

Ciência, gênero e corpo: uma análise sobre beleza e padrões de feminilidade na obra *Sexo e Beleza* de Hernani de Irajá (1938)

Science, gender and body: an analysis about beauty and femininity standards in the work *Sexo e Beleza* by Hernani de Irajá (1938)

Rosemeri Moreira

Doutora em História

Universidade Estadual do Centro-Oeste

rosemeri1moreira@gmail.com

Natalia Milani

Graduanda em História

Universidade Estadual do Centro-Oeste

milaninatalia9@gmail.com

Recebido em: 04/02/2021

Aprovado em: 01/03/2021

Resumo: Este artigo é uma reflexão sobre a obra *Sexo e Beleza* (1938) escrita pelo médico, jornalista e pintor Hernani de Irajá, o qual produziu um conjunto de obras sobre sexualidade e beleza feminina, das décadas de 1920 a 1960. Procuramos compreender como o autor produziu uma narrativa científica e artística sobre o corpo de mulheres, contribuindo para a construção de representações sobre ideais de feminilidade, sexualidade e beleza no Brasil. Por meio da escrita e da iconografia da fonte, procuramos compreender como os ideais defendidos por Irajá estavam em diálogo com as concepções biológicas do período, em especial aos saberes da Eugenia e da Medicina.

Palavras-chave: Hernani de Irajá; Gênero; Corpo.

Abstract: This article is a reflection on the work *Sexo e Beleza* (1938) written by the doctor, journalist and painter Hernani de Irajá, who produced a set of works on sexuality and female beauty, from the 1920s to the 1960s. We seek to understand how the author produced a scientific and artistic narrative about the body of women, contributing to the construction of representations about ideals of femininity, sexuality and beauty in Brazil. Through writing and iconography of the source, we tried to understand how the ideals defended by Irajá were in dialogue with the biological conceptions of the period, especially those of Eugenia and Medicine.

Keywords: Hernani de Irajá; Gender; Body.

Hernani de Irajá foi um médico, jornalista e pintor nascido na cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, em 1894. Formado em medicina pela Faculdade Livre de Medicina e Farmácia de Porto Alegre, em 1917 defendeu a tese intitulada *Psychoses do Amor*, publicada em livro um ano depois. Em 1923, mudou-se com sua família para o Rio de Janeiro, cidade na qual viveu o restante de sua vida e desenvolveu atividades intelectuais e profissionais. Enquanto jornalista, trabalhou nas revistas *A Noite*, *Revista da Semana*, *Fon Fon* e *Vamos Ler!* (EZABELLA, 2010, p. 49-53). Durante sua carreira médica, dedicou-se à área da psiquiatria, estendendo seus atendimentos às questões neurológicas e vinculadas ao que intitulou de “males sexuais”. Das décadas de 1920 a 1960, o autor publicou mais de uma dezena de livros, entre eles *O Esforço para a Beleza* (1923), *O Ciúme* (1924), *Artista* (1928), *Feitiços e Crenças* (1932), *Sexo e Beleza* (1938), *Amores e Paixões* (1956), *Adeus! Lapa* (1967).

No meio acadêmico, o nome e a obra de Hernani de Irajá ainda são pouco conhecidos. Entre as pesquisas que analisaram a produção intelectual do autor, com as quais este trabalho dialoga mais diretamente, estão o estudo realizado pela historiadora Maria Bernardete Ramos Flores (2007) sobre a produção artística de Hernani de Irajá e a ligação desta com o contexto nacionalista em ascensão na década de 1930 no Brasil; e a dissertação de mestrado de Alessandro Ezabella (2010), que analisa especialmente a biografia de Irajá, relacionando aspectos de sua vida privada com sua carreira profissional e intelectual. Neste sentido, a novidade do nosso estudo é ir além de pensar Hernani de Irajá e sua produção vinculada somente ao contexto nacionalista, artístico ou aos aspectos biográficos. Propomos uma análise a partir do reconhecimento do autor como um intelectual imbuído de preceitos médicos ligados, sobretudo, ao contexto de afirmação da eugenia no Brasil. Além disso, atrelamos a área médica e biológica com as quais estava envolvido, à sua trajetória artística, que serviu como ferramenta para reafirmar os ideais com os quais dialogou.

Como já mencionado, ao longo de sua trajetória Irajá produziu um conjunto de obras sobre sexualidade e beleza feminina, “males sexuais”, morfologia da mulher, endossando alguns conceitos científicos e representações que haviam sido construídas no início do século XX em relação ao ideal anatômico feminino, atrelados à ideais de feminilidade e masculinidade. Hernani de Irajá foi um dos precursores de uma nova área de estudos no Brasil, a Sexologia. Segundo pesquisas sobre intelectuais da área, “no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX, são apenas dois os médicos que podem com propriedade ser classificados como sexólogos: Hernani de Irajá e José de Albuquerque” (RUSSO & ROHDEN, 2011, p. 35).

O objetivo dessa pesquisa foi analisar como o autor, partindo do contexto social, científico e intelectual do Rio de Janeiro, nos anos de 1920 e 1930, elaborou questões que tratam de sexualidade e beleza feminina, construindo suas narrativas e representações a partir de padrões biológicos existentes na ciência médica e atrelados à eugenia. Analisando de forma específica a obra *Sexo e Beleza* (1938), buscamos reconhecer em que momentos e como determinadas diferenças foram criadas, bem como entender o papel destas na reafirmação de relações de poder nos contextos em que se desenrolaram. Apoiadas no Gênero, enquanto categoria de análise histórica (SCOTT, 1995), partimos da premissa que a obra de Irajá pode ser estudada a partir da perspectiva crítica de uma historiadora de gênero. Neste contexto, partimos da ideia de que o gênero atua como um elemento que constitui relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e, deste modo, é ele mesmo uma forma primária de dar significado às relações de poder (SCOTT, 1995). Entendendo isso, pudemos aplicar tal categoria analítica à leitura que fizemos da escrita de Irajá, percebendo-a por meio de sua ligação direta com áreas das ciências que se apropriam de corpos de mulheres, os inventam, ditam normas sobre eles e legitimam relações de poder muito específicas na sociedade.

Essa edição de *Sexo e Beleza*, de 1938, é a primeira de quatro edições. Possui 195 páginas, compostas por escritos e iconografia: fotografias, desenhos e pinturas de autoria de Irajá e de outros artistas, além de imagens de esculturas clássicas. O livro trata de temas centrais ao contexto médico da década de 1930, no Brasil, e dialoga diretamente com questões médicas e científicas do período, em especial as discussões que mobilizavam eugenistas e sexólogos, das quais Hernani de Irajá não se desvinculava. A obra é dividida em duas partes, sobre *Caracteres sexuais secundários*, definidas como as características físicas dos corpos. Segundo ele, ao longo da *Primeira Parte*, tais aspectos anatômicos possuem relação com a sexualidade e o sexo, o que justificava a centralidade deste tema ao longo de sua obra. Além disso, Irajá também escreve sobre a beleza nos museus e as artes-plásticas no Brasil, abordando de maneira mais aprofundada as questões em torno da Arte e de como a estética estava ligada historicamente à beleza sexual das produções artísticas que apresenta. Na *Segunda Parte* do livro, há a descrição de medidas do corpo humano, de homens e mulheres, dispostas em cada subtítulo. Irajá escreveu sobre os caracteres que considerava normais com os corpos em pé, sobre coloração da pele, conceito de beleza, medidas de peso consideradas normais e sobre as mãos e os pés. Estas temáticas, apresentadas brevemente, estão intercaladas com fotografias, pinturas, esculturas e desenhos, que

auxiliam na explicação do médico, acompanhadas de uma legenda, geralmente contendo especificações e termos médicos.

