



ESCULTURA ANTIGA E CINZELAMENTO DO CORPO DA MULHER NO MAGAZINE MARIE CLAIRE,  
DURANTE A OCUPAÇÃO NAZISTA DA FRANÇA

Atena Pontes de Miranda<sup>1</sup>

Vera Marisa Pugliese de Castro<sup>2</sup>

ANCIENT SCULPTURE AND CHISELING OF WOMAN'S BODY IN MARIE CLAIRE MAGAZINE,  
DURING THE NAZI OCCUPATION OF FRANCE

SCULPTURE ANCIENNE ET CISÈLEMENT DU CORPS DE LA FEMME DANS LE MAGAZINE MARIE CLAIRE,  
PENDANT L'OCCUPATION NAZIE DE LA FRANCE

1 Doutoranda na Universidade de Brasília (UnB). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/598532328453558> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8241-5458>  
E-mail: [atenamiranda@gmail.com](mailto:atenamiranda@gmail.com)

2 Docente e pesquisadora em Teoria e Historiografia da Arte no PPGAV/UnB. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/022472006663020> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8101-4751> E-mail: [verapugliese@gmail.com](mailto:verapugliese@gmail.com)

## RESUMO

O artigo relaciona esculturas canônicas e monumentalizadas da Antiguidade clássica e tipologias de corpos de mulheres na *Marie Claire* francesa, em 1940, cotejados a imagens da mídia no Entreguerras, a partir de procedimentos metodológicos da iconografia política, fundamentada pela preocupação warburguiana com a modelagem da simbólica estatal. A noção didi-hubermaniana de “retorno crítico” permite observar a colisão de diferentes tempos envolvidos nas montagens da *Marie Claire*, envolvendo reproduções de esculturas, fotografias de moda, desenhos e textos. Suspeitamos que referências basilares da história da arte, mediante a imagem de esculturas grecorromanas, reforçadas por esquemas pretensamente científicos de estudos morfológicos/fisiognômicos de Alfred E. Auguste Thooris, no início do século XX, tenham pontos de tensão entre tais montagens de alguns elementos dos projetos estéticos fascista e nazista, operacionalizados pela mídia moderna, atuem como princípios de Moda. Tais imagens materializariam expedientes modelares de padronização e domesticação do corpo da mulher, reportando tanto à tradição plástica ocidental quanto a pretensas demandas da Segunda Guerra Mundial.

**Palavras-chave:** Magazine francês *Marie Claire*. Beleza e Imagem de massa. Modelagem simbólica estatal. Iconografia política. Moda e história da arte.

## ABSTRACT

The article relates canonical and monumentalized sculptures from Classical Antiquity and typologies of women's bodies in the French *Marie Claire*, in 1940, compared to media images based on the Warburgian concern with the statal symbolic modeling. The Didi-Hubermanian notion of "critical return" allows us to observe the collision of different times involved in *Marie Claire*'s montages, involving reproductions of sculptures, fashion photographs, drawings and texts. We suspected that basic references from the Art History, Greco-Roman sculptures, reinforced by supposedly scientific schemes of morphological/physiognomical studies by Alfred E. Auguste Thooris, in the early twentieth century, have points of tension between such montages of some elements of the Fascist and Nazi aesthetic projects, operated by modern media, acting as principles of Fashion. Such images would materialize model devices of standardization of the beauty and domestication of women's bodies, reporting both the Western plastic tradition and the alleged demands of the Second World War.

**Keywords:** French magazine *Marie Claire*. Beauty and mass image. Statal symbolic modeling. Political iconography. Fashion and Art History.

## RESUMEN

L'article fait le lien entre les sculptures canoniques et monumentalisées de l'Antiquité classique et les typologies des corps de femmes dans la *Marie Claire* française en 1940, comparées aux images des médias de l'entre-deux-guerres, à partir de procédures méthodologiques de l'iconographie politique, fondée sur le souci warburgian avec la modélisation de la symbolique d'État. La notion didi-hubermanienne de « retour critique » permet d'observer la collision de différents temps impliqués dans les montages de *Marie Claire*, impliquant des reproductions de sculptures, photographies de mode, dessins et textes. On soupçonne que les références fondamentales de l'histoire de l'art, à travers l'image des sculptures gréco-romaines, renforcées par les schémas prétendument scientifiques d'études morphologiques/physiognomiques d'Alfred E. Auguste Thooris, au début du XXe siècle, aient des points de tension entre ces montages de certains éléments des projets esthétiques fascistes et nazis, opérés par les médias modernes, agissent comme principes de Mode. De telles images matérialiseraient des procédés de modélisation de standardisation et d'appivoisement du corps de la femme, en faisant référence à la fois à la tradition plastique occidentale et aux prétendues exigences de la Seconde Guerre mondiale.

**Mots-clés:** Magazine français *Marie Claire*. Beauté et image de masse. Iconographie politique. Modélisation de la symbolique d'État. Mode et histoire de l'art.

### Concepções de beleza nos anos 1930, na França

A modelagem das imagens de massa, nas mais diversas mídias europeias vinham sofrendo profundas modificações ao longo dos anos 1930, na medida em que a ameaça de um novo conflito mundial se tornava iminente. Em 3 de setembro de 1939, França e Reino Unido declararam guerra à Alemanha após a invasão da Polônia pelo exército nazista dois dias antes. As duas nações haviam se aliado na Primeira Guerra Mundial e encabeçaram, junto aos Estados Unidos, o Tratado de Versailles, assinado em 28 de junho de 1919. Esses acordos deixaram a Alemanha com uma imensa dívida e diversas interdições, que começaram a ser quebradas pela Alemanha nazista, a partir de 1933, mediante uma política militarista e expansionista.

Em 30 de setembro de 1938, buscando evitar um novo conflito mundial, França e Reino Unido negociaram com Adolf Hitler e Benito Mussolini o Tratado de Munique. Nesse acordo, a França e o Reino Unido estabeleceram que cederiam às violações do referido Tratado desde que não houvesse novas anexações ao território alemão, o que não foi cumprido. Esgotadas as tentativas diplomáticas, teve início o que os franceses chamaram “drôle de guerre” (“guerra de araque”) (Du Réau, 2018, p. 7). Nove meses após o início da Segunda Guerra Mundial, em 22 de junho de 1940, o exército alemão invadiu a França, contornando a Linha Maginot (Garraud, 2007, p. 4) ao Norte, uma longa trincheira construída durante o Entreguerras a fim de evitar a invasão alemã, tentada inicialmente no conflito anterior. O marechal Philippe Pétain foi conduzido ao poder e assinou um armistício com a Alemanha. Além de pagar indenizações, a França foi dividida em duas zonas. A alemã, denominada Zona ocupada, ao Norte, incluindo a capital, Paris, e a Zona livre, ao Sul, contemplando Lyon, segunda maior cidade do país, como capital. A Zona livre foi governada por Pétain, que instituiu o Régime de Vichy em 10 de julho de 1940.

Dentre as diversas repercussões culturais dessa guerra sobre a Fran-

ça, sobretudo a partir da ocupação, o presente artigo destaca o impacto sobre certos meios de comunicação de massa franceses. Concentramo-nos sobretudo nas revistas ditas *femininas*, em especial quanto às concepções do papel da mulher francesa materializadas em imagens. A emergência do interesse do setor industrial desde o *crack* da Bolsa de Nova York, em 1929, havia repercutido sobremaneira na indústria cultural, inclusive em mídias direcionadas às mulheres, notadamente por meio do apelo à ideia da beleza feminina, que marca esse período por meio de modelos midiáticos da beleza feminina (Geers, 2016, p. 1).

Cabe salientar que a conceituação de *revista feminina* envolve não apenas um mercado para certos produtos, como também uma estrutura prescritiva de formas de sociabilidade e de apresentação e percepção da mulher desde o ambiente doméstico, privado, até o ambiente público, de modo a enfatizar determinados comportamentos, vestuário, posturas etc. de mulheres de certos estratos socioeconômicos e culturais de um país. Desse modo, a revista feminina deveria incorporar uma função prescritiva para suas leitoras não apenas direcionando-as a consumir determinados produtos cosméticos, domésticos, de vestuário etc., como também a assumirem certos papéis sociais.

A partir da década de 1930, emerge na França uma nova forma de imprensa destinada para as mulheres, desenvolvendo a temática da beleza. A ideia de beleza, que era ligada principalmente ao vestuário ou à natureza, é redesenhada pela linha editorial desses novos periódicos, que doravante a definem pelos cuidados com o corpo<sup>3</sup> (Geers, 2016, p. 1, tradução nossa).

---

3 “À partir des années 1930, une nouvelle forme de presse destinée aux femmes émerge en France et développe la thématique de la beauté. L’idée de beauté, qui était liée principalement au vêtement ou à la nature est redessinée par la ligne éditoriale de ces nouveaux périodiques qui la définissent désormais par les soins du corps”.

Tal direcionamento implicaria o que entendemos como uma domesticação de seu comportamento, mas também de seu corpo, corpo que deveria encarnar determinados conceitos *desejáveis* para uma mulher, segundo projeções de diferentes funções em uma sociedade binária, pautada por uma agenda masculina, heterossexual e marcada pelas necessidades prementes impostas por uma guerra mundial.

Além disso, esses novos modelos midiáticos eram reforçados pela publicidade nessas revistas. A inserção massiva de reclames publicitários na imprensa havia sido introduzida por Émile de Girardin no jornal *La Presse* visando, em 1836, a princípio, para baixar o preço do jornal (Thérenty; Vaillant, 2001, p. 200-202). Se por um lado as propagandas tornavam essas revistas mais acessíveis por reduzir o valor, por outro, intensificavam os padrões de beleza por meio da publicidade de produtos estéticos (como cremes para rugas e pílulas para emagrecimento). Esses produtos associavam, por exemplo, imperfeições ou marcas do envelhecimento no corpo de uma mulher, o que passava a ser enfaticamente depreciado, a produtos que poderiam prevenir ou arrefecer o impacto do tempo sobre rosto e corpo e características evidenciadas como índices de fealdade que deveriam ser evitados.

