

Beleza Ideal

Nádia da Cruz Senna
Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Pelotas.

Resumo:

Beleza Ideal integra a pesquisa Donas da Beleza que discute a representação do feminino na cultura ocidental, presente na produção das artistas plásticas do século XX. O estudo examina os diferentes modelos de Beleza, como são propostos, como coexistem, e ainda, como se remetem mutuamente através de diferentes períodos, sem perder o foco estabelecido – o olhar feminino.

Palavras-Chave: Imagem feminina, Beleza, Cultura.

Abstract:

Ideal Beauty integrates the research Owners of the Beauty aims at discussing the representation of feminine in the occidental culture in the production of the plastic female artists of 20th century. This study examine the different models of Beauty, as they are considered, as they coexist, and still, as they relate through different periods, without losing the established focus - the feminine look.

Keywords: Feminine Image, Beauty, Culture.

A mulher como personificação da beleza é uma construção milenar. Esta identificação atinge um dos seus momentos culminantes com a Renascença; em torno da aparência feminina concentraram-se debates filosóficos, estéticos e literários. A concepção positiva e idealizada defendida por Erasmo, More, Montaigne e Ficino, finalmente, liberta a beleza feminina da carga corruptora que as leituras misóginas dos textos bíblicos tinham imposto à mulher medieval. A beleza volta a ser um meio de elevar-se até Deus, Vênus reabilitada se interpõe entre Eva e Maria, permitindo às mulheres ostentarem sua beleza.

Em um tempo de sistematização do conhecimento proliferaram os tratados especializados; fixando detalhadamente os critérios da beleza feminina, enumerando as qualidades físicas e espirituais que as mulheres devem cultivar para alcançar a perfeição.

“O belo se torna marca inconfundível do feminino, aquilo que define sua essência, natureza e função”.¹

As artes plásticas celebram esta nova sensibilidade, encenando os traços físicos, os gestos, a postura e os adereços que compõem a beleza da mulher. Muito embora esse triunfo estético do feminino protagonizado pelo

Renascimento, não chegue a subverter a relação de dominação dos homens sobre as mulheres, elas alcançam o direito às homenagens e ao prestígio social. Esta invasão histórica do feminino deve ser entendida como um primeiro passo em direção ao reconhecimento da dignidade humana e social da mulher.

O culto do belo sexo alça à condição de musa as modelos que emprestaram suas formas para a construção das imagens. Como a bela Simonetta Vespucci, Joana de Aragão, Lucrecia Bórgia e Lisa Gherardini, que posou para o quadro mais famoso do mundo – “Mona Lisa”.

A Itália pródiga em modelos de beleza trata de disseminá-los; a França adere ao movimento e celebra a graça longilínea de Diana de Poitiers e Gabrielle d’Estrées. Já a exuberância das musas venezianas vão fazer carreira pelos Países Baixos, em pleno Barroco. A Espanha contra-ataca com suas representantes de um ideal de beleza digno e solene. A Inglaterra tem em Elizabeth I, um ícone de luxo e poder.

Os séculos avançam e os polos de concentração do poder revezam-se. Nas artes sucedem-se os períodos Neoclássico, Romântico e Realista. As interpretações da beleza corporal oscilam entre razão e emoção, visão apolínea e dionisíaca, numa relação dialética ou de pura antítese. Para as questões de moda e beleza feminina, a Europa segue as normas ditadas pela França, que encontram em Madame de Pompadour e Maria Antonieta as referências em termos de requinte e elegância. Pauline Borghese, tem as medidas e os traços que correspondem aos parâmetros resgatados do clássico. E, Elizabeth da Áustria, a famosa Sissi, encarna a beleza romântica.

Beleza Romântica

Equivalente em beleza e nascida no mesmo ano que a Imperatriz da Áustria, a Condessa de Castiglione (1837-1899), introduz um diferencial em relação às outras musas, suas precursoras; o uso da fotografia para eternizar e difundir sua imagem. O recurso, ainda luxuoso para a época, soma-se às ilustrações de moda e às estampas destinadas ao mercado feminino. E, definitivamente, inaugura uma outra esfera de circulação dos modelos femininos, pois a dimensão elitista abre espaço para uma dimensão social.