Analisamos a obra enfocando a concepção científico-natural da beleza representada por Hernani de Irajá e ressaltando como o conceito de beleza é discutido em termos de uma diferenciação generificada, no sentido em que são especificadas diferenças entre mulheres e homens como pontos-chaves da composição estrutural estética defendida pelo médico. Além disso, também discutimos sobre a relação entre as artes plásticas e a dita beleza feminina, tópico amplo nos temas tratados pelo autor. Buscamos entender de que forma a leitura realizada pelo médico, sexólogo e pintor Hernani de Irajá se constituiu em um momento que, segundo a historiadora Nancy Stepan (2005), eugenia, raça e gênero estavam interligados, inclusive no mundo das artes.

O conceito científico-natural da beleza e a diferenciação generificada

A obra *Sexo e Beleza* (1938) conversa com a ideia de uma proposta clara em torno da beleza e dos padrões que determinados intelectuais visavam estabelecer no campo médico, bem como fora dele, no período em que foi escrita. Segundo Hernani de Irajá, ele objetivava mostrar como ciência e arte estão mais vinculadas do que percebemos em um primeiro momento. Em meio às discussões realizadas pelo autor na primeira parte da obra, em que aborda elementos físicos dos corpos e os ideais de beleza presentes em produções artísticas, percebemos a reafirmação desta ideia, no sentido em que o autor intercalou a análise entre concepções médicas e artísticas sobre beleza, por meio de fotografias e obras de arte.

Ao destacar que “o conceito científico-natural da beleza exige uma anatomia perfeita e uma sã fisiologia, o que corresponde a saúde” (IRAJÁ, 1938, p. 6), o médico se aproxima de uma concepção ligada ao corpo típica da Grécia Antiga. Atentando-nos à história tradicional cronológica por um instante, podemos dizer que um corpo saudável fisiologicamente era defendido pelos gregos da Antiguidade e veio à tona novamente no período Moderno, a partir do Renascimento. Segundo Adriana Clementino de Medeiros: “Os gregos, além de contemplar a natureza em sua total harmonia, buscavam exprimir em suas obras o entusiasmo pela vida, suas paixões e deleites, considerando a perfeição e a busca do belo como atributos essenciais que se refletiam no corpo” (MEDEIROS, 2011, s/p). Na modernidade, houve um retorno a alguns desses preceitos, mas com uma modificação nas artes, impulsionada pela influência técnica da ciência, em que “a disciplina e controle corporais eram

preceitos básicos. Todas as atividades físicas eram prescritas por um sistema de regras rígidas, visando a saúde corporal” (BARBOSA; MATOS; COSTA; 2011, p. 27).

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, as diferenças entre o chamado sexo masculino e o feminino se intensificaram e passaram a representar “[...] distinções biológicas constatáveis”, em que “não só os sexos são diferentes, como são diferentes em todo aspecto concebível do corpo e da alma, em todo aspecto físico e moral. Para o médico ou naturalista, a relação da mulher para o homem é uma série de oposições e contrastes” (LAQUEAUR, 2001, p. 17). Este pensamento foi intensificado no decorrer do século XX, período de produção de Hernani de Irajá. Neste contexto, a relação com o corpo sofreu forte influência da ascensão capitalista e do consumo, o que contribuiu para uma padronização de determinados conceitos de beleza, que se ancoravam na comercialização de produtos e serviços, fundamentada inclusive pelo pensamento científico e artístico. Assim, houve um fomento do binarismo em torno do corpo, tido desde os primórdios deste pensamento como objeto da arte e da ciência, o que contribuiu para um alargamento das noções binárias, tais como corpo/alma, feminino/masculino e outras, como direcionadoras do pensamento e da vida em sociedade. Partindo desta lógica, foram ampliados debates em torno da ligação entre a sexualidade, a psique humana e o corpo/sexo, o que fixou a identidade de gênero e a sexualidade como elementos vinculados ao corpo físico e ao sexo propriamente dito. Tais discussões levaram alguns intelectuais a buscarem na psicanálise freudiana uma base que os ancorasse, como ocorreu em alguns momentos em outros trabalhos de Hernani de Irajá (BARBOSA; MATOS; COSTA; 2011). Portanto, é a partir deste olhar artístico e médico, ligado às bases do binarismo científico, vinculado a preceitos eugênicos e de crítica da arte próprios de seu tempo, que Irajá construiu seu estudo.

Mas o que era então a beleza científico-natural para Hernani de Irajá? Segundo o próprio autor, na primeira parte do livro, as características humanas que produzem as diferenças entre os sexos e certo padrão de beleza, podem ser explicadas da seguinte maneira:

As diferenças entre os sexos, na espécie humana, podem se dividir em duas classes: Caracteres sexuais primários e caracteres sexuais secundários. Nos primeiros se acham a conformação interna e externa dos órgãos sexuais e configuração dos seios que no homem, por assim dizer, não existem, a não ser em forma rudimentar. Nos últimos agrupam-se os distintivos somáticos gerais do sexo. Isto é tudo aquilo que constitui diferença, entre os sexos, na maturidade individual (IRAJÁ, 1938, p. 18).

A divisão, realizada pelo médico, estava pautada nos preceitos médicos-científicos que separavam a forma física, corpórea, da organização mais subjetiva dos corpos, que eram os caracteres formadores dos sexos em seu estado completo. Era esta uma organização que pressupunha que os aspectos físicos eram permeados por características fisiológicas, psíquicas, sociais e culturais, que auxiliavam na diferenciação que era constituída. A anatomia era o ponto do qual Irajá partia, defendendo que era “[...] sob o aspecto anatomico, que a beleza nos interessa mais vivamente” (IRAJÁ, 1938, p. 20).

Ao adentrar nas medidas antropométricas dos corpos, Irajá, ancorado em médicos que discutiam antropometria, tais como Carl Stratz (1858-1924), Paul Richer (1849-1933), Félix León Jayle (1866-1902), Gregorio Marañón (1887-1960), etc. – especifica que há uma relação de superioridade entre homens e mulheres, entendendo que essa superioridade era construída inicialmente devido aos aspectos visíveis do corpo. No subtítulo *Largura da pelvis* Hernani de Irajá afirmava:

A superioridade da largura das espaldas no homem é relativa ao seu talhe¹ e não se mostra um caráter sexual; ao passo que a superioridade da largura pelvica da mulher não é relativa ao talhe, mas absoluta, *constituindo assim*, para Jayle, *um verdadeiro caráter de sexualidade* (IRAJÁ, 1938, p. 27. Grifo do autor).

A visão aqui explicitada é pautada em proposições médico-científicas recorrentes na década de 1930. O tamanho do quadril – que destoa do “talhe” – no caso das mulheres, é o que visivelmente denota o caráter sexual de seu corpo. Ao passo que o talhe dos homens – costas mais largas – se apresenta enquanto um caractere visto como superior, mas não enquanto um pressuposto imprescindível ao funcionamento sexual. Ou seja, o corpo de homens, ou o ideal de talhe para homens, é a régua de medição, o modelo médico para olhar, para observar, para definir o corpo de mulheres como mais sexuais, voltadas à sexualidade e à reprodução. No início do século XX, a medicina, ao se apropriar dos corpos, principalmente o classificado como feminino, via neles uma oportunidade única de experimentar, de os moldar, de os definir. É neste momento que “a experimentação no ser humano se desenvolve [...] no quadro dos experimentos clínicos, apresentados como o apogeu de um longo processo de objetivação do corpo” (MOULIN, 2011, p. 43). O saber médico passou a gestar um corpo “sexuado”, “objetivado”, o qual era para os médicos, segundo Anne-Marie Sohn, “um corpo grávido que se deve conduzir até o parto seguro e, depois, colocar ao serviço do bebê” (SOHN, 2011, p. 126).

¹ Talhe: estatura corporal. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/talhe/>. Acesso em: 30 de abril de 2020.

