



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LARISSA DELGADO BUENO DA SILVA

**CULTURA VISUAL E AS ALEGORIAS DA ESTÉTICA:
O IMAGINÁRIO DA FEALDADE NA PRODUÇÃO DE
SENTIDO DO SÉCULO XXI**

Londrina
2025

LARISSA DELGADO BUENO DA SILVA

**CULTURA VISUAL E AS ALEGORIAS DA ESTÉTICA:
O IMAGINÁRIO DA FEALDADE NA PRODUÇÃO DE
SENTIDO DO SÉCULO XXI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* (Mestrado) em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina.

Área de Concentração: *Práxis* Comunicacional.

Linha de Pesquisa: Produção de Sentido nas Mídias.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rosane Fonseca de Freitas Martins.

Londrina
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

B928c Bueno da Silva, Larissa Delgado .
CULTURA VISUAL E AS ALEGORIAS DA ESTÉTICA : O IMAGINÁRIO DA FEALDADE NA PRODUÇÃO DE SENTIDO DO SÉCULO XXI / Larissa Delgado Bueno da Silva. - Londrina, 2025.
107 f. : il.

Orientador: Rosane Fonseca de Freitas .
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2025.
Inclui bibliografia.

1. Beleza - Tese. 2. Feiura - Tese. 3. Representações Visuais - Tese. 4. Percepção Social - Tese. I. Freitas , Rosane Fonseca de . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

LARISSA DELGADO BUENO DA SILVA

**CULTURA VISUAL E AS ALEGORIAS DA ESTÉTICA:
O IMAGINÁRIO DA FEALDADE NA PRODUÇÃO DE
SENTIDO DO SÉCULO XXI**

BANCA AVALIADORA

Prof^a. Dr^a. Rosane Fonseca de Freitas Martins
Docente do Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade Estadual de Londrina
(UEL) - Londrina, Paraná, Brasil.

Prof^a. Dr^a. Maria Antônia Romão da Silva
Docente do Curso de Design de Moda da
Universidade Estadual de Londrina
(UEL) - Londrina, Paraná, Brasil.

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani
Docente do Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade Estadual de Londrina
(UEL) - Londrina, Paraná, Brasil.

Londrina, 24 de março de 2025.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, Prof^a. Dr^a Rosane Fonseca de Freitas Martins, pela disposição em me guiar nesta jornada. Suas contribuições foram fundamentais para a ampliação do meu olhar enquanto pesquisadora.

Aos docentes do Programa de Mestrado em Comunicação que, para além das disciplinas, me ensinaram sobre o processo investigativo, colaborando diretamente para o meu desenvolvimento acadêmico.

Aos professores Maria Antônia Romão e Miguel Luiz Contani, por aceitarem constituir essa banca, dando sugestões essenciais para a finalização deste trabalho.

Aos meus familiares e amigos, especialmente a minha mãe Jaqueline Delgado Paschoal, pelo amor e compreensão incondicionais, e à minha tia Jeani Delgado Moura pelo apoio durante essa caminhada.

Finalmente, a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, o meu muito obrigada.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

SILVA, Larissa Bueno da. *Cultura Visual e as Alegorias da Estética: o Imaginário da Fealdade na Produção de Sentido do Século XXI*. 107 fls. **Dissertação** (Programa de Pós-Graduação em Comunicação), Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

RESUMO

Na história da civilização ocidental, a estética da beleza sempre teve lugar de destaque e manteve sua marca nas produções artísticas e culturais. Já a feiura, ao ser associada àquilo que é desarmonioso, amorfo e descomunal, esteve à margem das pesquisas e das representações visuais, em relação à sua gênese, desenvolvimento e particularidades. Nesse sentido, o problema que norteou esse estudo foi: “De que maneira os princípios da fealdade se manifestam no contexto de uma sociedade hiperespetacularizada?” O objetivo principal foi investigar a estética do feio, suas reverberações no imaginário coletivo, bem como suas representações no campo das artes e da moda. A metodologia utilizada teve como base a pesquisa bibliográfica e exploratória, a partir de autores que se debruçaram sobre a estética e sua intrínseca relação com o belo e feio, a saber: Rosenkranz (2015), Baumgarten (1993), Kant (1995), Hegel (1996), Kirchof (2003), (Eco, 2004; 2007), Rosenfield (2006), Guyer (2020), Gombrich (2011), Lino (2015; 2020), Lipovetsky e Serroy (2015), Nunes (2017; 2020), Deleuze e Guattari (2011), entre outros. Além da revisão bibliográfica, a pesquisa utilizou a metodologia do Estado da Arte para consolidar o referencial teórico, seguida pela Análise de Protocolo Verbal (VPA), que organiza os dados em unidades, questionamentos e suposições, estruturando informações e conceitos-chave para uma análise estratégica do conteúdo coletado. Os resultados finais evidenciam que a ascensão do feio aos debates e alegorias estéticas, não significa sua completa aceitação social. A fealdade segue fortemente atrelada a idealizações de cunho negativo, e, mesmo na contemporaneidade, em que é possível notar uma espécie de democratização estética, a busca pela perfeição continua sendo massiva, atingindo novos graus de obsessão coletiva.

Palavras-chave: Beleza; Feiura; Representações Visuais; Percepção Social; Hiperespetacularização.

SILVA, Larissa Bueno da. Visual Culture and the Allegories of Aesthetics: the Imaginary of Ugliness in the Production of Meaning in the 21st Century. 107 fls. **Dissertation** (Postgraduate Program in Communication), State University of Londrina, Londrina, 2024.

ABSTRACT

In the history of Western civilization, the aesthetics of beauty have always had a prominent place and have maintained their mark on artistic and cultural productions. On the other hand, ugliness, being associated with what is disharmonious, amorphous and uncommon, has been left out of research and visual representations in relation to its genesis, development and particularities. In this sense, the problem that guided this study was: "How are the principles of ugliness manifested within the context of a hyper-spectacularized society?". The main objective was to investigate the aesthetics of ugliness, its reverberations in the collective imagination, as well as its representations in the field of art and fashion. The methodology used was based on bibliographical and exploratory research, based on authors who have focused on the aesthetics and its intrinsic relationship with beauty and ugliness: Rosenkranz (2015), Baumgarten (1993), Kant (1995), Hegel (1996) Kirchof (2003), (Eco, 2004), Rosenfield (2006), Guyer (2020), Gombrich (2011), Lino (2015; 2020), Lipovetsky and Serroy (2015), Nunes (2017; 2020), Deleuze e Guattari (2011), among others. In addition to the literature review, the research used the State of the Art methodology to consolidate the theoretical framework, followed by Verbal Protocol Analysis (VPA), which organizes data into units, questions and assumptions, structuring information and key concepts for a strategic analysis of the content collected. The final results show that the rise of the ugly in aesthetic debates and allegories does not mean that the ugly is not the same as the ugly. Ugliness continues to be strongly linked to negative idealizations, and even in contemporary times, where it is possible to see a kind of aesthetic democratization, the search for perfection continues to be massive, reaching new levels of collective obsession.

Keywords: Beauty; Ugliness; Visual Representations; Social Perception; Hyperspectacularization.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Hermes com o jovem Dionísio (340a.C)	21
Figura 2 A anunciação (1333)	23
Figura 3 Mona Lisa em perspectiva	25
Figura 4 Judite e Holofernes (1599)	27
Figura 5 Ofélia (1851-1852)	28
Figura 6 Wild thang – o cachorro mais feio do mundo (2024)	43
Figura 7 Dânae recebendo a chuva de ouro (1560-1565)	46
Figura 8 O Grito (1893)	50
Figura 9 Torture-Morte (1959)	52
Figura 10 <i>The Tear Dress</i> e <i>The Skeleton Dress</i> (1938)	53
Figura 11 Le Jardin Enchanté (2021)	79
Figura 12 Davi (2021)	80
Figura 13 Davi (1504)	80
Figura 14 Pigeon Clutch Bag (2022)	81
Figura 15 Compilado Moschino (2017 -2022)	83
Figura 16 Wedgie (2023)	85
Figura 17 You gotta speak with the new generation they are crazy (2023)	86
Figura 18 Semana de Moda de Pequim (2016)	88
Figura 19 O horror de Robert Wun (2024)	89
Figura 20 Editorial Fresh Meat (2018)	90
Figura 21 Editorial Fresh Meat (2018)	91
Figura 22 Red Rack of Those Ravaged and Unconsenting (2017)	93
Figura 23 Roughly Documented, Three Million Eighty Eight Thousand Seven Hundred and Seventy Six (2021)	95
Figura 24 Roughly Documented, Three Million Eight Hundred Ninety Four Thousand and Fifty Six (2021)	96
Figura 25 Elisaeue, do filme <i>A Substância</i> (2024)	97

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	08
2 A ESTÉTICA E O BELO NO DECORRER DA HISTÓRIA.....	15
2.1 ESTÉTICA NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA.....	16
2.2 O NÚMERO COMO PRINCÍPIO E O BELO COMO NECESSÁRIO: HARMONIA, EQUILÍBRIO, PROPORÇÃO E SIMETRIA.....	20
2.3 A EMANCIPAÇÃO DA ESTÉTICA EM BAUMGARTEN.....	29
2.4 O BELO NAS PERSPECTIVAS DE KANT E HEGEL.....	33
3 O VALOR POSITIVO DA FEIURA EM ROSENKRANZ.....	38
3.1 A ESTÉTICA DA FEIURA EM ROSENKRANZ.....	38
3.2 O CONCEITO DE FEALDADE NA NATUREZA	41
3.3 A FEIURA NO PLANO ESPIRITUAL.....	43
3.4 O FEIO NO CAMPO ARTÍSTICO E NAS ARTES PARTICULARES.....	44
3.5 O PROTAGONISMO DA FEALDADE	48
4 O TRIUNFO DA FEALDADE NAS REPRESENTAÇÕES VISUAIS.....	57
4.1 A ESTÉTICA DA BELEZA E DA FEIURA: O QUE RETRATAM AS PESQUISAS.....	57
4.1.1 Mapeando A Beleza E A Feiura.....	60
4.1.2 Compilando As Investigações.....	64
4.2 A SOCIEDADE DO HIPERESPETÁCULO: CONFIGURAÇÕES SOCIAIS E ESTÉTICAS.....	71
4.2.1 O Feio Palatável: O Neokitsch, Vulgaridade e Baixa Cultura.....	77
4.2.2 A O Feio do Horror: Denúncia, Protesto e Profanação.....	83
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS.....	104

1 INTRODUÇÃO

As políticas da estética sempre se manifestaram por intermédio de critérios formais, mas atuaram para além deles e, em diversas ocasiões, funcionaram como demarcadores de hierarquia entre sociedades distintas. A idealização do belo ocupa lugar de destaque no desenvolvimento humano e mantém sua marca no âmbito da corporeidade e das produções artísticas e culturais. Por sua associação histórica aos conceitos de moralidade, virtude e harmonia, a beleza está comumente relacionada àquilo que é desejável e, desse modo, caminha em consonância com valores estabilizados. Nesse sentido, “parece que aquilo que é belo, é igual aquilo que é bom e, de fato, em diversas épocas históricas criou-se um laço estreito entre o belo e o bom” (Eco, 2004, p.9).

Em contrapartida, uma estética renegada, designada como feia, é rechaçada e associada com adjetivos que permeiam do vil ao esdrúxulo. Isso ocorre porque o imaginário coletivo atribui uma multiplicidade de termos negativos a aspectos e construções visuais que fogem aos ditames da beleza. Apesar de historicamente ter sido simplificado como mera oposição ao aprazível, “o conceito de feiura, de beleza negativa, faz parte da estética. Não existe outra ciência à qual pudesse ser atribuída, então é correto falar sobre uma estética da feiura” (Rosenkranz, 2015, p. 33). Independentemente de sua frequente associação ao desagradável, a discussão sobre o feio aflora em importantes discussões sociais, que recaem sobre questões relativas à classe, gênero e raça.

É dessa maneira que, desde o século XIX, mudanças na produção de sentido vêm desconstruindo preceitos considerados clássicos até então. Em um cenário de agitações generalizadas, surgem as primeiras rugas na acepção sacra do belo. Com o advento dos movimentos artísticos de vanguarda, a fealdade passou a ser gradualmente inserida não apenas nas alegorias produzidas pelas artes, mas nos produtos consumidos pelo cidadão comum. Hoje, em uma sociedade hiperespetacularizada, construções visuais outrora marginalizadas ascenderam ao gosto popular, e o que era “depreciado, considerado como o cúmulo do mau gosto, se tornou, há pouco, ‘tendência’” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 303).

Em uma época marcada pela globalização política, econômica e cultural, a relevância da linguagem na constituição do mundo e na autorreferência humana,

vem sendo redescoberta (Wulf, 2013). No contexto atual, as imagens se configuram como uma das principais formas de comunicação vigente. Sua disseminação, intermediada pela profusão de telas, é sentida em todo e qualquer lugar, exercendo papel central nas discussões de cunho antropológico. Embora os conceitos de beleza e feiura sejam discutidos para além de sua materialidade no campo das representações, a atribuição de valor que ambos os atributos recebem pode ser analisada pela natureza plural das reproduções imagéticas.

A própria fotografia, principal forma de imagem a ser propagada na atualidade, demonstra seu caráter polissêmico ao irradiar diferentes sentidos a quem a observa. Barthes (2018) destaca que existem duas formas de percepção sobre o objeto retratado: o *studium*, que provoca interesse polido ao olhar, sem pungir o indivíduo, e o *punctum*, responsável por atingir a sensibilidade do espectador. É o *punctum* que leva o indivíduo a se emocionar, admirar, temer ou ter repulsa pelo objeto observado. Esse sentimento ocorre, pois “remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos” (Barthes, 2018, p. 46).

