacidade, lágrima nos olhos, sorriso no rosto, rápida associação de ideias e sentimentos, vontade de permanecer sob o efeito do objeto etc. (*Ibid.*, *loc.cit.*)

Dessa forma, Bispo defende a ideia de que “a experiência estética é também um tipo de sentimento, como alegria, raiva, prazer, ciúme, orgulho ou medo”⁸³. Sua argumentação se fundamenta toda na obra de Antonio Damásio, que ao longo de três de seus livros (1996, 2000, 2003) apresenta a relação entre emoção, sentimento, razão e consciência⁸⁴.

Além de fazer uma distinção clara entre emoções e sentimentos, Damásio defende a ideia de que sentimentos são evolutivamente mais recentes que as emoções e geralmente são

⁸³ BISPO, Ronaldo. *Flash Aesthesis: uma neurofilosofia da experiência estética*. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 27, n. 2, 2004, p. 114

⁸⁴ DAMÁSIO *apud* BISPO, 2004, p. 115

resultantes da percepção destas⁸⁵. Em uma definição que traz forte carga do empirismo de Hume, há na teoria de Damásio uma relação estreita entre emoção e sentimento, sendo indissociável da materialidade do processo a que nos referimos anteriormente:

Vejo a essência da emoção como a coleção de mudanças no estado do corpo que são induzidas numa infinidade de órgãos por meio das terminações das células nervosas sob o controle de um sistema cerebral dedicado, o qual responde ao conteúdo dos pensamentos relativos a uma determinada entidade ou acontecimento. (...) A emoção é a combinação de um processo avaliatório mental, simples ou complexo, com respostas dispositivas a esse processo, em sua maioria dirigidas ao corpo propriamente dito, resultando num *estado emocional do corpo*, mas também dirigidas ao próprio cérebro (núcleos neurotransmissores no tronco cerebral), resultando em alterações mentais adicionais (DAMÁSIO, 1996, p. 168-169, *apud* BISPO, 2004, p. 117, grifo nosso)

A saber, de acordo com a definição damasiana de emoção, o sentimento corresponde à percepção do conjunto de processos que levam a esses estados emocionais do corpo. O sentimento é, em suma, “a percepção direta de uma paisagem específica: a paisagem do corpo”⁸⁶, referindo-se a variações de experiências diversas que mudam imediatamente a configuração neural presente. Todo o mecanismo poderia ser descrito como um constante jogo de sinalização e resposta a gerar processos neurais que interferem direta e imediatamente no corpo. Além disso, os processos são constituídos por dispositivos impressos em nosso DNA, bem como são acionados por modos específicos, exteriores ao corpo⁸⁷.

Do estudo de Bispo emergem mais perguntas que respostas. Isso porque, como todo processo neural, o *flash aesthesis* é hipercomplexo. Para efeito científico, há diversas lacunas ainda não preenchidas. No entanto, representa um forte argumento para a perspectiva conceitual fomentada aqui: há algo concreto e em processo efetivo de mapeamento do mecanismo orgânico responsável pela experiência estética. A percepção sensível da beleza *está* ligada a padrões neurais específicos que ocorrem tanto de maneira inata quanto são formados *a posteriori* ao longo da vida.

A música dita um ritmo, uma sequência, a pintura tem suas matizes, cada uma das formas estéticas cria no ambiente cerebral um padrão de ativação ao qual está asso-

⁸⁵ DAMÁSIO *apud* BISPO, 2004, p. 116

⁸⁶ DAMÁSIO, 1996, p. 14, *apud* BISPO, 2004, p. 121

⁸⁷ BISPO, 2004, p. 135

ciada, nos casos mais felizes, a uma série de disparos e acionamentos que envolvem a liberação de neurotransmissores, a ativação do sistema límbico, do sistema de recompensa, a mudança do processamento cognitivo, etc. (BISPO, Ronaldo. *Flash Aesthesis: uma neurofilosofia da experiência estética*. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 27, n. 2, 2004, p. 135-136)

O sentimento estético é, pois, o resultado de uma percepção da imagem mental gerada em um processo hipercomplexo proveniente do estímulo sensível exercido pelo objeto sobre o observador. Bispo coloca o sentimento estético como a segunda etapa do mecanismo iniciado com uma percepção-sensação que caracteriza o que ele chama de breve experiência estética instantânea, ou *flash aesthesis*. Como dito anteriormente, sua definição corrobora a visão humeniana na qual o sentimento-ideia é o resultado da associação e desenvolvimento de percepções-sensações. Ainda com o aporte teórico damasiano, ele reforça a visão empirista ao constatar que os sentimentos são “invisíveis a qualquer um que não seja o seu próprio possuidor; representam a parte mais privada do organismo em cujo cérebro eles ocorrem”⁸⁸, o que reforça a natureza absolutamente inverificável da hipótese kantiana do fruidor ideal.

Podemos inferir que há, virtualmente, infinitas implicações no entendimento do fenômeno, tendo em vista o desenvolvimento da pesquisa de Ronaldo Bispo. No entanto, vamos concentrar algumas observações nos pontos de maior ressonância com o presente estudo e cuja relevância tem maior impacto sobre nossa compreensão.

Está claro que o fenômeno da beleza tem seu componente inato, objetivo – *natural*. Dessa forma, o problema recai em uma tentativa de determinar a extensão desse componente em relação ao aspecto ambiental, referente às influências externas ao sujeito. E aqui precisamos citar algumas pesquisas que consideram, dentre outros fatores, a variável cultural, em uma tentativa de clarificar o entendimento desse impacto sobre a nossa maneira de interpretar a beleza humana.

A pesquisa mais completa e abrangente que encontramos corresponde a um estudo de metanálise organizado pelo pesquisador Christopher J. Ferguson, da *Texas A&M International University*, publicado sob o título *Who is the Fairest one of All? How Evolutionary Guides Peer and Media Influences on Female Body Dissatisfaction (Quem é o mais justo de todos? Como guias de pares, evolutivos e a mídia influenciam na insatisfação corporal feminina*, em tradução livre). A metanálise consiste em uma compilação de estudos diversos vol-

⁸⁸ *Ibid.*, *op. cit.*, p.121

tados para uma única questão. No artigo em questão, Ferguson reuniu 262 artigos publicados em periódicos

Apresentando uma perspectiva evolucionista, a pesquisa traz uma compilação de diversos artigos sobre psicologia, com ênfase em autoimagem corporal, beleza, anorexia e outros desdobramentos. Disso, os pesquisadores identificaram um dado notável: não há relação causal evidente que aponte para a influência da mídia sobre a insatisfação com o próprio corpo⁸⁹. E aqui, consideramos como *mídia* todo um conjunto de meios de comunicação que veiculam imagens e ideias de natureza diversa. Foi identificado que essas influências costumam ser decisivas em indivíduos que já possuem propensão a prestar atenção a elementos externos e compará-los consigo mesmos, não sendo capaz de suplantar a influência da competição intrasexual no índice de insatisfação com a autoimagem corporal⁹⁰. Em outras palavras, as influências internas possuem uma preponderância maior que as influências externas sobre a autoimagem corporal e o julgamento da beleza⁹¹.

Temos, portanto, comportamentos impressos em nosso DNA que foram e são determinantes para a observação – e seleção – de padrões gerais de beleza. Conquanto o fator cultural não costume criar estereótipos e padrões sem fundamentos, há uma absorção e potencialização daquilo que tem sido moldado em nossos processos cognitivos, evolutivamente, desde tempos pré-históricos. A beleza *não é*, portanto, um constructo artificial, mas biológico: segue padrões complexos que escapam do domínio ideológico ou moral.

Citado no estudo de Ferguson, o famoso artigo *Thinness and Body Shape of Playboy Centerfolds from 1978 to 1998*, dos pesquisadores P. T. Katzmaryk e C. Davis, publicado em 2001 no *International Journal of Obesity*, corresponde ao estudo mais geral, no sentido de demonstrar que há uma distinção clara entre o padrão de beleza idealizado, vendido pelos meios de comunicação, indústria da moda etc., e um equilíbrio saudável para o corpo, além de apresentar um elemento que podemos considerar o mais aparente aspecto universal da beleza feminina: a *proporção cintura-quadril* (PCQ), que consiste em um cálculo que divide o perímetro da cintura pelo perímetro do quadril. Os pesquisadores analisaram as proporções dos corpos de mulheres que posaram para a revista Playboy durante vinte anos e constataram

⁸⁹ FERGUSON, Christopher J.; WINEGARD, Benjamin; WINEGARD, Bo M. Who is the fairest one of all? How evolution guides peer and media influences on female body dissatisfaction. *Review of General Psychology*, Vol 15(1), 2011, p. 14

⁹⁰ *Ibid.*, *op. cit.* p. 15

⁹¹ *Ibid. loc. cit.*

que mais de 77% das mulheres que apareceram na revista dentro do período estudado possuíam um índice de massa corpórea (IMC) mais de 15% abaixo do que se considera saudável. No entanto, a PCQ predominante girou em torno de 0,7 e ao longo dos vinte anos analisados, não se alterou⁹². Toda variação deste controverso padrão está, geralmente, condicionado à escassez ou abundância de alimentos⁹³. E um detalhe interessante é que participaram do estudo, inclusive, pessoas nascidas cegas.

Os resultados apresentados por Katzmarky e Davis tiveram alguns desdobramentos na comunidade científica. E há pelo menos dois desses desdobramentos em particular que ilustram, definitivamente, o ponto apresentado.

O primeiro corresponde ao desenvolvimento dessas informações por pesquisadores de Harvard, em 2003. No artigo *Men's preferences for women's profile waist-to-hip ratio in two societies*⁹⁴, Frank Marlowe apresenta um dado interessante sobre a PCQ, estudada em sociedades distintas. Seu estudo se destaca por comparar as visões predominantes em duas culturas muito distantes em vários sentidos.

Marlowe parte da premissa de que há um componente evolutivo relacionado ao interesse reprodutivo na associação de certas proporções à ideia de beleza, ao menos em algumas populações. Logo, se isso for verdade, será possível observar esse padrão em qualquer ponto do globo, independentemente do fator cultural⁹⁵. No entanto, alguns problemas relacionados às associações que as pessoas fazem em diversos lugares parecem representar pontos cegos na premissa inicial. Por exemplo, uma baixa PCQ é comumente associada a um menor risco de doenças cardiovasculares nos Estados Unidos⁹⁶, enquanto que na Holanda seria associada à alta fecundidade⁹⁷. Mas, à parte dessas e de outras peculiaridades, a conclusão segue de perto a sua premissa, pois a proporção ideal de beleza, ou pelo menos a mais recorrente nas culturas estudadas permanece sendo a de 0,7, com um desvio padrão muito baixo. E a diferença mais acentuada, ou seja, a que mais se distancia do desvio padrão, se encontra entre os norte-americanos e a tribo Hadza, na Tanzânia. Enquanto os americanos demonstraram maior preferência por uma proporção de 0,68, os tanzanianos são mais atraídos pela proporção

⁹² KATZMARKY e DAVIS, 2001, *apud* FERGUSON *et al.*, 2011, p. 16

⁹³ CASHDAN, 2008, *apud* FERGUSON *et al.*, 2011, *loc. cit.*

⁹⁴ MARLOWE, F. W., *et al.* Men's Preferences for Women's Profile Waist-Hip-Ratio in Two Societies. *Evolution and Human Behavior* n. 26, 2005, p. 458-468

⁹⁵ SINGH, 1993, 1995, *apud* MARLOWE, 2005, p. 459

⁹⁶ GUO *et al.*, 1994; KISSEBAH e KRAKOWER, 1994, *apud* MARLOWE *et al.*, 2005, *loc. cit.*

⁹⁷ ZAADSTRA *et al.* *apud* MARLOWE, 2003, *loc. cit.*

0,78⁹⁸. E, segundo Marlowe, a pequena margem de 0,2 que separa os dois padrões de beleza pode se explicar em peculiaridades referentes aos modos de vida que destoam muito de uma cultura para a outra, como por exemplo, no fato de as mulheres da tribo Hadza terem 6,2 filhos em média, enquanto que as americanas tem 2,1⁹⁹ – quase três vezes menos.

É, pois, em uma pesquisa razoavelmente similar à de Marlowe, que se encontra o desdobramento mais interessante e ao mesmo tempo óbvio acerca de tudo o que foi dito até aqui. Coordenados pelo pesquisador Rob Brooks, um grupo de australianos fez um estudo comparativo entre corpos de mulheres chinesas e australianas, tendo como método o escaneamento dos corpos para que fosse observado com enorme precisão o “nível” de atratividade de cada corpo, tendo em vista não apenas a relação proporcional entre quadril e cintura, mas as proporções de outras partes do corpo como um todo, além de incluir na pesquisa outras variáveis como estatura, aparência jovem, simetria etc.

Ocorre que a proporção que gira em torno do número 0,7 apareceu novamente, porém diluída entre os resultados obtidos. O IMC e a PQC parecem demonstrar maior nível de atratividade em corpos onde todas as proporções do corpo aparecem em harmonia¹⁰⁰. Concluem, portanto, que, no quadro geral, a PQC pode explicar 70% da variância na beleza, seguida do IMC, que explicaria 55% e da aparência jovem, que explica 46%, de maneira que “o dado referente à adiposidade abdominal conta apenas parte da história da atratividade do corpo”¹⁰¹.

