

Estética do corpo e da pedra: ciência e arte na política do belo



Aubrey Beardsley. *Climax* — ilustração para Salomé, de Oscar Wilde, 1894 (detalhe).

Maria Bernardete Ramos Flores

Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *A ferra do boi: palavras, sentidos, ficções*. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998. bernaramos@yahoo.com.br

Estética do corpo e da pedra: ciência e arte na política do belo

Maria Bernardete Ramos Flores

RESUMO

A arte de representar o corpo humano e suas implicações com a política da raça, do entre-guerras, reimprime na obra os cânones clássicos da composição artística: equilíbrio, concentração, estruturação interna, ajuste do volume às formas geométricas simples, linhas puras e contidas, numa espécie de laboratório virtual, onde o processo de representação funciona como hipótese da perfeição humana. Se a ciência é capaz, nos domínios da biologia e da eugenia, de produzir belos corpos para a nação, a arte do “retorno à ordem”, ao esculpir ou pintar a beleza ideal, performatiza o modelo ideal a ser copiado, clonado, admirado, na política do belo da estética fascista. A estética moderna nasceu e se desenvolveu inseparável da noção moderna de corpo, cuja identidade do indivíduo subsumido na massa, forma a nação moderna nos meandros da criação da raça nacional. A beleza da raça, medida a partir da branca ariana, distingue o grau da civilização, da moral, dos bons costumes e dos ideais estéticos.

PALAVRAS-CHAVE: estética; raça; corpo; fascismo.

ABSTRACT

The art of representing the human body and its implications for the race politics, between the wars, reproduce the classical canons of the art compositions: balance, concentration, inner structure, setting the volume to the geometrical simple forms, clear and restrained lines in a kind of virtual laboratory where the process of representation works as an hypothesis of human perfection. If the science is capable, in the biology and eugenic fields, of producing beautiful bodies to the nation, the art of the “return to the order”, when carving or painting the ideal beauty, performs the ideal model to be copied, cloned, admired in the politics of beauty of the fascist aesthetics. The modern aesthetics was born and developed together to the modern notion of the body, where the identity of the mass individual forms the modern nation in the meanders of the national race creation. The beauty of the race, measured from the white arian, establishes the level of civilization, morality, good habits and aesthetics ideals.

KEYWORDS: aesthetic; race; body; fascism.



De clones

A propósito da “instauração”, sob o título *Cem terra*, de Tunga, que se apresentou pela primeira vez em São Paulo em 1997, Suely Rolnik diz que a utopia da arte, em querer religar-se com a vida, encontra-se na ordem do dia. Já que o capitalismo esgotara sua área visível de expansão, é no invisível, na vida em sua potência de variação, que se encontram os novos alvos de investimento, ou seja, o neocapitalismo estimula e sustenta modos de subjetivações singulares, para serem em seguida reproduzi-

dos, apartados, reificados e transformados em mercadoria: clones fabricados em massa, comercializados como identidades *prêt-à-porter*. A criação nunca foi tão festejada, diz Rolnik, nunca se investiu tanto na anomalia, um conceito de origem grega para designar o singular, o rugoso, o desigual. Mas, agora, a meta é a conversão da anomalia em matéria-prima na fabricação de novos clones, novas formas genéricas de viver, novos tipos de referência homogeneizadora. E o consumidor torna-se, ao mesmo tempo, matéria-prima e produto de sua maquinação.¹

A arte poderia ser o meio, também invisível, de resistência a este modo capitalista de produção, já que “a arte constitui um manancial privilegiado de potência criadora, ativa na subjetividade do artista e materializada em sua obra”². A anomalia dos artistas e sua criação são o que faz girar o mercado da arte. Mas, para entrar no circuito, a obra tende a ser clonada, esvaziada do problema vital que ela cartografou; a subjetividade do artista também tende a ser clonada, esvaziada de sua singularidade. Se atingir um valor alto, poderá ainda ser vendida em outros mercados, como é o caso da moda, para agregar valor de *glamour* cultural à marca que o comprar. Ao artista não clonado restam, em geral, poucas saídas para fazer circular sua obra. O destino de muitos é trabalhar nos departamentos de criação das agências que produzem as identidades *prêt-à-porter*, *design*, publicidade, etc. É no meio da arte que este capitalismo renovado irá encontrar os artífices de suas clonagens.

É exatamente neste ponto, diz Rolnik, que encontramos Tunga, com esta nova invenção artística: a “instauração”. Com universos e figurantes escolhidos longe do universo da arte, coloca em cena os vetores mais atingidos pelo modo capitalista contemporâneo. Numa ponta, *office boys*, figurantes classe D, desempregados, sem-teto, sem-terra, ex-presidiários, que já foram meninos de rua. As sombras do sistema, aqueles que, não podendo ser nem matriz de clone, nem seu consumidor, não chegam sequer a entrar no sistema. Na outra ponta, *top-models*, as mais radicalmente reduzidas a suporte de identidade *prêt-à-porter*, adolescentes cujo maior desejo é prestar-se à clonagem, assim, como consumidoras, clones de si mesmas.³

De misses

O Brasil participou dos concursos de beleza universal desde que foram instituídos, no começo do século XX. Roquette-Pinto, considerado um dos maiores antropólogos brasileiros, à época, entendeu que este era assunto de interesse nacional. “O concurso das meninas pode ser muito útil para o país”, disse ele⁴. O evento tomava o caráter de uma prova eugênica; fazia recordar ao brasileiro que era hora de pensar na raça; as candidatas davam prova de amor patriótico; os juízes do concurso deveriam exercer a tarefa com muita seriedade, pois se tratava de uma política de raça. Não bastava dizer: “vi e gostei”. A escolha deveria recair sobre exames de estética e antropometria. Os cânones universais, todavia, ainda não eram suficientes como parâmetro da beleza da mulher brasileira. O tipo de beleza brasileira selecionada iria representar o Brasil nos Estados Unidos. Verificada a “boa herança” e tomados os exames biológicos (morfologia, psicologia, radiografia, provas de estética), o tipo escolhido não deveria ser exatamente o tipo médio brasileiro, mas o tipo ideal: a

¹ Cf. ROLNIK, Suely. Despachos no museu. Sabe-se lá o que vai acontecer. In: RAGO, Margareth et al. (org.) *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 309-324 e p. 310-312.

² *Idem, ibidem*, p. 311.

³ Cf. *idem, ibidem*, p. 312.

⁴ ROQUETE-PINTO, E. *Ensaio de antropologia brasileira*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1933, p. 30.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 27.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 30.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 33.

⁸ Cf. LISSOVSKY, M. e MORAES DESÁ, P. E. *Colunas da educação*. A construção do Ministério de Educação e Saúde. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996, p. 221.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 225.

beleza de mulher brasileira branca. “Se fôssemos escolher o tipo mais freqüente em uma determinação científica, seria melhor não comparecer ao concurso (...), onde existe a ‘color line’ e onde uma gota de sangue negro, que às vezes dá tão grandes atributos a alguns de nossos mais belos tipos, é desgraça definitiva”.⁵

Roquette-Pinto rechaçava a crítica vinda de estetas, insatisfeitos com o resultado do concurso das misses. Estes defendiam exames antropométricos mais apurados. “Isso é cômico”, diz Roquette-Pinto. A antropometria, no caso, servia para verificar se “o indivíduo sujeito a ela tem ou não as proporções de uma determinada figura de mármore, considerada como tipo universal de beleza feminina” ou, em outros casos, para determinar se “o indivíduo examinado tem as proporções normais da sua idade, do seu sexo, da sua raça”.⁶ Ora, tratando-se da representante da mais bela mulher branca do Brasil, devia-se começar pelo princípio. Aplicar dados antropométricos específicos da raça branca: “a envergadura, ou grande abertura (distância entre os dedos médios achando-se os braços abertos em cruz), deve ser igual à estatura, ou ligeiramente maior”. Portanto, deveriam começar excluindo do concurso todas as candidatas que não satisfizessem essa relação, característica do tipo raça branca. Depois, o índice nasal (relação entre a altura e a largura do nariz). Na raça branca, “é tanto menor quanto mais delicado e fino é o órgão”. Nas mulheres de raça branca, nascidas no Brasil, “o índice nasal varia de 40 a 60, sendo que o tipo mais freqüente anda próximo do 50”. Este dado era um dos mais importantes, porque dominava todos os outros em matéria de raça. Tendo que escolher um tipo de mulher branca nascida no Brasil e havendo algumas com índice nasal próximo de 50, era razoável concluir que se tratava de uma representante da raça branca. Definitivamente, a escolhida não deveria ser a “brasileira típica”, mas um “tipo ideal de beleza brasileira branca”.⁷