A revista *La coiffure et les modes*<sup>4</sup>, lançada em 1º de novembro de 1874, inaugurou o discurso sobre a beleza nas revistas femininas francesas, com uma noção de embelezamento do corpo da mulher, sob certos parâmetros, reiterada em suas edições:

---

4 A revista teve seu nome modificado em 1932 para *Beauté, coiffure, mode*, e, em 1933, para seu nome atual, *Votre Beauté*. Ela foi adquirida em 2004 pelo grupo Marie Claire, que manteve parcialmente a linha editorial e tornou suas edições exclusivamente *online*. (informação eletrônica no Site oficial do magazine *Marie Claire* <https://www.marieclaire.fr/le-blog-du-magazine-votre-beaute-attend-vos-commentaires,20117,2163.asp>)

A beleza é um conjunto harmonioso de formas e proporções, que desperta em nós o sentimento de prazer e admiração [...] A beleza é também o tipo de perfeição próprio de uma época e de uma raça [...] A medida e a proporção constituem a beleza<sup>5</sup> (*La coiffure et les modes*, set. 1931, p. 20-21, tradução nossa).

Cabe notar que o texto da revista, já nos anos 1930, parece naturalizar para as leitoras conceitos que reportam à arte helênica e, de modo geral, reverberam nos movimentos clássicos ao longo da história da arte como o conceito de perfeita proporção, harmonia das formas, suscitação do prazer estético e admiração, tendo a beleza “o tipo de perfeição” relacionado a determinada época e a determinada “raça” remetendo a uma tradição historiográfica francesa do determinismo social, ambiental e racial, como no tainismo<sup>6</sup>, e à noção hegeliana de *Zeitgeist* (espírito do tempo), além de questões que são enfatizadas por noções canônicas do conceito idealizado do Belo clássico, relacionado à medida e proporção.

O controle da forma passa a ter uma grande importância. Para reforçar o discurso da revista, imagens de corpos de mulheres aparecem ao lado das mais diversas ferramentas de medição como na capa paradigmática de uma edição da *Votre Beauté*, de 1934 (Figura 1). Entre elas, uma régua e uma escultura antiga dividem espaço com um corpo de mulher e a legenda “As proporções ideais do corpo feminino”. A escultura em questão é aqui reconhecida como pertinente ao tipo conhecido como *Vênus Genitrix*, que tem na *Vênus de Fréjus* seu exemplar epônimo (Figura 2).

---

5 “La beauté est un ensemble harmonieux de formes et de proportions, qui éveille en nous le sentiment du plaisir et de l’admiration [...] La beauté est aussi le type de perfection particulier à une époque et à une race [...] La mesure et la proportion constituent la beauté”.

6 Vertente da historiografia da arte que se disseminou a partir da França, com a publicação de *Histoire de la littérature anglaise* (1863), no qual Hippolyte Taine (1828-1893) começava a afirmar um determinismo social, racial e geográfico para subsidiar explicações causais do meio sobre o fenômeno artístico.



**FIGURA 01.**

Capa da *Revista Votre Beauté*, nº 288, fevereiro de 1934. Fonte: <https://journals.openedition.org/clio/12177>



**FIGURA 02.**

*Vénus Genetrix (Aphrodite Naples Fréjus)*, provável cópia romana do final do séc. I- início do séc. II d.C. da *Vênus Genetrix de Calímaco* do séc. V a.C., mármore de Paros, 164 x 73 cm x 50 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010278687>

O culto a essa evocação da deusa foi instaurado por Júlio César, segundo a *História Romana* (XLIII.22.1-3), de Cassius Dio. Com a proximidade da batalha de Farsalos em 48 a.C, o general teria dedicado à deusa Vênus um templo em Roma, em 46 AEC. A escolha dessa deusa teria ocorrido em função da associação de Júlio César às suas próprias origens, devido a seu nome, como descendente de Ascânio, filho de Eneias. Eneias seria filho da deusa, conforme a *Eneida* (I, 254-296), de Virgílio, que traça a ancestralidade e a legitimação da estirpe romana. Assim, a *Vênus Génatrix* (Rénéric-Chauvin, 2012, p. 99) anunciaria um padrão de beleza dos anos 1930, que teria como efeito a reverberação da Antiguidade grecorromana e suas guerras.

### Os corpos do Magazine *Marie Claire*

Uma nova guerra se instaurava na Europa e é possível ver seu impacto a curto e longo prazos na *Marie Claire*. O magazine, lançado por Jean Prouvost e Marcelle Auclair, foi publicado na França desde sua primeira edição em 1937 até o ano de 1944, retornando, dez anos depois, e expandindo-se internacionalmente. Em 1940, durante cinco meses, de 15 de junho a 15 de novembro, a revista não foi editada. Após esse período de adaptação, a distribuição semanal se regularizou até 1941, ano em que passou a ser impressa em Lyon e incorporou o seu novo espírito: as restrições. No ano seguinte até sua última publicação em 1944, passou a ter uma distribuição quinzenal. Essa escolha editorial envolveu, dentre outros aspectos, restrições de matéria-prima: a redução da quantidade e qualidade do papel, implicando também diminuição da quantidade de páginas: 52 páginas em 1940, 46 páginas em 1941, 28 em 1942, 16 em 1943 e 1944; as cores da impressão das imagens do interior da revista também foram ajustadas, passando a se reservar apenas a alguns detalhes (Costantini, 1980, p. 160).

Conhecida pela sofisticação em suas capas, a edição nº 133 de 15 de setembro de 1939 destoa das demais. A presença da fotografia colorida com uma modelo sorridente e um cenário que representa uma época comemorativa ou estação do ano, é substituída por um fundo planar em amarelo ocre. O hiato do cenário ou elementos decorativos evidencia o rosto da modelo que olha para baixo na diagonal e tem seus lábios cerrados; a sobriedade é reforçada pela imagem monocromática. Além da austeridade na mulher, esta é a única capa do magazine *Marie Claire* do período de 1939 a 1944 a apresentar esse formato com a modelo impressa em preto e branco. É importante observar que, por se tratar da primeira edição após o ingresso da França na Segunda Guerra Mundial, as imagens e os textos ditariam o tom dos conteúdos futuros.

Em meio às páginas iniciais da revista, normalmente destinadas aos reclames, ao lado do anúncio do sabonete Cadun, ocupando um quarto da página, há um informativo sobre os serviços da *Maison Marie Claire*. O texto versa sobre a ampliação dos serviços da *Maison*: restaurante, sala de leitura, informações, consultoria de moda, beleza e decoração, orientação profissional, assistência jurídica, cursos de tricô, dentre outros (*Marie Claire*, nº 133, 15 set. 1939, p. 5). Em virtude da guerra, esses serviços, que eram reservados ao “círculo de amigas *Marie Claire*”, passaram a ser destinados a todas as leitoras, sem necessariamente estarem inscritas.

A *Maison Marie-Claire*, na Rue de Rome nº 10, está aberta das 10h30 às 18h. Todas as leitoras de *Marie-Claire* que estiverem em Paris encontrarão informações sobre: defesa passiva<sup>7</sup>, proteção de civis, evacuação e alojamento de mulheres e crianças. O restaurante, que nossas frequentadoras já conhecem bem, agora está aberto a todos e todas, mediante disponibilidade de mesas. Por fim, estamos a preparar um serviço que permitirá às nossas leitoras fornecer aos

---

7 Orientações aos civis sobre a organização do Estado na Guerra. Lei de 8 de abril de 1935. (Informação eletrônica: <https://www.senat.fr/evenement/archives/D38/avril35.html>).

soldados todo conforto material e moral. Além disso, criaremos uma oficina onde as mulheres que têm tempo livre poderão vir trabalhar para os soldados encontrarão as diretivas e modelos necessários<sup>8</sup> (*Marie Claire*, nº 133, 15 set. 1939, p. 5, tradução nossa).

Na mesma edição, o editorial é dedicado à etiqueta sobre conversas nesse momento bélico. Há uma crítica sobre fofocas, relacionando-as ao pessimismo. O texto finaliza com uma metáfora entre a intoxicação pelo gás da guerra e das palavras, indicando como solução ler um livro ou fazer tricô. Na parte destinada à literatura, o conto “Il part ce soir” (*Ele parte hoje à noite*) (*Marie Claire*, 15 de set. 1939, p. 8), descreve os últimos momentos de um casal, cuja separação é inevitável, pois ele irá lutar na guerra. Um outro conto, escrito pela cofundadora da revista Marcelle Auclair, apresenta uma mulher que, com a partida do marido para a guerra, sobrepõe seu ciúme e torna-se amiga de uma ex-namorada dele pois sentia-se sozinha e gostaria de conversar sobre a própria relação com outra pessoa.

Na seção de cartas, sob título “Vos nouveaux problèmes” (*Seus novos problemas*), a revista explica que iria priorizar a resposta de cartas com perguntas recorrentes e situações mais delicadas. As respostas seriam apresentadas de acordo com a “palavra de ordem” para todas as mulheres: “não pensar mais em si, não considerar mais suas vontades ou seu conforto pessoal, mas pensar nos outros, se preocupar com os outros e com o país antes de tudo”<sup>9</sup> (*Marie Claire*, nº 133, 15 set. 1939, p. 16, tradução nossa).