É a partir destas visões que os pressupostos médicos de Hernani de Irajá foram formados. Um exemplo claro disso é a maneira como ele trata e reforça como uma característica física das mulheres, a medida da pélvis, avantajada em relação ao ideal de corpo masculino, associando-a à plena reprodução e desenvolvimento da sexualidade (IRAJÁ, 1938, p. 27). Ao comparar a superioridade dos homens, devido à largura acentuada de seu porte estrutural e músculos mais próximos de um porte físico saudável, ao caráter reprodutivo das mulheres, está, acima de tudo, vinculando as mulheres ao sexo reprodutivo.

A Eugenia, ambiente com o qual Hernani de Irajá dialogou, se firmou no Brasil nas primeiras décadas do século XX, contexto em que o país “era um líder na América Latina em ciências biomédicas e saneamento” (STEPAN, 2005, p. 20). Cabe lembrar que falamos de um contexto pós-guerra e, em um primeiro momento, as principais preocupações de médicos, cientistas e reformadores sociais era a identidade racial e a saúde da nação em ascensão, em prol de certa homogeneidade da população, que a tornasse nova e purificada (STEPAN, 2005, p. 20-21).

Na década de 1930, período da produção da obra *Sexo e Beleza* (1938), vieram à tona preceitos da “eugenia negativa” no ambiente latino-americano, que fundamentaram a noção de uma “eugenia matrimonial”, responsável a partir de então pelo controle das taxas reprodutivas das populações, seja por meio de normas científicas radicais, como a esterilização e o controle matrimonial, seja pelo uso de exames médicos pré-nupciais, que incidiam de maneira direta sobre o corpo das mulheres (STEPAN, 2005). Neste contexto, observamos o papel central ocupado pelo controle da reprodução humana, constituindo o entendimento de que a mulher era o objeto responsável pela transmissão hereditária das gerações. Era sobre o corpo e a biologia da mulher que o controle eugênico deveria atuar.

Do mesmo modo, médicos e eugenistas trabalhavam em torno de uma vinculação entre corpo e estética na cultura de raça, elementos primordiais ao pensamento eugênico. Irajá, no subtítulo *Outros característicos sexuais*, aponta essa relação, afirmando que:

As ancas desenvolvidas implicam, por sua vez, pelvis largas e têm que ser uma regra na raça branca por que é a raça que apresenta cabeças mais desenvolvidas. A esteatopígea, predominante em alguns povos da África, não exige desenvolvimento da pelvis. Muito ao contrário os negros têm entre as raças humanas o último lugar na amplitude da bacia. Assim os esteatomas raciais característicos que apresentam não têm, para nós, nenhum cunho de beleza: nem instintiva, nem sexual, nem muito

menos estética [...]. A mulher bela deve possuir largas ancas e *peitos* altos e redondos, - é uma exigência universal (IRAJÁ, 1938, p. 51,52. Grifo do autor).

No trecho acima, o autor propõe que a dita raça branca seria a mais desenvolvida e que as raças de origem africana que não possuíam caracteres associados à beleza, nem mesmo de cunho sexual, e não poderiam perpetuar a “raça brasileira” por não apresentarem características físicas que levassem à plena reprodução. Observamos aqui a vinculação de eugenia com beleza, do mesmo modo em que o corpo, como destaca Flores (2007), é visto enquanto:

[...] a capa, o invólucro, a matéria, a exterioridade do indivíduo, a caixa ou a máscara irrigada pelas subjetividades desejadas e desejantes. O corpo é o que se dá a ler, na sua normalidade ou nas suas anomalias físicas, para se dizer o que é ou o que não é a pessoa. A forma e a identidade, a representação visual e as estruturas psíquicas interseccionam-se precisamente na questão que entrelaça política e estética com o ideal da *perfectibilidade* racial, dentro dos espaços e fronteiras do tipo racial, que compõe a nação étnica (FLORES, 2007, p. 105. Grifo da autora).

Observamos que a obra de Hernani de Irajá não escapou aos embates e interesses do contexto em que se desenvolveu. Pelo contrário, o intelectual estava mergulhado nas questões próprias do período, não só no campo com o qual mantinha relações diretas, mas com os acontecimentos mais amplos da vida cultural, social e política do Brasil, sobretudo os que faziam parte do projeto de perpetuação dos padrões raciais e embranquecimento da população. É importante frisar que estas propostas eugênicas foram, sobremaneira, formuladas por uma elite intelectual majoritariamente masculina e de classe média (STEPAN, 2005), perpetuadora de relações de poder relevantes à análise aqui proposta.

A arte, em meio às políticas raciais eugênicas problematizadas por Stepan (2005) e por Flores (2007), proporcionaria um modelo a ser seguido pela eugenia, por isso elas passaram a caminhar juntas, inclusive nos livros de Hernani de Irajá. O autor apontou, na introdução de *Sexo e Beleza* (1938), que “A seleção sexual é estimulada pela presença de atributos sexuais e principalmente dos caracteres sexuais secundários que desempenham o maior papel na atracção de sexo a sexo” (IRAJÁ, 1938, p. 5). Entretanto, mesmo interpretando o intelectual a partir das bases eugênicas que o ancoravam em seus escritos, vale ressaltar que o médico se opôs a um viés eugênico específico, defensor do funcionamento pleno da seleção sexual como o meio de propagação da espécie/raça humana. A seu modo de legitimar ideais resultantes da relação que estabeleceu entre medicina, eugenia e arte, defendeu que:

Por vezes as incitações sexo-sensuais e as estéticas produzem na psique, estímulos equivalentes [...] em certos momentos a estética aprimorada requer uma objetivação especialíssima que seria quasi que a antítese do tipo de seleção sexual como elemento de propagação da espécie (IRAJÁ, 1938, p. 6).

Ou seja, entrava no campo da eugenia como fundamentação de suas análises, mas considerava que, às vezes, o comportamento humano também sofria influência de sua própria inconsciência e agia de maneira distinta do que era proposto pela seleção sexual. Observando a bibliografia produzida por Irajá, percebemos a recorrência de uma base freudiana em suas análises sobre sexualidade, o que não teve centralidade neste livro.

Em meio a isso, entra a sexologia defendida pelo médico, ao afirmar que “[...] a mulher de ancas desenvolvidas seria o tipo ideal de beleza universal – o tipo ideal para a procriação [...]” (FLORES, 2007, p. 108), o que Hernani de Irajá deixa evidente ao reafirmar, ainda no subtópico *Outros característicos sexuais*, que:

A mulher de cadeiras desenvolvidas e de grandes nadelas na maioria dos povos é tida como a mais apta para a fecundação, gestação e parto. Talvez por isso mesmo são esses desenvolvimentos de máxima importância como elementos de beleza” (IRAJÁ, 1938, p. 50).

Padrão de beleza e ideais médicos e eugênicos contribuíram, então, para a legitimação de uma visão sobre a mulher que a colocava em uma função de reprodução. Influenciado sobremaneira pelos pressupostos biologizantes do período, que consideravam as mulheres como complementares aos homens, por desempenharem um papel que só elas poderiam desempenhar, Hernani de Irajá não hesitava em defender a força de homens e a fragilidade de mulheres nessa relação de complementariedade:

O homem é maior. Dá-nos mais impressão de energia. A mulher mais delicada, mais mimosa, sem relevos osseos ou musculares. Apresenta expressões de maior doçura, de suavidade, no olhar, na disposição dos lábios, na totalidade de suas máscaras fisionômicas. As atitudes também definem os sexos. O homem, de maior raio de ação, predispõe-se a ela pela maneira de estar. A mulher, passiva, tem um aspecto geral de acolhimento e define-se como um *estado de repouso*, uma pausa de tranquilidade na vida impetuosa (IRAJÁ, 1938, p. 30,31. Grifo do autor).