De estátuas

O desacordo entre o escultor Celso Antônio e Gustavo Capanema quanto à concepção do “homem brasileiro” foi um episódio que, por si só, já é instigante. A maquete apresentada pelo artista, de um homem de “feições sertanejas, barrigudo e pouco atlético”, não foi aprovada pelo ministro⁸. A escultura do homem brasileiro, a ser erigida no pátio do edifício do Ministério de Educação e Saúde Pública — um bloco de granito com aproximadamente 11 metros de altura —, deveria ser de um homem “sentado num soco, nu, como o *Penseur* de Rodin, mas de aspecto que denotasse calma, domínio, afirmação...”, dizia Capanema, na carta que enviara a Getúlio Vargas, informando sobre o projeto. Uma “concepção grandiosa (...) qualquer coisa parecida com os colossos de Menon, em Tebas, ou com as estátuas do templo de Amon, em Karnak”.⁹

Como Celso Antônio não conseguira fixar o ideal pretendido por Capanema e se negara a receber a comissão de especialistas sobre a população brasileira, criada pelo ministro para dar a feição da figura que representaria o homem brasileiro, a encomenda foi entregue a Brecheret. Por intermédio de Mário de Andrade, Capanema recomendara ao escultor paulista que não fizesse trabalho estilizado e nem decorativo; que seguisse o rumo dos grandes escultores contemporâneos, Maillol, Despiau, etc;

o homem deveria ser figura sólida, que se aproximasse dos colossos de Tebas e de Karnak. “Nada de rapaz bonito. Um tipo moreno, de boa qualidade, com o semblante denunciando a inteligência, a elevação, a coragem, a capacidade de criar e realizar”.¹⁰

Compartilhava Capanema da percepção estética e cívica do entre-guerras, presente nos programas de governo engajados no revivalismo nacionalista, expresso no orgulho da raça. Na consulta à comissão de especialistas, Oliveira Viana, Roquette-Pinto, Rocha Vaz e Fróis da Fonseca, Capanema pedia: “O trabalho a ser realizado pelo escultor não será simplesmente uma obra de arte (...) Há nele um lado científico importante, que é o de fixar, já não digo o tipo brasileiro (que ainda não existe), mas, a figura ideal que nos seja lícito imaginar como representativa do futuro homem brasileiro”.¹¹ Arte e ciência deveriam configurar, na imagem esculpida em granito, não o tipo representativo do povo brasileiro, mas o “homem do porvir”, fundado no ideal da regeneração da raça e na linguagem da estética de um classicismo vigente, no entre-guerras, o qual integrava um movimento mais vasto, de âmbito internacional, interessado na re-configuração do corpo ou na re-integração do corpo, que havia sido esvaziado de seu conteúdo representacional pelas vanguardas artísticas.

O Edifício do “Ministério do Homem”, designado assim por Capanema, inaugurado no dia 3 de outubro de 1945, dia do aniversário da Revolução de 30, sob a linguagem de um Brasil novo, projetava o futuro, a “elevação da qualidade do homem brasileiro”.¹² Composto “numa harmonia de sentidos”, integrando arquitetura, escultura e pintura, expoente da política imagética do governo de Getúlio Vargas, o Ministério destinava-se a “preparar, compor e aperfeiçoar o homem do Brasil”.¹³ Segundo a historiadora da arte moderna brasileira, Annateresa Fabris, o edifício marcaria “uma era de fecundas realizações”, graças à “parceria entre governo e artistas”.¹⁴

Na comparação do projeto escultório do Estado Novo Brasileiro com o de outros regimes, como o do salazarismo, por exemplo, não chega a ser significativa a projeção da escultura varguista. Porém, o programa para o Ministério da Educação e Saúde, compreendido através da correspondência do ministro, dos termos dos editais e das encomendas, da crítica, das obras realizadas e das que ficaram na maquete, fornece um bom material para se perceber o projeto simbólico veiculado por uma linguagem visual, informada por uma estética neoclássica, de atitude realista ou naturalista, numa mais ou menos intencional recuperação de expressões figurativas do chamado “retorno à ordem”.¹⁵ Entre as esculturas realizadas e as que permaneceram na maquete, podem-se enumerar: *Homem brasileiro*, *Mãe*, *Maternidade*, *O trabalhador*, *Moça ajoelhada*, *Moça reclinada*, *Mulher sentada*, *Moça de pé* e *Monumento da juventude brasileira*. Figuras representativas do trabalhador, da mãe e da juventude, as quais simbolizam, no corpo jovem, garbo e atlético, o jovem brasileiro; no corpo do trabalhador, vigoroso e monumental, a nação industrial e moderna; no corpo da mãe, saudável, forte e belo, a própria pátria.¹⁶ O projeto de Capanema estava em compasso com a política de raça vigente no Estado Novo Brasileiro. O Primeiro Congresso de Brasilidade (1941), promovido pela Comissão de Unidade Étnica, propunha um projeto de “padronização brasílica”, uma elevação “biotipológica”, uma unidade étnica, ancorada no tripé “saúde, trabalho, beleza”.¹⁷

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 231.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 226.

¹² Discurso de Capanema na inauguração do edifício, *apud* LISSOVSKY, M. e MORAES DE SÁ, P. E., *op. cit.*; p. 210.

¹³ Exposição de motivos de Capanema a Getúlio Vargas. 14/06/1937, *apud* LISSOVSKY, M. e MORAES DE SÁ, P. E., *op. cit.*, p. 225.

¹⁴ FABRIS, Annateresa. *Fragments urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000, p. 155-169.

¹⁵ Para melhor compreensão das implicações estéticas do conjunto escultório do Edifício, remeto o leitor para os trabalhos de FABRIS, Annateresa: *Recontextualizando a escultura modernista*. In: FABRIS, Annateresa *et al.* *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 8-16. *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo/Belo Horizonte: Fapesp/C/Arte, 1998 e *Fragments urbanos*, *op. cit.*

¹⁶ Cf. FLORES, Maria Bernardete Ramos. O nu e o vestido, o futuro e o passado, a carne e a pedra. Ensaio sobre o homem brasileiro — estética e política racial. In: HERCULANO, Antônio, VELOSO, Mônica e PESAVENTO, Sandra J. *História e linguagens*. Rio de Janeiro: 7 Palavras, 2006.

¹⁷ Primeiro Congresso de Brasilidade em Santa Catarina. Florianópolis: Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, 1941.

¹⁸ Cf. MOSSE, George. Estética fascista e sociedade. Algumas considerações. In: MOSSE, G., BRAUN, E. e BEM-GHIAT, R. *A estética do fascismo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa. 1999, p. 3-12 e p. 5.

¹⁹ Ver SONTAG, Susan. Fascinante fascismo. In: *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 59-83.



Bruno Giorgi. *Monumento da Juventude*. 1947.

De clones, misses e estátuas

Três personagens. *Top-models*, misses, estátuas. Na obra de arte, na pedra, na tela, no palco, na literatura, no debate político e científico, no corpo dos vivos, configuram-se semióforos para se pensar os agenciamentos de subjetividades, serializações maquínicas identitárias. Se a *top-model*, na acepção de Suely Rolnik, faz-se clonar pelas aspirantes à identidade *prêt-a-poter*, no mercado da moda, a miss é o modelo para a clonagem do tipo ideal da raça, na acepção de Roquette-Pinto. Entre a Miss Brasil, que é mulher de carne, e o Homem do Ministério de Educação e Saúde, que é de pedra, insere-se a virtualidade da produção de corpos perfeitos para a nação. Ambos ganham a incumbência de representar o ideal da raça brasileira no projeto nacionalista do Estado Novo. Se no novo capitalismo, a *top-model* irriga o desejo do mercado da moda, da cosmética, da academia, da dietética, a miss ou o homem brasileiro na cultura da raça irriga o desejo da brasilidade, ou seja, a representação, em si performatizadora, do modelo a ser copiado, imitado, reproduzido em massa, supõe que o modelo ideal representado obedeça a um cânone estético que corresponda ao ideal político e racial da nação.