---

8 “La Maison Marie-Claire, au 10 rue de Rome, est en ce moment ouverte sans interruption de 10h.30 à 18 heures. Toutes les lectrices de Marie-Claire qui sont restées à Paris y trouveront des renseignements concernant : La défense passive ; La protection des civils ; L’évacuation et l’hébergement des femmes et enfants. Le restaurant, dont nos habituées connaissent bien les avantages, est désormais ouvert à tous et à toutes dans la mesure de tables disponibles. Enfin, nous y préparons un service qui permettra à nos lectrices d’apporter aux soldats tout réconfort matériel et moral. De plus, nous allons créer un ouvroir où les femmes qui ont quelques loisirs pour travailler pour les soldats trouveront toutes les directives et modèles dont elles pourraient avoir besoin”.

9 “Nous avons essayé de trouver la solution qui s’accorde avec ce qui doit être maintenant le mot d’ordre pour toute les femmes: ne plus penser à soi, ne plus considérer ce qui est leur agrément ou leur confort personnel, mais penser aux autres, se soucier des autres et du pays avant tout”.

A temática da guerra é inserida indiscriminadamente em todas as rubricas, a exemplo da matéria sobre como se preparar para o retorno às aulas das crianças, enfatizando novos hábitos comportamentais e do vestuário, introduzindo a ideia de temporalidade por meio do termo “antes da guerra”, em relação a um subentendido *agora*. Um médico oferece conselhos sobre como se comportar ao ouvir a sirene, ao estar no abrigo, em caso de primeiros-socorros. Na seção Culinária, com o título “Cada dia um prato de resistência”, propõe receitas clássicas que são de fácil execução, uma para cada dia da semana. A seção Casa, por sua vez, indica como organizar uma rotina adaptada à guerra e, devido às mudanças que provocam a ausência de cama e/ou colchão, ensina como fazer uma rede para dormir com dois rolos de corda.

Na seção de Moda, a receita do tricô descreve como fazer meia e coletes para enviar para os homens que estão lutando. Ou seja, o mesmo tricô, como trabalho manual para ocupar o tempo da mulher, poderia ainda ser direcionado para fins práticos e nacionalistas. Os conselhos de moda apresentam soluções voltadas para o modo de se vestir e indicam como inapropriados vestidos de festa e sapatos com salto alto. Duas páginas apresentam nove modelos com vestidos associados a símbolos para que cada leitora possa identificar qual modelo é indicado ao seu tipo de corpo.

Essa matéria divide o corpo da mulher em duas categorias com três subcategorias (Figura 3). A primeira, chamada *taille* (tamanho do corpo), é dividida em: grande, representado por um retângulo; médio, por um círculo e pequeno, representado por um quadrado. A categoria seguinte, chamada *silhouete* (silhueta), é dividida em: forte, proporcional e magra, representadas, respectivamente, por um coração ou o naipe de copas, por uma estrela e pelo naipe de espadas.

Apesar da indicação dos diferentes tipos de corpos, essa diversidade não aparece de forma ilustrada nos onze croquis dessa mesma figura. A representação dos corpos de mulheres pelos desenhos que apresentam os vestidos pode ser classificada na primeira e segunda categorias, respectivamente, tamanho do corpo e silhueta, como magras. É notória a naturalização de um padrão de corpo esbelto, mas há uma contemplação de outros tipos de corpos por meio de uma construção simbólica associativa. Em todo caso, impõe-se uma dúvida constitutiva sobre a própria possibilidade da representação do corpo de uma mulher:

[...] somos alertados, tal feminilidade é puramente uma representação, um posicionamento dentro do modelo fálico de desejo e significação; não se trata de uma qualidade ou de uma propriedade da mulher. O que significa dizer que a mulher, como sujeito do desejo ou da significação, é irrepresentável, a não ser como representação. (De Lauretis, 1994, p. 230)

Pode-se dizer que, de certo modo, a valorização de uma tipologia do corpo idealizado era uma prática comum durante a Antiguidade clássica, como foi o caso da representação de um atleta, de acordo com o ideal do homem da Hélade, materializada em esculturas. Embora valorações análogas sejam pródigas na história da arte, é significativo como a tipificação do corpo da mulher e de sua postura moral numa época de exceção, propagada por meio de um veículo de comunicação de massa direcionado notadamente para a mulher de uma nacionalidade, a francesa, acaba por marcar esta menção ao belo clássico, uma especificidade que carece de investigação:

O corpo nunca é senhor de si mesmo: as sociedades trabalham, em diferentes tons, para decretar o que deve ser, o lugar que deve ocupar e como deve se manter, os gestos e atitudes que ele deve adotar. [...] No fundo, no Ocidente, não há história do corpo, há apenas uma história *contra* o corpo. É nesse ponto, ao que parece, que é interessante retornar à Antiguidade<sup>10</sup> (Proust; Wilgaux, 2006, p. 7, grifo dos autores, tradução nossa).

---

10 “Le corps n’est jamais maître chez lui : les sociétés s’emploient, sur des tons différents, à décréter ce qu’il doit être, la place qu’il doit tenir et comment il doit se tenir, les gestes et les attitudes qu’il doit adopter. [...] Au fond, en Occident, il n’y a pas d’histoire *du* corps, il n’y a qu’une histoire *contre* le corps. C’est là, nous semble-t-il, qu’il est intéressant de revenir à l’Antiquité”.



FIGURA 03.

Marie Claire nº 133, 15 de setembro de 1939, p. 32-33

Exercícios físicos e cremes de rosto contra rugas são constantes no magazine *Marie Claire* nos anos 1940. Receitas de beleza são relacionadas à saúde<sup>11</sup>. Exercícios físicos<sup>12</sup>, dançar ou pular cordas, são vivamente recomendados a mulheres e crianças. O ideal de juventude é apresentado nas relações pessoais<sup>13</sup>, na moda<sup>14</sup>, no modo de ser<sup>15</sup> e na decoração<sup>16</sup>. Além da moda, constata-se uma modelagem social. O artigo sobre o sucesso do desfile de Lucien Lelong, então presidente da Câmara Sindical de Costura francesa, publicado em 1º de dezembro de 1939, descreve “uma nova silhueta para a moda”: “Sem exageros. Desta moderação, nasce uma beleza clássica e séria<sup>17</sup>”. O corpo, moldado pela moda, é associado aos padrões clássicos grecorromanos vistos em esculturas<sup>18</sup>. Referências à história da arte infiltram na revista para além das roupas, as esculturas se fazem presente no magazine em várias ocasiões.

Em virtude da guerra, a França se mobilizou para proteger seu patrimônio cultural e a *Marie Claire* não passou ao largo deste movimento. Permeiam duas páginas sobre variedades, na edição de 17 de novembro de 1939, várias fotografias de esculturas, dispersas em uma ilustração à maneira de rolo de filme. No título da reportagem é possível compreen-

11 Para cuidados com o rosto, Cf. *Marie Claire*, 17 nov. 1939: 10-11.

12 *Idem*, 12 jan. 1940, p. 6-7.

13 “Les hommes préfèrent les vrais jeunes filles”. *Idem*, 19 jan. 1940, p. 6.

14 “Jeunesse de la mode. Voici les nouveaux chapeaux”, *Ibidem*, p. 16.

15 “Fraicheur, grâce, simplicité, c’est la vraie jeune fille”; “Jeune fille de la maison”; “Adieu petite fille”; “Êtes-vous jeune, oui ou non?”, *Ibidem*, p. 18; 30; 2; 10.

16 “Ma chambre de jeune fille”, *Ibidem*, p. 22.

17 “Rien de “trop”. De cette modération voulue nait une beauté classique et grave”. *Idem*, 1 dez. 1939, p. 10 (grifo nosso).

18 “Vous serez si séduisante avec une taille fine, fine, fine” (Você será tão sedutora com uma cintura fina, fina, fina), *Ibidem*, p. 2. Trata-se da legenda de uma ilustração da matéria com referências grecorromanas. No meio de nove croquis aparece, na entrada de um templo com colunas dóricas, a silhueta de um corpo feminino. Sem rosto definido, é possível visualizar apenas um dos braços.



FIGURA 04.

Marie Claire, 17 de novembro de 1939, p. 12-13.

der o deslocamento dessas obras: “O Louvre deixou Paris<sup>19</sup>”. O subtítulo e as legendas de cada fotografia (Figura 4) indicam o contexto:

[...] Mas nas salas fechadas ao público, nos porões, atrás de proteções de areia, fantasmas de mármore ainda esperam... Os deuses, os heróis, as musas e os reis... desceram sabiamente aos abrigos. Diana, ela, passará a guerra por trás desse muro de sacos de areia... e ilustres capitães, de Foch e Joffre a Daumesnil, ainda estão esperando<sup>20</sup> (*Marie Claire*, 17 nov. 1939, p. 12-13, tradução nossa)

Ao mesmo tempo que mostra a conexão com a conjuntura da guerra e reafirmava o patrimônio cultural do museu-símbolo francês, o magazine afirmava, também, a identificação com a resiliência do passado europeu mediante a imagem de esculturas antigas.

### A Antiguidade cinzelando corpos na guerra

Há que se confrontar a evocação da Antiguidade *grecorromana* na *Marie Claire* ao modo como a modelagem do corpo na Antiguidade clássica vinha sendo convocado também pelo regime nazista, desde os anos 1930, esculpindo corpos de homens e mulheres por meio do exercício físico, impulsionado por meio da propaganda, estendendo-se à produção artística, como na *Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung* (Primeira Grande Exposição de Arte Alemã)<sup>21</sup> (Figura 5), exposição oficial que teve

19 “Le Louvre a quitté Paris”, *Idem*, 17 de nov. de 1939, p. 12-13.

