

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – FAFICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

SULAMITA FONSECA LINO

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO FEIO NAS ARTES PICTÓRICAS

**Belo Horizonte
2020**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – FAFICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

SULAMITA FONSECA LINO

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO FEIO NAS ARTES PICTÓRICAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Verlaine Freitas

**Belo Horizonte
2020**

100	Lino, Sulamita Fonseca.
L758e	A experiência estética do feio nas artes pictóricas
2020	[manuscrito] / Sulamita Fonseca Lino. - 2020. 200 f. : il. Orientador: Verlaine Freitas.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia.
	1.Filosofia – Teses. 2. Estética – Teses. 3. Arte – Filosofia – Teses. I. Freitas, Verlaine. II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

A experiência estética do feio nas artes pictóricas

SULAMITA FONSECA LINO

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 12 de novembro de 2020, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Verlaíne Freitas (Doutor)

Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte (Doutor)

Prof. Walter Romero Menon Junior (Doutor)

Prof. Pedro Hussak van Velthen Ramos (Doutor)

Prof. Pedro Fernandes Galé (Doutor)

Belo Horizonte, 12 de novembro de 2020.

À memória de Geralda Ferreira de Abreu e Francisca Araújo, minhas avós.

AGRADECIMENTOS

A metáfora relativa à elaboração de uma tese é a de uma longa travessia. Nela, encontramos apoios de diversas naturezas, todos eles, sem exceção, constituem o trabalho.

Início agradecendo ao orientador desta tese, o professor Verlaine Freitas, por sua leitura cuidadosa e por todo apoio institucional. Aos professores Rodrigo Duarte e Walter Menon, pelas contribuições apresentadas na banca de qualificação. À professora Virginia Figueiredo, que sempre me acompanhou no caminho da filosofia.

À Universidade Federal de Ouro Preto e ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Minas. Ao professor Clécio Magalhães do Vale, por viabilizar meus horários de trabalho. Agradeço especialmente às professoras Monique Sanches Marques e Sandra Maria Antunes Nogueira, pelo suporte antes, durante e depois da minha licença.

Às professoras da Université Sorbonne Paris I, Marianne Massin, responsável pelo meu *Sejour*, Julie Cherminaud e Laure Blanc-Benon.

À professora emérita da Université Paris Nanterre, Baldine Saint Girons.

À Maria Silvéria da Fonseca (*in memoriam*) pelos ensinamentos, cheios de afeto, da língua e cultura francesa.

A Effy Tselikas, Rafael Basso e Pablo Araújo, pelo acolhimento em Paris.

A todos os trabalhadores da *Maison du Brésil* em Paris.

À minha família e especialmente à Geralda Ferreira Fonseca Lino, minha mãe.

A todos meus amigos e amigas que acompanharam e apoiaram essa jornada.

O estudo deste doutoramento se iniciou em uma tarde de 2015, na FAFICH, com a leitura do texto “A dúvida de Cézanne”, de Maurice Merleau-Ponty. No final do meu *Sejour* fui à *Provance* encontrar minha amiga-irmã Rejane Salgado, onde numa fria e ensolarada tarde, que anunciava o início da primavera, nos sentamos no *jardin* do ateliê de Cézanne e simplesmente olhamos a paisagem. A querida Rejane foi a pessoa que fez a conexão desses vários mundos, a ela eu deixo o mais sincero *merceri*.

“O belo tem somente um tipo; o feio tem mil.”

Victor Hugo

RESUMO

Este trabalho é dedicado ao estudo do feio no âmbito estético e sua relação com as artes pictóricas. O ponto de partida foi a constatação que a beleza, desde a Antiguidade, esteve acompanhada pela feiúra, e que foi a partir da modernidade que essa questão se destacou. Apesar dessa evidência, o debate sobre o feio nunca foi autônomo, permanecendo vinculado às questões do belo e do sublime. Em obras filosóficas da Antiguidade, como a *Poética* de Aristóteles, foram abordados temas que lidam com efeitos da observação de uma obra de arte cujo tema é desagradável. De certa maneira, essa primeira evidência evoca uma questão recorrente no debate sobre o feio, uma vez que as experiências sensíveis despertadas não são as mesmas do belo. Este trabalho foi estruturado da seguinte maneira: inicialmente, tratamos da aproximação das questões do feio, da beleza e da mimesis na Antiguidade; em seguida, abordamos o debate que ocorreu em torno da obra *Estética do feio*, de Rosenkranz, nos séculos XVIII e XIX; em seguida, consideramos as referências século XX, como a problematização sobre o tema presente na *Teoria estética* de Adorno; e por fim, realizamos uma aproximação entre as experiências estéticas do feio e do sublime constituídas a partir do debate filosófico sobre a obra pictórica e escrita de Barnett Newman.

Palavras chave: experiência estética, feio, belo, sublime, artes pictóricas.

ABSTRACT

This thesis is dedicated to studying *ugliness* in the aesthetic scope and how it relates to the pictorial arts. The starting point was the ascertainment that beauty, since Ancient times, has been accompanied by ugliness, and it was with modern times that this issue was highlighted. Despite this evidence, the debate over ugliness was never autonomous and has always been bound to the matters of beauty and the sublime. In Ancient philosophical texts, such as Aristotle's *Poetics*, themes touching on the effects of observing works of art with unpleasant subjects were addressed. This first piece of evidence suggests a recurring issue on debating ugliness, since the sensible experiences aroused differ from those of beauty. This text is structured as follows: in the first part, we approach the approximation of the issues of ugliness, beauty and mimesis in Ancient times; following that, we focus the debate that occurred concerning Rosenkranz's *Aesthetic of Ugliness* in the 18th and 19th centuries; finally, we look at 20th century references, such as the existing problematization of the subject in Adorno's *Aesthetic Theory*; and we approximate the aesthetic experiences of ugliness and the sublime conceived in the philosophical debate over the pictorial and written works of Barnett Newman.

Key-words: aesthetic experience, ugliness, beauty, sublime, pictorial arts.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Otto Dix, <i>Kriegserletzter</i> (1922).....	189
Figura 2. Rubens, <i>Medusa</i> (1618).....	190
Figura 4. Cézanne, <i>Montanha Sainte-Victoire</i> (1885)	191
Figura 5. Cézanne, <i>Montanha Sainte-Victoire</i> (1905)	191
Figura 6. G.Audran, <i>Pintura</i> (1690)	192
Figura 7. J.von Sandrart, <i>A invenção da pintura</i> (1690)	192
Figura 8. Atribuído a Agesandro, Atenodoro e Polidoro, <i>Grupo escultórico Laocoonte</i> (27 a.C.- 68 d.C).....	193
Figura 9. Rubens, <i>São Roque curando os doentes da peste</i> (1623).....	194
Figura 10. Gros, <i>Napoleão entre os empesteados de Jaffa</i> (1799).....	194
Figura 11. Frida Kalho, <i>Unos cuantos piquetitos</i> (1935)	195
Figura 12. Grünewald, <i>Crucificação (detalhe)</i> (1512-1516).....	195
Figura 13. Rembrandt, <i>Carcaça de boi</i> (1657)	196
Figura 14. Chaïm Soutine, <i>Carcaça de boi</i> (1925)	196
Figura 15. Picasso, <i>Les demoiselles d'Avignon</i> (1907)	197
Figura 16. Barnett Newman, <i>Vir heroïcus sublimis</i> (1950)	198
Figura 17. Barnett Newman, <i>Stations of cross</i> (1966).....	198
Figura 18. Klee, <i>Vista de Kairuan</i> (1914)	199
Figura 19. Klee, <i>No estilo de Kairuan sutilmente copiado</i> (1914).....	199
Figura 20. Michelangelo, <i>Capela Sistina (detalhe)</i> (1508-1517).....	200
Figura 21. Weiwei, <i>Vases with a refuge motif as a pilar</i> (2017).....	200

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1. O feio e as artes pictóricas: ruptura com a beleza e a mimesis.....	18
1.1. Trajetória da Mimesis (Belo/Feio)	21
1.1.1. Mimesis em Sócrates	24
1.1.2. Mimesis em Platão	25
1.1.3. Mimesis em Aristóteles.....	32
1.2. Feio e Mimesis	35
1.3. Feio e <i>kátharsis</i>	38
1.4. Por uma definição de experiência estética	42
1.5. Por uma definição de artes pictóricas	46
1.6. Artes pictóricas e experiência sensível.....	51
1.7. O feio, a experiência estética e as artes pictóricas	58
Capítulo 2. A <i>presença</i> do feio no âmbito estético: o debate em torno da <i>Estética do feio</i> , de Rosenkranz	60
2.1. Definição elementar do feio.....	64
2.2. O feio na <i>Estética do feio</i>	65
2.2.1. O feio como belo negativo	67
2.2.2. O feio como belo desagradável	77
2.2.3. O feio e o martírio do corpo	82
2.3. O feio no <i>Laocoonte</i> de Lessing.....	86
2.3.1. O feio e a poesia.....	91
2.3.2. O feio e a pintura	93
2.4. O feio e o grotesco	98
Capítulo 3. O feio na <i>Teoria estética</i> : primitivo e dimensão social	103
3.1. O feio e os conceitos da estética clássica.....	105

3.2. O feio e o primitivo	110
3.3. O feio e as origens da arte	119
3.4. O feio e a dialética do esclarecimento.....	124
3.5. Aspecto social do feio.....	126
Capítulo 4. O feio e o sublime	133
4.1. O início do sublime filosófico: de Longino a Burke	134
4.2. Sublime na história da arte.....	140
4.3. O feio, o sublime e a obscuridade	142
4.4. O feio e a pintura.....	149
4.5. O feio, o sublime e o pitoresco	153
4.6. A ruptura com a distinção espaço/tempo na pintura	156
4.7. O feio, o sublime e a arte moderna	163
4.8. O feio, o sublime o surrealismo	168
4.9. O feio e a destruição da beleza.....	171
Conclusão	177
Referências	184
ANEXO – IMAGENS	188

Introdução

Grande parte das manifestações da arte moderna e contemporânea passou pelo abandono da ideia de beleza, o que fez com que as obras despertassem sensações distintas das provocadas pelo equilíbrio e harmonia, acolhendo o asco, a repugnância, o medo etc. Isso trouxe duas questões: a experiência do sujeito-artista ao produzir a obra e a experiência do observador diante dela. Cézanne¹, por exemplo, pintou de maneira obsessiva o Montanha Sainte-Victoire (Figura 4 e Figura 5); esses quadros nos revelam inúmeras variações de uso da cor e da composição, pois são resultado da experiência do artista diante do objeto em dias e horas distintas. Se o lugar é o mesmo, as revelações são infinitas. Aqui, o que está sendo proposto não é mais a forma do belo, do cânone, tampouco temos condições de dizer que seja a experiência do feio. Todavia, podemos afirmar que Cézanne foi um dos precursores de um período de esgotamento da arte ocidental que, por sua vez, teve seu apogeu nas experiências das Vanguardas, separadas naquelas que remetem ao figurativo (Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Expressionismo) e as que são totalmente abstratas (Suprematismo, Construtivismo, De Stijl). Em muitas dessas obras, observamos a forma do feio e constatamos que elas provocam outras experiências que não estão mais ligadas ao belo. Por exemplo, quais são as sensações despertadas por um sujeito que encontra a instalação dadaísta no Cabaré Voltaire na Berlim dos anos de 1910? A inauguração da ideia de uso do *ready-made* dentro do Dadaísmo levou a desdobramentos em que o feio e o banal ganharam o estatuto de arte. As fronteiras da arte dadaísta e conceitual se misturaram. O feio, contudo, não ocorre somente na arte moderna e contemporânea, mas também nos períodos nos quais foi formulado o cânone do belo, como na Grécia do século IV a.C., em que, de um lado, estão a Vitória Samotrácia e a Vênus de Milo, e, de outro, estão os monstros e os seres híbridos.

Como abordar o tema do feio no âmbito filosófico? Quais são os afetos despertados por sua presença? Como se configura a experiência estética do feio? Se o levantamento da feiúra nas artes plásticas foi o ponto de partida para esta pesquisa,

¹ O trabalho de Cézanne e suas contribuições para arte moderna foram amplamente estudados, destaco aqui as seguintes referências sobre o tema: Argan (1996), Chipp (1999) e Schapiro (1996).

pensar sobre o feio, delimitar o campo de estudo, fez-se difícil, uma vez que sua percepção na contemporaneidade ocorre de maneira ampla (artes plásticas, arquitetura, cinema, música, literatura). Contudo, a dificuldade com relação à escolha do objeto é pequena diante de outra, que é encontrar os autores e os textos que lidaram com o tema no âmbito da estética, uma vez que temos a predominância do belo desde a Antiguidade. A hipótese defendida por Saint Girons (1995, p. 112) a esse respeito é a de que, no momento em que ocorreu o “eclipse do belo”, que corresponde ao período da modernidade, a categoria do feio foi ofuscada e o que se destacou foi o sublime. Isso pode ser comprovado pelo fato de termos somente uma obra inteiramente dedicada a esse tema, *Estética do feio* (1853) de Karl Rosenkranz, cuja perspectiva está longe de tratá-lo de maneira autônoma. Seu sistema parte da ideia do feio como “belo negativo” e “belo desagradável” para chegar à sua desativação por meio do cômico. Nesse movimento, segundo Bancard (2009, p. 915), o autor minimiza o efeito da feiúra como uma atividade de restauração do belo e renuncia à formulação de novas normas estéticas. A partir de uma primeira análise da obra de Rosenkranz, percebemos que teríamos de constituir esta pesquisa considerando os trechos de obras que lidassem com o tema, e lidando com o fato de que a experiência estética do feio poderia despertar vários sentimentos, tais como o asco, o repugnante, o ridículo etc. O segundo texto é o *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura* (1766) de Lessing, no qual há três capítulos dedicados ao estudo do feio na pintura e na literatura. Contudo, quando o autor lida com as questões do feio na pintura, ele nos direciona para a leitura do capítulo IV da Poética de Aristóteles como um texto que aborda o feio, uma vez que é possível haver deleite diante das obras que representam temas desagradáveis.

No século XX, depois das experiências das vanguardas, da arte conceitual, expressionismo abstrato, pop art, há, nos anos 1970, dois ensaios da Teoria estética de Adorno. Neles, a experiência da arte moderna nos desloca para uma compreensão da feiúra a partir de problemas que tangenciam a estética clássica, como a harmonia, mas também questões como a do primitivo, que remetem aos conceitos adornianos de material, retorno e pseudomorfose.

Foi a partir da separação entre figuração do feio na arte e experiência estética que se constituiu a última parte deste trabalho, que lida com a problemática em torno da obra pictórica e textual de Barnett Newman e que nos despertou para a relação entre o feio e o sublime. Em 1950, o artista estadunidense pintou uma tela de grandes dimensões (2,40 m x 5,40 m), *Vir heroicus sublimis*, uma obra abstrata cuja composição é elaborada com cores quentes e linhas verticais contínuas (Figura 16). Dois anos antes, ele havia se dedicado ao texto *The sublime is now*. A condição da arte do Expressionismo Abstrato, movimento ao qual o artista estava vinculado, traz algumas questões novas sobre a forma de se pensar o feio e as artes pictóricas, tendo em vista que a maior parte dos exemplos artísticos nessa tese refere-se a algum tipo de forma figurativa. Se estamos, contudo, tratando do feio nas artes pictóricas, é necessário perguntar como ele poderia ocorrer nos processos da arte abstrata. Para isso consideramos a classificação proposta por Saint Girons (2005, p. 31) entre “atos artísticos” e “atos estéticos”. Nesse sentido, a problemática sobre o feio não se coloca como uma abordagem cronológica, e sim com a aproximação de questões conceituais motivadas pelo “ato artístico”. Tendo em vista que a obra de Newman foi abordada por Lyotard (1985, 1997), Saint Girons (1993, 2005, 2009) e Danto (2005), e que não termos um texto específico que trate do feio e do sublime, tampouco uma arte que o figure, trouxe para este trabalho a possibilidade de estudar a experiência estética do feio revelada a partir do cruzamento de referências distintas, da filosofia, da história da arte, da obra de arte e do *lógos* do artista.

Todos os textos, a começar com o de Aristóteles, passando por Lessing, Rosenkranz, Adorno e Lyotard, lidaram com fenômenos das artes pictóricas e levantaram questões muito relevantes, como, por exemplo, a retomada, por parte dos artistas de vanguarda, do tema do primitivo, entendida por Adorno como um momento de regressão; a aproximação da experiência do feio com a do asco em Lessing; os vários exemplos citados por Rosenkranz; e o fato de, já em Aristóteles, ser referido o prazer em observar a imagem feia, entre outros. Este trabalho foi dividido nos seguintes capítulos.

Capítulo 1. “O feio e as artes pictóricas: ruptura com a beleza e a mimesis”. O tema central desse capítulo é o debate de se ter prazer ao contemplar a representação

de obras cujos temas, a princípio, estão vinculados à experiência do desagradável. O ponto de partida é o estudo da relação entre o feio e a mimesis, exposto, inicialmente, por uma breve apresentação de sua trajetória na Antiguidade e da sua relação com o feio. Em seguida, estudaremos trechos da *Poética* de Aristóteles para abordar os vínculos entre o feio, a representação artística e a *kátharsis*. Essa leitura foi ampliada a partir dos comentários de Lichtenstein (2004), que considera ser possível reconhecer nessa obra uma teoria da imagem. Além disso, como parte introdutória da tese, trataremos da problemática existente em torno do tema central, no que tange à dificuldade de se definir, de maneira geral, os conceitos de experiência estética e de artes pictóricas.

Capítulo 2. “A presença do feio no âmbito estético: o debate em torno da *Estética do feio*, de Rosenkranz”. Nessa parte, abordamos os debates que ocorrem em torno do único texto dedicado especificamente ao tema da feiúra no âmbito da estética. Para isso, foram consideradas duas obras que também lidaram com o tema de maneira distinta, o *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, de Lessing, e *Do grotesco e do sublime*, de Victor Hugo. O fundamental desse capítulo é o reconhecimento da presença do feio enquanto categoria e experiência estética, uma vez que estamos em um contexto no qual ele foi efetivamente relativizado com o belo. Se, por um lado, ocorreu a emergência da feiúra como fenômeno da modernidade, que oferece uma profusão de experiências sensíveis, por outro, ele mantém seus vínculos com a estética clássica.

Capítulo 3. “O feio na *Teoria estética: primitivo e dimensão social*”. Nesse capítulo trataremos obra de Adorno, *Teoria estética*, na qual ele dedica dois trechos ao estudo do feio, cujos títulos são: “Sobre a categoria do feio” e “Aspecto social e filosofia da história do feio”. Neles, há um conjunto relevante de problematização sobre o feio no âmbito estético, e foi a partir desse ponto que reconhecemos questões importantes para este trabalho como a relação do feio com: os conceitos da estética clássica, o primitivo e aspectos sociais. Esses temas foram iluminados e expandidos com as leituras de outro texto de Adorno, *Teorias sobre origem da arte* (1989), bem como as obras sobre teoria e história da arte citadas nos textos do filósofo alemão: *Negerplastik* (1915) de C. Einstein, *História social da literatura e da arte* (1998), de A.

Hauser. No que se refere às artes pictóricas, esse trecho da *Teoria estética* coloca o debate sobre o feio no âmbito estético e os efeitos que ele provoca contextualizado com o retorno às questões do arcaico, do primitivo, da magia e da maneira como ele pode ocorrer enquanto experiência estética independente da figuração.

Capítulo 4. “O feio e o sublime”. Neste capítulo, temos como ponto de partida o fato de Barnett Newman recorrer ao tema do sublime em sua pintura e em seu texto, o que oferece um material para investigação sobre o feio no âmbito estético, uma vez que sua produção foi abordada em reflexões filosóficas sobre o sublime na contemporaneidade, como o texto de Lyotard, *Sublime à présent* (1985) e *O instante, Newman* (1997), e em alguns textos de Saint Girons (1993, 2005, 2009) e n’*O Abuso da beleza* (2005), de Danto. Em todos eles, os autores destacam o fato de que o artista estadunidense foi leitor do *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* (1757) de Burke. Esse capítulo se constitui, portanto, a partir dessas aproximações. O feio e o sublime são investigados a partir de um episódio da arte abstrata do século XX, em que nenhuma forma, nem bela, nem feia, pode, a princípio, ser reconhecida.

Capítulo 1. O feio e as artes pictóricas: ruptura com a beleza e a mimesis

Otto Dix (1881-1969) produziu uma série de gravuras e pinturas nas quais representou os horrores dos campos de batalha e os corpos deformados, destruídos e mutilados pela guerra. Ao observarmos o conjunto dessa obra, nos perguntamos: como poderia ocorrer o prazer estético ao contemplar a imitação de algo tão trágico? Um desses trabalhos é o *Kriegsverletzter* (1922) (Figura 1), no qual o artista utilizou uma técnica mista de desenho e aquarela. Nele, estamos diante de um rosto masculino mutilado, que teve um dos olhos arrancados e parte da face destruída por uma arma, bomba ou algo equivalente; estamos diante do resultado de uma ação que ocorreu em um campo de batalha, na guerra. Apesar disso, o soldado sobreviveu, e a outra metade do seu rosto está intacta, mantendo, inclusive, uma inquietante expressão de tranquilidade, nada dramática. Na escolha das cores, o artista também manteve essa relação contraditória: utiliza tons de cinzas, azuis e ocre suaves e, no lugar da ferida, faz uso de vermelhos fortes. Podemos chegar à conclusão inicial de que essa obra tem alguma coisa que não corresponde à realidade, pois essa ferida não estaria assim, aberta, sem que o sangue estivesse jorrando, porém, ela nos inquieta com a ideia de que representa a realidade: é possível sobreviver sem partes do corpo e carregar as marcas, as deformações físicas da guerra. Esse tema foi recorrente na obra do pintor, que representou os mutilados diante de várias situações cotidianas, tais como jogando cartas, pedindo esmolas, estando com prostitutas etc. Dix faz uso da deformação que, em alguns momentos, é trágica, e, em outros, cômica, pois a forma se aproxima da caricatura: sua obra é feia.

Peter Paul Rubens (1577-1640) produziu uma obra que pode ser dividida em dois grandes núcleos: representação da realidade (festas e retratos) e representação de temas imaginários (histórias da bíblia e mitológicas) (Figura 2 e Figura 3). Conhecido pela elevada qualidade técnica com relação ao domínio da cor e da pintura, Rubens conseguiu representar elementos sutis, como rendas e tecidos delicados à voluptuosidade da carnação, com vários tons de ocre e vermelhos, que dão formas ao volume do corpo. Sua pintura *Medusa* (1618) representa a górgona nos instantes seguintes no qual sua cabeça foi cortada, ainda manifestando no olhar a surpresa e o

horror da ação que acabou de acontecer (Figura 2). Do seu pescoço jorram sangue e serpentes, e sua pele apresenta os tons esverdeados dos cadáveres. O quadro nos coloca diante do horror da morte súbita, da visão da ação do assassinato prestes a ocorrer e da própria górgona com sentimentos humanos. Por outro lado, a pintura nos revela o horror da criatura mitológica, esse ser híbrido cujos cabelos são serpentes que também estão dentro do seu corpo. Essa obra nos remete ao terror.

Ao observarmos a obra de Dix, de Rubens e de outros artistas modernos e contemporâneos, deparamo-nos com questões apontadas por Aristóteles na famosa passagem do Capítulo IV da *Poética*, na qual se lê que podemos ter prazer ao contemplar a representação de temas que, na natureza, nos causam repugnância, no caso, animais desonrados ou cadáveres.² O que interessa na leitura da *Poética* para este trabalho não é discutir a questão central do livro, que é voltada para a tragédia, mas sim o que foi apontado por Lichtenstein (1994), a saber: o fato de que é possível extrair dessa obra uma teoria da representação visual. Nosso ponto de partida é a referida passagem da *Poética*, posto que ela revela a legítima existência do feio nas artes pictóricas, associando a observação do repugnante e os dois tipos de prazer miméticos: o do reconhecimento do imitado e o da própria representação, abrindo inúmeras possibilidades de leitura da arte moderna e contemporânea no que tange à extrema valorização dada ao feio.

Confrontar essas obras de arte com os temas apresentados na *Poética* nos levam a pensar em questões distintas sobre o feio nas artes pictóricas, elaboradas a partir da história da arte, tais como: a imitação de um fato da realidade, mas interpretado pelo artista, como as obras com os temas de guerras; a imitação do que foi criado pela imaginação, como temas da mitologia; o fato da arte nos provocar sensações desagradáveis, mas mesmo assim termos algum tipo de prazer.

Se as obras de arte são representações de coisas que não queremos em nossas vidas, deslocando-nos para os horrores da guerra ou para o terror da morte.

² Nessa passagem da *Poética*, a expressão *oíon therion te morphas ton átimoráton kai nekron* foi traduzida de maneiras distintas para o português: “feras menos valorizadas” (Antônio Mattoso/ Antônio Queirós Campos, 2018), “animais ferozes” (Eudoro de Souza, 1971), “repugnantes animais” (Ana Maria Valente, 2004). Neste trabalho optamos por “animais desonrados”, tradução de Verlaine Freitas do texto de Davis (1992).

A questão que se coloca é: as experiências estéticas do terror, do repugnante, do desagradável, do asco, podem ser consideradas experiências do feio em sua dimensão estética? Como foi abordada a presença do feio no âmbito estético? A feiúra pode ser pensada como uma categoria estética? Além disso, essas obras são de natureza figurativa, o que também nos faz pensar sobre a mimesis, conceito que nos remete ao problema da representação. Essa primeira aproximação entre as questões filosóficas e as artes pictóricas nos coloca diante de aspectos essenciais para este trabalho: compreender a ruptura entre beleza e imitação mimética, o que ocorreu, de maneira enfática, a partir da arte moderna; investigar a partir das sensações provocadas por essa arte a possibilidade de se configurar uma experiência estética do feio.

Assim, de um lado estão as pinturas com temas desagradáveis, e, de outro, os efeitos que elas provocam. Essas questões foram despertadas a partir da confrontação de aspectos encontrados em um texto filosófico da Antiguidade com pinturas posteriores. Assim, estamos buscando uma compreensão da experiência estética do feio de maneira ampliada, ou seja, não estamos nos restringindo aos exemplos das artes pictóricas que sejam contemporâneos às ideias filosóficas. Nesse ponto, inscrevemo-nos em uma problemática abordada por Tatarkiewicz (1992, p. 349), que afirma que não podemos sequer pensar nos termos da experiência estética no contexto da Antiguidade uma vez que a experiência foi denominada como estética somente a partir do século XVIII:

Contudo, não é, e nem foi, fácil definir experiência estética. Os estetas distinguiram várias propriedades, como por exemplo: a sublimidade, o pitoresco, o encanto, o trágico, que são próximos da estética, mas diferentes dela. A experiência dessas qualidades se inclui, geralmente, na experiência estética. O âmbito do conceito da 'experiência estética' se diferencia do âmbito dos conceitos de 'experiência da beleza' e, ainda mais, da 'experiência da arte'. Cada um dos três grandes conceitos da estética – beleza, arte e experiência estética, ou (em forma adjetivada) o belo, o artístico e o estético – tem um âmbito especial próprio. (TATARKIEWICZ, 1992, p. 350)

Se, por um lado, temos a constatação de que a definição de experiência estética não ocorreu antes do século XVIII, por outro, sabemos que existem questões presentes nos textos filosóficos da Antiguidade que permeiam esse conceito. Outro aspecto relevante a se observar é que essa discussão sobre as sensações

provocadas no sujeito a partir de uma experiência da arte também estava vinculada às questões da mimesis e ao discurso predominante sobre o belo.

1.1. Trajetória da Mimesis (Belo/Feio)

Para o estudo da relação entre a mimesis e o feio, é necessário, por oposição, retornar ao conceito de beleza tal como abordado na Grécia Clássica: *kalón*, o belo, que seria “tudo o que gostamos, nos atrai ou desperta admiração” (ECO, 2000, p. 24), tudo o que nos agrada aos olhos e aos ouvidos dada sua forma e sua estrutura, abarcando coisas de que gostamos por diferentes razões: desde imagens, sons, natureza, chegando até às manifestações de caráter. Esse conjunto de características nos mostra uma aproximação entre a ideia do belo e os valores positivos. Nesse sentido, o conceito de beleza era amplo, ele abarca as questões da ética e da matemática, como também destacou Tatarkiewicz (2000, p. 31), ao reportar a frase do oráculo de Delfos: “o mais belo é o mais justo”. Com o passar do tempo, o conceito de beleza foi se tornando mais limitado e definido, pois foi associado a questões específicas como a natureza e a arte, por exemplo. Assim, perdeu pouco a pouco a sua amplitude de ser aquilo que agrada para, então, ter uma função de acordo com o objeto que seria abordado. Por exemplo, para os poetas, o belo seria a ‘graça que alegra os mortais’, os hinos que demonstravam a harmonia do cosmos; para os artistas plásticos, seria a simetria, a comensurabilidade ou a medida adequada; e, para os oradores, seria a euritmia, o ritmo adequado e as boas proporções.

Nas teorias da simetria e da euritmia estão evidentes as definições sobre o belo e a descrição dos efeitos que ele pode causar. O belo é aquilo que é “digno de reconhecimento” e, para produzi-lo, faz-se necessário o uso de proporções adequadas. Com relação aos seus efeitos, é mais importante não a ordem que se “observava”, mas o que se “conhecia”, uma vez que isso apelava ao intelecto, e não apenas aos sentidos (TATARKIEWICZ, 1992, p. 350). Nesse contexto, o estatuto de um geômetra é distinto do de um artista, uma vez que a proporção e, conseqüentemente, a beleza em uma escultura eram definidas pelos primeiros. A proporção não tem nada de artístico e, por isso, era percebida na arte quando esta se aproximava das medidas definidas a partir da natureza. A proporção é um dos

aspectos fundamentais para a teoria da simetria, que remete a uma “essência divina das coisas”. Sua apreciação ocorre mais por meio do seu caráter de divindade do que de beleza, sendo mais próxima da matemática e da metafísica do que da estética. O conceito de euritmia, por sua vez, é mais próximo do que, a partir do século XVIII, se configurou como experiência perceptiva. A simetria e a euritmia significavam ordem, sendo a primeira a ordem cósmica, a ordem eterna e o divino da natureza, uma referência à beleza absoluta; a segunda, por sua vez, está atrelada à ordem sensual, visual e acústica, àquilo que provoca os olhos e os ouvidos, estando, portanto, conectada com os sentidos e com a arte. Os artistas gregos que buscavam os princípios da beleza faziam uso da simetria por meio de regras pré-estabelecidas e da euritmia por meio da arte ilusionista. Na *História natural* de Plínio, no capítulo XXXIV, há uma passagem que exemplifica a mistura desses modelos, na qual ele descreve a posição de Lísipo, cujos antepassados haviam esculpido a figura humana como ela era, e sua opção, contudo, foi modelá-la como o que parece ser (TATARKIEWICZ, 1992, p. 126).

É importante ressaltar que foi no período da estética clássica (Tatarkiewicz, 2000, p. 31) que, junto à grande arte, surgiu a teoria da arte, na qual foram estabelecidas as regras de simetria, de proporções matemáticas e dos cânones. Essas regras foram criadas a partir da vontade de consolidar aquilo que tornou possível medir e ditar o que era a beleza, pois a ideia do belo não estava presente em todas as obras. Com a criação das regras da arte, era possível que o artista produzisse uma obra bela caso seguisse as regras, ou não-bela, caso as ignorasse. Contudo, aqui se coloca uma questão sobre se seria feio só o que estava fora das proporções ou se haveria uma escolha para produzi-lo? Nesse primeiro momento, temos a definição de uma fórmula para o belo, mas ainda não sabemos sobre a manifestação do feio. Contudo, mesmo sem essas definições, o fato é que desde a Antiguidade existiram, junto às mais belas esculturas, obras que também apresentavam o desproporcional, o disforme e o feio. Por isso, criar um cânone, ou seja, estabelecer parâmetros rígidos sobre a maneira de se produzir as formas, era não só uma imposição sobre o que deveria ser a beleza, mas, acima de tudo, a busca de uma definição clara do que não era o belo.

Retomar o conceito do cânone é fundamental para compreender a oposição entre o belo e o feio, para a produção artística e os efeitos que ela provocaria no observador. Os gregos estabeleceram que para cada obra haveria um cânone (*kánon*), cujos objetivos eram prescrever normas artísticas justificadas em motivos estéticos, que podiam ser modificadas e corrigidas, bem como definir as proporções expressas matematicamente. A partir disso, foram definidos cânones para várias áreas da produção artística, como a arquitetura e a escultura. Por exemplo, na arquitetura, o cânone se referia desde a totalidade da construção até os seus detalhes, como colunas, capitéis, cornijas, frisos e frontões, e pretendia ser uma lei eterna e universal, independente do indivíduo e do tempo. Na escultura, o cânone tem um aspecto quantitativo, estipulando proporções fixas, simetria das partes e estudo das relações entre a parte e o todo. Em síntese, o fundamento dos cânones é a proporção perfeita, que rege o cosmos, o que significa que se a criação dos homens pretende ser perfeita, deve, para isso, seguir tais medidas. Tendo a pretensão de ser universal e atemporal, a forma canônica foi aplicada no período grego, da arte clássica, pois havia a convicção de a beleza objetiva estar relacionada às proporções perfeitas, entendidas matematicamente, uma vez que a beleza seria objetiva e poderia ser produzida por meio de números e de medidas. Para se chegar a essa proporção, foram escolhidas, como objetos de representações, as formas orgânicas, por meio das quais a beleza poderia ser medida nas formas, nas proporções e nas escalas dos seres vivos, com destaque para o homem. Esse modelo deriva sua beleza da natureza, ou seja, a mimesis tem como referência o mundo natural, mas é totalmente controlado pela ordem compositiva (TATARKIEWICZ, 2000, p. 81).

Em um primeiro momento, a arte poética foi associada à eúritmia, contudo, nas obras *Górgias* e *Sofista*, de Platão, há uma combinação de teorias: a poesia é feita por intermédio de criações verbais irreais, que provocam a ilusão na mente dos ouvintes e dos espectadores, e, conseqüentemente, o choque emocional; já a consolidação do estudo da simetria ocorreu com a criação do cânone, que, por princípio, não tem qualquer relação com os efeitos sensíveis que essa arte provocaria, pelo contrário, ela está associada a uma forma racional de produção da beleza. Embora esses modelos pretendam ser independentes, eles não são puros, e quando os aproximamos das questões da mimesis, à imitação das coisas reais – que, na sua

essência, produz algo fictício, como colocado nessa passagem da *República* (599D) de Platão –, “o imitador é o que produz coisas irreais” (TATARKIEWICZ, 1992, p. 128).

Embora os conceitos de mimesis e artes plásticas tenham sido destacados na Grécia Clássica (Tatarkiewicz, 2000, p. 23), eles já estavam presentes no pensamento da Grécia Arcaica, aparecendo, primeiro, nas reflexões sobre a poesia, e, posteriormente, foram aplicados à dança (entendida como expressão de sentimentos e das experiências vividas mediante gestos, sons e palavras) e depois à música, à poesia e às artes plásticas. Diante desse contexto, existe uma dificuldade em aproximar os conceitos da mimesis com as artes pictóricas, pois, inicialmente, ele foi pensado sobre a poesia e, depois, como um conjunto de normas, como o cânone, por exemplo.

1.1.1. Mimesis em Sócrates

Uma referência importante para estudar a aproximação entre mimesis e as artes pictóricas são os objetivos estabelecidos por Sócrates para o trabalho do artista, do pintor e do escultor, encontrados nos seus diálogos com o pintor Parrasio, registrados por Xenofonte (Recordações de Sócrates, livro III, capítulos 8 e 10).³ Segundo o filósofo grego, o ferreiro e o sapateiro criam objetos que a natureza não produz, enquanto a pintura e a escultura imitam e repetem o que existe na natureza. No diálogo com o pintor Parrasio, Sócrates aborda as questões relativas à arte de representar. Nessa conversa, o filósofo afirma que a pintura é a representação dos objetos que podem ser vistos por meio de cores, sombras, profundidade etc., porém, essa construção da imagem pode ser feita de uma maneira que melhore o que existe na natureza, pois não existiria um homem que não tenha algum membro irreprovável, então o artista pode reunir, a partir de diversos modelos, o que cada um tem de mais belo e, assim, criar um conjunto harmonioso. Depois dessa discussão técnica e formal, Sócrates pergunta: é possível representar o caráter da alma? Coisas como a independência, a humildade, a grosseria e a alegria? O pintor afirma que sim, pode-se representar um rosto radiante e outro triste, por exemplo. Por fim, Sócrates

³ Esse diálogo escrito por Xenofonte, Comentário III, 10, 1. E está disponível no The Project Gutenberg Ebook of The Memorabilia, by Xenophon (www.gutenberg.org).

questiona sobre a recepção do espectador, isto é, se é mais agradável ver homens que evidenciam caracteres belos, bondosos e agradáveis ou feios, malvados e odiosos. Nesse ponto, o pintor só afirma que há muita diferença e não faz nenhuma análise sobre essa experiência. A partir desse trecho, podemos observar que Sócrates aponta para quatro questões muito importantes para o estudo das artes pictóricas: a técnica, a composição, a representação do caráter e a recepção.

Em dois momentos nesse trecho estão evidentes questões significativas para o estudo do feio; o primeiro é quando Sócrates afirma que a pintura deve representar o que é visto, tendo a potência de representar o feio, o repugnante, o belo, qualquer coisa. Mas, ao colocar, em seguida, que o artista deve melhorar o modelo, corrigir as imperfeições, ele coloca que a arte deve representar somente o belo. O segundo aspecto diz respeito à recepção das obras, quando Sócrates pergunta se agradaria mais ver o belo ou feio. Embora o pintor não tenha dado qualquer resposta, a pergunta em si é muito importante, observarmos aqui que existe potencialmente a presença do feio, tanto na representação quanto na recepção, mas ela acaba sendo negada devido à defesa das regras formais, que têm como objetivo produzir o belo.

1.1.2. Mímesis em Platão

Em Platão, o feio aparece em situações nas quais não é possível fazer a distinção daquilo que pertence à ética e à estética, por isso, a dificuldade para reconhecer sua natureza enquanto categoria estética ocorre porque não há evidência de sua vinculação com as artes (HERRERO, 1998). Contudo, nos trabalhos de Lichtenstein (1994) e Blanc-Benon (2009), encontramos aproximações entre mimesis e pintura, que trabalharam trechos das obras *Górgias* e *República*, e, a partir de seus comentários, poderemos identificar alguns elementos que remetem à natureza do feio nas artes pictóricas. Em Platão, não se apresenta uma abordagem de uma experiência estética do feio que considere a percepção da arte, contudo, ele elucida os aspectos provocados no âmbito da ética. A feiúra é um conceito que permeia, simultaneamente, as ações condenáveis e as práticas da pintura e da retórica.

Herrero (1998, p. 683) reconhece no pensamento de Platão a relação direta com os conceitos pitagóricos, mas considera que o pensador grego levou as questões

da beleza para além desses conceitos iniciais e introduziu novas abordagens. Com relação à *mímesis* e o feio, o pensamento platônico deve ser entendido vinculado ao belo, podendo ser compreendido a partir de quatro aspectos: a relação do belo e do feio com os conceitos pitagóricos da harmonia e da simetria; a aproximação do belo com a virtude e do feio com os vícios; a relação do feio com a imitação, e, por fim, o feio como um efeito comparativo entre os seres. Embora ele não aborde diretamente essas questões tendo como referência as artes pictóricas, seus aspectos conceituais são importantes para este estudo.

Em Platão, o que é contrário a *taxis* e à *symmetria* da harmonia pitagórica é feio (Herrero, 1998). Em virtude disso, apregoa-se o ensino dos ritmos e das harmonias que mostrem aos jovens a imperfeição e a fealdade das falsas artes e de certas aparências da natureza. Tanto no homem como na poesia, os sentimentos incontrolados e as paixões irrefreáveis são feias, motivo pelo qual as passagens de Homero que fazem referência à risada dos deuses deveriam ser proibidas na república ideal. É feio tudo o que não se apresenta com formato mensurável, a que falta forma, ritmo e harmonia, que copia o mal e o falso, associando-se, portanto, também às questões da alma humana. Podemos observar essa relação nos seguintes trechos do capítulo III de *A República*⁴:

401a [...] cheia está a arte de tecelagem, de bordar, de construir casas, e o fabrico dos demais objetos. Em todas estas coisas há, com efeito, beleza ou fealdade. E a fealdade, a arritmia, a desarmonia, são irmãs da linguagem perversa e do mau caráter; ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do inverso, que é o caráter sensato e bom (PLATÃO, 2001, p. 131).

402a [...] E porque aquele que foi educado nela [beleza], como devia, sentiria mais agudamente as omissões e imperfeições no trabalho ou na conformação natural, e, suportando-as mal, e com razão, honraria as coisas belas e, acolhendo-as jubilosamente na sua alma, com elas alimentaria e tornar-se-ia um homem perfeito; ao passo que as coisas feias, com razão as censuraria e odiaria desde a infância, antes de ser capaz de raciocinar, e, quando chegasse a idade da razão, haveria de saudá-la e reconhecê-la pela sua afinidade com ela, sobretudo por ter sido assim educado (PLATÃO, 2001, p. 133).

Herrero (1998) também relaciona a teoria platônica da *mímesis* com o feio, afirmando ser possível deduzir que a cópia artística, por seu distanciamento do ser e

⁴ Os grifos são nossos, visando destacar os termos relativos ao feio: fealdade, arritmia, desarmonia, coisas feias.

por consistir em mera aparência da realidade, poderia ser caracterizada como “fealdade do falso”. Observa, ainda, que no *Hípias Maior*, em quase todos os temas de discussão, o feio é o contrário do belo. Feio é, entre outras coisas, o que não é útil e “não é bom para nada”, e é nesse texto que Platão situa a problemática do belo e do feio de maneira relativista, ao afirmar que existe uma perspectiva comparativa entre o belo e o feio, ou seja, o que é belo pode se tornar feio dependendo do que está próximo a ele. Assim, “o mais belo dos macacos é feio quando comparado com a espécie humana” e “a donzela mais bela é feia ao lado dos deuses” (PLATÃO, *Hípias Maior*, 288e, 295d/297a).

Nesse primeiro momento de análise, cabe perguntar se o belo é a harmonia e o feio a desarmonia, ou, como colocou Platão: o feio é a desgraciosidade? Por um lado, considerar a beleza como algo estritamente matemático, como fizeram os pitagóricos, é muito redutor. Por outro, reconhecemos que o feio é relativo ao belo, sendo feia qualquer coisa que simplesmente apresentasse falta de proporção. No texto de Platão, o conceito do feio, inicialmente associado à desgraciosidade, passa, também, a ser relacionado com a corrupção dos valores, e tem um aspecto educativo, no sentido de que ele deve ser evitado para educar os jovens. Platão amplia o debate iniciado pelos pitagóricos, passando da esfera estritamente matemática e formal para a dimensão ética, por estar associado à degradação dos valores.

O Segundo aspecto da análise recai na natureza do simulacro presente na pintura. N’*A República*, temos o trecho clássico sobre as formas de produção da cama, que, segundo Blanc-Benon (2009, p. 37-38), também pode conduzir para o estudo sobre a pintura. Ao comparar a cama feita pelo marceneiro e a pintura da cama, ele afirma que a primeira é melhor pelo fato de que podemos usá-la, ao passo que a segunda nós podemos apenas olhar. Do ponto de vista da produção dos trabalhos, o marceneiro faz uma cama que não é uma aparência, contudo, ele não elabora sua forma verdadeira, que seria universal e, por isso, está no mundo das ideias. O pintor, por seu turno, tem a possibilidade de reproduzir qualquer coisa sobre a tela. Além disso, ele oferece ao espectador um único ângulo, por isso, a imagem feita pelo artista é como o reflexo no espelho, isto é, ela é desprovida de consistência. Como observou Blanc-Benon (2009, p. 37), Platão não faz referência à parte técnica necessária para

a produção de uma imagem, mas fornece duas evidências sobre isso. A primeira é a técnica (*eikastikè téchnè*), que permite produzir cópias (*eikona*) que possuem a fidelidade com a forma: a cama feita pelo artesão é uma imagem/cópia. A segunda técnica (*phantastikè*) é aquela na qual o artista não cria a ilusão de uma semelhança, mas sim a própria visão daquilo que observa: o pintor e o escultor fornecem ao espectador uma ilusão do real, suas imagens são enganosas. Como observou Lacoste (2011, p. 11-13):

[...] a cama 'natural' (597b), a cama em verdade, a ideia de cama, depois a cama individual que o artesão fabrica e, finalmente, a cama pintada pelo pintor (*zôgráfos*), tal a Cama pintada por Van Gogh. A ideia de cama é denominada uma cama 'natural' (*phýsei*): uma fórmula deveras estranha, dado que a natureza ignora as camas. Mas é claro, neste caso, que a *phýsis*, a natureza em questão, designa o modo que a ideia tem de se manifestar por si mesma, de desabrochar, de se fazer presente. Para explicar esse modo de ser em verdade, Platão recorre à ideia misteriosa de um Deus 'operário natural' da essência da cama, da cama única. Os artesãos encarnam essa ideia nas múltiplas camas fabricadas, e o pintor, imita, por sua vez, a obra dos artesãos. [...] A mimesis pictórica não é, portanto, apenas imitação. O pintor que não produz utensílios para o uso comum dos homens está mais distanciado da cama, em sua verdade, do que o artesão. A mimesis é uma produção subordinada que se define pela distância, pelo distanciamento em relação ao ser, à ideia de cama, à forma não desfigurada. [...] Com efeito, a diferença entre o artesão e o pintor é capital para nosso propósito: o artesão fabrica uma cama que tem a unidade, a identidade de uma coisa (598a). O pintor, em contrapartida, apenas pinta, apenas 'reproduz' um aspecto da cama, de frente ou de lado etc. Portanto, o pintor imita o real, não como este é, mas como aparenta ser. Ele pinta um *phántasma* (598b), a pintura define-se, pois, por seu distanciamento do real e do verdadeiro, *produz um simulacro* (grifo nosso), um ídolo (*eídôlon*).

Lichtenstein (1994, p. 46-47) aborda a pintura como arte do simulacro em Platão, a partir do seguinte trecho em *Górgias* (465b): "toailete: coisa prejudicial, enganadora, indigna de um homem livre, que ilude através das aparências, de cores, de um brilho superficial e de roupagens de tal maneira que a procura de uma beleza emprestada acaba desdenhando a beleza natural que a ginástica propicia." Esse texto não visa a pintura, e sim a retórica, cuja falsidade sofística Platão quer provar. Os critérios usados, contudo, aplicam-se a todos os simulacros de aparência dentre os quais a pintura se encaixa. A análise de Platão diz respeito a uma crítica geral da vaidade, englobando o conjunto de artes miméticas. Mesmo não sendo citadas entre as técnicas condenáveis da sedução, as artes visuais sofreram:

[...] seus efeitos por causa de uma série de deslocamentos que supõem a evidência de uma comparação, cuja pertinência nunca mais será questionada e com a qual nos deparamos constantemente nas análises posteriores dessas duas artes. A retórica será sempre pensada em termos de pintura, e a pintura em termos de retórica, como se a definição de uma só pudesse ser anunciada na metáfora da outra (LICHTENSTEIN, 1994, p. 47).

Em *Górgias*, temos a distinção das atividades que promovem o bem do corpo e aquelas que promovem o bem da alma. A primeira categoria é denominada “política”: pertencem a ela a legislação e a justiça, correspondente à sofística e à retórica. A segunda categoria não tem uma denominação específica: trata da medicina e da ginástica, reproduzidas pela cozinha e pela toalete. Essa categoria diz respeito ao corpo e engloba todas as modalidades de sua existência, que estão, por sua vez, vinculadas às atividades reais ou aos simulacros. Dentre os simulacros, a vaidade se destaca dentro da toalete por ter como finalidade a sedução e o prazer, isto é, ela pode ser uma “alteração da alma” correspondente à natureza supérflua do corpo. Ela também é uma atividade mimética, que finge ser uma arte e que tem sua origem nas modalidades estéticas do prazer: “eu chamo de vaidade e considero-a feia, Polos, porque ela visa ao agradável sem preocupação com o melhor” (*Górgias* 456a). Para Lichtenstein (1994, p. 48), essa afirmação associa os valores estéticos aos morais, e a definição da feiúra passa a ser um fundamento para garantir a beleza: “Para existir, o Belo será obrigado a exibir seus atestados de boa conduta e metafísica. Como não deve preocupar apenas em agradar, seu lugar está filosoficamente designado: entre a Verdade e o Bem.” Platão, contudo, não condena como feias todas as práticas que visam ao agradável, mas somente aquelas que não preocupam com o melhor e que, portanto, estão vinculadas exclusivamente ao prazer: “Só o prazer feio e culpado foge às regras, para obedecer apenas a seu próprio movimento. Pois ele se perde então na autonomia paradoxal de um gozo ilícito que nada pode vir a legitimar.” Nesse sentido, segundo Lichtenstein, a pintura, juntamente com a retórica, passa uma parte da história das artes visuais tentando responder a essa condição, uma vez que ela esteve, por muito tempo, associada a uma “toalete”, *kosmètikè* enganadora, capaz de produzir ilusão por meio das cores. Ela está, assim, associada às atividades que têm em comum a prática de simular a verdade e colorir a natureza, como, por exemplo, as técnicas de maquiagem, de coloração e pintura: “Para toda uma tradição da qual hoje somos herdeiros, o disfarce será daí por diante visto como o indício de uma lacuna

original, a máscara de uma feiúra sempre pressentida sob o virtuosismo das aparências, a marca de uma imperfeição que a arte procuraria dissimular” (*ibid.*).

A ligação entre o rigor moral com a austeridade estética é a referência para se concluir que apenas aquilo que é insípido, inodoro e incolor pode ser chamado de verdadeiro, de belo e de bom. Essa condição se manifesta em diferentes épocas por aqueles que são defensores do platonismo, sejam eles filósofos ou oradores, homens de letras ou da igreja, pintores ou geômetras, decoradores ou arquitetos. Eles são:

[...] os herdeiros de uma metafísica cujo olhar moral só pode ver um universo preto e branco, desprovido de seus adereços, lavado de suas maquiagens, purificado de todas as drogas que ofuscam o espírito e embriagam os sentidos. Todos eles sempre desejarão fechar os armários de perfumes e as caixas de cores para impedir que todo o conjunto de atividades que Platão havia designado como mágicas e maléficas escapassem da farmácia em que ele quisera arrumá-las e da qual, infelizmente, elas nunca deixaram de fugir para penetrar no universo do discurso e da representação (LICHTENSTEIN, 1994, p. 50).

O princípio da pintura para Platão é a ilusão de ótica, isto é, ela é feita para nos enganar. Em uma passagem d’*A República* (602), ele afirma que os objetos são diferentes quando você os vê dentro ou fora da água, próximos ou distantes. O pintor, ao fazer uso dessas variações, cria sua obra, mas não nos faz conhecer. Devido à impossibilidade do conhecer associado à prática da ilusão, Platão aproxima as ações do pintor com a do sofista, no qual o primeiro exhibe a aparência de qualquer coisa por meio das cores; o segundo exhibe a aparência falando sobre qualquer coisa. Ambos fazem “artes do simulacro” (*Sofista* 233^a-235^a). Segundo Blanc-Benon (2009, p. 40), a partir do momento em que o principal problema é traçar uma clara linha de demarcação entre saber e não saber, todas as imagens são consideradas como simulacros, sem nenhuma distinção entre pintura, escultura, reflexo na água ou no espelho. Um exemplo disso é a relação da mimesis platônica com o *trompe-l’œil*, isto é, de ilusão, que anuncia o risco de se confundir a cópia com o seu modelo. Para que essa confusão não ocorra, é necessário distinguir claramente as noções de modelo, seu estatuto e sua relação com a imagem. Sendo a pintura uma arte que, na sua execução, lida com esses dois critérios, poderíamos recorrer às pinturas contemporâneas a Platão para compreender como eles foram usados, contudo, como muitas delas se perderam, Blanc-Benon (2009, p.37) tenta reconstituir a evidência do *trompe-l’œil* por meio de uma passagem do livro XXXV da *História Natural* de Plínio

(79 d.C.). Nessa narrativa, os pintores Parrásio, Protógenes, Zêuxis e Apele elaboravam suas pinturas com noção de distância, e, para isso, usavam a técnica da skigrafia, que consiste em fazer uso de cores e de sombras para promover a ilusão de profundidade. Por isso, essa técnica também tem os nomes de *tracé de l'ombre* (rastros das sombras) ou *trompe-l'œil* (ilusão de ótica) BLANC-BENON (2009, p. 37).

Para compreender melhor essa relação entre o pintor e o sofista, faz-se necessário, inicialmente, retomar as diferenças entre os fazeres do artesão e do artista. Cada artesão pode confeccionar objetos (coisas singulares) a partir do seu olhar sobre uma forma única, como no caso do marceneiro, que tem a sabedoria de fabricar uma cama, uma cadeira etc. O artista, por sua vez, é um tipo de artesão que é afetado pela condição da multiplicidade, a *hybris*, que faz com que ele não crie um objeto particular a partir de um modelo, ao contrário, ele pretende criar tudo. Para Platão, essa característica faz com que o pintor seja colocado mais próximo do sofista, como aquele que pretende saber tudo, mas não sabe nada. Ambos dão a aparência de um saber absoluto, mas não deliberam, na realidade, sobre qualquer saber.⁵

A pintura é produzida a partir de princípios da ilusão, do simulacro, da toailete, ela é a *kosmètike* enganadora. Para elaborá-la, o artista não tem como referência a natureza ou a observação da realidade, pelo contrário, ele faz uso dos rastros das sombras, da ilusão de ótica. Sua ação é próxima da sofística, uma vez que o que é exibido é a aparência. Nessa comparação, enquanto o sofista usa a palavra, o pintor se manifesta por meio da forma e da cor. A pintura é associada à vaidade, que pertence à totalidade da toailete, e é considerada feia não porque tenha representado uma forma desproporcionada ou provocado a repugnância, mas por ser um gozo ilícito, que visa apenas ao agradável, ao prazer. A feiúra tem em Platão seu componente ético, sua definição está associada com aquilo que é reprovado; ela é o oposto do belo, que é, por sua vez, vinculado à verdade e ao bem. Tendo em vista que foi na Grécia clássica que o cânone foi criado, em um primeiro momento parece lógico que, ao se ter um modelo de beleza, simplesmente não praticá-lo produziria o feio, porém, a teoria platônica não está relacionada com a figuração. Portanto, a feiúra

⁵ Essa análise de Blanc-Benon (2009, p. 39) teve como referência os seguintes textos de Platão: *A República*, capítulo X, 596c e *Teeteto/Sofista* 232 a.

pode ser uma prática associada à pintura não por esta apresentar uma figura feia, e sim pelo seu caráter de simulação e de ilusão. A questão da forma perpassa a relação de Platão com a afirmação de Pitágoras de que aquilo que não segue a *taxis* e a *symetria* é feio, mas, nesse momento, essa relação também não é estética, e sim matemática. Caso ele fosse reportar às sensações da arte, teria de fazer referência à eurtmia. Em Platão, a dificuldade em traçar um lugar para o feio e a pintura ocorre não só por não existir um estudo sobre a pintura no âmbito da estética em sua obra, pois, mesmo que já tenha ocorrido a invenção do cânone, isto é, um conceito de beleza inabalável e incontestável, o feio não está ligado a um componente da forma. A ação do pintor platônico não tem vínculo com as regras canônicas, ele está preso às sombras, às ilusões, às distorções da visão, que são apenas aparentes, falsas e feias.

1.1.3. Mímesis em Aristóteles

Para os gregos, poesia, dança, pintura, escultura e música são artes miméticas e, segundo Aristóteles, a mímesis é uma aptidão natural do homem, um meio inicial de aprender e de conhecer. Segundo Nunes (1999, p.18-19), essa tendência mimética dos homens, em Aristóteles, está associada à razão, por ser nela o lugar onde a arte se manifesta. O prazer da imitação teria uma dupla natureza, intelectual e sensível: a primeira seria provocada pela comparação da representação artística com os objetos imitados e a segunda ocorreria ao admirar o resultado da execução. Do ponto de vista da produção da arte, o artista não imita o que é individual e contingente, mas o que é essencial e necessário: não as coisas como são, mas como deveriam ser, pois na natureza encontramos falhas que a arte pode corrigir. O dramaturgo, por exemplo, representa ações grandiosas, posto que a tragédia é a possibilidade da natureza que é comum a todos, enquanto a história, por sua vez, relata acontecimentos de forma particular.