A beleza corporal, associada à beleza da raça, como política da estética, constou dos programas estatais em todo mundo ocidental, seja no nazismo ou fascismo, nas ditaduras de todos os matizes estadonovistas ou nas democracias liberais, a despeito de peculiaridades próprias dos projetos, estilos, tópicos, dicções e metodologias de cada nação. O projeto nazifascista foi um projeto estético. George Mosse tem mostrado que o nazismo e todos os movimentos do tipo fascista fizeram um aproveitamento das sensibilidades estéticas para fins políticos. Uma verdadeira “política da beleza” como designou Gabriele D’Anunzio, um dos primeiros artistas a serviço do fascismo italiano, não só a nomeá-la, mas também a praticá-la¹⁸. Susan Sontag, ao abordar a obra de Leni Riefenstahl, cineasta identificada com a propaganda de Hitler, conclui que a fascinação do fascismo é a sedução da beleza.¹⁹

A arte a serviço da raça devia reproduzir normotipos, conforme o padrão estético almejado para o tipo racial desejado. Coincidência com o mundo dos objetos, da produção em série, da taylorização e estandarização. Os desenhistas industriais deveriam criar objetos-tipo, os quais proporcionariam uma identidade entre todos os homens, revelada pelos gestos cotidianos facilitados ou substituídos pelos utensílios-tipo, móveis-tipo, que satisfaziam necessidades-tipo. Em defesa dos objetos-tipo, Le Corbusier rejeitou os objetos-vida ou objetos-sentimento, criados pelos artistas-decorativos, que preconizavam “para cada indivíduo um objeto diferente, pretendendo atender a casos cada vez mais particulares: o homem gordo, o homem magro, o curto, o longo, o sangüíneo, o linfático, o violento, o suave, o utópico, o neurastênico; depois às vocações: o dentista e o homem de letras, o arquiteto e o comerciante, o navegador e o astrônomo, etc.”²⁰. Os artistas e apoiadores da arte decorativa, a desejar singularidades, eram, segundo Le Corbusier, dotados de espírito distorcido, que em nada contribuía para o mundo moderno, do trabalho e da funcionalidade, do padrão e da massificação.²¹

Numa analogia, se a arte pós-vanguarda, num novo classicismo, mais “*Art Deco*, com suas linhas nítidas, sua manipulação abrupta do material, seu erotismo petrificado”²², que *Art Nouveau*, com seus floreios e ornamentos decorativos, podia colocar-se a serviço da fabricação em massa, podia também participar da criação da raça. O regime estético da ordem podia desenhar objetos-tipo e normotipos, conforme o estalão estético almejado, padronizado. A obra de arte, como representação do modelo ideal a ser esculpido na carne da população, devia ensinar a beleza ao mundo, que devia se adaptar a ela. Numa concepção clássica de arte, insistia-se sobre certas dominantes, como a harmonia, o equilíbrio, a pureza, a nobreza, a serenidade, a integridade, a elevação dos sentimentos. A função da arte deveria ser a de idealizar a realidade, numa atitude kantiana que define a beleza em si como ideal universal, do qual a obra de arte deve se aproximar o quanto possível. Porém, mais que a busca do ideal universal, uma estética neokantiana, como em Schopenhauer, e, especialmente, nietszcheana, que sustentava a crença na possibilidade da transformação da vida pela arte, irrigaram a política de raça. O problema, no Brasil, estaria entre optar por uma arte que copiasse o modelo real, para que fosse seguido na sua pureza, ou que criasse, em representação, o modelo ideal, na esperança de que o porvir se adaptasse a ele.

De fealdade

Pelas teorias raciais vigentes, o Brasil era tido como um país degenerado, cujo povo de feição estranha, “da qual só pode fazer idéia quem observou as diversas raças na sua promiscuidade”, formava “quadros de vida” que se refletiam num “espelho mágico”, conforme se depreende da narrativa de Spix e Martius²³. A metáfora do “espelho mágico” insere-se nas inquietações que tinham estes dois estrangeiros, como de resto, vários outros viajantes que por aqui estiveram no século XIX, a respeito da civilização do Brasil, país miscigenado, laboratório para se testarem as teorias racialistas, as quais explicavam não só a inferioridade das raças de pele escura como ainda a degeneração pelo cruzamento racial. Homens com cara de Europa civilizada, diz Karen M. Lisboa, referiam-se ao “espelho”,

²⁰ Ver LE CORBUSIER. *L’art décoratif d’aujourd’hui*, Paris: Arthaud, 1980, p. 73, *apud* PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2000, p. 97.

²¹ Cf. PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2000, p. 97.

²² SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 75.

²³ LISBOA, Karen Macknow. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 136 e 137.

²⁴ Cf. LISBOA, Karen Macknow, *op. cit.*, p. 138.

²⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil — 1870-1030*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 89.

²⁶ LIMA, Luís Costa. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 132.

²⁷ *Apud* RAEDERS, Georges. *O inimigo cordial do Brasil: o Conde de Gobineau no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 96.

²⁸ *Apud* SCHWARCZ, Lilia Moritz, *op. cit.*, p. 11.

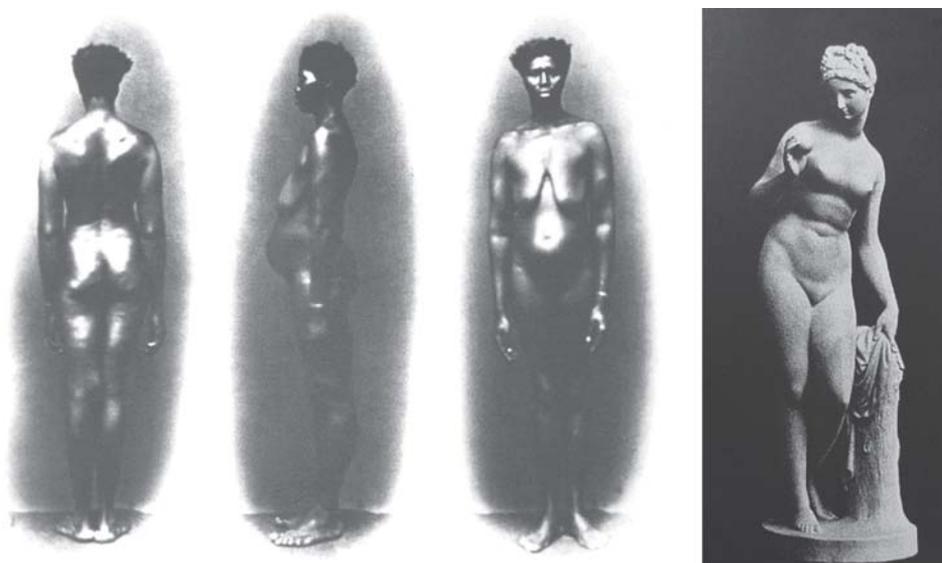
²⁹ *Apud idem, ibidem*, p. 13.