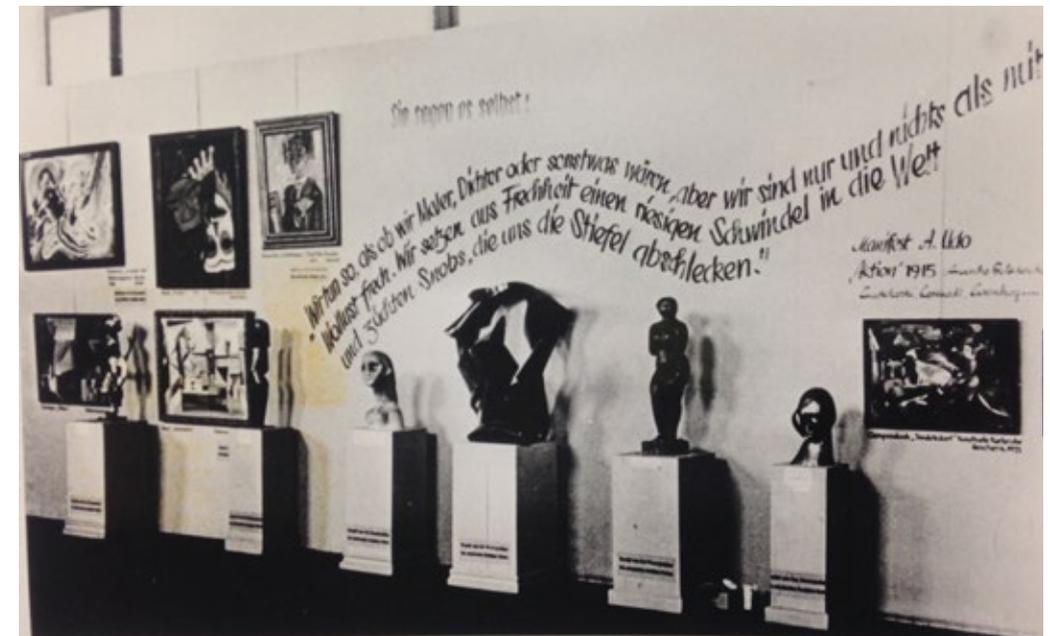
20 “... Mais dans les salles fermées au public, dans les caves, derrière des abris de sable, quelques fantômes de marbre attendent encore... Les dieux, les héros, les muses et les rois...sont descendus sagement dans les abris. Diane, elle, passera la guerre derrière ce paravent de sacs... et d’illustres capitaines, de Foch et de Joffre à Daumesnil, attendent encore”.

21 As obras expostas podem ser consultadas no site: <https://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete>



**FIGURA 05.**

Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung. Fotografia de Kurt Huhle, julho 1937. Fonte: Vitoria and Albert Museum <https://www.vam.ac.uk/articles/entartete-kunst-the-nazis-inventory-of-degenerate-art>



**FIGURA 06.**

Sala 3 da Entartete Kunst, Munique, 1937. Fonte: Neil Levi, 1998, p.49

como contra exposição a *Entartete Kunst* (Arte Degenerada) (Figura 6), inauguradas respectivamente em 18 e 19 de julho de 1937, em Munique. Essas exposições, que se tornaram anuais e eram supervisionadas pelo próprio Hitler, tiveram seu fim “quando soldados americanos marcharam para Munique em 30 de abril de 1945” (Schlenker, 2020, tradução nossa).

O fim da propaganda não é a educação científica de cada um, e sim chamar a atenção da massa sobre determinados fatos, necessidades etc., cuja importância só assim cai no círculo visual da massa. A arte está exclusivamente em fazer isso de uma maneira tão perfeita que provoque a convicção da realidade de um fato, da necessidade de um processo, e da justiça de algo necessário, etc. (Hitler, 2016, p. 80)

A *Große Deutsche Kunstausstellung* era colocada como o verdadeiro exemplo da arte a ser seguida na Alemanha nazista. Com inspiração nos mais altos exemplos da escultura clássica da Antiguidade ao Neoclássico, a exposição visava exaltar os valores impostos pelo programa da propaganda nazista. Em contraposição estética e ideológica à *Entartete Kunst*, que exibia, junto a comentários sarcásticos, obras modernas alemãs e estrangeiras da mais alta qualidade, provenientes de vários museus alemães, demonizadas como arte antinazista, mediante argumentos tanto conteudistas (moralistas ou não), quanto formais/estéticos, não raro sob a acusação de excesso de *pathos*<sup>22</sup>.

Dois artistas se destacam dentre as escolhas do *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (Ministério do Esclarecimento do Povo e da Propaganda do Reich), criado em 1933 e encabeçado por Joseph Goebbels: o escultor Arno Breker (1900-1991) e a cineasta Leni Riefenstahl (1902-2003), a qual esteve diretamente comprometida com o Reich até 1937. Os anos de 1935 e 1936 pontuaram um novo estilo

---

22 Para detalhes, cf. Levi (1998).

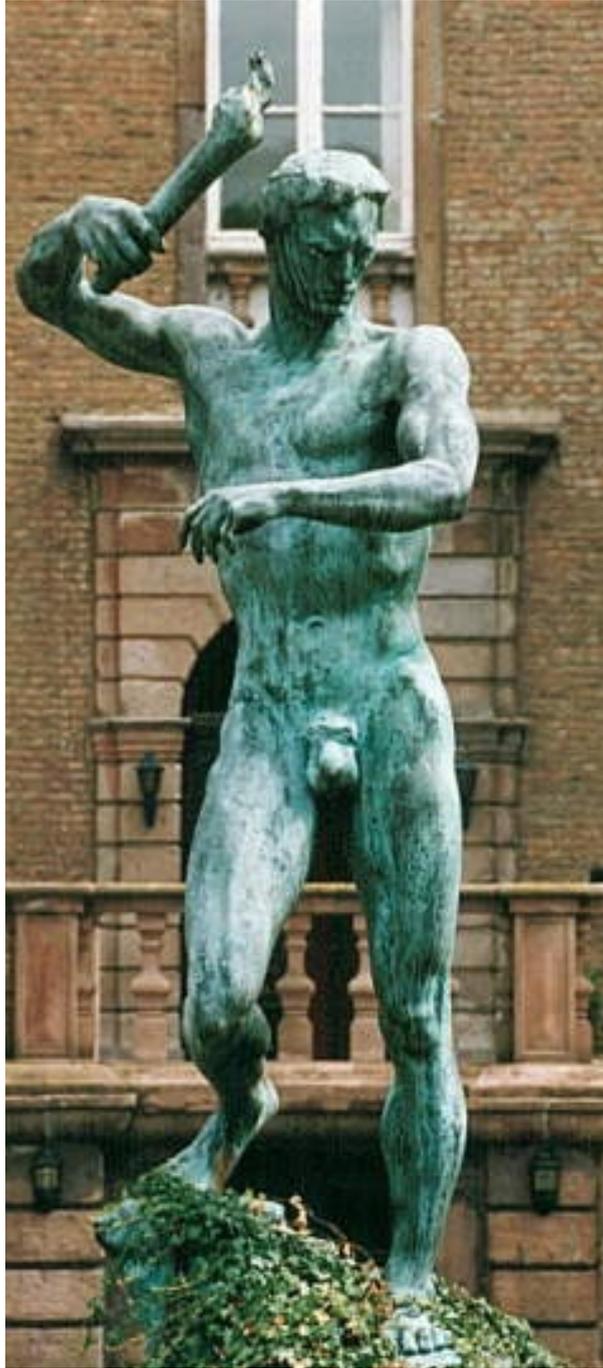
nos trabalhos de Breker. O artista, que trabalhara com figurações ornamentais na década de 1920, assumia, no decênio seguinte, um intenso naturalismo em corpos musculosos, que remetem ao Neoclássico. Destacamos, nesse contexto, a escultura *Prometheus* (1935-1936) (Figura 7). A obra em grande escala, adquirida por Goebbels, foi colocada no jardim de seu ministério (Doll, 2014, p. 2). Outras duas esculturas de 1936, *Zehnkämpfer (Decatlo)* e *Siegerin (Vencedora)* (Figura 8), decoraram o estádio de atletismo *Haus des Sports*, em Berlim. Sobre as esculturas de Breker, Nikola Doll escreveu na introdução do livro para o *Kunsthau Dahlem*<sup>23</sup>:

Suas esculturas, que sugeriam alegorias clássicas de poder, referiam-se formalmente à Antiguidade grega e romana com desenhos claramente acentuados, baseados no corpo humano; essa abordagem era análoga a noções contemporâneas de arte erudita. Com seus atributos, gestos e expressões faciais adicionados, suas esculturas também representavam as ideologias nazistas de raça e combate<sup>24</sup> (2014, p. 1, tradução nossa).

Tais características de suas esculturas incorporavam valores do nazismo e fizeram com que Hitler se interessasse por ele. Assim, com o patrocínio do *Führer*, a carreira de Breker foi meteórica. Sua obra viria de encontro ao que Hitler escrevera em 1925:

23 Antigo Atelier de Breker, em Berlim, que atualmente é uma galeria de arte alemã do modernismo pós-guerra.

24 “His sculptures, which were suggestive of classical allegories of power, formally referred to Greek and Roman antiquity with clearly accentuated designs based on the human body; this approach was synonymous with contemporary notions of high art. With their added attributes, gestures, and facial expressions, his sculptures also represented National Socialist ideologies of race and combat.”