Irajá repete, tomando como base a anatomia, a construção sexual dimórfica que embala as concepções de feminino e masculino, e que a partir de meados do século XVIII, passaram a definir a existência de dois sexos e dois gêneros, com uma natureza irreduzível entre si (LAQUEUR, 2001). No

tópico *Guias de preferencia* (IRAJÁ, 1938, p. 108), Irajá reafirma a dicotomização entre homens e mulheres, que inferioriza as últimas, relegando aos homens a posição de comando, de ação, de força, de proteção, inclusive dentro das próprias relações sexuais e amorosas:

[...] entre as excitações psíquicas capazes de apressar a união sexual pela influencia sobre a esfera senso-sexual, - o desejo de ser abrigada e ter a proteção do homem é tão característico na mulher, como no homem, o de proteger a companheira. O varão sente a necessidade de uma **criatura mais fraca** [...] Demais as tendencias de prodigalizar e receber consolos e carinhos, prestigia as tentativas, e o sentido sexual acentúa os outros caracteres, dando-lhes cunho de beleza peregrina e alta formosura (IRAJÁ, 1938, p. 113-114.) [Grifo nosso].

O médico, assim como demais intelectuais atrelados ao campo científico em questão, olhava para determinadas mulheres como cânones de uma beleza histórica, mas também como sujeitos que deveriam ser enquadrados em determinado padrão, para seguir funções pré-estabelecidas na sociedade, como o casamento e/ou a reprodução, bem como para ocupar a posição de ser protegida. A partir destes padrões, as mulheres eram definidas, classificadas e pensadas por meio de seu corpo, de sua fisiologia e anatomia, e sem poder de decisão sobre si mesmas.

A historiadora Maria Bernardete Ramos Flores (2007) discute o vínculo reafirmado pelo médico entre a Medicina e a Arte. Para Flores, Irajá tentou construir uma relação entre a parte física do corpo e aquilo que é tido como subjetivo, formado pelas características próprias do comportamento humano. Isso se mostrou relevante à análise no sentido em que demonstra como o intelectual precisou da ancoragem artística para fundamentar os ideais de beleza que se propunha defender. Segundo essa pesquisadora:

Os livros de Hernani de Irajá, os quais podem ser classificados como tratados de sexologia, ilustrados com nus femininos, em óleo sobre tela ou fotografias, de sua autoria e de outros, e com gráficos de esquemas técnicos dos cânones universais da reprodução artística do corpo humano, tratam de afirmar e demonstrar que a ‘normalidade’ do corpo físico produz a ‘normalidade’ psicológica, verificada na ausência de anomalias somáticas (FLORES, 2007, p. 103).

Portanto, ao tentar formular preceitos que alimentassem os “padrões canônicos da nação brasileira” (FLORES, 2007), Irajá teve como foco o corpo feminino em contraposição ao masculino, mas ressaltando os aspectos formadores de determinada feminilidade. A importância dada ao médico ao corpo das mulheres pode ser entendida como uma forma encontrada de representar o ideal de beleza universal, que tinha uma figura feminina específica como sua principal representante, a mulher

branca, de altura mediana e um corpo plástico, que ele chamou de *normolinea*. Ao tratar de algumas medidas antropométricas, no tópico sobre os *Caracteres sexuais Secundarios*, o médico ressaltou: “[...] (note-se que estamos sempre falando de indivíduos femeas)” (IRAJÁ, 1938, p. 24). Um ideal de mulher ocupava espaço bem delimitado pelos moldes do corpo na obra do autor, que, de acordo com Flores (2007), era imbuída de objetivos, carregados de uma relação com a “raça”:

A mulher, na obra de Hernani de Irajá, é tomada na posição de objeto a ser visto, analisado, estudado, para representação do estado de saúde e de beleza da formação da raça brasileira, e, ao mesmo tempo, na posição de sujeito que deve ser controlado, disciplinado, enformado, contido nos limites das convenções canônicas ocidentais e nos limites da feminilidade, centrada na sexualidade geradora da prole brasílica (FLORES, 2007, p. 105).

O corpo e a beleza de mulheres foram os pontos direcionadores do pensamento de Hernani de Irajá, cujos referenciais ele encontrava no campo médico, a partir de pressupostos biologizantes, e no campo artístico, a partir de concepções artísticas clássicas. Ao projetar esses ideais de beleza, o autor expressava o diálogo que estabelecia com os princípios eugênicos, bastante comuns para a geração de intelectuais do período, os quais relacionavam beleza física com características antropológicas.

Neste sentido, Irajá entendia, enquanto médico e artista, que tinha legitimidade para analisar estes corpos, enquanto os media, os fotografava nus e estabelecia as medidas ideais. No tópico *Medidas do peso* (1938, p. 170-171) Irajá descrevia o que considerava o tipo feminino médio normal, que prescindia de tais medidas: “[...] Altura 1m63 – Peso 57 quilos. Diâmetro biacromial = 35 cents. Diâmetro bitrochanteriano = 33 cents. Envergadura = 1,64 cents. Perímetro torácico – expiração +/- 85; inspiração 97 cents. [...]” (IRAJÁ, 1938, p. 184). Assim, legitimava o enquadramento de corpos por meio de normas classificatórias que os dicotomizavam em torno de padrões de normalidade ou anormalidade.

A relação entre Arte, Corpo e Beleza feminina em *Sexo e Beleza* (1938)

Hernani de Irajá vem de editar mais um de seus livros de grande valor. Na coleção sexológica do autor, é esta, talvez, a sua obra máxima, (*Sexo e Beleza*). Médico ilustre e artista do pincel, várias vezes consagrado, Irajá é um douto em anatomia e na apreciação da graça feminina. Hernani de Irajá é um dos nossos grandes pintores do nu feminino. Daí certamente deriva a razão do seu livro cingir-se quase que exclusivamente à plástica venusiana, sua finura de linhas e à gracilidade do porte e das atitudes. Acresce o valor indiscutível do livro o fato de ser ele o primeiro estudo de crítica biotipológica feminina publicado entre nós. (FOUNTOURA citado por IRAJÁ, 1956, p. 234).

Hernani de Irajá, como já apontado, teve formação na Faculdade Livre de Medicina em 1917, e estudou desenho e pintura desde a infância, tendo sido obrigado por sua mãe a ter aulas particulares com professores renomados na área (EZABELLA, 2010, p. 45). Tal marco da vida de Irajá se mostra recorrente ao longo de suas obras, sobretudo no livro *Sexo e Beleza* (1938), pelo qual podemos ver claramente seu apreço pelas artes. Sabemos que o médico, enquanto pintor, chegou a expor seus quadros, por diversos anos, em alguns eventos da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e em demais atividades que envolviam artistas renomados da época, o que ocorreu no período de 1920 a 1960 (EZABELLA, 2010).

Como já dito, ao longo da obra aqui analisada, o autor propôs um tema que está intrinsecamente relacionado à sua veia artística e médica ao mesmo tempo. A partir disso, ele elencou suas ideias sobre arte e beleza das mulheres no tópico *A Beleza nos Museus*, disposto na primeira parte do livro, após sua análise em torno de *A Beleza e os Caracteres sexuais secundários*. Este é composto pela análise dele sobre obras de arte, mais especificamente pinturas e esculturas, clássicas, modernas, e do início do século XX, que representam “tipos femininos [...] verdadeiramente deformados” e “as mais belas representações” (IRAJÁ, 1938, p. 53).