Vale ressaltar que os estudos que dão o suporte científico para as proposições deste capítulo constituem uma pequena parte do escopo teórico desta natureza e estão, aqui, citados em número bastante reduzido, no entanto atendem à argumentação que se fez necessária em nossa perspectiva conceitual.

Tais estudos pontuais, assim como muitos outros que envolvem a beleza com seus desdobramentos e implicações, concentram os esforços na observação e compreensão de padrões no corpo feminino. No entanto, compreendemos que há para o corpo masculino uma tendência similar de padronização, ainda que as associações de certos elementos com a beleza possam ser – e muito provavelmente são – essencialmente distintas. Pesquisadores como J.

⁹⁸ MARLOWE, 2005, p. 466

⁹⁹ BACHU e O’CONNELL, 2001, *apud* MARLOWE, 2005, p. 466

¹⁰⁰ BROOKS, R. et al. Much more than a ratio: multivariate selection on female bodies. *Journal of Evolutionary Biology*. v. 23 n. 10, 2010, p. 2243

¹⁰¹ *Ibid.*, *loc. cit.*

Butler, R. W. Connell, B. Glassner e Georges Vigarello, dentre outros, tratam de corporeidade masculina à luz de alguns dos conceitos apresentados e sob óticas diversas. No entanto, pouco importa, para o efeito argumentativo da apresentação dessas pesquisas, qual o gênero estudado.

O intuito, aqui, foi mostrar que há toneladas de evidências em muitos estudos publicados, indexados e revisados por pares, que dão conta de apresentar o fenômeno da beleza sob alguns pontos de vista falseáveis, concretos e principalmente *não especulativos*. As discussões científicas acerca da beleza se mostram mais categóricas que as discussões ideológicas e passionais, representando um conjunto argumentativo sólido, capaz de fomentar o debate a partir de um ponto aceitável e com relativa neutralidade.

Há, também, uma questão de fundo a ser considerada. Os padrões que observamos, hoje, como sendo naturais, há centenas de milhares de anos não o eram: absorvemos. Temos na cultura um fator muito relevante de pressão ambiental, de maneira que a ideia de construção social, no sentido de uma projeção de longuíssimo prazo, não necessariamente desmorona diante das evidências científicas.

Algumas das conclusões discutidas nas pesquisas que apresentamos corroboram as proposições de Marwick, apresentadas no tópico anterior, bem como padrões visuais identificados no primeiro capítulo. Com efeito, os mecanismos de recompensa cerebrais respondem positivamente da maneira sugerida e tal fato só encontra resistência nos juízos morais provenientes de ideologias contrárias cujo fundamento de negação se encontra mais na questão ideológica do que em fatos. Eventos relacionados ao bem-estar que encontramos na beleza são perfeitamente explicáveis pelos mecanismos cerebrais que pontuamos na primeira metade deste tópico e mesmo apresentada de maneira razoavelmente superficial, acreditamos que tal abordagem científica corrobora muito bem as principais assertivas que viemos trabalhando desde o princípio. As questões que envolvem a beleza do corpo estão, pois, encerradas no que concerne a eventuais dúvidas relacionadas às suas configurações visuais e teóricas. Passaremos, então, para a discussão dessas configurações em novos exemplos concretos em mais um capítulo de análise essencialmente iconográfica.

4. SOBRE MITOS E HERÓIS: A sobrevivência de um conceito plástica, filosófica e historicamente construído

Dá pra contar nos dedos de uma mão os personagens de quadrinhos que foram criados por pessoas bem sucedidas. Os personagens de longevidade sempre surgem da opressão. Sempre vem de alguém que quer sair do mundo onde está.

Mark Waid¹⁰²

Há simbolismos intrínsecos na construção da mitologia dos heróis dos quadrinhos, especialmente nos pioneiros. Porém, a complexidade envolvida no processo de seus criadores dificilmente nos faria pular para a conclusão de que, por exemplo, Jerry Siegel (1914-1996) e Joe Shuster (1914-1992) tinham total consciência do que faziam ao inserir no Superman uma série de características presentes no imaginário universal. De fato, a materialização de um arquétipo nem sempre ocorre de maneira consciente. Os dois jovens – e pobres – imigrantes judeus não tinham acesso a leituras clássicas e seu nível de escolaridade era baixo. O que sintetizaram ali veio de vários referenciais de ficção científica provenientes de contos baratos que liam na adolescência¹⁰³. Do mesmo modo, as criações de Bob Kane (1915-1998) e William Marston (1893-1947) – Batman e Mulher Maravilha, respectivamente – não trazem, em suas origens, resultados de reflexões profundas e/ou pretensões de transcendência. No máximo, foram criações em resposta ao estrondoso sucesso do Superman, fazendo eco a esse tipo de criação e estabelecendo de vez esse novo gênero de ficção em uma mídia (quadrinhos) cujo verdadeiro potencial havia sido muito pouco explorado até então.

No entanto, é importante frisar que a simplória configuração original não significa ausência de profundidade em seus contextos. Tais personagens são, hoje, a resultante de esforços coletivos de artistas visuais e literários. A mitologia de cada um passou por diversas mudanças, adaptações, reconfigurações etc. ao longo de décadas até chegar às características que hoje estão razoavelmente consolidadas. Nenhum é o que é, atualmente, do mesmo jeito que foi criado. Eles existem, como se tivessem vida própria, independentemente de seus criadores. Isso porque, a cada vez que um artista se torna responsável por contar, sobre aquele

¹⁰² Consagrado escritor e roteirista de quadrinhos norte-americano em: SECRET Origins, History of DC Comics. Direção e Roteiro: Mac Carter. Produção: Warner Bros, Estados Unidos, 2010, DVD (90min), cor.

¹⁰³ *Ibid., op. cit.*

personagem, uma nova história, ele acrescenta um novo aspecto que passa a fazer parte desse todo.

Retomamos, então, a discussão acerca da ilustração como refúgio artístico de um tipo de materialização idealizada da beleza, com ênfase no corpo. Nos quadrinhos, essa é uma prerrogativa básica na representação dos heróis e de toda sua estética. Ainda que os criadores do gênero não tenham necessariamente carregado seus personagens com tais elementos arquetípicos, muitos artistas desse mercado, hoje, possuem o conhecimento necessário para imprimir configurações com tal complexidade, tornando esses personagens muito mais interessantes enquanto objetos de estudo. Nesse sentido, temos na figura do americano Alex Ross se não o maior, um dos maiores exemplos desse tipo de representação.

Ross é um dos poucos profissionais dos quadrinhos americanos que teve uma formação acadêmica completa. Além disso, seu estilo realista de pintura tradicional tornou turva a linha que separa os quadrinhos das formas de arte mais “nobres”. De fato, artistas como ele nos fazem questionar se ainda cabe qualquer distinção entre arte e ilustração. Seu primeiro grande trabalho em quadrinhos foi a minissérie *Marvels* (figura 62), que conta a história do universo *Marvel* sob os olhos de um fotógrafo que tem sobre os heróis uma visão idealizada.

Figura 62 – Alex Ross, painel de *Marvels*, 1994.



Fonte: BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. *Marvels*: edição de 10º aniversário, Barueri: Panini, 2005, p. 73

O grande sucesso de *Marvels* chamou a atenção dos editores da *DC Comics*, que contrataram Ross para ilustrar a minissérie *Reino do Amanhã* (figura 63), que mostra uma realidade futurista, com muitos heróis envelhecidos e/ou fora de atividade, substituídos por uma nova geração de super-humanos cuja atuação muito pouco se diferenciava dos grandes vilões. Tal situação culmina em um trágico evento, o que motiva a Mulher Maravilha a ir ao encontro do aposentado e eremita Superman para pedir que ele volte para a cidade e conserte as coisas. A série foi publicada em 1996, no auge de uma mentalidade que tomou conta dos quadrinhos americanos caracterizada pela baixa qualidade literária de suas histórias e a exacerbação de comportamentos violentos nos protagonistas, bem como anatomia de proporções exageradas, excesso de armas, acessórios etc., num claro reflexo da pobreza de suas ideias. Então, o *Reino do Amanhã* foi, essencialmente, uma resposta a tudo isso: o Superman volta à ativa para, literalmente, ensinar aos mais jovens como devem atuar no mundo. A postura do herói reflete a própria opinião do escritor, Mark Waid, e de Alex Ross, que além de ilustrar, teve participação ativa na elaboração do roteiro, contando, inclusive, com colaboração do ator Christopher Reeve, a quem Waid dedicou a história: “por nos fazer acreditar que um homem pode voar”¹⁰⁴.

Figura 63 – Alex Ross, painel de *Reino do Amanhã* (detalhe), 1996.



Fonte: WAID, Mark; ROSS, Alex. *Reino do Amanhã*, Barueri: Panini, 2004, p. 56

¹⁰⁴ Dedicatória publicada na versão encadernada dos quatro volumes da minissérie, lançada depois da morte de Reeve, em 2004. WAID, Mark; ROSS, Alex. *Reino do Amanhã*, Barueri: Panini, 2004.

Essa noção de valores que diz como *deve* ser um herói à maneira clássica está presente em todos os projetos nos quais Ross se envolveu, de maneira que é virtualmente indissociável da visualidade que imprime em suas ilustrações. Assim sendo, embora não sejam do escopo de nosso estudo os méritos literários dos quadrinhos, alguns comentários referentes a elementos específicos relacionados a esse aspecto são imprescindíveis em nossa análise. Isso porque a visualidade envolvida corresponde a, pelo menos, metade do processo. Também se faz necessário, eventualmente, ressaltar a estética geral envolvida em cada herói, muito embora nosso foco principal seja o estudo do corpo.

Tenhamos em mente, portanto, que a influência de Alex Ross na estética dos quadrinhos é o ponto central sobre o qual se desenvolve o estudo no presente capítulo. No entanto, algumas observações são necessárias a respeito dessa influência. Ross não foi o primeiro a pintar super-heróis de em estilo realista: ilustradores como Boris Vallejo, Julie Bell, Joe Jusko e outros já faziam pôsteres com técnicas tradicionais de pintura, imprimindo realismo de certa forma mais ostensivo em suas obras. Com influências mais evidentes do fisiculturismo, consideramos que o clássico nas obras desses artistas não tem o mesmo imperativo que no trabalho de Ross, o que não nos impede de usar algumas de suas obras como suporte.

Como vimos anteriormente, um corpo forte e viril é, por definição, o grande referencial de corporeidade masculina de todos os tempos. No entanto, o exagero desse padrão normativo é próprio da contemporaneidade, sobretudo com o advento dos concursos de fisiculturismo e a popularização – e consolidação como fenômeno de massa – do gênero de super-heróis nos quadrinhos e no cinema. As influências mútuas entre as diversas formas de representação e construção do corpo compreendem desde o desenvolvimento dos antigos cânones provenientes da arte figurativa até a difusão das tecnologias de suplementação alimentar e anabolizantes entre os atletas.

No gênero de super-heróis, as diferenças marcantes entre os corpos é, frequentemente, um indicativo da construção conceitual de cada personagem. O comum, quase que absolutamente, é que o herói reproduza esse modelo canônico clássico enquanto que vilões constituem o antagonismo desse padrão. A ideia por trás desse tipo de caracterização não é nova e, de tão intrínseca no imaginário popular, vemos ilustradores de formação artística e destreza técnica rasas, que mesmo assim imprimem essa diferenciação de maneira aparentemente automática. E o grande exemplo disso foi a crescente exacerbação da musculatura dos personagens durante a década de 1990, na supracitada geração *Image*.

Também falamos sobre a maior complexidade referente aos padrões a serem observados no corpo feminino e como seus ideais estéticos se adaptam às representações diversas. A quebra de tabus e o desenvolvimento de novos métodos de trabalho, bem como o advento da fotografia permitiram com que se aperfeiçoasse cada vez mais a maneira de materializar ideais de beleza no corpo feminino, de modo que o século XX mostrou uma crescente exponencial de representações do nu em mulheres. Representações essas que podem ser de certa forma as mais fidedignas da história. A voluptuosidade clássica, porém, esbarra num contraponto interessante. A imposição de padrões pouco “naturais” por parte da indústria da moda e de alguns segmentos da mídia seria o elemento estranho à visualidade clássica que observamos construída no primeiro capítulo. Lembramos, porém, dos indicativos que nos apontam para uma predileção por esbelteza que vem de longa data sem, necessariamente, indicar algo similar ao exagero fomentado pela mídia atual.

Figura 64 – Alex Ross, Painéis de *Liberdade e Justiça*, 2003. Coleção privada.