Segundo Tatarkiewicz (2000, p. 145-146), as biografias antigas de Aristóteles citam alguns trabalhos nos quais o filósofo tratou da teoria da arte, seriam eles: *Dos poetas*, *Problemas homéricos*, *Sobre a beleza*, *Sobre a música* e *Poética*. Todos esses tratados se perderam, exceto a *Poética*, que não foi conservada integralmente, mantendo apenas os trechos dedicados à tragédia e à epopeia. Além disso, em outras

obras do autor encontramos trechos nos quais tratou de questões da arte, como na *Retórica*, livro III, em que ele analisou a questão do estilo, e na *Política*, livros I e III.

Segundo Jimenez (1999, p. 215), a síntese da concepção estética de Aristóteles é a sua defesa da imitação, a apologia da mimesis: imitar é um ato legítimo, uma tendência natural. Blanc-Benon (2009, p. 41) observa que essa naturalidade da mimesis, manifesta desde a infância, produz uma forma de conhecimento aos adultos e aos cidadãos, e esse, por sua vez, está vinculado a um tipo de prazer da representação. Para compreender o sentido do *imitar* em Aristóteles, é necessário, inicialmente, retornar à relação entre arte e imitação da natureza, e, para isso, Blanc-Benon (*ibid.*) recorre às seguintes passagens da *Metafísica* e da *Física*:

As substâncias se geram ou por arte ou por natureza, ou casualmente ou espontaneamente. A arte é princípio de geração extrínseco à coisa gerada (de fato, o homem gera o homem) [...] (*Metafísica*, L3, 1070a6).

Aquilo que por natureza vem a ser, viria a ser do mesmo modo tal como agora vem a ser pela técnica, por outro lado, se as coisas que são por natureza vierem a ser não apenas por natureza, mas também por técnica, é plausível que venham a ser do mesmo modo pelo qual surgem por natureza. Portanto, uma coisa é em vista de outra coisa. Em geral, a técnica perfaz certas coisas que a natureza é incapaz de elaborar e a imita. Assim, se as coisas que são conforme a técnica são em vista de algo, evidentemente também o são as coisas conforme à natureza, pois os itens posteriores e os itens anteriores comportam-se entre si de maneira semelhante nas coisas que resultam da técnica e nas coisas que resultam da natureza (*Física*, II, 8, 199a8).

Segundo Blanc-Benon (2009, p.41), nessa perspectiva, a arte não tem como finalizar a imitação da natureza, uma vez que esta não fornece o conteúdo nem a finalidade da arte, mas o seu processo, seu modo operatório. Aristóteles não compara as obras aos seus modelos, pelo contrário, ele define dois processos de produção independentes, a *physis* e *téchné*. Nesse sentido, a mimesis não está relacionada com os produtos da arte, mas sim com seus processos de criação. A arte, portanto, não tem como objetivo copiar a natureza, reproduzir seus produtos, e sim imitar seu movimento, de rivalizar com ela, sem síntese: “A arte não imita a natureza porque ela produz *a mesma coisa* que ela e porque ela é produzida *como* ela. A semelhança não está em pesquisar entre dois produtos, mas entre dois processos. A mimesis é um movimento, um ato e não uma coisa de semelhança” (BLANC-BENON, 2009, p.41). Contudo, existe uma diferença entre mimesis no sentido da imitação da natureza, como Aristóteles expôs na *Física* e na *Metafísica*, e aquela que ele propõe na *Poética*.

Na *Poética*, a imitação está vinculada às ações dos homens, reproduzindo-as: o autor não procura copiar um modelo natural, e sim elaborar a história por meio da verossimilhança com um começo, um meio e um fim, com o objetivo de trazer para o cotidiano aquilo que não estava ali antes (*ibid.*).

Os comentários de Lichtenstein (2004) sobre a *Poética* tornaram-se uma importante referência metodológica e um ponto de partida, posto que a autora reconhece nessa obra a existência de uma *teoria da imagem*, deslocando sua leitura do ponto de vista filosófico para o dos teóricos da arte, tais como Roges de Piles, por exemplo. Na *Poética*, o trecho no qual encontramos a citação da pintura é quando Aristóteles (1971, p. 444) compara a tragédia, a poesia e a pintura de retratos. Ele afirma que, uma vez que na tragédia ocorre a imitação dos homens que “praticam alguma ação”, eles “são indivíduos de elevada ou baixa índole”, também “os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós”, da mesma maneira fazem os pintores: Polignoto representava os homens superiores, Páuson inferiores e Dionísio semelhante a nós:

1454b [...] se a tragédia é a imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma de rudeza (Aristóteles, 1971, p. 457).

Em uma breve passagem relativa à comédia, que encontramos um vínculo entre ela e a forma feia. Segundo Aristóteles (2004, p. 68), na comédia ocorre uma imitação “de caracteres inferiores, não, contudo, em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula”. Ao contrário das ações más, porém, o “ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora”. Assim, em relação à representação das imagens, no caso, da máscara cômica, Aristóteles a considera feia e deformada, contudo, ela não exprime dor, pois o ridículo nela é inofensivo. Não existe aqui um vínculo entre o feio e as experiências que ele provocar, uma vez que a forma feia se restringe ao inofensivo.

A perspectiva de Aristóteles, assim como a de Platão, não é estética, no sentido moderno da palavra, e sim intelectual e cognitiva. A *Poética* é uma obra fundamental

para esta pesquisa, pois, embora seja dedicada à tragédia e ao teatro, em alguns trechos encontramos referências a temas importantes para o estudo das artes pictóricas, tais como beleza, harmonia, feio, terror, como comenta Dupant-Roc e Lallot (2011, p. 164). Diante disso, foram escolhidos três trechos da *Poética* para serem estudados aqui: o primeiro relaciona a pintura com a tragédia e a comédia; o segundo é a parte do capítulo IV na qual se aborda a representação dos animais desonrados e dos cadáveres; e o último é o trecho sobre a *kátharsis*. Considerando a importância do tema da mimesis em Aristóteles para este trabalho, tendo em vista sua aproximação à teoria da arte (LICHTENSTEIN, 1994), este tópico do trabalho será desdobrado nos seguintes: mimesis e feio, *kátharsis* e o feio, feio e artes pictóricas.

1.2. Feio e Mimesis

Aristóteles no capítulo IV da *Poética* aborda o tema da representação dos animais desonrados e cadáveres na pintura. O destaque desse trecho é que estamos diante da representação de um tema feio, que a princípio traria a sensação de repugnância, mas que como veremos pelos comentadores, Davis (1992), Lichtenstein (1994), Danto (2005) e Dupont-Roc e Lallot (2011), a abordagem de Aristóteles nos conduz para o debate sobre a relação da mimesis com o conhecimento e o prazer. A passagem mais central para nós é a seguinte:

Pois a imitação é natural para os seres humanos desde a infância — e nisso eles diferem do resto dos animais por serem [literalmente: ele é] os mais imitativos e fazem [*poieitaí*] seu primeiro aprendizado através da imitação — como é [natural] para todos ter prazer nas imitações. E o que ocorre em relação às obras [ou feitos — *erga*] é um sinal disso; pois temos prazer em admirar especialmente imagens precisas de coisas que poderiam ser elas mesmas dolorosas, por exemplo, as formas visíveis tanto da mais desonrada fera e de cadáveres. E a causa para isso é que o aprendizado não é apenas o mais prazeroso para os filósofos, mas também para os outros homens, embora eles raramente participem nele. De acordo com isso, eles têm prazer em ver imagens, porque, ao contemplá-las, ocorre que eles aprendem e compreendem [*sylogizesthai*] o que cada coisa é, por exemplo, que este é aquele, dado que, se por acaso, ele não tiver visto [alguma coisa] antes, ela não produzirá [*poiéseí*] prazer como imitação, mas apenas pela sua habilidade, cor ou qualquer outra causa como essa [...] (Aristóteles, 1448 b 4-24).

Michael Davis (1992) aborda a duplicidade existente na concepção de mimesis em Aristóteles, pois “mimesis” pode significar tanto a ação de mimetizar quanto o produto, e, por isso, podemos questionar o que está sendo proposto em cada caso: o

ato de imitar ou a coisa imitada. Para responder, recorreremos às duas “causas naturais” que nos levam a produzir arte: a primeira seria nossa tendência natural para imitar e a segunda o nosso prazer na imitação. Dupont-Roc e Lallot (2011, p. 164) afirmam que a afinidade do homem com a representação se manifesta de duas formas: uma ativa, que se refere a produção de formas representativas; outra receptiva, quando manifesta prazer diante das obras representadas. Por meio dessas duas formas, a disposição mimética do homem é o fundamento do seu aprendizado tendo em vista que abstração da própria forma é o seu afastamento da realidade e, por isso, um exercício intelectual e cognitivo.

A partir dessa passagem, podemos colocar a seguinte questão: qual a possibilidade de existir prazer em contemplar imagens precisas feitas tendo como referência “as mais desonradas das feras” e cadáveres? O primeiro motivo seria um reconhecimento: “esse é aquele”, ou seja, o sujeito já viu os objetos e sente prazer em reconhecê-los. O segundo motivo é que existe prazer em contemplar a própria imitação, a criação do artista, a obra da arte. Segundo Dupont-Roc e Lallot (2011, p.165), o prazer do reconhecimento é intelectual, ocorrendo se o sujeito identifica na representação o objeto natural conhecido anteriormente. Mas o prazer próprio dessa revelação ocorre quando se percebe, também, que o quadro não é uma réplica exata do objeto. O quadro que abstrai do modelo original, solicita do observador as faculdades da racionalidade (*sullogizesthai*, 48b,16) e ativa no interior do reconhecimento o prazer da descoberta que é simultaneamente comoção/surpresa (*thaumazei*) e prazer de aprender (*manthanei*).

Diversos comentários a esse argumento de Aristóteles possuem como aspecto comum as reflexões sobre o fazer artístico e a autonomia da obra pictórica. Para Davis (1992), isso estaria relacionado com o prazer que temos em *com-por*, pois a representação consiste em separar elementos e facetas do complexo do real, para lhes dar certa totalidade, como, por exemplo, ao pintar um retrato, o pintor tem de se concentrar exclusivamente na face a ser pintada, e isso é um ato do pensamento. O prazer que temos por natureza é o de *com-por*, podendo nos dirigir, inicialmente, à precisão da representação, porém, a semelhança não é sempre a origem do nosso prazer, uma vez que podemos nos deleitar com uma imagem mesmo se nunca

tivermos visto o que ela mimetiza. O prazer em contemplar as imagens de animais desonrados (*atimotatoi*) e cadáveres (*nekroi*) seria o prazer do pensamento, que pode transformar o terrível em deleite. O exemplo dos cadáveres (*nekroi*) nos coloca diante de algo horrível não porque isso seja fisicamente feio, mas porque esse ato nos torna conscientes de nossa própria morte. Assim, a característica principal da mimesis seria o prazer em comparar aquilo que foi separado da realidade, não importando se essa coisa nos agrada ou desagrade no mundo real.

Esse trecho da *Poética* também foi analisado por Arthur Danto (2005, p.49-50) no texto *Obras de arte e meras coisas reais*, no qual afirma que o prazer que temos em observar na arte o que nos desagrade na realidade estaria ligado à nossa capacidade de fantasiar. Quando o observador diz ‘isso não é real’, esse fato contribui para o prazer das pessoas diante da imitação, uma vez que esse tipo de prazer pressupõe o conhecimento de que seu objeto é uma imitação ou que não é real:

Mas, é surpreendente que a fonte de prazer, no caso das imitações, tenha de ser compreendida como não real, seja o que isso for, e que se parta do pressuposto de que o conceito é acessível a qualquer um que experimente essa categoria de prazer. [...] O prazer que sentimos com as imitações pertence, portanto, à mesma ordem de satisfação que as fantasias nos proporcionam quando sabemos que se trata de uma fantasia que não estamos sendo induzidos a crer que seja uma coisa real. [...] É evidente que parte do prazer se deve ao conhecimento de que aquilo *não está realmente acontecendo*, e não a um aprendizado decorrente da imitação, como Aristóteles acrescenta, parecendo dar uma explicação mas na verdade mudando de assunto (DANTO, 2005, p.50-51).

Esse tipo de prazer só pode ocorrer naqueles que têm o conceito de realidade oposto ao de fantasia e naqueles que compreendem que o prazer seria muito diferente se tentasse concretizar suas fantasias. Esse lugar da arte, proposto por Danto (2005, p. 51-52), de que, ao vermos o objeto, “não estamos induzidos a crer que seja real”, seria uma segurança garantida pela fantasia. Retomando um dos exemplos iniciais deste capítulo, posso me deleitar observando a assustadora Medusa de Rubens, pois sei que esse ser não existe na realidade, não existe a mulher que possui cabelos de cobra e que é capaz de petrificar os homens que olham diretamente para ela, mas posso me deleitar com a criação da fantasia que ela representa.

Esse trecho da *Poética* reporta a uma problemática para se pensar o feio no âmbito da estética, uma vez que a produção de uma pintura, na perspectiva da

mímesis aristotélica abordada nas obras *Poética*, *Física* e *Metafísica*, envolve três aspectos: o processo de fazer o quadro, a criação; a coisa imitada, a representação; e a maneira como a obra é recebida pelo observador. Embora a pintura seja distinta da arte teatral, na qual a mímesis associa-se ao ato de imitar, ela pode ser analisada dentro de uma dualidade presente nas artes teatrais, no caso, a produção e a recepção. Sobre uma obra pictórica em que o artista escolheu figurar animais desonrados e cadáveres, isto é, a sensação do desagradável e do repugnante, Aristóteles em nenhum momento afirma que são imagens feias, mas sim desagradáveis. Essa constatação não ocorre a partir de sua forma, mas do sentimento que ela desperta, uma vez que ele é o oposto daquele vinculado ao belo.

De acordo com Lichtenstein (1994, p. 60), ao aproximar mímesis e prazer, Aristóteles introduziu uma nova ordem de avaliação, que obriga considerar a imagem em função de suas próprias qualidades, sejam elas poéticas ou pictóricas. À atividade mimética cabe uma finalidade que permite julgá-la em termos poéticos e não naturais, tornando possível aplicar à obra de arte critérios da própria produção artística. Essa concepção da mímesis não está limitada a legitimar as artes poéticas, ela implica uma transformação radical do estatuto teórico da pintura (LICHTENSTEIN, 1994, p. 65). Podemos afirmar que a arte deixar de estar subordinada às regras formais ou às questões éticas, como era pensado na relação do belo, verdade e bem. Em Aristóteles a pintura adquire um autonomia que legitima, simultaneamente, as liberdades artísticas inerentes às necessidades da produção das artes miméticas e o prazer estético fornecido por suas representações.

1.3. Feio e *kátharsis*

Kátharsis, um dos conceitos da *Poética* que provocaram um amplo debate, aparece como resultado da vivência do espectador diante da tragédia no teatro (lembrando que Aristóteles disse que se pode experimentar os mesmos efeitos da peça quando apenas lida). Por ser uma passagem breve, segundo Davis (1992, p. 25), por mais de um século o debate acadêmico se dedicou em saber se *kátharsis* significa purificação ou purgação. Essa dificuldade é justificada porque o termo aparece poucas vezes na *Poética*, sendo essa a passagem mais relevante:

Tragédia, então, é uma imitação [*mimesis*] de ação que é boa/séria [*spoudaios*] e completa/perfeita, tendo magnitude/grandezza, em linguagem que agrada por cada uma das espécies [*eidê*] nas partes/de cada vez [*en tois moriois*], através de atuação e não de narrativa/relato, realizando através da compaixão e do medo a purificação/purgação [*katharsis*] de tais paixões [*pathêmata*] (Aristóteles, 1449 b 24-28).

As dúvidas são muitas: até que ponto é possível que a *kátharsis* ocorra como purificação/purgação diante de ações de atores na tragédia? Se essa purificação acontece pela piedade e terror, ela só ocorreria diante do teatro ou em outras situações de compaixão, tais como na vida cotidiana? Seria possível ocorrer a *kátharsis* diante da obra pictórica e não somente no teatro? Como o feio poderia ser associado à *kátharsis*? Nosso interesse do estudo desse conceito vincula-se especificamente às duas últimas questões. Se, em um primeiro momento, reconhecemos aqui que é possível existir prazer diante da imagem (mimesis) de animais desonrados e cadáveres, agora, com a *kátharsis*, temos a ampliação da experiência estética, como observa Jimenez (1999, p. 220) ao estabelecer a relação entre mimesis e *kátharsis*:

Julgamos compreender que há uma relação entre a imitação, a mimesis, e a purgação, a *kátharsis*: diante de um espetáculo que representa ações dolorosas, tenho tendência a sentir a emoção que se procura provocar em mim. A representação de sentimentos violentos ou opressivos, por exemplo o terror, o medo ou a piedade, embora mimetizados e, portanto, fictícios, desencadeia no público, na realidade, sentimentos análogos.

Nessa primeira interpretação, a *kátharsis* ocorre em uma situação em que o espetáculo, ou a manifestação artística, representa sentimentos análogos aos do público criados pela imaginação, o que leva o espectador a uma identificação com a personagem, e não com a pessoa:

Experimento sentimentos análogos aos que a tragédia provoca em mim, liberto-me do peso destes estados afetivos durante e após o espetáculo. Dele saio como que purgado, purificado, apaziguado. Tais emoções preexistem em mim em estado latente e o espetáculo contentou-se em despertá-las? Ou então, tê-las-á totalmente provocado? Estará o espectador predisposto, por sua própria natureza, a reagir em função de uma representação especialmente concebida para perturbá-lo em pontos sensíveis de sua personalidade? Aristóteles não o diz (JIMENEZ, 1999, p. 221).

Apesar das dúvidas que são geradas por essa falta de respostas, podemos considerar que existe uma purificação/purgação das emoções do espectador diante de uma obra de arte que não é uma mimesis da realidade e sim uma produção da

imaginação do autor. Aristóteles diz que a tragédia é uma imitação que, ao provocar piedade e medo, realiza a *Kátharsis* de paixões ou sofrimentos. Para elaborar a análise desse conceito, é importante saber, primeiro, em que consiste essa purificação e por que ela é efetuada por medo e piedade. É preciso considerar o estatuto ficcional da representação mimética para entendermos como ela pode efetuar a purificação das emoções. Segundo Davis (1992, p. 28), trata-se de uma manifestação simultânea da realidade e falsidade:

Elas [as imagens] somente podem nos afetar na medida em que são reais; devemos, portanto, entrar na perspectiva do personagem. Por outro lado, elas somente podem nos afetar como imagens se nós estamos conscientes de sua irrealdade; essa distância nos permite separar a nós mesmos da adversidade do personagem.

Essa separação entre mimesis e realidade, ou entre falso e verdadeiro, seria a segurança que a arte nos apresenta, pois podemos ter vários sentimentos diante do espetáculo trágico, mas tendo a consciência de ser uma mimesis, uma imitação do mundo, uma fantasia. Se consideramos, anteriormente, que a mimesis na arte pode nos levar ao prazer, para Davis (1992, p.29), “toda mimesis envolve purificação”, e isso ocorre porque a obra de arte é um deslocamento do real, um recorte de parte do mundo escolhido pelo artista. A arte separa-se de nossa experiência ordinária a fim de representá-las; para que sejamos capazes de dizer ‘este’ é ‘aquele’, é necessário que os limites artificiais sejam colocados ao redor da coisa, de modo a torná-la descontínua com a realidade. Esse deslocamento do real faz ocorrer a purificação por meio da piedade e do medo. Segundo Davis (1992, p.29):

O objeto de piedade e medo é o mesmo — ambos envolvem ser afetado por um mal iminente e destrutivo ou doloroso. Eles diferem a respeito da pessoa de quem esse mal se aproxima — eu mesmo ou outrem. Ao provocar tanto piedade quanto medo, a tragédia sublinha a tensão entre estas duas perspectivas; por um lado, entramos na perspectiva do personagem e, por outro, nos distanciamos. Somos simultaneamente práticos (vinculados à ação) e teóricos (vinculados ao olhar ou à contemplação), e deve ser assim, porque estamos teorizando sobre questões práticas. Nosso medo é sinal de que suspendemos a realidade ordinária.

A partir desse ponto de vista, o mecanismo da *kátharsis* manifesta esse jogo de nos envolvermos com a ação trágica idealizada e contemplarmos essa ação, simultaneamente. Se sentimos medo ou piedade, é porque suspendemos por algum tempo a realidade e nos entregamos à experiência da arte. Para sentirmos a piedade

por Édipo, devemos aceitar sua experiência como real. Piedade e medo são causas da *kátharsis* porque a tragédia sempre lida com males iminentes, e essas duas paixões representam nossa dupla resposta (DAVIS, 1992, p. 29-30). Assim, a *kátharsis* trabalha nesse duplo sentido do imaginado e do real.

Retomando a pergunta inicial: seria possível ocorrer a *kátharsis* diante da obra pictórica e como o feio poderia ser associado a ela? Para iniciar essa reflexão é necessário diferenciar a arte pictórica figurativa e a abstrata, tendo em vista que o feio (ou o não belo) pode se manifestar em ambas. Sem dúvida, na arte figurativa a representação da imagem possuiu mais propensão em provocar os efeitos da percepção no observador, como também abordado no trecho do capítulo IV.

Os dois aspectos da obra de Aristóteles, abordados neste trabalho, foram pensados em um momento no qual havia uma separação entre as artes pictóricas e o teatro. Cabe perguntar, no momento atual, sobre essa desvinculação. Por exemplo, o tema da tela *Guernica* (1937) de Picasso aponta uma ação trágica, uma vez que faz referência à guerra, ao sofrimento, a um fato que foi real. A partir dela há dois tipos de experiência: a primeira vinculada ao reconhecimento, isto é, ela representa uma tragédia, logo, indis põe à visão; porém, sente-se prazer em reconhecê-la, pela qualidade técnica da própria obra; a segunda é o fato de representar um fato que ocorreu, portanto, não mantém a separação entre mimesis e realidade, do verdadeiro e do falso, necessário para que a *kátharsis* ocorra. Se os vínculos entre artes pictóricas e *kátharsis* são difíceis de identificar, os estabelecidos entre ela e o feio não o são, uma vez que ele está vinculado aos efeitos do desagradável, do repugnante e do terror. Se pensarmos que o feio se manifesta a partir dos afetos despertados pela obra, na *Poética*, Aristóteles corrobora essa condição, uma vez que aborda a arte ligada à experiência do sujeito. Diferente de Platão, ele não condena o prazer (agradável ou desagradável), pelo contrário, ele pode ocorrer tanto quando o observador está diante da pintura que representa o repugnante quanto quando o espectador assiste à tragédia.

1.4. Por uma definição de experiência estética

A fundação da estética, no século XVIII, levou-nos à compreensão de que todas as disciplinas que se interessam pela arte, pelas obras, pelos artistas ou pelas belas artes são independentes do seu pensamento no âmbito filosófico e que, a partir desse evento, foi possível compreender que os sentimentos e emoções, que, por sua vez, estão ligados à sensibilidade, não necessariamente estão vinculados à contemplação da arte:

Será possível traduzir em palavras o que toca nossa sensibilidade, é da alçada do afeto, suscita nosso entusiasmo ou nossa reprovação, comove-nos ou nos deixa indiferentes? É uma pergunta que levanta outras: a que necessidade ou a que exigências responde esse desejo de transcrever em conceitos o que é da categoria da intuição, do imaginário, ou da fantasia? (JIMENEZ, 1999, p. 18)

Se contemplamos uma paisagem ou uma obra de arte, ela nos afeta de maneira que não necessitamos traduzir o que ocorreu em palavras, mas, se represento o que vejo e tomo consciência do que sinto, isto é uma experiência estética (JIMENEZ, 1999, p. 19).

Os textos filosóficos abordados neste trabalho se situam em dois períodos distintos: a Antiguidade e o período posterior à *Estética* de Baumgarten, isto é, aqueles períodos nos quais há vestígios e evidências da experiência estética.

A partir da constatação de que ocorreu uma ruptura definitiva entre a beleza e as artes plásticas a partir do século XX, cabe perguntar quais são os efeitos que essas respectivas obras provocam tanto em quem as observa quanto naqueles que a produzem. A obra de arte não tem mais o objetivo de provocar experiências que remetam ao agradável, contudo, como aponta Kapp (2004, p. 25), sobre a permanência das teorias do belo, advindas da Antiguidade, retomadas no Renascimento e que puderam aferir suas distorções durante o esclarecimento:

[...] essas doutrinas têm uma importância enorme nos séculos XVII e XVIII e constituem as bases de diversas correntes classicistas e neoclassicistas. Porém o modo de compreendê-las modifica-se substancialmente. Por um lado, a convicção de que exista uma 'excelência e perfeição natural' dos objetos, reconhecida imediatamente e com toda evidência pela alma, não se sustenta diante dos muitos parâmetros novos trazidos de outras culturas ou revelados pela arqueologia. Não se compartilha mais da convicção de Alberti de que 'ninguém pode olhar para qualquer coisa vergonhosa, deformada ou

desagradável sem desprazer ou aversão'. Pelo contrário, torna-se patente que muitas pessoas vêem coisas desproporcionadas, inadequadas e moralmente imperfeitas com algum prazer. [...] Durante o esclarecimento, mesmo os defensores ferrenhos das doutrinas clássicas não as abordam mais como um conjunto canônico, mas passam a investigar os seus fundamentos subjetivos e, com eles, os motivos das supostas distorções do gosto, tido como natural e racional. O que aqui chamo de excessos são tais distorções.

O que Kapp (2004, p. 26) destaca é que o fato de a categoria do belo ser limitada “impede que ela acolha qualidades e sentimentos desmedidos em relação aos padrões clássicos”. Assim, fenômenos que não podem ser identificados como belos, tais como espetáculos trágicos, ruínas, deformidades naturais, entre outros, levam a uma profusão de adjetivos: belo relativo, bela desordem, pitoresco, grotesco etc. Tatarkiewicz (1992) afirma que a dificuldade em definir a experiência estética reside em situações como estas, descritas por Kapp (2004), posto que é fundamental diferenciarmos claramente: experiência estética, experiência da beleza (e experiência dos excessos) e experiência da arte. Nesse sentido, quando recorremos ao feio como categoria e experiência estética, isso se torna mais difícil, uma vez que ele está próximo de outras categorias como a do sublime e a do belo. A questão é: como podemos configurar uma experiência estética de uma categoria que não tem uma definição clara? Para isso, partimos de algumas premissas: de um lado, temos o objeto, que, neste caso, é a arte pictórica, de outro, a questão estética da feiúra e os efeitos que ela provoca. Além disso, o feio que está no objeto não necessariamente é relacionado à mimesis, ou seja, a problematização da feiúra ocorre em obras tanto figurativas quanto abstratas. Esses registros são diversos e não caberia detalhar suas variações de maneira genérica, desvinculada do feio. Contudo, consideramos relevante tratar de alguns exemplos da experiência estética que ilustram as transformações que ocorreram ao longo dos séculos e que demonstram que seus vínculos não se limitam aos prazeres agradáveis.

Na *Ética de Eudemo* (1230 b31), de Aristóteles, há um registro das primeiras manifestações da ideia de experiência estética vinculadas às sensações despertadas no espectador e no ouvinte. É uma experiência de prazer tão intenso que é difícil para o ser humano separar-se dela. Contudo, outras atividades que ocorrem de maneira excessiva podem produzir o repugnante, mas isso não é o caso dos afetos despertados pela arte. Essa experiência se dá a partir dos sentidos e não dependem

de sua agudeza, uma vez que é um prazer produzido por sensações, e não por associações. O prazer das sensações de ver e de escutar despertam o deleite por eles mesmos, enquanto aquele produzido pelas associações tem uma finalidade, como, por exemplo, o cheiro da comida antecipa o prazer de comer. Aristóteles comparou os prazeres estéticos com os biológicos e, embora não tenha utilizado esse termo, reconheceu características do que, a partir do século XVIII, foi nomeado como experiência estética (TATARKIEWICZ, 1992, p. 351-352).

Uma das primeiras teorias que deslocam a experiência da beleza para a da arte é a obra de Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). Nela, o autor separa as questões da arte da seguinte forma: de um lado, a pintura e a poesia, que obedecem às regras, aos cânones, às convenções; de outro, estão aqueles que as vivenciam, isto é, o amador, o observador e o ouvinte. Para que a arte seja percebida, é necessário deixar agir mais o sentimento do que a razão. Du Bos enfatiza que a predileção que sentimos pelos quadros e versos depende unicamente de nosso gosto, e não da nossa razão, que, por sua vez, está vinculada à nossa capacidade de nos emocionarmos. Contudo, a experiência sensível pode provocar prazer ou aflição, e, caso seja vivenciada a partir da poesia e da pintura e tenha provocado sensações aflitivas, seus sintomas seriam os mesmos da dor (JIMENEZ, 1999, p. 91-92). A experiência da arte, contudo, faz parte de um conjunto de atividades cuja função primordial é distanciar o homem do tédio (TATARKIEWICZ, 1992, p. 358-359). A importância dessa experiência está no fato de promover mais intensidade e, com isso, evitar o tédio, através de práticas difíceis e perigosas e por intermédio da arte.

A palavra *estética* apareceu pela primeira vez na tese de doutorado de Baumgarten, em 1735, que, anos mais tarde (1750-1758), foi publicada sob o título de *Aesthetica*, obra na qual o termo foi colocado definitivamente em circulação, o que tornou possível conhecer os pressupostos dessa categoria e das experiências que ela provoca, diferenciando, assim, as questões da beleza e da arte (HERRERO, 1988, p. 21). A definição de Baumgarten coloca o belo como algo ligado ao sensível. Desse modo, a definição de *estética* seria “a ciência do conhecimento sensível ou gnoseologia inferior”. Na origem de seus estudos sobre a poesia e a pintura, ele advertiu sobre um tipo de conhecimento, ligado à sensação e à percepção, que se

mostrava irreduzível ao pensamento puramente intelectual e que, ao mesmo tempo, parecia ter sua própria faculdade. Os filósofos gregos e os padres fizeram uma distinção entre *coisas conhecidas*, relacionadas a uma faculdade superior – e que seriam objeto da lógica –, e *coisas percebidas*, relacionadas às coisas sensíveis e àquelas escolhidas por nós por meio dos sentidos como, por exemplo, quando usamos a visão para destacar uma imagem. As coisas percebidas estão vinculadas a uma faculdade inferior, e é nesse lugar que está a *estética*. A gnoseologia, ou doutrina do saber, por sua vez, é dividida em duas partes: a estética, ou gnoseologia inferior, que está relacionada ao sensível; e a lógica, ou gnoseologia superior, que está relacionada ao conhecimento intelectual. O conhecimento estético é inferior ao lógico, portanto, é uma *percepção obscura* do conhecimento intelectual: um *analogon* suscetível de uma ordem *sui generis* captada pelo sentimento. Esse *analogon* levou Baumgarten a supor que, ao nível do estético, se dão certas leis que são relacionadas às leis da lógica, quer dizer, ao nível da gnoseologia superior. Assim, nessa obra encontramos, pela primeira vez na história da estética, as leis reguladoras do sensível artístico (HERRERO, 1998, p. 24). É a partir dela que se consolida a ruptura entre beleza e estética. Agora a atenção se direciona para as aparências e as reações de todo tipo que estas provocam no espectador. Já não é mais a palavra beleza que importa, mas o vocábulo *estético* que se referencia em uma grande quantidade de experiências.

A obra que aborda de maneira definitiva o problema do gosto é *Crítica da faculdade de julgar* (1790) de Kant, na qual ele afirma que o juízo e toda a experiência estética não são um ato de cognição, e sim significam algo mais que experimentação do prazer, aspiram à universalidade:

O juízo do gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico, e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação (KANT, 1993, p.48).

A experiência estética pura é desinteressada, não se funda na existência real do objeto que a despertou; ela não é conceitual, o que diferencia a atitude estética da

cognitiva. O prazer do juízo de gosto não está baseado na sensação, mas na forma do objeto, sendo resultado do jogo de nossas faculdades cognitivas. Contudo, não existe regra universal que determine quais objetos provocam prazer, pois cada um deve ser experimentado separadamente. Por essa razão, os juízos que fazem referência ao prazer estético só podem ser individuais, mas paradoxalmente são universais, e essa universalidade resiste à definição de qualquer tipo de regras (TATARKIEWICZ, 1992, p. 360).

Nenhum desses autores que lidaram com a experiência estética foram abordados neste trabalho devido ao fato de que, em suas obras, não encontramos problematizações em torno do feio, contudo, foram neles que reconhecemos as configurações em torno da ideia dessa experiência. Em grandes linhas, essa experiência não ocorre exclusivamente a partir da arte, ela pode acontecer considerando as vivências dos fenômenos naturais, da paisagem etc. No caso da arte, ela está vinculada ao espectador, ao ouvinte, ao leitor, ao observador da pintura, da escultura, da arquitetura, ou seja, a todos aqueles que sentem os efeitos do contato com a obra artística. Além disso, as narrativas sobre os processos de produção da arte moderna, por exemplo, nos estimulam a pensar se os pintores estavam também registrando nas suas telas os efeitos sensíveis do objeto sobre o sujeito. Considerando que, como observou Tatarkiewicz (1992, p. 358-359), o termo “estética” é um produto do século XVIII e que antes disso há rudimentos de sua presença, a definição de experiência estética também não é evidente, sendo reconhecida nos textos quando os autores descrevem as sensações provocadas pela arte ou pela natureza. Neste trabalho, definimos uma abordagem para o estudo da experiência estética nas artes pictóricas que se deu a partir da escolha dos textos filosóficos nos quais existem referências sobre o feio no âmbito estético; do reconhecimento dos efeitos que as obras das artes pictóricas provocam e, por fim, da consideração de que esses efeitos ocorrem tanto no observador quanto no artista.

1.5. Por uma definição de artes pictóricas

Ao longo desta pesquisa, deparamo-nos com as seguintes situações: o interesse pelo estudo do feio no âmbito filosófico foi despertado pelas manifestações

artísticas que ocorreram a partir do século XX, quando temos claramente a ruptura com as determinações do belo artístico; nos textos filosóficos, encontramos referências à pintura de maneira genérica, mas também citações de temas, de obras e de artistas. Além disso, nos textos de Aristóteles, passando por Lessing e Rosenkranz e chegando a Lyotard, são muitos os exemplos de obras de arte executadas com técnicas distintas, como pintura, escultura, instalações artísticas etc.

A opção por estudar as artes pictóricas, a princípio, deveu-se à necessidade de abordar um objeto específico. Contudo, esse objeto tem suas peculiaridades, que, por seu turno, estão relacionadas com as transformações que essa arte passou ao longo dos séculos. Por tudo isso, propomos uma definição de artes pictóricas que está longe de ser fechada e definitiva; pelo contrário: é uma problematização que consideramos necessária para os estudos que se anunciam ao aproximarmos o âmbito filosófico da história e teoria da arte.

Os períodos históricos dos textos filosóficos abordados neste trabalho são: Antiguidade e séculos XVIII, XIX e XX. Em cada um deles há diferentes maneiras de definir a arte e a produção do pictórico. Quando Platão e Aristóteles escreveram seus textos, a expressão “arte” significava destreza, no sentido de uma habilidade necessária para a construção de qualquer objeto: construir uma casa, fazer uma escultura, costurar roupas ou pintar quadros. As artes eram elaboradas a partir de regras e sua antítese era aquilo criado a partir da inspiração ou da fantasia. A poesia no mundo grego, por exemplo, era produto da inspiração das Musas e, por isso, não era considerada uma atividade artística. O que foi estabelecido como belas artes a partir do século XVIII, no período grego fazia parte dos ofícios manuais (TATARKIEWICZ, 1992, p. 39-40).

A grande transformação do conceito de arte ocorreu nos tempos modernos, quando sua definição foi separada da destreza. A partir do Renascimento, a poesia foi incluída no âmbito artístico e os ofícios e as ciências foram retirados. Essa desvinculação foi, ao longo do tempo, ganhando subdivisões, tais como: artes engenhosas, musicais, nobres, memoráveis, pictóricas e poéticas, sendo que o debate em torno das duas últimas contribuiu para reforçar a ideia de oposição, isto é, o paragono, que tem sua referência na frase “Ut pictura poesis”, de Horácio, aspecto

fundamental para a abordagem de Lessing no século XVIII. No século XIX, foi proposta a divisão entre artes belas e mecânicas, sendo que as primeiras foram subdivididas em artes literárias (*belles lettres*) e arte visuais (*beaux-arts*), reforçando a diferenciação entre aquilo que era relativo à produção por intermédio das palavras e à criação de objetos artísticos, configurando o debate entre artes poéticas e artes visuais.

No que se refere ao termo “belas artes”, ele foi citado pela primeira vez no livro de Charles Perrault, *Cabinet de beaux arts* (1690), mas foi no século XVIII que Charles Batteaux propôs uma classificação completa na obra *Les beaux arts réduits à un seul principe* (1773), sendo classificadas em: música, poesia, pintura, escultura e dança, todas com o objetivo de agradar e de imitar a natureza. Nesse momento, a proposta é que existem duas grandes artes: as belas artes, comprometidas com o deleite; e as artes mecânicas, cujo objetivo era a utilidade. Havia também um grupo intermediário, que pertencia a ambas, composto pela arquitetura e pela retórica (TATARKIEWICZ, 1992, p. 90-91).

Nos primórdios da Academia de *Beaux-Arts*, sob a influência do pensamento de Platão e de Aristóteles, que foi elaborada a definição teórica de artes pictóricas (LICHTENSTEIN, 1994, p. 126). Exemplo disso são os escritos de Félibien, *Le Songe de Philomathe* (1668), no qual ele procurou pensar os registros do desenho e da pintura a partir da alegoria. Se a atividade de Eros consiste em estabelecer mediações, formar em pares aqueles que a história ou a natureza separaram, Félibien recorreu a esse exemplo para ilustrar a relação que existe, na representação visual, entre a imagem e o desejo, como observou Lichtenstein (1994, p. 127):

Félibien usa o amor como aliado cujo julgamento, aparentemente neutro e conciliador, vai fazer, na verdade, com que a balança penda para o lado da atividade pictórica. Aliás, é o que nos ensinam os relatos míticos: a pintura sempre esteve a serviço desse deus nascido de Afrodite, que transpassa os corações humanos fazendo uma ferida mortal cuja marca desenha os contornos de uma imagem. Se a pintura pode ser considerada a forma primeira de toda linguagem, isto não se deve ao fato de ela estar ligada a essa modalidade originária da relação com a existência do outro, o desejo? Os signos de que ela se serve não são como marcas deixadas pelo outro, marcas de uma ausência que só pode apresentar-se na forma de uma representação? O amor pede a pintura porque o desejo vive apenas de imagens, assim como a pintura pede o amor porque suas imagens sempre se nutrem do desejo.

Temos, nessa descrição, o elemento fundador da arte pictórica: o desejo, que deixa sua marca, *desenha os contornos* da imagem. Na ausência do objeto desejado, a arte pictórica é o registro das suas formas sobre uma superfície (Figura 6 e Figura 7). Em contrapartida, Félibien (1668) recorre à alegoria para explicar a origem do ensino da pintura: Júpiter tem duas filhas, a pintura e a poesia, Eros lhe pediu a primeira, para que ela voltasse junto aos homens a fim de instruí-los:

E foi assim, diz a Pintura, que ‘desci à terra do Amor’. Ele (Eros) foi o primeiro dos deuses de quem fiz imagens... Mandou-me ensinar os primeiros traços do desenho a uma jovem em cuja casa estava hospedado. E foi assim que comecei a ficar conhecida... O Amor, radiante por ver como eu esmerava em ensinar aos homens tantas maravilhas, falava de mim em todos os lugares onde ia, e todos acabaram vindo procurar por mim. Eu ensinava os amantes a declarar suas paixões através de sinais bem misteriosos. Fazia com que vissem a própria pessoa amada, ainda que ausente (FÉLIBIEN *apud* LICHTENSTEIN, 1994, p. 127).

Do ponto de vista da técnica, as artes pictóricas consubstanciam-se como imagem produzida na superfície bidimensional, na forma de desenho, gravura, pintura e, posteriormente, a partir do século XIX, na fotografia. Contudo, essa definição, além de focalizar apenas o aspecto técnico-material, também não abarca, como observou Jimenez (2005, p.19), a arte contemporânea que guarda em si a ruptura das fronteiras que foram criadas durante séculos no âmbito artístico. Ela se inicia em “um terreno que foi preparado de longa data pela desagregação dos sistemas de referência, como a imitação, a fidelidade a natureza, a ideia do belo, a harmonia etc., e pela dissolução dos critérios clássicos” (JIMENEZ, 2005, p. 19). Essa desagregação ocorreu, especificamente, no século XX, a partir da crítica ao sistema *Beaux-Arts*.⁶

Ao longo da história da arte, temos inúmeros exemplos que nos levam à reflexão sobre o confronto da forma plástica com os materiais, tais como madeira, mármore, pedra, bronze etc. Para a produção da pintura, por exemplo, foram

⁶ A Academia de *Beaux-Arts* em Paris foi fundada, no século XVII, sobre as bases da Academia Real de Pintura e Escultura, e no século XIX se tornou uma instituição de ensino de artes que, literalmente, expandiu seus domínios para o mundo. Como exemplo, temos a Academia de *Beaux-Arts* de São Petesburgo, na Rússia e a Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro, fundada pela Missão Francesa em 1822. Esse conceito de uma academia expansionista, que difunde no mundo uma forma de pensar e de fazer arte, gerou uma grande produção de textos teóricos que abarcam os temas do fazer artístico, como o desenho, escultura, cor etc. Foi só a partir da década de 1970, que esse sistema realmente se rompeu, e que, segundo Jimenez (2005, p.21) foram formadas as escolas de Artes Plásticas, que têm como premissa agregar toda a heterogeneidade das práticas artísticas contemporâneas, da xilogravura, pintura aos *ready-mades*, performaces, happenings, instalações, etc.

necessários a fabricação dos pigmentos de origem animal, mineral ou vegetal, a descoberta dos aglutinantes e o estudo dos tipos de suportes que permitiriam ao artista desenvolvê-la tecnicamente. A arte esteve restrita, por um longo tempo, a um campo pequeno de materiais. Isso se modificou significativamente no que se refere à pintura, sendo que a arte moderna, no século XX, caracteriza-se pela diversificação, uma vez que os artistas utilizaram os elementos tradicionais, mas ampliaram a experimentação. Essas experiências buscaram novas formas de abordar a arte e o respectivo material: a *art brut* e a arte povera lidaram com o que seria descartado; a *land art* utilizou a natureza, a *body art* fez uso do corpo; entre outras. A arte moderna e contemporânea tornou-se suscetível a lidar com tudo como material para sua produção, sendo impactada pela aceleração da técnica e da ciência (MÈREDIEU, 2019, p. 29-30). Todas essas experiências foram sinais de várias rupturas nas fronteiras estabelecidas pela classificação das Belas Artes, uma vez que temos uma infinidade de misturas, de hibridizações de práticas e do uso dos diversos materiais. Justamente por isso, há questionamentos sobre os valores da arte, como colocaram os dadaístas (JIMENEZ, 2005, p. 19). O *ready-made* de Duchamp, proposto como uma forma de questionar o estatuto da arte, na sua essência rompe com os limites entre arte e não-arte, arte e cotidiano. Assim, a dificuldade para a definição da arte pictórica, na contemporaneidade, recai sobre o que Jimenez (2005, p. 20) apontou como inadequação dos conceitos tradicionais de arte, de obra e de artista.

As artes pictóricas não podem mais ficar restritas às definições de pintura, desenho, gravura, posto que tais práticas foram classificadas no século XIX e, conseqüentemente, não podem ser consideradas como as técnicas que são usadas para marcar uma superfície. Na contemporaneidade, essas superfícies no lugar de serem marcadas, podem, inclusive, serem convertida em imagens, de maneira efêmera, como em instalações de vídeo arte. Nesse sentido, a definição de arte pictórica aqui considera tudo aquilo que segue a premissa da ruptura de todas as fronteiras estabelecidas a partir das vanguardas, passando a ser definida como aquilo que marca a superfície bidimensional, de maneira permanente ou efêmera.

1.6. Artes pictóricas e experiência sensível

Embora os textos filosóficos aqui abordados lidem como diferentes manifestações das artes pictóricas, o debate entre a obra que foi produzida e a experiência sensível que ela provoca, perpassa todos eles. No âmbito das artes pictóricas, a conexão entre desenho e pintura gera um contraponto entre a filosofia e a teoria da arte, pois há uma dependência entre essas duas atividades. Quando Aristóteles (1971, p. 449), no capítulo VI da *Poética*, afirma que “se alguém aplicasse confusamente as mais belas cores, a sua obra não nos comprazeria tanto, como se apenas houvesse esboçado uma figura em branco”, ele nos faz pensar, em um primeiro momento, que o desenho mimético é mais agradável do que apenas a mistura das tintas na pintura. A proposta de Lichtenstein (1994) a partir dessa passagem é vermos a *Poética* como um tratado no qual podemos encontrar uma teoria da imagem, por interpretá-la em função de suas próprias qualidades, particularmente na pintura e no desenho. Essa discussão sobre o fazer artístico em si, e não apenas sobre as características miméticas da obra, é bastante relevante, uma vez que se, por um lado, as artes pictóricas optaram pela representação da realidade do mundo (pessoas, plantas, objetos), por outro, o fazer artístico impõe suas limitações e características próprias (linhas, cor, materiais, desenho, pintura). Além disso, a partir do debate sobre o estatuto das artes pictóricas, podemos perguntar como poderiam ocorrer as manifestações do feio. Se pensarmos que o desenho é a manifestação do pensamento do artista, o primeiro momento no qual encontramos a definição da forma, a pintura (que se funda essencialmente na dimensão cromática) seria seu complemento. Dentro das técnicas tradicionais da arte, na execução da pintura, quando a cor é aplicada, o desenho é ocultado.⁷ Nessa relação entre o desenho e a pintura estão os fundamentos das artes pictóricas que, por seu turno, alimentam o debate teórico entre os procedimentos artísticos.

Para Lichtenstein (1994), embora os comentários sobre o desenho e a pintura não sejam o tema central do trabalho de Aristóteles, é possível sistematizar uma teoria

⁷ Isso pode ser observado nas fotografias em Raio X das pinturas dos grandes mestres, as quais, muitas vezes, mostram como o desenho original foi modificado a partir da aplicação das diversas camadas de tinta.

da imagem, encontrada nas bordas de um discurso central.⁸ Esse debate conceitual sobre a produção das artes pictóricas ganhou destaque na França, no século XVII, devido à influência da *Poética*. A pintura se estabeleceu como produção artística tanto do ponto de vista material quanto das ideias. Ela é resultado de uma atividade formadora, por tornar perceptível, no próprio objeto, a diferença entre as causas que tornaram possível sua execução: as linhas que definem o seu desenho possibilitam à percepção identificar as suas propriedades materiais e, com isso, perceber o princípio formal da sua produção:

A mimeses pictórica não se contenta em inscrever uma forma em uma matéria, mas representa o gesto de sua inscrição pela marca do contorno. A linha do desenho traça no quadro uma separação que não é só física, mas também metafísica, já que permite que a forma se manifeste distinta da matéria que aparece na cor, provando assim que a pintura escapa ao universo do informe. Portanto, a pintura diferencia-se das outras obras de arte — nela as causas podem se fundir sem se confundir. A representação torna visível uma diferença entre a forma e a matéria que, aqui, não é só lógica, mas também real. Como a existência da forma é mostrada na representação, a percepção visual pode ser concebida como um ato intelectual, um juízo de conhecimento (LICHTENSTEIN, 1994, p. 66-67).

Uma outra maneira de abordar a influência do pensamento de Aristóteles é observar como se deu a relação entre pintura, desenho e cor nos textos de teóricos da arte e de artistas. Um exemplo disso são os discursos da Real Academia de Pintura e Escultura, fundada em 1648, na França.⁹ Dentre eles, destacamos aqui os textos de Roger de Piles (1635-1709) nos quais ele afirma que o colorido aciona o exercício do pensamento e que, portanto, não é uma simples aplicação de materiais. Por isso, fazer a defesa do colorido passa por afirmar a importância dos ‘encantos do sensível’, dos ‘prazeres sensuais’ e das ‘belezas do disfarce’, que levariam ao ‘erotismo na pintura’.

⁸ Outra aproximação importante feita pela autora é a relação entre cor e a metáfora, pois, para a Aristóteles, para se fazer uma boa metáfora, primeiro, é necessário observar bem as semelhanças, pois é a metáfora que fornece o conhecimento por meio do gênero (Retórica, III, 1410a). Para Lichtenstein (2004, p.68), a metáfora pictórica seria “mais apta para designar a atividade poética em geral.” Se, para Aristóteles, o gênero poético inventa metáforas, a metáfora pictórica pode ser considerada algo que coloca diante dos olhos a atividade poética. Segundo a autora, a palavra “pintura” pode ser tomada em dois sentidos, no figurado, no qual pode servir para qualquer metáfora que se defina em relação à visibilidade; e no sentido próprio, por meio do qual podemos reconhecer qualquer atividade poética, ou seja, mimética. Assim, a representação pintada tem um duplo movimento de identificação, primeiro, a identidade das coisas pintadas (“esse é aquele”, cap. IV da *Poética*); segundo, como não duplicação mimética, pois Aristóteles afirma que deve representar o modelo melhorado, assim, o conhecimento vai além da realidade empírica.

⁹ É importante considerar que a relação entre pintores e a escrita já estava presente na Itália do Renascimento, em figuras como Leonardo da Vinci e Alberti, por exemplo.

Em sua teoria da representação, a dicotomia entre razão e prazer é recusada, e ele faz uso da distinção aristotélica entre potência e ato: “o desenho não define o ser da pintura, não é substância, mas sim substrato, um poder que, para realizar-se, precisa receber as determinações do colorido” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 157). O desenho seria o universal e a pintura o específico, o desenho exerce a função de delimitação da forma e o colorido abarca a totalidade das determinações especificamente visuais da pintura. Assim, se a visão é superior ao tato, a cor seria superior ao desenho e o colorido é o visível na e da pintura (LICHTENSTEIN, 1994, p. 160). Um exemplo da potência da pintura e da redução do desenho é quando os artistas executam a representação da carnação, considerada por Roger de Piles como o triunfo dos coloristas. Afinal, os pintores, ao executarem de maneira rigorosa a pintura da carnação, proporcionam aos observadores uma experiência sensível. Para realizar esse tipo de obra, o autor deve captar matizes, dominar vernizes, fazer sombras e transparências e, com isso, conseguir provocar no observador uma percepção irreal. Nesse sentido, temos o abandono dos discursos sobre o belo para dar lugar à experiência sensível, demonstrando o deslumbramento diante da representação de um corpo sensual, que é oferecido ao olhar como objeto de contemplação e desejo, como observa Lichtenstein (1994, p. 168-169):

O prazer da cor é, certamente, o prazer do olho; chega mesmo a sê-lo no mais alto grau. Mas, à medida que ele nasce do espetáculo da carne, exprime-se, logo à primeira vista, sob a forma de um desejo de tocar, desejo este que jamais ultrapassa o limite que lhe é imposto pela ordem da representação, um sentimento que jamais se realiza em um verdadeiro sentir. O tato não é, aqui, mais real do que a carne que suscita o seu desejo. Uma ilusão de sentir diante de uma ilusão de carne, pois essa sensualidade despertada pelos simulacros da cor é vivida em si mesma na forma de um simulacro. A emoção provocada pela imitação bem-sucedida das carnes faz a percepção vacilar entre a surpresa e a carícia, dando ao olhar uma sensibilidade de certa forma alucinatória: a visão passa a ser, então, *como* um toque. O pintor, escreveu Da Vinci, ‘torna palpável o impalpável’. Diante dos quadros dos grandes coloristas, o espectador tem a impressão de que seus olhos são dedos.

Se, por um lado, a experiência de observar a carnação pode despertar a contemplação e o desejo, por outro, ela também revela os aspectos não miméticos da pintura. Por exemplo, a pintura colorista de Rubens, quando vemos de longe, temos a configuração da forma, quando vemos de perto, podemos perceber que não existem contornos bem definidos, apenas manchas de cor, fato que também ocorreu, séculos

depois, nas pinturas do Impressionismo, por exemplo. Dependendo do nosso lugar de observação podemos ter ou não ter o prazer da mimesis. Segundo Lichtenstein (1994, p.70), a hierarquia aristotélica faz uma distinção entre a matéria informe e a ordenada, e introduz a diferença entre o corpo e a carne. Essa matéria informe, presente nos corpos com a aparência de carne, é a mesma que se manifesta na pintura com a aparência da cor. Por analogia, a pintura sem cores corresponde ao sonho filosófico do corpo sem carne: esse corpo controlável e controlado, que seria objeto de um prazer, preocupado unicamente com o conhecimento:

Não podendo, então, perder-se na espessura do sensível, o desejo não mais se anularia no gozo impensável e ilícito do informe. Da mesma forma é menos a cor propriamente dita que cria dificuldades do que o prazer que ela proporciona, enquanto marca sensível do aspecto mais material da representação. Quando Aristóteles afirma que os mais belos motivos postos ao acaso em um quadro nunca produzirão o mesmo encanto que o desenho, tal afirmação dificilmente esconde o caráter normativo do julgamento que exprime. Pois, por ser material, a cor sempre foi percebida através das categorias ontologicamente deficientes do efêmero e do acaso. [...] As seduções da cor são ainda mais temíveis por serem diretamente ligadas à própria constituição da representação. Agindo fora das regras, elas provam o poder que pode ser exercido pelos elementos não miméticos do quadro (LICHTENSTEIN, 1994, p. 70).

Como todo esse debate está situado no contexto da arte acadêmica, podemos supor que o pintor desse período, ao fazer a leitura da *Poética*, elaborou a defesa da cor, cuja principal manifestação pode ser encontrada na pintura da carnação, na qual são valorizados os aspectos não miméticos da obra (o efêmero e o acaso). E por isso, o debate no interior da pintura aponta para o deslocamento do prazer da forma mimética para a própria matéria (cor). Nesse sentido, se retomarmos o exemplo das pinturas dos animais desonrados ou cadáveres citados na *Poética*, os argumentos se aproximam devido à possibilidade do prazer ocorrer. Nesse sentido o que, a princípio, poderia ser considerado deformação ou representação de algo repugnante, passa a ser reconhecido, agora, como fonte de prazer. Por tudo isso, cabe perguntar também quais definições foram dadas para desenho e pintura na *Poética* e que serviram de referência para os pintores de vários momentos posteriores.

Podemos considerar que, tanto em Aristóteles quanto em Roger de Piles, o que está em debate é arte mimética, figurativa, representacional. Em ambos os contextos, tão distantes cronologicamente das transformações que ocorreram na arte a partir do

final do século XIX, torna-se evidente que o conflito entre o mimético e o não mimético ainda estava vinculado com o desenho e a pintura. O desenho era visto como controlável, como a linha que delimita o objeto e o define; a cor como indefinida, que pode provocar prazer na representação da carnação. O triunfo da cor por meio da representação da carne, como ocorre, por exemplo, na pintura de Rubens, na qual encontramos o sensual, a visão, o vivo, macio, com suas sombras e luzes. A forma é indefinida. Um exemplo disso é a observação de Roger de Piles (p. 169) sobre uma das obras *Bacanais* de Rubens: “a carnação dessa sátira e de seus efeitos parece tão verdadeira que facilmente imaginamos que, se puséssemos a mão sobre ela, sentiríamos o calor do sangue” (LICHTENSTEIN, 1994, p.169).¹⁰

O esforço de Lichtenstein (2006, p. 10-11) ao deslocar o debate filosófico, a partir de Aristóteles, para o existente no interior da própria pintura, amplia a perspectiva para o estudo das artes pictóricas com autonomia, uma vez que na obra não está apenas o que ela representa, mas também os processos de sua produção. Quando recorre à querela desenho/cor estabelecida na França, a autora afirma que:

A oposição entre desenho e cor é antes de tudo uma oposição teórica cuja pertinência é certamente maior para compreender e analisar o discurso sobre a pintura do que as próprias obras dos pintores. Quando Piles acusa Rafael ou Poussin de serem coloristas medíocres, esse julgamento esclarece infinitamente mais os princípios e mecanismos de sua teoria da arte do que a natureza dos quadros que ele toma como exemplo para sua demonstração. Mesmo se alguns pintores pendiam mais para a cor e outros para o desenho, nenhum deles ignorava que um quadro, segundo a fórmula de Maurice Denis, é um conjunto de linhas e de cores dispostas numa certa ordem, antes de ser a representação de uma batalha ou natureza-morta (LICHTENSTEIN, 2006, p.12).

