

Protagonismo estético do corpo gordo feminino: considerações sobre La Playa de Fernando Botero

Nathália Cardoso Gomes¹

<https://orcid.org/0000-0002-7024-0929>

Flávio Américo Tonnetti²

<https://orcid.org/0000-0002-9279-1852>

Resumo: O artigo discute a representação do corpo gordo feminino na obra do artista colombiano Fernando Botero, evidenciando como o artista se opõe a um modelo de representação, quase sempre hegemônico, que estigmatiza e marginaliza determinados corpos, associando-os à gula, à preguiça, à doença, ao descontrole e à feiura. Pretende-se investigar, ainda, as diferentes percepções sobre os padrões de beleza em diferentes momentos sócio-históricos. Objetiva-se resgatar o olhar sobre o corpo gordo feminino, associando-o à beleza, através de uma revisão sobre as estéticas do corpo feminino e do corpo gordo no cânone artístico, dando ênfase às figuras da Vênus, e a um conjunto de reflexões sugeridas pelo quadro “La Playa”, pintado por Botero, em 1998.

137

Palavras-chave: Fernando Botero. Corpo gordo. Estética. Filosofia da arte.

¹ Graduada em Letras - Português / Literaturas de Língua Portuguesa e mestranda em Letras - Literatura, Cultura e Sociedade pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). E-mail: nathalia.gomes@ufv.br

² Doutor em Educação e mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa (UFV). E-mail: flavio.tonnetti@gmail.com

Abstract: The article discusses the representation of the female fat body in the work of the Colombian artist Fernando Botero, emphasizing how the artist is opposed to a model of representation, nearly always hegemonic, that stigmatizes and marginalizes this body, associating it with gluttony, laziness, disease, lack of control and ugliness. It is also intended to investigate different perceptions about beauty standards, evincing changes in the perception and attribution of value to body aesthetics according to the socio historical moment. It aims to rescue the look on the female fat body, associating it with beauty and not with grotesque, which will be possible through a review of the aesthetics of the female body and the fat body in the artistic canon, emphasizing the Venus figures, and a set of more detailed reflections suggested specifically by the painting “La Playa”, by Botero in 1998.

138

Keywords: Fernando Botero. Fat body. Aesthetics. Art philosophy.

Resumen: El artículo analiza la representación del cuerpo gordo de la mujer en la obra del artista colombiano Fernando Botero, mostrando cómo el artista se opone a un modelo de representación, casi siempre hegemónico, que estigmatiza y margina este cuerpo, asociándolo con la gula, la pereza, la enfermedad, falta de control y fealdad. También se pretende investigar las diferentes percepciones sobre los estándares de belleza en diferentes momentos sociohistóricos. El objetivo es rescatar la mirada sobre el cuerpo gordo femenino asociándolo con la belleza, a través de una revisión de la estética del cuerpo femenino y el cuerpo gordo en el canon artístico, destacando las figuras de Venus, y un conjunto de reflejos sugeridos por el cuadro “La Playa”, pintado por Botero en 1998.

139

Palabras clave: Fernando Botero. Cuerpo gordo. Estética. Filosofía del arte.

1

A mulher repousa sobre sua toalha. Nua numa praia, ela nos encara de frente. Com olhar complacente – e firme – sabe estar sendo contemplada. Exibe-se com naturalidade, sem constrangimento: posa para o olhar de quem a admira. Embora discreto e diminuto, seu sexo, visível, ocupa o centro da cena. Ainda que despida, preserva em seu corpo um conjunto de joias: brincos, pulseira, relógio e colar. Suas roupas, pousadas ao largo da toalha em que se deita, seguem o apuro estético de seus acessórios. Embora nua – e tendo assim decidido mostrar-se – nossos olhos testemunham seu bom gosto para a moda. Trata-se de uma mulher cuja elegância é percebida nos detalhes das peças que escolheu desvestir – e não apenas em relação às joias: sua toalha matiza-se aos tons ruivos das mechas de seus cabelos e pelos pubianos.

Sobre a mulher, nada sabemos: nenhum nome, nenhum documento, nenhuma marca singular que nos permita decifrar sua identidade. A única verdade que percebemos sobre ela – a musa exclusiva do quadro *La Playa*, de Fernando Botero – é que é bela.

Para a construção de um ideal de beleza feminina, a estratégia de Botero é bastante diferente da utilizada por publicitários ou desenhistas de histórias em quadrinhos. No pintor, não vemos, ao menos não explicitamente, mulheres-objetificadas ou heroínas hipersexualizadas reforçando discursos e padrões culturais dominantes sobre o corpo da mulher. E não se trata de uma beleza representada por meio de forma artística abstrata ou conceitual, pois o que vemos é um corpo feminino nu, em uma imagem produzida em termos pictóricos figurativos. Embora a formulação do desejo do observador sobre esse corpo retratado possa se dar pela contemplação de uma imagem figurativa, ela não é neutra em sua forma composicional. O que significa que tal figuração não pretende evocar para si um caráter fotográfico. A arte representacional de Botero possui cores, volumes e traços que lhe são muito característicos, permitindo ao espectador facilmente reconhecer sua autoria.

É a partir dessa estética muito bem definida que o pintor cria as figuras que marcam sua singularidade poética como autor. É justamente essa figura humana, que em Botero se organiza a partir de uma gramática corporal específica, que nós vemos expressa, de forma icônica, na musa de *La Playa*. Não se trata de representar a beleza de qualquer forma: trata-se de idealizar a mulher de modo bem específico: o corpo dessa mulher é gordo.

Figura 1 – Fernando Botero, *La Playa*, 1998. Óleo sobre a tela, 135 x 193 cm, Centro Cultural de Bogotá, Colômbia, Bogotá.



Fonte: Red Cultural del Banco de la República en Colombia (Banrepcultural)³

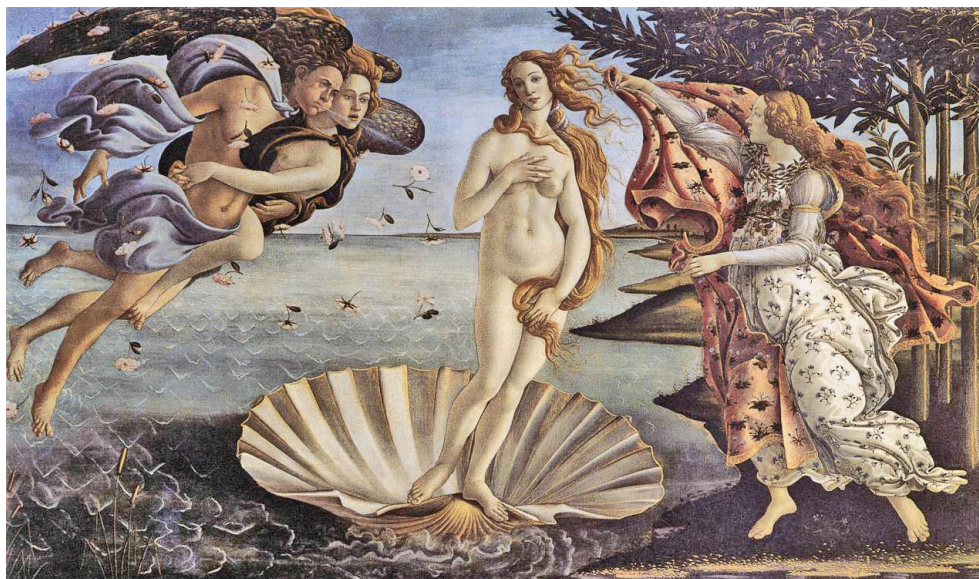
2

Disposta ao centro da tela, na paisagem idílica de uma praia, com céu e mar a se confundir por detrás de suas costas, é impossível não comparar a bela mulher gorda de Botero à figura central d'*O Nascimento de Vênus* de Botticelli. Pela escolha da paisagem, da paleta de cores, da atmosfera mítica, e mesmo pelas texturas do planejamento, compreendemos a interlocução que permite a Botero dar à luz a sua *Vênus*⁴.