As concepções referentes a beleza e a fealdade revelam muito sobre o pensamento de uma cultura, já que funcionam como instrumentos de análise não apenas dos campos filosóficos e artísticos, mas sobretudo, socioculturais. Não se pode esquecer que as projeções interiores de um sujeito são determinadas pela sobreposição entre individualidade e coletividade. Assim é possível afirmar que a própria percepção coletiva sobre a estética é relativa. Considerando as profundas transformações sofridas pela sensibilidade dominante no século passado, é natural que uma atração pelo feio se firme, uma vez que o desejo está sempre relacionado às condições de existência objetiva, unindo-se a elas e seguindo-as (Deleuze; Guattari, 2011).

Justifica-se, portanto, esse estudo, visto que a valorização exacerbada do conceito de beleza em detrimento da feiura, atribuída pelos diferentes campos da comunicação visual e da produção de sentido, inviabiliza a oportunidade de conhecer e aprofundar o tema em questão. Verifica-se que, ao longo dos séculos, estudiosos no campo da filosofia e de outras áreas se debruçaram sobre os estudos da estética do belo, ampliando o vasto acervo, ao mesmo tempo em que “uma

história da feiura terá que buscar seus próprios documentos nas representações visuais ou verbais de coisas ou pessoas percebidas como feias” (Eco, 2007, p. 08).

Não se pode perder de vista que, independentemente do que se acredite em relação ao feio, a acepção que o embala é viva no imaginário popular, e o fato de as pessoas acreditarem e referenciar suas vertentes torna necessárias explicações sobre sua gênese e desenvolvimento. A rejeição habitual à fealdade não deve impedir as discussões que ela carrega, pois isso refrearia o entendimento sobre particularidades antropológicas enraizadas. Apesar de emergirem por diferentes vertentes sociais, os princípios do feio estão muito além da materialidade artística; mesmo na atualidade, a feiura segue restrita no que diz respeito ao aprofundamento de suas causas (Przybylo; Rodrigues, 2018).

Embora pouco estudado, o universo da fealdade se faz latente na contemporaneidade e, por isso, a necessidade de compreender melhor sua configuração estético-social. Desse modo, como problema da pesquisa, questionou-se: “De que maneira os princípios da fealdade se manifestam dentro do contexto de uma sociedade hiperespetacularizada?”. O objetivo geral deste estudo foi investigar a estética do feio, suas reverberações no imaginário coletivo, bem como suas representações nos campos da comunicação, das artes e da moda.

Como objetivos específicos, pretendeu-se: traçar o percurso histórico da construção do conceito de estética e da beleza, e sua disseminação sociocultural por intermédio da literatura e das produções artísticas; refletir sobre a estética do belo a partir das regras de proporção, simetria, equilíbrio e harmonia; analisar os princípios e os fundamentos que regem a estética em Baumgarten, Kant e Hegel; discutir o protagonismo da fealdade a partir do pensamento de Rosenkranz e das vanguardas europeias; apresentar as pesquisas que se debruçaram sobre a estética da feiura e da beleza no contexto atual; analisar, por intermédio de imagens, produções artísticas multimídias que contenham as novas formas de representação da feiura.

Quanto a metodologia, optou-se pela pesquisa bibliográfica de natureza exploratória e qualitativa. Conforme Lakatos e Marconi (2011), o levantamento bibliográfico possibilita ao pesquisador conhecer a perspectiva de diferentes autores que se debruçaram sobre a temática em questão, tendo como finalidade contribuir para sua formação, tanto pessoal quanto social. Gil (2002, p. 45) ressalta que esse tipo de estudo, desenvolvido principalmente com base em livros e artigos científicos,

proporciona ao pesquisador a ampliação do repertório do conhecimento teórico, uma vez que, “embora em quase todos os estudos seja exigido algum tipo de trabalho dessa natureza, há pesquisas desenvolvidas exclusivamente a partir de fontes bibliográficas”. Sua principal vantagem é permitir que o pesquisador tenha acesso a uma gama de fenômenos que não seriam possíveis apenas com o estudo de campo.

Nesse sentido, foi empregada a modalidade denominada Estado da Arte, com o objetivo de mapear e discutir as produções acadêmicas contemporâneas sobre o tema em diferentes campos do conhecimento. É importante esclarecer que, diferentemente da revisão bibliográfica realizada para contextualizar e fundamentar teoricamente este estudo, o Estado da Arte visou traçar um panorama específico relacionado a teses e dissertações defendidas entre 2019 e 2023, destacando tendências e principais abordagens. Esse mapeamento permite consolidar o referencial teórico e identificar aspectos pouco explorados na literatura, promovendo um entendimento aprofundado do tema.

Para analisar o contexto delineado a partir das informações levantadas, foi utilizada, de forma adaptada, a Análise de Protocolo Verbal (VPA). Essa técnica organiza os dados em unidades, questionamentos, suposições e conclusões, facilitando a estruturação lógica das informações e dos conceitos-chave para uma análise estratégica do conteúdo coletado (Demarchi *et al.*, 2015). Foram elaborados dois protocolos de VPA, que abordam, respectivamente, os temas resultantes da revisão bibliográfica e do Estado da Arte, em forma de quadros-sínteses para sistematizar os resultados alcançados, assegurando a coerência e a articulação lógica entre as fases de revisão e interpretação dos dados.

A fim de compreender como os princípios do feio se manifestam na atualidade, realizou-se primeiramente um apanhado geral sobre a sociedade do hiperespetáculo e seus desdobramentos nos comportamentos de consumo, lutas por igualdade e fetichizações da imagem. Posteriormente, foram investigadas fotografias que refletem a fealdade nos olhares e transformações socioculturais do momento, na qual priorizou-se a relevância dessas representações dentro dos circuitos artísticos e midiáticos da última década. A partir dos levantamentos que embasaram essa dissertação, entendeu-se ainda que as imagens analisadas deveriam contemplar a feiura em diferentes campos comunicativos, explorando, principalmente, suas intersecções com o design, a arte e a moda.

Tais áreas, conforme pôde ser visto durante a contextualização das novas formas de organização social, se misturam e se confundem como resultado das hibridizações mercadológicas atuais. Como objeto de estudo, a moda, em específico, pode ser considerada um fenômeno completo, pois influencia diretamente os olhares, hábitos, comportamentos e imaginários estéticos que regem a sociedade. Sua inserção aqui não se limita a materialidade da peça de roupa, mas engloba o estudo das tendências estéticas e comportamentais. Além de possuir discursos histórico, econômico, etnológico e tecnológico, a moda “também tem valência de linguagem, na acepção de sistema de comunicação, isto é, um sistema de signos por meio do qual os seres humanos delineiam sua posição no mundo e sua relação com ele” (Calanca, 2011, p.16).

Para além de aspectos pré-estabelecidos como pertencentes à feiura, tais como amorfia, assimetria, deformação, desarmonia, entre outros, os critérios de seleção fotográficas abrangeram ainda a conjuntura criativa ao qual a obra se integra, as discussões sobre a fealdade artística realizadas no decorrer da dissertação, bem como sua relação com o *punctum* presente nas imagens e nas diferentes acepções da fealdade. Apesar da abrangência de termos que compõem a acepção do feio, as pesquisas demonstraram que essas inúmeras categorizações podem ser divididas em duas vertentes principais, as quais guiarão os subcapítulos finais: a da feiura palatável e a da feiura do horror.

Para a primeira parte das análises, foram selecionados trabalhos que se enquadrassem nas concepções delimitadas pela pesquisa como “feio palatável”. Esse tipo de fealdade é o maior expoente da linha tênue que configura a estética daquilo que se compreende como uma sociedade hiperespetacularizada. Pierre et Gilles e Moschino, por exemplo, foram escolhidos pois aplicam o feio dentro das concepções hipermodernas do Neokitsch, em contextos mercantis e de alta visibilidade; a obra de Marilou Bal, por explorar o impacto da cultura virtual na construção imagética da figura humana em *Ouija*. Jared Madere, por outro lado, foi selecionado por *You gotta speak with the new generation they are crazy*, na qual a fealdade aparece na interface imagética, mas também pode ser discutida pela utilização de inteligência artificial como recurso de criação.

Para a segunda parte das análises, foram trazidos trabalhos condizentes com as características gerais do que se delimitou como “o feio do horror”. As produções investigadas possuem elementos historicamente presentes no imaginário popular do

feito, como a profanação e a dismorfia corporal. Sheguang Hu e Robert Wu, nesse sentido, foram escolhidos por inserirem componente viscerais nas passarelas, demonstrando o caráter performativo e comercial que esse tipo de feio também apresenta. Já o ensaio fotográfico *Fresh Meat*, retoma discussões referentes às pressões estéticas inferidas, sobretudo, às mulheres, por meio de degolos altamente estetizados. Doreen Garner, por sua vez, foi selecionada por retomar debates sociopolíticos ao explorar corpos marginalizados. Por fim, o filme *A Substância* (2024) aparece na arguição sobre a nova ascensão do horror corporal enquanto crítica às violências simbólicas cotidianas.

O presente trabalho organiza-se, portanto, em três capítulos. O primeiro, intitulado “A Estética E O Belo No Decorrer Da História”, apresenta um panorama geral sobre a beleza na Antiguidade Grega, assim como os conceitos de harmonia, equilíbrio, proporção e simetria a partir do surgimento de uma visão estético-matemática do universo, sendo o número considerado como princípio de todas as coisas, inclusive como condição da existência e da beleza na Grécia Antiga. Ainda neste capítulo, discute-se o surgimento da estética como disciplina acadêmica com Baumgarten e seu entendimento do belo como domínio sensível. Sua defesa de que a estética é a perfeição do conhecimento sensitivo, e que essa perfeição é a beleza, infere, conseqüentemente, que o feio, é um conhecimento disforme e, portanto, deve ser evitado.

A defesa da beleza como o grande responsável pelo refinamento da percepção sensível fundamenta os princípios baumgarteanos discutidos neste capítulo e dá base para os primeiros escritos kantianos. Na sequência, é abordada a relação entre os conceitos de beleza e juízo de gosto em Immanuel Kant (1724-1804), bem como suas dissidências com os escritos de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Apesar das divergências conceituais que os autores possuem sobre a arte bela, ambos defendiam a realização de uma investigação aprofundada sobre a produção estética. Suas contribuições serão essenciais para o desenvolvimento filosófico dos estetas que os sucederam.

No segundo capítulo, “O valor positivo da feiura em Rosenkranz”, é discutida a concepção de Rosenkranz (2015) sobre a fealdade. Ao defender uma estética do feio, o autor explorou não só a sua essência, mas também as suas características e peculiaridades. Por meio de argumentos que fundamentam a estética da feiura natural, espiritual, artística e suas interlocuções com as artes particulares, o autor

acredita que toda a estética é obrigada a lidar de alguma forma com a negatividade do feio, pois a feiura partilha com a beleza o seu elemento sensível e não pode ocorrer de modo ideal, apenas de acordo com as condições do espaço e do tempo. Num segundo momento, discute-se ainda o protagonismo e estabilização do feio nos movimentos de vanguarda, que caracterizará as belas-artes tanto nos meados do início do século XX quanto na sociedade atual.

No terceiro capítulo, “O triunfo da fealdade nas representações visuais”, apresenta-se, num primeiro momento, a pesquisa do tipo Estado da Arte, com o intuito de conhecer os estudos de Mestrado e Doutorado que versaram sobre a fealdade entre os anos de 2019 e 2023. Na sequência, são discutidos os desdobramentos sociais, econômicos e culturais presentes na configuração coletiva atual. Tomou-se como base a sociedade do hiperespetáculo proposta por Lipovetsky e Serroy (2015), bem como autores que dialoguem com essa perspectiva. Em seguida, foram analisadas fotografias de obras de arte, editoriais e peças de moda que expressem as concepções coletivas sobre o feio. As imagens foram divididas em dois subcapítulos: O Feio Palatável, que traz as intersecções entre feiura em beleza em produções menos agressivas ao olhar; O Feio do Horror: que discute a intermediação da fealdade com obras de denúncia, protesto e profanação.

Desse modo, pretende-se, contribuir para a investigação teórica e metodológica sobre a estética da feiura, tanto no campo da comunicação, das artes e do design, como sua influência na cultura visual, que rege os diferentes segmentos de entretenimento e performance na hipermodernidade. A ampliação do debate relativo aos pilares da estética permite novos olhares e novas proposições frente à hegemonia do belo. A retomada de feiura como objeto central de investigação permite que culturas, manifestações e corpos outrora esquecidos e marginalizados sejam abraçados pelas discussões referente ao tema.

2 A ESTÉTICA E O BELO NO DECORRER DA HISTÓRIA

Ao buscar o significado da palavra “estética” em dicionários ou plataformas de pesquisa, as definições que se seguem tendem a relacionar os conceitos como os de “harmonia” e “beleza”. De fato, o imaginário construído em torno do termo está comumente relacionado àquilo que apela de maneira positiva às massas e, por conseguinte, as artes aparecem em posição de destaque nas elocubrações sobre o tema. Embora possua um complexo sistema epistemológico que vai além da aprazibilidade visual, historicamente, sua utilização como objeto central de estudo esteve fortemente atrelada às manifestações do belo. Como será destrinchado adiante, os argumentos sobre a beleza aparecem de maneira recorrente, sendo seu uso ligado tanto à acepção espiritual quanto às representações tangíveis.

Em sua etimologia, que encontra raízes no grego *aísthesis*, denota-se a capacidade de assimilação do mundo por intermédio dos sentidos. Um estudo da estética visa, conforme Rosenfield (2006), analisar a integração das sensações e sentimentos nas atividades físicas e mentais, examinando produções, sejam elas artísticas ou não, a fim de determinar suas relações com o conhecimento, a razão e a ética. É, portanto, o exercício da experiência humana mediada pela sensibilidade, associando-se a questões que recaem, sobretudo, em aspectos de conjuntura moral. Na Antiguidade Clássica, período do qual se origina, os primeiros filósofos já buscavam compreender os princípios que regem a natureza.