Ao adentrarmos no que o artista e médico propõe enquanto obras recorrentes nos museus, percebemos que ele percorre por diversos pintores, tais como Boticelli, Lorenzo Di Credi, Ticiano, Raphael, Poussin, Velazquez e outros, apontando os prós e os contras em relação às produções artísticas de alguns deles, deixando claro o seu ideal de beleza feminina. Ao longo do tópico, Irajá discute a beleza ou feiura de tal obra, e justifica sua visão por meio da descrição das características dos corpos representados, ancorado em seu entendimento sobre arte, biologia e antropometria. Algo que chama atenção é a importância que o médico dá às obras em torno da Vênus de Milo, personagem da mitologia grega que representa o amor e é, ao longo da história, um ícone da beleza das mulheres nas artes e na vida cotidiana, desde a antiguidade à contemporaneidade.

Compreendemos que as representações artísticas têm historicidade, inclusive nas variadas leituras da figura da Vênus, emblemática na História da Arte, também por seu vínculo com o ideal de beleza construído e modificado ao longo do tempo. Estaria Hernani de Irajá interessado em resgatar aspectos de uma arte clássica, empenhada em ressignificar e retomar os moldes artísticos clássicos? Em grande medida sim, no sentido em que o médico dedica grande parte de seus estudos à defesa de

padrões de beleza relacionados às mulheres brancas, enquadrando seus corpos como modelos exemplares, dotados de beleza anatômica e em pleno funcionamento fisiológico, ou seja, saudáveis. Quais foram esses padrões de beleza que mais lhe chamaram atenção e o porquê de tal apreço? Uma coisa é certa, Hernani de Irajá, enquanto artista, não se enquadrava nos moldes de uma arte moderna, que se desenvolvia no seio da academia artística brasileira na década de 1930. Pelo contrário, criticava este ambiente e o estilo de arte que se desenvolvia, que, segundo ele, trabalhava em prol da comercialização artística:

Os artistas quase sempre, no Brasil, pendem para o retrato, genero mais comodo – (não se paga modelo) – e por vezes mais lucrativo – (o retrato dá a tela, as tintas, a moldura, e ás vezes, tambem, mais um pouco de dinheiro); - ou para a paisagem. Vão para o campo ou para o mato. Os modelos aí estão de todos os lados. Não custam nada [...]. Demais, é uma verdade, as paisagens ainda constituem a classe mais procurada e vendida para enfeite das paredes, desde que não saiam muito fóra do real – (do fotografico), ou do tamanho das paredes [...] (IRAJÁ, 1938, p. 88-89).

O autor admitia haver nus nas produções artísticas do período, mas afirmava que esses artistas não possuíam uma “[...] preocupação de escolha morfológica ou constitucional” (IRAJÁ, 1938, p. 91), ou seja, que vinculasse composição física e beleza. Alessandro Ezabella apontou que Irajá criticou de maneira específica o Movimento Modernista do Brasil da década de 1920, e que isto se deveu:

[...] às figuras humanas disformes ou mesmo aleijões privilegiados por eles. Admirador da beleza e da estética feminina, Irajá exhibia em seus quadros corpos de mulheres nuas que atendessem os ideais eugenistas de sua época, buscando uma reprodução que fosse mais fiel à sua modelo e, portanto, rejeitando as figuras disformes (EZABELLA, 2010, p. 92).

Irajá defendeu a todo custo a beleza enquadrada nos padrões de medida que conferiam saúde e beleza estética aos corpos das mulheres, que deveriam ser brancas, de estatura mediana e peso equilibrado, em torno de 57 kg (IRAJÁ, 1938, p. 184). O autor chegava mesmo a considerar que algumas obras de arte eram verdadeiras aberrações, ao proporem expor algo que estava longe da formosura feminina (IRAJÁ, 1938, p. 53), tais como Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Lucca Signorelli, Lorenzo Di Credi e outros. A partir disso, empenhou-se na análise crítica das obras e autores que reuniu.

Como já mencionamos, a figura de Vênus é discutida por Irajá. Ela foi, ao longo do tempo, moldada e ressignificada de acordo com espaços socioculturais específicos, nos quais, ao estar envolta por embates filosóficos, sociológicos e sobretudo históricos, foi sendo (re)atualizada de acordo com

tais acontecimentos. No Renascimento, por exemplo, a *Vênus de Botticelli* (1485) assumiu um papel central na discussão em torno dessa figura, no sentido em que o artista propôs algo que pode ser lido enquanto uma forma de ligação entre o campo artístico e filosófico, mitologia e representação artística (NETO, 1997). O vínculo entre arte e figuras representadas contribui para a vivência e percepção das pessoas sobre o mundo, auxiliando na construção de discursos específicos, como o da beleza associada às figuras das mulheres, no caso do mundo ocidental eurocentrado.

Uma das obras que chamou atenção de Irajá durante sua análise no tópico *A Beleza nos Museós* e revelou parte da beleza que o autor considerava “perfeita” foi a *Vênus* de Diego Velázquez (1599-1660), ou, *Vênus ao espelho* (1647) – Figura 1, em preto e branco no livro de Irajá. O autor cita esta obra logo após analisar as produções artísticas sobre as Vênus de Boticelli, Lorenzo Di Credi, Lucas Cranach, Ticiano, Giorgione e Raphael, as quais, segundo Irajá, são esteticamente inferiores em relação a de Velázquez, ora por exagerarem na representação da musculatura dos corpos, ora pelas assimetrias que apresentavam em relação a partes corporais específicas.

Figura 1: *Vênus ao espelho* (1647), de Diego Velázquez



Fonte: IRAJÁ, 1938, p. 77.

Sobre a Vênus de Velázquez, escreveu em tom elogioso:

Acha-se na Galeria Nacional, de Londres. Póde ser incluída entre as mais belas representações da deusa. O espanhol acentuou bastante, no modelo de costas, os caracteres secundarios predominantes, pelvis larga, nadegas fartas, redondas, bem desenhadas no volume e nos contornos. As pernas bem lançadas têm flexibilidade, graça, cilindrismo; a cintura é bem atraente e *natural* cintura de vespa, dom natural e não a resultante de uma tortura de espartilho ou colete; as fossetas sacras e a região

sacro-lombar, esplendidas, anatomicas e plasticas; o dorso, e o pescoço, bem como o perfil-perdido em harmonioso e o belo equilíbrio com o todo. O rosto é gracioso e lindo. Exprime o mixto de vaidade e contentamento pela certeza de um predomínio incontestado, mas que o espelho orientado por Cupido confirmará sempre. A pintura pela fatura² e pela composição é uma das mais lindas joias do museu inglês (IRAJÁ, 1938, p. 57,58).

Nessa passagem, percebemos que a beleza mais adequada a uma padronização, na visão do médico, devia conter características específicas, como a largura da pélvis, considerada parte do conjunto importante à reprodução, nádegas fartas e bem desenhadas, pernas flexíveis, cintura delineada naturalmente, região lombar delimitada, sem excesso de camada adiposa e um rosto gracioso. Tudo isto constituiria a harmonia da estética das mulheres brancas e era o padrão ideal de beleza que ele buscava enfatizar. Este conjunto de aspectos, atrelado ao estilo do artista, constituiria uma das obras mais harmoniosas em relação a beleza feminina, para Hernani de Irajá.

Atentando-nos a alguns detalhes apontados pelo autor, percebemos o quão defensor de uma beleza plástica ele foi, ao vincular as características físicas dos corpos femininos com o que considerava gracioso e belo. Ele preconizava o que considera uma beleza natural e não moldada por objetos ou intervenções corpóreas, como o espartilho, que cita durante a análise. Ao mesmo tempo em que defendia os corpos plásticos, atléticos, considerava que “[...] o corpo não poderá ultrapassar as barreiras que a natureza estabeleceu. Entretanto até na velhice os músculos se poderão desenvolver mediante a regularidade de movimentos apropriados” (IRAJÁ, 1938, p. 160). Isso evidencia como, para o médico, o corpo indicava a fraqueza das mulheres enquanto seres humanos, portanto, deveria ser estimulado até mesmo na velhice, para que mantivesse um padrão.