³ Disponível em <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/la-playa-ap3258>

⁴ Considerando a *Vênus* como assunto, e reforçando a questão da metalinguagem e da reelaboração de temas no interior da própria História da Arte, Clarice Cortez (2001) trata da intertextualidade já no caso de Botticelli, cuja pintura mantinha estreita relação com o texto poético de Poliziano, cuja obra é apresentada como uma experiência visível (a pintura) de um conteúdo dizível (o texto). A pesquisadora lembra ainda que a intertextualidade já operava no próprio texto de Poliziano, cuja representação poética da *Vênus* se dava em diálogo com textos de autores clássicos, como Anacreonte, Hesíodo e Ovídio.

Figura 2 – Sandro Botticelli, *Nascimento da Vênus*, 1483. Têmpera sobre a tela, 172 x 278 cm, Galleria degli Uffizi, Itália, Florença.



Fonte: Google Arts & Culture⁵

Considerada a representação máxima do feminino, a deusa romana Vênus – equivalente à grega Afrodite – é o signo absoluto do amor, da beleza, da fertilidade, da proteção, da pureza e do erotismo (CORTEZ, 2001). Nascida das espumas do mar, ao emergir do etéreo em direção à matéria, a Vênus pode invocar o sentimento do amor nas suas mais variadas nuances: desde o amor puro, desejado por jovens e viúvas, até o erotismo ligado à luxúria, associado às cortesãs. Sua representação na tradição das artes ocidentais pode, portanto, reunir temas pagãos à temas religiosos, interseccionando carnal e celestial, que se manifestam através da relação entre vida humana e natureza selvagem, permitindo que se possa, pela transcendência dessas relações, conceber um ideal de beleza suprassensível ou metafísico. A beleza, para além da observação da proporção na natureza, está na construção de um sistema simbólico que revela corpos humanos como expressão de uma beleza divina, como obra de uma razão superior (tema também bastante caro à teologia cristã, a partir da qual a iconografia nos permite aproximar o ideal feminino da Vênus da figura mítica de Maria).

⁵ Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBVg?hl=pt-BR&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22B%22%3A8.91419466389943%2C%22z%22%3A8.91419466389943%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.677412081223841%2C%22height%22%3A1.2374999999999998%7D%7D>

Considerando a declarada admiração que Fernando Botero possui pelos clássicos artistas florentinos, adquirida durante o período em que esteve matriculado na Academia de San Fernando em Madrid, e assumindo-a como influência importante em sua formação de pintor, não se mostra casual, portanto, que a solitária praiana tenha os mesmos cabelos e pelos ruivos da deusa de Botticelli⁶.

É justamente como signo da beleza, portanto, que essa personagem colombiana se apresenta em diálogo com uma tradição pictórica ocidental em que o retrato feminino surge como defesa de uma beleza ideal perseguida, e proposta, pelo retratista que a realiza. Portanto, não se trata apenas de uma revelação ou de uma descoberta, mas de uma *inventio* que ocorre no interior de uma *traditio*.

3

Se na praia de Botero a Vênus está sozinha (ou acompanhada apenas do espectador que a olha) no litoral de Botticelli, é preciso lembrar, a Vênus se vê acompanhada. Na imagem do pintor florentino, as figuras no entorno da Vênus comunicam uma tensão em torno do cobrir e do mostrar: à esquerda, solto no ar, o deus Zéfiro, representado como anjo, sopra vento que balança os cabelos da Vênus e faz voar um tecido, com o qual, à direita, uma das Horas, deusas que controlavam as estações do ano e a regulamentação dos costumes, tenta cobrir a Vênus recém-chegada. Com os pés sobre a terra, e completamente vestida, a imagem da deusa das estações contrasta com a de Zéfiro, ao mesmo tempo em que cria uma linha narrativa conectando as figuras, criando, dessa forma, uma escala, com a Vênus posicionada no centro dessa continuidade. Vinda de dentro de uma concha, e em pé sobre ela, como se sua criação se assemelhasse a uma pérola, vemos uma Vênus sobre as águas, justamente a meio caminho, na tensão que separa – ou que une – o céu e a terra. De um lado, a pura criação; do outro, a civilização domesticada. Como se fosse chocar uma nova beleza, o deus carrega nos braços sua esposa Clóris, em tudo semelhante à Vênus central, mas, ainda assim, diferente dela. A beleza é,

⁶ É durante essa temporada de estudos europeus na Academia de San Fernando, em que tem contato com as obras de Velázquez e de Goya, na Espanha, e com o acervo do Museu do Louvre, na França. Irá passar um período em Florença, matriculado na Academia San Marco, estudando a técnica do afresco e fazendo cópias das obras de mestres do Renascimento italiano como parte de sua formação artística (CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, 1987).

portanto, algo da ordem da singularidade, que se manifesta de diferentes formas, em cada uma das personagens.

Pela presença de tantas mulheres – todas belas – podemos interpretar o discurso da beleza de Botticelli através de uma perspectiva plural, em que a beleza ocorre como um acontecimento múltiplo e variável decorrente de duas espécies de forças: natural e social. Como se natureza e cultura se chocassem para produzir, na tensão de forças modeladoras, uma multiplicidade de corpos passíveis de se anunciarem belos, num esquema conceitual em que a beleza possa vir a ser interpretada como singularidade múltipla – da mesma forma que vemos surgirem diferentes pérolas, resultadas de um acaso imponderável, a natureza permite que contemplemos as múltiplas manifestações de um mesmo acontecimento singular: cada beleza é única no universo da multiplicidade.

É justamente essa aposta na diversidade ontológica da beleza, apreendida da Vênus de Botticelli, que permitirá a Botero conceber a sua própria pérola, afirmando, agora, a diversidade de uma maneira mais radical, distanciando-se formalmente das mulheres representadas por Botticelli que, diferentes entre si, só o são de forma discreta, uma vez que representam variações no interior de uma mesma identidade: essencialmente brancas, ruivas e com a mesma constituição corporal. Ao investigar um outro corpo, a nova singularidade afirmada por Botero expande a perspectiva da multiplicidade, tornando-a mais abrangente, a ponto de que se possa incluir um corpo também etnicamente diferente, muito distante do ideal renascentista europeu, numa afirmação de um corpo que é diferente não apenas por ser gordo, mas por ser latino-americano – marca de um hibridismo e de uma variação que não ocorrem apenas na variação do que é o outro, mas no interior do que é o mesmo. O que está em jogo é, portanto, uma multiplicidade que eclode no interior de uma cultura miscigenada, capaz de produzir um corpo em si mesmo mestiço, signo absoluto da diversidade e da diferença.

4

Em perspectiva com a história da arte, com a qual se pode fazer a obra conversar, percebemos mais um elemento que diferencia a moça da praia das Vênus realizadas por artífices anteriores: a de Botero não se preserva de sua nudez. Se a Vênus de Milo está coberta da cintura para baixo, com vestes longas e densas, e a de Botticelli cobre, numa atitude pudica, o sexo, com seus longos cabelos transformados em

vestimenta, a Vênus de Botero, por sua vez, assume uma nudez sem véus. Despida de camuflagens, ela não tem vergonha em assumir-se nua: nela não há nem a culpa nem a consciência do pecado que parecem afligir a figura de Boticelli. Buscando se proteger dos olhares do observador, a Vênus florentina cobre os seios com uma das mãos e, com a outra, transmuta o cabelo em vestimenta, obliterando a visão de sua vagina. Ocorre que esse cobrir, em Botticelli, serve menos ao desejo de esconder e mais ao de revelar: ao tomar na mão esquerda os longos cabelos ruivos para encobrir um constrangimento, um pecado, ela o torna mais visível: seus longos cabelos criam um efeito de continuidade, como que apresentando um sexo mais potente, já que os cabelos acabam por emular um prolongamento dos seus pelos pubianos.