Na realidade, as acepções referentes à estética e à beleza que caracterizam a Grécia Antiga foram responsáveis por ditar os direcionamentos da temática nos séculos seguintes, influência que segue até os dias atuais. Seja nesse período ou no longo intervalo temporal que se segue, contudo, a estética aparece como coadjuvante nas discussões às quais se integra. É apenas no século XVIII que o tema se emancipará como prática acadêmica. As sistematizações propostas por Baumgarten, nominalmente considerado seu criador, e, principalmente, por Kant, que estabelecerá as bases do objeto estético enquanto juízo de gosto, serão imprescindíveis para as transformações nos olhares sobre o assunto.

2.1 ESTÉTICA NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

Ao discutir a estética na Grécia Antiga, é preciso ressaltar que, de modo geral, esse período é marcado pela convergência do tema com princípios formais e éticos. Valores relativos ao caráter humano possuíam peso na determinação da palavra, na qual pregava-se a utilidade social e política das manifestações culturais. Essa norma sustentará a Paideia clássica e impedirá a cisão entre regras morais e técnicas de produção, uma vez que, dos mitos e relatos épicos às cerimônias e rituais, toda a educação grega se baseou no belo (Rosenfield, 2006). A construção da estética desse momento se associa a ideais relevantes para a manutenção da sociedade e, conseqüentemente, fortalecimento da pólis.

Nunes (2017) compreende que foram três as acepções fundamentais de beleza que prevaleceram entre os gregos: estética, moral e espiritual. O fator comum que as conecta é a excelência e o grau de perfeição, que precisam se fazer presentes não só na materialidade, mas também na conduta e no conhecimento humano. No sentido estético, o belo é a qualidade de “elementos em estado de pureza, como sons e cores agradáveis, das figuras geométricas regulares, das formas abstratas, como a simetria e as proporções definidas” (Nunes, 2017, p.19). Inseparável de atributos impostos pelas faculdades superiores, como medida e contenção, a fruição estética decorre da aprazibilidade do ver e ouvir, percepções consideradas de natureza intelectual, uma vez que permitem a distância entre objeto e observador.

Já a acepção moral está relacionada ao estado da alma e à capacidade de conservá-la em harmonia. Manter-se no caminho da moderação, com a mesma distância entre a virtude e o vício, é o que compõe esse escopo. Por fim, conclui Nunes (2017) que o estado espiritual do belo se refere ao conhecimento teórico e, assim como os outros sentidos, está classificado dentro dessa tríade conforme o grau de maior ou menor importância que lhe é atribuído. Nesse sentido, para que a beleza ocorra em sua totalidade, a estética deve estimular moderadamente as faculdades superiores da alma, sempre se adequando a elas. Esse equilíbrio resulta no belo moral, que só poderá ser completamente alcançado por meio da busca pela verdade, propósito fundamental da investigação teórica. Sobre esse sistema:

Ao Belo estético, sujeito às duas outras espécies que lhes são superiores, é que as artes estão subordinadas. Se a música é pura, se a poesia visa estimular as boas qualidades da alma, uma e outra conseguem produzir, nos ouvintes, o mesmo efeito moderador que seria obtido pela simples contemplação de formas geométricas regulares, da proporção e simetria. Poesia e Música, as artes das Musas, que formaram, na cultura grega, um complexo artístico, deviam servir para acalmar as paixões e não para excitá-las, e, assim, acalmando as paixões, elas poderiam criar uma predisposição favorável à prática das virtudes. Vê-se, pois, que a Arte preenche uma finalidade moral, objeto de segunda espécie de beleza. (Nunes, 2017, p.20)

Na realidade, Sousa (2013) explica que isso ocorria porque os gregos possuíam um modelo de virtude denominado *kalokagathía*. O termo deriva da junção de *kálos*, *kai* e *agathós*, que significam “belo”, “e”, “bom”, respectivamente. Um indivíduo *kalokagathos*, por consequência, deveria abarcar tais adjetivos física e moralmente. Esse ideal, segundo a autora, é presente em diversas obras do período clássico, como no diálogo *Banquete (Sympósio)*, de Xenofonte (430-354 a.C), em 380 a.C, no qual Sócrates é descrito como um *kalokagathos* por excelência. O vocábulo está ainda relacionado à harmonia, razão e equilíbrio, pois, contrário dessa noção, está a *hybris*, que remete ao descontrole e ao excesso.

Sócrates (470-399 a.C), aliás, não é citado por Xenofonte ao acaso. O filósofo não separou o bem da beleza e, ao refletir sobre a tradição da *kalokagathía*, conjecturou esse elo como um vínculo natural. O pensador, ao inferir que um sujeito com princípios morais é suscetível a agir de forma bela, da mesma maneira que um sujeito belo possivelmente terá atos moralmente bons, “coloca um problema da estética que terá grande futuro no neoplatonismo cristão e que persiste, de modo tênue, até hoje” (Rosenfield, 2006, p.12). Isso porque Sócrates compreendia que, para algo ser verdadeiramente bom, deveria também ser útil, pois a beleza está na finalidade que aquele objeto emprega.

Em consonância ao pensamento socrático, a estética, ou o belo platônico, está melhor atrelada à ideia de essência. Para Platão, a virtude relacionava-se à saúde, beleza e boa disposição de ânimo; ao contrário do vício, que rememora a doença, feiúra e fraqueza. O filósofo não distingue claramente a beleza da bondade e da verdade, utilizando-as quase como sinônimos. Suas concepções tratam de um belo eternamente imutável e estão pautadas, sobretudo, na crença de que a estética produzida pelas artes é inferior àquela encontrada na natureza, além de inadequada aos cidadãos que ele idealiza para sua cidade ideal. Em sua filosofia, a

diferenciação entre o belo das aparências e o belo da alma pode se confundir para aqueles que não estão livres das ilusões propagadas pela *mimesis*, já que:

Aquele que conhece as coisas belas, mas não conhece a beleza em sua essência e não é capaz de seguir aos que poderiam levá-lo a esse conhecimento, parece-te que vive sonhando ou acordado? Vê bem: sonhar não é, quer se esteja dormindo, quer acordado, tomar a aparência de uma coisa pela própria coisa? (Platão, 2017, p. 242).

Na Grécia Antiga, portanto, a beleza não se caracterizava enquanto categoria emancipada. O vínculo entre o belo e a moralidade se estende por diferentes períodos do desenvolvimento grego. De fato, do oráculo de Delfos ao perídio áureo da arte grega, a beleza esteve associada a valores como justiça, medida e conveniência. As manifestações artísticas gregas, vale ressaltar, eram encaradas com grande desconfiança pela filosofia, especialmente pela platônica. Para Platão (2017), o objeto possui três versões: a da natureza, criada pelas ideias de um deus; a do artesão, que reconstruirá esse objeto em sua totalidade; e a do pintor, uma imitação afastada em três graus da verdade.

É necessário lembrar que, à época do pensador, Atenas já havia ascendido como potência econômica, cultural e militar, atingido o auge de sua democracia. A cidade superara as Guerras Médicas, das quais saiu vitoriosa, e a Guerra do Peloponeso, que marcou o fim do domínio ateniense e o início da rápida hegemonia espartana sobre a Grécia Antiga. Contudo, pode-se afirmar que esse período também foi marcado por uma série de progressos técnicos e artísticos. Por meio da arquitetura, pintura e, principalmente, escultura, observa-se grande desenvolvimento na aplicação das percepções relativas ao belo à materialidade. Tornam-se notáveis as diferenciações em relação à arte egípcia, rigidamente subordinada às formalidades impostas pela lei do frontalidade.

O grande despertar da arte grega para a liberdade, segundo Gombrich (2011) ocorre entre 520 e 420 a.C aproximadamente: em fins do século V a.C, os artistas já estavam plenamente conscientes de seu poder e maestria. E o mesmo aconteceu com o público. Ciência e filosofia protagonizaram o início de um processo de questionamento sobre as tradições e lendas do passado. Simultaneamente, a liberdade de representação das formas naturais, especialmente do corpo humano, passou a ser utilizada, inclusive, para refletir sobre o interior das figuras representadas. Para o autor, foi o equilíbrio entre a adesão às regras construtivas e

a liberdade de criação dentro delas que permitiu à arte grega continuar sendo admirada no futuro.

Na prática, essas mudanças vêm acompanhadas de novidades, como o escorço, “que não respeita a exatidão objetiva das belas formas: a perfeita circularidade de um escudo pode ser adaptada à visão do espectador que, perspectivamente, o percebe como achatado” (Eco, 2004, p.45). Mas, mesmo aqui, a beleza das formas e a bondade da alma não estão completamente isoladas. Independentemente de quão enérgicos, trágicos ou gloriosos sejam os personagens retratados, ou de quão realista esteja esculpido cada músculo humano, as figuras gregas, de modo geral, mantêm a placidez da face, sem exprimir qualquer desequilíbrio em seus rostos.

Ainda assim, o processo de criação artística é marcado por uma série de alterações, adaptações e modificações, nas quais o modelo de orientação é gradualmente dissolvido na imagem, resultando em um modelo final diferente da projeção inicialmente imaginada. É nesse contexto que as imagens são definidas como uma cópia das aparências, incoerentes com a realidade. Esse raciocínio pode ser percebido quando, em *A República (Politeia)*, Platão afirma que a reprodução, ou seja, a imitação “está longe da verdade e, se modela todos os objetos, é porque respeita apenas a uma pequena parte de cada um, a qual, por seu lado, não passa de uma sombra” (Platão, 2017, p. 430).

Segundo Panofsky (1994), ao colocar a criação artística como objeto de reflexão, o pensamento grego justapôs, desde o princípio, duas noções contraditórias: de um lado, a obra de arte aparece como inferior à natureza, limitada a produzir, na melhor das hipóteses, uma ilusão; de outro lado, numa visão minoritária, compreendia-se que, ao corrigir as falhas da natureza, a arte seria superior a ela, pois lhe oporia uma imagem renovada da beleza. Essa segunda concepção, porém, aparece principalmente em vias do período Helenístico. Já sob o domínio macedônico, “difunde-se a convicção de que uma arte, quando culmina, pode subtrair-se completamente ao modelo sensível e libertar-se por completo da impressão deixada pela realidade percebida” (Panofsky, 1994, p.20).

Tal noção, porém, não seria a responsável pela disseminação da filosofia grega. Sob a influência da filosofia clássica, a união entre virtude e beleza iniciada aqui perdurará por milênios e impactará diretamente tanto o campo investigativo quanto a criação artística que se seguirá pelo decurso da história ocidental. De

maneira similar, alegorias que fujam dos moldes da proporcionalidade e da simetria serão rechaçadas ou relegadas à representação do vulgar, do esdrúxulo e da barbárie. Sendo contrárias a tudo que é considerado bom e belo, serão marginalizadas, portanto, como exemplificações do feio e do ruim. As políticas da estética e, conseqüentemente, da beleza, atuarão por meio de critérios formais e ideológicos, servindo como instrumentos de hierarquização entre tempos e culturas distintas.

2.2 O NÚMERO COMO PRINCÍPIO E O BELO: HARMONIA, EQUILÍBRIO, PROPORÇÃO E SIMETRIA

Ao longo da história, diversos ideais de proporção estiveram em voga. Na realidade, “parece que em todos os séculos falou-se da Beleza da proporção, mas que segundo as épocas, apesar dos princípios aritméticos e geométricos declarados, o sentido dessa proporção foi mudando” (Eco, 2004, p. 94). Não cabe, neste trabalho, tecer uma investigação completa e aprofundada sobre a arte ou a beleza, não apenas pela impossibilidade teórica de tamanha abrangência, mas porque, afinal, o foco aqui é priorizar a discussão sobre a feiura. No entanto, para que seja possível compreender quais atributos são considerados feios e as razões que os caracterizam dessa maneira, é preciso, primeiramente, entender o belo e seu desenvolvimento. Pretende-se, neste subcapítulo, apontar apenas os principais aspectos construtivos e compositivos aos quais o termo foi atrelado.

A relação entre beleza, virtude e harmonia, que perdurou na Grécia Antiga e se difundiu por séculos, esteve também atrelada aos números e à proporção. Já na época dos pensadores pré-socráticos, como Tales de Mileto, Anaxímenes e Anaximandro (VII e VI a.C), conjecturas sobre astronomia, matemática e música eram levantadas a fim de se compreender as estruturas inerentes às manifestações visuais e sonoras de seu entorno (Nunes, 2017). Por meio do estudo da natureza, buscava-se, nesse momento, definir um princípio único, uma lei que fosse inerente a todos os elementos. É apenas com Pitágoras (VI a.C) que a perspectiva estético-matemática do universo se origina e estabiliza a integração entre o belo e a forma.

O pensamento pitagórico defende o número como componente fundamental a beleza, inferindo que todas as “coisas existem porque refletem uma ordem e são ordenadas porque nelas se realizam leis matemáticas que são ao mesmo tempo

condição de existência e beleza” (Eco, 2004, p. 61). Se em um primeiro momento, a ideia de harmonia existia como oposição entre contrários, na qual apenas um lado representaria a perfeição, enquanto o outro era entendido como o errado, o mal e a desarmonia, Heráclito (V a.C), compreendeu que a harmonia entre dois opostos não se realiza pela anulação, mas sim na contínua tensão e contraste trazidos pelo antagonismo compositivo.

Essa nova perspectiva, ao conceber que duas entidades opostas não se neutralizam, mas se balanceiam, contribuiu para a inclusão de conceitos como equilíbrio e simetria na percepção estética geral. Foi graças a esse entendimento que o alto grau de excelência alcançado por artistas da época se tornou possível. A rigidez inanimada de outrora foi substituída pela vivacidade de músculos e articulações aparentes. Nesse sentido, “não existe corpo humano que seja tão simétrico, tão bem construído, tão belo quanto o das estátuas gregas” (Gombrich, 2011, p.103). Esse realismo pode ser observado, por exemplo, em *Hermes com o jovem Dionísio*, de Praxíteles (Figura 1).