Em 1856, a Condessa contrata os serviços do fotógrafo Pierre Louis Pierson (1822-1913) dando início a um dos episódios mais singulares do

retrato fotográfico. A perícia técnica de Pierson aliada à inventividade de Castiglione, forja um acervo de mais de quatrocentas imagens. Vestida de forma extravagante, ela encena diferentes personagens; em poses de marcada teatralidade, algumas parodiando obras de conhecidos pintores, ou, ainda em atitudes audaciosas focando, deliberadamente, as pernas e os pés. Algumas das fotos eram retocadas com guaches coloridos, outras recebiam molduras pintadas, também os títulos integravam o jogo engendrado pelas imagens.

A opção pela máscara, o jogo de disfarces, a encenação de si mesma como objeto visual revelam uma compreensão do retrato fotográfico, que é puro romance, como definiu Baudelaire; “produto da imaginação, mas nem por isso menos fiel à personalidade do modelo”². Castiglione reconhece que sua identidade reside nestas múltiplas aparências: ela é modelo de beleza na sua versão para a Vênus de Velázquez, a cortesã que exhibe as pernas, a mulher amada em “Rainha dos Corações”, símbolo da elegância feminina trajando a moda da época. Enfim, os múltiplos papéis sociais que lhe foram impostos ou que ela escolheu desempenhar.

O trabalho de Castiglione situa-se na fase de transição entre o fazer artesanal e o industrial, da difusão dos modelos em circuito restrito para o âmbito das massas; limites que serão extrapolados, ao longo do século XX, em função da imprensa, publicidade, cinema e fotografia de moda.

O desenvolvimento das mídias origina uma cultura baseada na aparência, disseminada para todas as categorias sociais, estabelecendo uma relação direta de identificação com o feminino. Tais transformações acompanham as motivações profissionais das mulheres; sobretudo, nas áreas artísticas, uma consequência direta da valorização da imagem como suporte e reflexo dos modelos de feminilidade.

A autonomia que as artes alcançam durante o século XX, possibilitou às artistas plásticas ultrapassarem definições estereotipadas. E, à medida que assumem o controle de suas identidades visuais, despontam diferenciais nas representações que fazem de si próprias, reafirmando suas posturas revolucionárias. A beleza somada ao talento e à atitude desafiadora fez dessas mulheres verdadeiros ícones do feminino.

Beleza Majestosa

Tarsila do Amaral (1886 – 1973) estava fora do país, quando a Semana de Arte Moderna sacudiu São Paulo, o que não impediu sua integração ao grupo e ao ideário modernista, vindo a tornar-se um dos expoentes mais celebrados e atuantes do movimento.

A artista inicia seus estudos tardiamente, já tinha passado por um casamento desfeito e pela experiência da maternidade. Contudo, dispunha de recursos para investir em sua formação e toma o caminho invariável: Paris, *Académie Julian*. Sob orientação de Emile Renard desenvolve uma pintura impressionista, mas logo toma conhecimento das vanguardas artísticas e passa a freqüentar o ateliê de Fernand Léger, uma influência decisiva para o desenvolvimento do cubismo na obra da artista.

As ligações de Tarsila com a arte européia eram fortíssimas, ela esteve em contato com Picasso, André Lothe, Albert Gleizes, De Chirico, André Breton, de quem captura o conceito de arte como inovação – rompimento – que ela traduz perfeitamente em sua obra. A originalidade da artista revela-se na fase “Pau-Brasil”, em que mescla os elementos da paisagem e da cultura brasileira com o tratamento estrutural do cubismo, criando uma atmosfera de ingênuo lirismo. Se a obra encantava, a artista idem. Menotti narra o momento em que Anita Malfatti apresenta Tarsila ao grupo:

“Esta é Tarsila, paulista, pintora e vem de Paris. Pintora? Tinha eu na frente uma das criaturas mais belas, mais harmoniosas e mais elegantes que me fora dado a ver... É claro que todos se apaixonaram por Tarsila... Mário enviou-lhe todas as margaridas que conseguiu comprar na feira do Arouche e Oswald se perdeu de amores”³

Oswald determinado a conquistar Tarsila, vai ao seu encontro em Paris. Era a Paris dos loucos anos vinte, que concentrava a modernidade em todos os seus aspectos; lugar de encontro e manifestação das personalidades das artes, das ciências e da política. Em meio a esse clima de inovação, romance e glamour Tarsila compõe “Auto-retrato (*Manteau Rouge*)”. O célebre *Manteau Rouge*, uma criação de Jean Patou, foi usado no jantar em homenagem a Santos Dumont.