Na Vênus de Botero, a sensualidade vem menos do tamanho do sexo e mais do volume do corpo tomado por inteiro. Todo ele é representado por grandes círculos. Também seu rosto é arredondado, assim como os elementos que o compõem: o formato de suas sobrancelhas é de semicírculos; seus olhos são redondos e também seu queixo. Seus seios, barriga, braços e coxas – e até mesmo seus cabelos – remetem, mais uma vez, ao formato redondo. Além da mulher, a paisagem à sua volta também remete às formas circulares. O mar, pintado em azul mais claro, separa-se do céu, pintado em tom de azul mais escuro, por meio de uma linha de caráter arredondado, compondo-se de espumas que também reafirmam a mesma referência ao círculo como forma predileta. Sabemos não ser casual o uso das linhas arredondadas feito por Botero na realização de suas obras. O próprio artista declara não pintar pessoas gordas, mas sim volumes, o que, para ele, são conceitos completamente diferentes⁷.

Em meio a tantos volumes sugeridos pelos círculos, o triângulo do púbis da moça praiana aparece diminuto. Embora frontalmente visível na porção central do quadro, a vagina não se destaca nem chama atenção se considerada em relação às proporções da figura como um todo. Não se trata de um Courbet, cuja *Origem do Mundo* coloca diante dos olhos do espectador uma genitália em primeiro plano, ocultando a face da modelo. Tampouco se trata de ocultar o rosto da retratada (ainda que seus componentes faciais também sejam proporcionalmente menores, o pintor não recusa a mulher como sujeito). O que se recusa, nesse caso, é apelar

⁷ Questionado sobre sua forma de representar as figuras humanas, Botero declara: “Eu não pinto pessoas gordas; eu pinto volume, o que é um conceito totalmente diferente” (BOTERO, 2015).

a quem a observa por meio de uma expressão desejosa capaz de gerar, por si só, uma cumplicidade com o espectador, num apelo performado pelo rosto e forjado a partir do olhar da modelo⁸. Embora possamos nos conectar com a modelo por meio de sua expressão, somos muito mais convocados a fixar nossa atenção na completude de seu corpo, num convite contemplativo que exige de nós mais o procedimento de síntese do que o de análise.

E se vamos esquecendo o seu sexo e a sua expressão facial como pontos de chegada do olhar, logo poderemos descobrir, enquanto deciframos atentamente o quadro em seu conjunto, um novo sorriso vindo em nossa direção a partir do interior da mesma pintura: justamente da porção do abdômen, vemos uma nova face a se desenhar no arranjo desse próprio corpo: mamilos, umbigo e dobra da barriga – imitando, respectivamente, olhos, nariz e boca – parecem conformar, numa brincadeira sutil, uma nova face caricatural. É o corpo grande, redondo, volumoso – e não a mulher solitária – o verdadeiro protagonista da cena: reconhecemos novamente o corpo belo, cuja identidade se revela em plena nudez.

5

Em *La Playa* há um deslocamento discursivo que permite refletirmos sobre a beleza nua, ultrapassando qualquer questão em torno da genitália: revelá-la ou cobri-la se torna uma questão menor, quiçá indiferente, diante dessa espécie de naturalização da nudez de um corpo grandioso. E se a naturalização de uma beleza gorda não ocorre de forma inocente nas artes – porque foi forjada – o mesmo podemos dizer sobre qualquer corpo individual que se constrói como produto em um contexto de pressões culturais. Isso porque o próprio entendimento do que seja beleza, em sentido amplo, é também artificial e resulta das forças sociais e históricas que incidem e conformam o corpo, sobre o qual incidem percepções e discursos. Nesse sentido, as artes nos ajudam a perceber que não apenas os *corpos pintados*, mas também os *corpos vividos*, são resultado de uma série de estratégias e artifícios que os modelam e configuram para que cheguem a ser aquilo que são.

⁸ Em qualquer que seja a representação, o rosto se impõe sempre por meio de uma nudez absoluta. Sobre a manifestação da nudez dos rostos, vale a pena considerar o papel que Agamben confere à pornografia em seu potencial profanatório. Em *Elogio da Profanação*, ensaio reunido no conjunto da edição de *Profanações*, ele reflete sobre as expressões faciais e os olhares das *pornstars* (AGAMBEN, 2007).

Mesmo antes de receber categorias sexuais ou marcadores de gênero, Butler (2018) nos lembra que um corpo, sempre que inscrito no interior de um meio social (fora do qual não poderia existir) passa a sofrer, automaticamente, uma forte influência desse meio. Ainda que o corpo seja frequentemente visto como passivo, ele reage. Isso significa dizer que um corpo sofre e se adapta, portanto, a essa influência externa – de caráter cultural – que é capaz de capturá-lo e torná-lo suscetível a enquadrar-se num modelo semiológico preexistente, organizando-se dentro de um sistema predeterminado de significações e recebendo dessa exterioridade o seu significado.

Essa significação gerada pelo “externo”, entretanto, é “suspeita”, por ser construída no seio de uma sociedade possuidora de normas, valores e tabus que operam como limitantes desse corpo. Ainda que tais regulamentações do corpo se transformem e se modifiquem no decorrer da história, elas marcam o nascimento do sujeito como portador de um corpo – nesse sentido, vale retomar a presença de uma das Horas no quadro de Botticelli, fixando justamente o nascimento da Vênus no marco de um corpo regulado. Essa discussão é importante porque nos permite perceber a relevância da obra de Botero no que diz respeito às rupturas e continuidades relacionadas ao corpo socialmente controlado. Nesse sentido – e não apenas em relação ao quadro *La Playa* – toda sua obra é pertinente como fomentadora dessa discussão, já que toda ela trata da composição de um corpo através de seu volume, concebido como uma forma inabitual e, por isso mesmo, singular e transgressora.

Recuperando as noções de Foucault, de que o corpo é uma superfície na qual acontecimentos se inscrevem por força da História, e partindo da noção de corpo como “volume em perpétua desintegração”, Butler nos quer fazer ver que “o corpo está sempre sitiado, sofrendo a destruição pelos próprios termos da história. E a história é a criação de valores e significados por uma prática significativa que exige a sujeição do corpo” (BUTLER, 2018, p. 225). Se aceitamos essa proposição como verdade – que a destruição do corpo operada pela história é necessária para a produção do sujeito e seus significados – podemos pensar que tipo de atravessamento é esse que a obra de Botero pretende nos causar. Se aceitamos, com Butler, o corpo como uma matéria enfraquecida, tendo em vista sua submissão às forças repressoras da cultura, precisamos ver Botero também como operador discursivo de uma narrativa que irá incidir sobre os corpos, criando em seu próprio tempo histórico um outro tipo de força modeladora.

Se um corpo está necessariamente inscrito em um contexto cultural, também estão as obras de um pintor como Botero, que passam a funcionar como uma espécie de ponto de inflexão da cultura sobre si mesma. Menos do que ver um corpo como uma tela em branco sobre a qual se pintam os valores culturais sobre sua superfície, podemos compreendê-lo – para mantermos nossa reflexão dentro de metáforas artísticas – como uma escultura que se molda pela pressão de mãos externas à sua própria materialidade. Nesse sentido, artistas podem, como operadores de discurso, prover o imaginário de seu próprio tempo com novas ferramentas para a construção de corporalidades e de identidades mais diversas.

6

Se não há nada de espontâneo na tentativa de naturalizar o corpo gordo nu operado por Botero, precisamos perceber de que forma uma obra pode habitar, como marcador discursivo, uma linha de tensão em que, de um lado, configura-se como ferramenta de visibilidade e emancipação de determinado corpo e, de outro, carrega consigo as forças modeladoras e conformadoras de uma certa discursividade histórica que se reitera.

148

Se olhamos mais uma vez para essa nudez construída por Botero, veremos que, a despeito da ausência de roupas, dispostas ao lado de sua toalha, a mulher está vestida com joias. Olhando por uma nova perspectiva, podemos perceber que a *Vênus de La Playa*, nesse aspecto, está menos nua que a de Botticelli, que não tem, ainda, nenhuma marca cultural impressa diretamente sobre seu corpo – seu gesto pudico se realiza com seu próprio cabelo; apenas a *Hora* está vestida e é ela quem oferece panejamentos com os quais ainda não alcança a *Vênus*. Na tensão do nascer, e para que se afirme como beleza nata, é preciso que o corpo receba as roupas como marcas da civilização na qual e a partir da qual se projeta. Se protegendo contra o olhar do outro, a *Vênus* florentina mimetiza o gesto de quem tem vergonha e é justamente por isso que precisa se cobrir: porque está nua⁹.