Figura 1: Hermes com o jovem Dionísio (340 a.C)



Fonte: Tactual Museum (2024)

A conversão dessas manifestações artísticas em uma linguagem pictórica universalizada ocorreu durante o domínio macedônico sobre a Grécia, quando a arte grega passou a ser chamada de arte helenística. Embora muito tenha se perdido com o passar do tempo, sua disseminação cultural produziu réplicas fiéis que permitiram conhecer as estruturas formais dessa civilização tão longínqua. Das obras artísticas gregas de que temos referência hoje, muitas são cópias, sendo essas imitações particularmente comuns na época do Império Romano. A união entre regras matemáticas e liberdade criativa, que canonizou a beleza grega, não se limitou ao seu território, mas instituiu normas e concepções que perduraram por séculos adiante e ainda se fazem presentes.

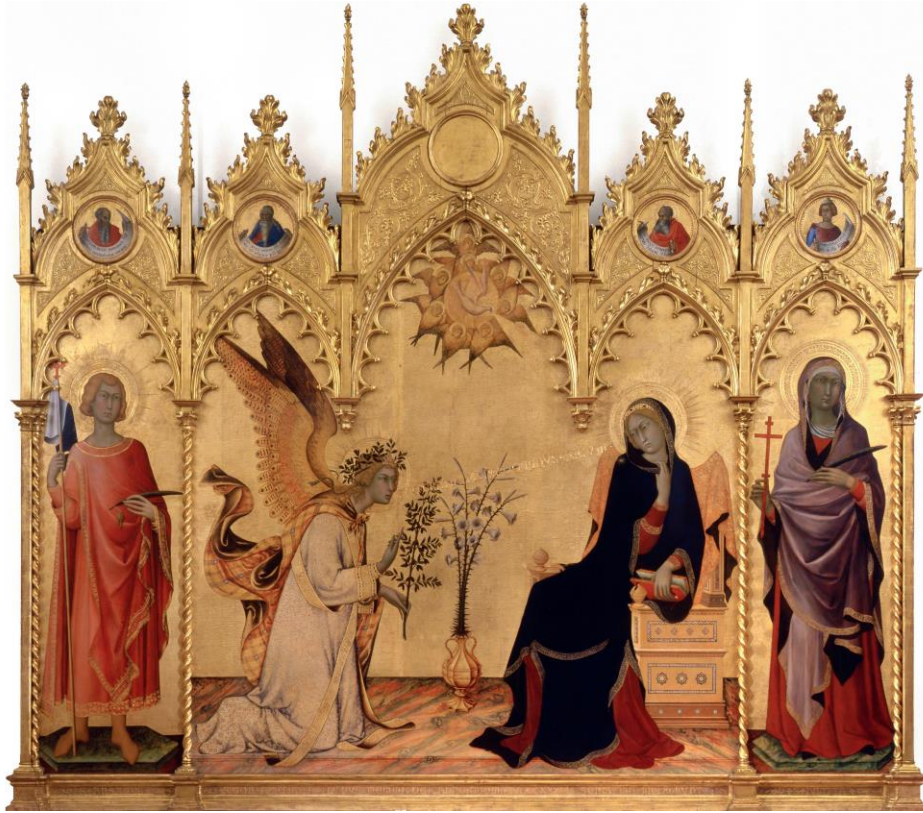
De fato, mesmo em civilizações nas quais a arte e a beleza se dissociavam, como ocorre na Idade Média, pode-se perceber, na pintura, a influência do mundo antigo, visível em discretas incorporações de mobilidade nos mantos e túnicas. No período medieval, aliás, o imaginário do belo se transfere totalmente para a contemplação do divino, pois a “Beleza, que em Deus se origina, e que é por Ele absorvida, é a única que realmente interessa aos pensadores cristãos” (Nunes, 2017, p. 31). Não que a variedade das formas e cores deixasse de atrair os olhos, mas eram interpretadas como vis e tentadoras. Por isso, para pensadores como Santo Tomás de Aquino:

A contemplação exercita o conhecimento, e o deleite, que dela é inseparável, decorre, sobretudo, da atividade dos sentidos intelectuais, a vista e o ouvido. A *integridade* (perfeição, plenitude), a *proporção* (acordo ou conveniência entre as partes), e a *claridade* ou *esplendor* (adequação à inteligência), são as três condições do Belo, a última das quais, correspondendo ao esplendor do Bem e da Verdade na filosofia platônica, significa, analogicamente, para Santo Tomás de Aquino, a inteligência divina manifestada como Verbo. (Nunes, 2017, p.32)

Beleza e fealdade, desse modo, seguem atrelados à moralidade. Na prática, essa acepção impediu a ascensão de um estilo unificado, que só se consolidaria ao final de cinco séculos. Com uma vida orientada para o culto e adoração divina, as artes mecânicas, como pintura e escultura, eram consideradas servis e não exerciam função central no cotidiano. Por meio de pinturas, têmperas e vitrais, no entanto, alguns aspectos comuns podem ser percebidos. De acordo com Pastoreau (2011, p. 59), “por toda a parte, ou quase, as igrejas mantêm com a cor relações privilegiadas porque, como a luz, as cores afastam as trevas, espalham aqui embaixo uma parcela do divino”, conforme ilustrado na Figura 2. A dicotomia entre

claridade-divino e escuridão-trevas também marcará o imaginário coletivo da estética, sendo retomada em diferentes momentos.

Figura 2: A anunciação (1333)



Fonte: Galeria Degli Uffizi

É apenas no Renascimento que as belas-arts serão reconhecidas como tradução sensível da realidade. Isso ocorreu porque as publicações da época, “em matéria de teoria e história da arte, insistiram, em contrapartida, no fato de que a arte tem por missão ser uma imitação direta da realidade” (Panofsky, 1994, p.45). No século XV, portanto, pintores, escultores e arquitetos italianos transformaram de maneira definitiva as representações visuais. O período marca uma grande mudança em relação às acepções medievais. Com o desenvolvimento das cidades, a ascensão da burguesia e o enriquecimento dos mercadores, surgiram novas formas de organização social, bem como a valorização do trabalho artístico.

O movimento renascentista permitiu, conforme Ostrower (2013, p.32), o surgimento de uma visão humanista, na qual “a realização das potencialidades do indivíduo veio a constituir um novo valor de vida (ainda que talvez, para a maioria das pessoas, tal realização não ultrapasse o nível de uma aspiração, um ideal de época)”. Marcada pela proclamação da individualidade, artistas e intelectuais

ganharam maior liberdade criativa em relação às épocas anteriores. Recuperam-se conceitos como os de equilíbrio, harmonia, simetria e uniformidade. Entre grandes nomes como Botticelli, Donatello e Michelangelo, Leonardo da Vinci (1452-1519) é talvez o maior representante desse movimento e sua busca pela primazia.

Ainda jovem, dedicou-se ao estudo da natureza, investigando fauna e flora, e aprendeu os fundamentos básicos sobre perspectiva e cores. Tamanho esforço para capturar as nuances do mundo visível trouxe um grau de fidelidade e maestria assombrosos, mesmo para seus contemporâneos. Isso porque o realismo dos grandes mestres do *Quattrocento* resultou, por vezes, em figuras endurecidas, similares a madeira (Gombrich, 2011). Da Vinci, ao utilizar o *sfumato* para misturar as formas, solucionou essa rigidez. Tal nível de detalhamento só foi possível porque:

Leonardo explorou os segredos do corpo humano, dissecando mais de trinta cadáveres. Foi um dos primeiros a se aprofundar nos mistérios do crescimento do ventre materno; investigou as leis das ondas e correntes; passou anos observando e analisando o vôo de insetos e pássaros, o que iria ajuda-lo a inventar uma máquina voadora que um dia, ele tinha certeza, se tornaria realidade. As formas de pedras e nuvens, o efeito da atmosfera sobre a cor de objetos distantes, as leis que regem o crescimento das árvores e plantas, a harmonia dos sons, tudo isso era objeto de incessante pesquisa e seria a base de sua própria arte (Gombrich, 2011, p. 294).

Em trabalhos como *A Última Ceia*, pintada no refeitório do mosteiro de Santa Maria delle Grazie, em Milão, para além do uso da perspectiva, que conferia volume e profundidade, havia também movimento. No entanto, é a construção presente no retrato de Lisa Gherardini, mais conhecido como Mona Lisa, que causa maior fascínio e deslumbramento entre as obras do Renascimento. Segundo Lauro (2005, p. 44), ao analisar o rosto de *La Gioconda*, “veremos que está na proporção áurea. Poderemos também subdividir este retângulo usando a linha dos olhos para traçar uma reta horizontal e teremos novamente a proporção áurea”. Em conjunto, estão os requintados estratagemas do pintor, considerados responsáveis pela aura enigmática que a obra carrega.

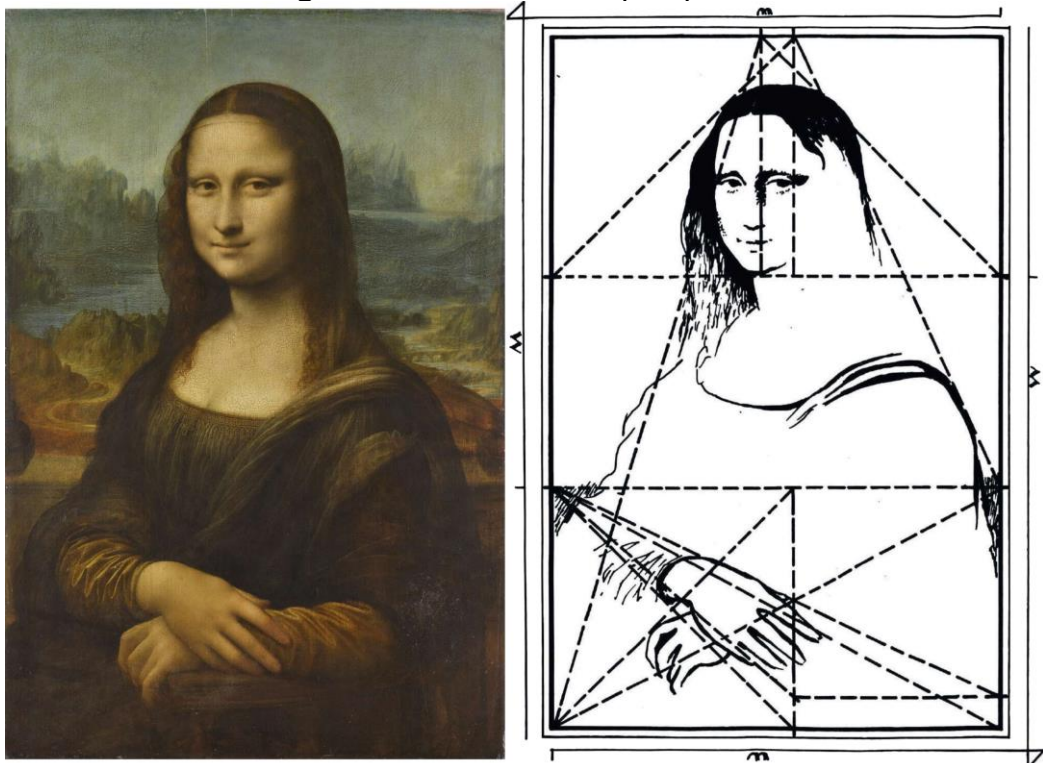
O emprego da razão áurea, aliás, atravessou os séculos e contribuiu para a associação entre beleza e proporção no imaginário coletivo. Sua base provém de “um retângulo cujos lados estão na razão de 1 para ϕ ou de ϕ para 1 [...]. Esse retângulo é considerado como o mais agradável aos olhos” (Lauro, 2005, p.36). A aprazibilidade ao olhar ocorre, pois tal proporção não é estática ou excessivamente dinâmica, tampouco são as áreas menores resultantes de sua divisão fisicamente

iguais. Cada área nova gerada possui uma feição diferente e única, com tamanho reduzido e direção espacial inversa, fazendo com que todas as seções vistas ocupem posições assimétricas.

A relação entre as áreas permanece constante: sempre *a parte menor estará para maior assim como a parte maior estará para o todo*. A esta proporção, que já encontramos na arte antiga egípcia, grega e assíria, foi atribuído um sentido sagrado. No Renascimento ela veio a ser chamada de Divina Proporção, Seção Áurea, ou Corte de Ouro. (Ostower, 2013, p. 290)

Inúmeros trabalhos artísticos e construções arquitetônicas podem ser enquadrados dentro da relação matemática que compõe a proporção áurea, como o Paternon, na Grécia, e a Catedral de Notre Dame de Chartres, na França. Sua aplicação, porém, não se limita às manifestações humanas. Esses padrões harmônicos também são encontrados na natureza, em flores como a petúnia e o jasmim-estrela, nas conchas do mar, como do molusco náutilo, e na anatomia de peixes como o mangagá e o salmão-prateado (Lauro, 2005). No caso da Mona Lisa, tal recurso compositivo pode ser percebido já no formato do quadro, que possui dimensões próximas ao retângulo áureo. Cada subdivisão colocada sobre à pintura recai exatamente acima de componentes como o rosto, a boca e as pupilas, e assim sucessivamente. No exemplo de Ostrower (2013):

Figura 3: Mona Lisa em perspectiva



Fonte: Museu do Louvre (2024); Ostrower (2013)

Apesar da exatidão que algumas criações renascentistas alcançaram, sua contribuição mais significativa seja talvez “a idéia de que a Beleza, mais que equilibrada proporção, nasce de uma espécie de torção, de tensão inquieta em direção a algo que está além das regras matemáticas que governam o mundo físico” (Eco, 2004, p. 95). Nos movimentos artísticos subsequentes, o realismo não deixa de se fazer presente, mas incorpora novas técnicas que só se tornaram possíveis com a emancipação da arte e do artista enquanto categorias relevantes para a organização coletiva. A partir desse momento, questiona-se a rigidez e a imposição das regras matemáticas de outrora.