**FIGURA 07.**

Arno Breker, *Prometheus* (1935-1936). Escultura em bronze, Museu Arno Breker, Nörvenich. Fonte: <https://www.museum-arno-breker.org/deutsch/d-museum-0.html>



**FIGURA 08.**

Arno Breker, *Decatleta* (1936). Escultura em bronze, 3,54 m de altura (com base). Haus des Deutschen Sports, Berlin. Fonte: <https://bildhauerei-in-berlin.de/>

Antes de tudo é preciso pôr no mesmo plano a educação intelectual propriamente dita e a educação física! O que hoje se conhece pelo nome de Ginásio é um arremedo do modelo grego. Com os nossos processos educacionais, tem-se a impressão de que todos se esqueceram de que um espírito sadio só pode existir em um corpo são. (2016, p. 111)

Segundo Luciene Lehmkuhl (2007, p. 10) é possível visualizar os indivíduos nos estudos de morfologia e antropometria, mas há uma transmutação dessas medidas para uma formatação da nação, configurando uma política nacionalista na qual o corpo é uma metáfora.

Mas como seria possível compreender, ou pelo menos considerar, ambos os retornos à escultura clássica grecorromana na Segunda Guerra Mundial? De um lado, sua remissão recorrente na *Marie Claire* como referência da cultura contemporânea francesa e, de outro, um símbolo da eugenia nazista projetado sobre a tela histórica da escultura imperial da Roma antiga<sup>25</sup>

### “Viva de acordo com a sua forma”

Na segunda página da edição de 26 de janeiro de 1940 do magazine *Marie Claire* (Figura 9), com o título “Para ser feliz, viva de acordo com a sua forma” (*Marie Claire*, 1940, p. 2, tradução nossa), surge uma imagem que incorpora o foco do presente artigo. Nessa mesma edição outro artigo também aborda o tema da forma do corpo: “É sua culpa se você não tem uma silhueta fina” (*Marie Claire*, 1940, p.10, tradução nossa). A questão da forma, que está no título das matérias, nos textos e nas imagens, apresenta a dimensão perturbadora do objeto: as diferentes

---

25 Embora este artigo não se dedique a este questionamento de modo aprofundado, é incontornável suscitar alguns pontos de tensão entre ambos os retornos.

**POUR ETRE HEUREUX VIVEZ SELON VOTRE FORME**

VOUS POUVEZ VOUS JUGER, OU JUGER LES AUTRES, SUR VOTRE APPARENCE. LA SCIENCE DE LA MORPHOLOGIE VOUS EN DONNE LA POSSIBILITE. TOUS LES ETRES HUMAINS SE RAPPROCHENT D'UN DE CES QUATRE TYPES. FEMMES ET HOMMES. REGARDEZ CES SILHOUETTES / ELLES VOUS PERMETTENT DE RECONNAITRE VOTRE TEMPERAMENT VITAL, VOS DISPOSITIONS PERSONNELLES, VOTRE CARACTERE, ET VOUS DONNERONT LE MOYEN DE VOUS CORRIGER ET DE VOUS SOIGNER.



**1<sup>ER</sup> TYPE**  
*Respiratoire*

Il est reconnaissable à la silhouette large des épaules, étroite des hanches. Chez la femme la gorge est assez haute (taille Empire). La figure est « losangée », plus large aux pommettes. De profil, le nez est important, parfois busqué. C'est un tempérament heureux au grand air, il aime la marche. Il a un caractère changeant... même en amour. Il doit choisir une profession qui exige plus d'initiative que d'application. Un beau type : François I<sup>er</sup>, aux larges épaules, au grand nez, à l'esprit aventureux et fantasque. Autre type, la Vénus d'Arles, si harmonieuse...

LA VÉNU D'ARLES



**2<sup>ME</sup> TYPE**  
*Digestif*

L'homme est tout ventre et tout hanches; la femme a les hanches arrondies, la poitrine attachée bas. Souvent gourmande, elle est une bonne mère. L'homme de ce type a la tête « en poire »; chez la femme, le visage est ravissant, la bouche expressive. Attention au tube digestif : quand il y a danger de maladie, rétablir la santé par la suralimentation. Type: la Vénus de Cnide aux contours épais, élégante amphore humaine. Au point de vue des qualités morales, le digestif n'est pas très caractéristique; très souvent c'est un bon vivant, mais pas forcément un gourmand.

LA VÉNU DE CNIDE



**3<sup>ME</sup> TYPE**  
*Musculaire*

C'est un beau type équilibré, aux jambes longues, aux épaules et hanches d'importance égale. La femme musculaire est volontiers indépendante, décidée, sportive; elle aime les souliers plats. Les trois « étages » du visage sont de largeur égale; le front, les pommettes, la mâchoire sont équilibrés. Pour restaurer la santé, on lui conseille d'alterner exercice et repos, de faire attention aux courbatures, aux rhumatismes. Type antique: Hercule jeune de Polyclète, aux beaux modèles. Type moderne: Lyaneux, soldat et bâtisseur au front rectangulaire sous une brosse de cheveux.

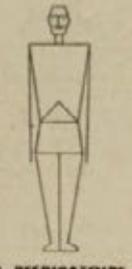
HERCULE JEUNE



**4<sup>ME</sup> TYPE**  
*Cérébral*

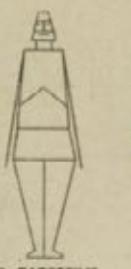
Il est souvent d'aspect maigre. Ses sens sont très développés, notamment l'ouïe et la vue. Il a le front plus large que le reste du visage et parfois busqué. C'est un type encore peu fréquent, le type de l'avenir; il est rare chez les femmes. Intelligence, distractions et relations sociales jouent un rôle capital pour l'équilibre de la santé. Il faut choisir une profession intellectuelle ou développer la vie mondaine. Types: Pasteur, Richelieu, Jules César; le bas du visage est étroit, la mâchoire peu importante; le crâne est haut et rond, les yeux sont vifs, clairs, animés.

JULES CÉSAR



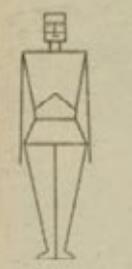
LA RESPIRATOIRE





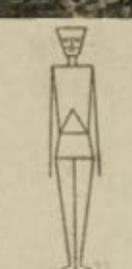
LA DIGESTIVE





LA MUSCULAIRE





LA CÉRÉBRALE



FIGURA 09.

Marie Claire, 26 de janeiro de 1940, p. 2-3.

temporalidades que estão relacionadas ao corpo e à sua representação na história da arte, mesmo que em um breve recorte, como explicitamos abaixo. Mais do que isso, diferentes regimes discursivos se revelam como formas diversas de lidar com o tempo histórico, simultaneamente.

Se compreendermos tal imagem não como mera composição gráfica, mas como uma prancha que associa imagens, ainda que diferentemente dos painéis do *Bilderatlas Mnemosyne*, de Aby Warburg (1927-1929), é possível esmiuçar vários elementos que ela apresenta tanto no nível consciente, quanto, involuntariamente, abaixo dele. Nesse sentido, há em uma página de revista feminina francesa dos anos 1940 a presença de imagens de quatro esculturas grecorromanas: *Vênus de Arles*, *Vênus de Cnido*, um *Hércules jovem*, e *Júlio César* (Figura 9).

As imagens, que comportam reproduções de esculturas, desenhos e fotografias colidem umas com as outras e com textos, podendo as duas páginas, ao serem consideradas como uma imagem, atuar como uma única prancha, no sentido warburguiano, ou uma mesa de montagem, no sentido indicado por Didi-Huberman (2011, p. 19-20). Mas seus diferentes tempos também colidem, provocando, conforme a noção didi-hubermaniana de “retorno crítico”, baseada no conceito de imagem dialética de Walter Benjamin, no qual o tempo retorna criticamente sobre a imagem e vice-versa (2000, p. 45)<sup>26</sup>. Desse modo, cada escultura remete a diferentes passados, enquanto o texto e a própria montagem evocam dife-

26 Entende-se aqui “que o retorno crítico reporta à noção de anacronismo inerente ao conceito de *Pathosformel*, cunhado por Warburg, e da acepção warburguiana da noção de *Nachleben der Antike*” [pós-vida do Antigo] – cunhado por Anton Springer –, que “se configuram como elementos perturbadores da ordem do discurso do que Didi-Huberman denomina o *mainstream* da história da arte”. Assim, o retorno crítico refere-se a uma “operação de dialetização da imagem e do tempo em história da arte”, baseada na concepção benjaminiana de “uma imagem múltipla, fragmentária e dinâmica a ser vivenciada pelo sujeito que entraria em relação com ela, entendendo Didi-Huberman que a montagem o paradigma dessa operação, que “pressupõe um estatuto especial para o sujeito que pode ser compreendido como um processo específico de cognição. Assim, o indivíduo, diante da imagem dialética, sofreria um brutal deslocamento, com uma inevitável carga energética” (Pugliese, 2024, p. 226, 235).

rentes temporalidades relativas ao presente e se projetam para o futuro. Cada deslocamento da temporalidade das imagens penetra na tipologia dos corpos, complexificando suas relações. Para Lehmkuhl (2007, p. 11) as obras de arte tomaram lugar na narrativa ao lado de corpos reais para fazerem pensar a vida e a arte simultaneamente na contemporaneidade. Um breve texto na própria imagem da revista (Figura 9), ao lado do título, explica o artigo:

Você pode se julgar, ou julgar os outros, pela sua aparência. A ciência da morfologia<sup>27</sup> dá-lhe essa possibilidade. Todos os seres humanos se aproximam de um dos quatro tipos, mulheres e homens. Olhe para essas silhuetas: elas permitirão que você reconheça seu temperamento vital, suas disposições pessoais, seu caráter e lhe oferecerá meios para corrigir e curar a si mesmo<sup>28</sup> (*Marie Claire*, 26 jan. 1940, p. 2-3).