Se, por um lado, a cor pode conduzir à ruptura com a forma, o desenho tem seu lugar de destaque no processo de ensino, posto que é visto como prática de regras (harmonia, imitação e invenção):

[...] o desenho [...] exige do artista e do espectador um ato de abstração em relação ao *páthos* do sensível e um ato reflexivo para compreender a engenhosidade da invenção. O que, necessariamente, equivale a atribuir ao desenho qualidades autenticamente intelectuais, conhecimentos tão diversos

¹⁰¹⁰ O debate entre desenho (tato) e cor/pintura (visão), entretanto, permaneceu nos estudos dos artistas sobre o fazer artístico e ganhou a dimensão de teoria da arte. Vários artistas, por meio de suas obras pictóricas e escritas, provocaram o debate teórico, com característica de oposição entre desenho e pintura, são eles: Rafael e Ticiano (século XVI), Poussin e Rubens (século XVII), Chardin e David (século XVIII), David e Delacroix (século XIX).

como a perspectiva, a anatomia e a história, e a reportar-se a uma autoridade tão considerável como a atividade do pensamento para a determinação da ideia (LICHTENSTEIN, 2006, p.12).

A passagem do aspecto filosófico da pintura presente na *Poética* para os discursos e práticas da arte pictórica na França do século XVI revela que a ênfase não está em uma defesa do belo, e sim na importância da experiência sensível, na potência dessa arte para despertar o sensual por meio da representação da carnação, por exemplo. Contudo, o prazer da experiência mimética permanece, uma vez que existe a prática da figuração. Em contrapartida, mesmo que a pintura seja realizada por manchas e que as características do linear tenham desaparecido, ainda somos capazes de perceber que a forma do corpo e os efeitos da sensualidade permanecem. Apesar de nos textos termos um discurso vinculado ao belo, ele nos remete a um fato importante para pensar a experiência estética do feio, uma vez que o valor mais importante da pintura agora é saber qual experiência sensível que ela provoca, seja por intermédio das manchas (cor) ou das linhas (desenho), e não pela virtuosidade da representação mimética.

Este debate teve sua continuidade no século XX. Wölfflin (2006, p. 28-29) aborda as questões do linear e do pictórico identificando o linear como aquilo que está relacionado ao tato e o pictórico, por sua vez, com a visão:

O estilo linear é um estilo da discriminação visualizada plasticamente. O contorno nítido e firme dos corpos suscita no espectador uma sensação de segurança tão forte, que ele acredita poder tocá-los com os dedos, e todas as sombras modeladoras adaptam-se de tal modo à forma, que o sentido do tato é imediatamente estimulado. [...] Ao contrário, o estilo pictórico libertou-se, de certa maneira, do objeto tal como ele é. Para este estilo, já não existe contorno ininterrupto, e as superfícies tangíveis são dissolvidas. Manchas se justapõem sem qualquer relação. Em sentido geométrico, desenho e modelação já não coincidem com a forma plástica, mas reproduzem apenas a aparência não óptica do objeto.

O trabalho de Wölfflin (2006) faz-nos questionar sobre a efetividade da imitação, afinal, se o objeto imitado (pessoas, frutas, árvores, paisagens etc.) é representado linearmente, temos nele o limite claro da sua forma, todos os detalhes são representados, o olho percorre todo o objeto, a sensação é tátil. Em relação ao objeto representado no modo pictórico, o artista escolhe o foco da representação: se é um retrato, por exemplo, ele se detém na cabeça e deixa a roupa representada através de manchas indefinidas, tal como ocorre na nossa visão, isto é, sempre que

focamos em um ponto, o restante se torna embasado (WÖLFFLIN, 2006, p.44-45). Diferente de Roger de Piles que enfatiza na questão do prazer, Wölfflin (2006) destaca a maneira como as artes pictóricas provocam nossa percepção. Contudo, ele argumenta que o linear não estaria relacionado com o desenho e o pictórico não, necessariamente, está vinculado à pintura, pois podemos ter pinturas lineares, como os quadros de Leonardo da Vinci e Dürer, e desenhos pictóricos, como os de Rembrandt. Estando sua análise voltada para obras anteriores ao século XIX, Wölfflin (2006, p.30) reconhece a dificuldade em aproximar sua abordagem do Impressionismo, por exemplo, pois, segundo ele, no quadro de Monet: “absolutamente nada mais coincide no desenho com a forma que acreditamos conhecer na natureza, um quadro com essa espantosa ‘alienação’ do desenho em relação ao objeto certamente ainda não pode ser encontrado na época de Rembrant”.

No Impressionismo, a arte foi realizada a partir da observação direta do mundo, sem qualquer hierarquia entre o desenho e a pintura, segundo Schapiro (2002, p.24), essa atitude abriu para outra leitura dos conteúdos artísticos. Na obra de Monet, por exemplo, encontramos a “dissolução da linha”, seus temas principais são cenas e objetos observados diretamente na natureza ou na paisagem urbana e estão relacionados com o perceptivo. É o artista que está diante do objeto e, ao ser afetado por ele, produz o quadro. Seu desenho e/ou pintura não segue nenhuma regra anterior (perspectiva, anatomia, história etc.). Assim, *ver*, para os artistas do Impressionismo, refere-se às representações mentais, pois é uma arte comprometida com o objeto percebido de modo direto, assim:

As noções de visão e ponto de vista não devem ser entendidas como conceitos fisiológicos, como se pertencessem somente ao córtex visual ou ao olho. Referem-se às representações mentais e pictóricas como expressões de atitudes e interesses, assim como à representação como uma técnica real. Empregar a mesma palavra para a percepção comum das coisas e para a visão do artista tem da imagem que pinta frequentemente resulta em ambiguidade (SCHAPIRO, 2002, p. 25).

Diferente, portanto, das escolhas dos pintores mais antigos, cujos retratos e naturezas-mortas foram preparados para o ato da pintura e as paisagens eram compostas com uma formalidade que as faz parecer um lugar estável, o Impressionismo se coloca como experiência visual única, que tem um “compromisso radical com o visível, tido como algo recém-encontrado e em mutação constante”

(SCHARPIRO, 2002, p. 28). Nesse sentido, nessa arte, assim como em outras que vieram a partir dessa experiência, fica difícil separá-las entre linear/pictórico e desenho/cor. Essas categorias passaram se relacionar de outra maneira, pois a pintura se desloca para a experiência sensível do sujeito pintor diante da paisagem mutável. O artista, por sua vez, deixa para o observador a imagem dessa experiência, que o conduz para a observação de manchas, cores, sombras. Ao despertar no espectador as qualidades sensoriais, sua experiência sensível, da pintura, seu erotismo, os impressionistas estavam promovendo, na obra e no conceito, aproximações com as teorias da pintura que refletem sobre a relação entre mimesis e prazer.

1.7. O feio, a experiência estética e as artes pictóricas

O percurso deste capítulo nos conduziu para o estudo de questões no âmbito da estética que não foram originalmente criadas para o estudo da categoria ou da experiência estética do feio. A escolha dos trechos da *Poética* que trataram da pintura ou do impacto das emoções provocadas pela arte, que não produziu o registro do belo, foi importante para pensarmos sobre o impacto que uma obra feia pode provocar. A proposta do estudo das artes pictóricas nos colocou diante de um tema importante: se deparamos com uma pintura imensamente feia, desagradável, repugnante e bem executada, quais experiências estéticas ela nos provoca? Como já visto anteriormente, a primeira reação é do reconhecimento, é em dizer o que a obra nos remete quando dizemos, por exemplo, 'é a Medusa', 'é o mutilado da guerra', 'é um cadáver' etc. Esse prazer foi descrito por Dupont-Roc e Lallot (2011) como o *prazer próprio*, e por Davis (1992) como o *prazer em com-por*. Mas, se o reconhecimento da imitação não ocorre, o que poderia acontecer? No trecho seguinte do capítulo IV da *Poética* está colocado que obtemos prazer a partir da contemplação da execução da obra, na maneira como ela foi feita, o que foi definido com precisão por Dupont-Roc e Lallot (2011) como *prazer estético imediato*.

Nos capítulos seguintes, dialogamos com textos nos quais o tema do feio foi abordado diretamente; nesse capítulo, contudo, buscamos compreender como o prazer em uma obra pictórica feia não remete mais às relações com a mimesis. As

obras referidas no início deste estudo, *Kriegsverletzter* (1922) (Figura 1), de Dix, e a *Medusa* (1618) (Figura 2), de Rubens, são exemplos de pinturas que remetem à experiências desagradáveis e que foram muito bem executadas. Na primeira, sabemos que a ferida da guerra não corresponde à realidade, mas, mesmo reconhecendo essa impossibilidade, ela não elimina nosso choque e nossa compaixão. Para Davis (1992), há prazer em comparar aquilo que foi separado da realidade, não importando se agrada ou desagrada; há compaixão imediata, causada pelo choque proporcionado pelo que foi a realidade da guerra, que, por sua vez, trouxe muitos sobreviventes mutilados; há dúvida entre a realidade e a fantasia, posto que a pessoa não viveria com a ferida aberta; ocorre prazer em reconhecer os limites da cor e do desenho, do que é linear e do que é pictórico. Na *Medusa*, temos toda a problematização sobre a representação da carnação, uma vez que Rubens, ao colocar a mistura dos tons de vida — rosa, ocre — com os da morte — verdes e azuis —, juntamente com o olhar que guarda o momento da morte, coloca-nos não apenas diante da contemplação do cadáver, afinal, segundo Davis (1992), esse tipo de contemplação pode nos levar também à consciência da nossa própria morte.

Assim, qualquer obra que nos remetam a experiências desagradáveis e que foram bem executadas podem nos conduzir para o prazer estético imediato. Mas, a partir do conhecimento sobre o fazer artístico, sobre os componentes da pintura, o prazer não precisa vir necessariamente do reconhecimento de já termos visto algo semelhante na realidade, de sabermos que ocorreu a guerra ou de conhecermos a história da Medusa, ele também pode acontecer ao conhecermos a técnica utilizada na obra (pintura, aquarela, gravura, desenho), na maneira como o artista usou as cores etc. O conhecimento sobre o fazer artístico pictórico nos leva a reconhecer em vários artistas essas características. De certa maneira o contraponto entre as questões da pintura encontradas na *Poética* com aquelas presentes na teoria das artes, estão sempre lidando com a arte figurativa. A partir do Impressionismo, o expectador não tem mais condições de distinguir o que é linha, pintura, desenho. Difícil contraponto, mas é o início do estudo sobre a experiência estética do feio, e, por isso, caber perguntar se ela ocorre somente na arte figurativa?

Capítulo 2. A presença do feio no âmbito estético: o debate em torno da *Estética do feio*, de Rosenkranz

No decorrer da pesquisa sobre o feio no âmbito estético, deparamo-nos frequentemente com a proposição de que essa categoria foi relativizada com o belo e, posteriormente, ofuscada pela categoria do sublime, o que impossibilitou sua autonomia na estética do século XVIII e XIX. Se colocarmos a *Estética do feio* (1853) de Rosenkranz como uma referência central para o debate sobre o feio nesse período, teremos a seguinte situação: anterior a ela estão o *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766) e *Do grotesco e do sublime* (1827), de Victor Hugo; posterior a ela estão *As flores do mal* (1857), de Baudelaire. Nesse período há obras que lidam com as questões do feio no contexto da modernidade, mas como predomina a ideia de sua relativização com o belo, propomos que no lugar de tentar delimitar a autonomia do feio seria mais apropriado abordar o reconhecimento da sua *presença*; essa atitude possibilita a percepção de quais são os outros aspectos do âmbito estético a que o feio se aproxima, toca, desloca. Para isso, a proposta deste capítulo é analisar a única obra dedicada ao tema, *Estética do feio*, e a partir dela faremos conexões como obras contemporâneas que lidaram com o tema.

O debate que ocorreu em torno da *Estética do Feio*, como está indicado no título, pretende abarcar essa categoria estética da mesma maneira como foi abordado o belo até então na história da filosofia, mas, como veremos a seguir, o feio permaneceu relativo e, mais que isso, em alguns momentos chega a ser depreciado pelo autor em prol da categoria do belo. Raulet (2004) considera essa atitude de Rosenkranz como uma “inibição do feio”, que seria justificada pela sua desconexão com os processos da modernidade. Em toda obra existe um único momento no qual ele realmente analisa o feio com uma autonomia incipiente, isso ocorre no estudo sobre o tema do repugnante, que estava, a princípio, associado com as descrições da vida urbana do século XIX, nas metrópoles da Europa, ou seja, no contexto da modernidade.

Em linhas gerais, a modernidade urbana revela determinadas contradições: tem-se o desenvolvimento dos transportes, do desenho urbano e da arquitetura, a

presença de lugares como os salões de arte, os gabinetes de curiosidades, os teatros, os museus, os espaços para divulgar e vivenciar a arte; em contrapartida, o que garante essa situação é a produção industrial, que levou uma parte significativa da população rural a viver nas metrópoles em péssimas condições de trabalho e de habitação. O texto *Flores do mal*, de Baudelaire, escrito nesse contexto, fala de “almas desagradáveis, tempos desagradáveis, nojo” e, nesse ponto, Menninghaus (2005, p. 144) reconhece uma aproximação com o tema do repugnante, tal como tratado por Rosenkranz. Ambos associam as sensações de nojo e asco às condições da vida urbana nas metrópoles e são elas que levam o filósofo alemão a qualificar esse período como uma “época doente” que sente prazer em “sensações mistas” (ROSENKRANZ, 1992, p.93). A vida moderna convoca essas experiências por meio da presença do feio, do desconforto que ele provoca. Como coloca Raulet (2004), a perspectiva da emergência do feio no âmbito da estética ocorre no momento em que avança a rusticidade da vida proletária. Assim, o feio ressurge como uma força distinta das anteriores, isto é, foi por intermédio dos efeitos da modernidade que pôde avançar um pensamento sobre ele. A feiúra se destaca, portanto, quando a vida se tornou destroçada pelos avanços da nova ordem social.

Estética do feio foi publicada em 1853, sendo resultado de vinte anos de pesquisa. A obra foi escrita no período da revolução de 1848, o que evoca a existência de uma arte anticlássica que aborda os conflitos sociais e políticos. De um lado, Rosenkranz propõe decompor, destrinchar, a feiúra, aquela que a literatura burguesa confrontou no combate político, na representação estética, de outro ele busca sua desativação através do cômico (BANCAUD, 2009, p. 909). Ela é um marco para o estudo do feio no âmbito estético, por ser a primeira e, até hoje, a única obra dedicada exclusivamente ao tema. Raulet (2004, p.9) a definiu como um tratado sobre a questão do feio, uma fenomenologia, uma criminologia. Contudo, em muitos momentos do texto, fica evidente que ela está longe de ser um trabalho para reconhecimento da autonomia do feio. Pelo contrário, em muitos momentos, ele foi colocado como algo que remete à deformidade, ao monstruoso, ao asco e à putrefação como uma presença incômoda, que perturba a quietude do belo. Nesse sentido, se autores contemporâneos a Rosenkranz, como Victor Hugo e Charles Baudelaire, trataram dessa presença, eles também evidenciaram o seu mal-estar. Para eles, a beleza não

dá mais conta de expressar os difíceis percursos contemporâneos. Com todas as limitações, relativizações e ofuscamentos, a categoria do feio começou a ganhar destaque somente no século XIX, devido ao fato de que muitos dos problemas levantados por ela foram revelados por artistas que estavam preocupados em resgatá-la, aprofundá-la e transfigurá-la.¹¹

No *Laocoonte*, de Lessing, também existem trechos nos quais o autor considera o feio no âmbito estético. Nele, são colocadas as manifestações desse conceito de maneira distinta na poesia e na pintura em três capítulos, que, por sua vez, tratam da aproximação do feio com os conceitos do belo, do ridículo, do asco e do terrível. Embora seja um autor que considera a pintura como “bela arte”, nele temos uma teoria sobre os efeitos desagradáveis que a presença do feio provoca. O texto de Lessing, anterior ao de Rosenkranz, apresenta, mesmo que de maneira breve, a constituição de uma experiência estética do feio nas artes pictóricas.

Já na obra de Victor Hugo, *Do grotesco e do sublime* (1827), o feio aparece relacionado com o grotesco. Todavia nela exista uma tentativa de definir conceitos de maneira polarizada, o feio com o belo, o grotesco com o sublime, isso foi desmontado ao longo do texto. Cabe destacar que, embora o texto seja voltado para a literatura, o autor aponta para a emergência do feio como a categoria que reforça a querela dos antigos e dos modernos. O feio é o moderno, é a ruptura necessária com o belo. Seu texto não tem a mesma perspectiva de Rosenkranz, mas, nele, Hugo traça a justificativa para a superação do belo ao colocá-lo como uma impossibilidade diante da vida moderna.

Diante desse breve panorama, vemos haver duas perspectivas para abarcar o conceito do feio no debate contemporâneo à obra de Rosenkranz: uma que o considera como relativo, outra que o problematiza no contexto da modernidade. Por um lado, todas elas apontam para o reconhecimento da *presença* do feio no âmbito

¹¹ Juntamente com a categoria do sublime, mas diferentemente dele, ela não foi tratada de maneira isolada (Saint Girons, 1995). Mesmo hoje, a obra de Rosenkranz continua sendo a única totalmente dedicada ao tema no âmbito estético, fora isso, temos trechos de obras nas quais o tema aparece, como por exemplo, na *Teoria estética*, de Adorno (analisado no capítulo três deste trabalho). Não temos conhecimento de uma obra dedicada ao tema do feio que abarque as questões filosóficas e das artes pictóricas a partir da modernidade.

estético, por outro, ambas são limitadas por não lidarem com a autonomia do feio e, por isso, as experiências estéticas que ele provoca nem sempre são evidentes.

Saint Girons (1995, p.112) aborda a relação do feio na modernidade de maneira distinta e complementar à de Raulet (2004), ao colocar que, nesse período, surgiram, simultaneamente, as categorias do feio e do sublime e que ambas lidaram com a superação e esgotamento do belo, o “eclipse do belo”. Contudo, o feio foi uma categoria negligenciada nos estudos estéticos, muito provavelmente por ter sido ofuscada pela categoria do sublime, que teve sua emergência com as publicações das obras de Burke e Kant e com o regaste do tratado de Longino. Apesar de o feio não ser o destaque desse debate, ele se manteve presente, mas como abordar a feiúra, uma vez que ela não é simplesmente a ausência da beleza? Se constitui o contrário do belo, como ela é possível? Inicialmente, é importante considerar que a oposição belo/feio não é um problema lógico ou uma pergunta por exclusão. Se o feio foi tratado como uma categoria relativa a do belo, ela está longe de ser uma simples oposição. De certa maneira, não é essa relação que interessa aqui, e sim a maneira como ele ocorre sua *presença* nas obras de Rosenkranz, Lessing e Hugo, se é possível reconhecer nela as experiências estéticas provocadas pelo feio nas artes pictóricas.

Se os estudos sobre o feio no âmbito estético são incompletos, então qual seria o primeiro passo para abordar o tema? Para Saint Girons (1995, p.112), é necessário reconhecer sua *presença* no âmbito estético, pois ela em si já é uma questão filosófica suficiente para iniciar o estudo:

Abordar, colocar, questionar o feio é mais afirmar uma existência do que anunciar uma impossibilidade (do belo, da satisfação e da quietude) é lidar também com a reflexão inerente ao sensível. O feio, o estranho, tem o poder de abarcar a intensidade da vida e do pensamento através da materialidade das imagens e das palavras. A feiúra nos faz passar para o outro lado das coisas, paralisa e desencoraja nosso desejo, ao ponto que nós temos a impressão de não poder jamais revelar totalmente a nulidade agressiva que ela nos revela.

Ao mesmo tempo, se o feio foi pensado como categoria relativa, é difícil não tratá-lo como tal, embora caiba questionar: depois do que foi colocado na modernidade, seria possível pensá-lo com sua autonomia necessária ou ele sempre será relativizado? Nesse sentido, é importante pensá-lo não como relativo, nem como

autônomo, mas no sentido da *presença*. Reconhecê-lo junto do belo e do asco, por exemplo, não tira dele aquilo que é simplesmente revelado por ele estar ali (SAINT GIRONS, 1995, p.113).

Para o estudo do feio no âmbito estético, propomos uma subdivisão que leva em consideração a maneira ele foi tratado, e não a cronologia no qual ele foi apresentado. Inicialmente, tal subdivisão sugere que o feio deve ser definido da maneira mais elementar possível, na sua etimologia, para, em seguida, abordar dois núcleos clássicos: a *Estética do feio* de Rosenkranz e o *Laocoonte* de Lessing. Essa subdivisão foi a base para estrutura deste capítulo, que considera como ponto central o fato do texto de Rosenkranz permanecer como o único dedicado exclusivamente ao feio. Essa separação, contudo, é metodológica, pois percebemos que muitos aspectos podem ser relativizados e, nesse sentido, a experiência estética do feio nos aproxima de outras questões do âmbito estético, como o asco, a patologia, o repugnante e o desagradável. Além desses itens, ao final deste capítulo propomos a leitura do texto de Victor Hugo, *Do grotesco e do sublime*, enquanto obra contemporânea, não filosófica, mas que aborda as questões do feio na emergência da modernidade.

2.1. Definição elementar do feio

Ao revermos a etimologia do feio, temos a oportunidade de revelar as fronteiras existentes entre esse conceito e as questões da sensibilidade. Ela nos indica que o feio significa desprazer, visão do sofrimento, desperta sensações como o asco, a repugnância, o ódio e a raiva. O feio é, a princípio, o que me desagrada dentro do sensível, sem que se possa distinguir claramente se o que provocou essa sensação está nele ou fora dele (SAINT GIRONS, 1995, p. 114).

De acordo com as referências linguísticas, em francês, *Laid* vem do frâncico *Laip*, que corresponde ao antigo alemão *Leid*, cujos significados eram “desagradável”, “detestável”. Posteriormente, no século XI, o adjetivo ganhou valor estético e, no século XIV, seu uso foi generalizado. A ideia de desprazer, atualmente, está presente no alemão *Hässlich*, que concentra os significados do feio e do detestável e o substantivo *Hass*, que significa *Haine*, ódio. No inglês, a palavra *Ugly* está mais próxima da ideia do terrível porque deriva do norueguês *Uggigr*, que se forma a partir

de *Uggr*, que significa medo. *Ugly* também já foi escrito como *Ougly*, que pode significar *ouphlike*, algo semelhante a um *Ouph*, um elfo, um gobelin. No francês e no alemão, o termo tem uma sutileza distinta do inglês. No primeiro caso, predomina a raiva, o sentimento mais próximo da cólera; no segundo, o medo que pode paralisar o sujeito. Sabemos que etimologia não é suficiente para o estudo estético, uma vez que se, por exemplo, a feiúra é acompanhada do terrível, ela não necessariamente se identifica com ele (SAINT GIRON, 1995, p. 114). Contudo, pela breve abordagem da etimologia é possível identificar quais são as sensações que o feio provoca, tais como, o repugnante, o desagradável, a raiva. Elas podem ocorrer por situações que não necessariamente estão vinculadas às artes.

Outra abordagem em torno da definição elementar seria tautológica: o feio é o que se julga feio, como o belo é o que se julga belo. Tais julgamentos exprimem uma primeira distinção da sensibilidade: o feio é o que causa repugnância e o belo o que dá prazer, excluindo-se reciprocamente. Mas, se o belo e o feio estão em polos distintos, podemos colocar entre esses extremos a dimensão do indiferente? Será possível pesquisar dentro da feiúra e não dentro da beleza o momento inicial, o *punctum saliens* da experiência estética? (SAINT GIRON, 1995, p.115). O belo nos interessa porque nós o associamos com qualidades e virtudes. Já a feiúra nos condiciona a isolar as características do objeto, que a provoca por sua singularidade. Ao serem destacados dos seus contextos, ambos podem ser valorizados ou empobrecidos. Contudo, se o objetivo é o estudo sobre a emergência do feio, a busca pela compreensão da sua individualidade, isso se inicia ao reconhecer termos próximos a ele, tais como: medonho, anomalia, disforme, informe, desarmonia, degeneração, ridículo, terrível, asco, repugnância, desagradável e grotesco (*ibid.*).

2.2. O feio na Estética do feio

A obra *Estética do feio* (*Ästhetik des Hässlichen*), publicada em 1853, é um trabalho que, potencialmente, ocuparia um dos vazios mais notórios dos estudos estéticos em geral e, particularmente, da Estética de Hegel, uma vez que Rosenkranz é um de seus seguidores mais destacados, sendo responsável, inclusive, por sua

biografia.¹² O momento no qual a obra foi escrita e publicada também é peculiar em termos estéticos e artísticos, uma vez que é posterior às obras de Baumgarten e de Hegel e às evidências da arte romântica. Rosenkranz mantém um forte vínculo com o sistema hegeliano, promovendo um estudo estético do feio a partir de um levantamento dos fenômenos artísticos (pintura, escultura, arquitetura e literatura). Essa ligação é incipiente do ponto de vista filosófico, dado que, ao invés de abordá-lo dentro das vicissitudes oferecidas entre a estética e a arte romântica, ele defende sua desativação, sua negação. A contradição da *Estética do feio* é o fato de que, no seu projeto de obra, existem as condições para a elaboração de um estudo sobre o feio no âmbito estético que, por seu turno, aborde sua manifestação dentro das condições dadas pela modernidade, mas isso não ocorre de maneira efetiva. Apesar disso, ela continua sendo a única obra inteiramente dedicada ao tema do feio no âmbito da estética.

O prefácio de *Estética do feio*¹³ é dedicado ao conhecimento da metafísica do belo, no qual o feio pode ser apontado de modo dialético. Para isso, Rosenkranz retoma a perspectiva de Weisse (1830)¹⁴ de que o belo é “a ideia divina, original, e o feio a sua negação” (*apud* RAULET, 2004, p.45). Esta definição estabelece o caráter negativo, o *sekundäres Dasein*, do feio e anuncia o dualismo insolúvel entre a ideia da beleza e a feiúra empírica (RAULET, 2004, p.45). O ponto de vista inicial de Rosenkranz consiste em colocar a feiúra como uma parte integrante da arte e, de certa maneira, com essa atitude, ele apresenta o debate sobre o ofuscamento do belo, ao destacar a função do feio. Contudo, ele não elabora um ideal estético, pelo contrário, continua apegado à metafísica do belo e ao classicismo anacrônico. Em muitos momentos, Rosenkranz reafirma tríade platônica do belo, do bom e do

¹² Rosenkranz escreveu as seguintes obras sobre Hegel: *G.W.F. Hegel Leben* (1844), *Apologie Hegels* (1858) e *Hegel als deutscher Nationalphilosoph* (1870).

¹³ Neste trabalho usaremos duas traduções deste texto: a edição espanhola com tradução de prefácio de Salmoron (1994) e a edição francesa com tradução de Sibylle Muller e prefácio de Gérard Raulet (2004).

¹⁴ O *Sistema da Estética (System der Ästhetik)* de Christian Hermann Weisse (1830) não é um caso isolado. É bom considerar que a escola hegeliana, dentro da estética, se liga à questão do feio e tenta integrá-lo dentro de um quadro de categorias estéticas que, desde século XVIII, é profundamente transformado, como já foi colocado por Saint Girons (1995) e corroborado por Raulet (2004), notavelmente através da categoria do sublime.

verdadeiro e às conotações teológicas que associam a feiúra ao mal.¹⁵ No que diz respeito à experiência estética do feio, ela está vinculada ao prazer de uma “época doente”, reação que é considerada uma patologia. De acordo com Raulet (2004), ao reduzir o prazer do feio à patologia de uma “época doente”, Rosenkranz nega a *Wirkungsästhetik* do século XVIII e toda eficiência progressista ao tratar o feio como o resultado da falta de *savoir-faire* ou de talento. Nesse sentido, essa obra se revela mais como um tratado de recusa da feiúra e, conseqüentemente, de negação da realidade moderna.¹⁶ Contudo, Raulet (2004) e Bancard (2009) observaram que Rosenkranz apesar de negar, de maneira geral, as questões da modernidade, existe um único momento no qual ele não desativa o feio com o cômico ou o relativiza com o belo é quando aborda o tema do repugnante (desagradável/nauseabundo). Esse tema, que faz parte da terceira seção da obra, que lida com a desfiguração e deformação, é que considera a aproximação do feio com as questões da patologia.

A partir das considerações sobre as limitações evidentes da *Estética do feio* enquanto uma obra sobre a categoria e a experiência estética do feio, optamos por abordar os seguintes temas nela existentes: o belo negativo, sobre a insuficiência da categoria do feio; o belo desagradável, que trata do prazer provocado pela experiência estética do feio; o feio e o martírio do corpo, que aborda o lugar de destaque do feio na arte cristã e da aproximação do pensamento de Rosenkranz com o de Hegel.

2.2.1. O feio como belo negativo

Em sua Introdução, Rosenkranz afirma que o objetivo do texto seria desenvolver os seguintes aspectos: o conceito do feio como algo intermediário entre o belo e o cômico, desde os seus primórdios até o apogeu da figura do satânico; o estudo do feio desde sua amorfia e assimetria até a desorganização do belo em caricatura:

A contemplação do feio é estritamente limitada por sua essência, e o cômico é a forma na qual ele se libera de seu caráter exclusivamente negativo em

¹⁵ Raulet (2004) também destaca a importância de *A estética do feio* ter sido escrita no período de emergência do proletariado e como isso levou a uma representação dos temas ligados ao mundo do trabalho nas artes.

¹⁶ Segundo Bancaud (2009, p. 916), somente após a estética negativa de Adorno (que será estudada no capítulo três) tornou-se possível explorar todo o potencial heurístico do feio e sua real força dialética de resistência aos efeitos negativos da modernidade.

relação ao belo. O belo puro é, no que diz respeito ao feio, uma relação simplesmente negativa, pois ele não é belo na medida onde ele não é feio (...). Não que o belo precise do feio para ser belo. Ele será mesmo sem esse pano de fundo, mas o feio é o perigo interior que o ameaça, a contradição que ele reforça por sua essência mesma (ROSENKRANZ, 1992, p. 40).

Ao iniciar seu estudo, Rosenkranz (1994, p. 41) coloca a seguinte questão: “uma estética do feio: por que não?”. A resposta seria que a estética se converteu em um nome coletivo para um grande número de conceitos que se dividem em três classes especiais: a ideia do belo; o conceito de sua produção, ou seja, a arte; o sistema das artes como a representação da ideia do belo pela arte em seu meio determinado. Por tudo isso, a investigação da ideia do feio é inseparável da análise da ideia do belo, assim como o conceito do feio deve ser analisado como o belo negativo. Esse estudo se justifica se compararmos a estética com os demais campos do conhecimento, uma vez que todos eles lidam com os seus negativos, isto é, a biologia trata da doença, a ética trata do conceito de mal, a jurisprudência da injustiça e as ciências da religião do pecado, portanto, a estética poderia tratar do oposto do belo. O texto de Rosenkranz é dividido em três seções: a primeira trata da ausência de forma, a segunda trata da incorreção e a terceira do desfiguramento e da deformação.

Contudo, somente no item que trata do repugnante que o feio é abordado sem a relativização ao belo, no qual lida com a contradição de se ter prazer em manifestações que são absolutamente feias. Na maior parte da obra, essa relativização é colocada por meio de elementos derivados da linguagem clássica, tais como: harmonia/desarmonia, graça/des-graça, formado/disforme etc, e todos eles podem ser apreendidos por meio dos cinco sentidos na natureza e na arte. Nesse sentido, qual a relevância em abordar esse sistema da estética que já coloca como premissa que o feio é o belo negativo? — um texto que lida com a impossibilidade da manifestação autônoma do feio? Ao abordar essa sistematização, podemos encontrar nela elementos para analisar a maneira como o feio se manifesta nas artes pictóricas, não só como afirmação do belo, não só como seu enfraquecimento por meio do cômico, mas tentando encontrar um lugar que ele seja apenas o feio e que revele quais experiências estéticas ele produz.¹⁷

¹⁷ Na introdução, Rosenkranz (1994, 2004) afirma que a representação do belo depende das possibilidades próprias de cada arte, isto é, são questões diferentes na poesia e na pintura, e junto a

O estudo do feio como belo negativo (*Negativschöne*)¹⁸, é estruturado a partir de suas características essenciais: a falta de forma (*Formlosigkeit*), incorreção (*Inkorrektheit*) e a desfiguração ou deformação (*Verbildung*) (BANCAUD, 2009, p. 911), manifestas nas seguintes situações: feio natural, feio espiritual e feio na artes. Se mudarmos a perspectiva e perguntarmos em quais lugares foram consideradas a relação do feio com as artes pictóricas, diremos que elas estão presentes na maior parte dos itens acima, mas nem sempre podemos abordá-lo no âmbito da estética. Em contrapartida, percebemos que quando o autor lida itens nos quais a arte não é o foco, como o feio natural e espiritual, permanece também a abordagem artística, uma vez que ele sempre considera as questões da forma, posto que é muito afeito a elas no tratamento da manifestação do feio. Iniciaremos nosso estudo com uma breve apresentação das características essenciais, para em seguida abordamos o feio como belo negativo.

A falta de forma (*Formlosigkeit*) é incompatível com qualquer configuração, pois ocorre através da representação caótica. Nela não descobrimos qualquer estrutura, sendo o oposto a ideia do cânone do belo. Contudo, Rosenkranz entende a falta da forma (*Formlosigkeit*) não simplesmente como amorfia, mas também como assimetria e desarmonia. A desarmonia, por ser um tema clássico, que Roger de Piles chamou de “*tout-ensemble*” (tudo ao mesmo tempo, tudo junto) ocorre não porque a feiúra colocou outros elementos, e sim por estar relacionada com a maneira como são organizados (SAINT GIRONS, 1995, p. 177). A falta de forma também pode ser analisada na perspectiva da relação forma e conteúdo. Para Rosenkranz, o belo seria a relação completa entre forma e conteúdo, e tudo que frustrar esse processo nos traz, de alguma maneira, a sensação do feio. Ela pode ser entendida como uma incompletude da forma relacionada com o conteúdo, tornando-se feia em duas situações: a primeira quando um conteúdo deve ter uma forma e esta não ocorre; a segunda quando uma forma não foi configurada como deveria de acordo com o

isso também existe a ideia hegeliana de que cada arte representa um estágio de realização da liberdade do espírito: nas artes plásticas o espírito é exterior a ele mesmo, na música ele é consigo mesmo (*bei sich*), e na poesia, a arte mais livre e completa, ele é a interioridade perfeita e ideal da forma (BANCAUD, 2009, p. 910).

¹⁸ De acordo com Waszek (2005, p.12) o uso do termo *Negativschöne* é uma evidência que Rosenkranz mantém o ideal clássico do belo.

conceito do conteúdo. Nas artes pictóricas, se um paisagista observa uma paisagem e, por falta de tempo, faz um esboço com pinceladas para retê-la na memória, então a paisagem terá uma forma muito imperfeita. A sua pintura, por sua vez, nos oferecerá, no lugar da autêntica tonalidade cromática, apenas manchas de cor, sem forma e, dessa maneira, esse “agregado de cores será (...) sem forma e, portanto, feio”. Se imaginamos o quadro acabado, poderíamos ver uma observação incompleta: “em seu lugar haveria uma forma mais ou menos estranha ao conceito da coisa, quer dizer, uma forma que não corresponde ao conteúdo, e esta amorfia da forma seria feio de novo” (ROSENKRANZ, 1992, p. 96).

Para abordar o tema da incorreção (*Inkorrektheit*), o estudo se inicia pelo seu oposto. A correção consiste em que não se cometam erros na representação da forma natural, pois, se uma forma transgrida “a legalidade da natureza”, essa contradição produz a fealdade. Por outro lado, aquilo que está na natureza deixa de ser belo se ocorre o desvio das suas leis, pois a natureza não pode evitar a conjuntura que produz monstros. A arte, por seu turno, não pode ter a desculpa da natureza, que produz o feio de maneira inevitável: a arte deve sempre produzir o belo (ROSENKRANZ, 1992, p.97). Se a arte aproveita uma impressão estética particular ou uma imagem de fantasia, essa representação não pode ser considerada uma incorreção, afinal, uma especificidade da correção é que ela é uma “expressão histórica de uma forma do espírito” e o espírito produz inúmeros “prodígios e figuras fantásticas”. Por exemplo, no caso da arte, devemos reconhecer para a sua fantasia uma fronteira estética que não corresponde ao fidedigno, mas à fidelidade das imagens:

Ela deve nos surpreender com a ilusão de possuir não um modelo empírico direto, mas sim uma realidade. A esta relação chamamos de verossimilhança ideal. Ela contradiz nosso intelecto e, todavia, deve submetê-lo a uma unidade presente em suas contradições, por uma natureza presente em sua inaturalidade, por uma realidade presente em sua impossibilidade (*Ibid.*, p. 162).

Criaturas da fantasia, tais como quimeras, centauros e esfinges, seriam impossíveis do ponto de vista anatômico e fisiológico, contudo, “devem aparecer com tal harmonia” que não despertam dúvidas diante de sua visão. Aquilo que é criado além da realidade deve ser formado segundo a realidade das partes, pois, se isso não for feito, seríamos obrigados a declarar “incorreto o fantástico” (*Ibid.*, p. 162-163). Por

exemplo, a esfinge egípcia combina uma cabeça humana, seios femininos e corpo de leoa. Do ponto de vista anatômico e científico, isso é uma combinação impossível, entretanto, a plástica nos oferece, de uma maneira precisa e clara, que em nenhum momento pensamos na lógica científica/natural. Mas se a cabeça da mulher estiver ligada ao corpo da leoa de uma forma não natural, isto é, se estiver unida apenas como algo agregado — se o heterogêneo não se transforma em uma “conjunção íntima —, então consideraríamos a esfinge feia. O mesmo vale para aqueles híbridos de homem e animal, análogos à esfinge, e as plantas fantásticas, incluindo os arabescos” (*Ibid*, p.163).

Aqui, temos um exemplo da pintura que pretende demonstrar como a “excelência da composição” pode fazer com que desconsideremos a “incongruência histórica da forma”: a escola de Van Eyck pintou Maria como uma mulher alemã, que recebe o chamado do anjo em um cômodo com painéis e que está ajoelhada em um genuflexório. As almofadas decoram o chão, um jarro com lírios se destaca em um canto e, pela janela, podemos ver o Reno com seus castelos. Toda essa decoração seria impossível do ponto de vista histórico. A Palestina anterior ao nascimento de Cristo não poderia ter o aspecto de uma cidade alemã medieval. Mas, podemos perguntar: “se na figura concentrada na oração, nos traços do seu rosto, em sua imagem vemos a humanidade, a dignidade virginal, a piedosa nostalgia da fé?”. Segundo Rosenkranz (1994, p. 156), se encontramos a correção natural e psicológica, então a convenção histórica é acessória, pois, se a ideia do quadro é a concepção da virgem, essa ideia está realizada. Nesse sentido, a incorreção histórica não leva diretamente ao feio, uma vez que pode haver uma correção na representação do conteúdo.

Na desfiguração ou deformação (*Verbildung*) reside a questão da caricatura que, por sua vez, é definida como a alteração da forma ou anomalia e tem seu momento mais intenso por meio da sensação do monstruoso. Ela é uma forma peculiar do feio, que significa um exagero das características. A caricatura é executada a partir das distorções da forma de um rosto. Essa deformação, para Rosenkranz (1994, p. 194-195), é o feio ideal, uma vez que, ao provocar o cômico, os

efeitos da feiúra são desativados. Contudo, aquilo que é incorreto, vulgar, repugnante, não é caricatura.

O disforme é o que altera a forma, que pode ser, ao mesmo tempo, feio e/ou mal executado (SAINT GIRONS, 1995, p. 177). Surgem então as questões: ele se manifesta em momentos tais como o desenho de um rosto ou de uma árvore? Pode ser imediatamente percebido como belo ou feio? Bem ou mal executado? Como qualificar aquilo que parece faltar aos outros sentidos? Por exemplo, um timbre ingrato, um instrumento vulgar, uma voz falsa, uma cor mal executada, as sensações táteis, olfativas ou gustativas duras e violentas chocam e incomodam por uma feiúra insolúvel.

Quanto aos meios do feio natural, temos condições distintas, pois ele pode ocorrer na observação dos corpos celestes, que oferecem um estado neutro e a forma orgânica, na qual o feio se manifesta. Nos corpos celestes pode ocorrer a contraposição entre a representação ideal e a forma real, como nesta afirmação: “o planeta terra, para ser belo, teria que ser uma esfera perfeita” (ROSENKRANZ, 1992, p. 62). Essa afirmação remete à distinção entre a observação dos corpos celestes e sua representação, como em desenhos. Ao desenhar a Terra e a Lua, usamos o círculo ou a esfera; ou então, para representar a trajetória dos corpos celestes, usamos um conjunto de elipses. Círculo, esfera e elipse, assim como triângulo, quadrado, prisma e cubo são formas belas por causa da simplicidade, da simetria das proporções e por sua pureza abstrata, e, por isso, têm uma essência ideal e são representações do espírito¹⁹. Nesse sentido, o olhar sobre a natureza é realizado a partir de sua representação, ao observarmos um desenho da lua, temos um círculo, uma forma ideal. Contudo, se confrontarmos o desenho com a observação da própria Lua, concluiremos que a natureza é distinta do desenho, que na natureza a forma ideal está sempre alterada. Embora saibamos que na Lua existam cones, estrias e “vales horrendos”, o fato de o artista não os desenhar impede a manifestação do feio. Isso configura o estado neutro, isto é, nem belo, nem feio (ROSENKRANZ, 1992,

¹⁹ Em sua *Crítica da faculdade do juízo*, Kant havia defendido outra ideia; segundo ele, figuras geométricas, sendo integralmente determinadas por seu conceito, não oferecem espaço ao jogo livre da imaginação e do entendimento, não sendo nem belas nem feias.

p.72). Não se trata de uma análise do feio natural, e sim de suas representações. Já na natureza orgânica, estamos próximos das coisas e, por isso, o feio pode ocorrer de muitas maneiras concretas: nos montes, o belo ocorre quando estes possuem linhas puras e suaves, e o feio se manifesta quando vemos nele um emaranhado de fendas desérticas; as paisagens podem adotar tanto a forma feia quanto a bela, sendo que a monotonia pode ser considerada feia, por ser uma forma absoluta, sem alterações. O juízo estético na natureza é mediado pelas formas de representação artística (ROSENKRANZ, 1992, p.67).

Para entender como o feio artístico pode ocorrer, é necessário, inicialmente, observar a maneira como Rosenkranz (1994, p.79-80) aborda a definição de arte. A arte nasce dos fenômenos sensíveis que se convertem em objeto estético mediante manifestações externas. A princípio, essas manifestações dos fenômenos sensíveis estão relacionadas com o belo:

Para desfrutar do belo em si e por si o espírito tem que produzi-lo e incluí-lo em algo característico a ele, assim nasce a arte. Exteriormente está também ligado às necessidades humanas, mas sua verdadeira motivação é a nostalgia do espírito pelo belo puro e não misturado.

Desse modo, se a função da arte é produzir o belo, não seria uma contradição que ela produza o feio? Podem-se formular duas respostas: a primeira, considerada trivial, é que o belo se torna mais belo quando está junto ao feio; a segunda é que o feio existe na arte por ser da mesma natureza que a ideia, e como sua essência da ideia é deixar livre todas as manifestações, inclusive as negativas, seria possível a manifestação do feio, do belo negativo. O feio artístico não é um conceito autônomo e só pode ser estudado quando comparado em três situações distintas: o feio como conceito relativo ao belo, o feio como negativo do belo e o feio como uma passagem do belo para o cômico.

A tese trivial é que a beleza necessitaria da feiúra para aparecer com maior intensidade — algo similar acontecia com a virtude que, diante do vício, torna-se mais valorizada. Se essa tese fosse absoluta, todo o belo desejaria para si a companhia de algo feio, mas, ao contrário, o belo enquanto expressão sensível da ideia é em si absoluto e não necessita ser reforçado pelo seu oposto (ROSENKRANZ, 1992, p.80).

A tese sobre a manifestação do feio na arte é a de que ele é possível porque a arte necessita do elemento sensível e este deve expressar e manifestar a ideia na sua totalidade. Se a arte é a manifestação da Ideia, ela não pode prescindir do feio, mesmo na arte grega, que é reconhecida pelo culto à beleza, existem manifestações do feio:

Os gregos viveram no ideal, tiveram culto a Hécate, ciclopes, sátiros, greias, empusas, harpias, quimeras, tiveram um deus coxo, e fizeram ver em suas tragédias os crimes mais horrendos (os mitos de Édipo e de Orestes), a loucura (Ajax), as doenças repugnantes (a ferida cheia de pus do pé de Filoctetes) e em suas comédias vícios e depravações de todo tipo (*Ibid.*, p.83).

Apesar da existência do feio entre os gregos, só as religiões deram a ele o lugar de objeto absoluto, como o demonstram muitos ídolos “de povos primitivos” e “das seitas cristãs” (ROSENKRANZ, 2004, p.64). Foram as religiões que introduziram o feio na arte, principalmente a religião cristã, uma vez que é ela “que ensina o mal em sua raiz e como superá-lo em profundidade, e para isso introduz totalmente o feio na arte” (*Ibid.*, p.64).

Por tudo isso, existem três soluções possíveis para a representação do feio nas artes: quando a arte propõe o embelezamento do feio, quando a arte idealiza o feio e quando o feio realça a beleza. Se a arte representa o feio embelezando-o, isso o contraria, retirando sua qualidade própria. Esse embelezamento seria “um artifício sofisticado de uma mentira estética” (ROSENKRANZ, 1992, p. 86). A segunda solução seria a arte idealizar o feio, tratá-lo segundo as leis gerais do belo. E aqui cabe a pergunta: quais seriam essas leis? O belo está associado à idealização da realidade. A natureza representada na arte, como vimos no item sobre o feio na natureza, é a ideal, não a empírica (*Ibid.*, p.85). Isso também acontece com a representação da história que a arte nos oferece, em que é apresentada a história como essência, segundo sua verdade como ideia. A arte, ao representar o belo, exclui de seu conteúdo tudo que só pertença à existência casual e coloca em destaque o significado do fenômeno fazendo desaparecer os traços não essenciais (*Ibid.*, p.86). Se a arte deve representar o feio de maneira similar ao belo, ela deveria retirar da representação a realidade que deixa manifestar as fealdades mais repugnantes. A arte tem de oferecer o feio com toda sua aspereza e desordem, mas deve fazê-lo com a mesma *idealidade* com que trata o belo. A arte deve deixar evidente as determinações e as

formas que fazem do feio, feio, mas deve tirar dele tudo aquilo que se introduz casualmente na sua existência e falsifica suas características. Por fim, o feio pode ser um componente da arte que tenha como função reforçar a beleza.

Ao longo do texto, por meio de exemplos, Rosenkranz aponta como o belo e o feio são apresentados nas artes pictóricas através de três tipos, o contraste do belo com o feio, o feio despertado através do repugnante e o feio como objeto absoluto. No primeiro caso, temos a representação de Danae.²⁰ Nela, temos, em primeiro plano, a personagem mitológica recebendo a chuva de ouro e, no fundo, está “uma velha com queixo saliente e cara cheia de rugas”. Ela não seria representada sozinha, e sim como elemento de contraste, como o feio que reforça o belo (ROSENKRANZ, 1992, p.80; p.83). Outro exemplo é *O juízo final* de Van Eyck. Ao lado do quadro central estão representados “os horrores das figuras infernais, o desespero dos condenados e o escárnio do diabo ocupado em dar as sentenças”. De um lado estão as criaturas repugnantes, do outro, a entrada dos santos na porta luminosa do céu (*Ibid.*, p.84). O exemplo do segundo tipo é a tela *As bodas de Canã*, de P. Veronese. No primeiro plano, encontramos um menino “que urina com infantil inocência”, uma “situação suportável”. Mais ao fundo, vemos um homem que vomita, um adulto que abusou do comer e beber, nesse caso “um homem que faz suas necessidades e vomita é repugnante” (*Ibid.*, p.87). Nesse caso, Rosenkranz (1994) considera que o artista não renuncia à representação do repugnante, mas a suaviza esteticamente. Já no terceiro caso, ele afirma que os ídolos de religiões étnicas e das seitas cristãs podem instaurar o feio como objeto absoluto (*Ibid.*, p.84).

O sistema proposto por Rosenkranz tem como premissa não apresentar o feio como categoria ou experiência estética por si mesmo, mas justificar sua presença junto ao belo e demonstrar como desativá-lo por intermédio do cômico. O sentido do belo negativo não é aquilo que nega a beleza, mas sim o que contrasta, que tem um sentido de dependência. O feio se manifesta através do belo e a este são associadas as seguintes características: a harmonia, o equilíbrio entre forma e conteúdo e a coerência com as formas naturais e com a história. Contudo, os procedimentos para

²⁰ Nesta obra Rosenkranz não cita quem é o pintor, de todas as obras descritas por ela, esta é a única que está sem referência ao autor.

o reconhecimento ou para a produção da feiúra não passam pela oposição a essas características, e sim por uma análise dos procedimentos que sejam capazes de desativar seus efeitos. Por exemplo, para que o belo ocorra, é necessária a relação da forma com o conteúdo e a coerência com as formas da natureza, assim, caso um pintor de paisagem não respeite as formas da natureza e produza manchas (falta de forma), ele promoverá o feio duplamente. A ativação dos efeitos do belo está vinculada com a relação entre arte e natureza, tendo em vista que a arte deve melhorar aquilo que é naturalmente feio e monstruoso. A abordagem da natureza, contudo, não se restringe a uma representação acadêmica (melhorada) das formas naturais, mas também ao sentido de reproduzir suas sensações, que fica evidente na maneira como Rosenkranz aborda o tema dos seres fantásticos. Por princípio, eles seriam feios, pois não existem na natureza, não são harmônicos, e sim seres híbridos, mas, caso o artista consiga articular as partes remetendo às formas naturais, ele retirará os efeitos da feiúra. O mesmo vale para um conteúdo apresentado de maneira incoerente do ponto de vista histórico: se ele tiver a correção psicológica e produzir efeitos corretos daquela história, ele também não será feio. O feio enquanto belo negativo não pode ocorrer na arte. Caso ele se manifeste, deve ser desativado, seja pela coerência com a natureza ou pelos efeitos corretos do conteúdo.

Como observou Saint Girons (1995, p.117), para Rosenkranz, o feio não é um ser, mas um vir a ser. Essa é a transformação dialética do não-ser da feiúra em algo próprio do feio. Ele é, simultaneamente, o que não segue regras clássicas e o que exclui o que é anódino, engraçado ou insólito. Um exemplo disso é o episódio no qual Vicente Carducho acusa Caravaggio de ser anódino por usar muitas sombras. Esse exagero desagradável foi comparado à atitude dos maus cozinheiros que dissimulam o gosto ao usar muitos temperos. Numa situação como essa, é como se o observador, diante da tela do pintor italiano, não tivesse a capacidade de perceber a forma em si (SAINT GIRONS, 1995, p. 177-178). Essa maneira de colocar o feio como o que não segue as regras, como desarmonia, é uma condição que o relativiza com as regras gerais do belo, sintetizado no termo *Negativshöne*.

2.2.2. O feio como belo desagradável

A vida urbana, a emergência da arte romântica, a representação dos corpos doentes com coloração de cadáver, as descrições das cidades imundas e cheias de ratos, os temas desagradáveis, como massacres, doenças, fome dos trabalhadores, tudo isso está no contexto do surgimento da modernidade no século XIX e causaram vários sentimentos com relação ao feio. Segundo Raulet (2004) e Bancaud (2009), a justificativa para Rosenkranz manter a predominância da não autonomia do conceito do feio seria sua resistência em encarar o surgimento de um processo tão radical como o da modernidade. Em toda a obra temos uma exceção a isso, quando é abordado o tema do repugnante; é o único lugar da obra onde o autor lida com uma manifestação do feio sem interferência, como um *ser* e não somente de um *não ser* ou de um simples negativo do belo (RAULET, 2004, p. 78). Nesse sentido, ele reconhece uma grande diversidade de horrores que passaram a ser apresentados, e são eles que provocam prazer. O feio na modernidade é entendido como um componente que não está ligado apenas à forma feia ou à representação das mazelas da vida urbana, ele é colocado com algo que provoca prazer, que é a síntese da experiência estética de uma “época doente”, “fisicamente, moralmente e esteticamente corrupta”, que ama “as sensações mistas”(ROSENKRANZ, 1992, p.93).Essa época ²¹ que têm como conteúdo a contradição e que, por isso, falta “força para conceber o belo autêntico”, afinal, ela deseja “desfrutar das delícias da frívola corrupção”. Todo esse movimento levaria ao exercício dos “nervos obtusos que combina o maldito, com o disparatado e o repugnante” (ROSENKRANZ, 1992, p.93; p.78). É o período²² dos “espíritos atormentados” e são eles que se “deliciam com o feio”, uma vez que ele é o ideal de sua negatividade.

²¹ De acordo com Raulet (2004, p. 286), a “mistura de sensações” constitui uma referência problemática do estudo da feiúra na estética, por ser o efeito que ilumina as mutações teóricas profundas que ocorreram na estética do século XVIII e XIX, que foram finalmente apresentadas na obra *Estética do feio*.

²² Rosenkranz também condena a possibilidade de leitura de obras que tratam de temas médicos como obras estéticas. Um exemplo disso seria o livro de Hohnbaum, *Os estados intermediários entre saúde mental e loucura* (1845), em que a descrição do diálogo de um louco é um texto que interessa à psiquiatria, e não à estética. Ele também associa essas produções como resultados da “revolução ateia e libertina, na Inglaterra, França e Alemanha” que publicaram obras, em sua maioria romances, que são “sintomas do clima político e psicológico da época, mas não como obras de arte” (ROSENKRANZ, 2004, p. 275).

Quando Rosenkranz lida com o repugnante,²³ abre-se uma fissura no projeto de relativização de feio. Essa ruptura ocorre devido à “patologia paralela da vida moderna”, manifestada na arte romântica, que permitiu emergir manifestações como a putrefação, a decomposição e a doença, que despertam sensações do princípio negativo, do “belo desagradável”. Esse impulso da arte na modernidade conduz o movimento dialético do feio para a máxima intensificação, ao ponto de autodestruição, de esgotamento das oposições, de modo que só restou o feio. Não é possível ter uma separação clara entre a patologia, a morte e a putrefação, mas a sensação estética que acompanha esses três processos pode ser a do repugnante (MENNINGHAUS, 2005, p. 144). Contudo, a experiência estética do feio é apresentada de maneira dialética, o que revela a inabilidade de Rosenkranz em abarcar o tema como um fenômeno irrefutável da vida moderna e, por isso, não consegue atribuir-lhe um valor positivo. O termo de referência para esse debate é o repugnante, que foi abordado de duas maneiras, a direta e a estética: a primeira está relacionada à representação na pintura da decomposição do corpo, pela morte ou doença; a segunda, como a ideia da “época doente”, que permite ocorrer a experiência estética por meio de temas mórbidos da vida urbana e com as narrativas sobre a loucura. Os modos direto e estético são apresentados de maneira dialética, com exemplos da arte e da leitura que apoiam o debate estético.

O conceito do repugnante no sentido estrito pode estar relacionado com a decomposição do corpo, que contém o *vir a ser* da morte, que é menos o processo de agonia e mais a deformação da coisa já morta, “o repugnante é o lado real, a negação da forma bela do fenômeno através de uma deformidade que surge da decomposição física e moral”. Como lidar com a representação da ideia de putrefação na pintura? Para Rosenkranz (1994, p. 313), não é possível representar o odor na pintura, a não ser de maneira literal. Nas pinturas do Camposanto de Pisa, vemos os caçadores tapando os narizes junto ao sepulcro aberto no qual se vê o cadáver: “nós vemos, mas não sentimos”. Ao abordar o tema da ressurreição de Lázaro, ele levanta a

²³ Optamos pelo termo “repugnante”, mais próximo da tradução francesa. Contudo, na tradução do espanhol, aparecem as variações *repugnante* e *nauseabundo*, enquanto na tradução inglesa aparece como *desagradável*.

impossibilidade de representação na arte visual dos odores da decomposição do corpo:

Com a religião cristã a decomposição se torna sujeito artístico positivo, na medida em que ousou representar a ressurreição de Lázaro na pintura, quando já sabemos que ele fedia. Mas não podemos esquecer que a pintura não representa o odor, e, portanto, se deve pensar no início superficial da corrupção. O momento especificamente positivo em que este sujeito será para sempre a concepção da superação da morte através da vida divina que vem de Cristo. Lázaro envolto em seu sudário sai do seu sepulcro o que o faz contrastar pictoricamente com o grupo dos vivos que rodeiam a sepultura. A figura tenebrosa e com os traços pálidos deve revelar que Lázaro já era aprisionado pela morte, enquanto caminha demonstra, ao mesmo tempo, que a força da vida aboliu a morte nele (ROSENKRANZ, 1992, p.314-315; 2004, p.286).