Se com o Renascimento, e seu alto grau de perfeição, a beleza se atrelou à proporção nas artes; ao mesmo tempo, surgem, na mentalidade renascentista, “forças centrífugas que empurram em direção a uma Beleza inquieta, informe, surpreendente” (Eco, 2004, p. 212). Esse movimento dinâmico remete às categorias acadêmicas que o sucedem, como o Classicismo, Maneirismo, Barroco e Rococó. Nesse momento, ocorre um processo cultural que atravessa tanto as artes quanto a sociedade. O papel das manifestações artísticas atinge um nível de importância inédito na sociedade. Comparam-se trabalhos, períodos, técnicas e o grau de superioridade que os diferencia. Considerando que o Classicismo e o Maneirismo se classificam como transição ao Barroco e que o Rococó surge como uma extensão mais exagerada do Barroco, focar-se-á rapidamente no último.

Relembra-se, primeiramente, que o Barroco é um movimento bastante controverso. Seu nome, que significa absurdo ou grotesco, foi dado justamente por críticos ulteriores, contrários às tendências seiscentistas. Na arquitetura, o desprezo pelas normas greco-romanas foi considerado de extremo mal gosto. Na pintura, as principais características são a complexidade, a dramaticidade, o jogo de luzes e o desprendimento ao equilíbrio visual. Embora seja difícil unificar a beleza barroca, torna-se interessante comentá-la justamente pela aversão que seus artistas tinham à formalidade do estilo que os precedeu. A Caravaggio, por exemplo, “não lhe agradava os modelos clássicos nem tinha o menor respeito pela ‘beleza ideal’. Queria desvencilhar-se de todas as convenções e repensar a arte desde o começo” (Gombrich, 2011, p. 392), (Figura 4).

Figura 4: Judite e Holofernes (1599)

Fonte: Gallerie Nazionali Barberini Corsini (2024)

Isso não significa que o Barroco tivesse predileção por representações da fealdade. Pelo contrário, mesmo em suas alegorias que tratavam de temas como a morte, ou que colocavam o corpo humano em evidência, as obras eram construídas com impressionante harmonia visual entre as partes. O que alguns artistas contestavam, porém, era a rigidez e a obrigatoriedade das regras de composição renascentistas. Buscava-se explorar temas que antes não apareciam de forma explícita. O caráter negativo associado ao Barroco e sua extensão, o Rococó, provém de correntes posteriores que priorizavam a primazia das proporções matemáticas que o precediam. Ignorar os padrões pré-estabelecidos de composição foi o que fundamentou seus críticos.

Embora geralmente considerado um movimento dos anos de 1700, o Neoclassicismo já exercia influência nas teorias e práticas das belas-artes desde meados do século XVII. Pode-se afirmar que o período neoclássico se posiciona em relação ao Barroco em similaridade ao que o Renascimento fez em relação à Idade Média. Com o advento do neoplatonismo, “sucede novamente uma concepção que tenta conciliar diretamente o sujeito e o objeto, o espírito e a natureza, e que pretende, em oposição à onipotência divina, revalorizar a faculdade humana de

conhecer” (Panofsky, 1994, p. 105). Retomaram-se, mais uma vez, os princípios da Antiguidade, adaptando-os à realidade contemporânea e contrapondo-os ao passado, ainda recente, do Barroco.

Em coerência com a cinesia cíclica observada nas passagens entre diferentes construções estéticas do belo ao longo dos séculos XVIII e XIX, são as marcas do Romantismo que se estabelecem e predominam. Embora para autores como Eco (2004) o termo se refira mais a um conjunto de características do que a um período histórico ou movimento artístico específico, há particularidades da beleza romântica que merecem atenção. As estruturas formais nesse contexto são ditadas pela complexa dicotomia entre sentimento e razão, sem a exclusão de nenhum deles. A dualidade entre o racional e o impulso, a vida e a morte, permeia as criações desse momento, resultando em um estado de beleza e melancolia (Figura 5).

Figura 5: Ofélia (1851-1852)



Fonte: Tate Britain (2024)

Este subcapítulo se encerra com a representação da beleza romântica, pois, ainda no século XIX, a crise de representabilidade proposta por Gumbrecht (1998) romperá os cânones estéticos até então vigentes. Essa cisão permitirá, finalmente, a ascensão da fealdade como objeto de apreciação. De modo geral, percebe-se que as acepções de estética e a construção material do belo passam por alterações constantes, entre a retomada e a negação de movimentos artísticos predecessores.

Embora os valores greco-romanos sejam frequentemente resgatados, também se observa que, em determinadas épocas, são desprezados ou desafiados.

A concepção histórica que correlaciona harmonia e proporção às manifestações da beleza é, ao mesmo tempo, constante e distinta. O belo da Antiguidade não é equivalente ao belo medieval; da mesma forma, o belo renascentista rejeita seu antecessor e é questionado pelo Barroco, mas é retomado pelo Neoclassicismo, e assim sucessivamente. O fator comum que une todas essas correntes - e que, ainda hoje, é sinônimo de arte - é o realismo. É nesse sentido que, no século XX, a cisão entre as vanguardas europeias e a fidedignidade da reprodução visual se tornará tão escandalosa e assombrosa para o grande público, como será discutido adiante.

2.3 A EMANCIPAÇÃO DA ESTÉTICA EM BAUMGARTEN

O século XVIII é considerado o marco oficial do nascimento da estética moderna, devido à ampla difusão de tratados sobre a temática. A ideia central que caracteriza essa fase, conforme Guyer (2020), é a da liberdade de imaginação, que, embora vaga e ambígua, forneceu grande parte do ímpeto presente nas teorias da época. As primeiras décadas desse século são particularmente marcadas por uma torrente de escritos sobre o belo e o sublime. É importante salientar que, até então, as abordagens relativas à estética eram frequentemente tratadas como reflexões auxiliares. Na filosofia platônica e, posteriormente, no neoplatonismo, por exemplo, o tema era visto como um instrumento de apoio à ética e à teoria do conhecimento.

De fato, não se pode ignorar que o caráter relativo à beleza e seu valor nas manifestações artísticas tenha sido amplamente discutido ao longo de diferentes períodos. No entanto, é apenas com Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) que a estética se emancipa, tornando-se um objeto absoluto de investigação. Mesmo no século XVIII, a consolidação da estética como campo autônomo ocorre a partir de escritos desenvolvidos nos anos intermediários de 1711 e 1735. A estruturação da estética, especialmente nos vinte anos que antecedem Baumgarten, pode ser concebida, sobretudo, como fruto das indagações levantadas por seus contemporâneos, das quais o autor também participou.

Assinala esse momento o aparecimento, na segunda década, de *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, de Anthony Ashley Cooper, terceiro conde de Shaftesbury, em 1711, dos onze ensaios de Joseph Addison “On the Pleasures of the Imagination”, no *Spectator*, em junho e julho de 1712, e por fim, 1719, de *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*, do abade Jean-Baptiste Du Bos, uma obra que teve, pelo menos, cinco edições em francês nas duas décadas seguintes e circulou intensamente na Inglaterra, muito antes de ser traduzido para o inglês em 1748. Na terceira década, o momento ficou marcado pelo primeiro tratado de Francis Hutcheson, *Inquiry into the Originall of our Ideas of Beauty e Virtue*, de 1725. (Guyer, 2020, p. 28).

Embora seja responsável por nomear a nova disciplina, o filósofo alemão não é, portanto, seu criador definitivo. As erudições supracitadas foram desenvolvidas por estudiosos das mais diversas áreas e, com exceção à Francis Hutcheson, nenhum dos autores lecionava filosofia. Em uma época em que a beleza e a arte eram marginalizadas nas reflexões filosóficas, Baumgarten, então, incorpora o belo como domínio da sensibilidade e da filosofia, associando-o à percepção e à imaginação. Nesse sentido, serão comentados brevemente os três trabalhos que estruturam a obra baumgarteniana: *Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema* (1935), *Metafísica* (1939) e *A estética* (1950).

Em 1735, ao final de *Meditações sobre o poema*, sua tese de doutorado, Baumgarten cunha o termo “estética” pela primeira vez, ao definir que as coisas inteligíveis devem ser conhecidas por meio da “faculdade do conhecimento superior, e se constituem em objetos da Lógica; as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (epistemé aisthetiké), ou então, da *estética*” (Baumgarten, 1993, p.64). Essa passagem é considerada o momento de emancipação do conceito. Ao separar a estrutura cognitiva humana em faculdades superiores e inferiores, o filósofo define sua ciência a partir do conceito grego de *aisthesis*. A percepção mediada pelos sentidos, nessa perspectiva, continua atrelada à filosofia grega e sua interpretação do controle sobre as emoções.

Posteriormente, em *Metafísica*, Baumgarten (1993, p. 65) reitera a estética como a ciência do modo de conhecimento e da exposição sensível, além de destacá-la como “[...] lógica da faculdade do conhecimento inferior, filosofia das Graças e das Musas, gnoseologia inferior, arte da beleza do pensar, arte do análogo da razão”. Em “Psicologia”, terceira parte da obra, o autor discorre sobre o funcionamento da sensibilidade, da percepção e da imaginação humana, assimilando seus processos, relações e diferenciações, bem como a capacidade

humana de inventar, prever, pressentir e designar. Guyer (2020) explica que, embora a estética não seja o objeto central de análise, esse estudo se destaca, pois, além de evitar explicações reducionistas sobre as potencialidades sensíveis:

Ele reúne numa teoria geral da perfeição da representação sensorial tudo o que havia dito até então sobre a poesia. Ele diz que existem dois tipos principais de representação, a intelectual e a sensorial, e que a perfeição ou objeto último da representação, ou seja, a clareza, assume uma forma diferente em cada uma delas. (Guyer, 2020, p.53)

São nos fragmentos disponíveis de *A Estética*, no entanto, que é possível notar a sistematização da doutrina baumgarteniana como um todo. Neste trabalho, Baumgarten atribui juízos sobre a natureza e o caráter geral do “esteta”, além de dividir sua teoria estética em duas partes: teórica e prática. A parte teórica é responsável pela prescrição e ensinamento das regras gerais, sendo composta por três subdivisões: a “Heurística”, que trata das coisas e os pensamentos, a “Metodológica”, que investiga a ordenação lúdica; e a “Semiótica”, que discute os signos do pensar e do ordenar de modo belo. Já na segunda parte, a prática, os princípios do filósofo são empregados em casos especiais.

É nesse trabalho que se estabelece que o fim visado pela estética é a perfeição do conhecimento sensitivo, sendo essa perfeição o belo. Em contrapartida, a imperfeição do conhecimento sensitivo é o disforme, e como tal deve ser evitado. Sendo a beleza do conhecimento a principal responsável pelo refinamento da percepção sensível, e, portanto, o propósito da estética, é preciso diferenciá-la da beleza das coisas e dos pensamentos, que a integram, e da beleza dos objetos e da matéria. Isso porque, aqui, o belo não se refere à aparência, mas ao processo de concepção do objeto de análise. Baumgarten acredita que mesmo as coisas consideradas feias podem ser concebidas de modo belo; e o contrário também é verdadeiro: as criações mais belas podem ser feitas de modo feio.

Também nós, os adultos, não raro somos enganados, quando, ao ler ou ouvir coisas ditas ou escritas de modo belo, as reconhecemos como belas. Nós as reconhecemos como belas e observamos a sua beleza e gostamos. Chegamos a aclamar em silêncio um autor: bravo! perfeito! muito bem! Todavia, não estamos com o espírito suficientemente preparado para pensar simultaneamente com ele de modo belo. (Baumgarten, 1993, p. 112).

A verdade estética busca a possibilidade moral não apenas no interior do sujeito, mas também nos objetos reconhecidos em sua mente, seja por meio das sensações e da imaginação, ou mediante presságios e previsões. Para ilustrar o

conceito de falsidade estética, ou ainda, a desarmonia do pensamento, o filósofo recorre à *Arte Poética* de Horácio (65 a.C- 8 a.C), a fim de demonstrar como a criação de algo incoerente é, para ele, inconcebível. É interessante notar que a criatura antropomórfica descrita por Horácio, e aceita por Baumgarten, mistura elementos criativos que, séculos mais tarde, seriam incorporados por movimentos artísticos de vanguarda, como o surrealismo. Ao romper com a tradição da arte realista, essas correntes estéticas enfrentaram tanto ou mais escárnio do grande público, que associava os princípios da assimetria, dismorfia e abstração da forma a conceitos como imoralidade e fealdade.

Se um pintor quisesse ligar a uma cabeça humana o pescoço de um cavalo e cobrir de penas variegadas membros de diversas procedências, de modo que um formoso tronco de mulher terminasse num medonho peixe preto – ao serem admitidos para ver a tela cós poderíeis, amigos, conter o riso? Creiam-me Pisões, bem semelhante àquela pintura há de ser um livro em que vãs imagens, quais sonhos de um doente, sejam fantasiadas, de sorte que nem o pé nem a cabeça se combinem num ser uno. (Horácio, ep. II, 3, 1 *apud*. Baumgarten, 1993, p.132).

Ressalta-se ainda que o uso de uma citação, na qual a imagem aparece como mero instrumento de apoio à escrita, não ocorre ao acaso. Isso porque os escritos baumgartenianos estão fortemente ligados à poesia e ao discurso, embora não se possa excluir a contribuição de suas teorizações às demais manifestações culturais. De fato, Guyer (2020, p.55) reforça que “[...] não se pode deixar de perceber que a estética de Baumgarten se baseia e é mais claramente aplicável a obras literárias”. Para ele, embora não seja evidente até que ponto representações não verbais se adequariam às explicações de Baumgarten, o filósofo evita a redução do belo a uma dimensão única e reconhece que os produtos da cognição sensorial perfeita podem agradar tanto por sua forma, quanto pelo seu conteúdo ou pelo meio de expressão.

Essa explicação pode ser observada em passagens nas quais o discurso, enquanto signo, é utilizado para esclarecer que a beleza universal do conhecimento é a das enunciações, da dicção e do estilo (Baumgarten, 1993). Nessa perspectiva, abrem-se precedentes para que as mesmas conjunturas possam ser aplicadas a outras manifestações artísticas. Outras categorias nas quais os materiais de um objeto contribuem para o aumento de sua harmonia, como acontece com os elementos da arquitetura, o material têxtil na moda ou a escolha da tinta na pintura

também poderiam, sob essa ótica, ser incorporadas nas interpretações que fundamentam a obra do filósofo.