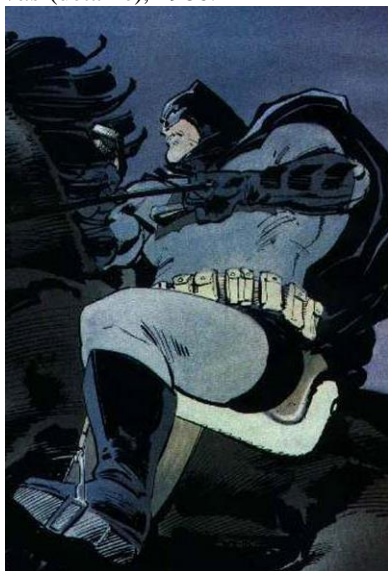
Fonte: Fonte: <<http://alexrossart.com/>>

A ideia é colocar todas essas questões em discussão tendo em vista a observação das estéticas de Superman, Batman e Mulher Maravilha, personagens pioneiros nos quadri-nhos em que a pureza dos conceitos proporciona, em nossa concepção, melhores possibilidades de estudo, além do simbolismo no fato de serem, os três, a famosa *DC Trinity* (figura 64), uma nomenclatura que lembra algo de mitológico relacionado à maneira moderna de se trabalhar antigos arquétipos, explorado pela *DC Comics* sobretudo na última década.

Batman e Superman: dionisíaco e apolíneo

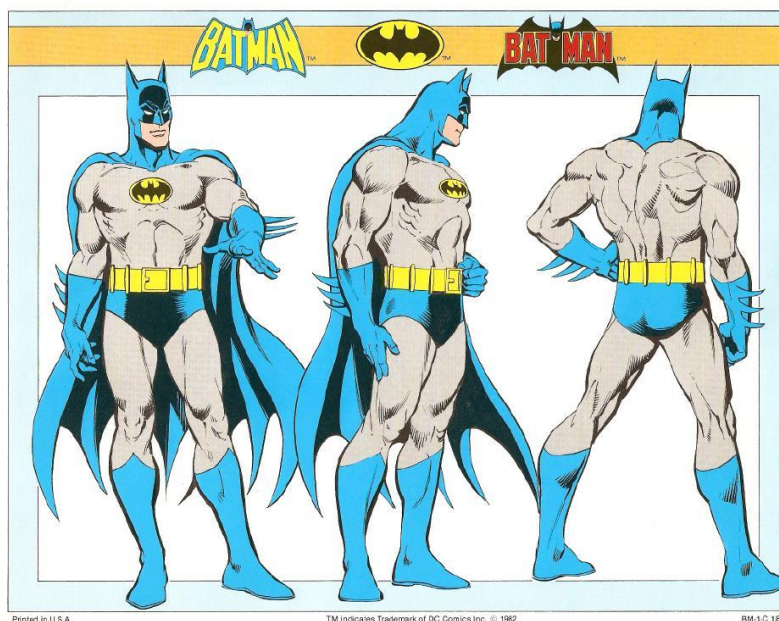
Sem que entremos nos méritos das populares publicações mensais voltadas para o público infanto-juvenil – e concentrando nossa observação majoritariamente no contexto geral dos personagens – podemos considerar que a relação entre Batman e Superman carrega algo da dualidade nietzschiana do dionisíaco e apolíneo em uma configuração desenvolvida, sobretudo nas três últimas décadas, depois de alguns eventos em que autores trabalharam as personalidades de ambos, de maneira a reinventar, sucessivas vezes, nossa maneira de vê-los, até que tivessem as características sobre as quais lançamos nosso estudo.

Figura 65 – **Frank Miller**, painel de *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (detalhe), 1986.



Fonte: MILLER, Frank. *Batman – O cavaleiro das trevas*, edição definitiva. Barueri: Panini Books, 2011, p.

Figura 66 – **Jose Luis García-Lopez**, guia para desenho de personagens, 1981.



Fonte: <<http://comicsalliance.com/jose-luis-garcia-lopez-dc-comics-style-guide-art/>>

A complexa mitologia do homem-morcego, construída ao longo dos anos, tem um ponto alto na consolidação de sua personalidade dionisíaca, na *graphic novel* de Frank Miller intitulada *Batman: o Cavaleiro das Trevas* (figura 65), a qual imprimiu, inclusive, a marcante estética sombria sobre o personagem. Antes disso, a referência imagética principal de Batman seguia o mesmo padrão normativo que os principais personagens do universo *DC comics*, todos sob forte influência do padrão clássico de proporções que, mesmo mesomórfico, não se mostrava com exageros demasiado inverossímeis. A maneira clássica de representação heroica era, até então, a norma segundo a qual os ilustradores deveriam construir os personagens, como vemos no quadro normativo elaborado pelo espanhol Jose Luis García-Lopez (figura 66).

A representação de Miller foi uma das poucas em que um herói de tamanha representatividade teve esse padrão quebrado. No entanto, essa quebra pode ser relacionada muito mais com a idiossincrasia do próprio autor do que com algum significado intrínseco em sua corporeidade. Das influências que promoveram as mais significativas reconfigurações no personagem, destacamos, em ordem cronológica: o seriado estrelado por Adam West e Burt Ward, a supracitada *graphic novel* de Frank Miller, os filmes dirigidos por Tim Burton e finalmente, as histórias ilustradas por Alex Ross.

Figura 67 – Batman (Adam West) e Robin (Burt Wart), na série dos anos 60.



Fonte: <<http://them0vieblog.com/2012/07/27/recommended-batman-comics-104-adam-wests-batman/>>

A série de televisão da década de 1960 (figura 67) trouxe um Batman de viés cômico, cuja relação com seu assistente, Robin, levantou especulações sobre sua sexualidade. A proposta satírica não chegou a ofuscar a pretensa seriedade do personagem nos quadrinhos, no entanto a popularidade da série marcou, no imaginário do público, a controversa imagem de um Batman não sério e aparentemente homossexual, comprometendo uma suposta “integridade” do personagem. A ideia de um herói essencialmente gay é algo que ganhou corpo na última década, no entanto essa característica relacionada à figura do Batman sempre foi pouco esclarecida. Essa visão foi endossada pelo roteirista Grant Morrison, para quem o personagem é, de fato, heterossexual, construído sobre uma base conceitual gay¹⁰⁵.

É provável que essa imagem caricata interpretada por West tenha inspirado a representação “reacionária” de Miller, na qual vemos claramente o estabelecimento da personalidade brutal que passou a influenciar todas as produções relacionadas ao homem-morcego até

¹⁰⁵ Morrison falou a respeito dessa visão em entrevista para a revista Playboy americana em março de 2013.

hoje. Como dito anteriormente, Miller também inseriu a estética sombria que caracteriza o personagem, consolidada sob influências do estilo gótico nos filmes dirigidos por Tim Burton.

Alex Ross passou a ilustrar os personagens da *DC Comics* em 1996 e provavelmente considerou tais influências em sua própria solução estética, absorvendo sobretudo a maneira sombria do estilo gótico. Além disso, ele traz um padrão mesomórfico mais verossímil, devido a seu estilo realista de pintura. Temos como um bom exemplo a ilustração para a edição comemorativa *Batman Preto e Branco* (figura 68), lançada em 1998, na qual Batman aparece despido de seu uniforme, em uma composição que lembra, tal qual as ilustrações que seguirão como exemplo, os padrões de corporeidade observados no primeiro capítulo.

Figura 68 – Alex Ross, Batman, 1998, Coleção privada.

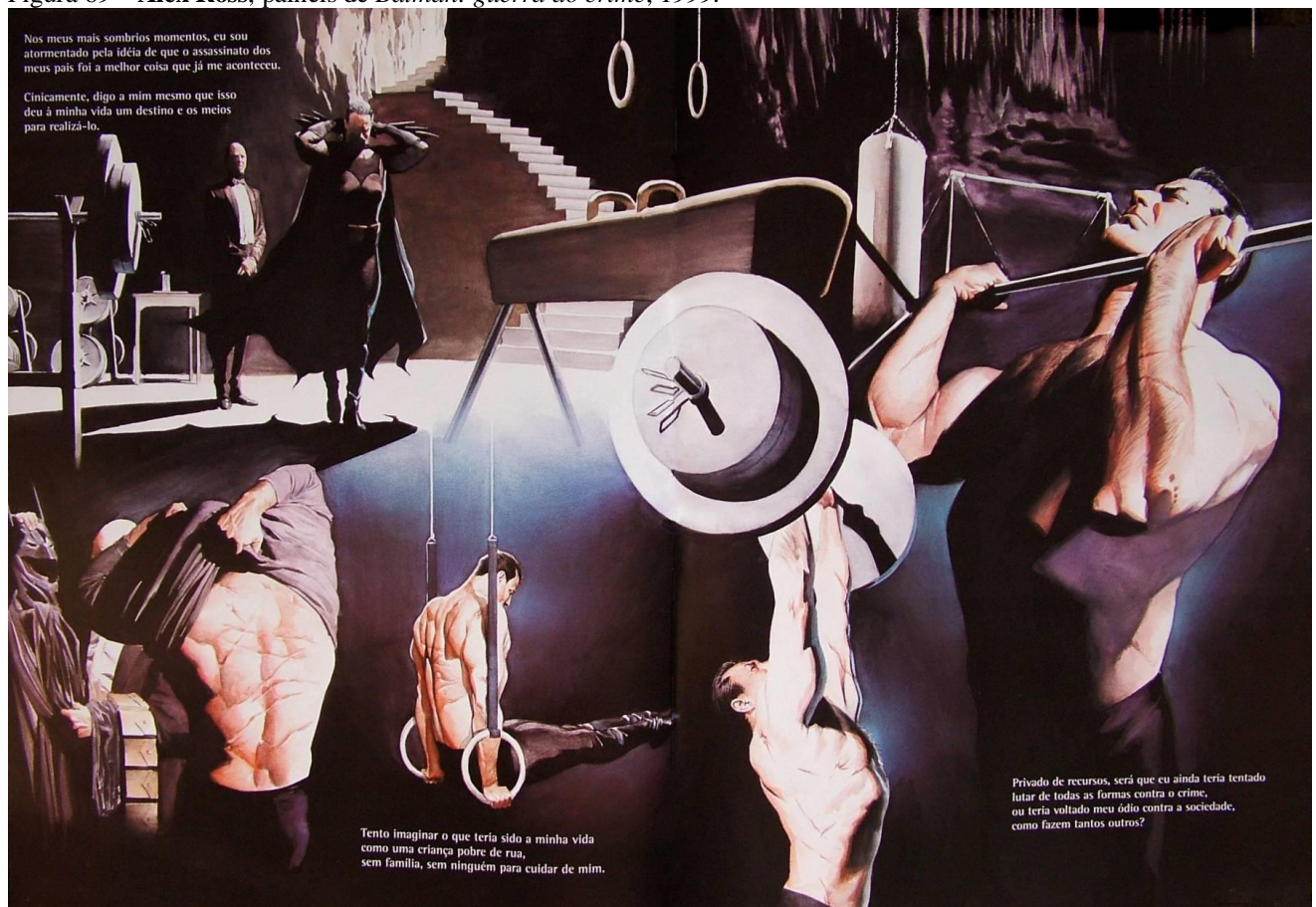


Fonte: <<http://alexrossart.com/>>

O corpo do herói nos quadrinhos é frequentemente uma reprodução dos ideais regulatórios que constituem valores dominantes, em mais uma adaptação da clássica associação platônica entre o bem e o belo. No entanto, a noção de valores é algo que varia em relação à conduta dos heróis, de maneira que suas intenções – e não suas ações – são o que os aproxi-

ma. Em suma, temos na figura do Batman, um perturbador da ordem. Bruce Wayne corresponde ao sujeito que constrói a si mesmo, superando seus limites, desenvolvendo suas capacidades a níveis extremos. Ele é o anti-herói que luta contra a corrupção do sistema e suas ações têm como elementos-chave a intimidação e o medo. As cenas em que suas tramas se desenrolam são majoritariamente noturnas, com predominância do preto e de frios tons de cinza. Sua cidade, Gotham, é cheia de prédios em estilo gótico, decorados com gárgulas medievais. Adiante, ilustramos com alguns exemplos dessa estética em obras de Alex Ross (Figuras 69, 70, 71 e 72), Joe Jusko (Figuras 73 e 74) e Glen Orbik (figura 75), com destaque para os painéis da HQ *Batman: guerra ao crime*, nos quais o padrão mesomórfico de corporeidade fica mais evidente na definição muscular de Bruce Wayne, bem como nas pinturas de Jusko e Orbik, que pouco se preocupam com a verossimilhança referente à roupa e representam o desenho dos músculos de maneira muito mais flagrante sob o uniforme do herói.

Figura 69 – Alex Ross, painéis de *Batman: guerra ao crime*, 1999.



Fonte: ROSS, Alex; DINI, Paul. *Os Maiores Super-Heróis do Mundo*, Barueri: Panini Books, 2007, p. 100-101.

Figura 70 – Alex Ross, Batman, 1999. Coleção privada.



ABOVE: Art for Batman retail poster (DC Direct, 1999).
OPPOSITE: A detail of the two-page origin of Batman, painted for War on Crime (1999).

Fonte: KIDD, Chip. Mythology: The DC Comic art of Alex Ross. Nova York: Pantheon Books, 2005, p. 79.