⁹ “Vênus pudica” é o nome dado a um gênero de representação em que mulheres são retratadas cobrindo os órgãos sexuais com tecidos ou com a própria mão – como ocorre na própria pintura *Vênus* de Botticelli, em que a personagem utiliza o cabelo como tapa-sexo. Além de ser uma forma de representação adotada por pintores, também foi largamente praticada por escultores de diversos períodos. Vale ressaltar, ainda, que a necessidade de se cobrir da própria nudez está relacionada, na cultura ocidental cristã, com o tema do pecado original, que conforma um poderoso discurso sobre o corpo, retomando o mito de Eva.

Trajando joias, a Vênus de Botero se enfeita para se apresentar. Isso significa que ela não está “verdadeiramente” nua, pois carrega no corpo as marcas da civilização e da cultura sobre a própria pele: ela está coberta de significados. E mais do que “vestida” ou “coberta”, ela está “arrumada”, o que significa que ela está pronta para ser vista. Assume-se, portanto, como signo do desejo de um outro.

Sobre o uso de acessórios sobre o corpo, é importante recuperar a discussão proposta por Baudrillard a respeito das marcas que nos compõem como signos. Apoiando-se numa teoria semiológica de inspiração saussuriana, e muito provavelmente influenciado pela perspectiva lacaniana, o filósofo nos convida a perceber quaisquer coisas que se depositem sobre o corpo feminino como sinais de algo que o ultrapassa. Um signo é elemento que invoca a ausência de algo que volta a se fazer presente justamente pela representação inaugurada por esse signo. No caso das joias sobre o corpo da mulher, podemos nos perguntar sobre o que se pretende dissimular ou camuflar. Para Baudrillard, tais signos fazem parte de uma estratégia de construção de um corpo que se mostra como objeto do desejo de um outro. Para ele, as linhas dos colares e pulseiras, assim como as linhas das *lingeries*, com as quais se fazem apresentar e se representar as mulheres, simulam o mesmo jogo de cisão operado, na semiologia, pela inserção de uma barra estrutural que separa o significante do significado. Ao inserir uma barra de separação no interior do signo, criamos uma ruptura entre algo que se pretende mostrar e algo que se pretende esconder. Vemos sempre a face do significante e nunca o significado por completo. Justamente o signo que deveria apresentar algo que está ausente, acaba sempre por esconder, operando como uma espécie de grade ou tela, que nos permite ver uma coisa apenas parcialmente ou muito fora de foco, de forma apagada ou mesmo morta.

Em um modelo em que se concebe o signo como corpo – e o corpo como signo – talhamos uma incisão conceitual, inscrevendo uma linha divisória em que se opõem, de modo sobreposto, de um lado, a forma corporal como significante e, do outro, o desejo como significado. Mas não qualquer desejo. De um ponto de vista lógico-ético-estético, a marca sobre o corpo, criada por um adorno ou por uma joia, funciona como uma espécie de linha demarcatória que separa a superfície do corpo daquilo que se está apontado para muito além dele. No caso da representação do corpo feminino, o que está para além dele é o desejo hegemônico de um outro, o masculino:

As botas, os adornos da coxa, o short sob casaco comprido, as luvas abaixo dos cotovelos ou a linha da meia na coxa, a mecha sobre o olho ou o tapa-sexo da stripper, mas também os braceletes, colares, anéis, cintos, as joias e as correntes – em toda parte, o cenário é o mesmo: uma marca que assume força de signo e, mediante a mesma função erótica perversa, uma linha de demarcação que apresenta a castração, que parodia a castração como articulação simbólica de uma falta, sob a forma estrutural de uma barra articulando dois termos plenos (que operam então, de um e do outro lado, como o significante e o significado na economia clássica do signo). O que a barra faz agir aqui como termos respectivos é uma zona do corpo – de modo algum uma zona erógena, mas uma zona erótica, erotizada, uma parcela erigida em significante fálico de uma sexualidade transformada em puro e simples conceito, puro e simples significado. (BAUDRILLARD, 1996, p. 133).

O nascimento de uma Vênus como signo (e, portanto, como objeto) só é possível a partir de sua morte como sujeito. Ocorre que essa forma de representar uma mulher adornada não é inventada por Botero: ele a encontra na Vênus de Pompeia, um exemplar de pintura mural preservado em uma das casas da antiga cidade romana que hoje conhecemos como um sítio arqueológico, mas que, para os agentes da cultura ocidental, acaba por funcionar também como uma espécie de museu da própria civilização. É da Vênus de Pompeia que Botero, tira, sutilmente, outros elementos que ultrapassam o referido uso das joias, como a posição dos braços e o cruzamento das pernas – que ele adapta para um gesto mais verossímil; também o uso de uma superfície sobre a qual deita sua modelo. A concha, que Botticelli mantém em sua obra, é transformada por Botero em uma toalha que, entretanto, guarda a mesma cor da concha da moça de Pompeia.

Em Botero, o panejamento, essa porção de tecido ou de roupa com a qual se pode cobrir uma nudez, que na pintura de Pompeia funciona como uma espécie de pulseira, é deslocado para fora do corpo, mas se mantém no quadro. Invertendo a pintura de Pompeia no eixo horizontal, o panejamento de *La Playa* vai ser depositado na mesma posição à direita – posição que, no quadro de Botticelli, é ocupada pela divindade dos costumes que aparece vestida. Não nos causa espanto que, ao lado do panejamento, e sobre o pulso em que se apoia a moça da praia, Botero pinte um tipo muito específico de joia: um relógio! Justamente o instrumento máximo de controle da cultura sobre o corpo; e com o qual se marcam as Horas! Reforça, assim, a referência à pintura de Botticelli e o diálogo com um cânone ocidental no qual se insere.

Figura 3 – Autor desconhecido, *Vênus de Pompeia*, século I d.C. Pintura parietal. Paredes do jardim da Casa da Vênus Marinha. Região II, Itália, Pompeia.



Fonte: Imagem Semanal¹⁰

7

Esmiuçada dessa forma, a erudição encontrada em *La Playa* nos ajuda a pensar não apenas sobre os modos de representar o corpo, mas também sobre as formas de existir de um corpo. Explorando os significados do ver e do ser visto, do vestir e despir, do se fazer e se destituir, podemos tomar as reflexões de Butler para pensar não apenas o corpo feminino, mas também o corpo gordo, como resultado de reguladores culturais incidentes sobre ele. Das discussões sobre gênero, sexualidade e poder, caminhamos para uma discussão sobre os modos a partir dos quais uma cultura produz discurso sobre o volume corporal, conformando, ou mesmo reprimindo, formas específicas de ser.

Em *As metamorfoses do gordo: História da obesidade*, Georges Vigarello nos dá um panorama histórico sobre as visões e os valores associados ao corpo gordo. Ainda que a obra não se detenha exclusivamente sobre os corpos femininos, o autor nos mostra como o discurso sobre o corpo gordo, e sua percepção social, passou por diversas transformações – tratadas em sua obra como metamorfoses – ao longo dos séculos, traçando comparações da Idade Média ao século XX.

¹⁰ Disponível em <http://imagemsemanal.blogspot.com/2008/11/o-nascimento-de-vnus.html>

A história do gordo é, antes de mais nada, a história de uma depreciação acusatória e de suas transformações, com suas vertentes culturais e ramificações socialmente marcadas. É também a das dificuldades particulares sentidas pelo próprio obeso: uma infelicidade que o refinamento das normas e a atenção crescente dada aos sofrimentos psicológicos sem dúvidas acentuam. É, por fim, a de um corpo passando por modificações que a sociedade rejeita sem que a vontade possa sempre alterá-las. (VIGARELLO, 2012, p. 15).