No referido enunciado, a revista oferece uma explicação dos quatro tipos de corpos, ressaltando as características físicas e psicológicas de cada um. Aqui entendida como montagem, a imagem estabelece uma tipologia mediante referências a formas/padrões geométricos, associadas a esculturas da Antiguidade clássica. Cita figuras históricas de referência para cada tipo, indica o melhor tipo de profissão e propensões sobre relações amorosas.

---

27 O termo “ciência da morfologia”, nesse contexto, foi utilizado para referir-se ao estudo da forma do corpo humano, aspectos externos, associados à estereótipos psicológicos. A ideia de que a aparência física revelaria traços referentes ao caráter e/ou temperamento de uma pessoa é expressa na obra do renascentista Giovanni Battista della Porta, *A Fisionomia Humana* (1586). Retomada por diferentes autores, entre eles, médicos, também é analisada, em certa medida por Georges Didi-Huberman em *A Invenção da histeria. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière* (1982).

28 “Vous pouvez vous juger, ou juger les autres, sur votre apparence. La science de la morphologie vous en donne la possibilité. Tous les êtres humains se rapprochent d’un de ces quatre types, femmes et hommes. Regardez ces silhouettes: elles vous permettront de reconnaître votre tempérament vital, vos dispositions personnelles, votre caractère et vous donneront le moyen de vous corriger et de vous soigner”.

Apesar de ser uma revista feminina, direcionada a um público majoritariamente de mulheres, é possível inferir que o artigo em questão possa ter como destinatários homens e mulheres, uma vez que envolve a escrita no gênero masculino e cita, ao mesmo tempo, exemplos nesses dois gêneros. Nas referências imagéticas que apoiam o texto, além das esculturas e das formas geométricas referenciando os corpos, há quatro rostos de mulheres e seus respectivos equivalentes em formas geométricas.

Essa última caracterização, que toma como base o tronco do corpo, diferencia-se das tipologias atuais, também disseminadas por revistas femininas que apresentam separadamente formato do corpo e rosto. Enquanto a atual abordagem francesa<sup>29</sup> associa corpos femininos a letras e número: A, H, 8 e V, os estadunidenses seguem a métrica de formas geométricas e frutas.

O primeiro tipo, classificado no artigo em questão (Figura 9), é denominado “Respiratório”.

Sua silhueta é reconhecível pelos ombros largos, quadris estreitos. Nas mulheres a garganta é comprida (porte tipo império). A figura é losangular, com maçãs do rosto largas. De perfil, o nariz é acentuado, às vezes curvo. Tem um temperamento alegre ao ar livre, ele gosta de caminhar. Ele tem um caráter mutável... mesmo no amor. Ele deve escolher uma profissão que exija mais iniciativa do que aplicação. Um belo tipo: Francisco I, de ombros largos, nariz grande, espírito aventureiro e caprichoso. Outro tipo, a *Vênus de Arles*, tão harmoniosa...<sup>30</sup> (*Marie Claire*, 26 jan 1940, p. 2-3, tradução nossa)

29 Informação eletrônica: <https://www.marieclaire.fr/conseils-morpho,2610749.htm>

30 “Il est reconnaissable à la silhouette large des épaules, étroite des hanches. Chez la femme la gorge est assez haute (taille Empire). La figure est “losangé”, plus large aux pommettes. De profil, le nez est important, parfois busqué. C’est un tempérament heureux au grand air, il aime la marche. Il a un caractère changeant...même en amour. Il doit choisir une profession qui exige plus d’initiative que

Este tipo é ilustrado pela imagem da *Vênus de Arles*, uma escultura da época do Imperador Augusto (final do 1º século AEC), pertencente ao Departamento de Antiguidades Gregas, Etruscas e Romanas do Museu do Louvre, originária da antiga coleção real do Palácio de Versailles. Essa *Vênus* seria uma cópia da *Afrodite de Thespies* de Praxíteles (395-330 AEC)<sup>31</sup>, descoberta em 1651 no teatro de Arles, classificada como do período romano imperial.

A obra encontra-se incompleta faltando-lhe algumas partes: o braço direito, o antebraço esquerdo, uma parte do nariz, uma parte da fita do cabelo, o pescoço. François Girardon (1628-1715) foi o responsável pela restauração a pedido de Louis XIV. Ele refez os braços, o nariz e o pescoço. Restaurou o busto e o panejamento. Com o cabelo ondulado, um penteado em coque, duas fitas contornam a cabeça e seguem pelo pescoço até os ombros. A sandália e um bracelete integram o conjunto de atributos. Com o busto nu, uma himação (manto) preso ao braço esquerdo recai sobre o quadril em drapeado.

O segundo tipo é classificado como “Digestivo”:

O homem é barrigudo com quadril largo: a mulher tem as ancas arredondadas, os seios baixos. Muitas vezes gulosa, ela é uma boa mãe. O homem deste tipo tem a cabeça “em forma de pêra”; nas mulheres, o rosto é encantador, a boca expressiva. Atenção ao trato digestivo: quando houver sinais de doença, restaure a saúde por uma superalimentação. Tipo: a *Vênus de Cnido* com curvas harmoniosas, uma elegante ânfora humana. Do ponto de vista das qualidades morais, o digestivo não é muito característico; muitas vezes é um *bon vivant*, mas não necessariamente um guloso<sup>32</sup> (*Marie Claire*, 26 jan. 1940, p. 2-3, tradução nossa).

---

d’application. Un beau type: François I<sup>o</sup>, aux larges épaules, au grand nez, à l’esprit aventureux et fantasque. Autre type, la *Vénus D’Arles*, si harmonieuse...”

31 Informação eletrônica: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010277986>.

32 “L’homme est tout ventre et tout hanches : la femme a les hanches arrondies, la poitrine attachée bas. Souvent gourmande, elle est une bonne mère. L’homme

Igualmente ilustrado com imagem de escultura feminina, este tipo é associado à *Vênus de Cnido*, também conhecida como *Afrodite de Cnido* ou *Afrodite Colonna*, uma cópia romana do original de Praxíteles, de c.400-326 AEC. Essa escultura marca sua importância na história da arte ocidental por ser uma das primeiras esculturas conhecidas que representam a nudez feminina completa na estatuária grega (Pasquier; Martinez, 2007, p.142). A versão da imagem da *Marie Claire* se encontra no Museo Nazionale Romano do Palazzo Altemps.

Seguindo nas classificações do artigo, o terceiro tipo é descrito como “Muscular”:

É um belo tipo bem equilibrado, com pernas longas, ombros e quadris alinhados. A mulher muscular é independente, decidida, esportiva: ela gosta sapatos baixos. Os três “níveis” do rosto tem a mesma largura: a testa, as maçãs do rosto, o maxilar são equilibrados. Para reestabelecer a saúde, aconselhamos a ela alternar exercícios e descanso, prestar atenção as dores, ao reumatismo. Tipo antigo: *Hércules jovem* de Policeto, com belos padrões. Tipo moderno: Lyautay, soldado e construtor com testa retangular cabelos curtos e retos na testa<sup>33</sup> (*Marie Claire*, 26 jan. 1940, p. 2-3, tradução nossa).

---

de ce type a la tête “en poire”; chez la femme, le visage est ravissant, la bouche expressive. Attention au tube digestif : quand il y a danger de maladie, rétablir la santé par la suralimentation. Type : la *Vénus de Cnide* aux contours épanouis, élégante amphore humaine. Au point de vue des qualités morales, le digestif n’est pas très caractéristique; très souvent c’est un bon vivant, mas pas forcément un gourmand”.

33 C’est un beau type équilibré, aux jambes longues, aux épaules et hanches d’importance égale. La femme musculaire est volontiers indépendante, décidée, sportive : elle aime les souliers plats. Les trois “étages” du visage sont de largeur égale ; le front, les pommettes, la mâchoire sont équilibrés. Pour restaurer la santé, on lui conseille d’alterner exercice et repos, de faire attention aux courbatures, aux rhumatismes. Type antique : Hercule jeune de Polyclète, aux beaux modèles. Type moderne: Lyautay, soldat et bâtisseur au front rectangulaire sous une brosse de cheveux...”. O tipo moderno pode de referir ao general Louis Lyautey (1854-1934).

A imagem que aparece em referência a esse terceiro tipo de corpo é a escultura de um *Hércules jovem*, provavelmente uma cópia romana de outra obra grega, atribuída, segundo a legenda da *Marie Claire*, a Policleto, que não se encontra dentre as 267 esculturas relacionadas a Hércules no Museu do Louvre.

A escultura de um corpo masculino coberto apenas nos ombros por uma capa, com a mão direita repousada em um bastão apoiado no chão, remete, dentre outras, à escultura romana de *Hércules jovem* (69-96 EC), atualmente no acervo do *Metropolitan Museum of Art*, em Nova York.

Por fim, o quarto tipo é classificado como “Cerebral.”