Figura 71 – Alex Ross, Painel de *Batman: guerra ao crime* (detalhe), 1999. Coleção privada.



Fonte: KIDD, 2005, p. 112-113.

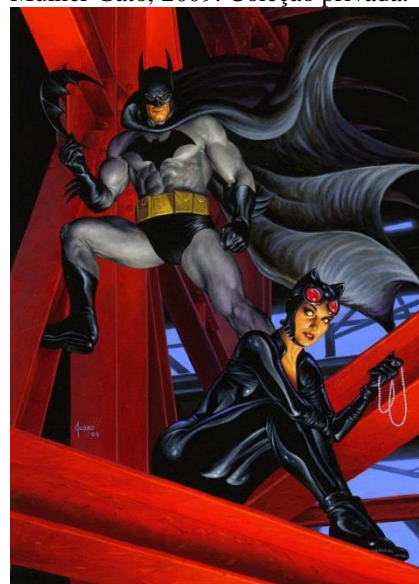
Figura 72 – Alex Ross, Batman, 1999. Coleção privada.



ABOVE: Art for the title page of *Batman: War on Crime* (1999).
BELOW: Two pencil studies, for video game development (1999). OPPOSITE: Mike Hill's wax and poly-resin Batman bust, based on Ross's designs (2003).

Fonte: KIDD, 2005, p. 88.

Figura 73 – Joe Jusko, Batman e Mulher Gato, 2009. Coleção privada.



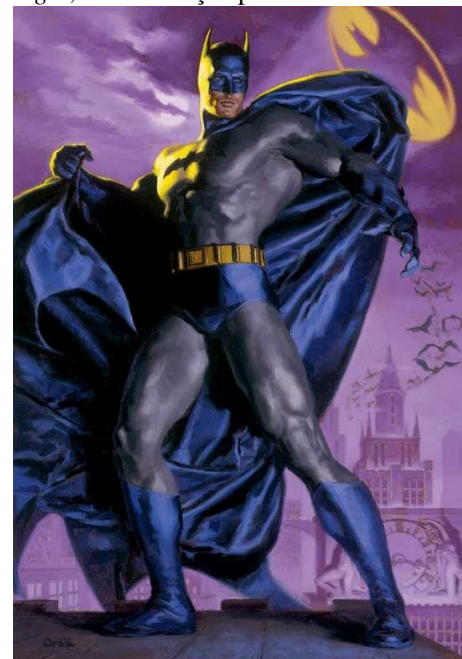
Fonte: <http://joejusko.deviantart.com/>

Figura 74 – **Joe Jusko**, O Cavaleiro das Trevas, 1989. Coleção privada.



Fonte: < <http://joejusko.deviantart.com/>>

Figura 75 – **Glen Orbik**, *Avenger of the Knight*, 200-. Coleção privada.



Fonte: <<http://www.orbikart.com/>>

Em Nietzsche encontramos a ideia do dionisíaco, referente à extravagância de emoções e sentimentos. É nisso que consiste a natureza brutal da construção psicológica do alter-ego de Bruce Wayne, o Batman. Ele encarna a astúcia de Ulisses em seus jogos mentais e a fúria de Aquiles em sua explosão catártica. Sobre essa ideia do dionisíaco, expressa no *Nascimento da Tragédia*, encontramos nos comentários de Benedito Nunes uma boa síntese relacionada à nossa argumentação:

O *dionisíaco* é a tendência para o êxtase [...] célula-*mater* do canto e da dança que deram origem à tragédia, na efusão emocional provocada pela música. Seu efeito, vibração emocional intensa, vizinha do transe psíquico, produz a descarga das energias vitais acumuladas em quem o experimenta. (NUNES, Benedito. Introdução à Filosofia da Arte, São Paulo: Ática, 2001, p. 67, grifos do autor)

O Batman, moldado à imagem do impulso dionisíaco teria, portanto, alguns traços do “homem superior” de Nietzsche, cuja personalidade aparece fragmentada em seu *Zarathustra*, entrando em conflito com a ideia sempre íntegra do herói americano *par excellence*: o Superman. É entre eles que o contraste se torna mais evidente, em uma dicotomia especialmente bem trabalhada nas obras que ilustram nossos exemplos. Quando juntos, é frequente o predomínio da estética do Superman, sobre a qual reservaremos um comentário mais detido adiante. Tal fato corresponde, dentre outras coisas, a idiossincrasias do próprio artista (Ross), que já declarou sua preferência pelo personagem. No entanto, para além de tal idiossincrasia,

podemos associar ao fato de que a relação entre apolíneo e dionisíaco, aqui, tenderia para o apolíneo, de maneira que o Superman se afastaria do ideal de *übermensch* nietzschiano, o qual carrega ideologicamente seu pensamento no aspecto dionisíaco.

Figura 76 – Alex Ross, painéis de *Justiça*, 2004.



Fonte: ROSS, Alex; Krueger, Jim. *Justiça* – Edição definitiva, Barueri: Panini Books, 2013, p. 221

Na série *Justiça* (2003), o roteirista Jim Krueger coloca os heróis num diálogo que ilustra muito bem tal situação de similaridade, conflito e harmonia entre os dois aspectos, na qual Batman apresenta a realidade de suas ações sob uma ótica pouco habitual para o Superman. A cena (figura 76) se passa em um território “esteticamente neutro”, de maneira que não predomina a configuração visual própria de nenhum dos personagens. Não há elementos grotescos e sombrios referentes ao submundo onde atua Batman e tampouco a temperatura gelada do ambiente lembra a exaltação da modernidade urbana da cidade do Superman. Estão lado a lado, e seus impulsos dionisíaco/apolíneo passam por uma supressão momentânea, em que

ambos se encontram emocionalmente equivalentes em um raro momento de reflexão. O apolíneo se mostra tenso, e o dionisíaco se mostra sereno.

O apolíneo é o sublime, o “Brilhante”, o da verdade superior. E esse impulso marca a configuração geral do Superman. É esse o ser superior que se tornou o homem de aço. Como apolíneo, teria em sua personalidade um imperativo de “equilibrar os seus contrastes e arrefecer os seus conflitos latentes ou manifestos”¹⁰⁶. O Superman apresenta tal espírito em seu caráter íntegro. Representa o domínio sobre a matéria. Seu poder físico está muito acima dos seres humanos ao mesmo tempo em que conserva a sabedoria de não agir em benefício próprio. Sua estética é toda construída em cenários majoritariamente diurnos e bem iluminados. Sua cidade, Metropolis, é a exuberância da modernidade com seus sofisticados arranha-céus. Corresponde a um ideal de progresso e de beleza luminosa. Como dito anteriormente, é esse tipo de estética que vemos nas imagens em que o Superman aparece na companhia de outros heróis, inclusive Batman, como podemos ver em mais exemplos de Alex Ross (figuras 77 e 78) e Joe Jusko (figura 79).

Assim como a estética referente ao Batman foi construída sob influências diversas, destacamos sobre o referencial imagético do Superman a atuação de Christopher Reeve, na série de filmes iniciada em 1978, que estabeleceu definitivamente o personagem como uma espécie de personificação americana. No entanto, mais que essa personificação simbólica do *American way*, o Superman corresponde a um ideal de nobreza e inspiração. Como objeto de estudo, desperta o interesse referente à própria ideia de masculinidade: ele é o referencial máximo segundo o qual se estrutura todo um ideal arquetípico de herói. Foi o primeiro defensor da justiça social nos quadrinhos. Ele carrega um discurso diferente do Batman, embora seu padrão de corporeidade seja o mesmo. Não é um perturbador, mas um mantenedor da ordem e apesar da descomunal força física, não apresenta uma atitude violenta ante seus inimigos.

Citamos os elementos referentes à estética envolvida na construção geral do personagem, bem como o fato de carregar em si um arquetipo universal de masculinidade, expressando na beleza do corpo um conjunto de valores e virtudes dominantes. Além disso, a ideia de uma personalidade essencialmente apolínea por vezes se reflete em imagens de característica pacífica e serena. Adiante, ilustramos nossas considerações sobre essa ideia visual muito bem consolidada com mais exemplos em obras de Alex Ross (figuras 80, 81 e 82), Mark Stutzman (figuras 83 e 84) e Glen Orbik (figuras 85 e 86).

¹⁰⁶ NUNES, Benedito. Introdução à Filosofia da Arte, São Paulo: Ática, 2001, p. 67

Figura 77 – Alex Ross, Batman e Superman, 1999. Coleção privada.



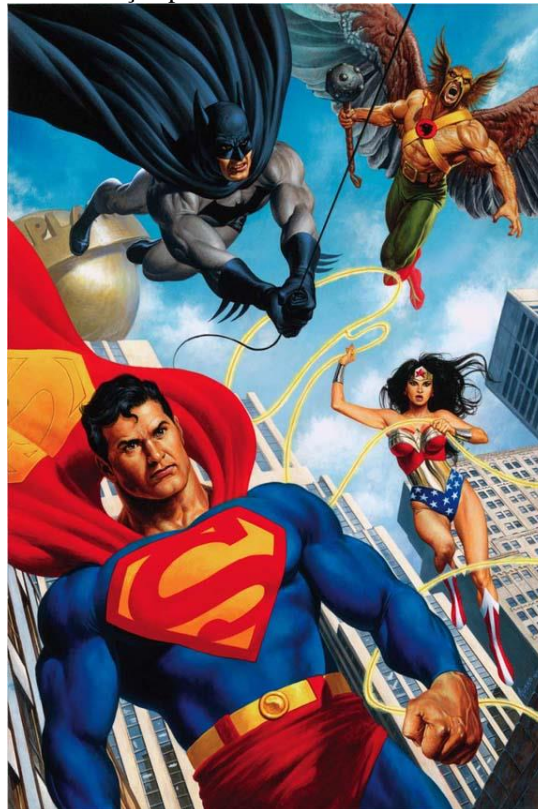
Fonte: KIDD, 2005, p. 189.

Figura 78 – Alex Ross, DC Trinity, 2008. Coleção privada.



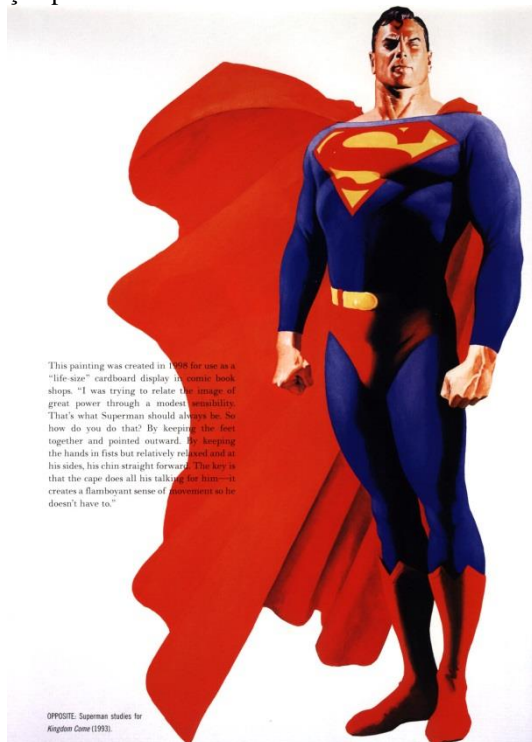
Fonte: <<http://alexrossart.com/>>

Figura 79 – Joe Jusko, Liga da Justiça América, 1995. Coleção privada.



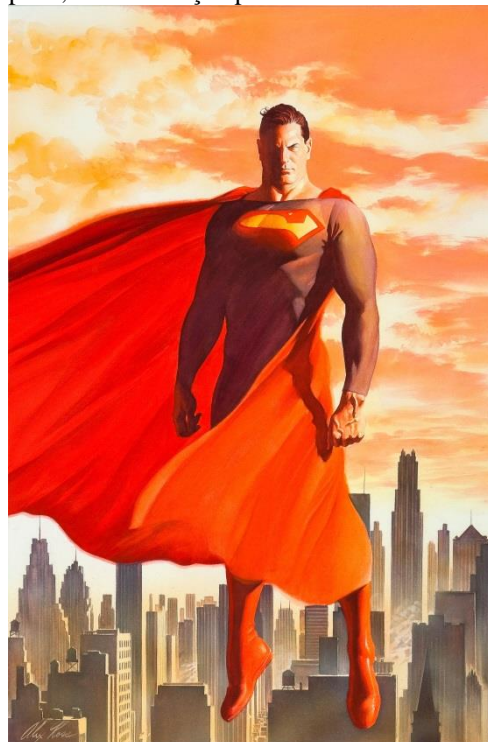
Fonte: <<http://followpics.co/jla-by-joe-jusko/>>

Figura 80 – Alex Ross, Superman, 1998. Coleção privada.



Fonte: KIDD, 2005, p. 48

Figura 81 – Alex Ross, Superman em Metropolis, 2009. Coleção privada.



Fonte: Fonte: <<http://alexrossart.com/>>

Figura 82 – Alex Ross, Paineis de Superman: paz na Terra, 1998. Coleção privada.



Fonte: Fonte: KIDD, 2005, p. 77

Figura 83 – **Mark Stutzman**, *Superman for America*, 20---. Coleção privada.