Ao se apoiar nos pilares da linguagem, do belo, da percepção e da obra de arte, a disciplina estética desenvolvida por Baumgarten fundamentou os alicerces para filósofos que o sucederam, seja dando continuidade às suas ideias ou questionando suas premissas. Com a estruturação metodológica do tema, o pensamento baumgarteniano não apenas contribuiu para a emancipação da estética como campo de estudo, mas também estabeleceu as bases filosóficas para pensadores como Kant. Seus postulados demonstram, de modo geral, a força das concepções gregas na epistemologia científica. Vale lembrar que, no século XVIII, o neoclassicismo - ou seja, a retomada dos valores da Antiguidade - ainda não havia sido totalmente superado pela concepção romântica, o que explicava a grande influência dessas ideias nas discussões teóricas da época.

2.4 O BELO NAS PERSPECTIVAS DE KANT E HEGEL

Apesar de não ser o fundador da disciplina, historicamente, Immanuel Kant (1724-1804) acabou por se tornar mais influente do que o próprio Baumgarten nos estudos relativos à estética. Isso se deve ao fato de que as mudanças na percepção do objeto de investigação da estética, que passa a privilegiar a arte e a autonomia da beleza, ocorrem, principalmente, com a filosofia kantiana. Kant “reformula o projeto estético de Baumgarten, em parte, conferindo novo sentido à *cognitio sensitiva* e, em parte, refutando qualquer possibilidade de ligação entre *cognição* e *juízo estético*” (Kirchof, 2003, p. 30). A sistematização de sua ciência estética está fundamentada em três Críticas: *Crítica da Razão Pura* (1781), relativa ao conhecimento; *Crítica da Razão Prática* (1788), sobre a natureza e os aspectos morais humanos; e *Crítica do Juízo* (1790), que sustenta a presente discussão.

Kant, em similaridade a Baumgarten, retoma a concepção grega de *aísthesis*, mas se opõe ao filósofo ao desenvolver o conhecimento estético com base na sensação produzida pela intuição empírica do objeto, deixando de lado poética e retórica. É somente em sua *Crítica do Juízo* que um conceito radicalmente diferente de estética se impõe, no qual conclui-se que existem dois tipos de juízo: um subjetivo e outro objetivo. No chamado de juízo estético, ou de gosto, a função de produzir conhecimento lógico ou objetivo é inexistente, pois no momento em que o

sujeito é afetado pela representação do objeto, evoca-se apenas o sentimento de prazer ou desprazer.

Assim, a representação estética não produz nada mais do que um sentimento de prazer ou desprazer, a partir de um conhecimento imaginativo e não-conceitual (semelhante, embora não idêntico, ao conhecimento sensível, de Baumgarten). O segundo tipo de juízo é chamado de *juízo é teleológico*, e sua função é manifestar a finalidade objetiva e intelectual da representação, que pode ser observada de forma especialmente clara em todas as figuras geométricas, sempre construídas com finalidade objetiva". (Kirchof, 2003, p.31).

Para distinguir se algo é belo ou não, o critério não deve partir do objeto em si, mas envolver a imaginação. O juízo do gosto não é, portanto, um juízo lógico, de conhecimento, é puramente estético e, conseqüentemente, subjetivo. Qualquer representação, portanto, se refere apenas ao sujeito e ao modo como ele é afetado pela sensação, gerando o sentimento de prazer ou desprazer. Desse modo, as representações dadas em um juízo até podem ser empíricas e, como consequência, estéticas, mas o juízo que é proferido sua mediação é lógico (Kant, 1995). Inversamente, mesmo que as representações dadas fossem racionais, se no juízo fossem referidas meramente ao sentimento do sujeito, conclui o autor, elas seriam então estéticas.

Neto (2016) esclarece que, para Kant, o gosto é a faculdade de ajuizamento sobre o belo. Assim, enquanto juízo estético, ele é formal e não material, pois o que possibilita a sensação de prazer não é a matéria, mas sua forma. Para o autor, "a teoria do gosto em Kant está em conformidade com o ditado popular que afirma: a beleza está nos olhos de quem vê" (Neto, 2016, p. 152). O juízo de gosto é uma norma ideal e opera como um princípio subjetivo que atua, ao mesmo tempo, de maneira universal, comunicável a outros indivíduos. Isso faz com que conceitos como o do belo não possam ser compreendidos como propriedade inerente aos objetos, mas sim um sentimento que parte do próprio sujeito para os bens inanimados.

Em resumo, a beleza se apresenta a partir de um conceito indeterminado do entendimento, enquanto o sublime é mediado por um conceito semelhante da razão. Como Kant (1995, p. 90) observa, enquanto o belo evoca "um sentimento de promoção da vida, e por isso é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente". Esse prazer não resulta diretamente da experiência sensorial, mas

de uma reflexão mais profunda sobre a grandeza ou o poder do objeto. O sublime é mais uma construção mental, uma experiência que nasce da maneira como a razão humana lida com representações de grandeza, vastidão ou força, e não depende da forma física dos objetos como no caso da beleza.

Sobre a materialização do belo e da arte, Kant faz algumas distinções necessárias. Em primeiro lugar, só pode ser considerado arte a produção feita de forma livre e racional. Contudo, segundo Carvalho e Melonio (2018, p. 202), “as regras que orientaram o artista e a sua intenção devem ser diluídas na obra de arte a tal ponto que pareça que ela é um produto da própria natureza, mesmo que se saiba que é uma obra artística, e, portanto, obra humana”. Ou seja, ainda que a intencionalidade do sujeito esteja na base da construção alegórica, sua configuração estética deve emular o natural. Outro ponto importante, é expansão do conceito geral que qualifica o que é ou não pintura. Nesse caso, a classificação do filósofo engloba toda e qualquer produção que tenha como mote entreter a imaginação mediante a visualidade.

Na contemplação de uma beleza livre, o juízo de gosto é puro, pois não há necessidade de um conceito específico, a não ser a liberdade da imaginação, que se expressa na observação. Já a beleza de um ser humano, de um animal ou até de um edifício pressupõe um conceito que determina o que aquilo deve ser, por conseguinte, uma ideia de perfeição. O belo, nesse processo, concorda com o sublime, uma vez que ambos não pressupõem o juízo dos sentidos, mas o de reflexão. Consequentemente, a complacência não se limita a sensação do agradável ou do bom. De qualquer maneira, apesar da similaridade entre os conceitos de belo e sublime, Kant também destaca diferenças importantes. A beleza, segundo ele, é limitada, podendo ser representada artisticamente, enquanto o sublime é essencialmente ilimitado, o que torna sua representação impossível.

A ideia de que o belo encontrado na natureza é superior ao existente nas manifestações artísticas sofre resistência em outros filósofos importantes da estética, como Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Isso porque, o pensamento hegeliano compreende que o belo artístico é superior ao belo natural justamente por ser produto do espírito. Em seu Curso de Estética, o autor, em similaridade à Kant propõe a hierarquização das diferentes expressões artísticas e, embora se afinem parcialmente em relação as áreas pertencentes às belas artes –

como no caso da arquitetura, música, escultura, pintura e poesia – o critério de categorização se difere. Sobre essa discrepância em relação ao conceito de belo:

Segundo a opinião corrente, a beleza criada pela arte seria muito inferior à da natureza, e o maior mérito da arte residiria em aproximar as suas criações do belo natural. Se, na verdade, assim acontecesse, ficaria excluída da estética, compreendida como ciência unicamente do belo artístico, uma grande parte do domínio da arte (Hegel, 1996, p. 3).

Enquanto Kant divide as artes belas a partir dos modos que os indivíduos a utilizam para se comunicar entre si, mediante a fala, o gesto e o som, Hegel entende que o fator que as separam está atrelado à forma como a obra artística em questão consegue exibir o conteúdo espiritual, indo da arte menos espiritual e mais exterior até a mais espiritual e interior (Carvalho; Melonio, 2018). A despeito das distinções que caracterizam suas classificações, ambos destacam a poesia como a mais livre das artes e mais próxima a razão e ao espírito, bem como evidenciam a importância do aspecto matemático na estruturação da música.

Ao privilegiar a beleza alegórica em detrimento da beleza proporcionada pelo ambiente, a perspectiva hegeliana faz uma interessante colocação sobre o processo criativo, pois delimita que não é na conformidade a regras que reside a produção artística. Em tempos passados, partia-se da concepção de que a arte deveria seguir leis rígidas para suas representações. Essa noção, como discutido anteriormente, já existia na Antiguidade, mas se fortaleceu com os artistas do Renascimento. Nos escritos do filósofo, porém, “só o trabalho mecânico, exterior, se subordina a regras. E o trabalho subordinado a regras só chega a resultados formais, a produtos unicamente caracterizados pela regularidade” (Hegel, 1996, p. 46).

De fato, Hegel é enfático ao criticar a ideia de que a arte deveria ser guiada por quaisquer diretrizes. Discutindo sobre as teorias empíricas do segmento, o autor relembra que a filosofia da arte não tem como objetivo impor princípios ao artista, mas sim compreender o que é o belo e como se exprime nas obras existentes. Com enfoque voltado ao entendimento da beleza, Hegel não descarta o feio enquanto meio de expressão. A fealdade, quando associada à caricatura e desfiguração, é tida como um elemento capaz de estabelecer vínculos com o conteúdo retratado, sugerindo que nada impede que a feiura vire objeto de representação. A construção visual com excessos deforma o característico e, na concepção hegeliana, o desnatura.

Embora divirja em relação as acepções teóricas, a investigação sobre a beleza em Hegel passa por diversos autores que o precederam, inclusive pelo texto kantiano. Ao comentar sobre a Crítica ao Juízo, o filósofo reconhece o escrito como uma obra notável e instrutiva, apesar de apontar brechas na teoria. Do belo natural ao artístico, os estudos de Kant recaem sobre a análise da experiência subjetiva e das suas relações com a sensibilidade, o conhecimento e a razão prática. Por isso, a estética kantiana se destaca em sua capacidade de se livrar da maioria dos pressupostos históricos e culturais que recaem sobre a beleza e a arte (Rosenfield, 2006). Diferentemente de seus antecessores, Kant explora a função exercida pela imaginação sem relegá-la a uma sensibilidade confusa ou às faculdades inferiores e a integra como parte essencial da própria atividade racional.

Para o interesse do nosso estudo, os principais resultados da crítica kantiana, que constitui um ponto de partida para uma verdadeira apreensão do belo artístico. Apresenta, porém, certas lacunas que seria preciso preencher para que nos proporcionasse a mais eficaz e completa apreensão. Seria preciso, sobretudo, conceber de maneira ampla e compreensiva a unidade, tal como se realiza entre a liberdade e a necessidade, entre o universal e o particular, entre o racional e o sensível (Hegel, 1996, p. 80)

Ainda que o belo e a arte tenham se tornado os principais tópicos de análise da investigação estética a partir do século XVIII, os pensamentos kantianos e hegelianos avançaram significativamente os debates sobre o belo e sua conversão em experiência estética. Ao privilegiar a beleza para explicar o juízo de gosto e a subjetividade, Kant introduz um novo processo de valorização a partir da metafísica. O entendimento da imaginação como capacidade de contemplar um objeto sem a sua presença real, o liga à percepção dos sentidos, mas para que ambas as ideias se relacionem, elas precisam estar atreladas a assimilação do olhar.

Independentemente de sua afinidade inicial com pressupostos gregos e baumgartenianos, a estética de Immanuel Kant o diferencia dos estetas que o precederam ao postular a relevância dos sentidos, sem considerá-los uma competência inferior. Influenciando inúmeras correntes do século XIX, o pensamento kantiano apresenta similaridades e dissidências com nomes importantes para a disciplina, como Hegel. Independentemente das diferenças entre as acepções referentes à arte bela, Kant e Hegel defendiam a necessidade de se realizar uma investigação filosófica sobre a produção artística. Ambos influenciaram em maior ou menor escala o pensamento de Karl Rosenkranz, que será objeto de análise do próximo capítulo.

3 O VALOR POSITIVO DA FEIURA EM ROSENKRANZ

Em sua historicidade, as discussões teóricas sobre o feio se desenvolveram, principalmente, com a simplificação da feiura enquanto oposição ao belo. Essa perspectiva, porém, torna-se problemática ao ignorar a variabilidade que ambos os atributos assumem em relação a valores, hábitos e costumes. Ao sugerir que a beleza e a fealdade atuam meramente como duas faces antagônicas, esse viés naturaliza essas qualidades como propriedades intrínsecas da visão, tornando-as inerentes a objetos, pessoas e lugares. Embora existam cânones tradicionalmente estabelecidos na beleza filosófica e sua transposição para a materialidade das artes e das aparências, não se pode ignorar as diferentes construções sociais que moldam a subjetividade e, conseqüentemente, os pilares da cultura.

No presente capítulo, optou-se por discutir o feio a partir dos estudos de Rosenkranz e dos interlocutores que comentam, analisam e refletem sobre sua obra. Isso ocorre porque, a despeito de sua onipresença no contexto da reflexão estética, é somente a partir do século XIX que o feio se emancipa enquanto objeto de investigação. O filósofo é responsável não apenas por alçar o tema ao protagonismo teórico, mas também por discutir a extensão de sua presença, que vai da natureza às artes. As concepções sobre o feio transcendem suas representações artísticas e, apesar de emergirem por diferentes vertentes sociais, continuam sendo restritas e marginalizadas no que diz respeito ao aprofundamento de suas causas.

3.1 A ESTÉTICA DA FEALDADE EM ROSENKRANZ

Embora a dicotomia entre beleza *versus* fealdade remonte à época de Platão e, posteriormente, tenha recebido atenção especial nas pinturas renascentistas, é apenas em 1853, com *Aesthetics of Ugliness* (Estética da Feiura), de Johann Karl Friedrich Rosenkraz (1805-1879), que o feio, enquanto investigação epistemológica, recebe protagonismo. Como antítese aos trabalhos que o precedem, Rosenkranz analisou a feiura não apenas em sua configuração formal, mas também buscando compreender suas manifestações além das intermediações de amorfia e assimetria no campo artístico. Ao defender a natureza do feio como imbuída de valor positivo, o autor renega os preceitos coletivos que o associam à negatividade e se aprofunda no cerne de sua essência.