³⁰ Cf. LAGO, Bia Corrêa. *Augusto Stahl: obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Capivara, 2001, p. 10 e 11.

uma vez que o Brasil, na condição de ex-colônia, deveria refletir a imagem projetada pela Europa. No entanto, o adjetivo “mágico” aludia a certa desordem ou mesmo deformação do que o “gênio da humanidade” fora capaz de criar.²⁴

Não são poucos os exemplos que nos falam do “espetáculo racial brasileiro”²⁵, a “bela amostragem de barbárie, de ilusionismo barroco”, que causara mal-estar a Ferdinand Diniz²⁶. E tanto o racialismo (como teoria da raça) quanto o racismo (como crença política) postulavam a correspondência entre as características físicas e morais. “Tratava-se de uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia”²⁷, queixava-se o conde Arthur de Gobineau, que permaneceu no Rio de Janeiro durante quinze meses como enviado francês. A tese de Lacerda, *Sur les métis au Brésil*, apresentada no I Congresso Internacional das Raças, em 1911, era clara e direta: “O Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução”.²⁸ Luis Agassiz, quando em 1865 retornava aos Estados Unidos, levava anotações sobre “a deterioração decorrente da amálgama das raças”, processo que apagara “as melhores qualidades do branco, do negro e do índio, deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental”.²⁹

Luis Agassiz levava também em sua bagagem a série de fotos de negros escravos, tiradas por Stahl, no Rio de Janeiro, a seu pedido. Em seu livro *A journey in Brazil*, em co-autoria com Elizabeth Agassiz, no apêndice intitulado *Permanence of characteristics in different human species*, descreve sua visão antropométrica das raças humanas e faz menção às fotos, realizadas em estúdio por Stahl, de diversos indivíduos, para posteriores estudos antropométricos. Os europeus constituem o ponto fixo de referência que estabelece a distância que separa o Brasil do estágio de perfeição, como mostram as imagens da estatuária greco-romana clássica, inseridas no álbum de retratos produzido por Stahl, para fins de comparação de raças. Por necessidade metodológica do estudo, os negros eram retratados nus e em três posições (de frente, de costas e de perfil). Nesse ano de 1865, Agassiz já não pôde exibir suas fotos nos Estados Unidos, pois, com o fim da Guerra Civil Americana e a abolição da escravidão naquele país, não se permitia, na ocasião, fazer especulações antropométricas que tivessem caráter discricionário.³⁰



À esquerda, negra de costas, perfil e frente, fotografada no Rio de Janeiro em 1865 por Stahl para o estudo *Permanência de características em diferentes espécies humanas*, de Louis Agassiz. À direita, foto de estátua greco-romana do arquivo de Agassiz, que o cientista pretendia usar no seu estudo de comparação de raças. Fonte: LAGO, Bia Corrêa, *op. cit.*, p.11

Beleza e fealdade

*Cada um de nós poderá transformar-se em Polycleto, Myron, Phidias, poderá criar tipos com vida, como Doryphoro, aquele belo efebo da estatuária, o mais antigo tipo da arte grega, justamente considerado a representação mais acabada da beleza e da energia humanas.*³¹

Decididamente, para Kehl, médico e propagador da eugenia no Brasil, a fealdade se evita. O livro *A cura da fealdade*, grosso volume com inúmeras gravuras, 512 páginas, encadernado em percalina, de sua autoria, “constitui um verdadeiro tratado para melhorar o corpo humano, afor-mozeá-lo, corrigir defeitos, restaurar a saúde, alcançando assim esse bem supremo que é a beleza e afastando o mal que é a fealdade”³². Na obra, Kehl, depois de fazer a etiologia e propor uma profilaxia, conclui que a fealdade não é atributo natural da espécie humana; corresponde a um desequilíbrio provocado por diversas causas, tais como a doença e a degeneração. Pela ação da primeira se fica feio; pela ação da segunda se nasce feio. Os indivíduos com fisionomia desarmônica, com malformação do esqueleto, com cicatrizes, manchas, desproporção de qualquer parte do corpo não podiam atribuir sua fealdade ao determinismo ontogênico; isto seria considerar essas desordens como advindas sem motivos determinantes. “Não. A fealdade é um efeito, e não há efeito sem causa”³³. A eugenia instituía-se, portanto, numa ciência e numa arte. Como ciência, nas palavras de Kehl, investiga a geração; como arte, produz a boa geração. Não era um sonho utópico. “O homem capaz de talhar no mármore a Vênus, é capaz também de moldar plasticamente toda a humanidade (...) desde que os nossos semelhantes se compenetrem das obrigações perante a espécie (...) Depende apenas da vontade dos homens criar a elite humana, eliminar as fealdades, as imperfeições, os aleijões”³⁴.

O livro de Kehl é coetâneo do filme *Os deuses do estádio* (1938) de Leni Riefenstahl, cineasta a serviço da propaganda hitlerista, fato que nos remete para a utopia da “perfectibilidade” da raça. Utopia que fez parte do ideário da *intelligentsia* brasileira, nas primeiras décadas do século XX, no projeto de regeneração da Nação, cuja história se fundava nas “mazelas” do cruzamento racial³⁵. A perfeição era a meta. A utopia da perfeição



Policleto. O Doryphoro. c.440 a.C.

³¹ KEHL, Renato. *A cura da fealdade*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1932, p. 202.

³² *Idem, ibidem* (contracapa).

³³ *Idem, ibidem*, p. 193.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 202.

³⁵ Cf. FLORES, Maria Bernardete Ramos. A política da beleza. Nacionalismo, corpo e sexualidade no projeto de padronização brasileira. *Diálogos Latino-Americanos*, Aarhus, v. 1, n. 1, p. 88-109, 2000.

³⁶ Cf. BODEL, Remo. *As formas da beleza*. Bauru: Edusc, 2005, p. 89.

³⁷ Cf. *Idem, ibidem*, p. 87.

³⁸ Cf. CACHOFEL, João José. *Estética*. 3 ed. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d., p.19.

³⁹ Cf. JIMENEZ, Marc. *Estética*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999, p. 20-27.

⁴⁰ TAINÉ, Hippolyte. Da natureza e produção da arte. In: *Philosophie de l'Art*. (1865). Lisboa: Editorial Inquérito Ld. s.d., p. 47.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 51-70.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 66 e 67.

física, da identidade como um dado biológico, operava com pares de opostos: o limpo e o impuro, o doente e o são, o físico e o mental, a carne e o espírito, o corpo e a alma, cuja solução é encontrada na beleza da forma humana, na crença de que um corpo perfeito abriga um corpo espiritual de pureza moral. Em síntese, recupera-se dos gregos o preceito de *mens sana in corpore sano*. Igualmente, os cânones estéticos da tradição são atualizados, num fio de continuidade com o ideal de beleza da Antigüidade clássica.

Para Platão, a arte deveria imitar a beleza ideal das formas absolutas, inapreensíveis, captadas apenas pelo intelecto daquele que mais se aproxima das essências ou das idéias, como alcançara Phidias quando esculpira as estátuas dos deuses sem ajuda de qualquer modelo³⁶. Se o belo em si é inatingível, pode-se, no entanto, tentar aproximar-se dele, uma vez que é pela beleza que a alma se eleva³⁷. Dito de outro modo, o belo participa do Uno incognoscível, supremo bem, causa universal de toda retidão e de toda beleza. Aristóteles, na *Arte poética*, considera que a arte imita as coisas tal como são ou parecem ser ou tal como devem ser e completa, assim, a natureza que, por vezes, não acaba a sua obra, atingindo as formas supremas da beleza, na ordem, na simetria e na precisão³⁸. Assim, se para Platão, a ênfase recai na busca da harmonia e da medida, para Aristóteles, a ênfase é na ordem e na grandeza. Estas noções, retomadas no Renascimento, estruturaram a estética que, como se tornou recorrente afirmar, surgiu no século XVIII.³⁹

É neste meandro, pois, que venho tentando abordar a problemática da estética do racismo. A estética moderna se desenvolve *pari passu* com o desenvolvimento das teorias raciais. Os debates em torno da estética e das noções de feio e de belo forneceram instrumentos discursivos para classificar, hierarquizar e dividir as culturas da Terra, no contexto da partilha do mundo entre as nações imperialistas. Internamente, cada Nação estabeleceu sua própria divisão, com suas políticas de população para especificar e controlar as classes pobres, marginais e doentes. Os julgamentos estéticos desempenharam, portanto, papel capital nos processos civilizacionais. Hippolyte Taine vinculou à arte o estado geral da civilização. Bastante citado entre os intelectuais brasileiros das primeiras décadas do século XX, Taine concebeu a arte como função natural no homem, exercida por uma faculdade mestra dominada pelos fatores raça, momento histórico e meio. "A obra de arte é determinada por um conjunto que é o estado geral do espírito e dos costumes ambientes"⁴⁰, ou seja, o estado da arte, que corresponde a "uma temperatura moral", a um estado de "tristeza ou de alegria", de "servidão ou de liberdade", de "pobreza ou de riqueza", enfim, "de circunstâncias a que os homens se encontram fixados e submetidos"⁴¹, atinge seu grau de perfeição numa época de grande desenvolvimento intelectual e de aperfeiçoamento do gosto. E, segundo Taine, nenhuma arte expressara tão perfeitamente a vida quanto a arte da Antigüidade clássica. "A estatuária grega e romana (em mármore ou bronze) traz a imagem de um corpo cujas formas exteriorizam o vigor, a saúde e a perfeição".⁴²