A obra deixa evidente a influência do contexto social em relação às percepções acerca do corpo gordo, que podemos tomar como reforço ao entendimento de Butler sobre os corpos como resultantes de forças sócio-históricas modeladoras. Vigarello relembra que, nos anos centrais da Idade Média, as “regras do jogo” existencial-estético eram ditadas pela Igreja, pela corte e pela medicina, como instituições prescritivas das formas de ser do corpo. Nesse período, numa época em que crises no abastecimento de alimentos eram frequentes, o corpo gordo era visto como desejável, pois indicava saúde e prosperidade.

Ao longo dos séculos XII e XIII, entretanto, quando a Igreja alcança maior influência e seus ensinamentos transcendem os muros dos mosteiros, o corpo gordo passa a ser associado ao pecado da gula e ao excesso de prazer, fazendo com que a abstinência em relação aos alimentos seja uma virtude defendida e desejada. Nesse sentido, o corpo gordo se associava ao estilo de vida dos glutões, invocando a figura daqueles que viviam na fartura.

O que dá à gula e a seus símbolos um destaque que antes não tinham, chegando até o bestialógico pela associação do porco ao glutão, da lama à gordura. A imagem, inédita no início do século XIII, do comedor abusivo cavalgando esse animal denuncia um pecador mais grosseiro, mais passivo, carregado pelo mal de que é vítima. (VIGARELLO, 2012, p. 45)

A gordura passa, então, a ser vista como “porta de entrada” para outros pecados. Entretanto, vale ressaltar que “não era da estética que se tratava, mas da culpa e seus insuperáveis encadeamentos” (VIGARELLO, 2012, p. 47), o que significa que o que estava em jogo nesse momento não era uma crítica a um comportamento relacionado à saúde fisiológica do indivíduo, mas à característica moral de um excesso pecaminoso que o corpo gordo revelava. Assim, as discussões acerca do corpo não se centravam na aparência, mas em valores ético-morais provenientes desse discurso de perspectiva religiosa.

Já no âmbito da vida cortesã, o corpo que se via associado à exterioridade das atividades sociais – como as relacionadas aos modos à mesa, às danças, à aparência física e ao comportamento – passa também a ser signo da interioridade de um *ethos* virtuoso, relacionado aos cavaleiros e lanceiros, cuja atividade corporal exigia destreza, agilidade e precisão, num corpo que se exige esguio. Nesse momento, a força se alia à leveza, colocando à margem, e reprimindo, todos os excessos que pudessem comprometer a mobilidade de um corpo ágil. O corpo feminino, diferentemente do masculino, pretendia-se “uma mescla de finura e carne tenra, de delicadeza e fartura” (VIGARELLO, 2012, p. 51). Para esse corpo, não se exigia força, mas fragilidade e modos dóceis.

Para Vigarello, havia ainda outro discurso sobre o corpo de grande impacto na Idade Média: o discurso médico, que passa a ser dirigido a um público mais amplo, não se restringindo apenas às figuras da nobreza e do alto clero. Nesse período, a definição de “gordo” ainda não era bem delineada, e a rejeição do corpo volumoso se ligava às dificuldades de locomoção, como as descritas pelo médico Guy de Chauliac, em tratado de 1363, que Vigarello recupera. Teríamos um sujeito gordo quando um corpo “se torna tão grande de carne e gordura que não pode andar sem contrariedade, nem tocar sua base ou calçar seus sapatos, por causa do ventre intumescido, nem respirar sem impedimento” (CHAULIAC, 1363, p. 422)

153

Nessa compreensão ideal de corpo, as críticas estavam centradas no ataque aos excessos. Ser portador de alguma gordura era, ainda, algo aceitável e até mesmo vantajoso. É somente quando as percepções do corpo gordo adquirem nuances e escalas – pouco gordo, gordo, muito gordo – que a gordura passa a ser rejeitada de maneira irrestrita, momento em que o corpo magro passa a ser cultuado como ideal de beleza e eficiência.

8

Se na Idade Média, o discurso voltado para o modelamento dos olhares sobre os corpos chegava de maneira mais assídua apenas à nobreza, uma vez que poucos eram os recursos disponíveis para a propagação dessas prescrições, na contemporaneidade, entretanto, os dispositivos tecnológicos permitem que o discurso em torno da “beleza” se propague em larga escala, atingindo uma parcela altíssima da população.

Em *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*, obra de Naomi Wolf, temos uma explicação esclarecedora de como o uso de novas tecnologias de comunicação e de produção de imagens influenciam nossa visão sobre o corpo e sobre os nossos ideais de beleza. Wolf (2019, p. 31) chega mesmo a afirmar que antes da Revolução Industrial não havia sequer os meios para que as mulheres pudessem sentir a cobrança pela aparência “perfeita” que sofrem na atualidade. Isso porque a mulher pós-revolução está constantemente exposta aos discursos propagados pelas mídias, sendo constantemente comparada ao ideal de corpo amplamente difundido pela propaganda e pelos meios de comunicação de massa. Sem a constante propagação de imagens possibilitada pela criação das tecnologias – a exemplo da fotografia – a importância dada à beleza física não chegava às mulheres das camadas populares, que adquiriam seu valor através de atributos ligados à “força de trabalho, sagacidade econômica, força física e fertilidade” (Wolf, 2019, p. 31). É somente por volta de 1830, quando se estabeleceu a domesticidade feminina, que se cria uma espécie de código de beleza amplamente compartilhado.

Na contemporaneidade, assim como na Idade Média, o discurso médico continua a possuir grande protagonismo, sobretudo em virtude de sua associação ao discurso midiático. Juntos contribuem para o alargamento de uma visão idealizada de corpo que acaba por se estabelecer de forma hegemônica. É nessa associação discursiva que encontramos em operação, de forma massiva, a lógica do biopoder agindo sobre a microfísica do corpo, conformando-o esteticamente a partir dos discursos da saúde e do bem-estar.

Estes dois discursos normativos – midiático e médico – normatizados como “oficiais” e operando por mecanismos relativamente estáveis, procuram estabelecer uma concepção única de produção de mundo e de sujeitos. Tais concepções, sendo produtos e produtoras de seu momento sócio-histórico¹¹ funcionam como operadores ideológicos, instaurando e modulando comportamentos e ideias. No que tange à construção do corpo belo e seu avesso, é interessante ressaltar que os discursos são interpelados uns pelos outros, o que implica que o discurso médico tanto influencia quanto é influenciado pelo discurso midiático, e vice-versa.

¹¹ Miotello, partindo da concepção de Bakhtin sobre ideologia: “o ponto de vista, o lugar valorativo e a situação são sempre determinados sócio-historicamente” (Miotello, 2005, p. 170)

É possível pensar que a dupla interpenetração desses dois mecanismos discursivos contemporâneos – o médico e o midiático – tenha produzido uma associação direta entre o corpo magro ou musculoso à ideia de saúde, num processo que vem sendo chamado de “estetização da saúde”¹². Transpassado pelos discursos que produzem essa associação validada pelo discurso médico, o indivíduo passa a ter por objetivo alcançar o corpo perfeito:

Dos corpos belos dos deuses, ao corpo *high tech* das tribos e dos heróis cinematográficos, a associação beleza, saúde, potência e sedução estará sempre presente e não poderá jamais ser desvinculada dos discursos que a produzem e que, por ela, são produzidos. Cuidar do corpo em si, nos afirma a indústria cultural, é indispensável. O binômio saúde-beleza, no qual o segundo termo é o determinante, uma vez que a saúde também possui um padrão estético estabelecido, nos é apresentado como um caminho legítimo e seguro para a felicidade individual. O estudo sobre a concepção e codificação do corpo na cultura moderna revela, então, simultaneamente, que um outro olhar e uma atenção diferenciada estão relacionados às mudanças dos códigos sociais. (VILHENA et. al, 2005, p. 112)

Na busca incansável pelo corpo “perfeito” e “aparentemente” saudável, prescrita pela junção de discursos médicos e estéticos, é comum que o sujeito chegue a um paradoxo: para atingir o corpo signo da saúde, é levado a adquirir hábitos não-saudáveis referentes, sobretudo, à relação com a alimentação e com o estilo de vida (AZEVEDO, 2011). Com o corpo cada vez mais considerado como mercadoria, instaura-se uma confusão entre a realidade de um dado corpo e a sua artificialidade idealizada. A partir de métodos de produção desse corpo, e motivados por um desejo socialmente padronizado, os sujeitos submetem a si próprios à viabilidade de produção dessa obra-corpo.