De modo geral, os estudos do autor se mostram relevantes ao compreender que o conceito de feiura, em sua historicidade, sempre foi tratado de forma superficial, com análises unilaterais que não adentravam as particularidades do tema. Essa abordagem torna-se problemática, pois, uma estética do feio deve compreender sua origem, possibilidades e modalidades, tornando-o útil, uma vez, na concepção coletiva, sempre será mais formativo representar a falta de defeitos do belo (Rosenkranz, 2015). A investigação sobre a fealdade precisa, portanto, ser iniciada, a partir da compreensão da beleza, a fim de demonstrar seus fundamentos e como a negação da beleza é responsável por gerar o feio. Daí a necessidade de se discutir e entender os cânones que a sustentaram conforme as mudanças sociais e epistemológicas. Mais do que uma oposição contínua, os dois atributos se conectam de maneira íntima.

Lino (2015) explica que, embora a natureza da feiura a constitua por si mesma, sua concretude só se torna possível em função de sua relação de co-dependência com o belo, considerado bom e absoluto. A autora esclarece que os estudos do filósofo explicitam como a representação do feio esteve, no decorrer temporal, sempre relacionada como o mal, o pecado, a deformidade e a vulgaridade. Rosenkranz se opõe a essa ideia, pois, em sua obra, a relação da fealdade com ruim é relativa, dependente de outros contextos e conjunturas. Alçada ao centro do debate, a feiura aqui serve a diferentes fins investigativos e representacionais, ainda que as formas de considerar sejam delimitadas por sua própria natureza. Isso porque “o feio tem suas fronteiras muito bem definidas, o limite inicial seria o belo e o limite final seria o cômico (Lino, 2015, p. 39)”.

Na realidade, ao partir da beleza para argumentar sobre a feiura, a filosofia do feio de Rosenkranz desconstrói, inclusive, as associações tradicionais entre o belo, o bem e o bom que canonizaram o estudo da estética desde a Antiguidade Grega. Isso porque o autor acredita que essas correlações não se desenvolveram de maneira harmônica, uma vez que a bondade, por exemplo, nem sempre está presente em algo considerado materialmente bonito. Afinal, “o que nós chamamos de beleza da alma é o conceito de bondade e pureza da vontade, e tal coisa pode viver em um corpo comum e até mesmo feio” (Rosenkranz, 2015, p. 31). O contrário também é verdadeiro, já que a maldade da alma não depende de um corpo igualmente feio, mas pode se manifestar em um indivíduo considerado repleto de beleza corporal.

Uma estética do feio pode soar para alguns como um ferro em brasa, porque o feio é o oposto do belo. Mas o feio é inseparável do conceito de belo, porque este último o contém constantemente no desvio do belo. Contém-no constantemente na má direção em que pode frequentemente cair por um pequeno excesso ou por um grande defeito. (Rosenkranz, 1992, p. 32).

Para Ferrer (2017), é exatamente nesse ponto que Rosenkranz se distancia de nomes que o antecedem, como Christian Weisse. Em 1830, com *Sistema da estética como Ciência da Ideia da Beleza*, Weisse defendeu o valor negativo do feio e sua influência na arte apenas como complemento para a exposição do belo. A relação entre beleza e feiura só poderia existir, nessa perspectiva, sendo mediada pelo sublime, pois “o sublime exprime então o limite do finito e a sua elevação além de si. E o feio resulta do belo na medida em que a sublimidade é a expressão da limitação do finito e do sensível em si mesmo” (Ferrer, 2017, p. 221). Ainda assim, na filosofia weissiana, a aceitação do valor estético da feiura se dá pela sua condenação como belo invertido.

Tanto em Weisse quanto em Rosenkranz, portanto, a existência da beleza não pode dispensar a da feiura, já que ambas fazem parte de um todo maior. No entanto, é somente com Rosenkranz que se encontra a ideia de que a feiura e a beleza não são separáveis na totalidade que o artista deve representar. A imperfeição não deve ser confundida com o defeito, que depende de critérios pré-estabelecidos de avaliação. O defeituoso é algo que não suscita desejo e, por isso, não pode ser equiparado à fealdade. O sublime, substância do espírito que faz o belo ser considerado belo, não deixa de estar presente no feio, conferindo-lhe uma força atrativa que pode atuar até de maneira mais poderosa do que o próprio belo.

Um dos pontos mais relevantes dentro dessa filosofia do feio é a compreensão de que as manifestações alegóricas são coordenadas em relação aos gêneros, embora possam estabelecer entre si relações de subordinação. Ao comentar sobre as diferentes categorias que abrangem as belas-artes, o autor as hierarquiza brevemente em graus de perfeição, ao mesmo tempo em que abranda a discussão sobre a supremacia entre uma ou outra. Em seu entendimento, por exemplo, a arquitetura, escultura, pintura, música e poesia têm o mesmo valor, embora, considere a arquitetura menos perfeita do que a escultura e esta última menos perfeita do que o pontilhismo, e assim sucessivamente (Rosenkranz, 2015).

Cada uma das artes pode atingir, porém, o seu absoluto dentro das características do seu material. Importante ressaltar que tal subordinação classificativa não tem qualquer relação com aspectos da fealdade, pois a indicação de que uma arte é inferior ou mais imperfeita, não significa degradá-la no sentido estético. Por isso, é equivocado supor que exista hierarquia entre uma arte e outra, visto que cada uma supera a precedente somente na sua capacidade de mostrar a sua essência e liberdade de espírito. Esse processo também se desenvolve na estética da feiura natural, espiritual e artística, e em suas interlocuções com as artes particulares, como será explorado na seção a seguir.

3.2 O CONCEITO DE FEALDADE NA NATUREZA

Na filosofia do feio aqui estudada, a essência da natureza se dá no tempo e no espaço, desenvolvendo-se tanto pelo excesso e pela mudança na sua forma mais pura, quanto pelo equilíbrio e pela permanência nas linhas retas e superfícies planas. Essa heterogeneidade permite que tanto a beleza quanto a feiura façam parte da sua existência em suas formas mais gerais, seja nos corpos celestes ou na estrutura orgânica. Não se pode considerar que somente um ou outro seja mais relevante na sua formação morfológica, pois “o nosso planeta, por exemplo, para ser belo enquanto matéria, teria de ser uma esfera perfeita. No entanto, não o é, é achatado nos polos e convexo no equador” (Rosenkranz, 2015, p. 37). Do mesmo modo, não se poderia defender a beleza da lua sem conhecer o seu emaranhado de alturas e depressões.

Nessa perspectiva, a superfície terrestre como um todo e, em especial, o mundo vegetal, possui formas bastante diversas e pode sofrer alterações em função de inúmeros fatores de ordem climática, estações do ano e outros eventos naturais. Conforme exemplifica o autor, diante da natureza, portanto, é equivocado supor que somente o belo aparece em todas e quaisquer paisagens, ou que o feio se limita apenas a elementos pontuais, já que a causalidade se firma como componente fundador de sua essencialidade, ou seja:

As montanhas podem ser belas, quando traçam linhas puras e suaves; sublimes, quando se erguem como muralhas colossais, como baluartes e cones gigantescos que se projetam no céu, feias, quando dispersam o olhar nas suas fendas desertas num emaranhado inquieto; cómicas, quando excitam o olhar com as suas com extravagâncias bizarras e grotescas. (Rosenkranz, 2015, p.38).

Em contrapartida, o feio também se faz presente, a título de exemplo, quando as plantas, ao crescer em grupo, sufocam umas às outras com deformações produzidas por elas próprias, ou mesmo quando são podadas pela ação humana ou atrofiadas por meio de doenças. Nesses casos, a causa da fealdade é natural. Paralelamente, considerar as transformações naturais de uma planta, como do botão a flor, como feias é equivocado, já que são necessárias e inerentes à sua existência. Por essa razão, ainda que sejam deformadas, essas transformações permanecem belas. No mundo animal, em contrapartida, ocorre o oposto: a fealdade é parte constitutiva de determinadas espécies, pois não há na natureza indícios de preocupação com a beleza das formas, mas sim com a proteção da vida.

Muitos animais são belos: como são belas algumas borboletas, cobras e pombos, como são belos alguns escaravelhos, os papagaios e os cavalos! Vemos que as formas feias são geradas nos elos passageiros do reino animal, porque neles se prenuncia uma certa contradição, uma oscilação, também na forma, entre os vários tipos. Por exemplo, muitos anfíbios são feios porque são animais terrestres e aquáticos. Continuam a ser peixes, mas já não são peixes, uma anfibologia que se manifesta interna e externamente na estrutura e no comportamento. (Rosenkranz, 2015, p. 40).

Entre os animais, existem, portanto, duas formas de manifestação da feiura: as que fazem parte de sua forma natural e aqueles que se tornam feios por estarem sujeitos à deformação por mutilação ou doença (Lino, 2015, p. 43). O formato do animal, em relação ao tamanho, à harmonia dos membros e ao equilíbrio dos órgãos, é o que determina sua beleza ou falta dela. Para o filósofo, quanto mais belo for um animal segundo os referenciais de sua espécie, mais feio ele será quando estiver arqueado, doente e envelhecido. Nesse sentido, muitos dos cachorros inscritos ao concurso anual de “cão mais feio do mundo” podem ser utilizados como exemplos das postulações de Rosenkraz sobre a feiura da fauna, como o vencedor do título em 2024, Wild Thang (Figura 6).

Figura 6: Wild Thang - o cachorro mais feio do mundo (2024)



Fonte: UOL (2024)

Com sequelas permanentes em decorrência de uma cinomose contraída quando ainda era filhote, o pequinês não desenvolveu os dentes, o que faz com que sua língua fique o tempo todo para fora. Ademais, o animal sofre com um distúrbio muscular que faz com que sua pata dianteira se mova sem controle (UOL, 2024). Ao atribuir beleza, feiura ou neutralidade à natureza em si, para além de suas reproduções imagéticas, Rosenkranz (2015) introduz novas dissidências dialógicas às acepções até então estabelecidas. Salienta-se, porém, que mesmo o juízo estético da natureza é mediado pelas estruturas representativas artísticas que direcionam o olhar. Como discutido anteriormente, a natureza esteve presente nas investigações filosóficas e artísticas desde a Antiguidade. O que é interessante notar, porém, é que, em outros períodos, o aprofundamento de seu estudo estava atrelado, principalmente, na busca pelas ordenações do belo.

3.3 A FEIURA NO PLANO ESPIRITUAL

Ao tratar da fealdade espiritual, Rosenkranz (2015) explica que a finalidade absoluta do espírito é a verdade e o bem. Aqueles que preservam no seu íntimo bons sentimentos, independentemente da sua aparência externa, seja nos costumes, roupas ou condição social, são agraciados pela beleza. Todo sentimento e consciência de liberdade, portanto, traz consigo o belo, enquanto que a ausência de liberdade prejudica o sujeito, trazendo o vício. A beleza do espírito pode ser observada, portanto, mesmo em indivíduos considerados fisicamente feios, pois,

como afirma o filósofo, se alguém tem uma aparência estranha, com “marcas de nascença, tudo isso pode ser esquecido, porque esse homem pode dar vida a todas essas formas infelizes com uma expressão cujo encanto nos atrai irresistivelmente” (Rosenkranz, 2015, p. 43).

Ainda que a fealdade faça parte do corpo físico, é a bondade e a liberdade que tornam o ser humano belo. Segundo o filósofo, a beleza pode se manifestar até mesmo em homens que, embora moralmente dúbios, possuam algum traço de virtude, coragem e liberdade. Por outro lado, quando se torna habitual, desfigura a fisionomia do homem. A falta de liberdade, portanto, levaria o homem a desejar o mal ao outro, por meio de sentimentos diversos como inveja, ódio, mentira e avareza. Nesse sentido, o sujeito pode contribuir para a sua própria feiura ao deformar a sua aparência mediante a maldade que reside no seu interior.

Os homens ricos e cultos da sociedade, escravos dos seus próprios caprichos, viciosos com o mais delicado requinte de egoísmo, que flertam ao cortejar as mulheres, e que, no tormento da sua sociedade, atormentam os seus criados, caem muitas vezes no abismo interior do mal. (Rosenkranz, 2015, p. 44).

Quando praticado pela ação humana, o feio espiritual, corrompe a beleza que a natureza conferiu à corporeidade, seja pela ausência de liberdade, oriunda por comportamentos vaidosos ou perversos, seja devido a doenças físicas ou psíquicas. O espírito pode gerar uma feiura diferente da que acontece na doença física, pois sua prudência está conectada com todas as suas relações (Rosenkranz, 2015). Nas doenças de ordem psíquica, por exemplo, há uma perda do sentido de universalidade do mundo externo, o que leva o homem a se refugiar em seu próprio delírio. O autor ressalta que a feiura é tão imensa quanto os fenômenos sensíveis em geral, e sua estética se manifesta de modo exterior, tanto por meio da necessidade da natureza quanto pela liberdade do espírito.

3.4 O FEIO NO CAMPO ARTÍSTICO E NAS ARTES PARTICULARES

A arte, de modo geral, é fruto das necessidades humanas, com o objetivo de aflorar a beleza em suas diferentes formas e na liberdade de suas manifestações expressas na arquitetura, na escultura, na música, na poesia, na pintura, na moda e em outras configurações artísticas. Cada uma dessas modalidades possui seu

próprio conteúdo, uma extensão específica e uma modalidade distinta, ainda que todas possam abarcar igualmente a fealdade em seu interior.