Buffon, que no século XVIII dera à doutrina racialista o efeito de uma atitude científica, distinguiu três parâmetros na constituição das diferenças dentro da espécie humana: a cor da pele, a forma e tamanho do corpo, e os costumes. Na sua obra de maior alcance para a formulação da

teoria racial, *História natural*, o vocábulo “feio” é o que mais aparece no capítulo em que escreve sobre o homem (1749), como se a correlação entre as qualidades estéticas do homem e sua moral fosse estabelecida naturalmente⁴³. Todorov, ao abordar o pensamento francês sobre a diversidade humana, cita várias passagens da obra de Buffon para mostrar como, nesse autor, o julgamento de valor vincula-se à apreciação estética: “uma raça de homens cuja fisionomia é tão selvagem quanto seus costumes”, ou ainda: “Esses povos são muito negros, selvagens e brutais”⁴⁴. Ora, conclui Todorov, no plano das qualidades físicas, o julgamento de preferência toma facilmente a forma de uma apreciação estética: minha raça é bela, as outras são mais ou menos feias. No plano do espírito, o julgamento refere-se a qualidades tanto intelectuais (uns são burros, outros inteligentes) quanto morais (uns são nobres, outros bestiais)⁴⁵. Uma taxonomia, portanto, das culturas: no centro, a Europa civilizada, branca e bela; na margem, povos escuros, feios, atrasados e bárbaros.

O que se vê, portanto, é que a estética, surgida no século XVIII, não se desenvolveu como ciência pura. O problema do belo converte-se numa questão mais ampla da experiência estética. Escritores como Winckelmann, Lessing, Burke e Baumgarten criaram a disciplina da estética para formular princípios universais de classificação e julgamento da beleza⁴⁶. A arte, como aplicação consciente de um conhecimento especializado, está para a estética assim como a medicina antropológica, como um conhecimento científico, está para a fisiologia, a antropometria e a morfologia do humano. Como sugere Terry Eagleton, “a Estética nasceu como um discurso sobre o corpo”⁴⁷. Na idéia de experiência corporal insere-se o tríptico classe, raça e sexo, noções centrais na estruturação da cultura burguesa. “A categoria estética assume tal importância no pensamento moderno europeu porque falando de arte ela fala também dessas outras questões, que se encontram no centro da luta da classe média pela hegemonia política”⁴⁸.

Ademais, a definição do conceito de “belo” pressupõe *pari passu* a definição do seu oposto, ou seja, o “feio”. Remo Bodei lança a hipótese de um ciclo conceitual do feio, partindo do pressuposto de que na sustentação do feio se instala o conflito, latente ou conclamado, entre a ordem simbólica do conceito de belo e a ameaça dessa ordem: o feio associado à desordem assume a conotação de erro, do mal; aceito na teoria e nas práticas artísticas do cristianismo, serve para elevar os humanos na direção do bem, do divino; fornecedor de intensidade expressiva, o feio foi típico da arte de vanguarda em busca de novidades e emoções passageiras; na concepção hegeliana, o feio assume dialeticamente a função de preservar a negatividade⁴⁹. Um curso de acepções sobre o feio na comparação com o belo é indissociável das teorias kantianas da percepção, do juízo de gosto, das subjetividades e sensibilidades.⁵⁰

Maria Stella Bresciani, numa nova leitura da obra de Oliveira Vianna, pensador ligado às questões da identidade nacional brasileira, “num período marcado pela intensa produção intelectual de tendência nacionalista e/ou autoritária, que antecedeu e acompanhou a ditadura varguista, legitimando-a”⁵¹, traz uma excelente contribuição para se compreender o campo conceitual no qual intelectuais brasileiros das primeiras décadas do século XX formularam suas idéias a respeito do Brasil como um país de “população aprisionada, refém da imagem de homens e mulheres

⁴³ Cf. TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. V. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 113.

⁴⁴ Cf. *Idem, ibidem*, p. 115.

⁴⁵ Cf. *Idem, ibidem*, p. 121.

⁴⁶ Cf. NEAD, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidade y sexualidade*. Madrid: Tecnos, 1998, p. 43.

⁴⁷ EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 17.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 8.

⁴⁹ Cf. BODEI, Remo, *op. cit.*, p. 125-169.

⁵⁰ Cf. DUARTE, Rodrigo. Sobre o feio e o repulso de Kant a Schopenhauer. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 213-228.

⁵¹ BRESCIANI, Maria Stella Martins. *O charme da ciência e a sedução da objetividade: Oliveira Vianna entre intérpretes do Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2005, p. 29.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 12.

⁵³ Cf. *Idem, ibidem*, p. 80.

⁵⁴ Cf. *Idem, ibidem*, p. 80.

⁵⁵ CARVALHO, Jairo Dias. A faculdade de julgar estética em Kant. In: DUARTE, Rodrigo, *op. cit.*, p. 121-137 e p. 135.

inacabados, malformados em sua condição de cidadãos, incapazes de manter as rédeas de seu próprio destino”⁵². Para não repetir as análises já batidas da obra de Oliveira Vianna, Bresciani mostra o diálogo dos autores brasileiros com textos-chave de autores europeus — Hipolitte Taine, Gustave Le Bon, Gobineau, Buffon, Kant, Voltaire, Montesquieu, entre outros — que, a partir do cruzamento de pressupostos, conceitos, preconceitos e teorias, resultou em formas de ver, descrever e avaliar o mundo circundante, cujos procedimentos mesclavam concepções estéticas, valores morais e características físicas, aquilatando as diversas populações do globo, colocando a Europa no topo da civilização e, em descompasso, as populações asiáticas, africanas, selvagens americanas e australianas.

No repertório de leituras, *Observações sobre o sentimento de belo e de sublime*, escrita entre 1764 e 1766 por Emmanuel Kant, é exemplar, diz Bresciani. Nesta obra, Kant estabeleceu uma relação direta entre os traços de personalidade diferenciados dos dois sexos, bem como dos “caracteres ou temperamentos nacionais”⁵³ e suas implicações para os usos e costumes, unindo, assim, num argumento explícito, características psicológicas e valores morais. O pensamento de Kant não aparece de forma isolada. O belo como pressuposto para a classificação das diferentes capacidades, individuais ou coletivas, de apreensão do mundo circundante, fazia parte do desenvolvimento da estética no século XVIII, a exemplo de *Traité du beau*, de Denis Diderot, publicado em 1759; do ensaio sobre o belo, de 1741, do padre jesuíta André; e de um trabalho sobre a origem das idéias do belo e da virtude, de 1725, do irlandês Francis Hutcheson.⁵⁴

Para Kant, na *Crítica da faculdade do juízo*, o fenômeno estético não depende da natureza real das coisas, mas do sentimento de prazer ou de desprazer. O belo seria propriedade das coisas que agradam e que produzem uma satisfação desinteressada. E Kant destaca a forma como única fonte de prazer estético, o que significa dizer que há beleza quando as coisas apresentam-se na forma que assinala a sua “conformidade a fins dos objetos na relação com a faculdade de juízo do sujeito, conforme ao conceito da natureza”.⁵⁵

Ora, como se vê, num sobrevôo analítico, mas, creio, suficiente para os fins deste artigo, a ciência estética que nasce no século XVIII liberta-se da metafísica, porém, estabelece uma continuidade com a tradição. O problema do belo era a busca da forma ideal, alcançada pela grandeza, proporção, medida, harmonia, noções tributárias da Antigüidade clássica e do Renascimento. A noção de belo, enquanto cópia perfeita, o belo como esplendor do verdadeiro e do bem, que se expressa na imitação da beleza das formas universais e que se estabelece numa arte estática, enquanto representação do mundo exterior, insere-se nas vertentes pós-kantianas do século XIX, época do auge da formulação de teorias raciais.