9

Enquanto as representações de beleza adaptam-se às exigências de “ideais aparentes”¹³, normalizando um padrão para que ele se imponha como único desejável, outros corpos passam a ser depreciados. Nessa ritualização dos comportamentos humanos, corpos “diferentes” do ideal preconizado vão sendo

¹² Sobre o conceito de estetização da saúde ver os trabalhos de Silva e Vasconcelos (2018), de Azevedo (2011) e de Miranda e colegas (2017).

¹³ Essa perspectiva é trazida por Gomes (2016) na interpretação da teoria de “interações performativas” de Butler (2010).

colocados à margem e passam a ser vistos como anormais ou condenáveis. O processo de construção de um corpo ideal passa também pela construção de seu avesso: o corpo estigmatizado. Construído como contra-forma da beleza magra, o corpo gordo passa a ocupar o lugar do estigmatizado, ou seja, do que se pode taxar como “anormal” ou desviante. Tal estigma serve fundamentalmente para marcar a normalidade do outro: se o corpo gordo é marginalizado e rejeitado, é porque o magro e musculoso adquire o *status* de normal.

O termo estigma foi usado em referência a um processo que tende a desvalorizar um indivíduo considerado “anormal” e “desviante”. Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem; portanto, ele não é, em si mesmo, nem honroso nem desonroso. Uma vez atribuído, esse carimbo justifica uma sequência de discriminações e exclusões sociais, de maior ou menor severidade. (CAMPOS et al, 2016, p. 16)

Desse modo, o corpo gordo é excluído, já que não comporta as características exigidas pelo corpo-mercadoria, considerado “padrão” em nossa sociedade, visto como belo e saudável. Além disso, essa ligação direta entre o corpo magro e a saúde revela a estetização do discurso médico, que acaba por se submeter aos nossos padrões socioculturais. Submetido e dominador, o discurso do biopoder reforça e dá autoridade para os discursos que associam o corpo gordo a doenças, causando uma generalização e uma banalização em torno dos significados desse corpo.

Na avaliação social dos corpos, a noção de pecado, que surge como critério de valoração do corpo na Idade Média, permanece. No caso do corpo gordo, sua conformação fisiológica e estética passa ao campo semântico da doença, da preguiça e do descontrole – expresso anteriormente pelo pecado da gula. Isso evidencia que valores morais e de juízo permanecem intrínsecos aos julgamentos dirigidos ao corpo volumoso, que buscam associá-lo ao universo do que é “ruim” e, portanto, avesso do que é bom.¹⁴

Passa-se, então, a uma visão restrita do corpo gordo como resultado de uma compulsividade pela comida que (segundo essa visão preconceituosa) poderia ser controlada, dependendo apenas da “boa vontade” e do esforço do indivíduo

¹⁴ Sobre a marca da pressão moral sobre o corpo gordo, Carvalho e Martins chegam a afirmar que: “Caso o obeso não siga a dieta, estaria como que no lugar do pecado, na servidão da alma perante a compulsividade do corpo. Em nenhum momento, neste modelo, a pessoa é vista como uma, vivenciando uma dissociação e um conflito de fatores simbólicos, muitas vezes contraditórios e paradoxais, cuja complexidade não se reduz a uma luta dicotômica entre corpo e razão” (CARVALHO E MARTINS, 2004, p. 1006).

para conseguir um corpo magro. Ignoram-se as particularidades dos sujeitos. Tal visão é combatida e refutada por Susie Orbach em sua obra *Gordura é uma questão feminista*, na qual nos revela as nuances desse enfrentamento experienciado por mulheres gordas.

A mulher gorda é segregada e anulada. Quase inevitavelmente, as explicações dadas para a gordura apontam para o fracasso da própria mulher em controlar seu peso, seu apetite e seus impulsos. As mulheres que sofrem do problema da compulsão de comer suportam uma dupla angústia: sentem-se desajustadas socialmente e acreditam-se as únicas culpadas. (ORBACH, 1978, p. 19)

As teorias feministas permitiram entender que a aparência foi constituída como grande parte da identidade de uma mulher, dentro dos contextos sociais em que apenas dois corpos são “permitidos”: o de mãe e o de objeto sexual, ambos diretamente ligados ao homem ou, ainda, ao mercado do casamento. É ensinado às mulheres, então, que a visão externa de seu corpo deve ser aquela que é desejada por um homem, que a tomará por esposa e será responsável financeiramente por ela. Essa visão máxima da feminilidade é clara: “o corpo da mulher não lhe pertence. O corpo da mulher, do jeito que é, não satisfaz. Tem de ser magro, sem pelos supérfluos, desodorizado, perfumado e vestido. Deve adequar-se a um tipo físico ideal” (ORBACH, 1978, p. 23).

Todo esse contexto em que a mulher se vê enredada funciona como um mecanismo social de controle que Wolf irá chamar justamente de Igreja da Beleza, por submeter as mulheres a uma espécie de culto. Wolf (2019, p. 130) utiliza a Igreja como metáfora justamente para chamar atenção para a semelhança desses discursos condenatórios com a lógica de controle praticada pelo discurso religioso da Idade Média. A pressão estética e a gordofobia, assim como a moral católica medieval, atuam sobre as mulheres de maneira a perpetuar diferenças sociais de poder, enclausurando-as ao lar e circunscrevendo o valor delas à aparência física. A religião moderna possui como anjos e santas, as modelos de publicidade; como Bíblia, as revistas de beleza; e, como templo, as empresas de cosméticos e moda. Configuram, assim, um sistema capaz de produzir o medo e a culpa, fazendo com que as mulheres tentem achar um *santo graal* da beleza que jamais poderá ser encontrado:

Suas imagens e seu método são uma imitação grosseira do catolicismo medieval. A ascendência que ela alega ter sobre as

vidas das mulheres é papal em seu absolutismo. Sua influência sobre as mulheres modernas, como a da Igreja medieval sobre toda a cristandade, vai muito além da alma do indivíduo, chegando a moldar a filosofia, política, a sexualidade e a economia dos nossos tempos. (WOLF, 2019, p. 133)

Nessa nova religião feminina, os principais pecados são a gordura e a velhice. O esforço em combatê-las representa a maior fonte de renda dos templos modernos de indulgência: as indústrias de cosméticos e emagrecimento. O medo e a culpa incutidos nas mulheres através da Igreja da Beleza são, afinal, os responsáveis por garantir que bilhões sejam anualmente faturados por essas indústrias.

10

Numa cultura de massa em que se propala a busca incessante pela magreza como ideal de beleza, apresentar corpos gordos em obras de arte – normalizados e belos – torna-se uma marca de transgressão contra as formas dominantes de percepção dos corpos. Dessa forma, Botero se coloca contra um discurso monolítico sobre os corpos desejáveis, desejosos e desejanter. Representar um corpo gordo, nesse momento histórico, significa pôr em circulação formas alternativas de ser, tornando visíveis formas corporais marginalizadas em seu próprio tempo. Por isso mesmo é que a Vênus contemporânea de Botero rompe com uma idealização para que seja afirmada uma outra, ao mesmo tempo em que coloca em questão o não-aparecimento do corpo voluptuoso nas obras de arte e nas representações midiáticas contemporâneas.

O mérito da poética de Botero é também o de afastar os corpos volumosos desse universo do pecado ou do excesso. Suas personagens cavalgam, dançam, passeiam e se divertem. Vivem vidas comuns e absolutamente normais. Suas faces decididas dão testemunhos de personagens com a vida bem resolvida e sem dramas morais.