Esse retorno da morte para a vida pode ser abordado como um fenômeno estético, ético e religioso. De acordo com esse modelo, os eventos de infecção epidêmica em massa, por exemplo, têm um “caráter sublime”, como no quadro de Rubens que representa São Roque curando os doentes prestes a morrer (Figura 9). Ao passar da morte para a vida, a arte rompe com o esteticamente repugnante, com os horrores da enfermidade, mas também representa as doenças como força elementar que arrebatava milhares de vidas, como fatalidade meramente natural, em parte como castigo divino. Nesse caso, a doença também tem em si formas repugnantes, adotando um caráter assustador e sublime. Tendo em vista que o repugnante remete ao desagradável, Rosenkranz considera necessário justificar sua presença nas representações pictóricas:

Desenho, pintura podem representar coisas horripilantes para fins científicos ou para ideias éticas e religiosas, isso seria uma justificativa para o uso do repugnante (ROSENKRANZ, 2004, p. 287).

Os fins científicos estariam restritos aos atlas de anatomia, as ideias religiosas, tem como exemplo a ressurreição de Lázaro e a cura de São Roque. Já as ideias éticas são aquelas que representam a doença com a finalidade de figurar o heroísmo, por sua vez, é o quadro de Gros, *Napoleão entre os empesteados de Jaffa* (Figura 10), no qual os doentes “são guerreiros franceses” soldados de Napoleão, cujas peles são das cores vívidas azuis e violeta. (ROSENKRANZ, 1992, p. 316).

Do lado das imagens das doenças estão também as narrativas sobre o tema que tratam das doenças. Rosenkranz cita os livros *Mistérios de Paris (Mystères de*

Paris) de Sue, que faz uma descrição médica precisa do hospital Saint Lazare, e *Frauenloos* (“Um destino de mulher”) de Julie Borow, no qual se descrevem as agonias dos sífilíticos em um hospital. Para o autor, a presença dessas obras “são perturbações do nosso tempo, que desenvolveu um interesse patológico pela corrupção, e tem por poética a miséria e a imoralidade”. Contudo, as doenças em si não são infames, mesmo as manifestações das “deformações e excessos bizarros podem ser tomadas como objetos estéticos (ROSENKRANZ, 2004, p. 287). O prazer doente, da época doente, são as narrativas sobre as doenças da modernidade, como a sífilis, por exemplo.²⁴

As narrativas da vida urbana também são um fenômeno da modernidade que descrevem “prazeres da moda” (ROSENKRANZ, 2004, p. 289), que são incontestavelmente desagradáveis. Só é uma época doente aquela que se manifesta na “putrefação moral da arte romântica”, que sugere que seus heróis são aqueles que “atiram em ratos por prazer”. Embora Rosenkranz enfatize esse exemplo empírico e o condene, Menninghaus (2005, p. 143) reconhece nesse trecho da *Estética do feio* uma narrativa que duplica o desagradável, uma vez que o desprazer no repugnante está associado também ao objeto repugnante. “O combate de ratos? Nunca poderíamos imaginar algo mais desprazeroso que um conjunto de ratos, tomado de um pânico mortal, que se defendem contra um cão feroz?” (ROSENKRANZ, 2004, p. 289). A duplicação (objetos e ação) configura a narrativa sem a interferência de outros elementos para relativizar o feio.

Um dos modos aceitáveis de a arte representar a doença, para Rosenkranz, seria para fins científicos, como, por exemplo, nos atlas de anatomia elaborados por médicos e cientistas. Essa maneira única é redutora, se considerarmos as trocas que ocorreram no século XIX entre os saberes médicos e artísticos, que, segundo Cheminoud (2012, p. 26), configuram o “olhar estético medical”, cuja principal característica é o primado do visível, que autoriza a junção entre arte e medicina. A emergência da modernidade foi o momento que confrontou a mistura das visões do médico, do artista e do crítico sobre as patologias: sob o signo do mórbido, todos eles

²⁴ Outro fenômeno da época doente é o prazer nas narrativas que descrevem os prazeres mórbidos da vida urbana. Rosenkranz (1994) fala do “horrendo passatempo” dos “vagabundos londrinos” que caçam ratos, descritos na obra de Pückler Muskau nas *Lettres d'un défunt (Briefe eines Verstorbenen)*.

analisam as doenças, dentro do quadro clínico, dando atenção para todos os detalhes de forma, cor e costumes. Todos três participam de um jogo que envolve muitas trocas e que estabeleceu a questão da patologia na arte. Por um lado, foram os médicos e os cientistas que elaboraram os atlas de anatomia, que se tornaram referências para os artistas compreenderem a forma muscular dos corpos, e, junto com as descrições de novas doenças, trouxeram, para a arte, um debate sobre as cores e a representação de fenômenos mórbidos, de cadáveres, presentes, por exemplo na arte de Delacroix e Gericault. Por outro, os médicos, ao olharem as obras dos artistas, conseguiam identificar e descrever as doenças. Os críticos, por seu turno, faziam uma mistura de abordagens, pois reconheciam, nas doenças, as qualidades técnicas e a representação dos costumes. Os pintores, influenciados pela verdade médica descrita nos manuais de anatomia e nos relatos médicos sobre as doenças, confrontam o ideal acadêmico e procuram representar aquilo que veem. Já os médicos como Charcot e Richer, olham para as obras de artistas como Rubens, Rafael e Gros, por exemplo, e reconhecem nelas as qualidades médicas da representação e as analisam do ponto de vista das “considerações técnicas”. Por exemplo, quando eles analisam a obra de Gros, que Rosenkranz aponta como exemplo de heroísmo, Charcot e Richer reconhecem que os ferimentos estão bem apresentados porque existe sangue nas chagas.

Na época moderna, ocorreu uma busca por aquilo que era desagradável, sintetizado por Rosenkranz (1994, p. 38; 2004, p. 289) como o “desejo pelo repugnante”, “desejo mórbido”. O repugnante, quando atrelado à patologia, produz um paradoxo. Por um lado, a figuração das doenças é aceitável nas cenas religiosas: as representações de Lázaro seriam o “cânone” do desagradável; a cura de São Roque representa a passagem do corpo moribundo para a vida (Figura 9). Outro lugar positivo é usá-lo como exemplo de heroísmo, como nas representações das doenças nos exércitos (Figura 10). As narrativas da vida urbana, por seu turno, são duplamente repugnantes, não têm contraponto ético ou religioso. Nesse sentido, Rosenkranz (1992) configura os limites da experiência estética ao apresentar uma fenomenologia do desagradável para, em seguida, negá-la. O feio que promove a experiência do prazer, seja por meio da leitura de um romance sobre temas mórbidos ou por admirar a pintura de uma prostituta sífilítica, é a comprovação de que a modernidade é uma

“época doente”. A questão do feio junto ao repugnante é o único momento na *Estética do feio* no qual ele não é comparado a nenhuma outra categoria estética. Sob sua forma negativa, é vinculado ao mórbido, aos costumes urbanos, às descrições das doenças, dos hospícios e dos hospitais de sífilíticos. Como coloca Menninghaus (2005), essas narrativas são uma dupla afirmação do feio, no tema e na forma de prazer. Ao tentar configurá-lo e remetê-lo às normas, ele remonta à estética clássica, o feio se configura como “belo desagradável”.

2.2.3. O feio e o martírio do corpo

O tema do martírio do corpo é recorrente na arte cristã e é nela que Rosenkranz, assim como Hegel, reconhece a introdução do feio na arte. Apesar desse aspecto em comum, a filiação das ideias não é precisa, por isso iniciaremos este estudo com a abordagem hegeliana para, em seguida, aproximá-la da maneira como o tema foi abordado na *Estética do feio*. O primeiro aspecto a ser observado é a maneira como a arte cristã representou o martírio e a morte de Cristo, para pensarmos em quais períodos Hegel e Rosenkranz fazem referência. Segundo Eco (2007, p. 49), a arte paleocristã representou a imagem do Cristo como bom pastor, e não a partir da sua crucificação. Os temas da agonia, crucificação e lamentação da morte foram introduzidos na arte a partir da Idade Média, e foi em Giotto, no período da transição do mundo medieval para o Renascimento, que figurou a morte de Cristo acompanhada do sentimento da comoção (ECO, 2007, p. 49). No sistema hegeliano constituído pela arte simbólica, clássica e romântica, as agonias relacionadas à história do filho de Deus pertenceriam a esta última, uma vez que seria impossível representá-lo coroadado de espinhos fazendo uso das formas da arte grega:

Não se pode representar nas formas da beleza grega o Cristo flagelado, coroadado de espinhos, arrastado a cruz até o lugar do suplício, crucificado, agonizante nos tormentos de uma longa e martirizada agonia. (HEGEL *apud* ECO, 2007, p. 53)

De acordo com Bancaud (2009, p. 902),²⁵ nas conferências sobre estética nos anos 1820-1829, Hegel afirma que, no mundo moderno, a Ideia não se manifesta apenas na forma do belo, mas envolve também as representações daquilo que não é:

²⁵ Para isso a autora recorreu à síntese elaborada por GETHMANN-SIEFERT, Annemarie: “Hegel über Hässliche in der Kunst”. In: Hegel - Jahrbuch 2000, Berlin: Akademie Verlag, 2000. p. 21- 41.

“Das nicht mehr Schöne”. Esse fenômeno começou com a exploração da feiúra na figuração do sofrimento de Cristo na arte, em que a deformidade do corpo tem sua equivalência na grandeza da alma, ou seja, os aspectos da estética e da ética são indissociáveis. Outro tema presente nessa arte é a feiúra repousante dos juízes de Cristo, simbolizando os efeitos do mal imanente ao homem. Contudo, o ponto fundamental é a consideração do feio como um valor distinto na estética clássica e na romântica. A arte clássica, que deseja a perfeita harmonia entre a forma e a Ideia, exclui toda representação do feio, uma vez que ele está associado à deformação. Em oposição, a feiúra é parte integrante da arte romântica, por meio da qual ela reflete a desarmonia existente entre sujeito e mundo, a predominância da subjetividade sobre a objetividade da Ideia.

Por um lado, representar o martírio de Cristo foi uma forma de a arte abordar aquilo que “não é belo”, por outro, Hegel estabelece variações da presença dessa feiúra tendo em vista que ela está vinculada a um conteúdo ético. A imagem do sofrimento de Cristo é associada à grandeza de sua alma, e a feiúra daqueles que o julgaram, por sua vez, representa o mal imanente:

Igualmente própria para arte da pintura é a história da paixão de Cristo: o Ecce Homo, coroado de espinhos e escarnecido pela multidão, a subida ao Calvário, a crucificação, a descida da cruz, a decomposição no sepulcro, etc. O conteúdo é aqui representado pela divindade, não já triunfante, mas humilhada na soberania e sabedoria infinitas. De uma maneira geral, estes temas não somente são acessíveis à arte, mas a originalidade da concepção pode manifestar-se livremente neste conteúdo, sem cair no exagero do fantástico. É Deus que, enquanto homem, enquanto fechado nestes estreitos limites, sofre. Assim a dor se revela não como dor humana, causada por um destino humano, mas como um sacrifício imenso, provocado pelo sentimento da negatividade infinita, encarnado não obstante numa figura humana, como sentimento subjetivo. E, todavia, dado ser Deus quem sofre, o sofrimento acaba por se acalmar, por se apaziguar, em vez de terminar numa explosão de desespero, em expressões de pavor, numa deformação grotesca das feições. (HEGEL, 2010, p. 222)

Os inimigos [...] quando se contrapõe a Deus, o condenam, o escarnecem, o martirizam, o crucificam, são representados como internamente maldosos, e a representação da maldade interna e da hostilidade para com Deus, comporta, no exterior, feiúra, rudeza, barbárie, raiva e deformação da figura. Por todos estes aspectos, o não-belo se apresenta aqui, diversamente do que acontece na beleza clássica, como momento necessário. (HEGEL, Estética II, 1 *apud* ECO, 2007, p. 54)

A representação daqueles que se contrapõem a Deus precisa ser coerente com a ideia de que a maldade interna se transfigura na ação de hostilidade para com Cristo.

Isso se revela no exterior: “feiúra, rudeza, barbárie, raiva e deformação da figura”. Esses aspectos do não-belo podem ser divididos em duas características, uma vinculada à forma (feiúra e deformação da figura), outra aos sentimentos (rudeza, barbárie, raiva).

Contudo, esse martírio do corpo, para Hegel, é figurado de maneira distinta na pintura italiana e na da alta Alemanha. No primeiro caso, o conteúdo da divindade humilhada é representada mantendo os efeitos da calma e da piedade, não tendo uma deformação grotesca na face, e as contorções do corpo preservam o princípio da harmonia:

É esta expressão dos sofrimentos da alma que constitui uma criação inteiramente original dos pintores italianos. A dor revela-se não por uma expressão de gravidade na parte inferior do rosto ou, como em Laocoonte, por uma torção dos músculos que poderia ser interpretada como um grito, mas nos olhos e na fronte onde vemos passar e suceder-se as vagas provocadas pela tempestade de sofrimentos interiores, das amarguras da alma. (HEGEL, 2010, p. 222)

No segundo caso, tem-se a representação da brutalidade, da crueldade e do ódio, os corpos daqueles que agrediram o Cristo são deformados, expressam a perversidade. Hegel destaca ainda uma questão da ordem técnica da pintura, uma vez que os artistas, na impulsividade em expressar a violência desse martírio, optaram pela precarização da técnica. Nesse caso, essa pintura não é harmoniosa:

Sob este aspecto convém sobretudo citar os mestres da Alta Alemanha, quando, entre as cenas tomadas da Paixão, eles representam, de preferência a brutalidade da soldadesca, a malícia dos escarnecedores, a crueldade do ódio de que Cristo é vítima durante os seus sofrimentos e depois da morte; todas cenas foram pintadas de modo a dar um relevo enérgico às vilezas e deformidades e para mostrar como sendo expressões exteriores de uma profunda perversidade no coração. A bela e serena ação da calma piedade interior é relegada para o plano de fundo, e, dada a agitação que comportam essas situações, são os horríveis esgares e os gestos selvagens, expressões de paixão desenfreada, que ocupam o primeiro plano. Atendendo ao grande número de figuras que se atropelam umas às outras e à selvageria dos caracteres, nada há de espantoso em que a esses quadros falte a harmonia interior, tanto na composição como na própria coloração, de modo que no primeiro renascimento do gosto para a antiga pintura alemã têm-se, ao basear-se na imperfeição técnica, cometido erros quanto à época que remontam essas obras. Consideram-nas como mais antigas que os quadros da época de Van Eyck, enquanto que elas lhes são na maioria posteriores. (HEGEL, 2010, p. 282)

Os pintores italianos conseguem manter o vínculo entre as dores do corpo e a serenidade da face, o que garante a expressão do princípio da harmonia da alma; os

artistas alemães, ao reforçarem a brutalidade, também evidenciam a falta de harmonia interior. Um aspecto em comum de ambas as escolas de arte é que não é possível desvincular o conteúdo do martírio, a feiúra e aquilo que pertence às ações éticas. Como aponta Taupin (2017, p. 20), a essência do feio em Hegel é uma necessidade histórica. A presença do feio na arte cristã é uma afirmação, pois é por meio dela que se tem acesso às questões éticas. Em todas as maneiras como ele ocorre, tem-se a passividade do corpo do filho de Deus diante do martírio, no sentido de que não existe exagero no movimento corporal. Isso é distinto, por exemplo, da representação da dor no grupo escultórico do Laocoonte, em que o tormento da alma se manifesta por intermédio da contorção do corpo (Figura 8). Nas imagens do martírio ou da morte de Cristo isso não ocorre: mesmo com o corpo coberto por chagas, marcado pela brutalidade extrema de seus torturadores, sua face continua serena. Um exemplo disso é a pintura do Cristo crucificado feita por Grünewald (1515), que é uma expressão de todas as dores que ele sofreu antes de sua morte (Figura 12). Dentre as muitas representações existentes sobre o tema, esta se destaca pelos cortes, sangue, feridas, hematomas. O artista elaborou a carnação com um grande domínio técnico, misturando os tons de vermelho das feridas ainda abertas com os tons esverdeados do corpo morto, esse homem que acabou de morrer.

Rosenkranz aborda o tema de maneira distinta: por um lado, ele afirma, e, por outro, ele desconsidera o pensamento hegeliano, uma vez que ele se fixa na comoção que a feiúra do corpo de Cristo provoca e desconsidera seus atributos éticos. Ele defende que a pintura deverá representá-lo morto e moribundo: “cadáver magro, cheio de feridas, destroçado pelo padecimento”, assim será mais impressionante, provocará mais comoção (ROSENKRANZ, 1992, p. 294). Nesse ponto, ele reconhece o feio na arte cristã, que fica restrito à vida residual do cadáver, e separa forma e espírito. Enquanto, para Hegel, se existe o feio no corpo ele remete às belas ideias.

Como observa Taupin (2017, p. 19-20), a feiúra na arte cristã é aquela que provoca uma gama de efeitos negativos, de sofrimento, de crueldade, mas ela se detém a uma realidade bem concreta, tem uma certa positividade fenomenal, ela é como o belo, o espiritual no sensível. Nela, o feio é reconhecido como fenômeno, mas a justificativa de sua presença não é estética ou artística, mas ontológica. O artista faz

aparecer a feiúra porque ela reflete a desarmonia entre o sujeito e o mundo, a predominância da subjetividade e da interioridade sobre a objetividade da Ideia. Assim, enquanto a tensão dedicada ao feio é evidente na obra de Hegel, ela não se mantém na obra de Rosenkranz. No sistema hegeliano, a feiúra existente na arte romântica é coerente com a adequação da arte com realidade de seu tempo, aceitável porque está de acordo com o desenvolvimento histórico. Em contrapartida, Rosenkranz se detém à feiúra das coisas, ele mantém a teoria clássica do feio como negativo do belo (TAUPIN, 2017, p. 20).

2.3. O feio no *Laocoonte* de Lessing

A importância da obra *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766) de G.E. Lessing é que ela é um dos primeiros trabalhos no qual temos dedicados três capítulos sobre o feio como categoria estética. O texto é um clássico na constituição do paragon da poesia e da pintura que tem como ponto de partida as contradições entre a representação da história do Laocoonte narrada na poesia de Homero, na qual, ao ver seus filhos serem mortos pela serpente, “urra de dor”, e o grupo escultórico, em que as emoções estão mais contidas.²⁶ Como observou Jimenez (1999, p. 96-97), esse texto está inserido na controvérsia do *ut pictura poesis*, que foi uma doutrina em vigor desde a Renascença até Lessing e pode ser resumida na seguinte pergunta: *deverá a pintura ser como uma poesia muda, e um poema como um quadro falante?* Na origem da questão está a frase do poeta latino do século I a.C., Horácio: “*Ut pictura poesis erit*”, a poesia é como a pintura. Ou seja, a criação poética possui um poder de descrição, de sugestão, de representação imagética tão poderosa quanto o da pintura. A homologia poesia/pintura, pintura/poesia, porém, não é perfeita, visto que cabe à poesia imitar a pintura, e não o inverso. Já na Renascença pintores como Leonardo da Vinci lidaram com o inverso dessa perspectiva ao afirmar que a pintura é como a poesia e que a visão é o sentido mais importante.²⁷

²⁶ É possível reconhecer uma relação direta entre a maneira como a estética moderna lidou com o belo e como o tema foi tratado na Antiguidade, pois, para os artistas e estetas do Renascimento, o feio é o suposto negativo do belo, é aquilo que precisa de ordem e proporção, e a realidade objetiva, por sua vez, é um conglomerado de aparências feias e belezas relativas, diante das quais o artista, como afirmam L.B. Alberti e Leonardo da Vinci, sente a necessidade de aperfeiçoar e engrandecer a natureza (HERRERO, 1998, p. 694).

²⁷ Os artistas do Renascimento inverteram o sentido da comparação: a pintura é como a poesia por ser nessa época em que os artistas abandonaram o status de artesãos e em que a pintura acede à categoria de atividade

De acordo com Jimenez (1999), a questão essencial no pensamento de Lessing não está na investigação sobre a hierarquia das artes, e sim na delimitação de fronteiras específicas, que tem como consequência provocar a autonomia de cada uma delas:

A fronteira estrita entre as artes plásticas e a literatura significa a autonomia de cada arte, livre de prestar-se a inovações formais, de criar suas próprias regras, de transgredir a imitação, sem que uma arte vizinha venha chamá-la à ordem. A pintura é mais do que imitação, ela é 'arte', diz Lessing, e o que vale para ela aplica-se igualmente às outras artes. Se a pintura se liberta da obrigação de descrever e de narrar, isto significa também que a linguagem não está mais dominada pelos modelos pictóricos. [...] O mais decisivo, sem dúvida, em que a arte vê a possibilidade de distender, até mesmo romper, o elo que escraviza a seu modelo, à natureza (JIMENEZ, 1999, p. 100-101).

O mais significativo dessa separação é o fato de a arte romper com os critérios de representação da natureza, com o belo, o que possibilita a manifestação do feio. Dentro dos critérios de estudo de cada arte, Lessing destaca a importância da faculdade da imaginação, uma vez que ela atua de maneira distinta na poesia e nas artes plásticas. Segundo Décultot (2003, p. 203), esse funcionamento diferenciado da imaginação dentro das duas artes reforça suas distinções. Nas artes plásticas, a imaginação do espectador está submetida às fronteiras bem definidas: são elas que impõem os signos que o pintor utiliza. O espectador, ao estar diante da pintura e da escultura, dificilmente imagina para além dos limites estritos da cena representada, assim, a possibilidade da invenção é mais reduzida. Por exemplo, para sugerir um belo corpo à imaginação do espectador, o pintor ou escultor têm de representar diretamente suas próprias linhas e deve figurar suas formas palpáveis. Já com a poesia ocorre o contrário, ela é regida pelos signos "arbitrários", a liberdade da imaginação do leitor é maior, como apresentado nessa passagem do capítulo V do *Laocoonte*:

Em um poema, um vestido não é um vestido; ele não cobre nada; a nossa imaginação vê através de tudo. Se em Virgílio o Laocoonte o traja ou não, a sua dor permanece tão visível à imaginação, em cada parte do seu corpo, de um modo ou de outro. Para ela, a testa está envolta na faixa sacerdotal, mas não encoberta. Essa faixa não apenas não estorva como ela reforça ainda mais o conceito que nós fazemos da infelicidade do observado (LESSING, 2011 p.123).

liberal, intelectual, até mesmo científica. É nesse contexto que Leonardo da Vinci, em seus escritos sobre a arte da pintura, insiste na superioridade da pintura sobre a música e a escultura (JIMENEZ, 1999, p.99).

Em outra parte do capítulo XX, Lessing ilustra a infinita liberdade de imaginação na poesia por meio da apresentação da Helena por Homero, que não descreve, e sim sugere a beleza dos seus personagens:

E aqui Homero é o modelo de todos os modelos. Ele diz: Nireo era belo; Aquiles era ainda mais belo; Helena possuía uma beleza divina. Mas ele nunca se abandona numa descrição detalhada dessas belezas. Apesar de o poema inteiro ser construído sobre a beleza de Helena. O quanto um poeta moderno não teria sido luxurioso sobre esse ponto (LESSING, 2011, p. 231)!

Outra característica importante do texto diz respeito à corporeidade e aos afetos. De acordo com Sjöholm (2013), o estudo de Lessing sobre o grupo escultórico do Laocoonte pode ser apreendido como um estudo sobre a perspectiva da corporeidade, de como os efeitos da descrição do corpo (poesia) ou representação da dor (escultura/pintura) podem provocar afetos no espectador. Para Lessing, os afetos são motivo primário da mimesis, a dor do Laocoonte pode ser estudada, descrita e imitada da mesma forma que a descrição do corpo de Helena por Homero pode provocar efeitos naqueles que leem o poema. Para que isso ocorra, é importante encontrar a expressão correta para explicar a experiência do corpo, que é distinta na poesia, na pintura e na escultura. Por exemplo, na poesia, o corpo da Helena de Troia é descrito de maneira indireta, através dos efeitos que ele pode provocar:

Justamente o Homero, que se abstém tão cuidadosamente de toda descrição por pedaços da beleza corpórea e que mal sugere que Helena tinha braços brancos e belos cabelos; justamente esse poeta sabe, apesar de tudo, fazer nascer em nós um conceito de beleza que supera em muito o que a arte está em condições de fazê-lo nesse intuito (LESSING, 2011, p. 241).

Já no grupo escultórico do Laocoonte, temos despertado no observador o encontro de aspectos do belo com sentimentos desagradáveis (dor/angústia). Para Lessing, isso tem relação com a *Poética* de Aristóteles, na qual a imitação está vinculada à ação e, no caso do Laocoonte, o que é imitado não é a ação dos caracteres, mas a dos corpos. A imitação, para Lessing, está longe de ser cópia. Tanto nas artes quanto na literatura, ela faz os afetos aparecerem, como corporal, palpável e tangível. Ele dá ênfase em encontrar a expressão correta para explicar a experiência do corpo para o observador (SJÖHOLM, 2013, p. 26). Um exemplo disso pode ser sintetizado pela análise de Seligmann-Silva (2003, p.30-31) sobre a maneira pela qual foi representado o grito do Laocoonte na escultura: o limite entre a manifestação da

dor, mas que mantém a presença do belo, e, caso o grito fosse exagerado, entraríamos no asco e na manifestação do feio. Essa observação demonstra a tentativa de Lessing conciliar o seu gosto “clássico” pela arte, marcado por uma determinada noção de beleza, e a sua admiração por essa obra. Para Lessing, o Laocoonte não grita, apenas abre a boca, porque, se fosse além disso, o rosto ficaria desfigurado e a obra deixaria de ser bela. Ele propõe, contudo, que tentemos imaginar o Laocoonte com a sua boca escancarada:

Era uma construção que suscitava compaixão porque mostrava ao mesmo tempo beleza e dor; agora é uma construção feia, repugnante, da qual desviamos de bom grado a nossa face, porque a visão da dor excita desprazer, sem que a beleza do objeto que sofre possa transformar esse desprazer no sentimento doce da compaixão (LESSING, 1998, p. 92).

Nesse caso, segundo Seligmann-Silva (2003, p. 30-31), se a boca estivesse escancarada, a “mecânica” da arte, sua recepção baseada na identificação, deixaria de funcionar, e, no lugar da compaixão do espectador, seria despertado o asco (*Ekel*). Nesse sentido, compreender a representação da dor é tão importante quanto os estudos das noções complementares do belo e da harmonia, uma vez que em Lessing existe uma associação entre a dor e a quebra da harmonia, o que também estabelece o vínculo entre dor e feio.

Embora o texto de Lessing seja anterior ao de Rosenkranz, nele é evidente uma maior complexidade para lidar com as questões do feio no âmbito estético, uma vez que o autor se dedica aos efeitos que a obra de arte provoca no espectador. É um texto que possui vínculos com a estética clássica, evidenciado pela presença das questões sobre o belo, contudo, nele estão presentes os efeitos que podem ser associados ao feio, como o desagradável e o asco. O grupo escultórico do Laocoonte é um exemplo dessas contradições, uma vez que os corpos foram executados a partir dos princípios da beleza clássica, mas o tema é a dor, a angústia, o sofrimento, ou seja, as sensações que ele desperta não pertencem ao âmbito do belo. De acordo com Lessing (2011), caso o escultor levasse ao extremo a dor do Laocoonte, ele deformaria seu rosto, e, com isso, o espectador estaria diante da dor duplamente, assim, o efeito não seria a compaixão, como no primeiro caso, e sim a repulsa. O feio é repugnante. Esse aspecto também pode ser pensado como um princípio de desativação dos efeitos da imaginação: no primeiro caso, tem-se o belo corpo que

sofre a dor, e, por meio do efeito da beleza, o espectador consegue contemplar a obra e deixar fluir os sentimentos provocados. No segundo caso, a dor já está representada através da deformação, do feio, e isso desativa a fruição, pois, ao invés de ativar a imaginação, ela provoca a repulsa, o desprazer, e levaria ao desvio do olhar. O feio representado literalmente impossibilita a continuidade da experiência estética da obra.

Embora esse texto tenha na sua essência a questão do paragone, nós, aqui, lidaremos com três trechos nos quais ele trata do feio (capítulos II, XXIV e XXV). Na estrutura do texto, ao abordar a feiúra, Lessing remete a exemplos da literatura, da pintura ou do fazer pictural. Saint Girons (1995, p. 120) identificou, a partir da leitura de Lessing questões sobre afetos despertadas pela experiência do feio, a saber: será possível definir o feio *a priori* pela retenção afetiva das suas qualidades sensíveis reinterpretadas? A representação do monstruoso ou do disforme é acompanhada de uma comoção mais ou menos intensa? O informe, por si só, produz indiferença? Diante dessas questões, existem três tipos de reações possíveis, provocadas pelos afetos que acompanham o feio: a indiferença, o interesse negativo, o interesse positivo associado às formas violentas de reação. A indiferença se coloca quando, diante de um tipo de mediocridade, nossa atenção não é despertada. O interesse negativo não é suscitado na feiúra como tal, mas na sua utilização como forma de dar valor ao belo dentro de certos tipos de dissonâncias ou de contrastes. Esses dois primeiros aspectos serão desconsiderados aqui porque, de certa forma, são uma simplificação do fenômeno da feiúra, a primeira por ignorar e a segunda por não tratar da autonomia necessária. Já o interesse positivo é a comoção que ocorre dada à distância. Como efeito, o feio é dentro de um registro provocado pela manifestação do ponto de vista do artista, tanto no uso humorístico (caricatura) ou na elaboração plástica, que permite a emergência de um certo tipo de pensamento reprimido. Nesse sentido, a apreensão da feiúra constitui, por princípio, deixar despertar certos fluxos de pensamento que seriam rejeitados pelas exigências práticas. Um exemplo desse interesse é a feiúra de Tersites, tratado por meio do paragone no *Laocoonte* e que nos leva para o estudo da relação entre o feio, o ridículo e o terrível, e por consequência, seus efeitos, as formas violentas de reação provocadas pelo feio, tais como a cólera, as sensações olfativas, táteis e gustativas, o imundo e o repugnante,

sendo que tudo isso nos conduz para o estudo do sentimento que acompanha a feiúra da forma: o asco.

2.3.1. O feio e a poesia

Tersites, como colocou Raulet (2004), é descrito por Homero como a “encarnação da feiúra”, como “o homem mais feio já visto em Troia”. A sua feiúra física é acompanhada da “feiúra psíquica”, do “inconveniente ético”, uma vez que ele é um falador instável, que propõe maledicências, injuria os reis e seus filhos. A experiência dessa dupla feiúra (física e moral), para Saint Girons (1995), teria um efeito de autonegação, uma vez que a estupidez anularia o efeito da maldade, com isso, o riso eleva à desativação da feiúra. Essas abordagens nos estimulam a pensar sobre a apresentação do tema em Lessing no que tange à feiúra de Tersites na poesia e na pintura e as experiências estéticas que elas podem provocar.

Na poesia, Tersites foi descrito com imperfeições corpóreas mais repugnantes, o que a princípio pode parecer feio, em um segundo momento gera e reforça sentimentos mistos, como o ridículo e o terrível. Lessing separa sua descrição em três partes: os atributos da feiúra do corpo, as ações repulsivas de caráter registradas no “tagarelar maldoso” e as consequências dessa atitude, que provocam o ridículo e o terrível. Assim, se Tersites tivesse recebido como castigo por suas ofensas a Agamenon “não algumas feridas sangrentas”, mas sim a morte, nós cessaríamos de rir dele (LESSING, 2011, p. 254). Se suas maledicências tivessem levado à revolta do povo e à destruição da frota, nós também não riríamos dele. No primeiro caso, seria a “feiúra prejudicial”, que provoca o terrível; no segundo, a “feiúra inofensiva”, que leva ao ridículo.

Ao lidar com o feio na poesia, Lessing (2011) separa a feiúra física (forma) da feiúra das ações, uma vez que cada uma delas provocam efeitos estéticos distintos. Por exemplo, ao falar da feiúra do “velho e justo” Esopo, ela não pode se tornar ridícula se lhe for atribuída as descrições físicas de Tersites:

[...] pois um corpo mal formado e uma bela alma são como óleo e vinagre, que, por mais que se misturem, permanecem separados para o gosto. Eles não geram nenhum terceiro elemento, o corpo desperta o desgosto, a alma o comprazimento; independentemente (LESSING, 2011, p. 254).

A *Poética* de Aristóteles é uma obra referencial para Lessing, nesse sentido, se a personagem Tersites for analisada nessa perspectiva, ela nos coloca diante de situações distintas, de um lado a tragédia (a ação terrível), de outro, a comédia (feiúra física), como observou Seligmann-Silva (2001, p.1):

Segundo a regra do decoro das poéticas clássicas, não se poderia nas tragédias apresentar pessoas não-nobres, ou seja, que estivessem fora do campo da beleza-nobre. A tragédia era definida aristotelicamente como “imitação de homens superiores”. Estes conceitos de beleza e bondade traziam consigo uma visão de mundo total: era filosófica, estética, mas também política. Os membros de famílias nobres, os heróis guerreiros, seriam os portadores das características de beleza e bondade. Já a comédia, para Aristóteles, era a “imitação de homens inferiores”, sendo que o “cômico consiste em um defeito ou em uma feiúra que não causam nem dor nem destruição.” Um exemplo deste fato seria justamente a máscara cômica, “que é feia e disforme sem exprimir dor”.

Essa contradição está de acordo com um contemporâneo de Lessing, Johann Georg Sulzer, que, em 1771, afirma que a essência da arte, por um lado, é a imitação do belo e a produção do sentimento de deleite, por outro, o artista para se manter fiel à natureza, deveria também apresentar o feio. Nesse sentido, mesmo tendo o belo como premissa, com Tersites temos a aparição do feio. Segundo Seligmann-Silva (2001, p.2):

Homero *descreve* (grifo do autor) Tersites em toda sua feiúra justamente porque sabia quais são os efeitos da descrição na literatura. Para ele “a feiúra exige muitas partes não apropriadas que nós devemos poder igualmente ver de uma só vez se nós quisermos sentir então o oposto do que a beleza nos faz sentir”. Através da descrição, Homero teria diluído o efeito da feiúra. O que nos importa aqui é a conclusão do autor: “aquilo que o poeta não pode usar por si mesmo, ele utiliza como um ingrediente para gerar e reforçar certos sentimentos mistos com os quais ele deve nos entreter na falta de sentimentos puramente agradáveis”.

No âmbito da feiúra na poesia, Lessing mantém sua análise por meio da seguinte tríade: feiúra física, feiúra das ações e os efeitos que ambas promovem. Uma descrição detalhada do corpo feio tem como consequência minimizar os seus efeitos, pois reduz a potência da imaginação. Já a narrativa de uma ação feia pode conduzir ao cômico e anular a maldade através da estupidez. Contudo, como observou Sjöholm (2013, p. 27) existem exemplos na *Ilíada* que abordam, simultaneamente, a feiúra física e as ações terríveis: como a imagem horrível de Filoctetes na caverna, aos trapos, com o pé infectado, encharcado de sangue e pus; e a cena na qual Heitor arrastou Aquiles com sua face cheia de sangue na areia. Ambas são narrativas que

expressam fatos desagradáveis, são formas de realização das ações humanas nas quais Homero apresenta o horror por intermédio do sofrimento do corpo humano. Para Lessing, o que interessa não é se a arte produz corpos bonitos, mas como ela é capaz de criar efeitos por meio deles, de provocar novos afetos (*ibid.*). Embora a poesia e as artes plásticas tenham aspectos em comum, elas provocam manifestações distintas. A escrita desperta o asco, ela provoca na nossa imaginação a imagem do corpo humano que nos remete ao horrível e ao asqueroso. No caso da escultura, o fato terrível é apresentado pelo horror que nos afeta por meio do olhar. A nossa imaginação é contida, pois temos a imagem completa elaborada pelo artista.

2.3.2. O feio e a pintura

A feiúra na poesia é analisada através da tríade, descrição física, ações e seus efeitos, na pintura, contudo, não temos a separação entre a feiúra do corpo e a ação, uma vez que, em sua experiência, predomina o sentido da visão. O fato de existir uma personagem como Tersites coloca a questão de que prazer poderíamos experimentar ao ver sua imagem:

Nós não queremos ver Tersites nem na natureza nem na imagem, e se a sua imagem desagrada menos, isso não ocorre porque na imitação a feiúra da sua forma deixa de ser feiúra, mas antes porque nós possuímos a faculdade de abstrair essa feiúra e nos deleitar simplesmente com a arte do pintor. (LESSING, 2011, p. 259)

Existe aqui uma teoria sobre o uso da feiúra na pintura, que reporta ao Capítulo IV da *Poética* de Aristóteles, uma vez que nos deleitamos com a própria obra e não com o tema que é representado nela:

Aristóteles dá um outro motivo por que coisas que nós contemplamos a contragosto na natureza geram deleite mesmo na cópia mais fiel: a ânsia universal de saber dos seres humanos. Nós nos alegramos quando a partir da cópia ou aprendemos, o que é cada coisa, ou podemos concluir a partir dela. Mas mesmo disso não decorre nada em favor da feiúra na imitação. O deleite que surge da satisfação da nossa ânsia de saber é momentâneo e é apenas casual com relação ao objeto com o qual ela é satisfeita: por sua vez, o desprazer que acompanha a visão da feiúra é permanente e é essencial com relação ao objeto que o desperta (LESSING, 2011, p.260).

A primeira pode expressar a feiúra, pois ela tem como característica representar, em sua essência, todos os objetos visíveis. Já a segunda, está comprometida em expressar objetos visíveis que despertam sentimentos agradáveis.

Para Lessing, o deleite restrito à imitação na pintura é casual, o que permanece é o sentimento desagradável:

A feiúra violenta a nossa visão, contraria o nosso gosto pela ordem e pela harmonia e desperta repugnância sem levar em consideração a existência efetiva do objeto no qual nós a percebemos (LESSING, 2011, p.259).

Segundo Décultot (2003, p. 206), essa forma de pensar coloca em evidência a querela dos antigos e dos modernos. Se, por um lado, Lessing considera que a representação da feiúra é proibida na pintura, como, por exemplo, no pensamento dos antigos, uma vez que ela deve seguir a lei da beleza como regra suprema, por outro, como no pensamento dos modernos, que substitui a lei da beleza pela da expressão, ela contém a liberdade fundamental da imaginação, na qual uma visão do feio não despertará o desprazer na pintura. No momento em que a feiúra desperta o nosso interesse, ela nos retira da quietude do belo, permite a expansão da nossa experiência, que pode ser identificada através das sensações olfativas, táteis ou de gosto. Os sentimentos desagradáveis manifestados por meio do contato com o feio devem ser avaliados segundo os sentidos que são afetados, se seriam os inferiores (paladar, olfato, tato) ou o superior (visão). A partir dessa análise, Lessing (2011, p. 89) define que o sentimento que acompanha a feiúra da forma é o asco.

Lessing argumenta que o artista moderno gostaria de pintar o feio para demonstrar, em sua tela, a habilidade em imitar a realidade. Isso é exemplificado a partir do seguinte relato: um antigo epigramatista, ao observar um ser humano extremamente deformado, diz: “*quem vai querer te pintar, se ninguém quer te ver?*” O artista responde:

Seja tão deformado quanto possível, eu ainda quero te pintar. Por mais que já ninguém queira te ver de bom grado: ver-se-á de bom grado a minha pintura; mas não na medida em que ela te represente, mas antes na medida em que ela é uma prova da minha arte, que sabe imitar de modo tão semelhante tal monstro (LESSING, 2011, p. 89).

A grande diferença entre os sentidos ditos inferiores e a visão é que esta é, por um lado, afetada de maneira mais rápida e, por outro, se desvencilha com a mesma velocidade por poder apreender um grande número de objetos ao mesmo tempo: “nariz achatado com as narinas que se sobressaem, uma ausência completa de sobrancelhas, são feiúras que não podem ser repugnantes nem ao olfato, nem à

audição, nem ao tato” (LESSING, 2011, p. 266). Por outro lado, o sentimento do asco, que acompanha a feiúra, poderia atingir mais facilmente os sentidos inferiores.

Além do asco, outras paixões desagradáveis podem agradar o ânimo não apenas pela imitação, mas por sua própria natureza na medida em que nunca existe um desprazer puro, e sim uma mistura da amargura com a volúpia. Os exemplos dessas misturas seriam: o medo, que vem acompanhado da esperança; o terror, que nos estimula a escapar do perigo; a cólera, que tem uma ligação com a vingança; a tristeza, que está relacionada à representação da alegria passada e à compaixão dos sentimentos de amor e afeição. Essa situação muda quando está relacionada aos sentimentos despertados pelo asco, afinal, “a alma não reconhece neles uma mistura perceptível de prazer. O desprazer passa a imperar” (LESSING, 2011, p. 265). Assim, enquanto as demais paixões desagradáveis podem provocar algum prazer, o asco não o faz, dado que provocaria somente o desprazer.

Quando Lessing (2011) aproxima a feiúra na pintura com o sentimento do asco, a princípio, é uma contradição, pois não existiriam objetos asquerosos para a visão, contudo, estes se tornariam insuportáveis para ela graças à associação dos conceitos, na medida em que nos recordamos do desgosto que provocam aos sentidos obscuros (LESSING, 2011, p. 266). Se o asco é “*sentimento que acompanha a feiúra da forma*” de que maneira ele se manifesta? No que tange sentido superior, não existem objetos asquerosos, estes se tornam asquerosos na medida em que nós nos recordamos do desgosto que provocam ao paladar, ao olfato ou ao tato. Por exemplo, a pintura de um corpo em decomposição despertaria o asco mesmo nela não existindo o fedor efetivo, mas pela própria ideia do fedor (LESSING, 2011, p. 271).²⁸ Como um autor que ainda considera a pintura uma bela arte, Lessing sugere uma maneira literal de representar o asco, que seria acrescentar à cena pessoas que demonstrassem o desconforto de sentirem o mau cheiro, o que tornaria a pintura insuportável, pois a ideia do fedor desperta o asco e não apenas o fedor efetivo.²⁹ A questão que se coloca é que a obra não precisa ter uma forma desagradável, o feio ocorre se ela,

²⁸ Segundo Menninghaus (2003, p.1), nos séculos XVII e XVIII, o asco aparece nos textos com características próprias, como qualidades (anti)estéticas e morais. Por isso, as palavras passaram a ser usadas em vários idiomas, *dégoût*, *disgust* e *Ekel*.

²⁹ Como observou Menninghaus (2003, p. 144), Rosenkranz lida com o mesmo tema de maneira distinta, pois não aceita a possibilidade da representação do repugnante apenas como ideia, uma vez que a pintura não tem cheiro.

simplesmente, despertar o asco no espectador. Segundo Menninghaus (2003, p.1), o asco é definido como uma das mais violentas afeições do sistema da percepção humana, seu esquema fundamental seria “a experiência da proximidade daquilo que não é desejado”, uma “presença intrusa”, um cheiro e gosto que seja espontaneamente avaliado como contaminação e forçosamente distanciado.

Ao reconhecer que o asco é o sentimento que acompanha a feiúra na pintura e que ele pode afetar todos os sentidos, a questão do feio é posta, mas não defendida. Além disso, não existe uma relação entre a forma feia e o sentimento desagradável, a renúncia da pintura está vinculada à representação de objetos que possam provocar o asco e não às formas literalmente feias.

O asco, portanto, é a experiência do feio? Pelo sistema lessiniano a pintura não deve representar o feio; ela é capaz de promover a ideia do asco e, com isso, tornar possível a manifestação do feio. Segundo Saint Girons (1995), na origem do feio está o imundo, o repugnante, porque eles podem despertar as sensações olfativas, táteis ou de gosto, que possibilitam a manifestação do desgosto de maneira mais intensa. Nesse sentido, podemos dissociar a teoria de Lessing de seus exemplos e procurar conexões entre a pintura e o asco a partir de exemplos da história da arte.

Por exemplo, Rembrandt, muito antes do texto de Lessing, representou as carnes mortas e disformes, como na obra *Carcaça de carne* (1657) (Figura 13), na qual há um imenso pedaço de carne, pendurado; existe ali a representação de um tema contendo a ideia do asco, pois a carne pode estar em decomposição e, ao mesmo tempo, a forma ser feia. No século XX, Soutine pinta uma obra similar (Figura 14), com o mesmo nome, uma imensa peça de carne, próxima da mesma composição da obra do pintor holandês, mas com cores intensas, azuis, vermelhos, cores da época moderna. De certa maneira, para a visão, a obra do artista moderno até nos afastaria do sentimento do asco, uma vez que pelo uso das cores e pela pouca definição da forma, a tela já nos conduz mais para a arte abstrata do que para o realismo. Contudo, esse efeito se desfaz quando sabemos do contexto e da maneira como a obra foi feita. Soutine levava para seu estúdio imensos pedaços de carnes e os deixava entrar em decomposição enquanto pintava; vários artistas, que habitavam o mesmo prédio, narram o mau cheiro que vinha do espaço dele. Obviamente, a abordagem de Lessing

não consideraria tal experiência, uma vez que ele nem chega a citar obras como a de Rembrandt. Mas, como coloca Schapiro (1996, p.64), pode fazer parte do estudo de uma obra de arte os vários fragmentos que compõem a sua experiência, as narrativas, a sua história, o contexto, os textos literários etc. A obra de Rembrandt poderia nos provocar o asco se soubéssemos a respeito das condições dos condicionamentos das carnes em seu ateliê — sem essa informação, sabemos apenas que é um estudo primoroso de luz e sombra, com cores terrosas, e que nos apresenta um tema distinto dos demais, centrados nas figuras religiosas ou nos retratos dos aristocratas, por exemplo. Já no caso da carne de Soutine, o asco ocorre quando temos acesso aos relatos contemporâneos sobre a maneira como o artista produzia em torno de si um ambiente repugnante. De certa maneira, ambas podem nos despertar a experiência estética do feio, que não é ligado à forma feia, mas à ideia do asco. E a possibilidade de associarmos e termos prazer ou desprazer ao contemplar a tela depende de sabermos dessas informações, como já abordado no capítulo IV da *Poética* de Aristóteles.

O feio em Lessing é abordado não por meio da figuração, e sim pelas experiências sensíveis. Por um lado, é uma teoria vinculada ao paragon e que considera a pintura como bela arte, por outro, ela nos oferece algumas referências para pensarmos os efeitos da feiúra. Se compararmos a descrição do feio realizada em um texto com a sua representação em uma pintura, em ambas o artista oferece ao observador a imagem literal daquilo que, para ele, é o feio, reduzindo ou desativando a faculdade da imaginação. Por exemplo, a apresentação literária ou pictórica da feiúra de Tersites, das feridas de Filotestes, do corpo em decomposição de Lázaro ou das carcaças de Rembrandt e Soutine são obras que, de certa maneira, inibem nossa imaginação. Lessing é categórico: o feio é o que provoca o asco, é aquilo que nos causa repulsa, que não está relacionado com a forma feia, e sim com a potência em provocar a nossa imaginação por parte daquilo que está descrito ou pintado. O grito que não deforma o rosto do Laocoonte, no grupo escultórico, é mais efetivo na produção de sentimentos desagradáveis do que a pintura de um corpo em decomposição. Isso ocorre porque a imagem literal causa a repulsa e somos conduzidos a interromper a experiência estética da obra. Já a obra que detém nosso

olhar por mais tempo, por seu turno, mantém ativa a imaginação e, assim, podemos remeter aos outros sentidos, tais como o paladar, o olfato e o tato.

2.4. O feio e o grotesco

Contemporâneo à obra de Rosenkranz, o texto de Victor Hugo, *Do grotesco e do sublime* (1827) não é um texto de filosofia, e tem como questão o feio, o grotesco e o sublime no contexto da literatura. Porém, ele tem duas abordagens importantes para esta pesquisa: o fato de ser um texto que pretende apresentar o percurso do feio da antiguidade à modernidade, e, para lidar com os temas do feio, não aborda somente exemplos da literatura, mas também da arquitetura e das artes pictóricas. De maneira distinta à de Rosenkranz e à de Lessing, não predomina no texto de Victor Hugo a relativização do feio com o belo, mas sim a importância desse conceito na história das artes e na modernidade.

Se formos considerar as questões formais, o feio seria a presença constante nas representações do grotesco, mas, a princípio, Victor Hugo (2007) os separa. Ele coloca o grotesco com o sublime e o feio com o belo. Contudo, essa separação não é rígida e, ao longo do texto, ocorre a mistura entre o feio e o grotesco, uma vez que a separação guarda em si uma contradição imediata. O grotesco foi uma manifestação artística, cujo nome vem dos elementos ornamentais descobertos nas ruínas romanas, os *grotteche*, e que representavam seres híbridos, monstruosos (HAPPAN, 2006, p.26). Foi um gênero muito apreciado na França, nos desenhos de Callot, por exemplo, que são citados por Victor Hugo e Rosenkranz (SAINT GIRONS, 1995, p.143). O grotesco também está associado com os termos que remetem à cultura medieval, é ele que dá o tom dos seres monstruosos criados por Bosch, ou as cenas burlescas de Bruegel. O ponto de destaque é que o feio se manifesta na forma do grotesco. Contudo, a tentativa inicial de Victor Hugo é separá-los, mantendo a relação clássica entre o feio e o belo. Isso se comprova em relação às artes pictóricas, pois escolheram-se obras que apresentam algum aspecto contraditório, mas nunca são totalmente feias.

Victor Hugo (2007, p.26) traça um panorama breve sobre a superação ou a impossibilidade do belo, em consonância com a realidade da vida urbana, tendo em

vista que a musa moderna sentiu que nem tudo na criação é humanamente belo, e sim que o feio existe ao lado do belo, o disforme próximo do gracioso, o grotesco do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Nesse sentido, a trajetória de ascensão do feio começou a ser traçada desde o passado mais remoto, uma vez que a manifestação artística é indissociável da humanidade: “Nos tempos primitivos, quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele (...)” (HUGO, 2007, p.27). Por isso, a poesia acompanha os acontecimentos da humanidade: primeiro, é épica, com Homero, posteriormente, no período romano, continua tendo como referência a Grécia. Entretanto, o fato de surgir “uma nova religião espiritualista”, que separa o espírito da matéria, fez com que o feio se manifestasse na arquitetura. Foi no mundo cristão que a feiúra tornou-se uma presença constante, sendo legitimada por ser o “inverso do divino” (SAINT GIRONS, 1995, p. 144). Sua manifestação é marcante na arquitetura, uma vez que, na catedral gótica por exemplo, temos os elementos bidimensionais, vitrais e mosaicos, e os tridimensionais, como as esculturas, que compõem as fachadas. Essa é considerada na Idade Média como o lugar de manifestação de todas as artes:

Prende seu estigma na fachada das catedrais, emoldura seus infernos e seus purgatórios sob a ogiva dos portais, fá-los flamejar nos vitrais, desenrola seus monstros, seus cães de fila, nas bordas dos telhados. Estende-se sob inúmeras formas na fachada de madeira das casas, na fachada de pedra dos castelos, na fachada de mármore dos palácios (HUGO, 2007, p.38).³⁰

Como exemplo da distinção entre o mundo antigo e o cristão, Victor Hugo (2007, p.29) separa o grotesco da antiguidade perante o grotesco moderno. No primeiro, encontramos as representações dos grotescos (tritões, sátiros, ciclopes), das grotescas (sereias, fúrias, parcas, harpias), do grotesco terrível (Polifemo) e o do grotesco bufo (Sileno). O grotesco antigo é tímido, os sátiros, tritões e sereias seriam apenas disformes, as parcas, as harpias, horrendas. A grandeza e a divindade são associadas à feiúra da forma: “Polifemo é gigante, Sileno é deus”. Já no pensamento dos modernos, o grotesco está por toda parte:

De um lado cria o disforme e o horrível, do outro o cômico e o bufo. Coloca em torno da religião mil superstições originais, em torno da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que traz novamente os seres intermediários

³⁰ A feiúra se torna de uma certa maneira liberada no mundo cristão, onde ela recupera sua legitimação de ser o inverso do divino (SAINT GIRONS, 1995, p. 144).

que pertenciam às tradições da idade média, que dá a Satã os cornos, pés de bode, assas de morcegos, ele que lança no inferno cristão as horrendas figuras que estão na imaginação de Dante e Milton, e formas ridículas de Callot, o Michelangelo Burlesco (HUGO, 2007, p. 29).

Segundo Kayser (2003, p. 59-60), Victor Hugo amplia o conceito do grotesco, tendo em vista que ele o associa àquilo que estava ligado tradicionalmente à comédia (*comique, ridicule, bouffon*), isto é, com o disforme e o horroroso da arte antiga e medieval. Foi a partir dessa conclusão que ocorreu o reconhecimento da presença do feio como algo que possui muitas variações em contraposição com a unicidade do belo. Nesse sentido, assim como o grotesco, a feiúra é um componente de difícil delimitação: “é possível rotular de grotesco uma figura individual, vista isoladamente, como, digamos, um anão, e pode-se fazer o mesmo com um objeto individual, visto isoladamente, como, por exemplo, uma gárgula gótica? Será suficiente a inequívoca forma exterior do disforme, do feio?” (*ibid.*, p. 60).

No exemplo específico das artes pictóricas, o grotesco seria o elemento que cria o contraste com formas suntuosas. Rubens, por exemplo, nas suas obras sobre as pompas reais, como coroações, sempre coloca “alguma hedionda figura de anão da corte”. Essa atitude do artista é apontada como uma manifestação em contraposição ao belo: “esta beleza universal que a antiguidade derramava solenemente sobretudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo”. A presença do grotesco, por sua vez, “é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a ondina, o gnomo embeleza o silfo” (HUGO, 2007, p. 34). Não podemos afirmar que para Hugo (2007) uma imagem hedionda, grotesca, seria uma manifestação do feio, mas a maneira como ele coloca remete ao esquema de intensificação da beleza, presente também no texto de Rosenkranz. O fato é que Hugo propõe um movimento, uma mudança, na percepção: para ele, o belo é monotonia, é algo que não tem contraponto. Quando o olhar percorre a pintura de uma cena grandiosa e encontra nela um elemento dissonante, é um ponto que ativa a percepção, no sentido de que pode “embelezar” ou “sobressair”. Se a percepção enfatiza o belo, este, por sua vez, é único, sem variações, sempre manifestando a harmonia e a simetria. O feio, por seu turno, não tem definição, é incompleto e múltiplo:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito para nós. O que chamamos feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos (HUGO, 2007, p. 36).

O texto de Victor Hugo, de 1827, embora não seja filosófico, está inscrito entre dois textos fundamentais para o estudo do feio no âmbito estético, o *Laocoonte* (1766) e *Estética do feio* (1853), e aponta para questões ainda incipientes sobre o tema. Para Hugo, não está evidente a vinculação entre o feio e o grotesco. Embora os exemplos remetam a isso, sua teoria é incompleta, pois coloca, de um lado, o feio e o belo, e, de outro, o grotesco e o sublime. Kaiser (2003, p. 61) aborda a incompletude da definição do grotesco a partir da oposição com o sublime:

É somente na qualidade de polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois, assim como o sublime — à diferença do belo — dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal. A linguagem de Hugo autoriza a conceber este sentido a seu conceito de grotesco, ainda que não o haja discutido (*Ibid.*, p. 61)

Essa estrutura de pensamento pode ser observada também na abordagem da feiúra. Existe a harmonia, a organização e a quietude do belo, enquanto que o feio é aquilo que rompe com esse estado, e, como efeito, reforça a beleza e nos inscreve em algo maior. Ao contrário de Rosenkranz, Hugo não busca desativar o feio por meio do belo. Para ele, o feio é maior e mais complexo que o belo. Sua compreensão de que existem formas horrendas, da Antiguidade até a modernidade, demonstra que esses elementos são uma presença importante, e é por meio deles, como no caso da religião cristã, que é possível demonstrar o “oposto do divino”. O feio, que ele não consegue definir como único, mas como múltiplo, “tem mil”, representa uma totalidade da experiência humana. O belo é um “conjunto complexo” e “restrito”, enquanto o feio, por seu turno, faz parte de “um grande conjunto” que se configura “não com o homem, mas com toda criação”. Colocado como obra fundamental inscrita em torno da *Estética do feio*, Hugo relativiza sua presença assim como Lessing e Rosenkranz, mas não o submete ao belo, não o qualifica como aquilo que está em função da “bela arte”. Até

mesmo a experiência estética que a feiúra proporciona é maior que a do belo, tem um sentido de estímulo. O feio, em uma pintura, quebra a monotonia do belo, é uma mudança de percepção, é o que retira o sujeito da quietude. Em Hugo, há o registro de uma incipiente emancipação conceitual do feio, uma vez que ele reconhece “aspectos novos”, mas incompletos.