O pensamento de Schopenhauer, influenciado pela leitura de Platão e de Kant, traz mais um aspecto relevante ao marcar, sobremaneira, as teorias subjetivistas, psicológicas, fenomenológicas e intuitivistas, enfim, todas as teorias que colocam a percepção direta do fluxo da vida, do eã vital existente no mundo, como eixo fundamental da experiência estética; o belo, em síntese generalizante, passa a ser definido como sublimação de desejos fisiológicos. Schopenhauer, em *O mundo como vontade e representação* (1819), que concebe a vida como escrava cega da vontade, identifica a arte como manifestação da “vontade de viver”, objetivação da vontade,

suscetível de numerosos graus, que são a medida da clareza e da perfeição crescente, pois “ela arranca do curso dos acontecimentos do mundo o objeto de sua contemplação”⁵⁶. No seu pessimismo explícito, o filósofo afirma que “a vida nunca é bela, só os quadros da vida são belos”⁵⁷, referindo-se aos pintores. Os poetas “são os espelhos da humanidade”⁵⁸, apresentando-lhe sua imagem clara e fiel. “Uma sinfonia de Bethoven descobre-nos uma ordem maravilhosa sob a desordem aparente”.⁵⁹

De acordo com Marc Jimenez, “serão necessários vinte e três séculos para que Nietzsche, o anti-Platão, inverta os parâmetros, denuncie o caráter ilusório das Idéias e assimile a arte à única realidade e à vida”⁶⁰. Nietzsche sofre a influência de Schopenhauer, porém, rompe com o pessimismo do radical filósofo, defendendo a afirmação da vida exuberante da vontade de viver⁶¹. A partir de então, insere-se Nietzsche entre os “artesãos da modernidade”, ao lado de Freud e Marx.⁶²

Os conceitos de beleza e fealdade, então, passam a ser vistos dentro de um fisiocratismo que condiciona ou é condicionado pela vontade do corpo desejante em movimento na direção do modelo ideal. Nietzsche, que vê o mundo como criação estética, encarava a arte como manifestação da vontade de potência. Um sentimento de força exerce um domínio sobre a desordem, que impõe uma forma, lógica e geométrica, que cria, portanto, a beleza. A beleza, por sua vez, nascida do aumento de força, provoca uma intensificação da força. A debilidade, pelo contrário, não tem o poder suficiente de organizar, não tem o poder de abandonar a fealdade, porque carece de uma coordenação interna suficiente para lograr a beleza; por isto, a fealdade significa diminuição da força “organizadora”, da vontade, fisiologicamente falando.⁶³

A beleza e a fealdade se definem, portanto, fisiologicamente, pelo grau de sensualidade capaz de organizar o caos, e isto, tanto no campo da arte, no sentido restrito das diversas práticas artísticas, como no campo da atividade geral humana. A beleza é um tônico, um estímulo para o corpo; a fealdade, o oposto da arte, é ausência de força, ausência de poder de organização, ausência de estilo, é um empobrecimento fisiológico que produz “um efeito depressivo, que quita a força, empobrece, oprime”⁶⁴. Assim, a estética, do ponto de vista fisiológico, acaba por se revelar totalmente dependente do homem, sem o qual os juízos estéticos carecem de sentido.

Ainda do ponto de vista fisiológico da beleza, ao estar totalmente unida ao prazer do homem, significa também que este se admira como tipo. A beleza é a satisfação daquele que se contempla a si mesmo como perfeição de um tipo, daquele que “diz sim a si mesmo”⁶⁵, inundando deste modo, com sua própria beleza, as demais coisas. “Nada é belo, somente o homem é belo”⁶⁶. Se só o homem é belo, só o homem pode ser feio, e o homem feio é o homem malogrado, é o homem que não tem um sentimento elevado de poder, uma força configuradora capaz de elevar-se à perfeição e de emprestá-la às coisas. É a força do homem que lhe faz ver tudo perfeito e idealizado, é o próprio homem que, com seu excesso de força, tem a potência de ordenar, de simplificar, de produzir as sínteses, de desterrar toda a luta, de criar a grande obra, porque é já a grande obra, de produzir a beleza, porque é já algo logrado, de amar porque tem a capacidade de transfigurar. Como na beleza, o homem ama a perfeição de seu tipo, na fealdade, “odeia a degeneração do seu tipo”.⁶⁷

⁵⁶ SCHOPENHAUER, Artur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Nova Cultura, 1988, p. 17.

⁵⁷ SCHOPENHAUER, Artur. *A arte*. In: *Dores do mundo*. São Paulo. 3 ed. São Paulo: Edigraf Ltda., s.d., p. 107-117 e p. 109.

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 110.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 116.

⁶⁰ JIMENEZ, Marc, *op. cit.*, p. 210.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 253.

⁶² *Idem, ibidem*, p. 231.

⁶³ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Estética y teoría de las artes*. (Prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo). Madrid: Tecnos, 2001, p. 18 e 19.

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 41.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 42.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 42.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 42.

⁶⁸ COLI, Jorge. O fascínio de Frankenstein. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 2 jun. 2002.

⁶⁹ Cf. *Idem, ibidem*, p. 5.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 6.

O corpo fragmentado

Não há como não sentir estocadas no estômago ao ler a descrição que faz Jorge Coli do quadro *O martírio de São Erasmo*. Pintado por Poussin, em 1628, é uma adaptação da lenda do destripamento de São Erasmo vivo, uma cena de martírio situada na Roma antiga. Mas o problema para o qual Jorge Coli chama nossa atenção refere-se ao fato de que, apesar da cena de estripamento, o corpo de Erasmo é figurado na sua integridade. Poussin, ao tirar seu modelo da tradição greco-romana, produziu uma bela anatomia. Salvo pela abertura do ventre, por onde os intestinos são retirados, metodologicamente, enrolados numa espécie de grande carretel de madeira, o corpo de Erasmo, nu, está intacto. Poussin evitara sangueiras e dilacerações. “O racionalismo técnico do século XVII possibilitou a representação do martírio limpo e ordenado (...). Por trás de tudo, encontra-se a divina unidade do corpo, possível na integração da racionalidade com a religião”.⁶⁸

Jorge Coli opõe à estética da cultura clássica de Poussin a estética que se inaugura com a revolução iluminista, cuja postura científica e metódica pressupõe a desmontagem do corpo em partes. O fascínio de Frankenstein é o fascínio pelo humano que se desmembra. Se antes o martírio era figurado na imagem pictórica do corpo inteiro e o sofrimento era a prova definitiva de fidelidade a Deus, a reforma iluminista do neoclassicismo instaura a vertente do idealismo com seu freqüente tratamento de cada elemento do corpo para alcançar o todo. Assiste-se, afirma Coli, a uma poética do fragmento, que se constitui em instrumento de crítica às certezas científicas e à tirania da perfeição e que flutua, muitas vezes, em águas intermediárias entre arte e ciência.⁶⁹

Mas o interesse nos detalhes e partes do corpo é ainda para a compreensão do todo. Ao desmembramento do corpo sucedia minuciosa reconstituição, na busca de um todo perfeito, cuja referência era herdada da tradição, da Antigüidade e do Renascimento. No século XIX, a despeito das suas próprias perversões, lembra Coli, levanta-se a bandeira do “ideal” contra os “apóstolos do feio”, isto é, contra românticos e realistas para conseguir a suprema perfeição num elemento, depois montá-lo no todo, sem que esse todo possa reclamar da anatomia e da perspectiva. “Para jogar com as palavras, estamos aqui à frente de um ‘sobrenatural apolíneo’, cuja apoteose, no sentido da sacralização, mas também no sentido teatral, explode no formidável acúmulo de nus masculinos no *Leônidas*, de David”⁷⁰. O Dr. Frankenstein, feito de pedaços de cadáveres, é a metáfora do desejo da perfeição: uma espécie de super-homem é possível, ainda que na ficção.