Mas ainda que retire os corpos gordos do lugar do excesso ou da excentricidade, Botero, sendo um homem a pintar sua própria versão de Vênus, não consegue escapar da tensão desse seu lugar de enunciador quando se trata de discutir a idealização do corpo feminino. É certo que o fato de pintar uma infinidade de personagens, incluindo aí não humanos, explorando sempre a forma

redonda como princípio produtor, faz com que retiremos dele a pecha de um autor normatizador, no sentido de que sua obra não se realiza exclusivamente pela produção de discursos masculinos sobre corpos femininos. Ainda assim, seu discurso, permanecendo como transgressor, não nos impede de discutir o fato de que as representações mais conhecidas no interior de um determinado cânone das artes plásticas ocidentais foram feitas, principalmente, por homens: são resultado de uma alteridade desejante. Ela representa justamente o desejo de um sobre o outro, revelando, por meio de seus signos, as marcas de relações assimétricas em uma sociedade desigual.

Produzidas através da perspectiva do olhar masculino, signo desse desejo de um outro, elas podem ser pensadas como representações de um determinado poder. Revela-se, então, novamente, o ponto de vista masculino sobre o corpo feminino. As reflexões de Coli (2016) sobre as obras *A origem do mundo* de Courbet e uma foto de Gouin também se aplicam ao conjunto das obras aqui discutidas:

Em ambos, nenhum homem está presente. Eles são previstos como espectadores, externos a qualquer ação erótica. A fenda ali está para os olhos, não para a penetração. Ela oculta um mundo desejado e sequestrado, secreto e promissor, mas mantém-se sob autoridade feminina, seja de modo “ôntico”, seja em modo de comércio. Revela-se como posse íntima das mulheres, velando os mistérios que não podem ser vistos, mas apenas intuídos pelo prazer imaginário dos homens (COLI, 2016, p. 134).

Objeto de representação desde o tempo paleontológico até as consagradas obras de pintores como Ticiano e Rubens, as imagens do corpo feminino sempre estiveram sujeitas às influências das épocas em que foram produzidas, em sociedades nas quais o poder de dizer – e o de dizer especificamente por meio da pintura – quase sempre foi exercido por homens.

Embora as figuras volumosas e etéreas de Botero se articulem, do ponto de vista do conteúdo e do tema, num primeiro momento, com a pintura renascentista, sua forma de pintar possui muitos recursos resgatados da estética barroca. Nesta, o corpo gordo foi belamente representado por pintores homens que puderam dar testemunho de seu desejo sobre as formas volumosas das mulheres de seu tempo.

Dessa influência podemos observar, em Botero, não apenas a obsessão pelas curvas, mas a preferência por representações que possuíam grande volume. Como exemplo icônico da representação do corpo feminino volumoso, podemos

tomar as personagens barrocas do quadro *As Três Graças*, de Peter Rubens, pintor admirado por Botero. Rubens, que em suas pinturas mitológicas preza tanto pelo volume quanto pelo uso preciso das cores, é também autor de uma *Vênus* cujo corpo é colocado em destaque pelo uso de cores mais claras, resultando em uma nudez volumosa que, ao se destacar da ambiência mais escura do recinto no qual se encontra, faz emergir uma massa que exala sensualidade. Ao escolher pintar a deusa do amor e da beleza nessas proporções, Rubens entrelaça volume e gordura à beleza e sensualidade, revelando um procedimento conceitual que será futuramente adotado por Botero. Guarda ainda a semelhança em relação à proporção da cabeça, ligeiramente menor em relação ao corpo, e ao modo decidido e firme de olhar da modelo, reconhecendo ser vista por um observador externo, mas ainda assim protegida pelo espelho, que permite ver e ser vista somente indiretamente, pelo olhar imaginado pelo desejo de outrem. Em *A toailete de Vênus*, Rubens propõe como questão a pintura como mediação do real e talvez mesmo como idealização da realidade. O desejo está para sempre mediado pelo discurso.

Figura 4 - Peter Rubens, *A toailete de Vênus*, 1610. Óleo sobre a madeira, 124 x 98 cm, Liechtenstein Museum, Áustria, Vienna.



Fonte: Wikipédia¹⁵

¹⁵ Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c6/Rubens_Venus_at_a_Mirror_c1615.jpg/825px-Rubens_Venus_at_a_Mirror_c1615.jpg

II

Embora a discussão em torno de *La Playa* nos permita traçar essas linhas de conexão sobre as representações do corpo feminino dentro do cânone da arte ocidental (a partir da interlocução esboçada aqui em relação a algumas das Vênus do Renascimento e do Barroco), há uma camada ainda que diz respeito a como o volume corporal pode ser percebido dentro de outras tradições e épocas. São esses deslocamentos históricos dos sentidos valorativos atribuídos ao corpo que tornam tão interessantes as leituras que podemos fazer da figura humana em Botero.

Do ponto de vista das obras que constituem achados arqueológicos, podemos pensar a obra de Botero ainda no diálogo que se dá com a representação arquetípica do feminino presente na chamada *Vênus de Willendorf* e em muitas outras estatuetas encontradas em sítios paleontológicos na Eurásia e também na América Latina pré-colombiana. Essa pequena escultura do período paleolítico – seria uma boneca? – apresenta também, a exemplo de suas congêneres, uma mulher com proporções volumosas, principalmente no abdômen e nos seios.

Figura 5 – Autor desconhecido, *Vênus de Willendorf*, 24.000 - 22.00 a.C. Escultura em calcário óolitico, 11,1 cm, Museu de História Natural, Áustria, Viena.

161



Fonte: Wikipédia¹⁶

Cabe dizer, entretanto, que tais obras paleontológicas não constituem propriamente uma representação da deusa greco-romana. Ficaram assim

¹⁶ Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9nus_de_Willendorf#/media/Ficheiro:Venus_von_Willendorf_01.jpg

designadas – pelo nome de Vênus – porque os pesquisadores responsáveis pelos achados associaram esse tipo de imagem a uma ideia de fertilidade ou a um modelo de representação do feminino, justamente a simbologia evocada pela deusa Vênus na cultura greco-romana. É desse modo que o termo “*Venus Figurines*” tem sido utilizado para designar, de forma genérica, as representações do corpo feminino, buscando, nesses casos, discutir como esse corpo foi visto em sociedades do passado. Muito se tem especulado sobre essas pequenas esculturas. Dixon e Dixon (2011), baseados em outros trabalhos, apresentam um conjunto das várias interpretações que têm sido dadas a essas figuras:

- (1) as estatuetas podem ser representações realistas da mulher real,
- (2) elas podem ser a representação ideal da beleza feminina, (3) elas podem representar símbolos da fertilidade, (4) elas podem ter um significado religioso e ser representações de sacerdotisas e (5) elas podem representar imagens de ancestrais. Alguns têm sugerido que as estatuetas também constituem evidência da ocorrência de obesidade nos tempos Paleontológicos, dado que a maioria são representações de mulheres corpulentas. Russel aponta que algumas das variações nessas figuras talvez reflitam o estilo individual e as preferências daqueles que esculpiram os objetos e este estilo, talvez, tenha mudado com o tempo. (DIXON e DIXON, 2011, p.1. Tradução nossa)

O fato de que existam figuras desse tipo na cultura pré-colombiana, encontradas na América Latina, recoloca a questão da representação da figura humana numa perspectiva que se abre para a percepção corporal a partir de outras matrizes culturais distintas da ocidental europeia. Não é apenas no interior de uma linha do tempo, que resgata e articula pintores ocidentais, mas também na transversalidade de culturas que se misturam e se recompõem num eixo espacial, que podemos pensar o lugar da representação do corpo gordo na obra de Botero. Em especial, tomando as diversas vênus como motivo, pode-se refletir sobre a representação do corpo gordo feminino.

Em comparação com esse tipo de escultura, sobre a qual pouco sabemos, chama-nos atenção, na comparação com a figura de Botero, que também nessas representações se dá mais atenção ao volume do corpo como um todo, reforçado pela grande quantidade de matéria aglutinada no colo, na barriga e nas partes superiores das pernas, em detrimento de maior detalhamento do rosto ou das extremidades dos membros. Mesmo a figura de Willendorf – a mais conhecida

entre as “*Venus Figurines*” – não apresenta detalhes em seu rosto e tem um braço bem diminuído em relação ao corpo, criando uma figura para nós inverossímil, reforçando, em nossa percepção, a tese da construção não de um “documento”, mas de um “ideal” de corpo feminino ou de mulher. Essa representação do corpo, entretanto, marca diferença em relação à figura feminina que se oferece dominante nos dias atuais: não é a forma, mas é a potência da mulher como criadora de vida que se evoca. O fato de que elas possam ter sido feitas por mulheres escultoras, e não por homens, também nos abre para a possibilidade de pensar as diferenças que marcam a produção de um discurso a partir do lugar do enunciador.