Muitas vezes ele aparenta ser frágil. Seus sentidos são muito desenvolvidos, especialmente a audição e a visão. Ele tem a testa mais larga que o resto do rosto e às vezes protuberante. É um tipo raro, o tipo do futuro: é raro nas mulheres. Inteligência, distrações e relações sociais desempenham um papel importantevital no equilíbrio da saúde. Deve escolher uma profissão intelectual ou ter uma vida mundana. Tipos: Pasteur, Richelieu, Júlio César; a parte inferior do rosto é estreita, a mandíbula ligeiramente grande; o crânio é alto e redondo, os olhos são vivos, claros, animados...<sup>34</sup> (*Marie Claire*, 26 jan. 1940, p. 2-3, tradução nossa)

Este último tipo apresenta duas referências a Júlio César, textual e imagética. A imagem de referência é a escultura de um homem com traje militar associado ao Império Romano. É possível inferir sobre a posição social representada nesta imagem por meio do atributo iconográfico da

---

34 “Il est souvent d’aspect malingre. Ses sens sont très développés, notamment l’ouïe et la vue. Il a le front plus large que le reste du visage et parfois bosselé. C’est un type encore peu fréquent, le type de l’avenir: il est rare chez les femmes. Intelligence, distractions et relations sociales jouent un rôle capital pour l’équilibre de la santé. Il faut choisir une profession intellectuelle ou développer la vie mondaine. Types: Pasteur, Richelieu, Jules César; le bas du visage est étroit, la mâchoire peut importante; le crâne est haut et rond, les yeux sont vifs, clairs, animés”.

indumentária romana. A armadura composta por túnica, couraça e lam-brequins, destaca o grau de importância da figura representada por meio do paludamento preso no ombro direito (capa de comandantes militares).

O original da escultura representando César, na sala Júlio César do Palazzo Senatorio, Museu Capitolino, é datada da época de Trajano, na passagem do século I EC para II, mas, provavelmente a imagem da *Marie Claire* é da cópia que se encontra no Louvre<sup>35</sup>.

A dita ciência da morfologia, ou pseudo-ciência, como é assumida hoje, converge para a tradição moderna da fisiognomonia, desde ao menos o *Speculum physionomie* (1450) de Michele Savonarola, que chegou a repercutir na pintura histórica a partir do Renascimento – ligada ao conhecimento sobre a linguagem gestual (Baxandall, 2000, p. 62ss) –, remete a teorias deterministas que relacionam certas morfologias e tipologias do corpo e rosto humanos a certos perfis de personalidades e suas características. Tais teorias ganham novo impulso com *Physiognomische Fragmente zur Beförderung und der Menschenkenntnis Menschenliebe* (1775-1778), que popularizou-se como *Ensaio sobre a Fisionomia*, de Johann Kaspar Lavater, mas alcançaram o campo da criminalística no final do século XIX, sobretudo sob o determinismo biológico do italiano Cesare Lombroso que, malgrado sérios problemas metodológicos, para além das bases questionáveis dessa pseudo-ciência, acabou por subsidiar traços ideológicos à eugenia italiana, consolidada pela propaganda fascista por Mussolini, além de ter tido um papel significativo também no genocídio do período nazista, na Alemanha e países anexados<sup>36</sup>.

---

35 Trata-se de uma reprodução em gesso dessa obra a partir da original romana, adquirida por Luís XIV, encontrando-se no Louvre (Thiéry 1787, p. 376) até hoje. Outra cópia dessa escultura, realizada em bronze, foi inaugurada em 1933, na comuna italiana de Rimini, doada por Benito Mussolini (Informação eletrônica: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010270688>). Recolhida em 1945, atualmente está exposta na Via do Fórum Imperial, em Roma.

36 Uma justaposição de imagens com obras de arte “degeneradas”, retratos de Karl Schmidt-Rottluff e Amadeo Modigliani, juntamente com fotografias de deformidades

## Corpo domesticado e corpo padronizado

A tipologia indicada pela *Marie Claire* parece ser uma compilação e adaptação das informações referentes aos estudos e classificação dos corpos pelo médico francês Alfred Eugène Auguste Thooris (1866-1956), de 1909, publicada na revista de medicina *Paris Medical: la semaine du clinicien*, em 1913. Thooris indica a função de sua investigação:

Em suma, a mímica, para o médico morfologista, faz parte dos sinais clínicos de primeira ordem que lhe servem para estimar o valor biológico do sujeito. Dois casos podem surgir: Ou o mimetismo, enfatizando uma forma hierarquizada está vinculada a um fato de adaptação; ou então, dissociada da forma, está vinculada a um fato hereditário; daí dois tipos de mimetismo: uma, morfológica, mais ou menos refletindo a homogeneidade orgânica; a outra, regional, traduzindo a heterogeneidade e deslocamento do sistema. Ambas as espécies comportam variedades cuja riqueza testemunha todas as possibilidades contidas nesta Ísis que passa incessantemente diante de nossos olhos e que chamamos de vida humana.<sup>37</sup> (Thooris, 1913, p. 371, tradução nossa)

---

faciais, que ilustram a obra *Arte e Raça* (1928), do arquiteto alemão filiado ao partido nazista Paul Schultze-Naumburg, exemplificam e validam a fisiognomia aplicadas à arte, ilustrando o que seriam “os efeitos deletérios da arte modernista sobre a saúde da “raça nórdica” (Levi, 1998, p.59, tradução nossa). Justificando a ocorrência de uma contaminação do cânone artístico que levaria à raça alemã a ter deficiências físicas. Tal pressuposto justificaria, segundo o arquiteto, o extermínio de judeus, negros e homossexuais.

37 “Em résumé, la mimique, por le médecin Morphologiste, fait partie des signes cliniques de premier orde qui lui servent à estimer la valeur biologique du sujet. Deux cas peuvent se présente: Ou bien la mimique, soulignant une forme hiérarchisée, est liée à un fait d’adaptation; ou bien, dissociée de la forme, elle est liée à un fait héréditaire; D’où deux sorte de mimiques: L’une, morphologique, trasuisant plus ou moins l’homogénéité organique; L’autre, régionale, traduisant l’hétérogénéité et la dislocation du système. Les deux espèces comportent des variétés dont la richesse témoigne de toutes les possibilités contenues dans cette Isis qui passe incessamment sous nos yeux et qu’on appelle la vie humaine”.

No artigo “Les types morphologiques humains”<sup>38</sup>, publicado na revista *Bulletins et Mémoires de la Société d’Anthropologie de Paris* (Dufour et al., 1952, p. 174), os autores indicam que esses tipos classificados por Thooris são raros, fazendo com que o médico passasse a estudar as ações do meio externo sobre esses diferentes corpos, a partir da dimensão da anatomia em direção a outros campos, como o meio e a sociedade. Reconhecemos em suas premissas uma morfopsicologia teórica e aplicada, uma teoria fisiognômica, não muito distante, em princípio, daquela utilizada pelo regime nazista a partir dos postulados lombrosianos.

Outro ponto a notar sobre os estudos de Thooris é a referência majoritariamente aos corpos masculinos, perceptível no texto e nas fotografias que ilustram seu artigo. No caso da *Marie Claire*, a revista faz uma adaptação das classificações morfológicas de Thooris para corpos de mulheres e apresenta os desenhos produzidos pelo médico.

A associação estabelecida pela *Marie Claire* entre essa tipologia e as esculturas não é ao acaso. Thooris cita sua fascinação pela representação da cabeça do tipo cerebral na escultura *Genié futur*, do artista moldavo Numa Patlagean (1888-1961) e na obra de Auguste Rodin, como um todo.

A escultura moderna, e Rodin em particular, apreenderam empiricamente, em suas obras, a arte de destacar solavancos e depressões, e assim traduziram com veemência a monopolização de sua visão pela grande classe dos Irregulares<sup>39</sup> (Thooris, 1913, p. 372, tradução nossa).

---

38 “Tipos de morfologia humana”, tradução nossa.

39 “La sculpture moderne et particulièrement Rodin ont saisi empiriquement, dans leurs ouvres, l’art d’accuser les bosses et d’enfoncer les creux, et ont ainsi traduit avec véhémence l’accaparement de leur vision par la grande classe des Irréguliers”.

A montagem da Figura 9 expõe, portanto, o problema que se articula sobre a representação do corpo da mulher em uma tipologia associada a formas geométricas e esculturas, femininas e masculinas, grecorromanas, associando de modo determinista aspectos biológicos a aspectos morais a serem conquistados ou rejeitados. Uma relação estabelecida com a beleza e com o corpo que não é inédita na história da arte, mas que envolve especificidades ao ser veiculada como imagem de massa em mídias modernas de modo prescritivo, em uma revista feminina e um período também singular, os primeiros meses da Segunda Guerra Mundial.

Analisando possíveis sentidos suscitados por esses elementos icônicos da história da arte cotejados a outras imagens da mídia no Entre-guerras, observamos que a imagem central deste artigo, a Figura 9, torna-se emblemática do problema da representação prescritiva do corpo da mulher num período decisivo de grandes transformações midiáticas, além de integrar questões pertinentes à pauta de gênero no século XX.

Ao relacionar as referidas esculturas – *Vênus de Arles*, *Vênus de Cnido*, *Hércules Jovem* e *Júlio César* – aos desenhos esquemáticos geometrizantes do corpo humano e da cabeça (Figura 9), conjugados, por sua vez, a fotografias de cabeças femininas, a imagem, entendida como montagem, apresenta diferentes tipos dos corpos e respectivos temperamentos, com um viés moral, no que compreendemos como expedientes modelares de padronização e domesticação de corpos, que reportam à tradição plástica ocidental.

Interessa observar a transmutação dessa mesma tradição para o corpo da mulher. O processo a que chamamos metaforicamente de cinzelamento, ou seja, a domesticação do corpo da mulher por meio das esculturas canônicas, acaba por ser apropriado em um processo de padronização operacionalizado pelas mídias modernas, no caso a *Marie Claire*, materializando nas modelagens das roupas indicando, como nos adverte Teresa De Lauretis, sobre o problema da representação do corpo da mulher, que “a representação do gênero é a sua construção – em um

sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção” (1994, p. 209).

A colisão entre as diferentes imagens nessa composição da referida edição da *Marie Claire* exhibe de modo irredutível a tensão inerente à própria representação do corpo da mulher, sob o discurso de sua padronização massificada, jogando simultaneamente com referências basilares da história da arte, mediante esculturas grecorromanas, o uso de fotografias de rostos de mulheres e esquemas pretensamente científicos de estudos morfológicos/fisiognômicos de Thooris, que parecem eclodir naquilo que em breve se tornaria um postulado da moda: a categorização do corpo em *taille* e *silhouette*.