Fonte: <<http://www.eloqui.com/Mark%20PAGES/markDC.html>>

Figura 84 – **Mark Stutzman**, *Superman*, 20---. Coleção privada.



Fonte:
<<http://www.eloqui.com/Mark%20PAGES/markDC.html>>

Figura 85 – **Glen Orbik**, *Truth, Justice and the American Way*, 200-. Coleção privada.



Fonte: <<http://www.orbikart.com/>>

Figura 86 – **Glen Orbik**, *Legends of the DC Universe 3*, 200-. Coleção privada.



Fonte: <<http://www.orbikart.com/>>

Antes de prosseguir, reforçamos que a configuração mesomórfica da figura masculina nos quadrinhos carrega, eventualmente, discursos de natureza muito diversa, variando de uma mensagem anárquica como a do Cavaleiro das Trevas para um defensor do *status quo* como o Homem de Aço ou o Lanterna Verde (figura 87), passando por justiceiros violentos e detetives de crimes urbanos. Também destacamos a forte mensagem contra preconceitos diversos presentes na mitologia dos *X-Men* (figura 88) e a pretensa simpatia do Homem-Aranha (figura 89). Praticamente todo herói nos quadrinhos carrega algo de apolíneo e dionisíaco em sua construção imagética e mitológica, muito embora esses impulsos estejam em Batman e Superman em sua forma mais depurada. O corpo do herói possui uma prerrogativa de beleza masculina clássica na associação dos valores com um padrão forte de virilidade historicamente consolidado. Temos, na sobrevivência desse mito, uma das grandes contribuições atuais para o clássico culto à beleza do corpo.

Figura 87 – **Alex Ross**, Lanterna Verde, 2000. Coleção privada.



Fonte: KIDD, 2005, p. 161.

Figura 88 – **Boris Vallejo**, Bispo, 1996. Coleção privada.



Fonte: SUCKLING, Nigel. *Superheroes: The heroic vision of Boris Vallejo and Julie Bell*, Filadélfia: Running Press, 2001, p. 115.

Figura 89 – **Joe Jusko**, Peter Parker, 1989. Coleção privada.



Fonte: <<http://joejusko.deviantart.com/>>

Mulher Maravilha: Vênus moderna

Poucas personagens dos quadrinhos foram alvo de tantas controvérsias envolvendo elementos narrativos e configurações gerais quanto a Mulher Maravilha. Dos heróis citados, é a que mais apresenta pontos cegos em suas origens, ao mesmo tempo em que é carregada de simbolismos dúbios. Além disso, possui nos primórdios de sua mitologia alguns elementos interessantes que podemos abordar. A começar por seu criador, William Moulton Marston. E antes de dar continuidade em nossa discussão sobre a beleza, se faz necessário um breve comentário a respeito de Marston, o qual é praticamente indissociável da configuração original da personagem, muito diferente da ideia central do que ela passou a ser, depois de seu primeiro *reboot*, na década de 1980. Como visto nas discussões anteriores, há uma noção de valores embutida em sua mitologia, cujo discurso é pintado em um ideal de beleza carregado em grande parte dos elementos observados desde o primeiro capítulo.

Sobre Marston, podemos dizer que foi um psicólogo doutor por Harvard, inventor do polígrafo e defensor dos direitos das mulheres – ao menos teoricamente. Tanto em sua vida pessoal como nas ideias que inseriu na personagem, Marston demonstrava sinais contraditórios em relação a seu discurso feminista. Ele era casado, mas “tinha uma aluna que morava com ele e a esposa, que logo virou sua ‘co-esposa’”¹⁰⁷, vivendo momentaneamente em uma relação poligâmica até convencer sua esposa a trabalhar para servir como empregada à família, que então era ele, a amante e seus filhos¹⁰⁸.

A Mulher Maravilha tinha traços em sua personalidade inspirados pelas duas esposas de Marston. Ele a moldou sob um discurso a favor das mulheres ao mesmo tempo em que inseria uma espécie de subtexto, não muito velado, no qual demonstrava sua visão de maneira muito mais clara. Segundo Mark Waid:

Marston queria retratar a Mulher Maravilha como uma personagem forte, mas sua definição de força era interessante. A questão era a disposição das mulheres de serem submissas. Isso era um símbolo de poder e um símbolo de provocação. O que aparece nas páginas dos gibis com mais frequência é a Mulher Maravilha amarrada. Há muito *bondage* nos gibis. (SECRET Origins, History of DC Comics. Direção e Roteiro: Mac Carter. Produção: Warner Bros, Estados Unidos, 2010, DVD 90min, cor)

¹⁰⁷ Louise Simonson, em: SECRET Origins, History of DC Comics. Direção e Roteiro: Mac Carter. Produção: Warner Bros, Estados Unidos, 2010, DVD (90min), cor.

¹⁰⁸ Gerard Jones. *Ibid.*

E Gerard Jones complementa:

É difícil dizer com que frequência. Eu digo isso e as pessoas falam: ‘Talvez uma vez por edição’, alguém disse. Mas era em cada página, Marston achava um jeito de desenhar alguém amarrada, algemada a paredes ou presa. A Mulher Maravilha foi um dos gibis que mais deram problemas aos conselheiros, porque na superfície, parecia dizer as coisas certas, mas tinha mulheres de calcinhas amarradas ou amarrando homens. (*Ibid. op. cit*)

Essa imagem frequentemente associada à submissão (figuras 90 e 91) e que tornou popular a Mulher Maravilha, é algo muito distante daquela retratada por George Pérez na década de 1980. Pérez suprimiu razoavelmente o apelo sexual da heroína referente à submissão e *bondage*, recontou sua origem de amazona e remodelou sua personalidade. Tal recomeço fez parte de um arco de histórias que marcou a configuração da personagem tanto quanto o *Cavaleiro das Trevas* de Miller marcou o referencial imagético do Batman, e é a imagem de poder feminino trabalhada até hoje.

Figura 90 - Dick Giordano e Mike Sekowsky, Capa de *Wonder Woman*, 1971.



Fonte: <<http://fantasy-ink.blogspot.com.br/2013/01/all-tied-up.html>>

Figura 91 – Vince Coletta e Ric Estrada, Capa de *Wonder Woman*, 1973.



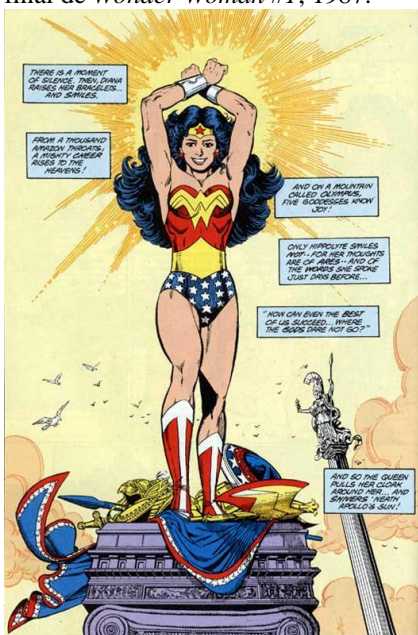
Fonte: <<http://fantasy-ink.blogspot.com.br/2013/01/all-tied-up.html>>

A Mulher Maravilha é a Vênus do mundo moderno. Nos quadrinhos é, literalmente, uma deusa. A estética construída em torno de suas histórias se assemelha à do Superman, exceto por envolver muito mais elementos que remetem à natureza e à antiguidade clássica do

que à modernidade exuberante de Metropolis. Sua função, como deusa, é ser uma embaixadora da paz entre os mortais, de maneira que também carrega um imperativo do impulso apolíneo em sua personalidade.

Sobre suas características físicas, consideramos que a essa altura, não há necessidade de pontuar o quê, exatamente, constitui sua beleza. Todavia, lembramos que ela é carregada de predileções clássicas sob configurações modernas. Além dos exemplos de pintura realista que apresentaremos adiante, há, sem dúvida, três desenhistas que imprimiram na Mulher Maravilha o padrão de corporeidade mais influente até hoje, de características sensuais mais marcantes em relação ao padrão de esbelteza americano. Curiosamente, são três artistas de origem latina: o mexicano George Pérez (figura 92), o espanhol Jose Luis García-Lopez (figura 93) e o brasileiro Mike Deodato (figura 94). Aliás, as formas “abrasileiradas” com que Deodato desenhou a super-heroína chegaram a quase duplicar as vendas de suas publicações mensais, em 1994¹⁰⁹.

Figura 92 – **George Pérez**, Página final de *Wonder Woman #1*, 1987.



Fonte: <<http://okc.net/2012/03/14/no-one-man-should-have-all-that-power-a-dan-of-steel-tribute-to-george-perez/>>

Figura 93 - **Jose Luis García-Lopez**, guia para desenho de personagens, 1981.



Fonte: <<http://godstaff.tumblr.com/post/51688234560/motleyjack-wonder-woman-style-guide-art>>

Figura 94 – **Mike Deodato**, painel de *Wonder Woman #92*, 1994.



Fonte: <<http://www.monitoroduty.com/2007/04/alan-kistlers-profile-on-wonder-woman-pt-3/#.U1kJoPldXkA>>

Ao leitor já deve estar clara a proposição de que não precisamos entrar em comentários sobre juízos de gosto para pontuar que a Mulher Maravilha é uma personagem de beleza

¹⁰⁹ Fato muito comentado entre fãs e profissionais dos quadrinhos, atribuindo o salto nas vendas à sua maneira de representar as curvas femininas de maneira sensualmente mais apelativa que os demais artistas da época.

za extraordinária, do tipo que provocaria reações diversas na maioria absoluta dos observadores, como sugere a tese de Marwick. Também harmoniza em seu corpo a questão dicotômica de força e beleza, presente na proposição de Vigarello, discutida em nossa perspectiva conceitual. Características como simetria, altura e proporções harmônicas – especialmente entre busto, cintura e quadril – são condições intrínsecas à corporeidade feminina nos quadrinhos. E a Mulher Maravilha não só é pioneira como representa a expressão máxima desse padrão.

Além disso, lembramos novamente que haveria sempre uma predileção pela esbelteza, a qual identificamos desde o estabelecimento da visualidade da beleza clássica até nossa perspectiva conceitual. Na maneira de materializar esse ideal de beleza no corpo feminino, observamos pelo menos duas novidades contemporâneas que proporcionam representações mais fidedignas e genuinamente mais belas. A primeira é a supracitada facilidade operacional, proporcionada pela fotografia e a crescente exposição do corpo, o que enriquece nosso referencial visual, de maneira que possamos identificar novos padrões e possibilidades de visualização dessas ideias. A segunda é a influência do padrão mesomórfico, com muitos artistas buscando referências em corpos torneados e bem definidos entre as mulheres, fomentando um padrão alternativo de beleza em corpos femininos de musculatura definida.

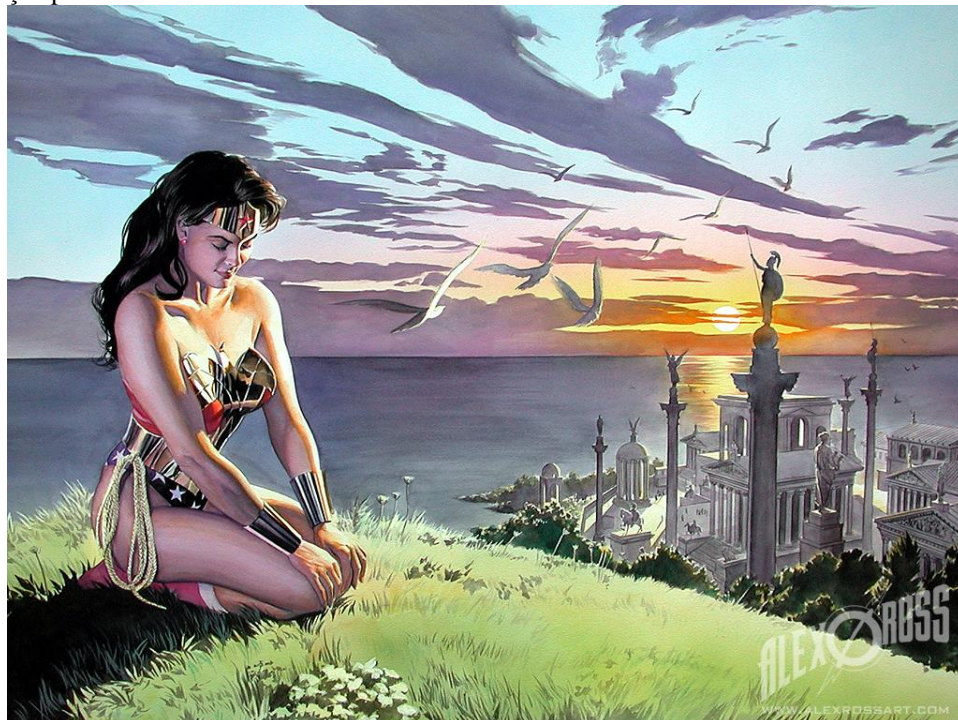
Observamos nas pinturas de Alex Ross (figuras 95, 96 e 97), bem como em Steve Rude (figuras 98, 99, 100 e 101), certo equilíbrio da ideia de força com a clássica voluptuosidade e delicadeza marcantes da beleza feminina, explorando a sensualidade da personagem em composições que carregam muito da visualidade clássica. Também podemos ver nas obras de Joe Jusko (figuras 102 e 103) esse tipo de configuração, porém sob influência do padrão mesomórfico, com músculos bem torneados, característicos do estilo de Jusko. E finalmente, vemos a predileção pela magreza nas pinturas digitais de Alex Garner (figuras 104 e 105). Seu estilo de acabamento detalhado mascara a formalidade caricata proveniente das representações típicas dos *comics* americanos, aproximando-as das ilustrações mais antigas da Mulher Maravilha. No entanto, as obras de Garner servem a nossas observações, pois, dentro do universo de imagens que pesquisamos, são as que apresentam a influência do padrão de esbelteza no nível máximo que pudemos observar, aproximando seu ideal de beleza de um padrão esbelto.