Capítulo 3. O feio na *Teoria estética*: primitivo e dimensão social

A presença do feio no âmbito estético consta de maneiras distintas nos textos deste trabalho. Na maioria delas, podemos considerar que a abordagem é fragmentada e que o debate sobre o tema necessita sempre ser reconstituído. Em um primeiro momento, encontramos-lo na filosofia antiga, na *Poética* de Aristóteles; posteriormente, no século XVIII, após a fundação da disciplina Estética, ele está no *Laocoonte* de Lessing. No entanto, foi no século XIX que, pela primeira vez, veio à luz um livro inteiramente dedicado ao tema: *Estética do feio* de Rosenkranz. Nesta, vimos que a categoria do feio é tratada, predominantemente, como relativa ao belo e que somente quando o autor aborda a questão da modernidade ele obtém certa autonomia. Também nesse período, há a narrativa de Victor Hugo, *Do grotesco e do sublime*, que, embora não seja um texto de filosofia, aponta para a complexidade sobre o fenômeno do feio a partir desse período.

Existe uma contrapartida entre o que estava sendo debatido no âmbito estético e o que era produzido nas artes pictóricas no século XIX. As propostas que romperam com a forma acadêmica, como as dos impressionistas, de Van Gogh e de Paul Cézanne, por exemplo, não estavam restritas às questões pictóricas, pois colocaram o artista como sujeito que reage diante do objeto, representando suas respectivas sensações nos seus trabalhos. Esses artistas não consideravam mais os preceitos do sistema *Beaux-arts* e estavam comprometidos com a modernidade de maneira diversa. Suas produções pictórica e escrita trataram dessa ruptura. Nas artes pictóricas já não cabe mais perguntar sobre a beleza ou sobre a forma, o que está registrado é o momento, que agora é o da modernidade. Dando continuidade a esse processo, no século XX houve uma diversidade de abordagens nas vanguardas: as que lidaram com as questões da arte abstrata, como o Construtivismo, Suprematismo, Nova Objetividade; aquelas que buscaram novas formas para vermos os objetos, como o Cubismo e o Expressionismo; as que apoiaram as transformações técnicas

industriais, como o Futurismo; e as que foram ao encontro da crítica radical à sociedade, como é o caso do Dadaísmo.³¹

A primeira metade do século XX foi marcada por uma série de eventos que estabeleceram novos questionamentos sobre a ordem mundial, tais como a Revolução Russa, as duas Guerras Mundiais e a Guerra Fria. Nesse contexto, os artistas não foram indiferentes ao que estava acontecendo, muito pelo contrário, eles produziram inúmeros exemplos relacionados com o que se passava, seja na forma de negação ou de afirmação. Contudo, algumas questões bastante inquietantes podem ser colocadas a partir do conhecimento desse contexto, a saber: por que nos países onde ocorreram regimes totalitários, tais como a Alemanha e a URSS, e que tiveram as vanguardas bastante desenvolvidas, houve um retorno ao realismo apoiado (imposto) pelo Estado? Por que a arte dos Estados totalitários procurou reprimir a arte de vanguarda? O que essa arte trouxe de realmente novo para esse debate?

Diante desse panorama, podemos observar que, quando a obra *Teoria estética*³² de Adorno foi publicada em 1970, as questões das vanguardas já estavam dadas, a arte abstrata pertencia às coleções museológicas. Os Estados totalitários já haviam criado seu sistema de arte anacrônico, no qual se buscou reviver a beleza do passado grego misturado ao nacionalismo, como no caso do nazismo, por exemplo. Também há várias obras que trabalharam com a deformação, tanto na arte realista quanto abstrata, e experiências artísticas que não produziam o feio, mas que também desconsideraram as questões do belo. Adorno escreve seu texto quando tudo isso está estabelecido, citando as obras de Picasso, do Expressionismo, da Arte Abstrata e do Realismo Socialista. Além disso, Bernstein (2010) e Hohendahl (2005) destacam que a existência da arte moderna foi fundamental para a constituição da *Teoria estética*. O primeiro autor aponta que, no caso específico da seção sobre o feio, o *Leitmotiv* é não tomá-lo como uma simples falta de beleza e que o desenvolvimento da arte moderna foi o que possibilitou o início dessa compreensão. Hohendahl (2005,

³¹ Este último merece destaque por ser o movimento que elaborou a crítica ao Nazismo e cujas propostas de antiarte permaneceram como um contraponto importante para a arte posterior, como a arte conceitual e performática, por exemplo (FER, BATCHELOR, WOOD, 1998, p. 30-47).

³² Neste trabalho utilizamos o texto da versão em inglês (2002), a edição em português (1970) da *Teoria estética* e uma tradução inédita, diretamente do alemão, feita por Verlaine Freitas (2019), dos trechos “Sobre a categoria do feio” e “Aspecto social e filosofia da história do feio”.

p. 186-187), por sua vez, destaca a dificuldade de abordar os temas da filosofia tradicional no âmbito da arte moderna e que a presença do feio no trabalho artístico pode nos ajudar nessa direção.

Na *Teoria estética* (2002), Adorno dedica dois trechos ao estudo do feio, cujos títulos são: “Sobre a categoria do feio” e “Aspecto social e filosofia da história do feio”. O texto mostra uma configuração complexa por apresentar elementos heterogêneos com funções distintas. Essa característica dificulta traçar um caminho descritivo, cronológico e linear para o estudo sobre o tema (HOHENDAHL, 2005). A partir dessa constatação, optamos por destacar os trechos nos quais o feio foi abordado buscando identificar a experiência estética provocadas a partir das artes. No que se refere às artes pictóricas, esse trecho da *Teoria estética* relaciona o debate sobre o feio com o retorno às questões do arcaico, do primitivo e da magia e ao combate às vanguardas nos Estados totalitários. Para além do seu debate no contexto da arte moderna, Adorno também aborda, de forma breve, a maneira como o feio está presente na estética tradicional, no caso, a obra *Estética do feio* de Rosenkranz, e a possibilidade de relacionar o feio com conceitos clássicos da estética, como o belo e a harmonia. As partes selecionadas neste capítulo foram reagrupadas na seguinte subdivisão: o feio e os conceitos da estética clássica, o feio e o primitivo, o feio e as origens da arte, o feio e a dialética do esclarecimento e aspecto social do feio. Esses temas foram iluminados e expandidos com as leituras de outro texto de Adorno *Théories sur l'origine de l'art* (1989) e de obras sobre teoria e história da arte citadas nesses textos: *Negerplastik* (2015) de C. Einstein, *História social da literatura e da arte* (1998), de Hauser.

3.1. O feio e os conceitos da estética clássica

O feio existe na arte grega desde o período arcaico, mas, paradoxalmente, essa arte se destacou pelo contrário disso, chegando a formular o cânone do belo. Séculos depois, a arte moderna aborda tantas transformações com relação aos conceitos clássicos, como a harmonia e o belo, que, segundo Huhn (1988, p. 42), isso levou à reavaliação destes na estética clássica, que, por sua vez, estão presentes também na *Teoria estética* de Adorno. Já no início dos seus textos, Hohendahl (2005) e

Bachmetjevas (2007) notaram uma inversão significativa nesse texto: o trecho do feio é anterior àquele dedicado ao belo. Essa inversão revela uma questão conceitual, uma vez que, para Adorno, o belo surgiu do feio, e não o contrário. Essa *posição formal*, segundo Bachmetjevas (2007), tem fortes implicações, uma vez que a beleza não é mais colocada como conceito universal e imutável. Tendo como ponto de partida a necessidade de reavaliação dos conceitos da estética clássica, Huhn (1988) procura elucidar o estudo do feio e da harmonia, ou da nova harmonia, a partir do seguinte trecho da *Teoria estética* (2019, p. 75-76):

Seja como for, (o feio) deve constituir ou poder constituir um momento da arte; uma obra do discípulo de Hegel, Rosenkranz, é intitulada *Estética do feio*. A arte arcaica e em seguida a tradicional, desde faunos e silenos, especialmente no helenismo, estão fartas de representações cujo conteúdo é feio. A importância desse elemento aumentou tanto na modernidade, que dele surgiu uma nova qualidade. Segundo a estética tradicional, ele contradiz a lei formal que domina a obra, é integrado por essa lei e a confirma, assim — em conjunto com a força da liberdade subjetiva na obra de arte —, perante os conteúdos temáticos. Estes, porém, se tornariam belos em um sentido mais elevado: por meio de sua função compositiva na imagem, por exemplo, ou pela produção de equilíbrios dinâmicos; com efeito, a beleza não está ligada, segundo uma colocação hegeliana, apenas ao equilíbrio como resultado, mas sim sempre simultaneamente à tensão que o resultado produz. A harmonia, que como resultado nega a tensão que a garante, torna-se assim algo perturbador, falso, ou, se se quiser, dissonante. A perspectiva harmonizadora [*harmonistische*] do feio levou a um protesto na modernidade. Surge daí algo qualitativamente novo.

Para Huhn (1988), é possível pensar, a partir de Adorno, um *moderno* tipo de harmonia ou (*nova*) harmonia — considerando que o termo *nova* está relacionado ao moderno, como algo que está atribuído às condicionantes da arte moderna. A (*nova*) harmonia, a princípio, é a condição que considera que o feio é realmente, ou potencialmente, um momento da arte. Essa perspectiva é um contraponto ao tipo de harmonia pensada por Hegel e pelo seu discípulo Rosenkranz, que, a princípio, parecia esgotado. Embora os conceitos de Adorno não estejam relacionados diretamente com as artes plásticas, a proposta de Huhn (1988) para análise desse tema foi elaborada a partir da comparação de exemplos da arte do século XX: dois que eliminaram o feio, a pintura abstrata de Mondrian e a arte Kitsch, e aquele que o integra, o Cubismo.

A pintura abstrata de Mondrian pode ser associada a três atitudes restritivas: a abstração da forma, a negação da natureza e a ruptura com a tensão que gera a

harmonia. No primeiro caso, o artista remove qualquer referência de algo que possa parecer feio ao trabalhar a redução máxima da paleta e da forma: cores primárias (amarelo, vermelho, azul), branco, preto, ângulos retos e linhas, ele deseja a unificação e transforma a geometria em padrão e em expressão. A segunda atitude é, a princípio, uma consequência da primeira, pois nessas pinturas não conseguimos fazer nenhuma associação mimética com a natureza e, como consequência, ela pode ser entendida como uma arte subjetiva. Por fim, a pintura abstrata de Mondrian nega a tensão, que é condição essencial para harmonia enquanto conceito clássico. Ela seria inumana e, portanto, feia, segundo Huhn (1988). O resultado dessas restrições é a exclusão do feio e seu consequente retorno na arte moderna; essa *nova harmonia*, resultante da exclusão, não é a harmonia como abordada anteriormente, ela pode ser apenas uma afirmação da perspectiva harmonizadora (*harmonistisch*) do feio.

A outra abordagem que lida com a remoção do feio é o Kitsch, que, no extremo, seria o belo puro. Ele é, assim como a pintura abstrata de Mondrian, aquilo que também exclui a tensão entre o belo e o feio. O resultado é óbvio: aquilo que é Kitsch (belo puro) é esvaziado de qualquer conteúdo ou expressão, como colocado por Adorno (2019, p. 78): “Na história da arte, a dialética do feio também absorve em si a categoria do belo; o kitsch é, nesse aspecto, o belo enquanto feio, interditado em nome do mesmo belo que ele foi outrora e ao qual contradiz agora em virtude da ausência de sua contraparte.” O Kitsch é, assim como a pintura abstrata de Mondrian, apenas forma pura. Ao excluir o feio, o Kitsch atinge o mesmo resultado pela prescrição por meio apenas do clichê: superfície e sentimento. Ele também nega a tensão que garante a harmonia. O Kitsch e a arte geométrica de Mondrian não *contêm* o feio e, contudo, são feias (HUHN, 1988, p. 142-143).

O caso do Cubismo, por seu turno, é distinto dos dois casos anteriores, pois nele há uma representação da desconstrução da forma que pode remeter ao feio. Para Huhn (1988, p. 142), essas obras não podem ser entendidas como o jogo de superfícies ou a desconstrução dos planos na tela, mas como um momento crucial na história da figuração e da beleza. Nela, a representação da figura humana não tem como finalidade produzir o belo ou ser bonita e, com isso, a imagem pode ser alcançada apenas com a deformação e a desconstrução da figura nela mesma.

Considerando os três aspectos da harmonia, contradição, integração e confirmação: a figura humana pode ser bonita se estiver representada como feia. Nesse caso, o belo ocorre por ter o feio como elemento dominante.

Como colocado por Huhn (1988), em sua análise sobre a harmonia, na arte moderna a ocorrência da categoria estética do feio não está associada à forma feia. Essa conclusão prévia provoca uma análise mais ampla a partir da *Teoria estética* de Adorno, que aponta para a alteração significativa da categoria do feio na arte moderna: nada é belo na arte moderna, qualquer beleza produzida atualmente só é possível tendo o feio como *material*. Essa hipótese é bastante relevante uma vez que o conceito de *material* abordado por Adorno, de maneira ampla, como aquilo que faz parte da estrutura de qualquer obra de arte. Segundo Freitas (2006, p. 41):

Todos os elementos a serem usados para gerar esta unificação não-violenta da forma da obra de arte contêm já um peso histórico, não são algo natural, independente da história do desenvolvimento da linguagem artística. Trata-se do *material*, que na música, por exemplo, não é apenas o som das notas ou o timbre dos instrumentos, mas principalmente o modo de organização a partir do tom, as escalas, as relações harmônicas presentes nos acordes, princípios e padrões de composição etc; na pintura, não se trata apenas da cor e da linha, mas também do caráter figurativo ou abstrato das figuras, da integração ou não de elementos concretos da vida cotidiana, como colagens. Qualquer artista, ao compor uma obra, possui diante de si um leque de materiais artísticos já adotados em seu tempo, podendo empregar alguns que já foram abandonados ou avançar na pesquisa de outros que sejam novos, inusitados. Segundo Adorno, uma lei inexorável da arte moderna é a busca incessante por novos materiais. Mesmo que o artista não seja inventivo o suficiente para criar novos materiais, como o fizeram por exemplo Schönberg ao criar a música atonal e Picasso ao inventar o cubismo, ele deve apropriar do estágio mais avançado nesse desenvolvimento.

Nesse sentido, a proposta de Huhn (1988, p. 142) é compreender que o feio é *material* para arte moderna, uma vez que ele está disponível no seu período histórico contemporâneo. Ao utilizar o feio, segundo Bernstein (2010, p. 272), o trabalho artístico torna-se autorrealizado à custa da dominação e da integração dos materiais. Esse condicionamento histórico do *material*, como tudo aquilo que faz parte para a elaboração de uma obra em determinada época, tem como consequência o impacto social que a arte pode causar, como observou Freitas (2006, p.42):

Usar figuras geométricas numa pintura, nos dias de hoje, não tem o mesmo estatuto que teve a pintura suprematista de Malevich, por exemplo. O construtivismo russo foi um movimento de vanguarda, próprio de uma sociedade que pretendia iniciar a construção de um novo mundo, e usou tal

espírito revolucionário como ímpeto formador das obras. Por outro lado, seria impensável que um artista anterior ao século XX, como Rembrandt, por exemplo, usasse figuras geométricas em suas obras, pois o material que dispunha era por demais diferente em relação ao da pintura moderna

Segundo Adorno (2019), o papel que o feio desempenha na arte muda a partir do modernismo, e isso não ocorre devido a uma simples alteração dessa categoria estética, mas ao fato de que, como em qualquer outro período histórico, a arte incorporou aquilo que faz parte do estágio avançado do material. A afirmação de Hugh (1988) de que o feio é material da arte moderna nos leva a pensar sobre seus efeitos, uma vez que, nessa perspectiva, eles não mantêm vínculos com as questões inerentes à forma. As pinturas deformadas de Picasso, juntamente com suas experimentações técnicas, evidenciam o uso do feio como material para produção de sua arte, contudo, isso não quer dizer que, ao observarmos uma tela do cubismo, estejamos submetidos à experiência estética do feio. A partir do conceito de (nova) harmonia, isso ocorre nas artes que a princípio negam a feiúra, como na abstração (geometria pura) ou no Kitsch (belo puro), pois, para Adorno (2019, p. 78), “a dialética do feio também absorve em si a categoria do belo”. Nesse sentido, como observou Huhn (1988, p. 142), as peças de Beckett são belas devido à fealdade que as permeia, assim como a Arte Pop, que leva para o âmbito estético artefatos cotidianos que provocam a beleza realizada a partir do feio. Nesse sentido, conceitos da estética clássica, como beleza e harmonia, têm, a partir da modernidade, uma outra configuração, que promove a (nova) harmonia e a experiência estética do belo tendo o feio como material e, em contrapartida, a experiência estética do feio tendo o belo como material. A partir desse momento, temos de dissociar as evidências da forma feia daquilo que ela pode provocar, uma vez que a (nova) harmonia pressupõe a manutenção dos efeitos da harmonia hegeliana: contradição, integração e confirmação. A obra de Picasso é bela, produzida a partir do feio; a obra de Mondrian é feia, mesmo sendo realizada por intermédio da negação extrema do feio, isto é, a abstração pura; a arte Kitsch é feia ao evidenciar o belo puro. Nesse sentido, se a obra elimina os efeitos da contradição, ela torna-se uma manifestação do feio.

3.2. O feio e o primitivo

As questões do feio e do primitivo estão presentes nas experiências da arte moderna tendo em vista que muitos artistas lidaram com os objetos da *art nègre*, como aqueles que possuíam a forma simplificada e a rusticidade dos materiais (MÈREDIEU, 2017, p. 395). Nas suas origens, esses objetos foram produzidos com a função de culto ou de magia; mas, ao serem retirados de seus contextos originais e levados para os mercados europeus, eles se tornam fontes de referências formais. A obra *Les demoiselles de Avignon* (1907), de Pablo Picasso, é um exemplo da maneira como os artistas de vanguarda lidaram com essa arte (Figura 15). Segundo Argan (1996, p. 425), essa busca fez parte da “crise da cultura europeia, forçada a procurar novos modelos de valores fora de seu campo próprio.” Isso está presente na máscara que Picasso coloca à direita do quadro:

[...] não é o motivo exótico, do selvagem do aterrador que o interessa, mas a estrutura plástica que exclui a distinção entre forma e espaço [...]. Apercebe-se que o valor da arte negra consiste numa unidade, numa integralidade, num absoluto formal desconhecidos da arte ocidental, porque sua concepção de mundo é, por uma antiga tradição, dualista: matéria e espírito, particular e universal, coisas e espaço (ARGAN, 1996, p.425).

Assim, para estudarmos a relação do feio com o primitivo a partir das observações encontradas na *Teoria estética*, temos de analisar o entrelaçamento dessas situações em torno da *art nègre*, partindo de sua classificação, passando pela retirada dos contextos originais, pela leitura como objeto formal até a sua apropriação pela arte moderna (HOHENDAHL, 2005, p. 183-184). Segundo Hohendahl (2005, p. 186), Adorno lida com as máscaras de Picasso³³ como *shocks*, como obras que não são apenas deformadas, mas que evocam elementos de culto, podendo provocar, inclusive, o retorno ao horror. O feio nesse período representa a força subversiva do trabalho avançado da arte que, por sua vez, viola as normas convencionais da estética, colocando-o em destaque e rejeitando a falsa reconciliação com a beleza.

³³ De acordo com Rubin (1994, p. 339), Picasso preservou sua coleção de *art nègre* por toda a vida, o que é comprovado pelas fotografias de seus ateliês, das décadas de 1910 até 1960, e do vasto material preservado nos arquivos do Museu Picasso em Paris. Como essa coleção atravessou décadas da vida do artista, ela também foi referência para procedimentos distintos: em um primeiro momento, ela ampliou seu olhar sobre a forma plástica e fez parte da configuração do Cubismo, posteriormente, ela revelou aspectos que o fez pensar sobre o fantástico e o surrealismo.

Nesse sentido, o feio teria uma função crítica na arte moderna, uma conexão com a dialética do progresso e da regressão, tratada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* e que reaparece na *Teoria estética* na oposição do moderno ao arcaico.

Na arte moderna, temos a manifestação de dois termos sobre os quais é difícil estabelecer uma separação: primitivo e *art nègre*. Ambos estão relacionados ao fascínio dos artistas das vanguardas pelas coleções de arte não europeias. As ações colonialistas atiçaram a curiosidade dos viajantes no século XIX, e isso fez com que fossem trazidos para a Europa um conjunto considerável de objetos, que eram expostos nos gabinetes de curiosidades, nas coleções privadas e nos antiquários. Muitas vezes, esses objetos foram coletados sem levar em conta seu contexto mitográfico, econômico e religioso, o que fez com que os europeus os percebessem como produtos fetichistas e reconhecessem somente suas qualidades plásticas. Todo esse movimento levou a uma classificação genérica desses objetos com os termos “primitivo” ou *art nègre* (MÈREDIEU, 2017, p. 31). Essa abundância de coleções despertou a curiosidade dos artistas de maneiras distintas: os do Cubismo tiveram interesse pelas suas propriedades formais, Kandinsky, por sua vez, foi tocado pela espiritualidade contida neles, e os artistas da *Art Brut* pelo sentido dos materiais empregados, entre outros exemplos.

Ao recorrer a esses objetos, os artistas de vanguarda lançaram um olhar sobre suas formas e materiais que era inédito por não ter nenhuma relação com o caminho percorrido pela arte ocidental desde a invenção do cânone grego até aquele momento. Isso demonstra o lugar de destaque do belo nos estudos da arte, presente também na filosofia e é a propósito dessa constatação que Adorno (1970, p.65) no conduz a pensar o contrário, apontando que a categoria do belo não é a totalidade do estudo da estética, pelo contrário, ela é “apenas um momento dessa reflexão” (ADORNO, 1970, p. 65). Contudo, seu caráter formal deriva do conteúdo global da estética: “A categoria do belo codifica a passagem para o primado da forma, o que a reduz ao formalismo” (*ibid.*, p. 66). Existe um risco comum, despertado a partir do estudo do belo, que pode ocorrer nas abordagens sobre o feio, que é lidar somente com as atribuições da forma; nesse sentido, é tarefa da filosofia propor que o belo ou o feio

não residam somente na forma, eles devem ser compreendidos em sua dinâmica, “conteudisticamente” (*ibid.*, p. 66). Do ponto de vista da forma, tanto a *art nègre* quanto as obras de vanguarda são feias. Segundo Adorno, esses acontecimentos remetem a três situações sobre a categoria do feio: a consideração de que o belo surgiu do feio, o feio como subversão das leis da estética e a regressão aos elementos de culto (HOHENDAHL, 2005).

Seguindo esse pensamento sobre a formalização do belo e do feio, o estudo sobre as imagens da natureza temível, tais como as figuras demoníacas, arcaicas, máscaras, monstros e centauros, merece destaque. Segundo Adorno (1970, p. 67), a suavização dessas imagens decorre de sua semelhança com o humano. Nesse sentido, a razão ordenadora impera sobre as formas híbridas, consideradas temíveis porque recordam a fragilidade da identidade humana:

A antítese do arcaico está implicada nele mesmo através do jogo de forças do belo contido em tal princípio. A imagem do belo em virtude dessa dialética é transformada no movimento geral da *Aufklärung*, uma vez que a lei da formalização do belo foi um instante de equilíbrio, que foi destruído progressivamente pelo dissemelhante, que a identidade do belo em vão afasta de si (ADORNO, 1970, p. 67).

Segundo Hohendahl (2005) e Bachmetjevas (2007), Adorno considera que o conceito do feio é relevante para a arte moderna e que foi no contexto da estética modernista que ocorreu a inversão entre o belo e o feio. Isso foi necessário devido ao impacto da indústria cultural e da comercialização da beleza, sendo o *Jungenstil* o primeiro exemplo desse processo. Temos, aqui, a presença simultânea do primitivo (arcaico) e do moderno. Essa abordagem corrobora aquela que coloca que o belo originou do feio e desloca o debate para as questões da modernidade e sua relação entre o mito e a religião.

Antes de abordarmos a questão do feio e do primitivo nos trechos da *Teoria estética*, vamos lidar com as considerações sobre o arcaico a partir de outro texto de Adorno, *Filosofia da nova música*, que faz referência a dois momentos nos quais essa tema foi abordado pelas vanguardas artísticas: o primeiro seria por volta dos anos de 1910, quando ocorrera a discussão sobre o conceito literal de progresso, e o segundo nos anos de 1930, período da barbárie nazista. Em ambos os casos ele apareceu como aquilo que nega a alta cultura. No primeiro momento, Adorno faz referência a

duas obras dos anos de 1910: *Totem e Tabu* (1913), de Freud, e *Negerplastik* (1915), de Carl Einstein. Seguir essas aproximações sobre a questão da arte e do primitivo, apontadas por Hohendahl (2005), parece fundamental para pensar a experiência estética do feio, principalmente se considerarmos o fato de que muitos artistas das vanguardas artísticas trataram desse tema. As vanguardas da década de 1910, por exemplo, iniciaram um trabalho que misturava vontade de reagir ao que era dado, processos subjetivos e ruptura definitiva com a beleza. Hohendahl (2005, p.173) salienta, ao ler o texto de Adorno, a ampliação do estudo sobre o feio como categoria e experiência estética, não só no contexto da história do século XX, mas, principalmente, naquilo que trouxe para a reflexão sobre as artes pictóricas do ponto de vista conceitual.

Iniciaremos o estudo sobre o feio e o primitivo a partir de exemplos citados por Adorno, *Negerplastik*, *Sacre du Printemps* e a pintura cubista, todos produzidos nos anos 1910. O texto de Carl Einstein pretende reconstituir o tema do primitivo a partir de exemplos da escultura africana e propõe uma teoria sobre essa arte; o trabalho de Stravinsky é uma composição musical apresentada originalmente como um ballet, que, em sua produção, mistura música e imagem; ambos têm como contraponto a pesquisa de Picasso sobre o espaço cubista. Essas três experiências artísticas são manifestações da relação entre o feio e o primitivo, tendo em vista que todas elas lidaram com a *art nègre* e cada uma delas provocam experiências estéticas distintas.

A obra *Negerplastik* (1915) foi escrita em um momento histórico muito próximo às pesquisas, por parte das vanguardas, sobre a arte primitiva e as experiências sobre o espaço cubista. O período entre os anos de 1906 e de 1908, segundo Rubin (1994, p.11-14), foi marcado pela descoberta dos artistas de vanguarda, em Paris, da coleção de arte primitiva existente no Museu de Etnografia do Trocadéro, fundado em 1882, que possui uma considerável coleção de objetos da África e da Oceania. Uma vanguarda como o Cubismo, por exemplo, revelada a partir das colagens de Picasso e Braque, lidou com investigações que buscavam a criação da quarta dimensão, a simultaneidade: a proposta é que qualquer objeto (garrafa, violão, corpo humano) pudesse ser visto em todas as suas dimensões simultaneamente. Para isso, os artistas desenhavam cada um de seus possíveis ângulos de visão e os agrupavam no

plano do quadro por meio de colagens e de pinturas. Assim, torna-se possível olhar para uma pintura de um rosto feita por Picasso e vê-lo de frente e de perfil simultaneamente. As pesquisas do cubismo, realizadas, inicialmente, por Picasso e Braque, foram aprimoradas pelo imenso contato com a arte primitiva, não só pelo acesso museológico, mas também pela formação de coleções particulares dos artistas. Nas décadas de 1900 e de 1910, foram muitos os grupos de artistas que lidaram com esse material, sendo que isso não ocorreu somente em Paris.³⁴

Einstein escreve seu texto devido ao interesse pelo debate sobre a arte africana, despertado por duas razões distintas: a primeira seria a abertura da configuração espacial proposta pelo Cubismo; a segunda, o questionamento da convenção de que essa cultura não era sofisticada esteticamente. Essas atitudes rompiam com a avaliação eurocêntrica de uma deficiência estética da escultura africana, valorizando suas qualidades formais, que passaram a ser analisadas. Einstein (1915, p.17) afirma que esse processo artístico colocou em evidência a arte africana por meio do estudo sobre sua forma:

Se, por um lado, é possível intuir que do ponto de vista do pensamento dos artistas *noirs* que eles não identificaram os problemas precisos do espaço e elaboraram uma maneira própria de criação artística, por outro lado, o julgamento sobre esses objetos realizados pelos artistas europeus trouxe um novo significado, uma nova paixão, que levou os artistas e colecionadores a dar a esses materiais uma nova significação.

O estudo do tema do primitivo, na maneira como foi abordado por Einstein, teve como premissas: rejeitar as teorias evolucionistas, que consideravam que o estágio final da arte estava na Europa; valorizar o caráter dúbio encontrado nas obras, por manter a ideia do contraste entre as artes europeia e africana; rejeitar o conceito de história e de progresso e optar por uma análise fenomenológica do objeto. Assim, o que pode aparecer como deformação, feio, bárbaro, na verdade, revela a consistência formal de um ponto de vista, que reconhece a qualidade cúbica da escultura e a lógica de sua forma (HOHENDAHL, 2005, p.177-179). Ao mesmo tempo, ele admite ter um pequeno conhecimento empírico sobre a história da arte africana, em termos de regiões geográficas e desenvolvimento histórico, que o leva a rejeitar o conceito de

³⁴ Rubin (1994) editou essas experiências na produção de outros movimentos e artistas, tais como no Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Brancusi, Modigliani e Klee, entre outros.

aproximação estilística (*Stilkritischer Aufbau*), uma vez que ele faz referência ao desenvolvimento da forma partindo da mais simples e indo para a mais complexa.

Negerplastik (1915) foi elaborada a partir de uma série de fotografias de esculturas consideradas africanas, ou, como colocado na terminologia da época, *nègre*, primitiva. O trabalho tem duas contradições iniciais: a primeira é ter estudado objetos tridimensionais por meio da fotografia,³⁵ a segunda é o desconhecimento sobre a verdadeira origem das obras. Nesse sentido, o estudo foi realizado considerando a percepção estética da *art nègre*. O texto foi dividido nas seguintes partes: observações sobre o método, o pictural, a religião e a arte africanas, visão tridimensional do espaço, máscaras e práticas similares. Nas fotografias escolhidas, apenas uma obra do Benin foi identificada.

Ao lidar com as fotografias, contudo, Einstein (2015) modificou o olhar sobre a escultura, que, de objeto tridimensional, passa a ser lido como bidimensional, pictórico. Para isso, ele faz alusão à obra de Hildebrand, *Problème de la forme*, na qual o autor afirma existir equilíbrio entre o pictural (*Malerische*) e o plástico (*Plastische*). As esculturas primitivas têm como característica o uso da frontalidade, que, por sua vez, proporciona uma apreensão pictural do volume. Elas também podem ser observadas por meio de planos distintos: uma parte próxima do espectador, uma posterior e os módulos acessórios. Assim, cada objeto é configurado por meio da relação frente/fundo, sendo que os detalhes são destacados no primeiro plano. Essa compreensão é distinta da arte europeia, cuja produção e percepção da escultura são pensadas como volume e movimento. Para Hildebrand, foram os pintores, e não os escultores, que revelaram as questões decisivas sobre tridimensionalidade. Essa postura influenciou a opção metodológica de Einstein (2015, p. 23) em estudar a escultura a partir da fotografia. Se, por um lado, a arte da Europa percorre o caminho

³⁵ Para primeira edição da obra, de 1915, foram apresentadas 119 reproduções de esculturas e de máscaras, e, na edição de 1920, 106. Em ambas as edições não existem legendas fazendo qualquer referência à origem das obras. Segundo Didi-Huberman (2015, p.198-201), as obras foram selecionadas com a ajuda do escultor húngaro Joseph Brummer. O texto é precoce com relação ao debate sobre o primitivismo e foi citado posteriormente por importantes críticos de arte, como Apollinaire (1918). A obra também ressignifica o sentido da arte africana na perspectiva não ocidental, não eurocêntrica. Posteriormente a ela, Einstein elaborou dois trabalhos que podem ser vistos como desdobramentos desse, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926) e *George Braque* (1935). Para este trabalho usaremos a edição em francês de 2015.

lidando com a separação entre o pictural e o plástico, por outro, a pesquisa da arte cubista examinou os procedimentos da forma e recorreu à *art nègre* como maneira de distanciamento da cultura europeia e, assim, poder gerar formas plásticas puras. A análise de Einstein sobre a arte primitiva possibilita o contraponto entre a obra de Picasso e suas referências, demonstrando que seu procedimento não foi uma apropriação formal das obras externas ao conteúdo europeu.

A obra de Stravinsky, *Sacre du printemps* (1913), é um exemplo que também tangencia as relações entre primitivo, vanguarda e regressão. A primeira contradição é o fato de que quando Stravinsky elabora essa obra, tem à sua disposição o *material* da música avançada, mas não o aproveita. Ao contrário, recorre às reconstituições dos cultos dos sacrifícios tribais relatados pelos antropólogos do início do século XX. Com isso, ele faz referência ao bárbaro de duas maneiras: ao demonstrar interesse pelo folclore e pelo primitivo e por suspender as regras da cultura musical contemporânea. Para Adorno, o momento da obra em que ocorre a apresentação do sacrifício é referente ao movimento regressivo, e essas duas tendências demonstram sua persistência *vis-à-vis* com o *material* da música avançada. Sua atitude resulta na regressão, que tem como consequência a produção de uma arte que pode, simultaneamente, celebrar a prática do sacrifício e ser parte da cultura comercial.³⁶ A celebração acrítica do passado primitivo, contudo, reforça o caráter anti-humanista do sacrifício coletivo, que é a demonstração de um ato bárbaro.

Quando faz referência à obra *Negerplastik*, Adorno está apontado para dois aspectos sobre o primitivo: o fato de ter sido estímulo para a produção do trabalho artístico e que seu uso é uma evidência de que “quando a vanguarda retoma a escultura africana, o *telos* reacionário do movimento estava totalmente oculto”.³⁷ A referência à obra de Einstein traz consigo a possibilidade de debate, uma vez que a

³⁶ Segundo Duarte (2007, p.105-106), Schönberg e Stravinsky são vistos por Adorno em polos distintos, sendo que “o primeiro simboliza a recusa da música erudita em compactuar com o nascente sistema de industrialização e comercialização em massa dos bens culturais, ao preço de um isolamento que lhe custou muita privação em termos pessoais e não ficou sem consequência na própria qualidade das criações (...)”. Stravinsky, por seu turno, “encarna a figura do criador genial que ‘diz sim’ àquele mesmo sistema que Schönberg recusara, pagando, por isso, o preço de um enfraquecimento progressivo de sua escrita musical, que começa no período neoclássico e culmina com a aceitação de encomenda para escrever trilhas sonoras para filmes hollywoodianos, com qualidade claramente inferior ao melhor de sua produção.”

³⁷ Citação do texto *Filosofia da nova música*, feita por Hohendahl tendo como referência a edição alemã (1970).

compreensão do primitivo, para esse autor, é distinta daquela de Adorno. A primeira diferença é que Einstein não concorda que o primitivo seria um estímulo para a arte da Europa, uma vez que isso o restringeria à questão estilística; a segunda é o reconhecimento da existência de uma afinidade legítima entre a arte africana e o cubismo. Segundo Hohendahl (2005, p. 177), Adorno considera a aproximação entre a arte europeia com a primitiva como um momento regressão, de retorno, e isso evidencia sua ligação com o conceito linear de progresso artístico.

Neste trabalho, propomos mapear os processos que consideraram a *art nègre* aproximando Picasso de Einstein e Stravinsky. Já Adorno, ao estudar o feio e o primitivo, apresenta referências de naturezas distintas: textos sobre teoria da arte, peça musical e pintura. Em sua perspectiva as aproximações entre música e pintura ocorrem de maneira distinta da que fizemos, tendo em vista que junto à pintura de Picasso está a música de Schönberg, já a pintura de Kokoschka está próxima ao trabalho de Stravinsky. Essa diferença se dá porque, para Adorno, a aproximação aparente entre música e pintura não corresponde às mesmas forças produtivas e, portanto, devem ser analisadas a partir do conceito de pseudomorfose.

Segundo Duarte (2009), na etimologia, pseudomorfose significa um mineral que tem suas propriedades físico-químicas modificadas e que, apesar disso, sua forma externa é a mesma. Stravinsky, exemplo da música, recorre ao sentido do sacrifício tribal, nega a música avançada, faz uso da citação (música sobre música), nesse sentido, ao buscar o referencial externo ligado à pintura, a música se descaracteriza (DUARTE, 2009, p. 38). Já a pintura de Picasso, ao avançar no estudo das formas espaciais, na proposta do espaço cubista, da quarta dimensão, faz uso de tudo que é mais avançado:

Essa evocação constante do já existente indica também, segundo Adorno, a busca, na música, de um referencial extra-musical ligado principalmente à pintura, onde o caráter de temporalidade, que confere àquela arte sua natureza intrinsecamente subjetiva, é tendencialmente substituído por outro, onde a música se descaracteriza por uma servidão principalmente às artes plásticas. (DUARTE, 2009, p. 38)

Quando Stravinsky, na fase primitivista, lida com referências de um material externo à música, está reconhecendo uma autoridade constituída. Segundo Adorno, isso ocorreu na França, onde as “forças produtivas pictóricas” superaram as musicais,

que, por sua vez, procuraram “involuntariamente refúgio na pintura” (DUARTE, 2009, p. 38). Nesse sentido, como observou Socha (2019, p. 104-105), o “gesto composicional” de Stravinsky coincide com “gesto formal” da pintura de Kokoschka. Nesse caso, é o pintor que faz uso da pseudomorfose ao buscar uma experiência mais próxima da música. A pintura cubista de Picasso, por sua vez, é mais próxima da música de Schoenberg, elas “constituem de maneira homóloga os enclaves da liberdade na arte moderna”. Por utilizarem técnicas que “fazem avançar materialmente as particularidades irreduzíveis de cada meio” sem permitir que a pseudomorfose ocorra.

As obras de Einstein, Picasso e Stravinsky, neste trabalho, foram agrupadas por terem lidado com o tema do primitivo e podem ser analisadas considerando também as questões da pseudomorfose. Para Einstein, a *art nègre* não pode ser associada a um conceito linear de história, uma vez que sua problematização em termos espaciais confirma uma maneira moderna de lidar com esse *material*. Sua abordagem comprova que existia um discurso no âmbito das artes plásticas que lidou com essas obras negando que elas fossem referências para a simplificação formal, componente de culturas exóticas ou obras feias que se opõem às propostas constituintes da arte europeia. Essa leitura nos leva a pensar sobre o tema do primitivo de maneira mais integrada ao desconsiderar a linearidade historiográfica e os vínculos com cultos mágicos e religiosos. Embora, muito provavelmente, Picasso e os artistas do modernismo não tenham tido contato com a obra de Einstein, eles lidaram com esse conjunto de obras escultóricas como um material que fornece ao artista europeu uma outra abordagem formal e conceitual. Ao realizar sua pintura, o artista, de certa maneira, representa sua experiência sensível constituída a partir dessas obras. Stravinsky, por sua vez, não lida diretamente com a *art nègre*, ele recorre à pseudomorfose ao trazer para sua obra referências da pintura avançada para a música. Nesse contexto, cabe perguntar se, quando Adorno fala em “télós reacionário” da vanguarda, fazendo referência à obra de Einstein, isso também poderia ser atribuído ao caso de Stravinsky, uma vez que estamos lidando com o retorno ao passado, ao primitivo, ao sacrifício, ao ato bárbaro. Contudo, quando analisamos o texto de Einstein, essa linearidade histórica não se comprova. Seus mecanismos de reconhecimento da complexidade da escultura africana estão mais próximos dos

procedimentos de Picasso. Nesse sentido, a *art nègre* constitui um *material*, no sentido adorniano, tanto para obra de Picasso e demais artistas de vanguarda quanto para a de Einstein.

3.3. O feio e as origens da arte

Outra análise possível para o estudo da relação do feio e do primitivo é considerá-lo literalmente como o pré-histórico; do ponto de vista adorniano, seria olhar para a origem da arte, para o pré-estético. Hohendahl (2005, p.182) aponta que, na perspectiva de Adorno, o conceito do feio pode estar vinculado com a origem da arte. É a partir dessas considerações que analisaremos, aqui, alguns trechos do texto de Adorno *Teorias sobre as origens da arte*. Em um percurso que parece pré-determinado, os objetos de culto produzidos nas sociedades primitivas passariam a ser objetos de arte em situações nas quais as pessoas não têm qualquer relação com as funções mágicas originais. De certa maneira esse é um fato fundamental para os artistas modernos, essa passagem do comportamento mimético para o estético. No texto *Teorias sobre as origens da arte*, Adorno inicia com uma avaliação sobre a literatura existente sobre o tema. Ele questiona as abordagens ontológicas e os resultados da pesquisa positivista e não aceita o argumento de Croce, que considera a questão da origem como esteticamente irrelevante. Segundo Adorno (1989, p.416), a busca por essa origem foi definida como a pesquisa das origens históricas, pelo momento no qual ocorreu a separação dos objetos com as antigas práticas de culto, sendo que essas obras são mágicas ou estéticas, podendo ser, contudo, manifestações dos comportamentos mimético e estético.

Mesmo sabendo que a pintura e a escultura da pré-história pode não ser a primeira forma de manifestação artística, só temos condições de começar um estudo sobre a origem da arte a partir delas. Nesse sentido, se a *art nègre* remete ao antigo não ocidental, sua presença é suficiente para responder à questão de como se deu o início da arte? A princípio, a resposta mais direta se funda na busca dos registros mais antigos do domínio visual, que, no caso, são os remanescentes do paleolítico. Essa condição é apenas a comprovação da existência de algo material, não sendo suficiente, pois outros tipos de arte podem ter existido, que, por seu turno, não

deixaram registros, como, por exemplo, a poesia e a música: “Nós sentimos falta de indicações sobre os momentos que podem ser qualitativamente diferentes da pré-história visual. (...) O início das artes pode não coincidir com a aparição das obras, pois não conhecemos nada da música e da poesia desse período” (ADORNO, 1989, p. 411). Dentro dessa perspectiva, é importante considerar que a origem da arte não coincide com a aparição das obras, que os desenhos e que as pinturas das cavernas são apenas aquelas que chegaram até nós, são o ponto de partida atual para o início de qualquer estudo sobre a essência da arte.

De acordo com Adorno (1989, p.412), temos uma visão muito determinada das descobertas pré-históricas ao considerá-las como enigmas da época arcaica, que teriam uma explicação religiosa: “As imagens primitivas foram, sem dúvidas, processo de um comportamento mimético, que produziu semelhança a qualquer coisa que não coincide totalmente com a crença em influências diretas” (*ibid.*, p.416). Esse comportamento revelou obras que podem ter uma relação direta com o mágico por meio da imitação durante um ritual de uma situação desejada, que garantiria que ela acontecesse na realidade. Já o comportamento estético é uma condição do objeto artístico de ser produzido por meio da modificação do comportamento mimético, sua potencial objetivação, ao ser separado das práticas mágicas. Esse deslocamento garantiu a perenidade da arte, mas conserva resquícios da mimesis, como se ela “remontasse do sono biológico” (*ibid.*, p.417). Em uma abordagem dialética, se o comportamento estético guarda elementos da mimesis, o comportamento mimético tem vestígios de racionalidade:

[...] o comportamento estético não é rudimentar. Uma irrevogável necessidade da arte foi preservada por ele, comportamento estético contém o que foi beligerantemente extirpado pela civilização e repressão, bem como o sofrimento humano sobre a perda, um sofrimento já expresso nas formas iniciais de mimesis (ADORNO, 2002, p. 330).

Nos registros da arte paleolítica existem dois tipos de representações, as formas naturalistas e as simbólico-geométricas, fato que desencadeou a controvérsia sobre qual delas seria mais antiga. Por trás desse debate, segundo Adorno é possível avaliar sobre a essência originária da arte e para isso ele faz referência a obra de Hauser (1998), *História social da literatura e da arte*, que inicia com a tese de que, no paleolítico, o naturalismo foi mais antigo que as representações abstratas. Algo similar

teria ocorrido na passagem das obras realistas para as abstratas que marcaram as transformações da pintura da passagem do século XIX para o XX. De acordo com Hauser (1998, p.12-13):

O naturalismo é a fidelidade à natureza, nele as formas individuais são traçadas de maneira rígida para conseguirem alcançar o objetivo de comunicar a impressão ótica final. Contudo, ele não é uma fórmula fixa, mas uma forma flexível que visa fixar a realidade com meios de expressão dos mais variados.

[...] o naturalismo tem o direito de reivindicar o primeiro lugar e, desta forma, torna-se cada vez mais difícil sustentar a teoria do primado da arte afastada da vida e da natureza.

Segundo Adorno, quando Hauser³⁸ (1998) defende que o naturalismo é mais antigo que o estilo geométrico, está justificando essa anterioridade graças a uma teoria da magia que estabeleceu a “dependência recíproca das coisas similares”, ou seja, para que ocorra a prática mágica é necessária a mimesis. Além disso, ele revela todas as fases típicas do desenvolvimento pelas quais a arte virá a passar posteriormente:

É uma arte que, partindo da fidelidade linear à natureza, e na qual as formas individuais estão ainda exteriorizadas rígida e laboriosamente, se encaminha para uma técnica muito mais ágil e sugestiva, quase impressionista. Trata-se de um processo que revela como se foi aperfeiçoando a compreensão acerca da maneira de dar a impressão ótima final numa forma progressivamente mais pictórica, instantânea e aparentemente espontânea. A exatidão do desenho atingiu tal nível de virtuosismo que tornou possível traduzir atitudes e aspectos, sucessivamente, mais complicados, movimentos, gestos cada vez mais dinâmicos, assim como esboços e intersecções cada vez mais arrojados. Este naturalismo não constitui, porém, uma fórmula fixa e estacionária; apresenta antes um caráter vivo e cambiante, que aborda a tradução da realidade pelos meios de expressão mais variados e atinge o seu objetivo como maior ou menor perícia (HAUSER, 1998, p. 13).

Do ponto de vista da função da arte, Hauser (1989) considera que a magia se preocupa diretamente com os meios de subsistência, o que a difere da religião. Assim, o caçador-pintor pensa que está em posse de aquilo que representa, pensa que adquire poder sobre o objeto. Os artistas do paleolítico praticam, sem distinção, a caça e a pintura. O campo da arte e o campo da simples imitação não formam um mundo

³⁸ Essa tese defendida por Hauser (1988, p. 12-13) é uma síntese baseada em uma vasta pesquisa que se iniciou nos trabalhos dos teóricos da arte e da arqueologia do século XIX, como Alois Riegl e Gottfried Semper. A partir deles, ela foi investigada na obra de escolas distintas do pensamento arqueológico do início do século XX, estruturadas e difundidas a partir dos seguintes autores: Alexander Conze, Julius Lange, Emmanuel Loewy, Wilhelm Wundt, Karl Lamprecht, Ernst Grosse, Salomon Reinach, Henri Bruil, G.H.Luquet, Hugo Obermaier, Herbert Kuehn, M.C.Burkitt, V.Gordon Childe.

à parte: estão interligados por meio da magia. Segundo Hauser (1998), uma das provas de que arte não é só para efeito estético são as pinturas das cavernas nas quais os animais estão com flechas, representando o momento da caça. Em síntese, dois motivos podem impulsionar o aparecimento das obras de arte: uma parte é produzida com a finalidade de existirem por si mesmos, outra para ser vista. Essas obras de arte permaneceram no tempo por dois motivos: devido ao fato que elas foram preservadas em seus locais originais ou porque as sociedades mantiveram as práticas mágicas e religiosas que são necessárias para sua produção. Nesse sentido, quando os artistas modernos retomam os objetos criados originalmente por meio da prática do comportamento mimético, eles lidam não com essa manifestação, mas com os vestígios dessa racionalidade arcaica, e é essa ação que ao ser analisada, segundo Adorno (2019), nos remete ao estudo do feio no âmbito estético.

A partir da aproximação de todas essas questões, as máscaras primitivas podem ser avaliadas em três situações, a princípio distintas: a primeira está relacionada aos contextos nos quais elas foram produzidas, sua função de culto, pertencente aos lugares e práticas mágicas e religiosas específicas; sua produção original ocorre para responder ao medo mítico diante da natureza, elas expressam o terrível e o poder da natureza simultaneamente. A segunda ocorre quando esses mesmos objetos são retirados de seus contextos, quando eles ganham o atributo da *art nègre*, arte primitiva, quando passam a ser avaliados a partir de sua forma, composição etc. O terceiro é quando elas passam a ser, por exemplo, figuradas nas pinturas, quando os artistas as representam em suas obras. Nas três situações a experiência estética do feio pode ser analisada, mas ela não ocorrerá, contudo, de maneira separada, como apresentado nessa cronologia, pelo contrário, existe um entrelaçamento de efeitos e de ambiguidades. Adorno (2019, p. 77) afirma que as imagens produzidas para rituais não eram feias por fazerem parte de um processo que envolvia a magia ou a religião, contudo, é a partir delas que surge o conceito do feio:

[...] o conceito de feio sempre pôde surgir no distanciamento da arte perante sua fase arcaica, cujo permanente retorno é marcado por ele no entrelaçamento com a dialética do esclarecimento, na qual a arte participa. A fealdade arcaica, as carrancas culturais, canibalisticamente ameaçadoras, eram um elemento contedudístico, imitação do medo disseminado por elas ao

seu redor como expiação. Com o enfraquecimento do medo mítico pelo sujeito emergente, aqueles traços são atingidos pelo tabu do qual eles eram um instrumento; eram feios apenas em vista da ideia de reconciliação surgida no mundo com o sujeito e sua liberdade nascente. As imagens arcaicas pavorosas, porém, sobreviveram na história, que não consumou a liberdade, e na qual o sujeito, como agente da não-liberdade, prolonga o sortilégio mítico contra o qual se insurge e sob o qual permanece (ADORNO, 2019, p. 77).

De acordo com Huhn (1988, p.144), na perspectiva adorniana o feio pode ocorrer no objeto arcaico nas duas primeiras situações, ou seja, quando ele foi criado e retirado de seu contexto. A arte arcaica é feia quando está ligada ao tabu, ao resíduo do medo mítico despertado pelas forças da natureza. Posteriormente, mesmo com a sublimação pela forma estética do mítico contido nesse medo, o feio continua existindo nesses artefatos estéticos. Esse é um dos aspectos do caráter ambivalente da mimesis, o que Adorno entende como o que reage e o que submete, ao mesmo tempo, como o feitiço mítico. Já na terceira situação, isto é, quando as máscaras foram usadas como referência na arte moderna, segundo Huhn (1988, p.15), isso não pode ser visto como exótico, mas como o retorno ao reprimido. Quando Picasso recorre às máscaras africanas em sua obra — manifestação, a princípio, desvinculada da magia —, ele recorre ao objeto encontrado em Paris e o usa como referência para criar sua pintura. Contudo, essa forma não está completamente destacada do medo mítico ou dos registros do comportamento mimético, como podem parecer inicialmente.

A partir das questões apontadas por Adorno e Hauser sobre a arte arcaica no âmbito da sua forma de produção e seus efeitos, podemos analisar quais experiências ela provoca e onde o feio pode se manifestar. Uma determinada cultura, quando produz um objeto que pretende provocar a experiência do assustador, do horror, com a função mágica ou religiosa, é resultado do comportamento mimético. Nesse sentido, esses objetos proporcionam a experiência estética do feio a partir de suas formas, pois, junto a eles, permanecem os conteúdos mágico ou religioso. A segunda condição é que quando o objeto foi retirado, deslocado do contexto no qual ele foi produzido ele é submetido a duas situações: está descontextualizado da sua cultura e, portanto, é considerado como uma forma artística, ocorrendo a separação entre o comportamento mimético e o estético; e quando ele passa a ser uma referência formal para os artistas modernos. A princípio, a ação de Picasso ao pintar uma máscara arcaica estaria vinculada à forma, uma simplificação da arte moderna. Sua experiência

estética é constituída por meio da observação desses objetos e não promovem apenas a constatação de que existem figuras deformadas em sua tela. Segundo Adorno (2002, p. 277), isso remonta às experiências da arte arcaica, sintetizada a partir da definição dos choques: “Nem toda arte avançada leva as marcas do assustador, essas marcas são mais fortes onde não está rompida toda relação da pintura com o objeto, da dissonância com a consonância desenvolvida e negada: os choques de Picasso estão fartos do princípio da deformação.” Essas obras não deixam de provocar o choque no observador, elas legitimam o retorno ao horror das figuras de culto, que foram os motivos iniciais para a produção da arte africana (HOHENDAHL, 2005, p. 183).

3.4. O feio e a dialética do esclarecimento

A origem da arte pode estar associada à sua função mágica, ou seja, seu valor de culto,³⁹ mas como podemos analisar a experiência estética do feio nesse contexto? A arte produzida na fase arcaica foi elaborada por meio do medo mítico, no qual não há distinção entre o sujeito e o objeto. Essas práticas estariam em um polo oposto ao desenvolvimento científico, contudo, de acordo com Adorno e Horkheimer (2006), essas manifestações não são tão distintas, uma vez que na magia também existe uma racionalização, e a prática científica, por sua vez, possui elementos do pensamento mítico. Assim, a magia fornece subsídio para a produção de uma arte mimética, que contém em si a racionalização. Na *Teoria estética*, Adorno (2019, p.77) associa a emergência do feio a dialética do esclarecimento: “o conceito do feio pode surgir no distanciamento da arte de sua fase arcaica, cujo permanente retorno é marcado por ele no entrelaçamento com a dialética do esclarecimento, na qual a arte participa.” Embora tenhamos lidado com esse trecho no item anterior, o retomamos aqui com o objetivo de abordar a questão acima.

³⁹ Neste trabalho lidamos com o estudo do feio/primitivo no âmbito das representações, da pintura, da escultura etc. Essa compreensão do feio do primitivo e da magia pode ser questionada a partir da afirmação de Mèridieu (2017) de que alguns artistas modernos retomam o primitivo também como fascínio pelos rituais. Nossa compreensão do feio pode mudar quando pensamos que artistas modernos, como Kandinsky, também remontam ao primitivo por meio do estudo de elementos da cultura arcaica, presente no ritual dos xamãs. Em sua obra, não temos nenhuma manifestação literal do primitivo, nem do feio enquanto forma. O que encontramos são pinturas abstratas que guardam em si a busca da experiência do primitivo.

De acordo com Freitas (1999; 2003), na *Dialética do esclarecimento*⁴⁰ o processo de racionalização da cultura não ocorreu apenas no período do Iluminismo, no século XVIII, posto que ele é anterior:

O texto de Adorno e Horkheimer fala do processo ocorrido no Ocidente que usualmente é chamado de *racionalização* — em sentido amplo, não apenas circunscrito à época da modernidade —, em que se busca cada vez mais extirpar a vivência mítica, aumentando, através do progresso constante do saber, o domínio sobre todas as forças da natureza, a fim de compreendê-las sem nenhum resquício mitológico ou supersticioso, ou seja, sem apelo a deuses ou propriedades mágicas inerentes a cada ser ou matéria (FREITAS, 1999, p.53).

O esclarecimento é anterior às várias manifestações que consideramos como atribuídas ao período do iluminismo, como, por exemplo, o desenvolvimento da ciência moderna e das técnicas industriais, que teria nos afastados da religião, da superstição e do medo. Por outro lado, o mito contém em sua manifestação um processo de racionalização, homem diante das forças naturais. Na análise do pensamento mitológico, encontramos nele a vontade de dominar a natureza. Nessa perspectiva racional, a magia: a magia já pode ser considerada uma forma de *técnica* para estabelecer uma relação favorável com os deuses, mas com a importante diferença de que isso é feito através de imagens, símbolos, gestos, cantos, que mostram que a relação entre os homens e os deuses não é mediada pela abstração conceitual, mas pela proximidade imagética, simbólica; o que configura aquilo que podemos denominar como mimesis (FREITAS, 2003, p. 11-12).