Do fundo azul escuro destaca-se a figura da mulher, o efeito da luz cria uma aura em torno da figura, ao mesmo tempo serve para recortá-la do fundo. O volumoso casaco vermelho envolve o corpo da personagem, segundo o tratamento geometrizar característico da pintora. A paleta abusa dos tons de vermelho para construir com cor a forma. A gola desempenha o papel principal; funciona como uma moldura, habilmente projetada, valoriza sem cercear: colo, pescoço e rosto irrompem dessa elipse. Contornos e traços fisionômicos são delineados em equilibrada dosagem: ora fortemente demarcados, ora sutilmente diluídos. Destacam-se a boca que repete o vermelho predominante do casaco, criando uma rima visual; e os olhos que recebem um tratamento esfumado, trabalhado com sombras coloridas sugerindo certa turvação do olhar. A personagem não encara o espectador, deixa-se ver, mas não se revela de todo. A pose imponente e o distanciamento provocado pelo olhar reforçam o sentimento de majestade que emana da figura. Tarsila pinta-se bela, elegante, nobre como de fato ela era; o modelo de feminilidade encenado é o reflexo de si mesma projetado na tela.

Beleza Exótica

Dona de uma obra autobiográfica e ideológica, Frida Kahlo (1907-1954) concentra-se no auto-retrato para construir uma pintura visceral. Os quadros, se colocados justapostos, comportam-se como uma longa história em quadrinhos, narrando as aventuras e desventuras dessa personagem.

A qualidade formal e estética da obra de Frida Kahlo tem suas raízes firmemente plantadas na cultura mexicana. A arte popular, as cores, o folclore, a religião se integram sob a forma de um primitivismo autêntico e emocional. Uma estratégia que permite à artista assumir seu compromisso com a terra e com suas origens; ao mesmo tempo possibilita tratar os temas sérios (o amor, a dor, a morte) iluminados pela fantasia e ingenuidade indígenas. Soma-se ao quadro de referências, o surrealismo e o primitivismo de Gauguin e Rousseau. Contudo, a influência maior advém de Diego Rivera.

O encontro dessas duas personalidades extraordinárias resultou em uma relação arrebatadora. Ambos devotavam admiração e fascínio pela pessoa e pela obra do outro, sem margem de dúvidas. Porém, a parceria que

eles formavam conjugava binômios de difícil convivência; fragilidade/vitalidade, natureza/cultura, obsessão/desprendimento, dor/gozo.

A história desse amor está visualmente documentada na obra da artista; a união, o desespero diante da traição, a obsessão amorosa, a relação de opostos complementares e a união mística de suas almas.

“Auto-Retrato com Colar de Espinhos e Colibri” foi executado em 1940 quando a artista estava separada de Rivera e ainda ressentida com a traição. A essa altura, Frida Kahlo começava a tornar-se conhecida e as encomendas sucediam-se. Este trabalho pertence a uma série de auto-retratos em que celebra a si mesma e a natureza mexicana: os acessórios são extravagantes, as roupas ornamentadas, flores e pequenos animais são inseridos na composição. Porém, nada é gratuito, os elementos estão impregnados do misticismo mexicano.

A folhagem ganhou destaque e oferece um fundo exuberante, em contraste com a seriedade e introspecção da personagem. O macaquinho, a lhe fazer companhia, está entretido com os espinhos do colar, também o gato e o pássaro preso pelo bico se amalgamam em torno do elemento de dor. Na mitologia mexicana, o macaco é o patrono da dança, representa o movimento, o desregrado, a luxúria; o gato identifica-se com o feminino, com a intuição e a independência; o colibri é o mensageiro do amor. A simbologia dos espinhos remete à paixão de Cristo, ao sofrimento; porém nos ritos pré-colombianos, os espinhos significam, simultaneamente, dor e libertação da dor, ressurreição. Tal aspecto, mais positivo, é reforçado pela inserção das libélulas e borboletas. Ambas são símbolos de transformação, mudança, reconectam o feminino com as forças da natureza. Duas borboletas, especificamente, aludem ao par amoroso e simbolizam felicidade conjugal. Apesar da dor ainda latente, há esperanças para o casal Frida e Diego. De fato, foi o que aconteceu. O casal retomou o casamento, no final desse mesmo ano, segundo um acordo muito particular, mas que se revelou eficiente, já que permaneceram juntos até o falecimento da artista.