Figura 95 – Alex Ross, Mulher Maravilha, 2002. Coleção privada.



Fonte: KIDD, 2005, p. 118

Figura 96 – Alex Ross, painel de *Mulher Maravilha: o espírito da Verdade*, 2001. Coleção privada.



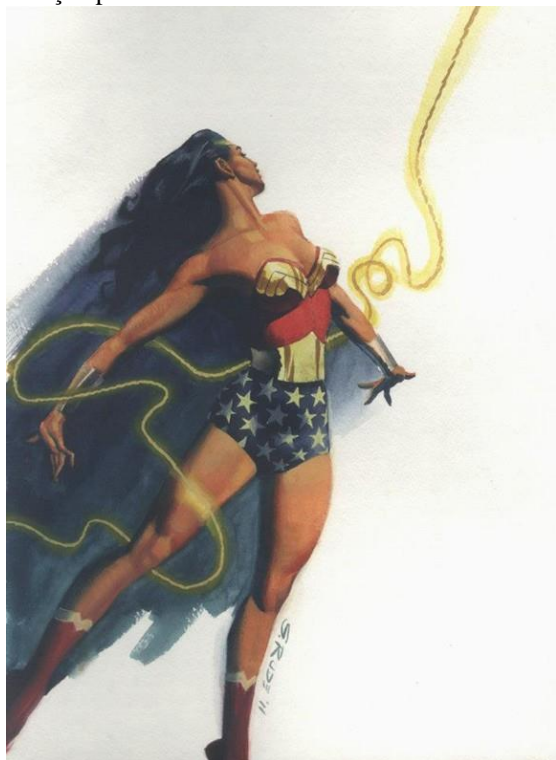
Fonte: <<http://alexrossart.com/>>

Figura 97 - Alex Ross, painel de *Mulher Maravilha: o espírito da Verdade*, 2001. Coleção privada.



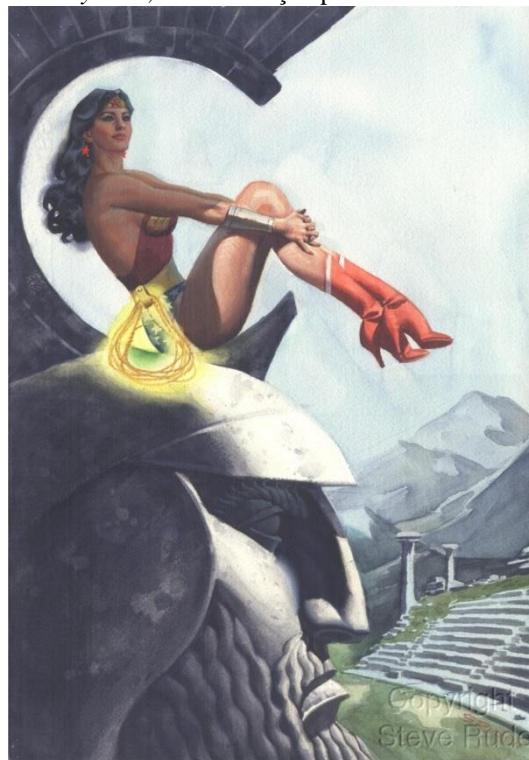
Fonte: KIDD, 2005, p. 123.

Figura 98 – **Steve Rude**, *Wonder Woman*, 2011. Coleção privada.



Fonte: <<https://www.steverudeart.com/>>

Figura 99 – **Steve Rude**, *Princess Diana of Themyscira*, 2011. Coleção privada.



Fonte: <<https://www.steverudeart.com/>>

Figura 100 – **Steve Rude**, *Wonder Woman*, 2011. Coleção privada.



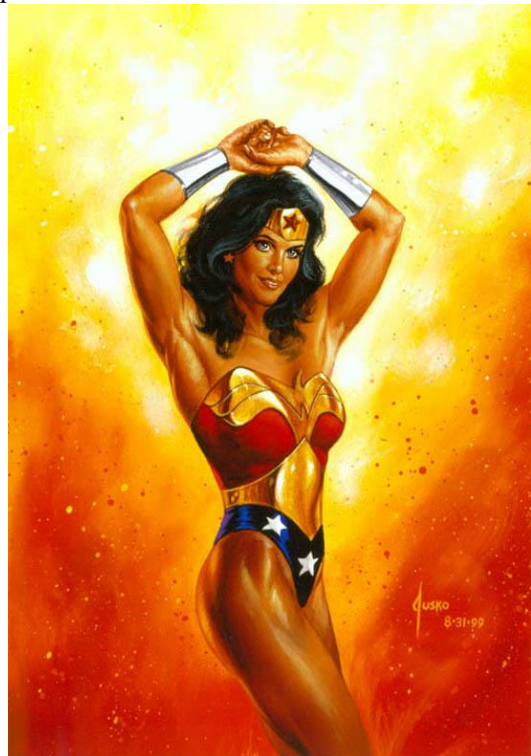
Fonte: <<https://www.steverudeart.com/>>

Figura 101 – **Steve Rude**, *Wonder Woman*, 2012. Coleção privada.



Fonte: <<https://www.steverudeart.com/>>

Figura 102 – **Joe Jusko**, *Diana*, 1999. Coleção privada.



Fonte: <<http://joejusko.deviantart.com/>>

Figura 103 – **Joe Jusko**, *Wonder Woman*, 1999. Coleção privada.



Fonte: <<http://joejusko.deviantart.com/>>

Figura 104 – **Alex Garner**, *Wonder Woman*, 2012.



Fonte: <<http://www.alexgarner.com/>>

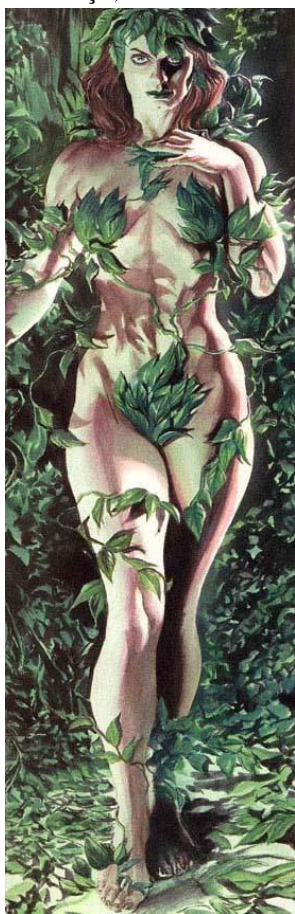
Figura 105 – **Alex Garner**, *Wonder Woman*, 2011.



Fonte: <<http://www.alexgarner.com/>>

Em suma, o corpo feminino nos quadrinhos segue o mesmo tipo de predileção que nas representações da Mulher Maravilha. Diferente da beleza masculina, as mulheres não encontram antagonismo em vilãs, por exemplo, as quais são representadas segundo os mesmos padrões de esbelteza, simetria, voluptuosidade e proporções sensuais entre busto, cintura e quadril etc. Entre elas, a beleza não tem necessariamente a intensão de dar visualidade a um conjunto de valores, ou o tem de maneira demasiado inexpressiva. Finalizamos nosso estudo com os últimos exemplos de corporeidade feminina em que a estética referente a cada personagem tem prerrogativas distintas do padrão apolíneo da Mulher Maravilha nas obras de Alex Ross (figura 106), Julie Bell (figura 107) e Boris Vallejo (figura 108), com destaque para os dois últimos, de maior influência proveniente de atletas de *bodybuilding*, trabalham todos os conceitos visuais que vimos aqui, porém em corpos de musculatura intensamente trabalhada.

Figura 106 – **Alex Ross**, Hera venenosa em painel de *Justiça*, 2003.



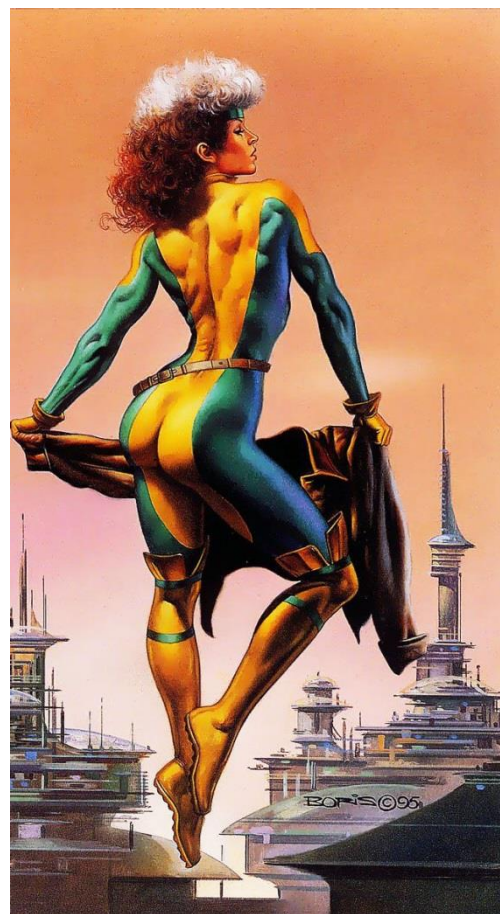
Fonte: ROSS, Alex; Krueger, Jim, 2013, p. 177.

Figura 107 – **Julie Bell**, *Phoenix II*, 1996. Coleção privada.



Fonte: SUCKLING, Nigel, 2001, p. 138.

Figura 108 – **Boris Vallejo**, *Above the City*, 1995. Coleção privada.



Fonte: SUCKLING, Nigel, 2001, p. 123.

Em síntese, podemos observar que um determinado padrão de beleza física foi sendo construído ao longo da história. Dos deuses e atletas plasmados pela escultura grega

clássica, passando pelas idealizações de deuses e humanos verificados nas pinturas e esculturas do século XV ao XIX no Ocidente e chegando aos quadrinhos, às ilustrações, ao cinema e à fotografia dos séculos XX e XXI, uma beleza arquetípica foi sendo construída e/ou revelada, mesmo se considerarmos um conjunto de variabilidades bem determinadas.

5. MÁXIMAS DO IMPERADOR DA VERDADE

Iniciamos o presente estudo comentando que, partindo de uma insatisfação pessoal, sentimos a necessidade de colocar nosso tema em discussão, ainda que seja algo virtualmente superado pelo campo da arte. Falamos sobre a abrangência do tema e da dificuldade em apresentar um recorte demasiado específico que pudesse cercar a questão da maneira que pretendíamos inicialmente. Encontramos na imagem do corpo idealizado na mitologia moderna dos heróis dos quadrinhos uma excelente fonte para nossas observações, que partiram da visualidade clássica dentro de padrões que julgamos serem os mais relevantes, passando por uma perspectiva conceitual na qual pudemos, então, cercar teoricamente nosso tema com o direcionamento proposto.

O *Imperador da Verdade*, pensamos, seria um personagem fictício. Uma espécie de anti-herói referente ao nosso objeto de pesquisa, a postular considerações que podem carregar algo de incômodo ou totalitário para o leitor mais familiarizado com os flexíveis caminhos da arte contemporânea. Seu nome foi dado pensando na ironia referente à discussão que faz ode à preservação e desenvolvimento de um modelo de beleza há tanto tempo hegemônico. Como dito desde o início, apresentamos em nossas considerações finais um conjunto de aforismos e pedaços de parágrafos (editados para o formato proposto) com temas relacionados à discussão que desenvolvemos, incluindo alguns trechos excluídos do corpo principal do texto em pensamentos sobre arte, ciência, filosofia, beleza, ceticismo etc. que tangenciaram nosso estudo desde quando tínhamos outras pretensões para nossa pesquisa incipiente, em meados de 2012, até o fechamento do texto, hoje, no dia 24 de abril de 2014.

Sobre o fazer artístico

Uma das preocupações de um artista de mentalidade tradicional ou clássica é com o sucesso estético referente à execução de seu trabalho. Ocorre que buscar a beleza no próprio fazer artístico é certamente um desafio que estimula a projeção de nossa técnica a níveis mais elevados no sentido de fazer aquilo que ninguém mais faria ou seria capaz de fazer e pensar. Dessa forma, entendemos que, quando se trata de arte figurativa, a predileção pela beleza é sem dúvida uma variável que projeta a qualidade do trabalho a patamares mais elevados.