Não existe uma separação clara entre pensamento mítico e pensamento lógico, como foi pretendido a partir do Iluminismo. Segundo Freitas (1999, p.55), o pensamento mítico, que diz respeito às coisas que o homem tem medo, para Adorno representa a projeção de suas angústias e de seus conflitos, sendo que a representação dos deuses e das forças divinas seriam projeções dos sentimentos humanos na natureza:

Uma das críticas do esclarecimento ao mito, segundo Adorno, seria o fato de o pensamento mítico ver nas coisas de que o homem tem medo apenas uma projeção de suas próprias angústias, conflitos, temores, ânsias etc. Os deuses e todas as forças divinas seriam o resultado da projeção de tais sentimentos na natureza para, de alguma forma, tentar compreendê-las através desse processo de identificação com a própria natureza. Ou seja, esta seria conhecida pelo fato de os homens projetarem nela aquilo que eles mesmos podem perceber em si próprios. As forças divinas, por escaparem — na vivência mítica — a toda possibilidade de compreensão e domínio ‘verdadeiros’, ‘esclarecidos’, são tomadas como simples reflexo do que se

⁴⁰ No trecho sobre o feio da *Teoria estética*, Adorno faz referência à dialética do esclarecimento em dois momentos: na relação da arte com as práticas mágicas e no retorno estabelecido nos Estados totalitários. Optamos por manter a divisão proposta pelo autor, então apresentaremos esses debates em dois momentos distintos deste trabalho.

percebe como uma força e poder no âmbito da própria subjetividade (FREITAS, 1999, p. 54).

Em contrapartida, o mito também já é esclarecido: “o mito já tinha como objetivo a *ordenação*, pelo pensamento, de *todas* as coisas. Tudo deveria estar concatenado numa série de acontecimentos devidamente expostos, fixados e explicados através de uma narrativa que queria estabelecer um controle ‘teórico’ acerca de todos os eventos” (FREITAS, 1999, p. 55). Assim, para Adorno, o pensamento lógico, que seria a contrapartida do pensamento mítico, também contém registros do pensamento mítico, como observa Freitas (1999, p. 54-55):

A mesma disciplina que o cientista se exige, a mesma ânsia de ordem presente na coerência e concatenação lógica que o filósofo tanto almeja, já existiam como metas para a estruturação do próprio mito grego. E da mesma forma que o conhecimento na ciência não tem como finalidade o puro prazer pela verdade, mas sim a dominação daquilo que é conhecido, assim também o mito queria a ordenação de todo o cosmos (universo) para, com isso, através do ritual, estabelecer ‘uma apresentação dos acontecimentos bem como do processo a ser influenciado pela magia’ [DE, 1985, p. 23].

Ao abordar a arte primitiva por meio da dialética do esclarecimento, temos uma mudança de perspectiva que vai alterar a nossa compreensão do feio, posto que, as representações do primitivo, a produção dos objetos no contexto da magia, as máscaras, as esculturas africanas, não são apenas uma condição da irracionalidade, uma vez que o pensamento mítico guarda em si uma forma de racionalização permeada pelo desejo de controle da natureza. As esculturas africanas podem ser feias para nós porque não temos nenhuma relação com os demônios que elas representam. Segundo Bernstein (2010, p.224), de acordo com a perspectiva da dialética do esclarecimento, esses objetos podem conter a racionalidade para a dominação da natureza na sua forma de produção. Se o elemento que nos aproxima do feio é a nossa racionalidade diante do arcaico, e se houve um componente racional para produzi-lo, o feio, então, pode existir nela de maneira distinta em ambos os contextos.

3.5. Aspecto social do feio

No trecho “aspecto social e filosofia da história do feio” da *Teoria estética*, Adorno (2019) apresenta exemplos de obras de arte que representam uma imagem do feio, ou da sociedade feia, com referências às poesias de Rimbaud e Baudelaire:

Assim em Rimbaud, cuja poesia sobre cadáveres desfigurados perseguiu obstinadamente aquela dimensão como o próprio 'Martírio' de Baudelaire, uma mulher diz no assalto às Tulherias: 'Je suis crapule', o quarto estado ou *Lumpenproletariat*. O reprimido que deseja a revolução é tosco segundo as normas da vida bela na sociedade feia, é desfigurado pelo ressentimento, traz todos os estigmas da humilhação sob o peso do trabalho forçado, principalmente corporal (ADORNO, 2019, p. 79).

Essa imagem realista do feio é construída por meio da realidade das pessoas desfiguradas, à margem da sociedade. Em dois trechos seguintes, podemos identificar o tema fundamental da relação entre a arte e o aspecto social do feio, que, em síntese, passa pela crítica de Adorno (2019) às representações literais da feiúra, que podem despertar comoção e suavização dos observadores diante das mazelas sociais:

[...] a arte deve tomar como sua causa o que é proscrito como feio, não mais para o integrar, suavizar ou reconciliar com sua existência por meio do humor, que é mais repugnante do que qualquer outra coisa, mas sim para denunciar no feio o mundo que o produz segundo sua imagem e o reproduz, embora mesmo aí persista a possibilidade do afirmativo como pacto com a humilhação, transformar-se facilmente na simpatia com o humilhado. No pendor da arte nova pelo asqueroso e fisicamente repulsivo — à qual os apoletas do status quo não sabem compor nada mais forte do que dizer que a realidade subsistente já seria feia o bastante e que, assim, a arte estaria comprometida com uma beleza orgulhosa — vigora integralmente o motivo crítico materialista, na medida em que a arte, por meio de suas formas autônomas, denuncia a dominação, mesmo a sublimada (ADORNO, 2019, p. 79-80).

[...] A realidade subsistente se completa apenas quando absorve imagens com crianças de trabalhadores famintas, representações extremas como documentos daquele bom coração que ainda palpita no pior dos seres humanos e, assim, lhe garante que ele não é o pior. A arte trabalha contra um pacto como esse na medida em que sua linguagem formal afasta o resto de informação conservado por ela no realismo social: esse é o momento social no radicalismo formal (ADORNO, 2019, p. 80).

Um dos aspectos a ser considerado sobre o feio na arte passa pelo amplo debate existente entre o realismo e a arte autônoma na obra de Adorno. Para isso, é necessário recorrer, inicialmente, ao conceito de realismo, como tratado no século XX. Segundo Wood (1998, p. 255-256), o realismo nas artes ganhou especial destaque com a arte oficial das sociedades pré-revolucionárias e stalinizadas da União Soviética e dos demais países socialistas devido à valorização do coletivo e do público. Essa arte tem como objetivo narrar histórias vinculadas à realidade social ou ao desejo do que fosse essa sociedade, nesse ponto ela aproxima-se da propaganda. Embora o realismo tenha ganhado destaque nos anos de 1930, ele já era um componente

importante do período pré-revolucionário, no qual ele foi confrontado diretamente com a arte moderna que, por princípio, nega veementemente a busca de uma representação da realidade.

O debate colocado por Adorno é posto no interior da relação entre essas duas artes. Como observa Duarte (2016, p.41), o realismo na arte, para Adorno, não corresponde à posição marxista tradicional:

[...] esse liame não ocorre na medida em que as obras de arte possuam conteúdos remissivos à realidade social (e o denunciador de suas injustiças e mazelas), mas sim mediante o trabalho formal nelas efetivado, de modo que uma obra aparentemente 'alienada', no entender de Adorno, pode ser muito mais politizada do que outra, engajada quanto ao seu conteúdo, mas corriqueira no tocante ao seu aspecto formal.

Podemos dizer que a construção das imagens na literatura e nas artes plásticas na proposta marxista passava pelo pressuposto do realismo, no qual as questões sociais eram descritas de maneira literal, o que, a princípio, pode provocar compaixão com o representado. Além disso, o Realismo também tem a sua ligação com a propaganda nos Estados totalitários, mas, independentemente de qual contexto essa arte foi produzida, o realismo em si é colocado por Adorno como aquele que provoca a “falsa reconciliação entre o sujeito e o objeto” (DUARTE, 2016, p.41).

Para Adorno, do ponto de vista da racionalidade estética não existe dicotomia entre a inventividade formal nas obras de arte e sua inserção social, que as torna, desde sua origem, “objetivamente críticas”, tendo em vista que a relação entre arte e sociedade é estabelecida pelos elementos estruturais das obras e não através de suas referências literais (*ibid.*, p.45). Nesse sentido, se as imagens dos oprimidos podem provocar comoção, isso não é o atributo da arte, pelo contrário, para Adorno (2019, p.80) “a arte trabalha contra um pacto como esse na medida em que sua linguagem formal afasta o resto de afirmação conservado por ela no realismo social: este é o momento social no radicalismo formal”. Duarte (2016, p.43) reconhece, nesse trecho da *Teoria estética*, a síntese do debate sobre engajamento, realismo social e arte autônoma que está na obra de Adorno. Ele aborda esse tema por intermédio da análise de dois exemplos da literatura teatral: Brecht e Beckett, que são artistas que lidaram de maneira bastante complexa com a questão do realismo social. De acordo com Adorno, a produção literária do realismo socialista tem sua origem no romance

realista do século XIX, que, por sua vez, tem Flaubert como um dos seus exemplos, que faz uso da descrição e da linguagem apurada em sua obra. Posteriormente, as vanguardas do século XX fizeram a síntese entre a complexidade formal e a descritividade, mas elas tiveram suas manifestações dificultadas. Nesse sentido, os exemplos citados por Adorno, segundo Duarte (2016), ajudam a compreender a *disjunção* que passou a existir.

Zuidevaart (1991, p.36) destaca que, no ensaio *Engagement*, Adorno aborda a antinomia arte engajada com arte autônoma. Essa contraposição apresenta a ambivalência que está também na *Teoria estética*: a arte engajada tem a intenção de mudar as políticas fundamentais, mas não consegue, e a arte autônoma não tem a intenção de mudar as atitudes políticas, mas sempre o faz. A tese de Adorno está vinculada ao fato de que o político migrou para o autônomo e ela está apoiada em três razões: ineficiência da arte engajada, a situação política da Alemanha no final da Segunda Guerra Mundial, a efetividade de certas obras de arte autônoma diante das condições do capitalismo. Por exemplo, a obra de arte engajada tornou-se politicamente inapropriada na Alemanha Oriental devido às peculiaridades da cultura do pós-guerra e ao sistema do capitalismo avançado. Em contrapartida, na aparência, as obras de arte autônoma nas quais faltam as intenções políticas são mais críticas em relação às questões sociais. Adorno vê, por exemplo, o teatro épico como um tipo de arte engajada que se tornou sem efetividade para transformar as atitudes sobre o capitalismo.

O teatro de Brecht, a princípio, é exemplo do engajamento político, é intencionalmente didático. De acordo com Zuidevaart (1991, p.36), no ensaio *Engagement*, Adorno considera a ineficiência da arte engajada por meio do exemplo da obra de Brecht, que, em suas peças, tentava catalisar a audiência em direção à consciência política e à ação, transformando, com isso, o pensamento do teatro tradicional em um processo de redução estética. Contudo, em uma fase posterior, na qual o autor se aproximou da modernidade artística, ele teria dado mais prioridade à experiência do que ao realismo — o que, do ponto de vista adorniano, segundo Duarte (2016, p.44), pode dizer mais sobre a realidade social do que as descrições literais.

Já o trabalho de Beckett é considerado como um exemplo oposto ao de Brecht, ao apresentar um trabalho com aparência pueril, mas que possui profundidade dramaturgica:

Os esgares clownescos pueris e sangrentos nos quais, em Beckett, o sujeito se desintegra, exprimem a sua verdade histórica; o realismo socialista é pueril. Em *Godot*, a relação entre a dominação e a servidão, com toda a sua forma errônea e senil, é temática numa fase em que persiste o emprego de trabalho de outrem, enquanto humanidade não mais precisaria dele para subsistir.⁴¹

Essa comparação entre a infantilidade das construções de Beckett com a aparente seriedade das obras do realismo socialista revela a defesa de Adorno em analisar os elementos pertencentes à estrutura profunda da linguagem artística, e não apenas traços superficiais: a verdade sobre as relações sociais estaria em Beckett, e não na dramaturgia engajada “oficial”; a essa caberia o adjetivo “pueril” por seu caráter esquemático e previsível (DUARTE, 2016, p.43). A obra de Beckett o leva a questionar a dicotomia entre atitude social e o politicamente engajado, uma vez que o engajamento é uma condição que submete o artista a renunciar a uma “consciência estética avançada” para conseguir mais comunicabilidade para sua arte (DUARTE, 2016, p. 45).

Na perspectiva de Adorno, o aspecto social da arte é sua oposição à sociedade por meio de sua lei imanente, e não de sua posição política: ao ser partidária, a arte nega sua autonomia e se reduz à interpretação particular. A partir do momento em que a razão se torne completamente instrumentalizada, a arte autônoma é uma das instâncias da existência e da atividade humana que não sucumbe às demandas do sistema capitalista, como no caso do Dadaísmo. Adorno afirma que a arte autêntica da sua época é aquela que atinge a subversão do conteúdo pela forma, dando como exemplos disso os trabalhos de Kafka, Beckett e a *Guernica* de Picasso. Esses trabalhos artísticos permitem a experiência da autonomia do trabalho artístico em sua relação com a heteronomia da sociedade (ERJAVEC, 2010, p. 186).

Como vincular a perspectiva da ineficiência do engajamento social, a função crítica da arte moderna e a presença do feio? Quando os artistas fazem referência à

⁴¹ *Teoria estética*, p. 279-370, tradução de Rodrigo Duarte (2016).

feição da sociedade por intermédio da pintura e da fotografia das mazelas, das peças teatrais cujas personagens são oprimidas, da poesia e do romance que apresentam as misérias. Na perspectiva adorniana, essas representações literais do sofrimento, que apresentam no seu conteúdo aquilo que é feio socialmente, não passariam de “obra de fácil consumação” (ZUIDEVAART, 1991), que o reduzem “uma interpretação particular” (DUARTE, 2016), cujos efeitos não são aqueles esperados por parte das manifestações artísticas, uma vez que “não é atributo da arte provocar comoção” (ERJAVEC, 2010). Em contrapartida, aquela arte que na aparência é descontextualizada do ponto de vista social, como no caso do texto de Beckett, revela mais sobre os aspectos sociais. Esse pressuposto é corroborado pelo comentário de Duarte (2016, p. 43) de que Adorno analisa os elementos que pertencem à estrutura da linguagem artística, e não apenas aquilo que é revelado através da obra. Se deslocamos esse argumento para a questão das artes pictóricas, o comentário de Freitas (2003), sobre a separação entre aquilo que está na tela de uma pintura abstrata e as suas estruturas, elucida essa questão:

Arte moderna constitui-se naquele veículo privilegiado de expressão do sofrimento que os homens experimentam, de modo velado, reprimido, na vida cotidiana. Essa seria uma justificativa para que a arte lidasse com materiais que não são agradáveis, harmoniosamente belos. Arte moderna prefere mostrar materiais que chocam nossa sensibilidade: figuras humanas distorcidas (cubismo), construções gramaticais sem sentido, acordes dissonantes não harmoniosos (FREITAS, 2003, p. 28-29).

A expressão do sofrimento social nas artes ocorre por meio dos materiais escolhidos pelos artistas, que são desagradáveis e provocam o choque, tais como as distorções do cubismo, as formas abstratas, o uso de colagens etc. Tendo em vista que a experiência estética do feio das artes pictóricas, na sua dimensão social, está associada ao choque provocado pelos materiais da arte moderna e por aquilo que pertence à estrutura da linguagem artística, e não ao que é revelado na obra. Podemos analisar, como exemplo, os diferentes efeitos de obras contemporâneas, como as telas do Construtivismo Russo e do Realismo Socialista. Na perspectiva adorniana, a pintura de Malevich está mais vinculada aos aspectos sociais da União Soviética do que as figuras dos trabalhadores, a obra que provoca o estranhamento pela sua forma abstrata e aquela que é a imagem realista. A questão do feio no âmbito estético, nessa perspectiva, está inscrita na estrutura da linguagem da obra de arte, e

não na sua superfície. Nesse sentido, a pintura construtivista nos remete à experiência estética do feio, no sentido de promover o choque, faz uso de formas não harmoniosas e se constitui por meio dos processos sociais. A pintura do realismo socialista, por seu turno, representa os trabalhadores desfigurados, gera uma comoção imediata, porém, isso não é função da arte.

Capítulo 4. O feio e o sublime

Em 1948, foi publicado o texto *The sublime is now*,⁴² do pintor norte-americano Barnett Newman. Em 1950, ele pintou uma tela de grandes dimensões (2,40 m x 5,40 m) chamada *Vir heroïcus sublimis*, uma obra abstrata, cuja composição foi elaborada através de superfícies de cores quentes (*colorfields*) e linhas verticais contínuas (*zips*), que, na definição de seus contemporâneos, marca a autonomia, o valor expressivo e espacial da cor (MÈREDIEU, 2017, p. 110). A condição da arte do Expressionismo Abstrato, movimento no qual o artista estava vinculado, traz algumas questões sobre a forma de se pensar a experiência estética do feio nas artes pictóricas neste trabalho, uma vez que, até esse momento, ela esteve vinculada aos exemplos artísticos que sempre estão às voltas com algum tipo de forma representacional, sejam as máscaras primitivas, a arte *Kitsch*, as representações dos doentes e das figuras mitológicas. Contudo, fez-se necessário perguntar: como o feio poderia estar conectado aos processos da arte abstrata? A obra de Newman, que dá visibilidade à questão do sublime na contemporaneidade, aponta para um problema complexo, uma vez que o artista lidou com essa categoria estética de duas formas, na pintura e no texto, e seu trabalho foi referência para reflexões filosóficas sobre o sublime na contemporaneidade, como nos textos de Lyotard, *Sublime à présent* (1985), *O instante, Newman* (1997),⁴³ de Saint Girons (1993, 2005, 2009), e no *Abuso da beleza* (2005), de Danto. Os dois primeiros autores reconheceram um fato importante para o estudo do feio. Newman foi leitor do *A philosophical enquiry into the origin of four ideas of the sublime and the beautiful* (1757) de Burke. Diferentemente dos capítulos anteriores, nos quais recorremos a trechos em que era evidente a abordagem estética sobre o feio, aqui isso não ocorre. Agora temos uma reconstituição ou uma construção dessa experiência a partir de evidências dispersas. Por exemplo, no comentário que Lyotard (1985, 1997) faz à influência de Burke na obra de Newman e à origem do sublime em geral, ele não remete ao feio. Saint Girons (1993), por sua vez, contrapõe a experiência da pintura do Expressionismo Abstrato a aspectos do feio presentes no

⁴² Publicado originalmente na revista *The Tiger's Eye*, dedicada à literatura e às artes, em uma edição que tematizou seis opiniões a respeito da questão: o que é sublime na arte? (DANTO, 2005).

⁴³ Utilizamos aqui a versão em francês (1985) e a tradução para o português (1997) do texto *Sublime à présent*, e n' *O instante, Newman*, por sua vez, apenas a versão em português (1997).

Enquiry. Danto (2005) aborda não apenas a questão do sublime em Newman, mas também a ruptura entre a arte e a beleza.

Nosso ponto de partida é a obra de Burke (2013), uma vez que ela permeia as reflexões filosóficas contemporâneas, e, mesmo sendo dedicada ao sublime e ao belo, nela existe um registro sobre a experiência do feio. Por isso, a primeira parte deste capítulo é dedicada à compreensão do surgimento do termo “sublime” até seu uso no *Enquiry*. Na segunda, identificamos os lugares da experiência do feio nessa obra. Por fim, a partir dos aspectos apontados nos comentários de Lyotard (1985, 1997), Saint Girons (1993, 2005, 2009) e Danto (2015), tentamos elaborar a constituição da experiência estética do feio a partir daquilo que não é evidente, uma vez que seu estudo surge da seguinte questão: como reconhecer a feiúra na pintura abstrata, em que nenhuma figura, nem bela, nem feia, pode ser identificada?

4.1. O início do sublime filosófico: de Longino a Burke

Dentre as categorias estéticas, a do sublime se diferencia das demais pelo fato de não ter sua origem no campo da filosofia, e sim no campo da retórica. Seu primeiro registro encontrado é latino, do século III d.C, o tratado *Do sublime (Peri Hupsos)* de Longino, que teve sua divulgação devido à tradução realizada por Nicolas Boileau, em 1757, na França. Esse fato provocou uma mudança de termos que também corresponde a uma modificação de tradição: a passagem do *Hupsos*, retórico e latino, para o *sublime*, filosófico e europeu (FIGUEIREDO, 2011, p.36). Para Saint Girons (2005, p.51), esse acontecimento marca uma imposição, uma vez que Boileau *impõe* o substantivo *sublime* como tradução *Hupsous* de Longino. Foi graças à voga de Longino, nos séculos XVII e XVIII, que se estruturou uma história de interpretações nas quais se buscou confrontar as vicissitudes do conceito do sublime,⁴⁴ tornando evidente a substituição do sublime retórico pelo sublime natural e artístico (SAINT GIRONS, 2005, p.95). Nesse sentido, iniciaremos nosso estudo com a análise da passagem, não a tradução, do *Hupsos* para *sublime*.

⁴⁴ A difusão da obra de Longino ocorreu devido ao que é considerado um fenômeno editorial para o período. Na Inglaterra, foram realizadas duas edições em grego e foi quatorze vezes reimpressa. Na França, a tradução de Boileau foi reimpressa dezoito vezes e traduzida para o inglês por três vezes (SAINT GIRONS, 2005, p. 51).

No texto de Longino existem vários termos que podem ter o sentido de sublime. O termo grego *Hupsos* tem relação com a simplicidade do discurso, com a força de sua concepção e com a grandeza do espírito. Contudo, ele também utiliza outros termos relacionados com a grandeza do estilo que derivam de *mega*: *megethos* (a grandeza), *megalègoria* (grandeza na narrativa), *megalophosonè* (grandeza do espírito), *megalophuès* (grandeza natural), *megalophuia* (gênio, nobreza), *megalopsochia* (grandeza da alma) (SAINT GIROS, 2005, p. 56).

Antes de avançar para as modificações conceituais ocorridas na passagem da retórica para a filosofia, nos deteremos na sua distinção do significado do sublime. No primeiro caso, *Hupsos* é um adjetivo, sinônimo de austero e elevado, e é relacionado com as manifestações do ser e das ideias. Os desdobramentos desse termo, contudo, são encontrados tanto na tradição grega quanto na tradição judaico-cristã: no primeiro caso, Homero e Hesíodo se referem a Zeus como *hupsidzugos* (que segue no alto) e *hupsibremetês* (que torne no alto); já na Bíblia encontramos *Ho Hupsos* (muito elevado), como uma tradução do nome de Deus (SAINT GIRON, 2005, p. 51). Kapp (2004, p. 140) corrobora esse argumento, uma vez que existe uma distinção entre o *Hupsos* de Longino e o de Boileau. O primeiro se refere à verdadeira elevação da alma através da palavra poética ou retórica, o segundo enfatiza a elevação autêntica. É importante, portanto, compreender que se trata não de uma tradução, e sim de uma mudança de sentido, uma reconfiguração.

Para Longino, a verdadeira elevação da alma acontece por meio da palavra poética ou retórica, e o *Hupsos* ocorre através do discurso dos poetas, sendo que esse arrebatamento é provocado através da inspiração divina. Para que isso aconteça, é necessário que o discurso poético deixe de ter relação com os mitos e os cultos e passe a ser poético no sentido estrito do tema. Por exemplo: Aristófanes considera o entusiasmo dos poetas como um “delírio vazio”, ele prefere a “linguagem corriqueira” de Eurípedes do que as “pompas sublimes” de Ésquilo, ou seja, ele condena “tanto a elevação em si quanto o estilo de linguagem pela qual ela se expressa” (KAPP, 2004, p. 141). Nesse sentido, existe uma impossibilidade em reconhecer a presença da filosofia nesse momento:

[...] poder-se-ia imaginar que Longino (ou Boileau) aproxima-se de uma universalidade que só a verdade filosófica é capaz de garantir. No entanto, seja para suscitar horror ou elevação, seja a partir de uma estratégia fraudulenta ou de uma grandeza autêntica, o sublime que Longino tem em mente não serve à transmissão de verdades filosóficas para o público [...] (KAPP, 2004, p. 145).

O termo *sublimis*, por seu turno, existe no latim e dele derivou a palavra *sublime* presente em várias línguas, como o francês, o italiano, o espanhol e o português. É importante entender a diferença não apenas do estatuto gramatical entre *Hupsos* e *sublimis*, mas a natureza etimológica e o seu uso. *Hupsos*, substantivo, deriva de *hupsi*, que designa altura, e significa literalmente a dimensão do espaço oposta à largura e ao comprimento. Seu aspecto metafórico é atribuído ao grego, no qual *sublimis* não é substantivo, e sim um adjetivo que deriva de *Sub* e *Limis*. O prefixo *Sub* designa uma condição de inferioridade, de proximidade ou de submissão, mas ele também se refere ao deslocamento para o alto e é associado a *super*, como no grego *Hupo* de *Huper*. *Limis*, por sua vez, significa “obliquo, de lado, torto” e é o contrário de *Limen*, limite. *Limis* (ou *limus*) é um adjetivo que qualifica o olhar, ou seja, pode designar um movimento de elevação complexo, não ortogonal, em direção ao sol. Um dos exemplos do significado inicial de *sublimis* como “que se eleva” ou “que está no ar” foi usado por Ovídio para diferenciar o homem dos animais e diz respeito à “face sublime”, que está no céu e lhe permite olhar os astros, “*sublime aliquem rapere*”, que significa também elevar qualquer um no ar (SAINT GIRONS, 2005, p. 95-96).

A experiência estética do sublime, contudo, não é provocada exclusivamente pela arte, ela também está vinculada aos efeitos da natureza. Isso pode ser reconhecido nos textos de Burke e Kant, mas até mesmo no *retórico* Longino. No seu tratado encontramos referência à grandiosidade do sublime natural, fato esse que foi recapitulado e comentado ao longo no final do século XVII e no século XVIII:⁴⁵

Daí decorre que, levados de alguma forma pela natureza, não são, por Zeus, os pequenos cursos de água que admiramos, apesar da limpidez e da utilidade, mas é o Nilo, o Danúbio ou o Reno e, mais ainda, o Oceano; e a

⁴⁵ De acordo com Saint Girons (2005, p. 95-96), a perspectiva dos escritores do final do século XVII e século XVIII é inversa à de Longino. A ampliação do horizonte físico não foi uma metáfora, e esse fato suscitou a abertura do horizonte mental. No final do século XVIII, há uma ligação entre os interesses estéticos e as explorações esportivas, científicas, botânica, mineralógica etc. Isso transforma a visão de mundo da simples contemplação para a apreensão concreta dos traços da cosmogênese.

pequena chama que acendemos, que conserva puro seu brilho, choca-nos menos que os fogos do céu, mesmo se são frequentemente obscurecidos; e pensamos que ela é menos digna de admiração que as crateras do Etna, cujas erupções projetam rochas das profundezas e montanhas inteiras e, às vezes, derramam rios desse fogo famoso nascido da terra e que segue sua própria lei (LONGINO, 1996, p. 95).

Segundo Saint Girons (2005, p. 93), foi a partir do século XVIII, da *Estética* de Baumgarten, que o sublime se torna uma teoria do sentimento, da paixão e da emoção (*Rührung*), uma tomada de consciência do terrível. Essa transformação foi sintetizada por Figueiredo (2011, p. 40):

Mas, se há algum sujeito, alguma subjetividade no sublime, ela está à beira da desagregação, do dilaceramento, pois, a paixão que define o Sublime está entre aquelas mais fortes: a paixão em conservar a vida. Essa é uma emoção que só sentimos quando estamos ameaçados de perder o que nos é mais precioso, i.e., a vida. O medo mais extremo é sempre medo de morrer. Se o desdobramos empiricamente, ele se torna medo das trevas, da solidão, das grandes extensões, das alturas excessivas — todos esses medos são enumerados e examinados no livro de Burke. Poderíamos resumir a fórmula geral do sublime da seguinte maneira: *uma relação de ameaça diante da grandeza do que quer que seja, pois nela pressentimos uma potência capaz de nos destruir.*

Burke (2013) buscou o sentimento do sublime em emoções como o medo, o terror, a privação, o prazer e a dor. Dentre os antecessores que o influenciaram, Saint Girons (2009) e Kapp (2004) destacam a obra de Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), na qual é colocada a separação entre razão e prazer estético.⁴⁶ Du Bos aborda a contradição que existe entre deleite e dor, sua questão é: como podemos falar de prazer quando ele nos remete à aflição, quando as sensações que ele nos causa é a da “mais viva dor”? Por exemplo, por que aplaudimos a arte e a poesia que nos aflige? Na sua perspectiva, essa situação ocorre devido à necessidade de se aliviar o tédio, ou seja, somente a partir do horror do vazio entediante nasce a carência do ocupado — e essa seria a condição para o homem experimentar paixões que agem tão intensamente na sua alma. Se essa sensação é provocada pela arte, ela é consequência de algo que não pertence à realidade, é uma paixão despertada a partir de objetos que não são reais, categorizados como artificiais ou imitados, são cópias ou simulacros. Diferentemente das paixões provocadas pelos

⁴⁶ De acordo com Kapp (2004, p. 231), no *Enquiry* de Burke encontram-se muitos dos argumentos de períodos anteriores acerca dos excessos estéticos: de Dennis, ele herdou o vínculo entre o sublime e o terror; de Addison, a distinção entre o belo e grandioso; de Du Bos, o sensualismo radical e a ênfase no problema do tédio. No entanto, Burke reinterpreta o gosto pelos excessos, separando razão e sentimento estético, como fizera Du Bos, mas procura, também, mostrar a utilidade social.

fenômenos da natureza, aquelas despertadas pela arte têm como premissa a segurança que produzem no sujeito e, por isso, são artificiais (SAINT GIRONS, 2009, p. 35).

A separação entre os objetos reais e artificiais e suas respectivas paixões é a essência do pensamento de Du Bos. Por exemplo, os objetos reais causam “paixões reais”, e objetos artificiais, por sua vez, provocam paixões artificiais que também podem ser definidas como “paixões fantasmagóricas”. A arte se situa no âmbito do artificial, sua experiência ocupa um lugar na alma do sujeito que não é homogêneo, tendo em vista que são estruturadas da seguinte maneira: as cópias são simulacros artísticos e, por natureza, intrinsecamente imperfeitas, por isso a experiência diante da obra depende da consciência do sujeito diante da simulação. Por exemplo, em um mesmo espetáculo teatral, podem-se despertar emoções latentes nos jovens, enquanto nos adultos, que não confundem imitação com realidade, o fim do espetáculo corresponde, também, ao encerramento da emoção. Contudo, um exemplo contrário disso é a personagem Dom Quixote, de Cervantes, uma vez que ele acabou confundindo o mundo real com as histórias imaginadas (KAPP, 2004, p. 210).

A obra de Du Bos foi o ponto de partida para a elaboração do *Enquiry*, embora Burke recuse duas ideias ali colocadas. A primeira é a separação entre as paixões reais e paixões fantasmagóricas. Para ele, as paixões artísticas são diferentes da natureza das outras paixões, elas são simultaneamente reais e fictícias, uma vez que elas têm uma parte dedicada ao objeto e outra à recepção do sujeito ou à experiência estética. A segunda é o foco que Du Bos dá à esfera artística, Burke prefere considerar o conjunto das nossas experiências distintas, provocadas pela natureza ou pela arte, por meio de cinco estados: indiferença, prazer, dor, deleite e sofrimento.

No sistema de Burke (2013), a busca do sentimento do sublime ocorre nas emoções, e as paixões artísticas devem ser analisadas a partir de duas perspectivas, isto é, a do objeto e a da recepção do sujeito. Nesse sentido, cabe perguntar como o feio está inserido no *Enquiry*, uma vez que não é oferecido um lugar de destaque para ele. Nessa situação, é reproduzida a problemática que permeia a relação geral entre esses conceitos, como observa Saint Girons (2009, p. 41):

Se o belo está colocado dentro dos conteúdos da estética como uma categoria de destaque, ela pode ser relacionada de maneira dualista, ao colocar o belo em contraposição ao sublime, ou na tríade: belo, graça, sublime. Dentro dessa estrutura haveria lugar para o princípio autônomo do feio? A princípio parece inevitável que o feio se contraponha ao belo, ao sublime e a graça: ao fornecer a minha sensibilidade aquilo que me dá prazer, descarto aquilo que me desagradava. Obviamente, esses princípios não são puros e essa maneira de classifica-los seria simplificada.

Burke (2013) dedica poucos trechos do *Enquiry* ao feio, mas isso não quer dizer que considere o belo ideal como contraponto ao sublime. Por isso, como colocado por Saint Girons (2009), é necessário compreender que em sua obra existe uma estética do *suave* e do *agradável*, aquém do belo ideal: “não poucas vezes, metaforicamente, qualificamos de doces os objetos visuais. A fim de dar continuidade a essa notável analogia dos sentidos, podemos aqui chamar a doçura de o belo no paladar” (BURKE, 2013, p. 189). O belo e o sublime são provocados pela experiência estética, e é importante analisar como isso ocorre e como essa operação produz efeitos nos seus destinatários. Por um lado, ele distingue o belo do erótico, do bom e do perfeito, por outro, ele entende os sentidos, a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar e faz analogia entre eles e os prazeres. A partir dessa associação metafórica, é possível reconhecer dois polos da sedução estética: de um lado, o olfato, do outro, a visão, por exemplo. O *smoothness* é a falta de aspereza que corresponde a um sentimento de doçura, ao gosto de frutas ou à suavidade de um perfume. Na perspectiva da visão, corresponde ao macio de uma superfície, a alegria das cores, a luminosidade e a regularidade de certos tons. Se, por um lado, as características naturais das coisas não dão prazer de maneira mecânica, por outro, elas podem nos surpreender com sintomas fisiológicos (SAINT GIRONS, 2009, p. 43).

Para configurar seu estatuto à categoria do sublime, Burke elaborou uma crítica ao belo. O objeto belo produz uma sensação de calma, por ter sido formulado por intermédio da aplicação espontânea e imediata de regras. Devido a seus “meios”, o belo se torna apto de reprodução e, conseqüentemente, objeto de ensino acadêmico. O sublime, por sua vez, produz uma perturbação e uma comoção de todo o ser, um apelo à subjetividade naquilo em que ela é mais misteriosa; ele não dispõe de veículos estáveis tais como as regras de criação, ele é aleatório e perigoso. O sublime é o mundo desestabilizado, é o oposto à contemplação serena do belo. No *Enquiry*, a experiência do belo está inserida nas “paixões sociais” que suscitam um prazer

positivo, o amor e a comunicabilidade. A experiência do sublime tem todas as características de uma improvisação, ela nos abre ao “prazer relativo”, ao *delight*, que surge a partir da dor. O sublime está relacionado às vicissitudes das paixões de conservação do ser, ao medo de uma perda de integridade física, psicológica e moral (SAINT GIRONS, 2005, p. 103).

4.2. Sublime na história da arte

O século XVIII foi o momento no qual ocorreu, simultaneamente, a interrogação sobre a natureza sensível e a arte, que gerou obras caracterizadas como “campos de interseção”, por serem contrapontos entre a arte e a estética, que nos apresenta pensamentos que nos colocam diante de outrem e da natureza.⁴⁷ São exemplos desse primeiro momento as obras *História da arte antiga* (1764) de Winckelmann, *Teoria geral das belas artes* (1771) de Sulzer, e a *Estética* (1750) de Baumgarten (SAINT GIRONS, 2009, p. 9-10).⁴⁸ Nesse sentido, ocorreu uma aproximação inevitável entre a estética e os objetos artísticos, da teoria e da história da arte; contudo, isso não se deu de maneira exclusiva, pois teria como consequência impedir o pensamento como prática do sensível e, com isso, criaria um obstáculo para a compreensão geral da estética. Para que isso não ocorra, Saint Girons (2005, p. 31) propõe uma distinção entre “atos artísticos” e “atos estéticos”, em que o primeiro está vinculado às práticas artísticas das diversas naturezas, e o segundo às produções da estética e da filosofia da arte, que podem estar ou não relacionadas com as artes. Além disso, os reagrupamentos que ocorrem no campo da história da arte podem elucidar conceitos estéticos, uma vez que eles despertam para “certos tipos de paixões, obras e estilos”. Por exemplo, a graça está vinculada ao Rococó, o belo ao Classicismo, o sublime ao Barroco, à pintura do norte e da paisagem, à arquitetura revolucionária e à *Land Art* (SAINT GIRONS, 2005, p. 45).

⁴⁷ Do ponto de vista do contexto histórico, Saint Girons (2005, p. 95) concebe o surgimento do sublime como um ato de contestação aos abusos do Antigo Regime, colocando em evidência a colisão do político e do teológico e provocando a emancipação do pensamento subjetivo. Essa situação apontou para três direções: aquela que considera a natureza e não somente o trabalho do homem; uma que se aproxima metodologicamente das artes plásticas; e a que busca uma “nova ciência”, que considera o homem na sua totalidade do ser, que funde sentimento e conhecimento, imaginação e criatividade (SAINT GIRONS, 2005, p. 95).

⁴⁸ É também nesse contexto que ocorre a aproximação dos termos “arte” e “belo”, na forma da expressão *beaux-arts*, debatida por Belloni e Félibien, e que apontam para a inviabilidade de considerar o belo como um ideal normativo (SAINT GIRONS, 2005, p. 101).

O sublime filosófico, cronologicamente, está próximo de diferentes concepções de arte, por exemplo, o tratado de Longino é contemporâneo à arte romana, que foi influenciada pela grega; o sublime do século XVIII se aproxima da paisagem, da pintura, dos interiores e da arte romântica. Argan (1996, p. 18) enfatiza não só as qualidades do sublime na arte desse período, mas sua aproximação com a corrente do pitoresco, que teve como principais artistas Constable, Turner e Cozens, sendo teorizada por este último com o objetivo de criar uma escola de paisagistas. Suas principais características são: a natureza é fonte de estímulos para o artista, as sensações visuais devem ser trabalhadas através da cor, e não pela técnica da perspectiva, o que possibilita a pintura apresentar ângulos distintos e as experiências com a luz natural. Essa arte tem como pressuposto a defesa da expressão da subjetividade das sensações provocadas no artista pela natureza. O *Enquiry* de Burke é contemporâneo à obra de Cozens, e Argan (1996, p. 19), por seu turno, atribui-o como referência para a pintura, identificando três correntes contemporâneas que estão muito próximas das questões filosóficas: o belo, prestes a desaparecer, vem de Rafael; o sublime guarda fortes referências da obra de Michelangelo; o pitoresco é herdeiro da pintura dos holandeses. Esse argumento foi teorizado pelo pintor retratista J. Reynolds, que teve forte influência na maneira como Burke passou a ver a pintura.

Na poética do sublime, destacam-se, em um primeiro momento, Johann Heinrich Füssli e William Blake. Para o primeiro, Michelangelo foi um exemplo do artista que captou as mensagens ultraterrenas, enquanto que, para o segundo, o artista italiano lidou com o sublime como poética do absoluto, que se contrapõe à poética do relativo, o pitoresco. Posteriormente, na Alemanha, Caspar David Friedrich “expressa a elevada e sublime melancolia, a solidão, a angústia existencial do homem diante da natureza” (ARGAN, 1996, p. 169). Em síntese, o sublime nas artes é uma poética romântica, associada à solidão e à melancolia, enquanto o pitoresco vê o indivíduo integrado ao seu ambiente natural.

A partir da modernidade, as artes apresentaram uma “ruptura radical com a tradição” e, no século XX, inauguraram questões inéditas. A história da arte, assim, pode ser narrada não apenas por meio da materialidade, mas também pela imaterialidade. Um exemplo disso são as artes conceitual e performática, que

promoveram a separação entre conceito e obra. O objeto não é mais a obra, ele pode ser quebrado, roubado, destruído, e, ainda assim, a obra de arte seguirá existindo. Como apontado por Mèridieu (2017), a materialidade se volatiliza ou possui uma nova presença. Nesse processo de ruptura, as artes encontraram pelo menos duas perspectivas, uma que demanda por pureza e autonomia, outra que valoriza a mistura das artes, como o *happening* e as instalações (SAINT GIRONS, 2005, p. 136).⁴⁹ Nesse sentido, os atributos que caracterizam a arte do sublime, por exemplo, podem ser inscritos em novas formas de experiências artísticas, permanentes ou efêmeras. Essa materialidade, contudo, não abandona a história da arte. Conceitos que estão presentes na obra de Michelangelo, por exemplo, podem atravessar séculos de investigação sobre o tema da pintura, como ocorreu nas obras de Reynolds e Newman, por exemplo.

4.3. O feio, o sublime e a obscuridade

Burke define no *Enquiry* três condições fundamentais do sujeito: o prazer, a dor e a indiferença; e dois tipos de paixões: aquelas destinadas à providência da “autopreservação”, que são mais intensas e, conseqüentemente, afetam a alma com a dor e o deleite; e aquelas relativas “à sociedade”, da qual fazem parte o amor sexual e a amizade, que produzem o prazer positivo (KAPP, 2004, p. 233). O sublime está vinculado à primeira paixão, o belo à segunda, e o feio figura em ambas. Contudo, mesmo existindo essa separação entre as paixões, que, a princípio, demarca seus lugares de pertencimento, Burke também mantém a relatividade entre elas, por isso, segundo Saint Girons (2005, p. 103), o fio condutor que permitiu dar estatuto e alcance ao conceito do sublime está relacionado com sua crítica sistemática ao belo. Outro aspecto importante é o fato de que o belo e o sublime não são somente categorias que permitem designar dois tipos de experiência estética, eles são, antes disso, princípios provocadores, por isso é importante analisá-los a partir dos efeitos

⁴⁹ Na arquitetura, a busca pela pureza das formas e por autonomia é bastante diversa no período moderno. Ainda no século XIX, destaca-se a crítica de Adolf Loos ao ornamento, que inaugurou o debate sobre a modernidade arquitetônica, que teve seu apogeu nos edifícios com planos puros de Mies van der Rohe. Contudo, dentro dessa arquitetura encontramos variações, como o fato de Alvar Aalto recorrer aos materiais locais e Frank Lloyd Wright, às técnicas autóctones e à integração com a paisagem. Le Corbusier, por sua vez, buscou inspiração na estética funcional das máquinas e produziu uma arquitetura essencial. De todas essas experiências, Louis Kahn, provavelmente, foi o arquiteto que mais se aproximou da ideia de materialidade/imaterialidade, pois elabora uma obra de volumes puros, que considera a luz como matéria do projeto (SAINT GIRONS, 2005, p. 140-141).

produzidos em seus destinatários (SAINT GIRONS, 2009, p. 35). Contudo, como o feio em Burke está próximo tanto do belo como do sublime, percebemos que existem algumas combinações entre eles, tais como: o belo com o feio; o sublime com o feio, e a interseção entre belo, sublime e feio. Aqui, vamos analisá-las nessa sequência.

Para Burke (2013, p. 119), o princípio que provoca a beleza é uma qualidade específica ou aquelas qualidades cujos efeitos “despertam o amor ou alguma paixão semelhante”. Contudo, é importante diferenciar o amor do desejo, uma vez que este provoca a posse dos objetos naqueles que são afetados. Já os efeitos do amor podem ser despertados pela contemplação de objetos de “qualquer natureza”, ou seja, como animais, flora, paisagem, poesia, música, pintura. Portanto, o belo, para Burke, não é uma experiência apenas da arte. Ao identificar os princípios provocadores do belo, Burke recorre à forma e à proporção, que estão vinculadas à estética clássica, não mais para afirmá-los, mas para negá-los. Para ele, um objeto pode ser disforme e ser belo, pois o que importa é o efeito da novidade. Por exemplo, se estamos diante de um animal de uma espécie nova, nós não teríamos condições de julgar sua beleza ou sua feiúra por meio de uma proporção já conhecida, ou seja, sua beleza não estaria relacionada com a proporção habitual (BURKE, 2013, p.131). Nesse sentido, boa parte do preconceito formado em torno da proporção vem não da observação de algumas medidas fixas encontradas nos corpos belos, e sim na falsa ideia de que a deformidade exclui a beleza. Por exemplo, se as causas da deformidade fossem eliminadas potencialmente, a beleza ocorreria, mas, para Burke (*ibid.*), isso é um erro, uma vez que a deformidade não é oposta à beleza, e sim à *forma comum completa*. Além disso, a proporção “não tem efeito algum sobre as paixões”, ou seja, ela e a beleza não são ideias da mesma natureza (BURKE, 2013, p. 133). O oposto da beleza não é a desproporção e a deformidade, mas a feiúra, que provém de causas contrárias à beleza positiva.

Entre a beleza e a feiúra existe uma espécie de apatia em que as referidas proporções são encontradas, mas que não tem qualquer efeito sobre ambas (BURKE, 2013, p. 133). Assim, a beleza está condicionada à percepção dos tamanhos, e não à proporção na qual os objetos pequenos são belos por despertar a afeição, como ocorre a partir do contato com seres pequenos do reino animal. O oposto disso,

potencialmente, provocaria o feio, sendo raro o uso da expressão “uma coisa grande bela”, sendo mais comum dizer “uma coisa grande feia” (BURKE, 2013, p. 143). Burke rompe com a relação clássica entre beleza, forma e proporção, uma vez que ele está lidando com os efeitos do belo, e não com as regras que o possa determinar. Isso fica evidente na sua defesa dos objetos pequenos e belos, na qual a beleza é provocada pela comoção. Por outro lado, se o feio é seu oposto, a ele ficou restrito, em um primeiro momento, a relação com o grandioso, mas, por outro lado, ele, assim como o belo, não tem nenhum vínculo com a deformação e a desproporção.

A parte III do *Enquiry* é dedicada ao belo, e é nela que existe um item dedicado à feiúra,⁵⁰ no qual é estabelecida a sua natureza de oposição à beleza e anunciada sua ligação com o sublime:

Parte III/ XXI. A feiúra: Poderá parecer repetitivo, em vista do que dissemos anteriormente, insistir na natureza da *feiúra*. Eu penso que ela constitui, em todos os aspectos, como o oposto das qualidades que determinamos como constituintes da beleza. Mas a *feiúra*, não obstante seja o contrário da beleza, não o é da proporção e da adequação. Pois uma coisa pode ser muito feia quanto às suas proporções e, contudo, perfeitamente adequada às suas finalidades. Ademais, creio que a feiúra seja bastante compatível com a ideia do sublime. Mas absolutamente não diria que ela, em si, seja uma ideia sublime, a menos que esteja associada a qualidades que provoquem um grande terror (BURKE, 2009, p. 206; 2013, p. 149).

No modelo teórico proposto, a beleza está inscrita dentro das paixões relativas à sociedade, que “se originam de contentamentos e prazeres”, e a feiúra é seu oposto, ou seja, ela não está vinculada à afeição. Como a feiúra *não* é uma ideia sublime apenas quando *está associada* a qualidades que provoquem o terror, para encontrar as características do feio, precisamos investigar como Burke constituiu o terror.

De acordo com Lyotard (1985, p. 104), em Burke as privações geram o terror. Por exemplo, as supressões da luz, do outro, da linguagem, dos objetos e da vida geram os terrores das trevas, da solidão, do silêncio, do vazio e da morte, respectivamente; com efeito “o que aterroriza é que o acontecer não aconteça, (que) pare de acontecer”. O sublime ocorre quando o terror se mistura com o prazer (positivo). Contudo, nossa questão aqui, a princípio, não é o terror relacionado com o

⁵⁰ A tradução deste item neste trabalho é uma adaptação nossa das traduções do francês (2009) e do português (2013). Na primeira, o termo *ugliness*, foi traduzido como *laideur* (feiúra), e na segunda como deformidade.

sublime, mas a natureza do terror, pois é nele que está a essência na qual o feio possa ocorrer.

Saint Girons (2005, p. 95) reconhece em Burke a importância do terror das trevas na constituição do sublime, que configura uma verdadeira revolução por tê-lo associado não à luz e ao *fiat lux*, mas ao mergulho dentro da obscuridade dos espaços siderais. A privação de luz à noite aumenta nosso terror, e Burke (2013, p. 110) atribui às trevas um poder autônomo:

Já observei que a noite aumenta nosso terror talvez mais do que qualquer outra coisa; é próprio de nossa natureza, quando não sabemos o que nos pode acontecer, recear o pior, e por esse motivo a incerteza é tão terrível que, muitas vezes, procuramos dela nos livrar até mesmo ao preço de um mal inevitável. [...] Mas uma luz que ora surge, ora desaparece, apagando e acendendo-se, é ainda mais terrível do que a escuridão total [...] (BURKE, 2013, p. 110).

A obscuridade priva as pessoas das marcas visuais que as impediriam de cair, ver a noite é se colocar na situação da não-visão, é sentir-se aspirado pelo vazio. Contudo, a privação da luz é associada também à escuridão do mundo sensível, que tem relação com o obscuro das palavras e das ideias poéticas, graças às quais o pensamento toca o infinito. As ideias obscuras, por exclusão, são mais impressionantes, uma vez que uma ideia clara é associada a uma ideia pequena (SAINT GIRONS, 2005, p. 98-99):

Uma coisa é tornar clara uma ideia e outra é torná-la impressionante para a imaginação. Se faço o desenho de um palácio ou um templo ou uma paisagem, apresento uma ideia bastante clara desses objetos; mas, nesse caso (levando em conta o efeito da imitação, que é importante), a impressão causada pelo meu quadro seria, no máximo, a mesma que o palácio, o templo ou a paisagem produzida na realidade (BURKE, 2013, p. 83).

As ideias claras (desenho) são opostas às obscuras (ligadas à descrição verbal), sendo que ambas provocam a imaginação de maneiras distintas:

As imagens criadas pela poesia pertencem sempre a esse tipo escuro, embora, em geral os seus efeitos não devam de modo algum ser atribuídos a essas imagens [...]. Mas a pintura, quando levamos em conta o prazer da imitação, pode impressionar tão somente pelas imagens que apresenta; contudo, até mesmo neste caso uma obscuridade criteriosa em alguns objetos contribui para seu efeito, pois as imagens da pintura são exatamente idênticas às da natureza e, nesta, imagens obscuras, confusas, indistintas tem um poder maior sobre a fantasia para incitar paixões supremas do que aquelas que são mais claras e definidas. [...] Mas deve-se levar em conta que dificilmente alguma coisa pode impressionar o espírito por sua grandiosidade,

se não se aproxima, de algum modo, da infinitude, o que nenhuma pode fazer, quando somos capazes de perceber seus limites. Ora, ver distintamente um objeto e perceber seus limites é a mesma coisa. Uma ideia clara é, portanto, um outro nome para uma ideia pequena (BURKE, 2013, p. 87).

A poesia, ao contrário da pintura, não pressupõe a representação visual e é devido ao vazio e à generalidade das palavras que o sublime pode ocorrer, uma vez que o terror provocado pela obscuridade ocorre de maneira literal, na falta de luz, ou por sua analogia, na falta de clareza. Nesse ponto, Burke enfatiza que a arte verbal pode provocar mais facilmente a obscuridade do que a pintura, uma vez que ela remete claramente à definição da forma dos objetos. Uma dificuldade para encontrarmos o obscuro, como aquele que provoca o terror na pintura e, conseqüentemente, a experiência estética do feio, está no fato de que ele recorre à pintura de caráter realista. A representação literal, vinculada à clareza forma, diminui os efeitos da imaginação e, por isso, não pode provocar o terror. Contudo, a ideia do terror/obscuridade tem seu contraponto na descrição dos efeitos da luz:

[...] para torná-la capaz de gerar o sublime, ela deve ser acompanhada de algumas circunstâncias, além de sua mera faculdade de mostrar os objetos. A luz em si mesma, é comum demais para causar no espírito uma impressão forte, e sem uma impressão forte nada pode ser sublime. Porém uma luz como a do sol, incidindo diretamente sobre os olhos, uma vez que subjuga esse sentido, constitui uma ideia extremamente grandiosa. A luz de uma intensidade inferior a essa, caso se mova com muita velocidade, tem a mesma capacidade; o relâmpago é, sem dúvida, imponente, o que se deve principalmente à sua enorme velocidade. Uma transição brusca da luz para as trevas, ou destas para a luz causa um efeito ainda maior. Mas as trevas são mais fecundas de ideias sublimes que a luz (BURKE, 2013, p. 105-106).

A partir da oposição entre luz e obscuridade, Saint Girons (2005, p. 93) destaca o uso do termo *Astonishment*, que vem do verbo *Attonare*, que significa “atingido por um raio”. O terror é, dentro de todos os casos possíveis, de uma maneira mais ou menos manifesta ou implícita, o princípio que governa o sublime. Contudo, como observou Saint Girons (2005, p.93), se o terror é uma causa necessária do sublime, ela não é, todavia, a causa suficiente, porque devem adicionar a ele uma forma intensa de prazer, o *delight* (deleite). Nesse sentido, se o terror consegue provocar o deleite, há então a experiência do sublime; se fica apenas no terror, o feio pode se manifestar. Portanto, o terror vinculado ao feio é o daquele *insuficiente* para provocar o sublime.

O belo está relacionado aos pequenos e agradáveis que nos estimulam à complacência, enquanto o sublime é vinculado aos objetos grandes e terríveis que

nos deixam coagidos. De maneira geral, “as ideias do sublime e do belo fundam-se sobre bases tão diferentes que é difícil, diria mesmo impossível, pensar em conciliá-las em um único objeto, sem diminuir o efeito de um ou de outro sobre as paixões” (BURKE, 2013, p. 143). Para tentarmos encontrar o feio nesse contexto, consideramos as seguintes afirmações: o feio é oposto ao belo, sendo que em ambos pode existir a desproporção e a deformidade. O belo se manifesta a partir dos objetos pequenos e agradáveis, a paixão que ele provoca é o amor. O feio se manifesta nos objetos grandes, mas não sabemos qual paixão ele provoca: caso os objetos sejam grandes e terríveis, são sublimes. O agradável se opõe ao terrível, e essa situação configura a oposição entre o belo e o sublime. O feio se restringe à oposição do pequeno a “uma coisa grande feia”. As ideias da feiúra e do sublime são compatíveis — o que não significa que o feio seja sublime —, sendo associadas às qualidades capazes de suscitar o terror. Como compreender essa tese? A feiúra não é simples deformidade. O belo pode ser disforme, pois a proporção não lhe é mais indispensável. Mas a feiúra não é mais a simples falha da beleza. Como distinguir o feio do sublime? Podemos definir o feio como aquele que resiste ao processo da sublimação, e é nessa resistência que se encontra mais um aspecto da investigação, pois a manifestação do sublime está atrelada ao *delight*, e é nela que reside a compreensão da maneira em que o sublime pode ocorrer (SAINT GIRONS, 2009, p. 70).

Dentro desse modelo teórico existem três situações que constituem uma fonte para o sublime: tudo que é capaz de incitar as ideias de dor e de perigo; tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis, tudo que atue de modo análogo ao terror. Essas situações produzem uma “forte emoção”, e isso ocorre porque as ideias de dor são muito mais poderosas que as do prazer (KAPP, 2004, p. 233). Além do prazer e da dor, há também a indiferença, que, segundo Saint Girons (2005, p. 129), é mais frequente. O mundo, na maior parte do tempo, não é nem feio, nem belo, uma vez que existem diferentes espécies de dor e de prazer. Há a dor positiva, que não é real; existe um prazer negativo, que surge da contemplação da dor que não nos afeta. Há a dor negativa e o prazer positivo provocados por uma paixão infeliz. Para que o sublime ocorra, é necessário o *delight*, como prazer relativo que se

manifesta a partir do recuo e da distância estabelecida para narrar o doloroso e o terrível, como sintetizado por Lyotard (1985, p. 104):

O sublime é [um sentimento] suscitado pela ameaça de que nada aconteça. O belo dá um prazer positivo. Mas, há outro tipo de prazer, que está ligado a uma paixão que é mais forte do que a satisfação, que é a da dor, e a proximidade da morte. Na dor, o corpo afeta a alma. Mas a alma pode afetar também o corpo como se ele experimentasse uma dor de origem extrema, através do único meio de representações associadas inconscientemente a situações dolorosas. Essa paixão, totalmente espiritual, se chama, no léxico de Burke, o terror. [...] Para que esse terror se misture com o prazer e componha com ele o sentimento do sublime, é preciso ainda, escreve Burke, que a ameaça que o engendra seja suspensa, mantida à distância, contida. Esse suspense, essa diminuição (*amoindrissement*) de uma ameaça ou de um perigo provoca uma espécie de prazer que não é certamente uma satisfação positiva, mas, antes, um alívio (*soulagement*). É ainda uma privação, mas de segundo grau: a alma está privada da ameaça de estar privada da luz, da linguagem, vida. Esse prazer da privação secundária, Burke o distingue do prazer positivo, e o batiza de *delight*, *délice* (deleite).⁵¹

A análise da relação entre o feio e a dor, o prazer e a indiferença, foi sintetizada por Saint Girons (1993, p. 130):

O feio para Burke não tem ligação com as formas positivas e negativas de prazer ou da dor, e tão pouco com a indiferença. O feio não tem nada do terrível, embora ele pode se unir a ele. Duas coisas são certas: o desprazer do feio se opõe ao *delight* sublime, por sua vez, pelo caráter positivo de sua força e pela falta de conversão possível do desprazer em prazer.