A base dessa análise se deu em torno da antropometria e da medicina, em grande medida porque para ele, segundo Flores:

[...] a configuração exterior do corpo era o lugar de investimento da identidade sexual e racial. Os artistas deveriam, portanto, estudá-la, medi-la, analisá-la, e dividi-la topograficamente. Os modelos vivos deveriam corresponder à boa composição de morfologia, de fisiologia e de estilo (FLORES, 2007, p. 110).

Partindo disso, fica claro que sua proximidade com as medidas físicas do corpo e os aspectos biológicos fundamentavam pensamentos presentes para além de sua escrita, estruturantes de um

² Fatura: ação ou efeito de fazer, neste caso, uma obra de arte. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/fatura/>. Acesso em: 30 de abril de 2020.

contexto que, segundo Flores (2007), era uma tecnologia propulsora do melhoramento da raça brasileira, em prol de uma utopia da perfectibilidade, como apontamos no primeiro tópico de discussão.

Seguindo adiante, Irajá, ao se debruçar sobre a crítica em torno da obra de Nicolas Poussin (1594-1665) - *Vênus adormecida surpreendida pelos Sátiros* - Figura 2, se ateu a outro ponto que é central em sua discussão, não tanto na obra aqui analisada, mas em outras de sua autoria, a sexualidade feminina. Para Hernani de Irajá, esta pintura:

[...] É um belo exemplar do tipo heroico, oito cabeças, longitipo (longilíneo³) microsplâncnico⁴, eumerico⁵, bem equilibrado nas proporções anátomo-plásticas e possivelmente nas funções hormo-incretórias. Seios pequenos, mas redondos e firmes, apesar de levemente aplásticos; ventre pequeno, bôa cintura e visível enclamento lombro-sacro; bacia ampla mas sem exageros; bela cabeleira negra e glabrismo⁶ geral correto. Assim, pintando uma figura representativa da Beleza, não esqueceu de estudar convenientemente os sinais mais evidentes da sexualidade (IRAJÁ, 1938, p. 62).

Figura 2: *Vênus adormecida surpreendida pelos Sátiros*, de Nicolas Poussin



³ Longilíneo: tronco e membros alongados. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/longil%C3%ADneo>. Acesso em: 20 de abril de 2020.

⁴ Microsplâncnico: tronco pequeno e pernas compridas. Disponível em: <https://www.corriere.it/salute/dizionario/microsplancnico/index.shtml>. Acesso em: 20 de abril de 2020.

⁵ Eumétrico: tamanho médio. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/eum%C3%A9trico/25379/>. Acesso em: 20 de abril de 2020.

⁶ Glabrismo: o que/ àquele que não possui pelos. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/glabrismo>. Acesso em: 20 de abril de 2020.

Fonte: IRAJÁ, 1938, p. 77.

Afinal, por que Hernani de Irajá se encantou tanto por essa obra de Poussin? Por que ele atrelou tantas características antropométricas, de aspectos corpóreos físicos da mulher representada, à sexualidade? Por que ele considera um ponto central em seus argumentos a sexualidade das mulheres? Para o médico, a sexualidade está relacionada de maneira direta às características físicas, e o quadro de Poussin explicitaria essa relação, como fica claro nessa passagem sobre a pintura em questão:

Poussin coloca sua Venus deitada de costas com as pernas entreabertas num sono de lassidão e abandono. Parece antevira ser surpreendida pelos sátiros quando protegeu com a sinistra o penil umbroso. É um belo exemplar do tipo heroico, oito cabeças, longitipo (longilíneo) microsplanncnico, eumerico, bem equilibrado nas proporções anátomo-plásticas e possivelmente nas funções hormo-incretorias. **Seios pequenos, mas redondos e firmes, apesar de levemente aplosicos; ventre pequeno, boa cintura e visível encelamento lombro-sacro; bacia ampla mas sem exageros; bela cabeleira negra e glabrisimo geral correto. Assim, pintando uma figura representativa da Beleza, não esqueceu de estudar convenientemente os sinais mais evidentes da sexualidade** (IRAJÁ, 1938, p. 61,62.) [Grifo nosso].

Além disso, estava estritamente interessado em defender os ideais biologizantes que apontamos anteriormente, das mulheres enquanto um corpo reprodutivo, sensualizado e frágil ao mesmo tempo. Agindo assim, o autor defendia a ligação do corpo físico com o comportamento humano, especialmente a sexualidade, algo que tanto o inquietava como médico e sexólogo. Segundo ele, no tópico *Aparelho Locomotor*:

[...] o sexo se manifesta em fôrmas, caracteres, disposições, coloridos, resistencias tecidulares e organicas em quasi toda a constituição humana. Não ha, por assim dizer, uma só peça de nossa complicadissima maquina que não tenha sofrido as influencias diferenciadoras da sexualidade (IRAJÁ, 1938, p. 32).

Sua preocupação em detalhar minuciosamente os aspectos corpóreos que condizem com a visão que possuía de beleza plástica, amparado por termos médicos, está presente em todas as análises presentes em *Sexo e Beleza* (1938), o que pode ser visto como uma marca evidente de sua escrita e produção artística. Neste sentido, também procurou reafirmar, assim como fica explícito no trecho acima descrito, que as disposições dos corpos, a forma como se apresentavam, dizia muito da sexualidade e do modo como ela influenciava sobremaneira os aspectos físicos de mulheres e homens. Segundo Flores (2007), esta discussão central na produção médica e artística de Hernani de Irajá se dá no sentido em que “[...] a representação do corpo feminino pode, em consequência, ver-se como um

discurso sobre o tema da sexualidade e no núcleo da história da estética ocidental” (FLORES, 2007, p. 114).

A legitimação da ciência da diferença entre os sexos é recorrente nos escritos de Irajá, sobretudo quando ele fala das “influências diferenciadoras da sexualidade” (IRAJÁ, 1938, p. 32). Isso demonstra a influência das transformações científicas, sociais e políticas da relação com os corpos, a invenção dimórfica do sexo e do gênero a ele irredutível, impulsionada no século XIX e presente na sexologia da década de 1930. No cenário embrionário do pensamento sexológico, olhava-se para os corpos físicos e suas genitálias como indicadores de potência, no caso do sexo dito masculino, ou impotência, no caso do feminino (LAQUEUR, 2001, p. 176). Deste modo, podemos inferir que Irajá defendeu um pensamento que, influenciado pelo contexto eugênico do século XX, reafirmou padrões científicos que atuaram na defesa dos “dois sexos [...] como um novo fundamento para o gênero” (LAQUEUR, 2001, p. 190), o que fundamentou relações sociais e intelectuais estereotipadas, que viam nos corpos das mulheres uma acessibilidade científica, uma importância antes não tão ressaltada, a reprodução. Assim, estes corpos são postos, desde o século XIX, como um “campo de batalha para redefinir a relação social antiga, íntima e fundamental entre o homem e a mulher” (LAQUEUR, 2001, p. 189-190).

Este discurso que apela ao corpo feminino, inventando-o, para se embasar, se apresenta nos escritos do sexólogo com uma voz expressiva e dependeu de campos distintos de atuação para se efetivar, a arte e o ambiente médico. Ao longo das páginas da obra *Sexo e Beleza* (1938), Irajá deixa registrado algumas fotografias de mulheres nuas, que aparecem sem indicação da autoria. Em meio a nossa análise, percebemos que, em conjunto com as obras de arte que o médico distribuiu pelas páginas do livro, há um número consideravelmente maior de mulheres brancas sendo representadas. Em dados numéricos, considerando o levantamento iconográfico, observamos que em meio as 86 fotografias e obras de arte, 60 distribuídas na primeira parte do livro e 26 na segunda, há 59 mulheres brancas, 6 negras, 4 indígenas e as demais são “xantodermicas” – amarelas – pela classificação de Irajá. Ao mesmo tempo em que o autor nos revelou suas visões por meio da escrita, trouxe-nos um conjunto iconográfico considerável, o qual, nas fotografias, é complementado por:

[...] legendas que especificam o tipo representado [...] nos dão a impressão de que são registros policiais. De olhos vendados, as modelos são retratadas sobre uma parede de fundo que faz com que elas se destaquem na sua forma e na exposição de

seus corpos brancos, definidos, enquadrados, paralisados, postados, analisados (FLORES, 2007, p. 118).