Visto nas aulas de desenho – É automático, para quase todo o praticante do ofício do desenho (não necessariamente artista), que os seus traços iniciais de figura humana sejam de corpos nos quais a musculatura seja, de alguma maneira, protuberante e voluptuosa.

Destreza técnica I – É natural, pois, que aquele que *faz* arte tenha a pretensão de se tornar um artista melhor, mais habilidoso, mais criativo. E uma condição *sine qua non* para isso é ter a consciência das próprias capacidades enquanto artista. Para isso, não há outro caminho se não o reconhecimento da capacidade técnica que temos, bem como a faculdade do juízo no sentido de reconhecer o nível técnico de outros artistas, e isso inclui uma seletividade que *deve* admitir que nem tudo o que *diz* que é arte, é.

Destreza técnica II – Tal qual um leigo em qualquer área do conhecimento – a Física ou a Medicina, por exemplo – possui poucas ferramentas para identificar a competência de um especialista, aquele que não conhece verdadeiramente a batalha do esforço criativo pouco tem a acrescentar a respeito do fazer artístico.

Destreza técnica III – Elevar ao *status* de arte aquilo que é nitidamente uma obra de execução simplória e pobre constitui uma engenhosa artimanha de desonestidade intelectual. Afrouxar os critérios facilita a feitura de uma obra e permite com que “artistas” preguiçosos e sem talento se sintam bem consigo mesmos.

Pacto silencioso – Segundo Steven Pressfield, há entre as pessoas um pacto silencioso a favor da mediocridade. E aquele que procura elevar os padrões é visto com maus olhos pelos demais: “A mais alta traição que um caranguejo pode cometer é saltar para a borda do balde”.

Sobre atitudes e pensamentos

Ao apontar determinados aspectos e implicações da beleza inevitavelmente recaímos em problemas da ordem do “politicamente correto”. Problemas sobretudo de ordem ideológica surgem eventualmente em discussões como a que propomos aqui. Citamos, inclusive, a dificuldade de Arthur Marwick – uma de nossas principais referências – em publicar seus estudos devido à natureza controversa da ideia de beleza. Nesse sentido, os contra-argumentos ideológicos que encontramos em nossa pesquisa foram esclarecidos no desenvolvimento das ideias apresentadas, de maneira que não achamos necessário voltar a essas questões. Apresen-

tamos, então, alguns pensamentos que surgiram dessa reflexão, no que acreditamos ser um bom ponto de partida para discussões dessa natureza.

Justificativas inevitáveis – Não fosse a beleza mais uma eventual justificativa para atitudes torpes de discriminação e exclusão, pessoas mal intencionadas certamente encontrariam o substituto perfeito para embasar erroneamente seus preconceitos. Mais uma vez, o problema recai sobre uma atitude equivocada e não sobre a ideia de beleza em si.

A crueldade da beleza – Seja por imposição externa ou interna ao indivíduo, a beleza, quando percebida, evidencia um contraste cujo vislumbre é imperativo. E a constatação que esse vislumbre proporciona é cruel, na medida em que estabelece um referencial raro e de difícil alcance. É mais fácil direcionar esforços na construção de um discurso que possa deslegitimar essa óbvia constatação, fazendo-a *diminuir* até a nossa estatura do que o caro esforço no sentido de nos *elevarmos* a ela.

O equívoco dos extremos – No caso da beleza, a seleção cuidadosa e a raridade na ocorrência de pessoas belas, gera uma identificação e “classificação”, cuja ressonância em diversas áreas do conhecimento corrobora em extremismos equivocados, responsáveis por preconceitos, xenofobias, políticas de eugenia etc. As práticas equivocadas, decorrentes de um padrão de identificação intrínseco ao ser humano, têm como consequência a negação veemente da beleza, em uma tentativa de corrigir um mal supostamente gerado por ela. Entretanto, como todo o conhecimento humano, a causa dos males não é a estetização em si, mas o uso perverso desses princípios.

Instinto inegável – A tentativa de negar o estabelecimento de padrões de beleza é traída quando o indivíduo sente atração por determinados aspectos formais de uns corpos em detrimento de outros. A racionalidade que, talvez pela emoção da piedade, reconhece a crueldade de relegar feiura a determinados indivíduos, não dá conta de calar o instinto de atração física do qual todo ser humano é escravo em maior ou menor grau.

Homens e mulheres – A aparente futilidade atribuída às mulheres é ilusória. Ela é o efeito de uma real futilidade masculina, uma vez que os homens é que são mais propensos a ter seu interesse desperto por características meramente superficiais. Fossem as mulheres verdadeiramente fúteis, os homens se mostrariam mais vaidosos.

Natural – Percebemos mais beleza em uma pessoa quando temos a sensação de que esta muito pouco ou nada se esforçou para ser como é. Por isso é virtualmente mais importante que a beleza ao menos *pareça* natural, não importa as circunstâncias.

Hierarquizar para escolher – Em todas as áreas da vida procuramos, mesmo que inconscientemente, hierarquizar tudo aquilo que eventualmente precisaremos escolher dentre outras coisas de natureza similar. Com relação à beleza há, no mínimo, uma maneira pessoal de hierarquizar o belo, e essa hierarquia é mais bem evidenciada nos extremos quando comparamos diferentes juízos de gosto.

Sobre o espírito cético e a pesquisa em arte

Suprimimos nosso caráter crítico e investigativo sempre que “afrouxamos” nossos critérios de julgamento, aceitando de bom grado certas ideias. No que concerne à beleza e à arte, a negação de seu caráter passível de gradação ou ordem pode nos fazer atribuir valor a coisas que intrinsecamente o teriam muito pouco. Muitas vezes consideramos impossível a dissociação da ideia de beleza com a própria ideia de arte e as ideias que emergem da discussão proposta não poderiam deixar de apresentar algo referente ao exercício crítico sobre a arte. Falamos do fazer artístico e adiante apresentamos alguns aforismos sobre o pensar artístico – sobre o *entendimento* artístico que, aliás, apresenta nesta pesquisa um tipo de mentalidade carregada das diversas leituras que trouxemos de outros campos de conhecimento, em especial das ciências “duras”.

Coisas novas - Para coisas novas, precisamos de palavras novas. O problema com a arte neste sentido consiste na constante e infinita agregação de sentidos a uma mesma palavra, causando toda sorte de confusão interpretativa e ideológica relacionada a qualquer movimento autointitulado “artístico”. Nesse caso, a palavra “arte” teve seu sentido verdadeiramente expandido ou terrivelmente *banalizado*?

Discurso absolutista – Quando Duchamp nos diz que “arte é aquilo que *eu* digo que é arte”, podemos entender que há em sua fala uma carga absolutista, presente no DNA francês. Irônico que, no berço das revoluções democráticas, palco de violentos conflitos no sentido de criar políticas mais igualitárias, essa mentalidade permaneça, de maneira tão enraizada. A caracte-

rística absolutista embutida no pensamento de Duchamp ilustra muito bem como é difícil mudar a mentalidade de um povo: em uma pequena frase o artista traz toda uma carga totalitária que – segundo acreditavam inocentemente os franceses – estava superada.

Ideias e ideais – Todo ideal, no sentido de utopia, tem como maior trunfo a aplicação de uma atitude concreta no aqui e agora. Ele deve ser, portanto, como um guia para o presente e não uma meta para o futuro.

Convencer um cético – A postura cética é, sobretudo, uma postura honesta e segura. Não se convence um cético de um ponto de vista por meio de um raciocínio raso. Isso porque ser cético é exigir consistência e solidez, se dispendo a analisar detalhadamente os fundamentos que sustentam uma explicação. Eis a distância abissal que o separa do cínico: este nem sempre se dispõe a conhecer aquilo que contraria a sua visão enquanto aquele está sempre aberto para ser convencido do contrário, desde que o convencimento seja *categorico*. Convencer um cético é, portanto, o mesmo que *provar* a eficácia de uma tese.

Subjetividade e objetividade – A subjetividade do observador, ainda que válida, não constitui um argumento em si. No máximo ela serve de suporte a um ponto a ser defendido. Isso porque a subjetividade do sujeito é de foro íntimo e só é categórica para aquele que a vivencia. Entretanto, a subjetividade é a base sobre a qual a objetividade pode ser erigida, pois a objetividade não é, em si mesma, imperativa, visto que resulta de um acordo entre sujeitos – entre subjetividades.

Certo, errado e relativo – Se, dentro de questões subjetivas, admitirmos a possibilidade de existirem proposições verdadeiras ou falsas, temos ao menos uma chance de nos posicionarmos mais próximos ou mais afastados de um sentido correto em direção ao conhecimento. O relativismo, nesses casos, não elimina a questão do *certo*, somente o *errado*. Ao dizermos que “não há certo ou errado”, colocamos qualquer assertiva no nível do “certo”. Em suma, elevamos o status do que é repreensível em nome de uma “tolerância” nem sempre justificada.

Conhecimento ambidestro – O entendimento das coisas da criatividade e da arte demanda dois tipos de entendimento para que seja profundo: se ao praticante do ofício falta o aporte filosófico, sua obra é vazia e sem consistência. Se ao teórico falta o *saber fazer*, suas assertivas é que são vazias e sem consistência. O aporte filosófico, no entanto, não consiste necessariamente em erudição acadêmica, mas na profundidade de espírito reconhecível na complexi-

dade de seus processos mentais. E o *saber fazer* não consiste em domínio técnico, mas a prática de ao menos tentar travar a batalha criativa contra um suporte em branco.

Comparação como prerrogativa – Tudo aquilo que tem qualidades passíveis de gradação só encontra razão de existir em comparação. Logo, *nenhuma* qualidade “perfeita” ou “ideal” é logicamente possível, uma vez que seus parâmetros só podem existir quando há o seu contraste. E num improtabilíssimo “mundo ideal”, o elemento de contraste não existe.

Duas definições de arte – Uma vez que as ideias podem ser concebidas tanto em um formato “puro”, à maneira platônica, quanto em um formato pragmático e factível, à maneira empirista, achamos por bem estabelecer duas definições daquilo que *hoje* se entende por arte, segundo essas duas interpretações da realidade. Entendemos, pois, que a arte “platônica”, é a *materiização de um ideal, sob um determinado formato que agrada aos sentidos*. No entanto, a prerrogativa da arte contemporânea, desenvolvida desde o advento da modernidade nos leva à definição pragmática, que expande seu significado de maneira a ser elegível em um número cada vez maior de contextos. A arte é, portanto, não aquilo que deveria ser, mas *uma expressão ou atitude tomada e/ou executada com o intuito de provocar, em qualquer pessoa, algum tipo de reação*. Ambas as definições se dão por meio do que o professor Afonso Medeiros chama de *exercício poético da linguagem* e a prática pode, eventualmente coincidir com o ideal. No entanto, as definições se distanciam sensivelmente no que concerne à dificuldade de aplicação, pois uma definição demasiado abrangente não só prejudica o entendimento como nivela *por baixo* os profissionais e especialistas de qualquer ofício.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Ricardo. **Sex and Crime: the book cover art of Benício**, São Paulo: Reference Press, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter (et al.). **Benjamin e a Obra de Arte – técnica, imagem e percepção**, Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia**, Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CAGE, John. **A Cor na Arte**, São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DOMÈNECH, Josep M. Català. **A Forma do Real**, São Paulo: Summus, 2011.

DUDLEY, Will. **Idealismo Alemão**, Petrópolis: Vozes, 2013.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário**, Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

ECO, Umberto (org.). **História da Beleza**, Rio de Janeiro: Record, 2010.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: **Saber local. Novos ensaios em Antropologia Interpretativa**. Petrópolis, 2008.

GIBBONS, Dave. **Os Bastidores de Watchmen**. São Paulo: Aleph, 2009.

GOMPERTZ, Will. **Isso é Arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GREENE, Robert. **A Arte da Sedução**, Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

HARRIS, Sam. **A Paisagem Moral**, São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

HEGEL, G.W.F. **Estética – Textos seletos**, São Paulo: Ícone, 2012.

HUME, David. **Investigação acerca do conhecimento humano**, São Paulo: Nova Cultural, 2004.

JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo como Objeto de Arte**, São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 3ª edição, 2012.

KIDD, Chip. **Mythology: The DC Comic art of Alex Ross**. Nova York: Pantheon Books, 2005.

KIDD, Chip. **Rough Justice: The DC Comics sketches of Alex Ross**. Nova York: Pantheon Books, 2010.

- LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MARTIGNETTE, Charles G.; MEISEL, Louis K. **The Great American Pin-Up**. Colonia: Taschen, 2011.
- MARWICK, Arthur. **Uma História da Beleza Humana**, São Paulo: Editora SENAC, 2010.
- MCCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**, São Paulo: M.Books, 2005.
- MEDEIROS, Afonso. **A Arte em seu Labirinto**, Belém: IAP, 2012.
- MEYER, Phillippe. **O Olho e o Cérebro – Biofilosofia da percepção visual**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- MILLER, Frank. **Batman – O cavaleiro das trevas, edição definitiva**. Barueri: Panini Books, 2011.
- MOYA, Álvaro de. **Coleção Debates: Shazam!**, São Paulo: Perspectiva, 3ª edição, 1977.
- MOYA, Álvaro de. **História da História em Quadrinhos**, Porto Alegre: L & PM, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**, São Paulo: Martin Claret, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Breviário de Citações**, São Paulo: Landy, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos**, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, Demasiado Humano**, São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Nascimento da Tragédia**, São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- NUNES, Benedito. **Ensaio Filosófico**, São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**, São Paulo: Ática, 2001.
- PLATÃO. **O Banquete**, Belém: Editora UFPA, 3ª edição, 2011.
- PLATÃO. **A República**, São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- PLINIO. **História natural, livro 35**. In: LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura. Vol. I. O mito da pintura, São Paulo: Ed. 34, 2004.
- PRESSFIELD, Steven. **A Guerra da Arte**, Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- ROSENTHAL, Angela. **Angelica Kauffman: art and sensibility**, New Haven: Yale University Press, 2006.
- ROSS, Alex; BUSIEK, Kurt. **Marvels: edição de 10º aniversário**, Barueri: Panini Books, 2005.
- ROSS, Alex; DINI, Paul. **Os Maiores Super-Heróis do Mundo**, Barueri: Panini Books, 2007.

- ROSS, Alex; Krueger, Jim. **Justiça – Edição definitiva**, Barueri: Panini Books, 2013.
- ROSS, Alex; WAID, Mark. **Reino do Amanhã**, Barueri: Panini Books, 2004.
- SAGAN, Carl. **O Mundo Assombrado Pelos Demônios**, São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do Belo**, São Paulo: Editora UNESP2003.
- SCRUTON, Roger. **Beleza**, Lisboa: Guerra & Paz, 2009.
- SUCKLING, Nigel. **Superheroes: The heroic vision of Boris Vallejo and Julie Bell**, Filadélfia: Running Press, 2001.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à Estética**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- VIGARELLO, Georges. **História da Beleza**, Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**, Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Sites e páginas na internet:

- ALEKINO. <<http://alekino.tv/film/helena-trojanska>>. Acesso em: 28 de dezembro de 2013 às 16:30.
- ALEX Garner. <<http://www.alexgarner.com/>>. Acesso em: 03 de janeiro de 2014 às 16:30.
- ALEX Ross art. <<http://alexrossart.com/>>. Acesso em: 29 de novembro de 2013 às 21:30.
- ALL Posters. <http://www.allposters.com/-sp/Water-Nymph-Posters_i10071894_.htm>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2014 às 17:30.
- ART Wallpaper: Gozzoli Benozzo. <<http://www.art-wallpaper.com/10566/Gozzoli+Benozzo/Rape+of+the+Helena>>. Acesso em: 18 de março de 2014 às 18:10.
- ARTS du Mythe: Jean-Pierre Granger. <<http://arts.mythologica.fr/artist-g/granger.htm>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2014 às 22:10.
- BENICIO Ilustração. <<http://www.benicioilustrador.com.br/>>. Acesso em: 01 de dezembro de 2013 às 17:30.
- BISPO, Ronaldo. Flash Aesthesis: uma neurofilosofia da experiência estética. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 27, n. 2, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732004000200007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2014 às 19:00.
- BORIS Vallejo Gallery. <<http://vallejo.ural.net/>>. Acesso em: 15 de abril de 2014 às 18:00.

BROOKS, R. *et al.* Much more than a ratio: multivariate selection on female bodies. **Journal of Evolutionary Biology**, v. 23 n. 10, 2010, p. 2238-2248. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1420-9101.2010.02088.x/pdf>>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2014 às 20:10.

COMICS Alliance: Jose-Luis Garcia López. <<http://comicsalliance.com/jose-luis-garcia-lopez-dc-comics-style-guide-art/>>. Acesso em: 02 de abril de 2014 às 18:00.

COMICS Recommended: Frank Frazetta.

<<http://www.comicsrecommended.com/articles/marvel/frazetta-art.html>>. Acesso em: 16 de abril de 2014 às 18:40.

DEVIANT Art: Joe Jusko. <<http://joejusko.deviantart.com/>>. Acesso em: 01 de dezembro de 2013 às 18:00.

FANTASY Ink. <<http://fantasy-ink.blogspot.com.br/2013/01/all-tied-up.html>>. Acesso em: 04 de abril de 2014 às 18:30.

FERGUSON, Christopher J.; WINEGARD, Benjamin; WINEGARD, Bo M. Who is the fairest one of all? How evolution guides peer and media influences on female body dissatisfaction. **Review of General Psychology**, v. 15, 2011. Disponível em: <<http://psycnet.apa.org/journals/gpr/15/1/11>>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2014 às 20:00.

FOLLOW Pics: Joe Jusko. <<http://followpics.co/jla-by-joe-jusko/>>. Acesso em: 29 de março de 2014 às 16:30.

FRAME Paintings: Frank Frazetta. <http://framingpainting.com/painting/tarzan_and_the_antmen-13107.html>. Acesso em: 16 de abril de 2014 às 18:30.

GLEN Orbik illustrator. <<http://www.orbikart.com/>>. Acesso em: 28 de março de 2014 às 18:00.

GLOBO, O: Cultura. <<http://oglobo.globo.com/cultura/para-joseph-kosuth-maior-artista-conceitual-vivo-arte-nao-sobre-beleza-9320102>>. Acesso em: 10/02/2014 às 21:30.

GOODSTAFF'S Oasis. <<http://godstaff.tumblr.com/post/51688234560/motleyjack-wonder-woman-style-guide-art>>. Acesso em: 04 de abril de 2014 às 21:00.

IMAGES du Beau du Monde. <<http://www.imagesdubeaudumonde.com/article-25301669.html>>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2014 às 19:00.

INCUBADORA de artistas. <<http://incubadoradeartistas.com/2014/01/15/a-arte-contemporanea-e-uma-farsa-avelina-lesper/>>. Acesso em: 01/02/2014 às 23:00.

JC Leyendecker Tumblr. <<http://jcleystecker.tumblr.com/>>. Acesso em:

KATZMARYK, P.T., e DAVIS, C. Thinness and body shape of *Playboy*: centerfolds from 1978 to 1998. **International Journal of Obesity**, 2001. Disponível em:

<<http://www.nature.com/ijo/journal/v25/n4/full/0801571a.html>>. Acesso em: 11/03/2014 às 23:10.

MARK Stutzman. <<http://www.eloqui.com/Mark%20PAGES/markDC.html>>. Acesso em: 28 de março de 2014 às 19:00.

MARLOWE, F.W., APICELLA, C.L., e REED, D. Men's Preferences for Women's Profile Waist-Hip-Ratio in Two Societies. **Evolution and Human Behavior** n. 26, 2005, p. 458-468. Disponível em: <<http://www.fas.harvard.edu/~hbe-lab/acrobatfiles/profilewhr.pdf>>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2014 às 20:00.

MONITOR Duty. <<http://www.monitor-duty.com/2007/04/alan-kistlers-profile-on-wonder-woman-pt-3/#.U1kJoPldXkA>>. Acesso em: 04 de abril de 2014 às 21:30.

MOVIE Blog, The. <<http://themovieblog.com/2012/07/27/recommended-batman-comics-104-adam-wests-batman/>>. Acesso em: 28 de março de 2014 às 17:10.

MYSTERY File. <<http://mysteryfile.com/blog/?p=199>>. Acesso em: 13 de abril de 2014 às 20:30.

NAUTS, Sanne et al. The Mere Anticipation of Interaction with a Woman Can Impair Men's Cognitive Performance. **NCBI, Arch Sex Behav**, 2012. Disponível em: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3394231/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2014 às 18:30.

OKC: Independent Regional News and Commentary. <<http://okc.net/2012/03/14/no-one-man-should-have-all-that-power-a-dan-of-steel-tribute-to-george-perez/>>. Acesso em: 04 de abril de 2014 às 20:40.

PAINTING Artlib Gallery. <http://www.fineartlib.info/gallery/p17_sectionid/39/p17_imageid/1793>. Acesso em: 03 de março de 2014 às 17:30.

PICTIFY, the social art network. <<http://pictify.com/85741/hans-temple-nude>>. Acesso em: 03 de março de 2014 às 21:00.

PULP Covers, the best of the worst. <<http://pulpcovers.com/tag/robertmcginnis/page/25/>>. Acesso em: 13 de abril de 2014 às 20:00.

REPETITION: Identical or similar images or objects, arranged in grids. <<http://radicalart.info/AlgorithmicArt/grid/repetition/index.html>>. Acesso em: 14 de março de 2014 às 19:30.

STEVE Rude art. <<https://www.steverudeart.com/>>. Acesso em: 05 de abril de 2014 às 23:00.

WALLACE Collection, The. Anthony van Dyck. <<http://www.wallaceprints.org/image/321707/anthony-van-dyck-paris>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2014 às 18:00.

WARBURG: Banco comparativo de imagens. <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/226>>. Acesso em: 05 de março de 2014 às 18:30.

WIKIMEDIA Commons, the free media repository: Enrique Simonet.
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enrique_Simonet_-_El_Juicio_de_Paris_-_1904.jpg>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2014 às 19:00.

WIKIMEDIA Commons, the free media repository: Angelica Kauffman.
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelica_Kauffman_-_El_juicio_de_Paris.jpg>. Acesso em: 17 de março de 2014 às 17:00.

WIKIMEDIA Commons, the free media repository: Frans Floris.
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Floris_-_The_Judgment_of_Paris_-_WGA07945.jpg>. Acesso em: 03 de março de 2014 às 17:10.

WIKIMEDIA Commons, the free media repository: Frans Floris.
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Floris_-_The_Judgment_of_Paris_-_WGA7946.jpg>. Acesso em: 03 de janeiro de 2014 às 18:00.

WIKIMEDIA Commons, the free media repository: Jean-Baptiste Frédéric Desmarais.
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:P%C3%A2ris_Desmarais_1787.jpg>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2014 às 22:00.

WIKIMEDIA Commons, the free media repository: William-Adolphe Bouguereau.
<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William-Adolphe_Bouguereau_\(1825-1905\)_-_The_Youth_of_Bacchus_\(1884\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William-Adolphe_Bouguereau_(1825-1905)_-_The_Youth_of_Bacchus_(1884).jpg)>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2014 às 18:30.

WIKIMEDIA Commons, the free media repository: William-Adolphe Bouguereau.
<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William-Adolphe_Bouguereau_\(1825-1905\)_-_Nymphs_and_Satyr_\(1873\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William-Adolphe_Bouguereau_(1825-1905)_-_Nymphs_and_Satyr_(1873).jpg)>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2014 às 18:00.

WIKIMEDIA Commons, the free media repository: William-Adolphe Bouguereau.
<<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Psycheabduct.jpg>>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2014 às 19:30.

WIKIPEDIA, the free encyclopedia: Charles Meynier.
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Meynier>. Acesso em: 03 de março de 2014 às 20:30.

WIKIPEDIA, the free encyclopedia: Domenico Riccio.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Domenico_Riccio>. Acesso em: 18 de março de 2014 às 19:00.

WIKIPEDIA, the free encyclopedia: Grigoriy Potiomkin.
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Grigoriy_Potiomkin.jpeg>. Acesso em: 16 de abril de 2014 às 21:00.

WIKIPEDIA, the free encyclopedia: Grigory Grigoryevich Orlov.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Grigory_Grigoryevich_Orlov>. Acesso em: 16 de abril de 2014 às 20:30.

WIKIPEDIA, the free encyclopedia: Jacques-Louis David. <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Helene_Paris_David.jpg>. Acesso em: 15 de dezembro de 2013 às 18:30.

WIKIPEDIA, the free encyclopedia: Madame de Pompadour. <http://en.wikipedia.org/wiki/Madame_de_Pompadour>. Acesso em: 16 de abril de 2014 às 20:00.

WIKIPEDIA, the free encyclopedia: Madame du Barry. <http://en.wikipedia.org/wiki/Madame_du_Barry>. Acesso em: 16 de abril de 2014 às 20:10.

WIKIPEDIA, the free encyclopedia: Venus Felix. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Venus_Felix_\(sculpture\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Venus_Felix_(sculpture))>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2014 às 17:20.

Filmografia:

CARTER, Mac. **Secret Origins, History of DC Comics**. Estados Unidos: Warner Bros. Entertainment, 2010, DVD (90min), cor.

FORMAN, Milos. **Amadeus**. Estados Unidos: Warner Bros. Entertainment, 1984, DVD (160min), cor.

KROOPNICK Steve. **Comicbook Superheroes Unmasked**. Estados Unidos: History Channel, 2003, AVI (93min), cor.

SCRUTON, Roger. **Why Beauty Matters**. Londres: BBC, 2009, AVI (60min), cor.

VYLENZ, Vylenz e WINKLER, Moritz. **The Mindscape of Alan Moore**. Northampton: Shadowsnake Films, 2005, DVD (80min), cor.