Para Diego, Frida era a mulher guerreira, uma verdadeira heroína. Tanto que não hesita em inserir seu retrato junto ao mural “Balada da Revolução”. Ela aparece distribuindo armas junto com a amiga Tina Modotti e Siqueiros; eles representam os artistas e a sua luta em prol de uma reforma cultural, acessível

a todos e visando o restabelecimento de uma cultura mexicana própria e independente dos modelos europeus. Contudo, sua maior homenagem à artista está configurada no painel “Unidade Pan-Americana”, *City Collage of San Francisco*. Frida está representada como artista, com sua paleta na mão; ela ocupa o centro do imenso mural, exatamente, na transição entre a arte do sul e a do norte. A idéia geradora do projeto desenvolve-se a partir da união das expressões indígenas, mexicanas e esquimós, com o impulso criador das máquinas e da modernidade; de tal combinação surgirá a autêntica arte americana. Frida Kahlo é a artista que responde pela vitalidade das tradições nativas.

O sonho de uma arte americana, por excelência, seria realizado alguns anos mais tarde com a *Pop Art*, embora o ideal de união projetado por Rivera, assumisse outras bases.

Ícone do século XX

A *Pop Art* desencadeada por Andy Warhol e Roy Lichtenstein, ao mesmo tempo em que incorpora os temas da cultura popular, torna a arte parte integrante desta. Os temas e objetos encenados foram retirados das revistas em quadrinhos, das fotografias veiculadas pela imprensa, dos clichês das estrelas do cinema, dos cenários e dos objetos da indústria de consumo. Os artistas apropriam-se do imaginário banalizado pela cultura de massa, tratam as imagens segundo as tecnologias de produção e reprodução disponíveis, e as fazem avançar pelo o espaço artístico institucional; que, por sua vez, as disponibiliza como mais um produto para o consumo popular, num ciclo interminável (Honnef, 2004).

A figuração retorna com força total, também voltam as musas; agora universalmente cultuadas, graças ao cinema de Hollywood, à imprensa de moda e de celebridades. Nas serigrafias de Warhol (1928-1987) estão presentes os ícones mais festejados pela sociedade da época e que ainda perduram no imaginário como Marilyn Monroe, por exemplo. A atriz comparece em inúmeras séries, iniciadas após sua trágica morte.

Warhol partiu de uma foto promocional realizada por Frank Powolny, enquadrando o rosto em um primeiro plano, eliminando os demais detalhes. A imagem tratada é aplicada sobre papel ou tela, através de serigrafia, segundo

um exercício intenso de combinação de cores e repetições, que ora enfatizam detalhes do rosto, reforçando a sedução, ora destacam a fragilidade da personagem, através de deslocamentos e suavização dos contornos, até alcançar o desvanecimento da imagem em alusão ao desaparecimento da mulher.

“Marilyn Monroe Dourada”, 1962, celebra a entronização definitiva do ícone ao novo advento da mitologia contemporânea. O rosto destaca-se sobre um imenso fundo, todo dourado, tal como um retábulo bizantino para uma Madona. O valor transcendente atribuído à imagem deriva da admiração do artista pelos ícones religiosos, uma faceta pouco conhecida de Warhol, que era católico praticante. “Marilyn Monroe Dourada” adquire as mesmas características de um fetiche protetor, uma imagem de onde emanam suas virtudes e seu carisma. Warhol propõe um outro olhar, para além do *sex-symbol* consagrado e insistentemente mantido pela mídia.

O elo entre identidade e imagem também instiga a fotógrafa Cindy Sherman (1954) que em suas séries, assume diferentes papéis femininos para questionar a idéia de mulher como representação, “como um efeito do outro”⁴.

Modelo e fotógrafa de sua própria produção, Sherman inicia a discussão em torno da imagem da mulher, na série “*Stills cinematográficos sem título*” realizada de 1977 a 1980, que se caracteriza pelo uso da técnica p&b e pela encenação de tipos recorrentes nos filmes americanos dos anos cinqüenta e sessenta. A artista encena diferentes personagens que guardam em comum a jovialidade e um ar vulnerável, instável. Embora a citação não seja direta, a imagem é uma construção; o arquétipo é facilmente reconhecido, uma vez que gestos e expressões faciais obedecem a um código pré-determinado.

As personagens de Cindy Sherman parodiam modelos de feminino que circulam nos seriados e telenovelas, nas revistas de moda, nos pôsteres centrais das revistas masculinas e inclusive nos cânones de beleza instituídos, como Marilyn Monroe, por exemplo.