(...) de um lado, a Mulher como representação e, de outro lado, as mulheres como seres históricos, sujeitos de “relações reais”, são motivadas e sustentadas por uma contradição em nossa cultura, uma contradição irreconciliável: as mulheres se situam tanto dentro quanto fora do gênero, ao mesmo tempo dentro e fora da representação. (De Lauretis, 1984, p. 218)

Tal imagem junto às demais imagens aqui consideradas, além de outras ao longo do período da guerra, podem ser consideradas como um estranho divisor de águas da prática do cinzelamento dos corpos das mulheres<sup>40</sup>. Um marco que parece dividir a prática da modelagem da vestimenta, para se adequar ao corpo específico e concreto de uma mulher, elevando a própria modelagem como uma força a um espaço tempo es-

40 Entrelaçamos, metaforicamente, neste artigo, a técnica de modelagem, que envolve a manipulação de uma matéria plástica, como a argila, no contexto da escultura, com os a modelagem dos corpos das mulheres, conforme depreendemos da intervenção da moda na *Marie Claire*, e da utilização do jargão na simbólica estatal, na própria época de Warburg, como no título da conferência ministrada por Edwin Redshloob “Die künstlerische Formgebung des Reichs” [A modelagem artística do Reich] no Instituto Warburg, em 1927, sobre a simbólica da República de Weimar. Para detalhamentos, cf. Pugliese, 2025.

tética e ética para que o corpo da mulher se adequasse a ele, como ocorreria a partir do Pós-Guerra. Desse modo, a construção idealizada e padronizada, não apenas prescritiva de formas, mas também de posturas e temperamentos, reforçaria a noção que não é estranha à história da arte, da identificação do corpo feminino como imagem, reverberado mediante poses convencionalizadas desde a tradição pictórica moderna ocidental inaugurada no Renascimento italiano e que reporta seus padrões de beleza à Antiguidade clássica, o que se arrisca a ser naturalizado como um dado de quase neutralidade, se não for aberto a uma percepção das motivações e implicações de tais escolhas.

O alcance dessa modelagem que aparece sub-repticiamente em veículos de comunicação de massa, não apenas em revistas femininas, como na propaganda, e nos impõe retornar às preocupações warburgianas com a simbólica estatal, em especial a partir de imagens de massa presentes nas *Pranchas 77 a 79* de seu *Bilderatlas Mnemosyne* (Warburg, 2019, p. 256-265). Nesse sentido, podemos compreender que a mencionada prancha da *Marie Claire* (Figura 9) ativaria *pathos* exacerbados da exaltação de certas qualidades que antagonizam conteúdos dionisíacos a apolíneos, associados padrões de beleza, remetendo a simbólicas da Roma Imperial e a recorrências à mitologia grega, complexificando temporalidades em uma paradoxal relação entre padrões de beleza, imagens de poder e projetos estéticos do fascismo e nazismo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. Brasília: Editora UnB, 1991, p. 38-39.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo: As mutações do olhar**: O século XX. Petrópolis: Ed. Vozes, 2021, p. 481-507.

CHAPOUTOT, Johann. Le nu guerrier nazi: Art d'État et archétype de la race. **Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin**, n. 24, Paris, p. 17-22, set-dez. 2006. Disponível em: <https://ipr.pantheonsorbonne.fr/bulletin-ndeg-24-art-et-relations-internationales-printemps-2007>. Acesso em: 02/03/2022.

COSTANTINI, Clorinda. **La presse féminine des années d'occupatiton: juin 1940 – août 1944**. Tese (Doutorado em História) – Université de Droit, d'Économie et de Sciences Politiques de Paris, 1980.

DE LAURETIS, Teresa. **Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema**. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1984.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e Impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 207-242.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant les temps**: l'histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou le gai savoir inquiet**. Paris: Minuit, 2011.

DIO, Cassius. **An Historical Narrative Originally Composed in Greek During the Reigns of Septimius Severus, Geta and Caracalla, Macrinus, Elagabalus and Alexander Severus; And Now Presented in English Form.** Second Volume Extant Books 36-44 (B.C. 69-44). Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu011607.pdf>

DOLL, Nikola. **The Arno Breker State Atelier History of Its construction and Use 1938–1945.** Berlin: Edition Kunsthaus Dahlem, 2014. Disponível em: <https://kunsthaus-dahlem.de/wp-content/uploads/2014/08/The-Arno-Breker-State-Atelier.pdf> Acesso em: 10/04/2022.

DUFOUR, RIGAUD, CABANIÉ, GOUAZÉ. Les types morphologiques humains. In: **Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris**, X<sup>o</sup> Série. Tome 3 fascicule 3-4. Paris, 1952. p. 174-186. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/bmsap\\_0037-8984\\_1952\\_num\\_3\\_3\\_2910](https://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1952_num_3_3_2910) Acesso em: 10/05/2022.

DU RÉAU, Élisabeth. La France et ses décideurs face à l'entrée en guerre contre l'Allemagne à l'automne 1939 , **Guerres mondiales et conflits contemporains**, v.269, n.1, Paris. 2018, pp. 7-14. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflits-contemporains-2018-1-page-7.htm> Acesso em: 07/04/2022.

GARRAUD, Philippe. La politique de fortification des frontières de 1925 à 1940 : logiques, contraintes et usages de la “Ligne Maginot”, **Guerres mondiales et conflits contemporains**, v.226, n.2, 2007, p. 3-22. Disponível em : < <https://www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflits-contemporains-2007-2-page-3.htm>. Acesso em: 08/04/2022.

GEERS, Alexie. **Le sourire et le tablier: La construction médiatique du féminin dans Marie-Claire de 1937 à nos jours.** Tese (Doutorado em Histoire) - Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2016,

p. 1-120. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01375635>.  
Acesso em: 16/03/2022.

GEERS, Alexie. Un magazine pour se faire belle. **Clio, Femme, Genres, Histoire**, n.40, 2014, p.249-269. Disponível em: <https://journals.openedition.org/clio/12177>. Acesso em: 16/03/2022.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HITLER, Adolf. **Mein Kampf**. Lisboa: Guerra e Paz, 2016.

LEHMKUHL, Luciene. A política entre a ciência e a arte (Prefácio). In: FLORES, Maria Bernadete R. **Tecnologia e Estética do racismo: ciência e arte**. Chapecó: Ed. Argos, 2007, p. 9-13.

LEVI, Neil. “Judge for Yourself!”-The “Degenerate Art” Exhibition as Political Spectacle. **October**, v. 85, The MIT Press, p. 41-64, Summer, 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/779182>.

MAGAZINE MARIE CLAIRE. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343488519/date>.

PASQUIER, Alain e Martinez, Jean-Luc. **Praxitèle**. Paris: Musée du Louvre et Somogy Éditions d’Art, 2007.

PROUST, Francis; WILGAUX, Jérôme. **Penser et représenter le corps dans l’Antiquité**. Rennes : Presse Universitaire de Rennes, 2006.  
Disponível em: <https://books.openedition.org/pur/7314#text> Acesso em: 01/03/2022.

PUGLIESE, Vera. Retorno a Aby Warburg e Retorno Crítico na obra de Georges Didi-Huberman. In: OLIVEIRA, E. D.; MORETHY COUTO, M. F.; MALTA, M. (Org.). **Políticas da Diferença**. Colaborações, cooperações e alteridades na arte. 1ed. Campinas: Unicamp, 2024, p. 225-256.

PUGLIESE, Vera. Entre legibilidades e legitimações: gêneros pictóricos na modelagem da imagem de massa. In: **Anais do 44º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Porto Alegre: CBHA, 2025 [2024], no prelo.

RÉNÉRIC-CHAUVIN, Marilyn. **Relecture des multiples facettes du féminin sacré et profane**. Tese (Doutorado em Histoire de l'art) – Université Michel de Montaigne, Bordeaux, 2012, p. 99. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00742988>. Acesso em: 16/03/2022.

SCHLENKER, Ines. **Große Deutsche Kunstausstellung (1937-1944)**. Historisches Lexikon Bayerns, 2 de junho de 2020. Disponível em: [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Große\\_Deutsche\\_Kunstausstellung\\_\(1937-1944\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Große_Deutsche_Kunstausstellung_(1937-1944)) Acesso em: 04.02.2025.

**Site Oficial do Magazine Marie Claire**. Disponível em: <https://www.marieclaire.fr>.

**Site Oficial Do Musée du Louvre**. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/>.

THÉRENTY, Marie-Éve e VAILLANT, Alain. **1836 : l'an de l'ère médiatique, étude littéraire et historique du journal La Presse, d'Émile de Girardin**. Paris : Nouveau Monde Éditions, 2001.

THIÉRY, Luc-Vincént. **Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris**. Paris: Hardouin et Gattey, 1787, Vol. I, p. 376. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k119125s.texteImage>.

THOORIS, A. Mimique et morphologie. Mimique et Morphologie. **Paris médical: la semaine du clinicien**, Paris : J-B. Baillière et fils, nº11, p. 371-376, 1913. Disponível em : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica/resultats/index.php?do=page&cote=111502x1913x11&p=395>.

VEILLON, Dominique. **La mode sous l'occupation**, Paris, Payot, 1990.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução: João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

WARBURG, Aby. **L'Atlas Mnémosyne**. Paris, l'écarquillé, 2019.

Data de submissão: 16/01/2025

Data de aceite: 26/02/2025

Data de publicação: 18/07/2025