A ligação do feio com o obscuro é uma das possíveis relações entre o feio e o terror. O obscuro tem em Burke (2013) um sentido literal e outro metafórico, uma vez que podemos ter ideias claras e obscuras levadas para a arte — a poesia pode ser mais obscura que a pintura por exemplo. Encontramos, no poema, valores inéditos para as palavras, e isso está associado ao impressionante. No caso da pintura, tal como descrita por Burke, não seria possível essa situação, uma vez que ela representa claramente aquilo que está na natureza. Se existe uma imagem de terror na pintura, é porque ela já estava presente, às vezes até com maior intensidade, na natureza. O terror, o impressionante, o obscuro tem como finalidade na arte produzir o sublime. A principal dificuldade para reconhecer a experiência estética do feio a partir do princípio do terror está no fato de que Burke (2013) aborda a pintura de caráter realista, na qual seus temas e formas estão, necessariamente, associado às ideias claras, o que evidencia a impossibilidade de manifestação da obscuridade. Por

⁵¹ Optamos aqui pela tradução de Figueiredo (2011, p. 50).

outro lado, o obscuro ocorre na pintura desde que exista uma dificuldade em reconhecer elementos de uma paisagem ou em formas puramente abstratas, por exemplo. A obscuridade, como princípio do terror, tem de ocorrer no desenho e na pintura sem *intensidade* para obter a experiência estética do feio. Caso ela proporcione a manifestação do informe e do monstruoso, como colocado por Lyotard (1985, p. 102), pode vir a ser sublime.

4.4. O feio e a pintura

De todas as privações que podem provocar o terror, da luz, do outro, da linguagem, dos objetos e da vida, a primeira está mais vinculada ao pictórico. A poesia engana ao mudar o sentido das palavras e apresenta valores inéditos para elas. As artes plásticas agem da mesma forma ao produzir um infinito artificial, ao procurar na sombra uma maneira de criar volumes com profundidade e ilusão da visão (SAINT GIRONS, 2005, p. 99).

No *Enquiry*, a pintura está associada, em um primeiro momento, aos prazeres provocados pelos “sentimentos sociais”, que, por princípio, não podem provocar o sublime, mas sim o belo. Contudo, essas determinações iniciais não são tão rígidas, pois, em um segundo momento, ela foi aproximada também do sublime. Tendo em vista que, do ponto de vista burkeano, as experiências do belo e do sublime não estão vinculadas, necessariamente, às artes, o tema da pintura foi abordado, de maneira breve, nas partes I, II e IV, nas quais podemos destacar três situações distintas: a pintura e o prazer da imitação, a impossibilidade de a pintura reivindicar o sublime, e um trecho que mais se aproxima de um tratado artístico, no qual ele trata de que maneira a cor pode gerar o sublime.⁵² A partir dessas três situações, Saint Girons (2009, p. 37) reconhece duas atitudes de Burke (2013) na relação entre a pintura e o sublime. Em um primeiro momento ele a nega, por entender que essa arte é estritamente mimética e que, por isso, tem como objetivo a clareza da representação, no limite, tentar pintar o sublime seria cometer o risco do ridículo. Posteriormente, ele

⁵² Saint Girons (2009, p. 37) destaca que esse trecho influenciou pintores, escultores, paisagistas e arquitetos por confrontar o sublime e o gigantesco, a grandiosidade artificial ou, ainda, a grandeza física e a grandeza estética. Seus princípios da arquitetura, por exemplo, foram de grandes consequências para Boullée e Ledoux, cujos projetos expressam a grandiosidade da forma e a não-ornamentação. Suas reflexões colocaram o sublime próximo das ilusões de ótica por intermédio do jogo da profundidade com a cor e as sombras.

muda de opinião, provavelmente, devido ao contato com a coleção de Beaconsfield, de pinturas italianas, francesas e espanholas, e de sua convivência com Joshua Reynolds, cujo texto *Discursos sobre arte* (1790) reconhece Michelangelo como o “inventor” da arte sublime. A relação da pintura com o feio não é evidente em nenhum desses trechos, a maneira de encontrá-la seria por meio das aproximações entre o feio e o belo e o feio e o sublime.

A primeira questão, localizada na parte I, seção XIII, diz respeito à imitação e à natureza do prazer que ela pode proporcionar:

[...] a poesia, pintura e outras artes relacionadas comunicam suas paixões de um coração a outro e muitas vezes são capazes de enxertar um deleite no desgosto, na infelicidade e na própria morte. [...] objetos que causariam aversão na realidade são, nas ficções trágicas ou outras semelhantes, a fonte de um tipo de prazer muito intenso (BURKE, 2013, p. 63).

Nesse trecho, percebemos que existe uma defesa da potência do prazer presente nas obras de arte, pois elas são capazes de “promover” um deleite, conseqüentemente, fica clara a separação entre realidade e ficção. Na seção XVI, Burke (2013, p. 70) reforça esse ponto de vista e recorre aos argumentos presentes na *Poética* de Aristóteles, que considera uma obra que “discorre tão longa e profundamente sobre a força da imitação”. Ao referenciar o capítulo IV, Burke (2013) defende a separação entre o objeto, que não é agradável na realidade, e a sua representação pictórica, mas que pode proporcionar prazer na imitação: “quando o objeto representado na poesia e na pintura não suscita nenhum desejo de vê-lo na realidade, posso ter certeza de que seu poder na poesia ou na pintura deve-se à imitação, e não a outra coisa que esteja atuando pela coisa em si” (BURKE, 2013, p. 70). Ele reafirma a posição de Aristóteles e, a partir dela, procura analisar um tema específico da pintura: a natureza morta. Enquanto o filósofo grego se dedica ao tema dos *animais desonrados e cadáveres*, Burke (2013) prefere falar dos procedimentos da imitação de uma cena banal, defendendo que objetos e situações ordinárias podem provocar prazer tanto na condição de objetos imitados quanto na realidade:

Assim ocorre com a maioria das obras que os pintores chamam natureza-morta. Nestas, uma cabana, uma esterqueira, os utensílios mais comuns da cozinha nos causam prazer. Mas quando o objeto da pintura faria com que corrêsemos para vê-lo, se fosse real, por mais estranho que seja o tipo de sentimento que nos causa, podemos ter certeza de que o poder do poema ou da pintura deve-se antes à natureza da própria coisa do que simplesmente

ao efeito da imitação ou à reflexão sobre a habilidade do imitador, por maior que ela seja (BURKE, 2013, p. 70).

Burke (2013), aqui, diferente de Aristóteles, faz uma dupla afirmação do prazer, uma vez que, no gênero da natureza morta, pode ocorrer prazer a partir da obra e do objeto. Ele anuncia uma adesão às questões da imitação presentes na *Poética*, mas não as consolida, pois o exemplo escolhido é duplamente agradável, na realidade e na cópia, ao passo que Aristóteles reforça que aquilo que é desagradável na realidade pode provocar prazer na pintura.

A segunda questão, localizada na parte II, é sobre a impossibilidade de a pintura reivindicar o sublime. Esse fato se dá por meio da maneira pela qual as “ideias imaginárias e terríveis” podem ser representadas e, conseqüentemente, quais sentimentos esses objetos podem provocar. Antes de analisarmos a pintura, recorreremos ao exemplo da poesia, uma vez que essa arte pode provocar o sublime:

[...] quanto às palavras, elas me parecem afetar-nos de uma maneira muito diferente do que o fazem os objetos naturais ou a pintura e a arquitetura; contudo, as palavras são tão capazes de incitar as ideias de beleza e do sublime quanto aqueles objetos e às vezes um poder muito maior do que qualquer um deles (BURKE, 2013, p. 199).

Na pintura, quando ocorre a tentativa de representar “ideias imaginárias e terríveis”, corre-se o risco de se apresentar de modo ridículo. Isso acontece porque, apesar de a pintura ser uma arte admirada, ela não seria capaz de provocar o mesmo entusiasmo capaz de ser despertado pela poesia e pela retórica:

Quando os pintores tentaram nos apresentar figuras bem definidas dessas ideias exatamente imaginárias e terríveis, na minha opinião foram, na maioria das vezes, malsucedidos; tanto que nunca pude me decidir, com relação a todos os quadros que vi sobre o inferno, se o pintor tinha ou não uma intenção cômica. Muitos pintores lidaram com um assunto desse tipo mediante a reunião do maior número de espectros horrendos que sua imaginação podia inspirar, mas todos os desenhos das tentações de Santo Antônio que tive oportunidade de ver parecem-me antes concepções grotescas e absurdas do que algo capaz de provocar uma paixão verdadeira. A poesia sai-se muito bem no tratamento desses assuntos. Seus espectros, suas quimeras, suas harpias, suas figuras alegóricas são grandiosos e impressionantes, e, embora a Fama de Virgílio e a Discórdia de Homero consistam em imagens obscuras, são magníficas. Na pintura, elas seriam bastante definidas, mas receio que poderiam tornar-se ridículas (BURKE, 2013, p. 88).

Embora o feio não tenha sido citado diretamente, nesse trecho observa-se sua problematização em se tratando da pintura. Aqui, ele coloca que a representação *clara*

do horrendo desloca a experiência para o limite do cômico e do ridículo, isso porque, como apontado anteriormente, a clareza é o oposto do obscuro, e este, por sua vez, é fundamental para que a ocorrência do terror. Assim, mesmo tendo como tema as figuras e as representações extremamente feias, elas são incapazes de provocar a experiência estética do feio devido ao caráter da evidência da forma feia. Isso também remete à desvinculação que Burke (2013) faz entre o belo, o feio e a deformidade, uma vez que um objeto disforme pode ser belo, caso provoque paixões relativas ao amor; caso provoque as paixões da preservação, ele é sublime. Não há evidência de qual paixão o feio provocaria.

A terceira questão, tratada na parte II, seção XVI, considera os efeitos da cor na pintura, provocados a partir das representações da paisagem, da montanha e do céu, sendo que há uma predileção pela montanha escura e sombria e pelo céu noturno:

Dentre as cores, as suaves e alegres (exceto talvez o vermelho forte, que é jovial) são impróprias para produzir imagens majestosas. Uma montanha imensa coberta de uma reluzente turfa verde nada é, sob esse aspecto, em contraposição a uma outra, escura e sombria; o céu nublado é mais imponente do que o azul; e a noite, mas sublime e solene do que o dia. Consequentemente, nos quadros de gênero histórico, uma vestimenta jovial e vistosa nunca pode causar um bom efeito, e em edifícios, quando se visa ao mais elevado grau do sublime, os materiais e os ornamentos não devem ser nem brancos, nem verdes, nem amarelos, nem azuis, nem de um vermelho pálido, nem violeta, nem nuançados, mas de cores tristes e foscas como o preto, ou o marrom, ou o vermelho-escuro e outras semelhantes. Demasiadas dobraduras, mosaicos, pinturas ou estátuas são pouco favoráveis ao sublime. Não é necessário observar essa regra, exceto nos casos em que se tem em vista um grau uniforme da mais absoluta sublimidade, em todos os pormenores, pois é preciso frisar que esse tipo sombrio de grandiosidade, embora seja seguramente o mais nobre, não convém a todas as espécies de edifícios, nem mesmo àqueles nos quais, contudo, deve-se visar à imponência; em casos como esses, a sublimidade provirá necessariamente de outras fontes, com uma grande cautela, entretanto, contra tudo que seja leve ou jovial, pois nada reduz tão eficazmente o bom gosto no sublime (BURKE, 2013, p. 107-108).

Na relação direta de Burke com a pintura, podemos reconhecer quatro tipos de temas, que, de certa maneira, provocam sensações diversas: a pintura do ordinário, que provoca a experiência do agradável; a pintura *claramente* grotesca, que não provoca o terror, e sim o ridículo e cômico; o gênero histórico, que não pode provocar um bom efeito, e a paisagem da montanha e do céu, que, se for nublada e com azul imponente, pode levar ao sublime. Os efeitos do sublime só seriam provocados pelos

estudos de cor nos quais há uma predileção pelos tons escuros, tristes e profundos. O feio em Burke está associado ao terror e à obscuridade, mas este não pode provocar o *delight*. No caso específico da pintura, Burke (2013) não qualifica as experiências estéticas do feio e do belo, apenas a do sublime.

O primeiro aspecto reconhecível na experiência estética do feio diz respeito à pintura das cenas do inferno, cujas representações dos demônios teriam como objetivo provocar o terror, por haver uma analogia entre a forma feia, grotesca, e o possível efeito do terrível, que, no caso, é reduzido ao cômico e ao ridículo, ou seja, a forma *claramente* feia não pode provocar o feio estético, pois nela não encontramos o caráter obscuro necessário ao terror. Quando Burke (2013) faz referência ao capítulo IV da *Poética*, ele nega novamente a potencial relação entre o terror e o feio. A questão original abordada por Aristóteles diz respeito à relação entre o objeto que provoca o desagradável e o fato de a sua pintura provocar o deleite. Burke (2013) retira essa contradição ao abordá-la no tema da natureza morta, na qual tanto o objeto quanto a pintura são igualmente agradáveis. No terceiro momento, ele se detém exclusivamente no problema da cor, entre aquelas que podem causar os efeitos do sublime e as que não causam “bom efeito”. Em todos os casos, é uma situação recorrente. Burke não contradiz a forma pictórica ao seu efeito. Nesse sentido, a experiência estética do feio nas artes pictóricas pode ser mais bem revelada nos trechos em que ele não trata diretamente da pintura, devido ao fato de que, por princípio, sua investigação sobre o belo e o sublime não está necessariamente vinculada às artes.

4.5. O feio, o sublime e o pitoresco

O *Enquiry* de Burke é uma obra dedicada às investigações filosóficas sobre o belo e o sublime, e não há nela um lugar específico para o feio. Como vimos anteriormente, a hipótese de Saint Girons (1999) é que, a partir da modernidade, fez-se necessária uma categoria que confrontasse ou substituísse o belo, e esta foi o sublime, e não o feio. Nesse sentido, no século XVIII haverá mais um conceito para entrar nessa disputa: o pitoresco, que foi abordado em uma reflexão mais ampla sobre artes plásticas, arquitetura e paisagismo. É desse período o *Ensaio sobre o pitoresco*

comparado ao sublime e ao belo (1796) de Uvedale Price. Como está colocado no título, o objetivo principal desse texto é aproximar o *novo* conceito do pitoresco às duas categorias estéticas, o sublime e o belo. O que se destaca, contudo, é o fato de Price (2014) ter uma seção dedicada ao feio (cap. X, *On ugliness*) que se inicia de maneira elementar através de um estudo morfológico, e, em seguida, revela alguns aspectos da experiência estética. Essa abordagem foi, provavelmente, um dos primeiros desdobramentos do feio burkeano.

Price (2014, p.149) constitui as relações entre as categorias do feio, do pitoresco, do belo e do sublime com as seguintes equivalências: a deformação está para a feiúra assim como o pitoresco está para o belo, o feio sozinho é apenas desagradável, mas, com adição da deformidade, torna-se hediondo. Caso o feio provoque o terror, o sublime pode se manifestar, assim como no *Enquiry*. A primeira referência que Price (2014) faz a Burke (2013) remete à Parte III, XV, na qual o feio é tratado como uma questão atrelada à forma:

[...] os corpos absolutamente belos não são compostos de parte angulosas, elas tampouco se mantêm durante muito tempo em linha reta [...] não sei de nenhum objeto natural que seja anguloso e ao mesmo tempo belo. Com efeito, poucos objetos naturais são inteiramente angulosos. Na verdade, a meu ver, aqueles que mais se aproximam dessas formas são os mais feios (BURKE, 2013, p. 145).

Burke se dedica a um exemplo da natureza, e Price (2014) transpõe essa referência para um estudo da forma grega no qual ele submete o rosto feminino a deformações sucessivas, não para exprimir qualquer emoção determinada, mas para provocar metamorfoses estruturais que modificariam as impressões estéticas. Isso deverá ocorrer em três situações. A primeira é relativa à perfeição do rosto oval que tem afinidade com o belo, o doce e o angelical. Caso esse rosto sofra deformações, ganhe traços fortes, será suprimida a beleza e o que predomina passa a ser o pitoresco, o que terá como efeito a supressão do prazer agradável. Por fim, caso seja somada às formas angulosas, à redução ou ao alongamento da testa, à deformação do nariz ou da boca, à marcação da pele com manchas e com fissuras, essa imagem passaria do pitoresco para o feio.

Para Burke (2013, p. 148), as qualidades “meramente sensíveis” são características da beleza, sendo elas provocadas a partir de objetos pequenos, lisos,

da pouca variação entre as partes (que não devem ser angulosas), da estrutura delicada (sem qualquer aparência de força); do uso de cores puras e luminosas (não muito fortes e brilhantes). Em contraposição a isso, os objetos se tornariam feios à medida que se aproximem da forma angular. Para Price (2014, p. 149), existe uma feiúra que não se mistura e que não é confundida com o belo, que não o adorna e que não pode ser relacionada nem com o sublime e nem com o pitoresco: ela ocorre quando o artista opta, exclusivamente, pela deformidade. Price (2014) faz uma distinção do feio associado ao terrível daquele relacionado com o disforme, sendo que o segundo é resultado de uma impressão forte e complexa. A feiúra e a beleza pura não estão acompanhadas de nenhuma emoção violenta, ao contrário da deformidade associada ao pitoresco, que provoca a nossa atenção. Por exemplo, uma música feia é composta segundo as regras e proporções comuns, mas não possui nem a doçura e nem a fluida melodia, que caracterizam o belo, nem tem como característica a variedade, as mudanças súbitas e magistrais que correspondem ao pitoresco (SAINT GIRONS, 2009, p. 139).

Em síntese, se contrapormos as manifestações do belo, do terrível do feio e do disforme, temos as seguintes combinações: o belo com o disforme gera o pitoresco; o terrível com o disforme provoca o sublime; o feio com o disforme é o antônimo do belo, que também pode ser medíocre, por não ter influência sobre as paixões. De acordo com Saint Girons (2009, p. 139), há duas maneiras de compreender a fenomenologia do disforme em Price: como surgimento de uma nova forma e como distorção de uma forma canônica em que a verdadeira feiúra será menos uma falta de forma que uma forma atrativa. Price (2014) propõe ir da análise de uma ortodoxia formal para a sua negação, na qual o disforme foi colocado em perspectiva, não sendo ele apenas aquele que provoca um sentimento de uma revelação que contradiz nossa concepção habitual do mundo. Isso nos faz examinar uma feiúra mais completa, que se torna absoluta e que não é mais excluída da percepção do desejo e do pensamento que ela provoca.

4.6. A ruptura com a distinção espaço/tempo na pintura

Investigar a experiência estética do feio a partir de um caso específico da arte do Expressionismo Abstrato é, a princípio, começar pelas negações. Do ponto de vista da forma, não podemos estabelecer nenhum critério para julgá-la como feia, bela ou sublime. Já na perspectiva da filosofia, a referência é o texto de Lyotard, *Sublime à présent* (1984), no qual ele afirma que a obra de Newman *pertence* à estética do sublime e que o artista estadunidense teria sido influenciado pela leitura do *Enquiry* de Burke. Aqui, há uma segunda negação, uma vez que, nessa obra, o feio não é apresentado de maneira direta e, por isso, ele foi analisado através de suas evidências em partes distintas, tanto naquelas dedicadas ao sublime quanto nas que são dedicadas ao belo. Portanto, o que se coloca aqui é a importância de se perceber de que maneira podemos identificar a experiência estética do feio ao lidar com uma produção artística categorizada como sublime e cujo autor foi influenciado por Burke. Contudo, a obra de Newman não é exclusivamente pictórica, sendo constituída também de textos, que Lyotard (1997) considerou “monólogos”, uma vez que o artista não faz referência direta a nenhum outro *lógos*, por isso, o exercício de leitura de seus textos é também o da identificação de suas referências teóricas. Neles, o artista estadunidense escreveu não apenas sobre a questão do sublime, mas também sobre o esforço da arte moderna em destruir a beleza, aspecto esse que foi analisado por Danto (2015). Suas pinturas em grandes dimensões não foram concebidas com o objetivo de serem telas no sentido estrito do termo, e sim espaços que propiciam ao observador uma imersão na cor. Os títulos de suas obras foram elaborados de modo a evocar temas que estavam também em seus textos.⁵³

A constituição da obra do Expressionismo Abstrato passa por vários processos que não são colocados em sequência, e sim interrelacionados, entendendo que existiu também uma conjunção de fatores que levaram o artista a provocar esse *olhar* de fundação de uma arte, como um processo que envolve o estudo da forma e a reflexão

⁵³ De maneira geral, os artistas do Expressionismo Abstrato reivindicaram expressamente uma arte do sublime, na qual espectador não observa o quadro como uma imagem vista através de um vidro, devendo imergir na tela, e a cor, à qual por muito tempo foi atribuída uma função meramente auxiliar ao serviço da história, é transformada em um meio que constitui a superfície como um campo (*colorfield*) e adquire uma dimensão arquitetônica (SAINT GIRONS, 2005, p. 152).

filosófica. Na descrição de Danto (2015, p. 171) sobre a visita de Newman ao Louvre, reconhecemos a afirmação de uma atitude diante do passado (grifo nosso):

Barnett Newman visita o Louvre pela primeira vez em 1968. [...] [ele] tivera o benefício de ler Clement Greenberg e de ter passado por uma fase surrealista. Assim ele é capaz de dizer a seu guia um tanto condescendente — o crítico francês Pierre Schneider — para ver Battaglia di San Romano, de Uccello, como ‘uma pintura moderna plana, e de explicar porque o São Sebastião de Mantegna sangra tanto quanto um pedaço de madeira, apesar de ter sido alvejado por diversas flechas. Ele vê a Balsa da Medusa, de Géricault, como algo ‘inclinado para cima’, como uma das mesas de Cézanne — ‘É o tipo de espaço moderno que você não esperaria como esse tipo de retórica’. E, em geral, Newman é capaz de mostrar aos estetas europeus uma ou duas coisas a respeito de como falar sobre os Velhos Mestres e, inicialmente, sobre *como olhar* para a sua própria obra, que tantos, mesmos entre os contemporâneos de Nova York, achavam intratável. Em Rembrandt, por exemplo, Newman vê ‘todo o marrom, com uma faixa de luz descendo no meio — como na minha própria pintura’ (DANTO, 2015, p. 171).

A descrição desse acontecimento enfatiza o *olhar* abstrato de Newman diante das obras dos mestres, como se fosse uma lente, com a qual o pintor sintetiza as obras em uma definição objetiva, um exercício de decomposição da forma. Essa narrativa está mais próxima de estudos sobre percepção e composição das artes gráficas, nas quais uma obra, figurativa ou abstrata, é submetida às técnicas para reconhecer seus elementos compositivos, tais como linhas, curvas e cores predominantes que podem ser vistas como manchas.⁵⁴

A visita ao Louvre ocorreu vinte anos depois que Newman havia realizado a obra *Ornament I* (1948), que ele considerou uma ruptura não só com sua própria pintura, mas com a pintura de maneira geral. Danto (2015, p. 186-169), descreve esse fato:

Em minha opinião, não resta dúvida de que Newman associava essa obra com a imensidão transmitida pela ideia do sublime. De certo modo, em uma realização significativa demais, pelo menos na cabeça dele, para ser pensada como meramente bela, ou para ser considerada apenas bela. Algumas décadas depois, Lyotard escreveu ‘na estética do sublime [...] a lógica da vanguarda encontra seu axioma’. E fica claro, pelo modo como Newman polariza os dois conceitos, que ele não via nenhuma possibilidade de encontrar o axioma de sua arte com a estética da beleza. Se devia haver uma estética para *Ornament I*, nada menos do que o sublime seria suficiente. Como mencionei antes, há muitas outras qualidades estéticas além da

⁵⁴ Essa teoria da percepção visual tem como uma de suas principais referências a obra de Rudolf Arnheim, *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, publicado originalmente em 1954.

beleza. Entretanto, nenhuma delas impõe ao belo o mesmo desafio imposto pelo sublime [...].

Para Lyotard (1985), uma das contribuições das vanguardas abstratas para a arte do século XX foi a ruptura com a distinção entre as artes do tempo e as artes do espaço, sistematizadas por Lessing. Essa separação é uma maneira de analisar a forma como o observador pode perceber a obra de arte e, conseqüentemente, as experiências estéticas que elas podem provocar. Para Burke (2013), por exemplo, a experiência do sublime ocorre devido a uma intensidade das emoções, sendo que uma das dificuldades para a pintura provocá-lo se dá devido ao fato de que nela seria difícil a *manifestação da intensidade*. Já seu contraponto, a poesia, seria uma arte na qual isso ocorre, uma vez que a linguagem está mais suscetível à experimentação. A distinção entre a arte da imagem e a da palavra é baseada na maneira como elas provocam a faculdade da imaginação. Na pintura e na escultura, o observador tem à sua disposição toda a narrativa, ou seja, dificilmente sua imaginação será provocada para além do que está na obra. A poesia, por seu turno, deixa em seu texto a abertura para a liberdade da imaginação: “a pintura é condenada à imitação de modelos e à sua representação figurativa. Mas se o objetivo da arte é de fato provocar sentimentos intensos aos destinatários das obras, a figuração, por meio de imagens, é um constrangimento que limita as possibilidades de expressão emocional” (Lyotard, 1985, p. 104). No que diz respeito à experiência estética do feio, há duas referências que podem elucidar sua compreensão no momento em que as artes pictóricas ainda estavam vinculadas à figuração. Isso se deve à relação entre os conceitos de intensidade e de imaginação, que estavam vinculados às dimensões do tempo e do espaço.

Para Burke (2013), o feio está relacionado com o sublime quando ele provoca o terror, mas ele em si não é sublime, ou seja, para que ele ocorra não é necessária a intensidade. Em Lessing, por sua vez, há uma variação entre os sentimentos despertados. Se lemos um poema no qual estão descritas a feiúra e a repugnância de um corpo doente, ele desperta o asco. No momento em que Burke (1759) e Lessing (1766) escreveram suas obras, as artes estavam submetidas às regras para sua elaboração, o que coloca o questionamento sobre a maneira como os sentimentos despertados por elas ocorreriam. De acordo com Lyotard (1985, p. 105), a elaboração

da estética do sublime feita por Burke e Kant ocorreu sem a influência direta das artes plásticas, sem a observação empírica, mas, em suas obras, constata-se a indicação de diversas possibilidades para estudo das experiências posteriores, como as vanguardistas, por exemplo. Por outro lado, é muito provável que artistas como Monet, Cézanne e Picasso não os tenham lido, pois trabalharam com uma “citação irreversível” que afetou suas condições artísticas. Essa experiência ocorre de maneira dupla, de um lado, o artista experimenta as combinações que permitem o acontecimento, de outro, o observador as percebe:

(...)uma intensificação de suas capacidades de emoção e concepção, um prazer ambivalente. A obra não se dobra aos modelos, ela tenta apresentar o que ela tem de não-apresentável, ela não imita a natureza, ela é um artefato, um simulacro (Lyotard, 1985, p. 105).

Como artista posterior às práticas das vanguardas, Lyotard (1997, p. 88) considera que Newman não só está inserido nessa abordagem, mas que, em sua obra, temos o esgotamento do *distinguo* entre as artes espaciais e as artes temporais, introduzido no *Laocoonte* de Lessing, sendo que essa refutação constituiu a aposta principal das vanguardas desde Delaunay ou Malévitch, por exemplo. A partir desse momento, o espectador não mais observa o quadro com distanciamento e a questão do tempo passa a ser elaborada de outras maneiras. Nos textos de Lyotard, *O instante, Newman* (1997) e *Sublime, à présent* (1985), identificamos dois tipos de tempo: um que se refere às categorias temporais existentes nas obras de arte, seus “lugares no tempo”, e um segundo que aborda a relação do artista com o tempo. Lyotard (1997, p. 85) afirma que a pintura é constituída de “lugares de tempo” e que o pintor condensa essas condições temporais em sua obra: “o tempo é o próprio quadro”. Isso ocorre por intermédio de quatro categorias: o tempo *de produção*, que diz respeito ao tempo para o pintor fazer o quadro; o tempo *de consumo*, que equivale ao tempo para o observador olhar e perceber a obra; o tempo *ao qual a obra se refere*, que seria a situação reproduzida na tela; e por fim, o tempo *de circulação*, que é o decurso que levou para a obra chegar ao observador.

Lyotard (1997) apresenta esses tempos a partir de duas obras de Duchamp, de narrativas distintas, *O grande vidro*, também conhecida como *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* e o *Étant donnés*. A primeira obra, inacabada, foi iniciada

em 1915 e abandonada em 1923. Sua estrutura é em vidro e metal, e as imagens foram impressas na superfície transparente. Durante o processo de produção, Duchamp considerou os efeitos aleatórios, como, por exemplo, a incorporação da poeira. A obra é dividida em duas partes, a superior foi dedicada à *noiva* e a inferior aos seus *celibatários*, que, metaforicamente, seriam figuras masculinas que usam uniforme (policial, padre etc.). Como essas imagens são de objetos, Duchamp recorre ao jogo entre o humano/mecânico, também presente nas obras de outros artistas dadaístas (BACHELOR, 1993, p.36). O *Étant donnés*, em uma descrição objetiva, é uma instalação composta por uma mulher nua deitada em primeiro plano e, ao fundo, uma imagem que remete à pintura *A virgem dos rochedos*, de Leonardo da Vinci. Como a obra é vista a partir de pequenas aberturas em uma porta de madeira, o artista seleciona um olhar para o observador, um ângulo específico, não sendo possível percebê-la de outra maneira (SANT'ANNA, 2008, p. 71).

No que diz respeito ao tempo *de produção*, em ambas obras foram dispendidos alguns anos, uma vez que possuem forte caráter de experimentação, teste de materiais, incorporação dos acasos etc. O tempo *de consumo* delas é antagônico: O *grande vidro* está exposto na sala junto a uma mesa com tampo de vidro, na qual está o conjunto das anotações que Duchamp fez ao longo dos anos, o observador, potencialmente, tem muito tempo para observá-la. O *Étant donné*, por sua vez, é de observação rápida, uma vez que a obra está dentro de um espaço fechado e podemos apreendê-la somente por meio de uma pequena abertura que existe na porta. O tempo *ao qual a obra se refere*, na primeira, metaforicamente, é a nudez da noiva, e, na segunda, é a descoberta do corpo obscuro. Ambas são acontecimentos da feminilidade (LYOTARD, 1990, p. 86). Por fim, o tempo *de circulação*, tendo em vista que ambas foram montadas no Museu da Filadélfia com a curadoria do próprio artista, sendo que o *Étant donné* foi elaborado exclusivamente nesse espaço.

Se, nas obras de Duchamp, reconhecemos maneiras distintas desses “lugares de tempo”, a obra de Newman, a princípio, opõe-se às histórias, afinal, tudo está sintetizado nas dimensões, cores e traços, sem alusões (LYOTARD, 1997, p. 86). Contraditoriamente, se realizarmos a leitura das telas de Newman a partir das quatro categorias temporais propostas por Lyotard (1997), a única que ele abandona, a

princípio, é a terceira — o tempo *ao qual a obra se refere* —, as demais permanecem, contudo, a questão do tempo em sua obra é bem mais complexa.

Em 1949, Newman (1992), no texto *Prologue for a new aesthetic*, afirma que não se detém “à manipulação do espaço, nem à imagem, mas sim a uma sensação no tempo”. A partir dessa argumentação incompleta, Lyotard (1997) propõe um estudo sobre o tempo na obra do artista a partir de outros relatos que abarquem a descrição dos acontecimentos da sua vida e que possam proporcionar a elucidação sobre esse tema. Como Newman (1992) não dá continuidade a essa argumentação, Lyotard (1985) considera que essa situação é um exemplo da correspondência, ou da indiferenciação, entre a pintura e outras atividades do pensamento:

Depois de uma obra pictórica, outra obra é necessária, permitida ou interdita. Depois desta cor, aquela cor, depois deste traço, aquele traço. Não há grandes diferenças entre um manifesto da vanguarda e um programa de estudos da *École des Beaux-Arts*, se eles forem examinados sobre esta relação com o tempo. Ambos são opções relativas com o que será bom que aconteça ulteriormente. Mas ambos esqueceram esta possibilidade: que nada aconteça, que as palavras, as cores, as formas, ou lre são faltas, que a frase seja a última, que o pão seja mais cotidiano. Esta miséria é aquela que confronta o pintor com a superfície plástica, o músico com a superfície sonora, o pensador do deserto do pensamento. Não é somente diante da tela branca ou da página branca, no início da obra, mas cada vez que algo demora em acontecer, donde se faz perguntas, a cada ponto de interrogação, a cada ‘e agora’ (LYOTARD, 1985, p. 99).

Saint Girons (2009, p. 19) complementa essa passagem:

Quando olhamos para um quadro percebemos a força intrínseca da obra, um poder que capta o artista, sentido da pintura pura, que está em Caravaggio, Rembrandt, Rothko, etc. Essas obras fazem pensar na técnica, os problemas de concepção. A pintura nos ensina a pensar no quadro, uma vez como imagem e para além da imagem, como um lugar de luta entre aquilo que se manifesta e aquilo que é aparentemente manifestado.

Tendo em vista que o pensamento do fazer artístico perpassa a obra, Lyotard (1985) destaca alguns acontecimentos referentes à vida de Newman: em 1949, ele visitou os “Mounds” e as fortificações dos índios Miami em Ohio; em 1963, participou da exposição *Recent American Synagogue*; em 1966, da exposição *Stations of the Cross (Lamma Sabachtan)* no Museu Guggenheim (Figura 17). Todos esses fatos foram experiências referenciadas em trabalhos posteriores. Em Newman,

reconhecemos dois tipos de narrativa relacionadas ao espaço. A primeira, diz respeito à experiência do artista no espaço indígena, as demais ao espaço judaico. Para Lyotard (1997, p. 93), Newman “condensa” o espaço índio e judaico na tentativa de captar “a presença”:

Esta condensação do espaço índio e do espaço judaico tem a sua origem e seu fim na tentativa de captar ‘a presença’. A presença é o instante que interrompe o caos da história e lembra ou chama apenas, que ‘há’ antes de qualquer significado daquilo que há. É uma ideia que podemos qualificar de mística, já que se trata do mistério do ser. Mas o ser não é o significado. Se acreditarmos em Newman, o ser, ao revelar-se no instante, forneceria à ‘personalidade’, o seu ‘significado total’. A expressão é três vezes infeliz. Na ocorrência, nem o significado, nem a totalidade, nem a pessoa estão em jogo. Estas instancias vêm ‘depois’ de alguma coisa acontecer, para que se habituem a ela. Makom significa lugar mas, esse ‘lugar’ é também o nome bíblico do Senhor. É necessário entendê-lo como a expressão francesa ‘avoir lieu’, ou seja: advir.

A ruptura da distinção entre espaço e tempo traz, para a experiência estética do feio, uma investigação sobre as possibilidades da experimentação da arte; que não podem ser desvinculadas dos processos que já estavam presentes na obra de Duchamp. Essa ruptura só ocorre efetivamente quando compreendemos que, em uma obra de arte, existe uma experiência do espaço que incorpora seus muitos tempos e que isso não é dissociado do tempo do artista, dos seus conceitos e de suas escolhas, isso se revela tanto na obra quanto no seu título ou nos argumentos que o artista apresenta sobre ela. Qualquer estudo sobre arte posterior ao dadaísmo tem como necessidade essa desvinculação, é ela que amplia a compreensão de que uma obra abstrata não é apenas uma forma, que não remete a nada. Ao contrário disso, a obra não está dissociada de seu nome, de seus ‘lugares no tempo’, como observa Saint Girons (2005, p. 152):

Newman faz uso do *zip*, este risco ou banda de cor vertical que separa sua tela em duas partes ou mais, o espectador é conduzido a subir e descer ao longo desse risco, para promover a proximidade e o distanciamento subsequente de campos coloridos. Ele concebeu seu *zip* a partir do *tsimtsoum*, o ato de concentração de Deus, que permite a criação dentro da tradição judaica. Coloca nos quadros nomes simbólicos: *Vir heroicus sublimis* (o homem heroico sublime), *Les stations de la croix*, Ornamento I, Ornamento II.

4.7. O feio, o sublime e a arte moderna

Segundo Saint Girons (2005, p. 133), o sublime filosófico se colocou de maneira decisiva no contexto da modernidade, nesse sentido, cabe perguntar: de que maneira a arte moderna se aproximou dele? Para a autora, um caminho para começar a encontrar essa resposta seria pensar a partir da perspectiva de Kaufmann (1967, p. 269), que procura compreender a arte moderna como aquela que promoveu uma “habilitação do excluído”, ou seja, quando se tem a manifestação de uma obra, o sujeito se exprime tanto no que ele produz quanto “no que falta”. As dificuldades para essa análise são muitas, mas, para iniciá-la, é importante remover a estrutura da historiografia da arte, uma vez que ela é um “obstáculo da compreensão global da estética” por agrupar os artistas pela cronologia e desconsiderar a variedade dos fenômenos estéticos (SAINT GIRONS, 2005, p. 133).

O conceito do sublime foi mais difundido no período da emergência da modernidade, no século XVIII, a partir da tradução da obra de Longino, do *Enquiry* de Burke e da *Crítica da faculdade de julgar* de Kant. O moderno se manifestou através de três situações distintas: a atração pelo fugidio, a ruptura com a tradição romântica e a “habilitação do excluído”. Para reconhecer essas características, Saint Girons (2005, p. 135) propõe uma volta à origem da modernidade, para a qual a obra de Baudelaire foi determinante. Para ele, o homem moderno é definido como o pedestre incógnito, o pintor “*en mal de perceptions*” e cujas paixões ocorrem de maneira efêmera, sendo o poema *À une passante* uma síntese disso. Na imagem apresentada há, de um lado, o raio, associado à beleza do fugidio, e, de outro, a eternidade (grifo nosso):

Un éclair... puis la nuit ! — *Fugitive beauté*

Dont le regard m'a fait soudainement renaître

Ne te verrai-je plus que dans *l'éternité* ?

Para Saint Girons (2005, p. 135), uma das características do sublime é liberar com a força do presente. Ela reconhece nessa passagem a diferenciação entre o romântico e o moderno, que aponta para a aproximação entre o sublime e o feio. A arte romântica foi definida, no Salão de 1846, como uma “aspiração para o infinito”, o

“fantástico real da vida”, e a arte moderna como a “barbárie” do olhar sintético e abstrato. Em Baudelaire, “o sublime deixa fluir no detalhe”:

O poeta faz surgir das profundezas da feiúra uma ‘misteriosa beleza’ que se confunde com o sublime. Seu problema não é imitar a natureza ou rivalizar diretamente com ela, mas extrair da noite do novo, como no seu testemunho na *Confissão do artista*, onde ele exprime sua fascinação e sua desavença com o romantismo (SAINT GIRONS, 2005, p. 135).

Uma posição recorrente na modernidade, definida por Saint Girons (2005) e Kaufmann (1967), é o sentido que o sujeito exprime tanto no que está apresentado quanto naquilo que falta. Para Kaufmann (1967, p. 269), na obra *L'expérience émotionnelle de l'espace*, na arquitetura, na escultura e na pintura o sujeito se exprime tanto no objeto quanto naquilo que lhe falta. Por exemplo, na arquitetura, o edifício é envolto de um vazio, na escultura, o artista fixa dentro da matéria um determinado movimento e exclui a espontaneidade, na pintura, que é uma arte bidimensional, a profundidade é retirada. Todas essas manifestações excluem aspectos do real, elas se exprimem segundo os valores sensíveis que são eventualmente atualizados. Se pensarmos através da exclusão, teremos então o outro lado do objeto, ou seja, o macrocosmo da arquitetura, o movimento da escultura, a terceira dimensão da pintura. Essa perspectiva na arte moderna é praticamente um princípio fundador, uma vez que, na dialética de sua percepção emocional, ela retira as soluções históricas, o que provoca efeitos de subtração: a arquitetura é o não-lugar, a escultura é o não-movimento, a pintura é a não-profundidade. O não sentido é colocado em evidência: “a recusa de toda idealização sublimada torna-se agora suscetível de engendrar o sublime” (SAINT GIRONS, 2005, p. 142). Assim, o sublime pode ser considerado uma atualização do excluído, uma teleologia fundada nas premissas da desmaterialização progressiva da arte e na sua rematerialização:

O essencial é reconhecer que a ideia de matéria muda com a modernidade e, por isso, uma nova igualdade de artes surge diante do sublime. A vocação de cada uma é exprimir, a sua maneira, os valores de reatualização do sensível excluído (SAINT GIRONS, 2005, p. 141).

Lyotard (1985, p. 102) também aproxima o sublime da modernidade a partir de uma consideração sobre os textos de Boileau e uma passagem de Klee. Segundo o

autor, a leitura e a tradução que Boileau fez do trabalho de Longino, encontrada nos prefácios de 1674, 1683 e 1701, apresenta aspectos da modernidade, uma vez que ele indica que o sublime não pode ser ensinado e nem determinado por regras de uma poética. Nesse sentido, ao apontar a dúvida, ele questiona o estatuto da obra de arte no sublime de Longino. Para Boileau, essa categoria estética não está relacionada com algo que possa ser provado ou demonstrado, e sim com aquilo que proporciona sentimento. Ao trazer isso para a contemporaneidade, Lyotard (1985, p. 102) afirma que as imperfeições, as distorções do gosto e a feiúra podem provocar o efeito do choque e, além disso, como colocado por Klee, a arte não imita a natureza, ela “torna visível” um mundo à parte, um *Zwischenwelt* (mundo intermediário) um *Nebenwelt* (mundo paralelo) no qual o informe e o monstruoso podem se manifestar e vir a ser sublimes.

Esse comentário de Lyotard traz a potência de uma análise da experiência estética que tem as seguintes questões: a primeira é a impossibilidade da arte demonstrar a categoria do sublime, pois ela está vinculada ao *fazer sentir*; a segunda é o fato de que, nesse processo, a arte pode *deixar manifestar* o feio, o informe e o monstruoso, isso *provoca* o choque que *pode vir a ser* sublime; a terceira é o exemplo colocado do “tornar visível” de Klee, como uma referência desse processo. Ao traçar uma aproximação entre o sublime e a modernidade, Lyotard (1985) aponta para a elaboração teórica de um artista moderno, por isso, faremos uma análise da maneira como Klee lidou com os *efeitos da paisagem* para observar a possibilidade de pensar esse processo como uma experiência estética do sublime e/ou do feio.

Klee (2001, p. 81) comenta que, no passado, havia a crença na arte como estudo da natureza e que esse trabalho estava relacionado a “uma pesquisa penosamente minuciosa da aparência”, na qual o artista e seu objeto procuravam relações “seguindo o caminho físico-ótico através da camada de ar entre nós.” Ele não nega as experiências do passado, pelo contrário, reconhece nelas um importante caminho percorrido por esses artistas: “nesse percurso foram obtidas pinturas notáveis da superfície dos objetos filtrada pelo ar” e foi graças a essa experiência que ocorreu o desenvolvimento da arte da visão ótica. Em síntese, a arte acadêmica ensinou ao artista moderno a observação da natureza. Por outro lado, essa mesma

arte não permitia a manifestação das “impressões e representações não-ópticas” e “as conquistas da pesquisa da aparência não têm de ser desvalorizadas por causa disso, é preciso apenas ampliá-las” (KLEE, 2011, p. 81). De certa maneira, essa abertura era necessária, porque ele já vivia o momento histórico em que a fotografia estava sendo difundida — daí sua descrição de que o artista é “algo mais que uma câmera aperfeiçoada”, e, desse modo, os percursos da arte passaram a ser outros:

Hoje este caminho não corresponde mais às nossas necessidades, como também não era a única necessidade de antontem. O artista de hoje é mais que uma câmera aperfeiçoada; ele é mais complexo, rico e espacial. É uma criatura sobre a terra e uma criatura dentro do todo, ou seja, uma criatura num astro vagando entre os astros (KLEE, 2001, p. 82).

Assim, esse artista:

[...] não atribui a essas formas naturais de manifestação o significado obrigatório que elas têm para os muitos críticos realistas. Ele não estabelece um vínculo tão forte com uma tal realidade, porque não vê nas formas finais a essência do processo da criação natural. Pois, para ele, importam mais as forças formadoras do que as formas finais (KLEE, 2002, p. 64).

A partir da abordagem sobre a questão da pintura, podemos estudar não só um tema, mas uma experiência da arte. O relato de Klee (1991), em seus diários, é fundamental para a análise dessa questão, como, por exemplo, sua experiência diante da paisagem tunisiana, descrita em seu diário em 1914.⁵⁵ Nessa viagem, houve vários fatores que favoreceram a produção de uma nova forma de pensar e representar a paisagem, sendo um ponto de destaque o distanciamento do mundo europeu, que levou o artista a uma mudança com relação à observação do espaço. Em seu diário, ele deixa claro o impacto de sua chegada ao norte da África, onde tudo é distinto, a arquitetura, as cores, os costumes, etc., e que, por isso, ele é afetado por novas sensações, que foram representadas em suas pinturas, em seus desenhos e em suas aquarelas (Figura 18 e Figura 19). Nesse momento, Klee estabelece uma relação subjetiva com o espaço vivido e afirma que há uma ligação entre a arte, a natureza e o eu; e ele, artista, é o sujeito que deixa as impressões da paisagem provocarem a sua sensibilidade para, a partir dessa experiência, produzir seu trabalho:

A cabeça cheia das impressões da noite anterior. Arte — natureza — eu. Imediatamente pus mãos à obra, pintando aquarelas no bairro árabe.

⁵⁵ Estes trechos foram escritos na formação do artista e por isso são um importante contraponto aos seus escritos posteriores sobre arte, que são da década de 1920.

Começa a luta para se chegar a uma síntese entre arquitetura urbana e arquitetura pictórica. Ainda não é uma síntese pura, mas é bem bonita; tem muito do espírito da viagem e do entusiasmo que ela provocou, muito do eu. Mais tarde ela será mais objetiva, quando se tiver dissipado um pouco esta deliciosa embriaguez (KLEE, 1991, p. 322).

Em um primeiro momento, o que interessa a Klee é deixar o registro das formas que o provocaram, para, em seguida, provavelmente em seu ateliê, criar algo mais objetivo. Mesmo nesses primeiros momentos de embriaguez, ele afirma estar sendo fiel à natureza:

Mas o pequeno terraço na subida do hotel era agradável. Dali pintei uma aquarela reproduzindo uma série de elementos e permanecendo absolutamente fiel à natureza (KLEE, 1991, p. 327).

Essa fidelidade à natureza passa pelo princípio de deixá-la fazer parte do eu do artista, pois todas as maneiras pelas quais ele descreve o acontecimento da cor e da luz diz respeito ao fato de o artista ser afetado pelos fenômenos da paisagem. Assim, em um trecho do diário em que ele diz que pintou nos arredores da cidade, primeiramente, ele descreve a paisagem encontrada: “De manhã bem cedinho, pintei nos arredores da cidade. Luz levemente difusa, suave e clara ao mesmo tempo. Nenhuma névoa.” Em seguida, Klee (1991, p. 332) fala sobre o impacto da paisagem: “tudo aquilo penetra em mim tão profunda e suavemente; sinto que estou ganhando confiança, e sem fazer esforço.” Para, ao final, afirmar que ele não precisa mais buscar a cor, afinal, ela se manifesta: “a cor me possui. Não preciso ir atrás dela. Ela me possui para sempre, eu sei. É esse o significado dessa hora feliz: a cor e eu somos um. Sou pintor”.

Embora a narrativa de Klee não seja filosófica, ela traz um contraponto preciso para as questões apontadas por Saint Girons (2005), Kaufmann (1967) e Lyotard (1985). A primeira questão diz respeito à *habilitação do excluído*, entendendo que o sujeito se exprime tanto no objeto como naquilo que lhe falta, sendo que, no caso da pintura moderna, foi eliminada a perspectiva e a profundidade. Nas aquarelas de Klee realizadas na Tunísia, esses componentes não existem na aparência, na forma, no visível. Contudo, o espaço existe enquanto aquilo que foi vivido pelo artista e que temos acesso por intermédio do seu diário. O ponto de interseção desses autores com relação a essa experiência de Klee diz respeito ao vínculo da arte com o *fazer sentir*, apontado por Lyotard (1985). Se, por um lado, o artista deixa-se envolver por uma

experiência da paisagem, por outro, ele apresenta ao observador uma manifestação do feio, do informe, que pode provocar o efeito do choque e *pode vir a ser* sublime. A dúvida que se estabelece aqui recai sobre a manifestação do feio e quais experiências estéticas ele poderia causar, uma vez que *pode vir a ser* sublime, mas não necessariamente o é.

A percepção de uma aquarela de Klee feita na Tunísia, por exemplo, revela que ali não existe mais a representação do espaço da profundidade, também não tem qualquer vínculo com as composições clássicas ou até mesmo com a pintura do sublime e do pitoresco idealizada por Cozens e J. Reynolds, por exemplo. Por outro lado, a análise de que nela estão presentes formas feias seria uma redução de toda experiência estética que ela pode proporcionar, uma vez que o que importa na modernidade é o fazer sentir como uma totalidade, e não apenas através da observação direta de uma tela cuja imagem não podemos associar diretamente com a paisagem. A experiência estética da arte, que pode ser a do feio, não é mais vinculada apenas na pintura ou na forma, ela abarca a totalidade do mundo sensível do artista e do espaço por ele abarcado.

4.8. O feio, o sublime o surrealismo

No texto “The sublime is now”, Newman (1992, p. 171) apresentou brevemente sua leitura da filosofia do sublime, iniciando em Longino, passando por Burke, Kant e Hegel. Devido à natureza ensaística do seu texto, ele não aborda sistematicamente nenhum desses autores, detendo-se em suas impressões sobre a relação entre o belo e o sublime. Segundo o pintor norte-americano, em Longino: “apesar de seu conhecimento da arte não-grega, não poderia livrar-se de suas atitudes platônicas sobre a beleza e do problema do valor, de modo que, para ele, o sentimento de exaltação se tornou sinônimo de perfeita enunciação — uma retórica objetiva”; em Kant, essa *confusão* se estabelece por meio de “sua teoria da percepção transcendente, na qual o fenômeno é *mais* que o fenômeno”; em Hegel, há a proposta de uma teoria da beleza “na qual o sublime está na base de uma estrutura de *tipos de beleza*, criando, assim, uma série de hierarquias em um conjunto de relações com a

realidade que é completamente formal”. O destaque de Burke ocorre porque nele existe a separação entre o sublime e belo:

Apenas Edmund Burke insistiu em uma separação. Mesmo que seja primitivo e pouco sofisticado, ele é claro e seria interessante saber o quanto os surrealistas foram influenciados por ele. Para mim, Burke parece um manual surrealista (NEWMAN, 1992, p. 171).

Lyotard (1997) se dedica a explorar a ligação entre Burke e o Surrealismo e busca uma definição do termo que seja capaz de abarcar a experiência da pintura e o sublime, uma vez que nela observam-se os limites do espaço figurativo e o acontecimento é o próprio objeto pictórico. Contudo, a pintura, para Burke, não é capaz de proporcionar o sublime, ela é *insuficiente*, por ela permanecer atrelada aos “constrangimentos da representação figurativa”. A pintura surrealista, por sua vez, tentou ultrapassar essa *insuficiência* através da reunião paradoxal de elementos figurativos. Ela junta “restos” que têm suas origens na “realidade perceptiva”, é uma arte que, na sua essência, está obstinada a “representar e dar a conhecer” (LYOTARD, 1997, p. 91). Se, por um lado, Newman (1992, p. 171) aponta para a descrição “surrealista” que Burke dá à obra sublime, por outro, relaciona-o à ideia do “indeterminado” da arte pré-romântica e romântica (LYOTARD, 1997, p. 99), na qual sua obra abstrata pode ser uma síntese disso:

[...] Não é ultrapassar os limites fixados ao espaço figurativo, pelo Renascimento e o Barroco, mas sim trazer o tempo do acontecimento em que ocorria a “cena” lendária ou histórica, sobre a apresentação do próprio objeto pictórico. A matéria cromática, a sua relação com o material (a tela, por vezes deixada por preparar) e a sua disposição (escala, formato, proporção), eis o que deve suscitar a surpresa admirável, a maravilha, que alguma coisa existe, em vez do nada. O caos ameaça, mas o clarão do *tzimtsum*, o *zip*, tem lugar: divide as trevas e decompõe, como um prisma, a luz em cores e coloca-as sobre a superfície, como num universo (Lyotard, 1997, p. 92).

Contudo, o que Lyotard (1997) não considerou foi o fato de que Newman, antes de escrever seu “monólogo” sobre o sublime, dedicou-se a outro texto especificamente sobre o surrealismo, *Surrealism and the war*.⁵⁶ Nele, encontramos a ligação entre a arte surrealista e os horrores da guerra. Newman (1992, p. 95)

⁵⁶ Esse texto foi escrito em resposta à divulgação do trabalho dos artistas surrealistas em Nova York, apoiado pela galeria de Peggy Guggenheim, com a exposição, em 1942, organizada por André Breton, *The first papers of surrealism*. Esse texto é uma provocação aos esforços de André Breton em atacar Ashile Gorky devido às suas fotos dos campos de concentração nazista, realizadas no momento da chegada das tropas das nações aliadas (O'NEILL, 1992, p. 95).

considera que, na pintura surrealista, encontramos os horrores da guerra ao ponto de que, se os homens tivessem considerado essas imagens premonitórias, “a guerra nunca teria ocorrido”. Ele compara as imagens das atrocidades germânicas com as obras de arte surrealistas:

Nenhuma pintura existe (isso é um melhor surrealismo) do que as fotografias das atrocidades alemãs. As pilhas de crânios são a realidade das visões de Tchelitchev. As pilhas de ossos são a realidade das composições de Picasso, da sua escultura. Os corpos monstruosos são os demônios de Ernst. A arquitetura destruída, as ruínas, os corpos grotescos são a realidade surrealista. O sadismo dessas imagens, o horror e o *pathos* estão ao redor de nós. [...] Aqueles que viram os trabalhos surrealistas como brinquedos exóticos de sofisticados decadentes, destacados da vida, não podem negar o fato de agora esses objetos são espelhos ‘superreal’ do mundo que estava por vir, do mundo de hoje (NEWMAN, 1992, p. 95-96).

De acordo com Lyotard (1997, p. 100), esses horrores da guerra revelados na pintura surrealista estavam inscritos dentro de uma intenção geral da pintura de “representar e dar a acontecer” o agora. Sendo a pergunta sobre o “agora” na obra de Newman, que é tributária à estética do sublime de Burke:

Quando ele procura a sublimidade no aqui e agora, Newman rompe com a eloquência da arte romântica, mas ele não rejeita sua tarefa fundamental que é a expressão pictural ou outra seja a testemunha do inexprimível. O inexprimível não reside num além, num outro mundo, num outro tempo, mas em nisto: que ocorra alguma coisa. Dentro da determinação da arte pictural, o indeterminado, o que *Ocorre* é a cor, o quadro. A cor, o quadro, enquanto ocorrência, acontecimento, não é exprimível, e é isto que terá de testemunhar (LYOTARD, 1997, p. 99).

Existe uma separação entre a abordagem de Lyotard (1985, 1997) sobre as maneiras pelas quais Newman encarou o sublime burkeano e a maneira como ele lidou com esse tema. No que tange à questão do feio, a afirmação de Newman, anterior àquela destacada por Lyotard, coloca que somente Burke *insistiu* na separação entre o belo e o sublime. Como já abordado neste trabalho, para o estudo do feio, foi fundamental o fato de essa separação existir, uma vez que a feiúra se aproxima de ambos no sistema burkeano. Lyotard (1997) aproxima o Surrealismo à ideia do acontecimento, da ligação entre os fragmentos das artes figurativas que, na obra de Newman, são transformados no acontecimento da cor, na qual existe o *zip*, que divide as trevas, como na relação do sublime entre a luz, trevas e obscuridade. Já a abordagem de Newman (1992, p. 171) sobre o surrealismo parece bastante distinta da de Lyotard. Sua afirmação de que Burke “parece um manual surrealista”

não traz nenhuma referência complementar. Por outro lado, quando aborda a arte surrealista, ele se detém na forma pictórica, na representação do grotesco, do feio, como aquilo que anuncia os horrores da guerra que está por vir. O pintor norte-americano está empenhado em produzir uma arte que pertença à experiência estética do sublime, e não do feio, por isso, ele lida com a separação proposta por Burke entre o belo e o sublime.