A Marilyn encenada por Sherman apóia-se em uma série de fotos realizadas entre 1958 e 1960, realizadas por Eve Arnold, durante as filmagens de “Os desajustados”, mostrando a atriz mais despojada; em jeans, tricôs, sem os excessos de maquiagem, jóias e brilhos costumeiros. Uma Marilyn mais intimista é dada a ver, sendo que, para muitos, essa nova imagem é até mais

sensual. Contudo, a Marilyn Monroe de Cindy Sherman, apesar da simplicidade das roupas e acessórios, não tem a naturalidade pretendida no original; a fotógrafa encena a personagem acuada, fragilizada e deixa transparecer o drama por trás do mito.

Marilyn Monroe, o símbolo incontestável da feminilidade do século XX, continua presente e revisitada na obra de diversos artistas. A exposição internacional e itinerante, "*Marilyn Monroe – Life as a Legend*", que inaugurou na Alemanha em 2006, reúne aproximadamente oitenta artistas, com mais de trezentos trabalhos em torno da musa, devendo encerrar em 2008, nos Estados Unidos.

Considerações

Os modelos de beleza feminina do século XX ganham visibilidade e atingem a escala global em função dos meios de comunicação de massa. O cinema de Hollywood e a indústria da moda foram os principais responsáveis pela construção e disseminação dos novos cânones, verificando-se uma maior participação feminina no processo de construção, em função da adesão da mulher à cultura voltada para a aparência.

Nas primeiras décadas do século, o envolvimento e o comportamento das mulheres artistas foi tão responsável pela construção de modelos alternativos, quanto as imagens propostas por elas. Tarsila do Amaral, Tamara de Lempicka e Frida Kahlo são exemplos nas artes plásticas; assim como a postura e a produção de Coco Chanel e Elsa Schiaparelli na área da moda e, ainda Greta Garbo e Marlene Dietrich, no cinema. Essas artistas foram mais do que simples modelos de beleza e talento, elas introduziram um novo modo de ver a mulher, como donas de si mesmas, emancipadas e competentes.

Em tempo de guerra convocam-se *pin ups*, modelos de beleza e sensualidade, eleitas para compensar as frustrações e elevar o moral das tropas. Elas enfeitam os calendários, os cartazes publicitários, recheiam as páginas de quadrinhos e saltam do papel para as telas com Rita Hayworth, Ava Gardner e Marilyn Monroe, por exemplo, só para citar algumas de uma lista imensa. Musas que a provocação da *Pop Art* ajudou a consagrar, levando-as das telas cinematográficas para as telas pictóricas e daí para os espaços institucionais, eternizadas no imaginário de eruditos e populares.

O exercício iniciado pela Pop Art segue junto às estéticas reconhecidas como pós-modernas; as experimentações que se mantêm figurativas ora revisitam modelos de beleza tradicionais ou de um passado recente (mesclando fontes diversas), ora ultrapassam os modelos existentes, propondo novos ícones para novos ambientes, como Lara Croft – a musa virtual.

Notas:

¹ Márcia Tiburi. Toda a beleza é difícil. Disponível em: http://www.antroposmoderno.com/ant.php?id_articulo=709#

² FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.21.

³ Menotti Del Picchia. Apud. AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 66, 69, 77.

⁴ Amélia Jones. Apud. FABRIS, Annateresa. Op. Cit. p, 63.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Ed. USP, Perspectiva, 1975. 512 p.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 165 p.

CHADWICK, Whitney. **Mujer, Arte y Sociedad**. 2. ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1999. 448 p.

CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle. **Los otros importantes: Creatividad y relaciones íntimas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994. 318 p.

CHICAGO, Judy. LUCIE-SMITH, Edward. **Women and art**. Vancouver: Raincoast Books, 1999. 192 p.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004. 438 p.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 2004. 204 p.

FAUX, Dorothy Schefer (org.). **Beleza do Século**. São Paulo: Cosac & Naify. 2000. 400 p.

LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins fontes, 2006. 307 p.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 340 p.

NOCHLIN, Linda. **The Politics of Vision: Essays on Nineteenth – Century Art and Society**. London: Thames and Hudson, 1991. 200 p.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art**. London: Routledge Classics, 2003. 320 p.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. 223 p.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar do Renascimento aos dias de hoje**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. 248 p.

Currículo Resumido:

Nádia Senna é professora adjunta da Universidade Federal de Pelotas, atuando junto às disciplinas de: Desenho, Design e Histórias em Quadrinhos. Pesquisas com foco dirigido ao universo feminino, imagem feminina, artistas plásticas e personagens femininas. Mestre em Multimeios, UNICAMP/1999 e doutora em Ciências da Comunicação, USP/2008.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.