O desenvolvimento da arte de representar, seja literário ou pictórico, perpassa, pois, a era da genealogia do racismo, num cruzamento de enunciados que põe o corpo humano no centro da ordem discursiva. No século XIX, com a formação dos Estados Nacionais, a emergência das multidões e das classes operárias, a formação da burguesia e das condutas civilizadas, tudo se debruça sobre o estudo do homem: a literatura descreverá indivíduos anônimos; a estatística vai enumerar a população; a antropologia especificará tipos raciais; a criminologia identificará o criminoso nato; a psicologia classificará os normais e os anormais; a fisiologia decifrará sinais da personalidade; a medicina identificará os doentes e os

sãos; a frenologia e a craneologia, numa euforia pela medição de ossos, definirá uma estrutura interna que se reflete na somatologia externa e explicará a aparência do indivíduo. O realismo fixa a verdade das fisionomias e os caracteres na arte do retrato.⁷¹

Como se tem visto nos trabalhos de Foucault, uma tecnologia do corpo se desenvolve na genealogia do racismo⁷². O homem, ao entrar no espaço do saber ocidental, objetiva-se a si mesmo, no sentido de que se dispõe como objeto para um sujeito que conhece e que pode ser conhecido. Medicina Legal, Antropologia, Biologia e Etiologia, Sociologia e Psiquiatria, Direito Penal, Fisiologia Artística e Estética são todas disciplinas que dispõem o corpo humano para a ciência ou para a arte. O conhecimento do homem passa a ser fruto de um cálculo de antropometria científica que levará a efeito a classificação dos tipos, identificados e classificados pelos traços psicológicos, somáticos e morfológicos. A anatomia artística retoma os cânones da beleza dos museus e educa os artistas nos parâmetros clássicos para representar a morfologia da ordem das formas e das proporções corporais.⁷³

Ciência e arte delinham o corpo na sua integridade, morfológica, antropométrica e fisionômica, visível pelo volume de massa corpórea, com suas margens contidas no contorno do desenho; regulado na sua representação pelos cânones da morfologia artística e na sua identidade, racial, sexual e social, pelas ciências humanas. Quando, em meados da década de 1870, aparece *Salomé*, de Moreau, “enfeitiçando, e mesmo domando as vontades de Herodes”⁷⁴, inicia-se um ciclo de representação plástica e literária cuja fragmentação do corpo resvala-se até a perda da própria corporeidade, como se vê nos quadros de *Salomé*, de Aubrey Beardsley, para a peça *Salomé* de Oscar Wilde, publicada pela primeira vez em 1893.



Aubrey Beardsley. *Clímax* — ilustração para *Salomé*, de Oscar Wilde. 1894.

⁷¹ Para melhor acompanhamento desse processo, ver: COURTINE, Jean-Jacques e HAROCHE, Claudine. *História do rosto*. Lisboa: Teorema, 1988. Ver também: FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Corpos recompostos na morfologia artística para “regenerar” a nação: a propósito da obra de Hernani de Irajá*. In: SERPA, Élio et al. (orgs.) *Escritas da história: memória e linguagem*. Goiânia: Editora da UCG, 2004, p. 167-204.

⁷² Ver FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁷³ Cf. RICHER, Paul. *La femme: nouvelle anatomie artistique du corps humain*. 14. ed. Paris: Librairie, Plon, 1949. Para a compreensão da educação do gosto das classes burguesas, ver: GAY, Peter. *Guerra dos prazeres: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁷⁴ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 27-29.

⁷⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 240.

⁷⁶ NORDAU, Max. *As mentiras convencionais da nossa civilização*. Lisboa: Edição da Typographia de Francisco Luiz Gonçalves, 1909, p. 1.

⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 13.

⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 19.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 28.

O projeto estético da desfiguração e fragmentação da anatomia humana levada a cabo pelos movimentos artísticos de *fin de siècle* e início do século XX, do expressionismo ao surrealismo, passando pelo dadaísmo e pelos *fauves*, não é mais para desmontar e remontar o corpo, mas para inquirir sobre as certezas indentitárias e questionar sobre o regime de representação do século XIX. A arte, submetida aos imperativos do desejo, do fluxo vital e da própria experimentação com o fazer artístico, serve mais para destruir a imagem tradicional, expressar o mal-estar diante da moral burguesa, transmitir às telas os vícios e os horrores da condição humana, recusando qualquer espécie de arte que fixasse passivamente o mundo exterior. A deformação expressionista alemã, por exemplo, como nos faz ver Argan, inverte o significado da beleza, elegendo a fealdade como metáfora do belo decaído que conserva seu “caráter ideal, assim como os anjos rebeldes, sob o signo negativo do demoníaco, seu caráter sobrenatural — a condição humana para os expressionistas alemães, é precisamente a do anjo decaído”.⁷⁵

Os contemporâneos não tardaram a denunciar a arte das vanguardas como sintoma do mal de *fin de siècle*, uma sensação de que o mundo real estava se desmoronando sob a perda da “função” da arte em representar o real. A publicação de *As mentiras convencionais da nossa civilização*, de Max Nordau, em 1900, é um exemplo contundente desta denúncia. Com a leitura da obra, disseminou-se “o mal-estar da nordomania”. O mundo não passava “duma enorme enfermidade, cujos doentes enchem os ares com pungentes gemidos e se contorcem, vítimas de todos os sofrimentos”⁷⁶. O mal traduzia-se em todas as manifestações do espírito humano; dele estariam atacadas a arte, a literatura, a filosofia, a ciência positiva, a política e a ciência econômica. A literatura deixara de reproduzir a realidade; a arte deformara tudo; o pessimismo é a moda filosófica; Schopenhauer é o Deus da época. Para Nordau, as artes tinham perdido a sua função: a reprodução do belo, os aspectos agradáveis do mundo e da vida. “Quando Phidias cinzelou o seu Júpiter e Raphael pintou a Madona, eram guiados por ingênua admiração da forma humana; contemplavam ambos, alegres e satisfeitos, as produções da natureza e, logo que o sentimento delicado que possuíam lhes mostrava a mais leve imperfeição natural, apressavam-se em fazê-la desaparecer discretamente”⁷⁷. Já a arte do final do século — continua Nordau — via a natureza com desconfiança e tentava descobrir nela defeitos e fealdades e se exercitava na representação de deformações, trazendo aos ouvidos “um grito de dor” que se expressa em angústia: “Saíamos, saíamos, do atual estado de coisas!”⁷⁸. Para Nordau e seus seguidores, a crise de sua época era mais virulenta que a de Roma decadente, pois que lá o desespero era mais restrito aos patrícios, aqui, “o crepúsculo espalha-se por toda parte”.⁷⁹

A idéia do “crepúsculo” ganhara força nas décadas finais do século XIX e nas primeiras do século XX. A noção de hereditariedade criminosa formulada pela medicina criminal, a teoria da degenerescência defendida pela antropologia médica e a tese do definhamento das raças enunciada pela teoria da miscigenação alimentam e são alimentadas pelas artes, a filosofia, a literatura, que descobrem suas fontes nas sensibilidades de uma sociedade “decadente”, expressando-se na representação das crises: crise da identidade, da moral, da ordem, da razão, da ciência. No Brasil, o discurso da falência da humanidade, junto ao discurso da nossa origem

colonial, dava aos intelectuais poder argumentativo para o discurso da “regeneração” da Nação da jovem República brasileira.

Do fragmento à ordem

Quando Otto Dix (1891-1969) terminou o *Tríptico da grande cidade*, os “loucos anos vinte” estavam em pleno apogeu. Toda Berlim se movia ao ritmo de shimmy, charlestom, claquê. O jazz havia chegado à ópera. Os efeitos da guerra se faziam sentir: uma tensão entre o frenesi, a sede de diversão e a presença de veteranos mendigando, mutilados e vítimas da inflação; a sensação de que tudo estava a ruir-se. Dix plasmou esta oposição em seu retábulo profano. A destruição da ordem estabelecida, a miséria, os horrores, o medo, as mutilações e a morte, tudo isto afetava Dix profundamente.⁸⁰

O *Tríptico* é uma obra cheia de experiências pessoais e ao mesmo tempo um quadro que capta de maneira exemplar os anos 20. À direita, vê-se um mendigo sem pernas e com o rosto remendado. À esquerda, um homem de uniforme, caído ao chão, diante de um outro mutilado pela guerra, com pernas de pau, sustentado em muletas. Ao centro, um casal dança charlestom ou shimmy, duas novas danças chegadas do Estados Unidos, graças à bailarina Joséphine Baker que se tornou modelo de muitas mulheres alemãs. Em plano central, Dix pinta uma mescla de *girl* e mulher “vampiresca”. O cabelo curto, o vestido solto e as pernas musculosas pertencem à *girl*. O grande leque de penas de avestruz e a maquiagem dos olhos pertencem à segunda. A palavra *girl* designava um tipo de mulher realista, limpa, desportiva e segura de si mesma. Sem romantismos nem ciúmes, sem necessidade de galanteria. A “vampiresca”, personificada mais tarde por Marlene Dietrich, devoradora de homens, era a sucessora do tipo “mulher fatal” das últimas décadas do século XIX.