4.9. O feio e a destruição da beleza

Burke (2013) aborda a relação entre a pintura e o sublime de duas maneiras distintas. Em um primeiro momento, ele foca na impossibilidade de essa arte proporcionar a experiência do sublime, posteriormente, abre para a relação através do uso de determinados temas e cores. Saint Girons (2009) atribuiu essa mudança de atitude à sua convivência com Joshua Reynolds, uma vez que, por intermédio dele, Burke teve acesso não só às suas ideias sobre pintura, mas também a coleções privadas de arte. No seu texto *Seven discourses on art* (1769), Reynolds compartilhava da teoria romântica, que, por seu turno, faz distinção entre duas grandes correntes artísticas, polarizadas entre a arte de Rafael e a de Michelangelo. O primeiro tem mais gosto e diversão, sua imaginação não é “elevada”, sua obra tem composição e desenho corretos, pureza do gosto, uma hábil acomodação da concepção do homem, e tudo isso está vinculado à beleza. O segundo tem mais gênio, imaginação, energia e inspiração poética para “ideias vastas e sublimes”. Michelangelo é um pintor do sublime, é possível reconhecer em sua obra uma analogia às ideias presentes no tratado de Longino:

[...] de acordo com Longino, o sublime é a mais elevada excelência que a composição humana pode atingir, compensa a falta de qualquer outra beleza, e expia todas as outras deficiências, então Michelangelo exige a preferência (REYNOLDS, 2005).⁵⁷

Reynolds (2005) desloca a elevação atribuída ao discurso retórico para a arte, uma vez que ela compensaria “a falta da beleza” e reconciliaria todas as deficiências.

⁵⁷ A transcrição desse texto está disponível no site www.gutenberg.net, sendo que nele não há identificação das páginas do original.

Portanto, a elevação não estaria apenas no discurso, ela existiria na pintura, e a arte de Michelangelo é um exemplo disso.

Todos os comentários apresentados até aqui sobre o texto *The sublime is now* de Newman (1992) fazem referência ao trecho no qual o artista se aproxima do sublime filosófico. Contudo, esse ensaio se inicia com uma referência à pintura sublime de Michelangelo, algo muito mais próximo do comentário de Reynolds (2005):

Michelangelo sabia que o significado das humanidades gregas pra o seu tempo envolvia fazer Cristo — o homem em Cristo — que é Deus; que seu problema plástico não era nem o medieval, para fazer uma catedral, nem o grego para fazer um homem como deus, mas para fazer uma catedral do homem. Ao fazê-lo, estabeleceu um padrão para a sublimidade que a pintura de seu tempo não podia alcançar (NEWMAN, 1992, p. 172).

A partir das narrativas de Newman podemos pensar que existe efetivamente uma sublimidade na pintura, exemplificada na arte voluptuosa de Michelangelo. Podemos supor que o artista norte-americano esteja se referindo à obra da Capela Sistina, no Vaticano, uma vez que, em seu texto, ele compara as diversas atitudes dos homens diante de deus: para os gregos, o deus é o próprio homem, para os cristãos, o homem é figurado por Cristo, e eles se dedicam em dar um lugar religioso para o próprio homem. Do ponto de vista da forma, Michelangelo manifesta nessa obra uma ruptura com a estabilidade renascentista, não por acaso, seu contraponto, como apontado por Reynolds (2005), é a arte de Rafael. Os desenhos das figuras da Capela Sistina apresentam não só uma alteração da proporção das formas do corpo do Renascimento, mas também as deformações do próprio corpo, proporcionado pelo movimento físico que o artista desejava representar (Figura 20). Isso ocorreu porque depois de um longo e primoroso trabalho como escultor, Michelangelo levou para a sua pintura um profundo conhecimento do movimento corporal, o que faz com que ele tenha condições de desenhar e pintar várias posições do corpo humano. Segundo Newman (1992, p. 172), o artista italiano estabeleceu um “padrão para a sublimidade”; segundo Reynolds (2005), sua imaginação “é vasta e sublime”. Temos, aqui, uma ligação com o conceito de elevação pertencente ao sublime, que compensa a falta da beleza. A experiência da elevação não é a mesma do belo, e sim do sublime.

Newman (1992, p. 172) observa uma passagem na pintura do sublime para o feio. Para ele, isso se dá pelo fato de a pintura europeia guardar em sua essência, até os tempos modernos, uma ligação com a *voluptuous art*, iniciada por Michelangelo. E foi por não aceitar essa inadequação que, séculos depois, os impressionistas insistiram em produzir “uma superfície de traços feios”, como uma forma de destruir a retórica da beleza. Para Newman (1992, p. 172), “o impulso da arte moderna foi seu desejo de destruir a beleza”. Os impressionistas descartaram a noção renascentista da beleza sem propor “um substituto adequado para uma mensagem sublime”. Aqui, cabe perguntar: se estamos entre a ruptura da beleza e a inadequação do sublime, o que temos é o feio? Danto (2009, p. 169) comenta essa passagem, uma vez que Newman posiciona o sublime em contraste antagônico com o belo:

A invenção da beleza como um ideal tem sido o bicho-papão da arte e das filosofias estéticas europeias. O desejo natural do homem nas artes, de expressar sua relação com o Absoluto, passou a ser confundido e identificado com o absolutismo de criações perfeitas — com o fetiche da qualidade —, de modo que o artista europeu tem sido continuamente envolvido na luta moral entre noções de beleza e o desejo de sublimidade (NEWMAN *apud* DANTO, 2015, p. 169).

Como colocado por Danto (2015, p. 169), no texto de Newman existe o “descarte da noção renascentista de beleza”, e ela não foi substituída pela mensagem do sublime, ou seja, são duas negações, uma noção é recusada e nada é colocado no seu lugar. Newman (1992, p. 172), contudo, traça um caminho da experiência da arte que se inicia no Impressionismo e que, potencialmente, levaria ao feio: no início, os impressionistas “estavam aptos a fazer a transferência de valores”, mas não o fizeram, eles apenas reafirmaram a questão geral da beleza; depois, os cubistas e os dadaístas realizaram uma “transferência de valores com o intuito de criar uma nova visão”, usando recortes de jornal no lugar da superfície pictórica dos renascentistas e dos impressionistas; essa atitude exalta uma nova experiência, que não é a do sublime. No âmbito da arte moderna, Picasso pode ter um esforço sublime, mas, no fundo, mantém-se na “natureza da beleza”; enquanto Piet Mondrian, por seu turno, dedica-se a “destruir” a pintura do renascimento por meio da forma pura, buscando o sublime no absoluto das formas perfeitas. Diante desse panorama, Newman (1992, p. 172) conclui que esses últimos atestaram o fracasso da arte europeia em alcançar o sublime.

Se, por um lado, todas essas experiências tentaram destruir a beleza, por outro lado, elas não criaram “uma nova imagem do sublime”, não romperam com o imaginário de figuras e dos temas do Renascimento. Para Newman, somente os artistas não europeus poderiam produzir a arte dessa ruptura:

Nós estamos reafirmando o desejo natural do homem pelo elevado, em consideração a nossa relação com as emoções absolutas. Nós não precisamos dos artefatos obsoletos de uma lenda antiquada. Nós estamos criando imagens cuja realidade é auto-evidente e que são esvaziadas dos artefatos e apoios que evocam associações com imagens ultrapassadas, tanto sublimes quanto belas. Nós estamos nos libertando dos impedimentos da memória, da associação, nostalgia, le, mito, ou o que tem sido instrumentos da pintura europeia ocidental. Em vez de fazer catedrais de Cristo, homem ou ‘vida’, nós estamos fazendo de nós mesmos, dos nossos próprios sentimentos. A imagem que nós produzimos é auto-evidente da revelação, real e concreta, que pode ser compreendida por todos que olhem para ela sem lentes nostálgicas da história (NEWMAN, 1992, p. 173).

Nesse ponto, para investigarmos sobre a experiência estética do feio, estamos contrapondo textos de naturezas distintas. Reynolds, em 1769, ao seu modo, produziu um material sobre a arte pictórica análogo ao de Newman na década de 1940, uma vez que o artista inglês se deteve à prática da pintura e aos textos sobre arte, e sua obra influenciou diretamente o pensamento de Burke sobre a pintura, que está presente no *Enquiry*. Por outro lado, na filosofia, Lyotard (1985, 1997) e Danto (2005) resgataram os textos de Newman para contrapô-los com questões filosóficas, mesmo estando evidente que os escritos do pintor norte-americano são de outra natureza. Contudo, dos encontros desses textos podemos pensar algumas possibilidades sobre a experiência estética do feio.

Newman (1992, p. 172-173) considera que a *voluptuous art* de Michelangelo é a essência da pintura europeia, ou seja, a pintura em si guarda o estatuto da intensidade. A conexão entre elevação, intensidade e sublime está na essência desse debate e não estabelece relação cronológica com a história da arte. Para Reynolds (2005), quando se desloca a ideia de elevação, do sublime retórico para o sublime pictórico, isso ocorre como um modo de “compensar a falta de beleza”, ao passo que Newman (1992, p. 172) retoma a obra de Michelangelo como “padrão de sublimidade”. Se, de um lado, há a quietude da experiência estética do belo, que ocorre por meio de suas formas perfeitas e suas composições equilibradas, de outro, há a experiência do sublime, promovida através da ideia da elevação e da intensidade:

A beleza se encontrava na defensiva desde pelo menos o século XVIII, quando o conceito do sublime entrou pela primeira vez na consciência do Iluminismo por meio da tradução feita por Boileau de um texto sobre o assunto escrito por um retórico um tanto obscuro, tradicionalmente conhecido como Longino. E também por meio da *Uma investigação filosófica acerca da origem do sublime e do belo*, do estadista irlandês Edmund Burke. A beleza tinha se tornado, no Iluminismo, inextricavelmente associada ao gosto, e o gosto refinado constituía a marca decisiva de uma formação estética. Falar em educação estética implica dizer que regras podem ser aprendidas, como na educação moral, mas seria de esperar que, em ambas, com o tempo, o aluno ficasse por conta própria e soubesse dizer se algo é belo ou correto, respectivamente, por meio da aquisição de bom gosto em cada campo. Era inteiramente correto da parte de Newman associar a ideia de beleza com a de perfeição. A marca do sublime, por contraste, era o êxtase, ou *enthusiasmos*. Esses termos, ou melhor, seus equivalentes, continuam a desempenhar um papel no vocabulário da apreciação estética (DANTO, 2015, p. 172).

Nesse contraponto entre as experiências da elevação, intensidade, sublime e belo, segundo Danto (2015, p. 169), Newman qualificou um novo caminho, o que coloca a história da arte como a luta estética entre “a exaltação a ser encontrada na forma perfeita”, por um lado, e “o desejo de destruir a forma, por outro, onde a forma pode ser disforme”. Contudo, faz parte dessa trajetória a experiência da intensidade, que está presente na pintura desde Michelangelo, e o *impulso* pela destruição da beleza, que se manifestou a partir dos impressionistas. Quando Newman (1992) afirma que os artistas europeus ainda mantinham relações com a superfície do Renascimento, ao invés de afirmar a intensidade do sublime, ele reafirma a condição da beleza. Esse movimento de Newman (1992) remete a uma dialética: a pintura a partir da modernidade teria, simultaneamente, a intensidade e a vontade de destruir a beleza e, ao mesmo tempo, mantém o pacto (renascentista) com ela. Em sua defesa do sublime na pintura, afirma que esse pacto tem de ser rompido de maneira radical através de um novo olhar, que só estaria fora da Europa. Newman (1992, p. 172) reforça a defesa pela pintura do sublime, mas parece ser possível afirmar que seu compromisso é com a “destruição da beleza”. Quando ele vê a pintura dos mestres no Louvre como manchas e composições, ele não está apenas afirmando que seu olhar sobre o mundo é abstrato, mas está reconhecendo ali o pacto desses artistas com manifestações da beleza. Nesse caminho, Newman (1992) afirma, mais uma vez, a opção que está no *Enquiry* de Burke (2013). De um lado, o belo, de outro, o sublime. Contudo, todo esse percurso deixa evidente que também existe o não-belo e o não-sublime, ou seja, o feio. Sua grande contribuição foi evidenciar que as experiências

estéticas do belo, do sublime e do feio não têm relação com a forma, e sim com os diversos “lugares no tempo” (LYOTARD, 1997), que, por sua vez, constituem uma obra de arte.

Conclusão

Este trabalho se iniciou a partir de duas questões relacionadas às artes pictóricas: o fato de elas estimularem a experiência sensível do desagradável, do assustador – como nas telas de Otto Dix e Rubens –, e a evidência dos processos que buscaram romper com a representação do belo e que revelaram a experiência sensível do artista, como nas paisagens de Cézanne. No segundo caso, a obra não provoca a repugnância das primeiras, porém, não deixam de remeter ao estranhamento. Apesar das abordagens distintas, esses primeiros exemplos permanecem vinculados a algum tipo de figuração. Ao observarmos o quadro, podemos dizer que reconhecemos um retrato, uma cabeça degolada e uma montanha, contudo, a pesquisa sobre a experiência estética do feio nos revelou um aspecto oposto, no sentido de que, para que ela ocorra, não é necessário que a obra de arte seja de natureza figurativa, ela pode ser despertada a partir de situações relacionadas com a arte abstrata. Nesse sentido, como constatado a partir desses exemplos iniciais, há um embate com relação à feiúra nas artes pictóricas, uma vez que é necessário considerar que a relação entre figura e experiências desagradáveis também toca as categorias vinculadas à estética clássica, como harmonia, beleza etc. A pesquisa trouxe à baila três questões fundamentais:

- a categoria estética do feio não está definida e não é autônoma;
- a experiência estética do feio não está condicionada à existência da figuração; o fato de ocorrer a representação da feiúra não garante que a experiência estética equivalente ocorra;
- eventos da arte moderna e contemporânea podem estar atrelados às discussões do âmbito estético anteriores ao século XX.

Um dos aspectos relativos à primeira questão é a relativização do feio no âmbito estético tendo como contrapartida a categoria do sublime, considerando que ambas têm em comum o fato de romperem com o belo. Esse evento elucidava duas situações relevantes no que tange à história da estética: a primeira é o fato de que, na crise da categoria do belo, ocorrida a partir da modernidade, a categoria que emerge é a do

sublime, e não a do feio, e esta não é claramente definida. Por exemplo, no *Enquiry* de Burke, há a separação do belo e o sublime, e a categoria do feio foi vinculada às outras duas. A segunda situação é que o debate filosófico ocorrido em torno da obra de Newman, que, ao ampliar as análises em torno da categoria do sublime, revelou uma configuração para a experiência estética do feio. Essa relação entre o feio e o sublime passa por aspectos discutidos ao logo desta pesquisa, como o paragono poesia/pintura, os efeitos provocados na imaginação e a questão da obscuridade.

Lyotard (1985, p. 104) aponta para o fato de que as vanguardas artísticas do século XX foram responsáveis pela ruptura da relação espaço/tempo, conseqüentemente, o fim do paragono poesia/pintura, e, além disso, altera a forma como o observador percebe a obra de arte e, conseqüentemente, as experiências estéticas que ela provoca. Em Burke – isto é, em uma teoria anterior a essa afirmação –, a pintura não manifesta o sublime porque não consegue produzir a intensidade necessária, mas ele pode ocorrer na poesia, posto que a linguagem é experimental. Em Lessing, a produção dos efeitos do feio tem um caráter de não clareza, uma vez que ele se manifesta na poesia que não descreve os detalhes e no quadro onde figura os efeitos, e não as evidências, do desagradável.

A conjectura que se estabelece aqui diz respeito ao lugar de destaque que Burke e Lessing dão à imaginação. É ela a faculdade responsável pela maneira como os afetos ocorreram, sendo um dos elementos que constituem a distinção entre a poesia e a pintura. A poesia mantém mais ativa a imaginação desde que não se detenha a uma descrição pormenorizada da narrativa, que deixe ativa a falta de clareza das ideias. A pintura, por sua vez, é considerada como arte da figuração e, por isso, restringe a nossa imaginação; é como um texto no qual estão descritos os detalhes de uma cena. O que ocorreu a partir da arte moderna, da qual o Expressionismo Abstrato, destacado por Lyotard (1985), é um exemplo avançado, é o fato de que a obra não nos coloca diante de uma narrativa, pois somos conduzidos a experimentar a forma abstrata. Seus efeitos são mais próximos daqueles vinculados à poesia em Lessing e Burke, uma vez que, ao não termos os elementos que configuram uma imagem, uma narrativa, essa ausência conseqüentemente torna mais ativa a nossa imaginação.

A ruptura com o espaço/tempo provoca a reflexão sobre os tempos da obra, que Lyotard (1997) agrupou em categorias do tempo de produção e de consumo, ao qual a obra se refere como circulação e relação do artista com o tempo. Dessas quatro categorias, a obra de Newman é um exemplo de ruptura com a terceira. Contudo, um fato se manifesta a partir dessa conclusão, que é a incorporação da análise da narrativa do artista, como um material importante para a compreensão da experiência estética da obra: “o pensamento sobre o fazer artístico também constitui a obra” (LYOTARD, 1985, p. 99), “a pintura nos ensina a pensar o quadro, como imagem e para além da imagem” (SAINT GIRONS, 2009, p. 19). Como apontou Saint Girons (2005, p. 152), a obra de Newman vem acompanhada de seu texto, e seus títulos são registros da maneira como o artista pensou não só a obra, mas seu próprio lugar no tempo. Isso, contudo, é um efeito que se torna ativo em nossa imaginação em decorrência da própria falta de clareza, isto é, pelo princípio do obscuro. A mistura de todos os elementos garante a ruptura espaço/tempo, proposta por Lyotard (1997), mas nos coloca em dúvida sobre qual experiência estética está em jogo.

Newman considerava as seguintes questões presentes no *Enquiry* de Burke: caso o obscuro provoque o terror, ele nos remete à experiência estética do sublime, e, caso permaneça na falta de clareza, tem-se então a experiência do feio. A partir da confluência desses elementos, tem-se também a revelação por intermédio do *lógos* do artista, no qual ele descreve a necessidade da arte em destruir a beleza (NEWMAN, 1992). A partir do cruzamento de todos esses aspectos, *não podemos afirmar* que na obra do Expressionismo Abstrato estejamos submetidos à experiência estética do feio, e sim que, se considerarmos os aspectos levantados a partir desse evento, podemos constituir uma síntese do que a configura. Nessa perspectiva, a experiência estética do feio é caracterizada pela ruptura espaço-tempo, pela incorporação dos tempos do artista e pela ativação da imaginação por meio da obscuridade. Podemos concluir que a pintura absolutamente abstrata consubstanciada pelos seus tempos é aquela que pode provocar a experiência sensível do feio na arte em geral.

A perspectiva de Adorno (2019), sobre as questões que permeiam a arte abstrata, é bastante distinta da anterior; a problematização ocorre a partir das

vicissitudes sociais, tendo em vista que a abstração faz parte do condicionamento histórico do *material*. Ao elaborar uma obra, o artista tem à sua disposição um amplo conjunto de materiais artísticos contemporâneos, sendo que estes estão vinculados à sociedade. Por exemplo, uma pintura abstrata realizada na União Soviética pós-revolucionária é constituída de materiais distintos daqueles utilizados pelos artistas do Expressionismo Abstrato nos Estados Unidos da década de 1950. Estamos diante de obras que na aparência são similares, porém, seus processos são distintos. Nesse sentido, um dos maiores equívocos com relação ao feio nas artes é pensar que ele ocorra a partir das apresentações literais das mazelas sociais, nas quais o efeito provocado é a comoção. Como observou Erjavec (2010), do ponto de vista adorniano, isso não é função da arte. Por isso, faz-se mister a análise dos elementos que constituem a estrutura da linguagem artística, e não o que é revelado através da obra (DUARTE, 2016, p. 43). Por exemplo, se a arte moderna faz uso de materiais não agradáveis, ela se constitui como “expressão do sofrimento que os homens experimentam, de modo velado, reprimido, na vida cotidiana” (FREITAS, 2003, p. 28-29). Quando ela provoca os efeitos do desagradável, do choque, estes são mais próximos da experiência estética do feio e dizem mais sobre a sociedade do que a comoção resultante da observação de uma fotografia dos mortos na guerra, por exemplo.

A constatação que se estabelece é que aquilo que figura como feio nas artes pictóricas não constitui a experiência estética do feio. Ao aproximarmos os pensamentos de correntes distintas como os de Adorno e Lyotard, por exemplo, chegamos a uma conclusão geral: a produção dos efeitos da feiúra passa pelo estranhamento, pelo choque, pelo obscuro, por aquilo que deixa ativa a imaginação, pelos processos de produção da arte, e não pela evidência dos aspectos literais do feio e do desagradável.

Essa afirmação, contudo, traz um problema com relação aos exemplos das obras pictóricas tratados por esses autores, uma vez que eles são das artes abstratas do século XX, em que toda a problemática social perpassa questões distintas em relação às contemporâneas. Nesse sentido, a pesquisa sobre a experiência estética do feio também revela algumas perguntas: como isso poderia ser pensado diante na

multiplicidade atual? É suficiente continuar vinculando a experiência estética do feio e a “destruição da beleza”, afirmada por Newman, com as pinturas abstratas?

Podemos, contudo, fazer o questionamento oposto: de que maneira a arte moderna e contemporânea preserva vínculos com os efeitos abordados na estética da Antiguidade, do século XVIII e do século XIX? Para iniciar essa reflexão recorreremos a três exemplos distintos:

1. Na década de 2010, Günther von Hagens, anatomista alemão, expôs sua coleção de *plastinats*, que são cadáveres humanos conservados de maneira precisa, esqueletos, vísceras, músculos etc. Isso é possível devido à técnica desenvolvida por von Hagens, na qual é injetado no cadáver material plástico que substitui a água existente nas células, o que promove uma conservação imediata do corpo. A exposição cujo título é *Körperwelten* (os mundos do corpo, em tradução livre), recebeu milhares de visitantes em várias cidades da Europa e da Ásia. Segundo Jimenez (2005, p. 48), Günther von Hagens declara que não procura criar algo que faça parte do belo ou da estética, e sim uma “arte anatômica”, reconhecendo que a finalidade estética de seu trabalho tem um objetivo puramente pedagógico e científico. Apesar dessa negação, suas exposições ganharam o estatuto de arte e receberam milhares de visitantes.

2. Em 1935, Frida Kahlo, artista mexicana, pintou *Unos cuantos piquetitos* (Figura 11). O tema dessa tela é uma notícia de jornal: um homem assassinou com facadas sua companheira e, ao ser questionado sobre o fato, ele afirmou que eram apenas “umas facadinhas de nada”. A descrição de Herrera (2011, p. 222) demonstra os vínculos dessa obra com o feio na arte cristã:

Na tela, vemos a cena imediatamente seguinte ao crime: o assassino, ainda empunhado a faca ensanguentada, está de pé diante do corpo da vítima, que jaz esparramado na cama, a pele nua marcada pelas cutiladas e muito sangue. Como em algumas representações de Jesus descido da cruz, um dos braços da mulher está caído, a palma da mão, ferida e sangrando, aberta na direção do observador. [...] borrões de sangue alastram-se pela moldura da tela, tornam-se manchas vermelhas de tamanho natural.

3 – Em 2017, Weiwei, artista chinês, produziu a obra *Vases with a refugee motifs as a pilar*, composta por seis vasos de porcelana *gighua* (azul e branca) cujos desenhos são temas que figuram tragédias humanitárias contemporâneas: guerras,

ruínas, migrações, travessia marítima e campos de refugiados (Figura 21). Os temas representados nos recipientes foram pintados em tons de azul sobre o fundo branco, e, devido às tonalidades, as formas têm alguma tridimensionalidade. Os mesmos temas foram figurados de maneira negativa, branco sobre preto, em um painel que compõe o fundo da torre de vasos. O conjunto da obra de cerâmica tridimensional e o painel bidimensional nos coloca em um espaço no qual os efeitos não são a sensação do desagradável ou da repugnância, apesar de o conteúdo social ser uma questão terrível.

Esses três exemplos foram escolhidos para pensarmos uma das conclusões deste trabalho, isto é, de que os efeitos do feio, como abordados na estética da Antiguidade, do século XVIII e do século XIX, ainda são válidos para as experiências da arte contemporânea. Se a argumentação de Aristóteles passa pela ideia do quanto podemos sentir prazer em observar o desagradável, até que ponto estamos submetidos a esses efeitos? Continuamos sentindo prazer ao reconhecermos o tema mesmo que não queiramos vivenciar algo equivalente na realidade? As afirmações de Rosenkranz, do “belo desagradável”, do “belo negativo”, e de Hegel, “aquilo que não é belo”, continuam sendo válidas? Até que ponto as características do belo prevalecem sobre o feio? Considerando o argumento de que a feiúra pode existir na arte diante de justificativa – isto é, para fins científicos, de estudos de anatomia, ou para demonstrar as questões da ética cristã, como o martírio do corpo –, o feio continua ocorrendo no registro do belo, permitindo experiências sensíveis justificadas? Esse argumento permanece nos eventos da arte contemporânea. Quantas vezes nos deparamos com imagens, instalações e performances cujo objetivo é evidenciar mazelas, dores, fazendo uso da escatologia, provocando o desagradável, o asco e a repugnância? A diversidade da arte contemporânea provoca os mesmos efeitos? O fato de existir a figuração é suficiente para isso?

Se, por um lado, a arte moderna e contemporânea mantém vínculos com a figuração e com as questões estéticas anteriores ao século XX, por outra, ela é constituída pelo *material* disponível. Os fenômenos artísticos precisam ser analisados de maneira ampla para compreendermos as manifestações dos afetos desagradáveis, a ativação da imaginação, a permanência da obscuridade. Todos estes aspectos

foram retirados de textos nos quais a discussão estética predominante era sobre o belo e o sublime, contudo, se fizermos uma classificação daquilo que não é belo, ou do que não é sublime, não temos nenhuma garantia de que isso seja o feio. Por outro lado, também podemos afirmar, de certa maneira, que o feio faz parte das categorias estéticas do belo e do sublime. Buscar as experiências sensíveis da feiúra por meio dos fenômenos da arte moderna e contemporânea é lidar com o campo aberto, sem definições precisas, ou seja, é sucumbir à vivência do processo artístico de maneira ampliada, não se deter nos aspectos do desagradável ou da comoção produzidas por intermédio das evidências das mazelas sociais ou das tragédias pessoais. A experiência estética do feio é aquela que nos retira da quietude e dos prazeres do belo; é também aquela que não arrebatamos sentidos, como em algumas propostas do sublime. Para identificar a sua constituição, faz-se necessário percorrer as vicissitudes que a acompanham. Sua experiência só é possível ser analisada a partir de um amplo espectro de referências que atravessam várias áreas do conhecimento e a própria obra de arte. Diante da infinitude de fenômenos artísticos que evidenciam o desagradável, a ruptura com a linguagem e com os suportes, a desconstrução da forma, a experimentação dos materiais, as denúncias, a dissolução das fronteiras entre arte e objetos do cotidiano, a destruição da beleza, o martírio do corpo, as experiências do corpo, as migrações, as guerras, as narrativas pessoais, os segredos, as carcaças putrefatas, o lugar dos loucos, os doentes, as doenças, o quadrado branco sobre branco, a noite estrelada etc. Para a identificação da feiúra no âmbito filosófico e artístico, é necessária a análise de muitos condicionantes, é tamanha a complexidade que podemos fazer analogia com a frase de Victor Hugo, não existe o feio e sim os feios.

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- ADORNO, Theodor W. « Théories sur l'origine de l'art ». Tradução: Marc Jimenez. In : *Théorie Esthétique*. Paris : Klincksieck, 1989.
- _____. “Sobre a categoria do feio” e “Aspecto social e filosofia da história do feio”. Tradução de Verlaine Freitas. Inédito, 2019.
- _____. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- _____. *Aesthetic Theory*. London, New York: Continuum, 2002. ()
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- _____. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1971.
- _____. *La Poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 2011.
- _____. *Física*. Tradução: Lucas Angioni. São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.
- _____. *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- BACHMETJEVAS, V. “The ugly in art”. In: *Man and the Word* (Zmogus ir Zodis), vol. IV, 2007. p. 29-34.
- BANCAUD, Florence. L'Esthétique du laid, de Hegel à Ronsenkraz. Une « Esthétique de la résistance » ou de la résignation aux « art qui ne sont plus beaux » ? *Etudes Germaniques*, 2009/4 (no 256), p.899-917.
- BENJAMIM, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERNSTEIN, J.M. “The demand of Ugliness”: Picasso's bodies. In: BERNSTEIN, J.M.(ed.). *Art and Aesthetics after Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- BLANC-BENON, Laure. *La question du réalisme en peinture : approches contemporaines*. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 2009.
- BRAS, Gérard. *Hegel e a arte: uma apresentação à estética*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1989.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução: Enid Abreu. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- _____. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime e du beau*. Présentation et traduction: Baldine Saint Girons. Paris: Vrin, 2014.
- CHEMINAUD, Julie. *Les évadés de la médecine : physiologie et philosophie de l'art dans la France de la seconde moitié du 19^{ème} siècle*. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 2018.
- CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DAVIS, Michael. *The Poetry of Philosophy. On Aristotle's Poetics*. Tradução: Verlaine Freitas. South Bend: St. Augustine Press, 1992. p. 13-42.
- DANTO, Artur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2005.
- _____. *O abuso da beleza*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

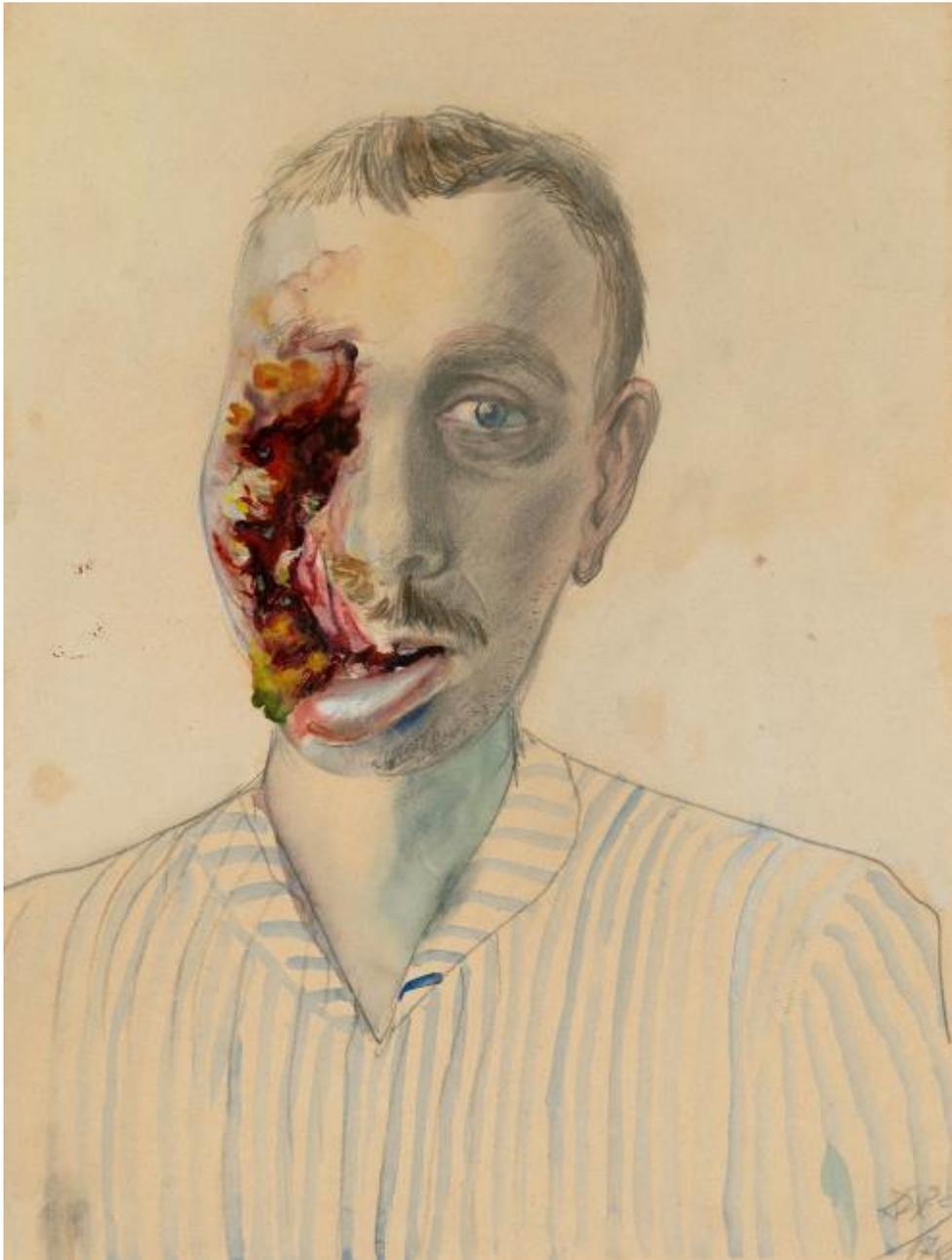
- DÉCULTOT, Élisabeth. Le Laocoon de Gottold Ephraim Lessing : de l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique. *Les Études Philosophiques*, 2003/2 no 65, p.197-212.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer e a Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____. Sobre o conceito de "pseudomorfose" em Theodor Adorno. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.7, p.31-40, 2009.
- _____. A questão do realismo na teoria estética de Theodor Adorno. *O que nos faz pensar*, n. 38, p. 35-54, julho de 2016.
- ECO, Umberto. *História da feiúra*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EINSTEIN, Carl. *Les arts de l'Afrique*. Apresentação e tradução: Liliane Meffre. Paris: J.Chambon, 2015.
- ERJAVEC, A. Aesthetics and the aesthetic today: after Adorno. In: BERNSTEIN, J.M.(ed.). *Art and Aesthetics after Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. Tradução: Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- FIGUEIREDO, Virginia. O sublime explicado às crianças. *Trans/Form/Ação*, Marília, v.34, p.35-56, 2011.
- FREITAS, Verlaine. Subjetividade esclarecida: do mito como racionalização à ciência como mitologia. *Caderno de filosofia e ciências humanas*. Belo Horizonte: Unicentro Newton Paiva, 1999. p. 52-58.
- _____. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- HAUSER, H. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HAPPHAN, Geoffrey G. *On the Grotesque: strategies of contradiction in art and literature*. Aurora: The Davis Group Publishers, 2006
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. Tradução: Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2010.
- HERRERA, Hayden. *Frida: a biografia*. Tradução: Renato Marques. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- HERRERO, David. *Estética*. Barcelona: Editorial Herder, 1988.
- HOHENDAHL, Peter Uwe. Aesthetic violence: the concept of the ugly in Adorno's Aesthetic Theory. *Cultural Critique* 60, University of Minnesota Press, p. 171-196, Spring 2005.
- HUHN, Thomas. Diligence and industry: Adorno and the ugly. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, Volume 12, n.3 (fall), 1988, p.138-146.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução: de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Tradução: Fulvia M.L. Moretto. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1999.
- _____. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1993.
- KAPP, Silke. *Non satis est: excessos e teorias estéticas no Esclarecimento*. Porto Alegre: Escritos, 2004.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KAUFMANN, Pierre. *L'Expérience émotionnelle de l'espace*. Paris : Vrin, 1967.
- KLEE, Paul. *Sobre arte moderna e outros ensaios*. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.
- _____. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. Tradução: Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Les raisons de l'art : Essai sur les théories de la peinture*. Paris: Gallimard, 2014.
- _____. *A pintura - Vol.9: o desenho e a cor*. Tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *A pintura - Vol.4: O belo*. Tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Ed.34, 2004.
- LONGINO. *Do Sublime*. Tradução : Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LYOTARD, J.F. Le sublime, à présent. *Po&sie*, nº34, Paris, 3º trimestre, 1985.
- _____. *O Inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1997.
- MELOT, Michel. « Le laid idéal ». *Les cahiers de médiologie 2003/1*. Paris : Gallimard, 2003, p. 149-160.
- MENNINGHAUS, Winfried. Disgust: poetry of putrefaction “beautiful disgust” and pathology of the “romantic”. In: *Disgust: theory and history of a strong sensation*. Tradução: Howard Eiland e Joel Golb. New York: State University of New York Press, 2003.
- MÈREDIEU, Florence. *Histoire de l'art, matérielle e immatérielle, moderne e contemporain*. Paris: Larousse, 2017.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1999.
- O'NEILL, J.P. (org). *Barnett Newman: selected wand interviews*. Los Angeles: University California Press, 1992.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PRICE, Uvedale. *An essay on the picturesque compared with the sublime and the beautiful (1796)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- PARRET, Herman. On the beautiful and the ugly. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 34, p. 21-34, 2011. Edição Especial 2.
- RAULET, Gérard. Préface. In : Rosenkranz, K. *Esthétique du laid*. Tradução: Gérard Raulet Belval : Les Éditions Circé, 2004.
- REYNOLDS, Joshua. *Seven discourses on art*, 2005. Disponível em: www.gutenberg.net (Consultado em: julho de 2020).
- ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Edição e tradução: Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero editor, 1992.
- _____. *Esthétique du laid*. Tradução e prefácio: Gérard Raulet. Belval : Les Éditions Circé, 2004.

- RUBIN, William (Editor). *"Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.
- SERS, Philippe. *Totalitarisme et avant-gardes : falsification et vérité en art*. Paris : Les Belles Lettres, 2001.
- SAINT GIRONS, Baldine. Risques de la Laideur. In : *Fiat lux : une philosophie du Sublime*. Paris: Quai Voltaire, 1993.
- _____. *Le pouvoir esthétique*. Paris : Éditions Manicius, 2009.
- _____. *Le sublime : de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Desjonquères, 2005
- _____. « Présentation ». In : BURKE, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime e du beau*. Paris: Vrin, 2014.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O Enigma vazio: impasses da arte e da crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e cátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. *Alea* v.5, n.1, jan/jun 2003. P.29-46.
- _____. Sobre a beleza do feio e a sublimidade do mal. *Revista eletrônica de jornalismo científico*, 2006.
- SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2002.
- _____. As maçãs de Cézanne (1968). In: SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna séculos XIX e XX*. Tradução: Luis Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1996.
- SJÖHOLM, Cecilia. Lessing's laocoon: aesthetics, affects and embodiment. *The Nordic Journal of Aesthetics*, n.46, 2013, p.18-33.
- SOCHA, Eduardo. Lessing na estética de Adorno: música, pintura e a questão da pseudomorfose. *Trans/Form/Ação, Marília*, v.42, n.3, p.91-118, 2019.
- SÜSSEKIND, Pedro. O sublime e o Expressionismo Abstrato. *Dois Pontos*, Curitiba, São Carlos, vol.11, n.1, p. 183-203.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estetica: la estetica antigua*. Madrid: Akal Ediciones, 2000.
- _____. *Historia de seis ideas: arte, belleza, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Editorial Tecnos, 1992.
- TOUPIN, Gabriel. La laideur: émancipation conceptuelle. *Le cahier d'Itaque*, n.21 Automne 2017. P.55-70.
- _____. *Perspectives critiques sur la laideur : possibilité esthétique et artistique*. Université de Montréal, 2017. Disponível em : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/> (Consultado em: julho, 2020).
- ZILIO, Carlos. "Barnett Newman: o que é pintar". In: *Artepensamento*, Rio de Janeiro: IMS, 1994.
- ZUIDERVAART, L. *Adorno's aesthetic theory: the redemption of illusion*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
- WASZEK, Norbert. L'Esthétique de la laideur de Karl Ronsekranz. *Germanica* 37, 2005, p.17-26.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução: João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- WOOD, Paul. Realismos e realidades. In: FER, BRIONY...[et alii]. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. Tradução: Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998.

ANEXO – IMAGENS

Figura 1. Otto Dix, *Kriegserletzter* (1922)



Fonte : www.imgur.com [consulta: janeiro, 2020]

Figura 2. Rubens, *Medusa* (1618)



Fonte : www.wga.hu [consulta: janeiro, 2020]

Figura 3. Rubens, *Diana voltando da caçada* (1618)



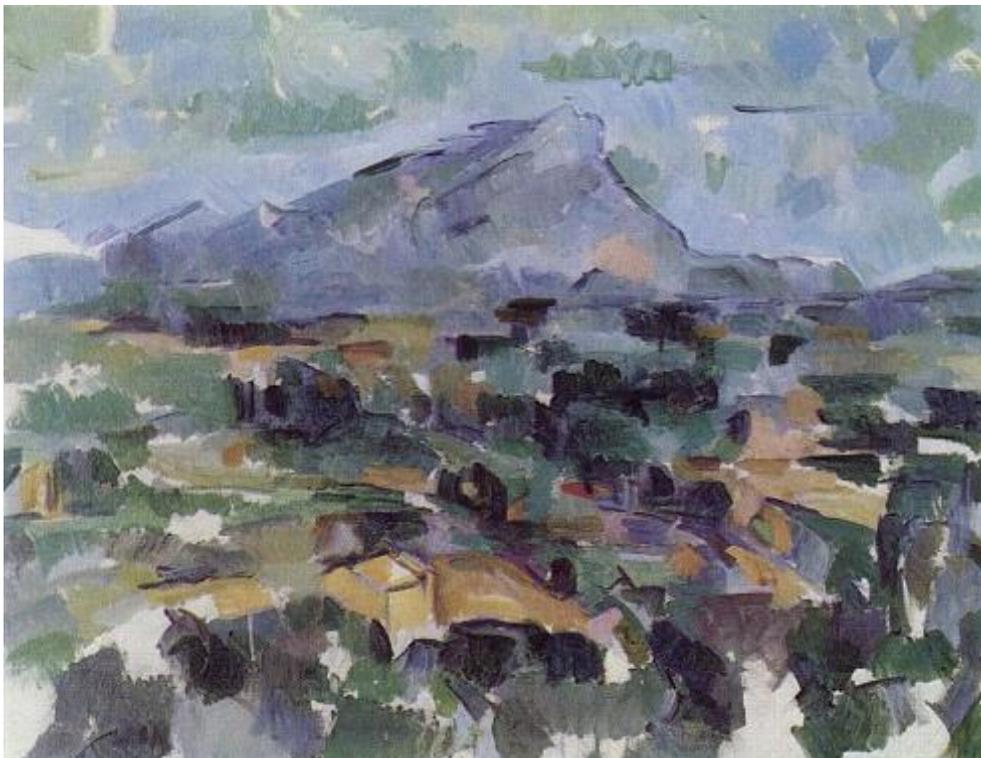
Fonte : www.wga.hu [consulta: janeiro, 2020]

Figura 4. Cézanne, *Montanha Sainte-Victoire* (1885)



Fonte: www.wikiart.org [consulta: janeiro, 2020]

Figura 5. Cézanne, *Montanha Sainte-Victoire* (1905)



Fonte: www.wikiart.org [consulta: janeiro, 2020]

Figura 6. G.Audran, *Pintura* (1690)



Fonte : www.bnf.org [consulta: janeiro de 2020]

Figura 7. J.von Sandrart, *A invenção da pintura* (1690)



Fonte : www.bnf.org [consulta: janeiro de 2020]

Figura 8. Atribuído a Agesandro, Atenodoro e Polidoro, *Grupo escultórico Laocoonte* (27 a.C.- 68 d.C)



Fonte : www.wga.hu [consulta: janeiro, 2020]

Figura 9. Rubens, *São Roque curando os doentes da peste* (1623)



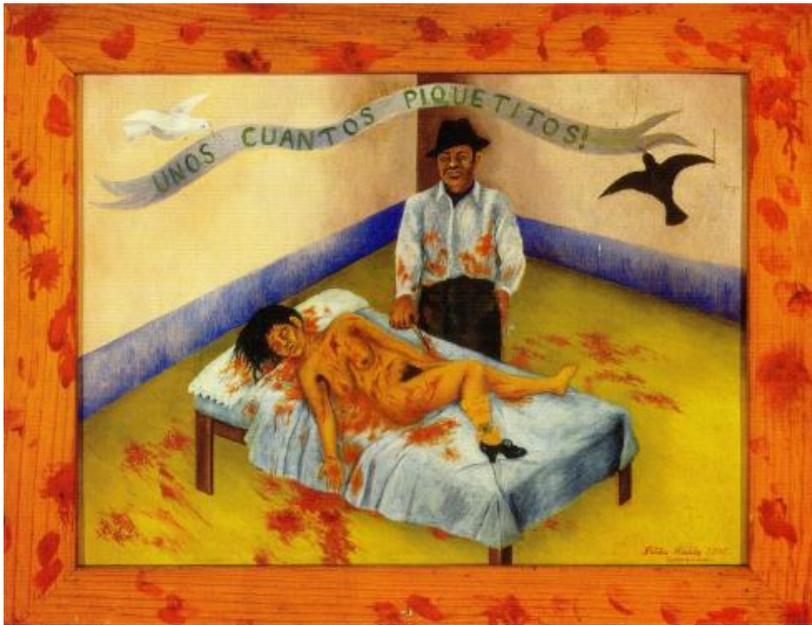
Fonte : www.wga.hu [consulta: janeiro, 2020]

Figura 10. Gros, *Napoleão entre os empesteados de Jaffa* (1799)



Fonte : www.wga.hu [consulta: janeiro, 2020]

Figura 11. Frida Kalho, *Unos cuantos piquetitos* (1935)



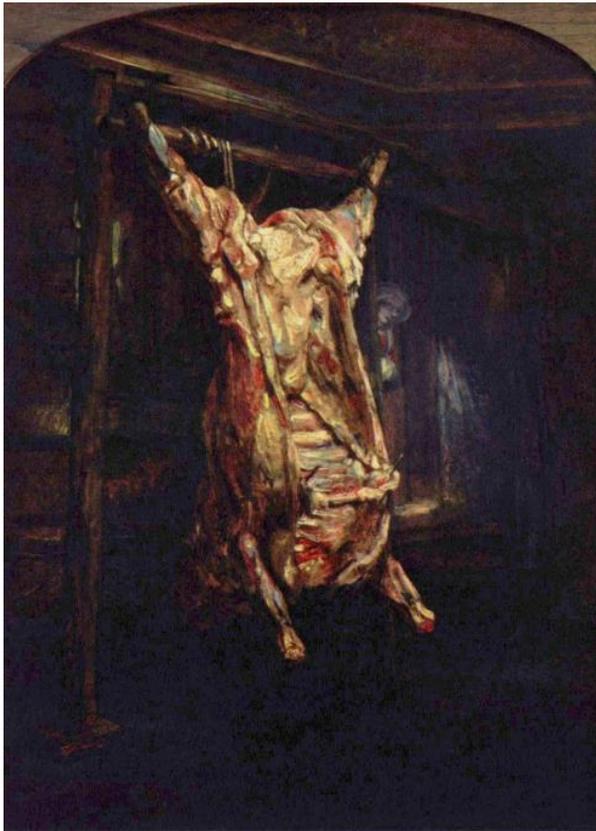
Fonte : wikiart.org [consulta: janeiro, 2020]

Figura 12. Grünewald, *Crucificação (detalhe)* (1512-1516)



Fonte : www.wga.hu [consulta: janeiro, 2020]

Figura 13. Rembrandt, *Carça de boi* (1657)



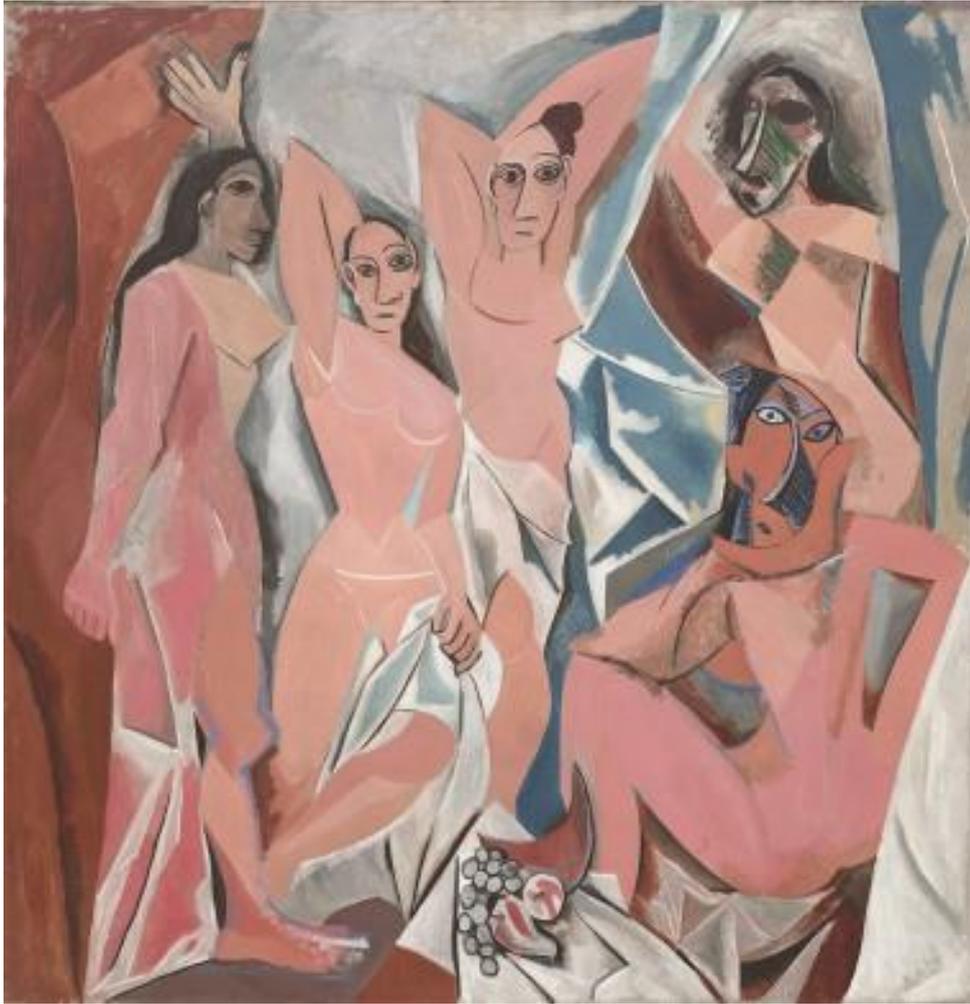
Fonte : www.wga.hu [consulta: janeiro, 2020]

Figura 14. Chaïm Soutine, *Carça de boi* (1925)



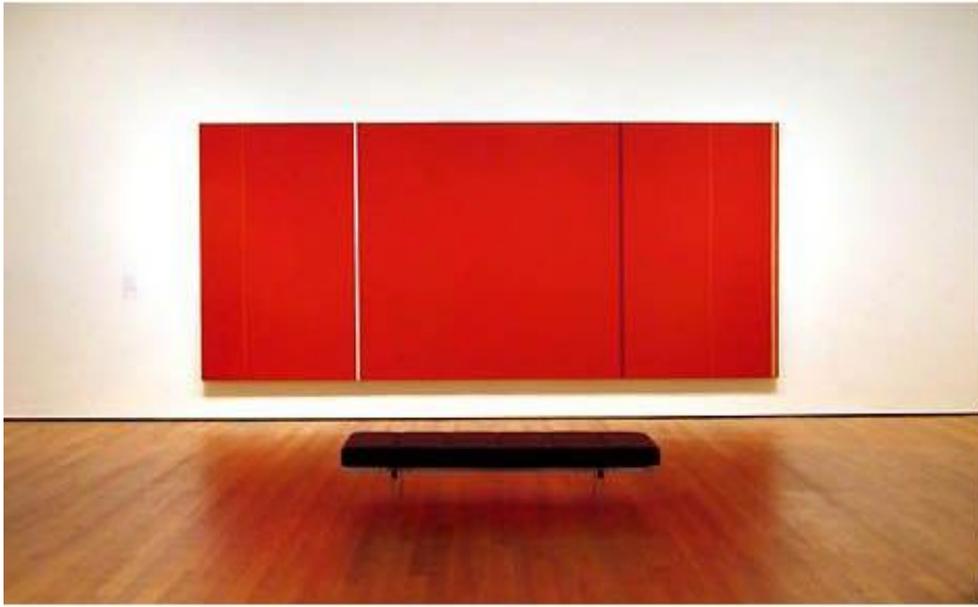
Fonte: www.wikiart.org [consulta: janeiro, 2020]

Figura 15. Picasso, *Les demoiselles d'Avignon* (1907)



Fonte : www.moma.org [consulta: janeiro, 2020]

Figura 16. Barnett Newman, *Vir heroicus sublimis* (1950)



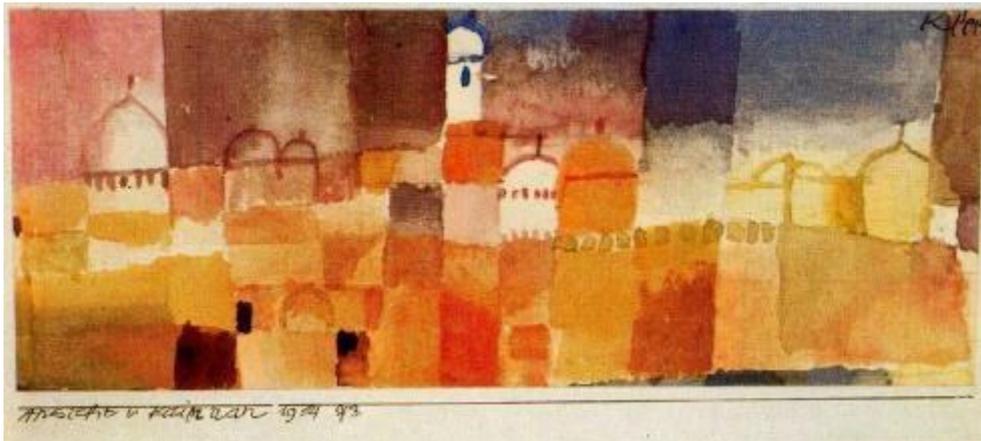
Fonte : www.moma.org [consulta: janeiro, 2020]

Figura 17. Barnett Newman, *Stations of cross* (1966)



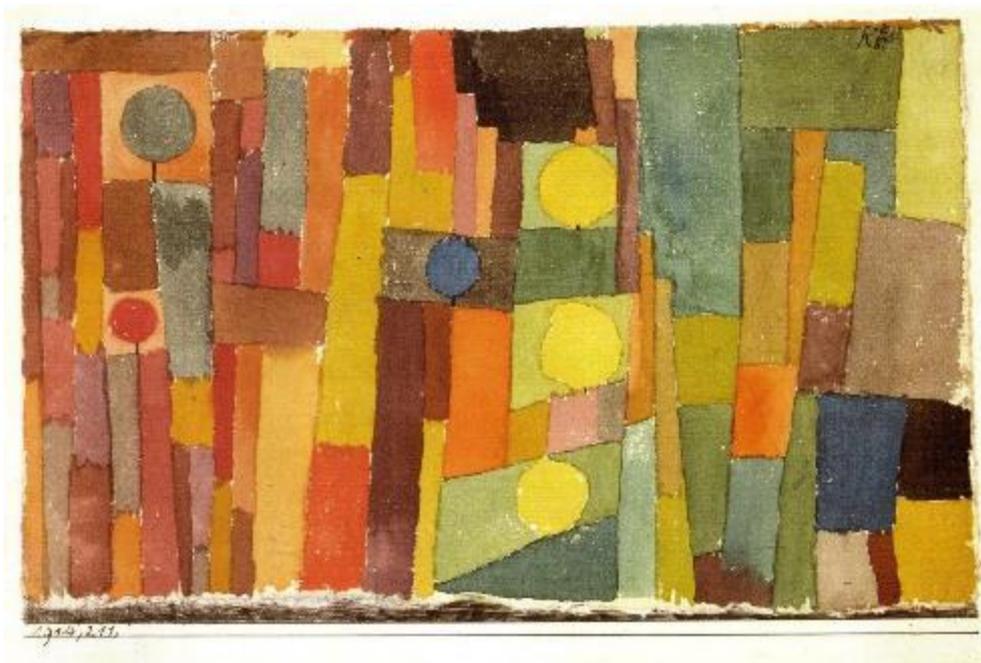
Fonte : www.moma.org [consulta: janeiro, 2020]

Figura 18. Klee, *Vista de Kairuan* (1914)



Fonte : www.zpk.org [consulta: janeiro, 2020]

Figura 19. Klee, *No estilo de Kairuan sutilmente copiado* (1914)



Fonte : Fonte : www.zpk.org [consulta: janeiro, 2020]

Figura 20. Michelangelo, *Capela Sistina (detalhe)* (1508-1517)



Fonte : www.wikiart.org [consulta: janeiro, 2020]

Figura 21. Weiwei, *Vases with a refuge motif as a pilar* (2017)



Fonte : www.wikiart.org [consulta: janeiro, 2020]