No caso de Botero, esse lugar de enunciação não é o mesmo que o de um pintor europeu. Nele encontramos a fusão entre a tradição da estética clássica – principalmente a do Renascimento italiano e a do Barroco – com a cultura latino-americana, que o influencia por ser sua cultura de origem. Isso significa que sua forma de discutir a figura humana incorpora também influências próprias da matriz latino-americana e, mais especificamente, da cultura colombiana. Aí estão presentes o cotidiano da cultura popular, a arte pré-colombiana, o muralismo mexicano e o realismo fantástico. Todas essas características fazem com que surja um mundo “boteriano”, a partir do qual o pintor elabora suas personagens. Todas coesas entre si, elas compõem uma realidade alternativa que, graças a sua poética, desperta o prazer visual em quem as contempla.

Afirmando outras corporalidades para além da europeia, e partindo de perspectivas mais expandidas sobre a constituição de uma imagem corporal ideal, vislumbramos a constituição de um corpo mestiço que só pode ser assumido e afirmado no interior de uma cultura híbrida. Nesse contexto, o corpo gordo feminino não é uma corporalidade exótica, mas uma corporalidade possível e até mesmo previsível, uma vez que compõe “naturalmente” a gramática de formas corporais no interior de uma cultura mestiça.

Reside aí o interesse fecundo sobre a moça de *La Playa*: ao oferecer-se ao olhar do espectador, ela nos permite rever (e apreciar) corpos que sempre estiveram presentes, provocando uma reflexão sobre como são percebidos, em particular, os corpos gordos femininos. A partir dela, como figura e como obra, podemos reconhecer a influência determinante de fatores sócio-históricos e a importância da representação artística como condicionante – ou “descondicionante” – de nossas próprias percepções, permitindo que possamos operar uma metamorfose

na recepção do corpo gordo feminino, percebido como desejado e belo, como expressão de poder e fertilidade, como signo de uma cultura que não cessa de se misturar e se transformar, em um corpo esteticamente potente.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

AZEVEDO, Andréa Maria Pires. **Compulsão pelo corpo musculoso e estetização da saúde: um estudo sobre dismorfia muscular**. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Federal da Paraíba, Universidade de Pernambuco, João Pessoa, 2011. p – 23- 33.

Disponível em <http://cev.org.br/biblioteca/compulsao-pelo-corpo-musculoso-estetizacao-saude-um-estudo-sobre-dismorfia-muscular/>. Acesso em 18 de jan. 2019.

BOTTICELLI, Sandro. **Nascimento de Vênus**. 1483. Pintura em têmpera. 172cm x 278cm.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BOTERO, Fernando. **La Playa**, 2000. Pintura a óleo sobre a tela. 135 cm x 193 cm.

BUTLER, Judith P. **Inscrições corporais, subversões performativas**. In: BUTLER, Judith P. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 222-232.

CAMPOS, Silvana Santos; FERREIRA, Francisco Romão; CARVALHO, Maria Cláudia da Veiga Soares de; KRAEMER, Fabiana Bom; SEIXAS, Cristiane Marques. O estigma da gordura entre mulheres na sociedade contemporânea. **Sabor metrópole series**, vol. 5, pp. 231-249, 2016. Disponível em <http://books.scielo.org/id/37nz2/epub/prado-9788575114568.epub>. Acesso em 17 de nov. 2018

CARVALHO, Maria Cláudia; MARTINS, André. A obesidade como objeto complexo: uma abordagem filosófico-conceitual. **Ciência e Saúde Coletiva**, n. 9, v.4, p. 1003 – 1012, 2004. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-81232004000400021&script=sci_abstract&tlng=es. Acesso em 12 de jan. 2019

CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. **Fernando Botero – Pinturas, dibujos, esculturas**: 1987. Folheto. Madrid, 1987. s/p.

CHAULIAC, Guy de. **La grande chirurgie**. [1363]. Paris: [s.e.], 1890. Disponível em <https://ia802307.us.archive.org/8/items/lagrandechirurgi00guyd/lagrandechirurgi00guyd.pdf>. Acesso em 15 de fev. 2019

COLI, Jorge. Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, v.16, p. 131-146, 2016. Disponível em <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2016%20-%20artigo%208.pdf>. Acesso em 21 de fev. 2019

CORTEZ, Clarice Zamonaro. *Do texto de Poliziano (o dito) à tela de Botticelli (o visto): O Nascimento de Vênus*. In: SALZEDAS. Nelyse Aparecida Melro (org.). *Uma leitura do ver: do visível ao legível*. São Paulo: Arte e Ciência, 2001. p. 45 - 49.

COURBET, Gustave. **A origem do mundo**. 1866. Pintura a óleo sobre a tela. 46 cm x 55 cm.

DIXON E DIXON. Alan F., Barnaby J. Venus Figures of the the European Paleolithic: Symbols of Fertility or Attractiveness?. **Journal of Anthropology**, v.2011, New Zeland, p.1-11. Disponível em: <<https://www.hindawi.com/journals/janthro/2011/569120/>>. Acesso em: 19 de fev. 2019

GOMES, Maria Carmen Aires. Identidade de gênero no movimento funk: um estudo explanatório crítico de notícias jornalísticas brasileiras. **Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, vol. 69, n. 1, p. 183-199, jan/abr 2016. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/39622>. Acesso em 25 de nov. 2019.

165

HELLER, Antge Nisimblat. **A heterotropic world of creativity, fantasy and magic**. In: *Opera Gallery*. Botero. S.d. p. 1-40.

MELLO, Júlia Almeida de. **O corpo gordo: diálogos poéticos em Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães**. Dissertação (Pós-graduação em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015. p. 28-46. Disponível em: < <http://repositorio.ufes.br/handle/10/1690>>. Acesso em 17 de nov. 2018

MIRANDA, Raquel Ferreira *et. al.* A estetização da saúde: dieta, atividade física e insatisfação corporal. **Atas – Investigação Qualitativa em Saúde**, Salamanca, v.2, jun., 2017. Disponível em: <<https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2017/issue/view/20>>. Acesso em: 14 de jan. 2019

MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES. **Fernando Botero: Uma celebración**: 2012. Cidade do México, 2012. p. 1-15.

RUBENS, Peter. **A toailete de Vênus**. 1613 - 1614. Pintura a óleo sobre a madeira. 124 cm x 98 cm.

SILVA, Camila Rachel Lira; VASCONCELOS, Kathleen Elane Leal. **Estetização da saúde: uma análise histórico-crítica da relação entre saúde e beleza.** *In: 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social. Anais (online).* Vitória: ENPESS, 2018. Disponível em: <http://teste.periodicos.ufes.br/abepss/article/view/23249>. Acesso em: 11 de fev de 2020.

VÊNUS de Willendorf. 24.000-22.000 a.C. Escultura em calcário, dimensões 11cm de altura, s/a. Coleção do Museu de História Natural de Viena. Título original: Vénus von Willendorf.

VÊNUS de Milo. Século II a.C. Escultura em mármore, 202 cm de altura, autoria atribuída à Alexandre de Antióquia. Coleção do Museu do Louvre de Paris.

VÊNUS Anadiômene. Século I a.C. Afresco de vênus em Casa della Venere, Pompeia.

VIGARELLO, Georges. **As metamorfoses do gordo: história da obesidade no Ocidente: Da Idade Média ao século XX.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

VILHENA, Junia de; MEDEIROS, Sergio; NOVAES, Joana de Vilhena. A violência da imagem: estética, feminino e contemporaneidade. **Rev. Mal-Estar Subj.**, Fortaleza, v. 5, n. 1, p. 109-144, mar. 2005. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482005000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 30 jan. 2020.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.