A título de exemplo, temos:

Figura 3: *Leucodermica. Longilínea. Eumerica. Normoplastica. Nulipara. 7¹² cabeças. 27 anos (à esquerda) e Faiodermica. Longilínea. Steatopigica. Nulipara. 7¹² cabeças. 21 anos (à direita)*



Fonte: IRAJÁ, 1938, p. 97.

Figura 4: *Leucodermica normolínea. Hipertricose local. 7 cabeças. Primípara. 27 anos (à esquerda) e Xantodermica. Hiper-longilínea normocormica. Quase 8 cabeças. Primípara. 25 anos (à direita)*



Fonte: IRAJÁ, 1938, p. 36.

As figuras acima - 3 e 4 - exemplificam as poses mais recorrentes no livro *Sexo e Beleza* (1938). Percebemos uma padronização fotográfica, nas poses das mulheres, nos corpos à mostra, no uso de sapatos de salto alto, nos rostos mascarados, implicando em um olhar fetichizado de Irajá em relação às fotografadas. As mulheres fotografadas tinham de 19 a 30 anos. As características destas, apontadas pelo médico por meio de termos da medicina, revelam o apreço à determinadas partes do corpo e a visão reprovadora com relação à outras. As que lhe passavam um tom de beleza eram àquelas que tinham a pele branca, os glúteos volumosos e uma altura mediana, os 1,63m de altura já discutidos, enquanto as mulheres mais altas e magras eram apontadas como anêmicas, ou seja, indicativo de doença pelo saber médico. A centralidade de Irajá estava na legitimação de padrões que classificavam, de acordo com a anatomia, os corpos normais e anormais, produzindo discursos sobre a beleza e a feiura. Tais aspectos são reforçados pelo apreço que mostrou perante as características das obras e fotografias previamente analisadas acima.

Sobre a variedade de termos médicos que utilizava, podemos inferir que esta fez parte de classificações recorrentes no campo da biomedicina, antes mesmo da década de 1930, e auxiliou o estabelecimento do que seriam os corpos normais e/ou anormais. O discurso do cientista, pautado no linguajar condizente, criava a ideia de afastamento e objetividade em relação ao corpo descrito, notadamente sensual e sexualmente atraente sob o olhar do médico artista. Tais imagens, mesmo com as poses delimitadas, se aproximam dos livros e periódicos que tinham a pornografia como seu tema central, que circularam no país a partir do final do século XIX (MENDES, 2017, p. 174). Tais obras literárias e jornalísticas se destinavam a um público específico, o masculino, e muitas vezes, como é o caso aqui, foram produzidas por este mesmo público (MOREIRA, 2018, p. 3165). Como apontou Leonardo Mendes em seu estudo sobre algumas obras ditas pornográficas, tal literatura tratava o corpo físico como o “[...] local da experiência humana autêntica” e tinha relação com o “[...] interesse pelos corpos, vistos como simples matéria em movimento, ao mesmo tempo belo e ridículos” (MENDES, 2017, p. 188). Isso demonstra que até mesmo no que pese a participação de mulheres na formulação e leitura e/ou uso de textos, fotografias e obras de cunho pornográfico à época, estas mulheres eram excluídas e objetificadas, servindo somente para serem tema de tais produções. Essa objetificação se dava em grande medida em torno do corpo, como o foi inclusive nas fotografias tiradas por Hernani de Irajá.

Neste contexto, devemos lembrar que na década de 1930 houve uma alteração de costumes e da relação com o corpo no âmbito público e privado. Segundo Anne-Marie Sohn, ocorreu um “desvelar em público dos corpos femininos” (SOHN, 2011, p. 111), por meio da alteração de vestimentas e outros hábitos socioculturais, o que incluiu naturalmente a nudez nas relações e, inclusive, na própria arte e literatura, o que pôde ser observado em Hernani de Irajá. De maneira concomitante, foi especificamente “[...] no período entre guerras (1914-1939) que vai se desenvolver a sexologia e a palavra começa a ganhar espaço na linguagem corrente” (SOHN, 2011, p. 120). A problemática desses pioneiros, com Irajá enquanto vanguardista no Brasil, “permaneceu fiel ao ‘modelo de dois gêneros’, elaborado no século precedente” (SOHN, 2011, p. 120), o que reafirma que eles pensavam por meio do binômio feminino/masculino. Ainda segundo Sohn, tinha-se a mulher como o alvo principal desta leitura distorcida.

Ao formular um olhar crítico sobre o estatuário *Tres in una* (1913) – Figura 5, de Paul Richer (1849-1933), no tópico *Alguns fatores para a variação geral ou particular dos cânones*, Hernani de Irajá nos deixou claro qual o ideal de beleza que defendeu, sobretudo no momento de escrita da obra. As três estátuas de Paul Richer, apontam os cânones de beleza da mulher grega (centro), da mulher medieval (à esquerda) e da mulher moderna (à direita), ou seja, moderna de 1914. Segundo Irajá:

A mulher do centro nos apresenta formas harmoniosas e justas na sua simplicidade. É uma figura **quasi ideal** da *mulher*. Uma proporcionalidade agradável e um tanto magestosa reina em todas as partes desse corpo. Espaduas resistentes, redondas, bem desenhadas sobremontam um dorso flexível e torneado com solidez. Seios bem dispostos, anatomicamente implantados, na altura precisa. Redondos e firmes [...]. O ventre é sinuoso e destinado á fecundação [...]. Na figura á esquerda, nota-se, desde logo, as espaduas mais descendidas e o busto mais fraco, o que se reflete também nos seios, menores e um pouco caídos apesar de estarem, anatomicamente, situados mais altos. A musculatura dorsal é pobre [...]. Na mulher de 1914, á direita, a extrema retroposição da bacia como que anula a saliência do pubis, e o proprio ventre, em grande inclinação para baixo e para traz, não apresenta o sulco das figuras companheiras [...]. Os seios são belos, regularmente implantados e a musculatura geral é bem traçada, mas **sem o carater onduloso do tipo medieval nem com o ton muscular da figura grega central. Ha a notar ainda a cintura exagerada pelos coletes e a quasi ausencia das dobras gluteas na figura moderna o que contrasta com a sua acentuada marcação na medieval. A central, antiga, equilibra-se entre esses dois extremos** (IRAJÁ, 1938, p. 131 - 133.) [Grifo nosso].

Figura 5: *Tres in Una* (1913), de Paul Richer



Fonte: IRAJÁ, 1938, p. 80.

Aos olhos do médico, o padrão de beleza ideal era aquele que perpassava pela beleza dita clássica, da mulher grega enquadrada em certa plasticidade, com músculos definidos não exageradamente e aparência física da região genital própria à “fecundação” e claro, mulher de pele branca. Na afirmação acima, o médico preocupou-se com a confirmação da visão de que “[...] os canones das proporções humanas variam enormemente com as raças. Também as épocas, pelos costumes e modas, têm a sua influência, relativamente pequena, na configuração do corpo, maximé no do feminino” (IRAJÁ, 1938, p. 131). Esta historicização está correta, mas o que deve ser levado em conta é a maneira como o autor tratou as diferentes formas corporais dos diferentes períodos históricos que visavam retratar. Foram padrões estabelecidos em determinadas épocas e contextos, assim como a visão dele também o era, mas, temos na Figura 5 uma amostra da beleza que mais lhe interessava.