Otto Dix. *Tríptico de la grande ciudad*. 1928.

Os lugares representados no tríptico de Dix dão a sensação de que se está numa “sala de espera”. Tudo é provisional. Tudo espera por mu-

⁸⁰ Sigo as análises e a descrição do quadro de Dix feitas por HAGEN, Rainer e ROSE-MARIE, *Los secretos de las obras de arte*. Tomo I. Madrid: Taschen, 2003, p. 470-475.

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 472.

⁸² SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 72.

⁸³ Cf. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/USP, 1995, p. 45.

⁸⁴ FABRIS, Annateresa. A "estética do fantoche": Soffici e a volta à ordem na Itália. In: *Anais. IV Congresso Brasileiro de História da Arte*, Porto Alegre, 1991, p. 61-67 e p. 61.

⁸⁵ FRANÇA, José Augusto. *História da arte ocidental. 1780-1980*. Lisboa: Livros Horizontes, 1987, p. 299 e 300.

danças. Nada convida a permanecer no lugar. À direita, uma falsa arquitetura pomposa e muito iluminada; no centro, a sala de baile, desprovida de iluminação atrativa que anime os clientes; à esquerda se vê uma ponte sóbria com iluminação alaranjada dos bordéis refletindo sobre o piso. A grande cidade de Dix não resultava acolhedora. Os espaços se distorcem. Os elementos arquitetônicos à direita estão empilhados de forma absurda uns em cima dos outros. No centro, o solo de parquê inclina-se para frente, sem perspectiva segura. À esquerda, o paralelepípedo do piso é demasiadamente grande em comparação com os ladrilhos do parapeito. Em tudo se insere uma falsa perspectiva em profundidade. O casal que dança e a grande mulher estão muito mais distantes entre si do que se vê nas tábuas em parquê. A prostituta multicolor, que coça a cabeça do cavalo com seus dedos pontiagudos, encontra-se junto à cabeça do homem deitado no chão, porém, este aparece no começo da ponte, ela está ao final e o cavalo por detrás. Tudo parece não encaixar, inclusive o cavalo, com o saco de aveia, está fora de lugar.

Dix foi um dos primeiros artistas a ser expulso da Academia em 1933. É acusado de atentar gravemente contra os bons costumes do povo alemão. Para os nazistas, a arte devia voltar a embelezar a existência, a glorificar a história e a raça ariana. Porém, os quadros que deram fama a Dix não se encaixam neste conceito⁸¹. Se no expressionismo, sob a revolta de Dix, a deformação da realidade, visível e aparente, buscava a descoberta da verdade íntima e escondida, na arte sob o domínio da política, do nacional-socialismo, a tarefa do artista é moldar, dar forma, remover as impurezas, embelezar a vida, eliminar a fealdade, expurgar os doentes e criar a liberdade para os saudáveis. Como afirma Susan Sontag, "a estética fascista nasce (e se justifica) de uma preocupação com situações de controle, de comportamento submisso, de esforços extravagantes e de resistência à dor; elas endossam duas situações aparentemente opostas: a egomania e a servidão".⁸²

Ora, mas como vimos discorrendo ao longo desse artigo, a relação da política com a arte, na função de embelezar a vida nos meandros da estética da raça, não foi monopólio do nazismo alemão e nem do fascismo italiano. Tanto regimes de direita, os estadonovistas, ou de esquerda, a exemplo da União Soviética, quanto democracias liberais apropriaram-se da retórica da arte no entre-guerras. O "retorno à ordem", um discurso de correntes artísticas "voltadas à construção", movimento que aparece na França em 1919⁸³, vem "recolocar no quadro os elementos rejeitados pelas vanguardas, a fim de restabelecer a unidade incindível entre técnica e representação, entre forma e conteúdo; unidade que caracteriza a obra-prima de natureza universal e eterna".⁸⁴

Ao lado da pintura e da escultura que se praticava no cubismo, no futurismo, no expressionismo, no fauvismo, no dadaísmo, uma continuidade estética foi assegurada por um novo academicismo que se voltava para a sobriedade, a forma, a medida, a totalidade e a integridade, enfim, que recusava as práticas de vanguarda e que atendia aos anseios do nacionalismo e à política da beleza. "Proclamou-se, por toda parte, um novo academicismo, um neo-humanismo, uma volta ao desenho, ao ofício consciente da tradição num contato fervoroso com a Natureza"⁸⁵ — uma estética que fosse facilmente entendida como moderna, mas que refletisse uma "revolução espiritual" na tentativa de subverter as crises encadeadas pela

modernidade; uma recusa da retórica, dos floreios ornamentais e de traços estilísticos, associados à política do “não fazer nada” e à mentalidade da era liberal, “solipsista” e “escapista”⁸⁶. Ademais, transformar a sociedade de massa em nação, transformar a “massa” em “povo”, colocava o imperativo da transformação do indivíduo em pessoa global — um ser tanto espiritual como social — que fornecesse o suporte da revolução nacional que se apregoava. Assiste-se ao regresso da descrição do homem como figura global e inteira, do romance, do realismo, da arte figurativa.

Os artistas convidados para participar do projeto escultório do Ministério de Educação e Saúde — Celso Antônio, Adriana Janacópulus, Bruno Giorgi, Ernesto de Fiori, Brecheret — tiveram formação na Europa entre as décadas de 20 e 30. Foram alunos ou, pelo menos, sofreram a influência do “tríptico” Maillol, Despiau, Bourdelle, que assumiu “um papel supostamente clássico, onde se reviu o gosto tradicionalista francês” na fase do “revivalismo do entre-guerra”⁸⁷. Estes mestres foram escultores de grande projeção no movimento artístico do “retorno à ordem”; participaram de várias encomendas oficiais dentro daquele classicismo vigente que integrava o movimento de âmbito internacional, interessado na re-configuração do corpo.

A re-configuração do corpo emoldurado sob a estética da ordem concebe um corpo concentrado, ordenado, disciplinado; as superfícies de expressão são contidas; as formas anatômicas são moldadas dentro dos cânones clássicos da beleza universal. O ato da representação, em si, quer ser um ato de regulação. O corpo moldado numa armadura metafórica, dentro dos limites da integração formal, oferece o sentido da raça, saudável, branca, ariana. Trata-se, pois, de conceber o corpo humano como matéria moldável, controlável, possível de ser programada para alcançar fins estéticos. Trata-se de eliminar, cortar, expurgar as anomalias, os excessos, o diferente, na busca da padronização racial. O feio, “degenerado”, devia ser expurgado através da maquinaria da identidade como um dado biológico, nacionalista e racista, celeiro de subjetividades serializadas, de clones do modelo esculpido na pedra enquanto ideal de beleza, imbicado para a utopia nazista da perfeição física. Se o escultor era capaz de tornar bela uma estátua ao tirar partes dela, raspar, alisar, reduzindo-a ao essencial, até extrair do mármore lindos traços de uma imagem, o médico eugenista, de modo análogo, podia tirar o supérfluo da carne, endireitar o que está torto e polir o que está escuro, até torná-la branca, estalônica, saudável. O corpo é o campo político de investimento de uma tecnologia corporal que dote o indivíduo dos sinais comuns da sua raça, para os que são assimilados, ou da perda de própria posse corpórea, para os que são eliminados.

⁸⁶ BEN-GHIAT, Ruth. O fascismo italiano e a estética da terceira via. In: MOSSE, G., BRAUN, E. e BEM-GHIAT, R, *op. cit.*, p. 27-50 e p. 36.

⁸⁷ FRANÇA, Maria Cecília, *op. cit.*, p. 302 e 303.



Artigo recebido em janeiro de 2006. Aprovado em fevereiro de 2006.