A plasticidade ideal, que resultava em um tom estético harmonioso, recorrente no estilo artístico grego, bem como na representação do povo grego (MEDEIROS, 2011, p. 8), encantava Irajá e isto era ao seu ver, sinônimo de beleza. Temos, a partir das noções em torno da beleza que mais lhe interessava, um reforço da organização geral da obra dele, na qual, segundo Flores:

[...] a harmonia entre o ser plástico e a ordem do corpo expressar-se-ia pela proporcionalidade de seu conjunto fisionômico, numa simbiose entre o ser racional e uma estética compósita de beleza plástica e ética moralizante, fundamentada na estética platônica, na qual modelo e cópia deviam coincidir na sua duplicidade (FLORES, 2007, p. 124,125).

Considerações Finais

A obra de Hernani de Irajá permite compreender a construção de padrões de beleza feminina, as ditas normalidades corporais e a relação estabelecida entre sexualidade, reprodução e estética para a legitimação desta padronização, principalmente nos anos de 1930. A centralidade por ele destacada é a da beleza físico anatômica em diálogo com a saúde e a eugenia, o que resultaria no “pleno desenvolvimento sexual”.

Segundo Irajá, na conclusão da obra *Sexo e Beleza*:

Duas cousas estão provadas: 1º) o pleno desenvolvimento da sexualidade é essencial para a acentuação do caráter de beleza; 2º) a saúde e o vigor físico são indispensáveis na seleção sexual. **Seleção sexual e seleção estética desenvolvem-se conjuntamente**, mas, muitas vezes discordam entre si (IRAJÁ, 1938, p. 191,192.) [Grifo nosso].

Numa chave abertamente eugênica de interpretação, Irajá pensou racional e subjetivamente a seleção sexual a partir da beleza e do vigor físico. Além do mais, era importante ao médico definir a beleza feminina e associá-la à sexualidade e à reprodução, reafirmando uma visão patriarcal de controle sobre os corpos ditos femininos. O médico demonstrou várias vezes que estava permeado por relações de sustentação de um poder, dentro e fora de sua rede intelectual e artística. Este poder, ao ditar regras em torno do corpo ideal, da estética e do comportamento de mulheres (e homens), vinculado com seu contexto de ocorrência, mesmo que, por um lado, trabalhasse em uma “modernização” das artes, da literatura e do ambiente acadêmico e intelectual, de outro, contribuía fortemente para a manutenção do pensamento tradicionalmente patriarcal, binário, excludente e controlador.

No contexto em que produziu suas obras, Irajá possuiu certo reconhecimento por parte de seus pares, como pudemos observar por meio de periódicos que trazem trechos de elogios ao médico. Um destes elogios é apresentado no início deste tópico, no qual um jornalista da época, Mateus de Fontoura, afirmou que *Sexo e Beleza* (1938) era o primeiro estudo a olhar para as mulheres com uma visão biotipológica e descreveu Irajá como um dos grandes pintores do nu feminino. A associação

entre biologia e artes plásticas realizada na obra Irajaliana, conseguiu recheiar as páginas de um livro importante para entendermos um pouco mais da relação entre corpo e beleza na década de 1930 no Brasil, sobretudo em relação às mulheres.

Deste modo, cabe ressaltar que, neste contexto, havia uma abundância de discursos sobre as mulheres, com uma “[...] avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens”, e um apagamento ou desinteresse em saber o que as mulheres pensavam sobre isso, “[...] como elas as viam ou sentiam” (PERROT, 2019, p. 22). Portanto, devemos nos questionar sobre esses corpos “representados” e objetivados pela eugenia, pela medicina, pela arte e por poderes distintos de normalização social. Além disso, não devemos pensá-los como corpos passivos, mas como “[...] o corpo na história, em confronto com as mudanças do tempo” (PERROT, 2019, p. 41). Seguindo este pensamento, registramos aqui uma reflexão histórica sobre os discursos a respeito de mulheres, produzidos e perpetuados como normatizadores de determinadas concepções de beleza, do corpo plástico e das relações entre homens e mulheres, e que foram/são, por vezes, naturalizados e normalizados.

Fontes:

IRAJÁ, Hernani de. **Sexo e beleza**. São Paulo: Cultura Moderna, 1938.

IRAJÁ, Hernani de. **Sexualidade Perfeita**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1956.

Referências bibliográficas:

BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paula Mena; COSTA, Maria Emília. Um olhar sobre o Corpo: o Corpo ontem e hoje. **Psicologia & Sociedade**, v. 23, n.1, p. 24-34, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/psoc/v23n1/a04v23n1.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.

CASTRO, Marcelo José Maria de; ALMEIDA, Cláudia Regina. A Vênus e seu corpo histórico nas obras de arte. **UNÍTALO em Pesquisa**, São Paulo – São Paulo, v.8, n.4, p. 180-197, out. 2018. Disponível em: <http://pesquisa.italo.br/index.php?journal=uniitalo&page=article&op=view&path%5B%5D=248>. Acesso em: 30 abr. 2020.

COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. Identificar – Traços, indícios, suspeitas. p. 341-361 IN: COURTINE, Jean-Jacques (org.). **História do Corpo** – As Mutações do Olhar. O Século XX. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

EZABELLA, Alessandro. **Hernani de Irajá: arte e ciência de um sexólogo brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Corpos recompostos na morfologia artística para ‘regenerar’ a nação: a propósito da obra de Hernani de Irajá. p. 101-137. IN: FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza**. Chapecó: Argos, 2007.

FOUNTOURA, Mateus de. Algumas opiniões sobre Hernani de Irajá. p. 234. IN: IRAJÁ, Hernani de. **Sexualidade perfeita**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1956.

LAQUEUR, Thomas Walter. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

MEDEIROS, Adriana Clementino de. O ideal de Beleza na escultura grega: reflexões sobre as acepções formais construídas pela sociedade grega. **Principia**. Paraíba, n.23, 2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/6283/4487>. Acesso em: 29 abr. 2019.

MENDES, Lucas. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 53, p. 173-191, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/67571/40181>. Acesso em: 28 abr. 2020.

MOREIRA, Aline. **Alfredo Gallis (1859-1910), Naturalismo e pornografia no final do século XIX**. Congresso Internacional 2018, ABRALIC, p. 3162-3172, 2018. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1546966003.pdf. Acesso em: 02 jun. 2020.

MOULIN, Anne Marie. O corpo diante da medicina. p. 15-82. IN: COURTINE, Jean-Jacques (org.). **História do Corpo** – As Mutações do Olhar. O Século XX. Petrópolis: Vozes, 2011.

NETO, Hilário Domingues. Sentido Místico na Obra de Botticelli. **Revista Uniara**. Araraquara – São Paulo, v.1, n.2, p. 41-48, 1997. Disponível em: <https://revistarebram.com/index.php/revistauniara/article/view/359>. Acesso em: 02 jun. 2020.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2019.

RUSSO, Jane; ROHDEN, Fabíola. **Sexualidade, ciência e profissão no Brasil**. Rio de Janeiro: CEPESC, 160 p., 2011. Disponível em: http://www.clam.org.br/uploads/conteudo/sexualidade_ciencia_profissao.pdf. Acesso em: 02 abr. 2020.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. **Educação e Realidade**. Rio Grande do Sul, 20 (2), p. 71-99, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 05 mar. 2020.

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. IN: COURTINE, Jean-Jacques (org.). **História do Corpo – As Mutações do Olhar**. O Século XX. Petrópolis: Vozes, 2011.

STEPAN, Nancy Leys. **A hora da eugenia: raça, gênero e nação na América Latina**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005.