Na arquitetura, por exemplo, a fealdade encontrada nas ruínas de um edifício destruído pode ser evidente, mas a estrutura da obra, assim como a qualidade do seu projeto pode despertar no imaginário do observador a reconstrução imaginária a partir do que permanece de pé. Nesse caso, o cenário não depende apenas de como os destroços foram espalhados, mas também do fato de a edificação estar inserido em um contexto circundante e assumir, para o espectador, o carácter de uma obra da natureza. Já na escultura, o feio fica limitado pelas formas e pelo custo dos materiais utilizados, pois, como afirma Rosenkranz (2015, p. 51), “não é tão fácil ter um bloco de mármore de Carrara ou um antigo canhão montado como estátua. Só muito lentamente o bloco cede aos milhares de golpes do martelo”. Por isso, mesmo quando cometidos erros na elaboração dos detalhes, a arte escultural ainda pode ser objeto de atenção e contemplação, devido à sua força material e à imersão no processo de criação.

Na música, que não possui uma estrutura visual tangível, o julgamento do que é belo ou feio torna-se mais complexo. A arte musical lida com a instabilidade do som, do ritmo e da melodia, cujos aspectos são subjetivos e simbólicos o que dificulta o julgamento crítico (Rosenkranz, 2015). Além disso, pela insegurança ou pela ausência de parâmetros lógicos de avaliação, o feio na música pode ganhar maior amplitude do que nas obras artísticas palpáveis, uma vez que os critérios de apreciação são mais volúveis e dependem da sensibilidade de quem escuta. Na pintura, em contrapartida, a fealdade é mais susceptível de aparecer, pois é uma arte que lida diretamente com a precisão do desenho, a escolha do tom cromático e a aplicação da perspectiva. Por isso, a composição de uma tela, está muito mais suscetível à imperfeição por sua dependência direta a esses elementos técnicos.

Quando realizado corretamente, o belo é, para Rosenkranz, suficientemente forte e não precisa de amplificações. A presença da feiura em um quadro, no entendimento do filósofo, não é capaz de aumentar a beleza da obra em si, apenas estimular o prazer de sua excelência, que será sentido mais vividamente caso o contraste ocorra. Como exemplo, Rosenkranz cita as diferentes pinturas que retratam Dânae recebendo a chuva de ouro em seu colo. Nas representações dessa cena é comum que a personagem principal tenha a seu lado, ou atrás dela, uma

mulher envelhecida, com o queixo saliente e cheia de rugas, como pode ser visto na versão de Tiziano Vecellio (Figura 7).

Figura 7: Dânae recebendo a chuva de ouro (1560-1565)



Fonte: Museo Del Prado (2024)

A disparidade entre as duas personagens é, para Rosenkranz, uma comprovação de que o belo e o sublime dispensam qualquer confronto com o desconforto e a perturbação da feiura. Isso significa que é preciso “descartar a validade incondicional da tese de que o feio na arte existe por causa da beleza” (Rosenkranz, 2015, p.47). A inserção da feiura nas construções artísticas se justifica, na realidade, pelo desejo em proporcionar uma experiência não unilateral da ideia. O feio não pode ser evitado. Mesmo as civilizações que apreciavam a beleza como princípio básico, também dedicaram espaço para a companhia da feiura. Na própria cultura grega, à qual a cena de Dânae faz parte e que foi frequentemente citada aqui como referência alegórica secular, coexistiam ciclopes, sátiros, quimeras e outras criaturas distantes da perfeição.

Mas enquanto nas demais configurações artísticas a fealdade necessita de certos parâmetros de análise, a poesia pode ser considerada uma manifestação mais autônoma, pois permite que a feiura atue no seu conteúdo com maior liberdade. Isso ocorre porque um poema não é avaliado apenas pelo seu valor poético, mas também pela forma como se apresenta, seja oralmente ou por escrito. Assim, qualquer julgamento sobre a beleza ou feiura de um poema deve partir da

experiência e de um conhecimento aprofundado de sua estrutura. Por isso, sendo o feio um conceito relativo, é necessário compreendê-lo em relação à manifestação do belo nas artes em geral.

Soma-se a isso o interesse que a poesia pode despertar nos aspectos de tendência, de tal forma que o destino de um poema não é decidido pelo seu valor poético, mas pelo seu pathos revolucionário ou conservador, racionalista ou pietista, como existem muitos documentos desse em nosso tempo. O ideal divino foi ofuscado entre nós e feito desaparecer pelos ideais partidários. Na poesia é possível pecar muito facilmente e nela sem dúvida produz maior quantidade de feiúra. (Rosenkranz, 2015, p. 53).

A arte, portanto, não deve esconder a feiura ou disfarçá-la, mas valorizá-la e idealizá-la a partir de seu significado estético. Apesar da constatação de que o feio precisa de combinações com o belo, o autor entende também que tal ligação é capaz de gerar grandes efeitos. Essa perspectiva infere que as produções artísticas necessitam da feiura, tanto para uma melhor compreensão do mundo, quanto para a representação de ações trágicas ou cômicas. Conforme será discutido no capítulo final dessa dissertação, porém, a ornamentação da fealdade se tornará uma marca distintiva da sociedade atual, contribuindo para a emancipação comercial do feio, mas também para sua descaracterização frente aos ideais históricos que o conceberam.

Pode-se afirmar, portanto, que a filosofia de Rosenkranz antecipou alguns dos aspectos compositivos pertencentes às novas hibridizações visuais. O elo que liga as qualidades estéticas é essencial para a análise dos papéis desempenhados pelas produções culturais. Ainda que a correlação entre o belo e o feio proposta aqui espelhe os maniqueísmos do bem e do mal, o paralelismo estruturado não vem de uma questão de moralidade, como ocorreu em teorias estéticas passadas, mas de uma tentativa de orientação das artes visuais para objetos valorizados e rejeitados pelo sujeito (Pop, 2015). Tal viés compromete o autor a um entendimento da feiura enquanto dependente da beleza, que, no contexto hiperespetacularizado, pode ser considerada incompatível com sua existência real.

A ideia de que feiura compartilha com a beleza seu elemento sensível, ganha particular relevância na atualidade, quando movimentos culturais e midiáticos combinam ambos os atributos à fim de questionar ou manter padrões. A comicidade, em especial, é uma importante ferramenta mercadológica de refreamento ao repúdio da fealdade. Corroborando com o que foi postulado pelo autor, a galhofa e a ironia

abrandam a negatividade que cerceia o extenso imaginário da feiura. O belo e o feio são, afinal, categorias antropológicas que exprimem o papel da visualidade na vida econômica, moral, religiosa e política. Daí a importância de se compreender as correspondências e oposições que trabalhos como o do Rosenkranz apresentam em relação à hipermodernidade.

3.5 O PROTAGONISMO DA FEALDADE

O protagonismo da fealdade alçada com Rosenkranz, no século XIX, não ocorre ao acaso. Esse período é marcado, sobretudo, por transformações sociais, políticas e econômicas decorrentes da Revolução Industrial. As novas formas de organização do ofício, que ocorrem em simultaneidade ao crescimento das cidades industriais e sua conseqüente demanda por mão de obra, contribuem para o inevitável êxodo rural. Longas jornadas de trabalho, decadência e precarização assolam o proletariado, que passa a se organizar em levantes. Na mesma época em que o Positivismo e o progresso tecnológico triunfam na Europa, persevera também a insalubridade e a exploração humana.

A partir desse momento, indícios de uma possível cisão entre a beleza e a produção de sentido ficarão mais evidentes até a ruptura total que caracterizará as belas-artes dos anos de 1900. Mas as mudanças que levarão à novas concepções estéticas não se limitam a decadência da vida urbana. Gumbrecht (1998) explica que a virada epistemológica que separa a Idade Média da Era Moderna é a principal causa das transgressões visuais que se instaurarão no sistema artístico europeu. O historiador une a crise de representabilidade idealizada por Foucault ao observador de segunda ordem de Luhmann para reconstruir a cronologia dos fatos que levarão, entre outros efeitos, à radical cisão entre significante e significado.

Se em tempos medievais a autoimagem do homem o posicionava como coadjuvante na produção de conhecimento, cuja função era proteger do esquecimento a verdade revelada por Deus, com a chegada da Modernidade o sujeito se coloca como protagonista na concepção do saber, pois se enxerga como excêntrico ao mundo, isento de parcialidades. Mas a confiança produzida por esse investigador supostamente neutro começa a ser reavaliada quando, nas proximidades do século XIX, toma-se consciência de que o conteúdo de toda observação depende da posição particular do pesquisador. Esse observador, agora

de segunda ordem, torna-se inevitavelmente ciente de sua própria existência corpórea durante o processo perceptivo.

Na prática, isso significa a aceitação de que cada fenômeno pode produzir infinitas interpretações, mas “nenhuma delas pode pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras” (Gumbrecht, 1998, p.13). Os avanços científicos, que pretendiam sanar divergências teóricas, acabavam por reforçar a inviabilidade da hegemonia gnosiológica. Isso pode ser visto com o advento de inovações como a fotografia que, por meio do contato direto entre máquina e mundo, trazia consigo a esperança de eliminar a posicionalidade relativizadora do observador. A realidade foi outra: rapidamente percebeu-se que cada foto carregava em seu cerne as circunstâncias situacionais onde está inserida.

É nesse contexto de agitações generalizadas que as primeiras rugas na sacralidade do belo aparecem. Sintomas de uma possível decadência estética surgem, inicialmente, na paisagem cotidiana. Para além do avanço das construções de ferro, traços da industrialização aparecem também no campo do design e do lançamento de produtos. A indústria, ao distribuir uma pacotilha *kitsch*, com mercadorias toscamente confeccionadas, é acusada de propagar a feiura a partir de produtos descartáveis e insignificantes, na qual “o processo iniciado na Revolução Industrial prossegue inexoravelmente: é um mundo mais desgracioso que dia após dia se desenha” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p.12).

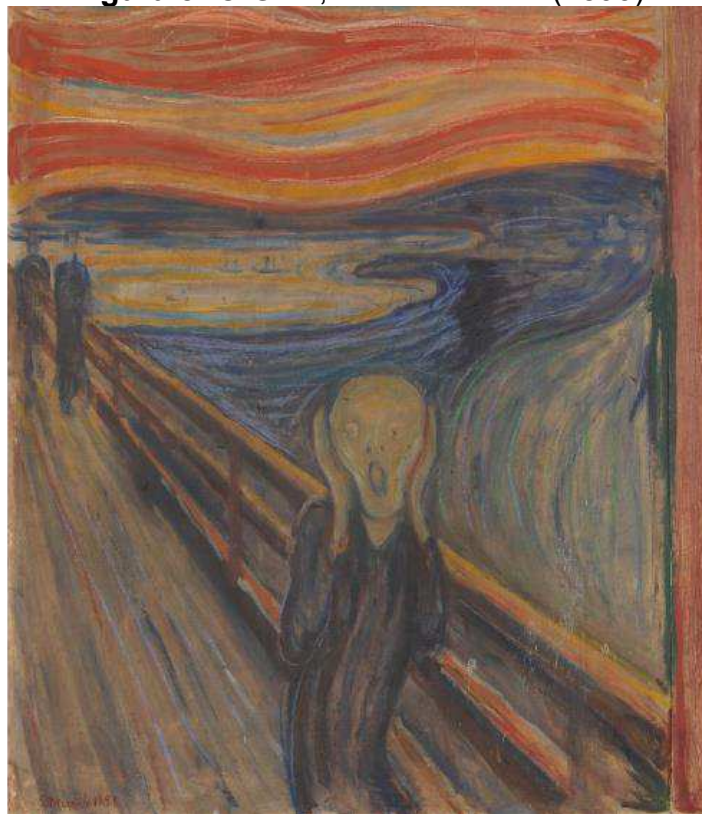
O kitsch é, na realidade, uma das principais consequências desse momento e está diretamente atrelado a aceitação que a feiura terá na hipermodernidade. A palavra kitsch, em seu sentido moderno, aparece em Munique por volta de 1860 e traz em seu cerne a ideia de se fazer móveis novos como velho, trapacear (Moles, 2020). Em seu surgimento, essa corrente era associada à burguesia e sua busca por cópias de produtos aristocráticos requintados. Uma vez que as indústrias ainda estavam em processo de aperfeiçoamento, muitas dessas réplicas eram toscamente manufaturadas. As criações que decorriam dessa estética não tinham a intencionalidade de caracterizar um movimento em si, mas foram aglomeradas por serem semelhantemente vulgares e de mal gosto. A ascensão do kitsch e sua retomada como celebração será destrinchada, no capítulo final desse trabalho.

Na arte tradicional, a ideia de que os pintores deveriam se limitar a retratar o que veem se torna controversia. Historicamente, a fim de facilitar a compreensão do espectador ou mesmo para aperfeiçoar a ideia que se pretendia transmitir,

manipulações formais já eram aplicadas no desenvolvimento das representações. Apesar de os rebeldes do século XIX se proporem a extinguir tais convenções em nome da fidedignidade, e de os impressionistas acreditarem ser capazes de expor na tela o ato da visão com exatidão científica, logo recaiu-se novamente na problemática da subjetividade, pois “[...] aquilo que chamamos ‘visão’ é invariavelmente colorido e modelado pelo nosso conhecimento do (ou crença no) que vemos” (Gombrich, 2011, p. 562).

Ao final dos anos de 1800, *O Grito* (1893) (Figura 8), de Edvard Munch (1863-1944) aparece como uma das primeiras experimentações resultantes dessa mudança de perspectiva. A antítese aos padrões visuais de seu tempo pode ser percebida nas linhas tortuosas que guiam o olhar, na androgenia de seu personagem principal e na desfiguração cenográfica. Precursora do movimento expressionista, sabe-se que a obra exprime, por intermédio de seu personagem central, toda a essência da angústia humana. Antes mesmo de ser pintada, a cena já havia sido descrita por Munch em seu diário, destacando o céu vermelho, que contribui para o sopro de melancolia que antecede o grito, as duas figuras que seguem adiante e o fiorde azul de Oslo.

Figura 8: O Grito, Edvard Munch (1893)



Fonte: Museu Nacional de Arte, Arquitetura e Design de Oslo (2024)

O expressionismo, aliás, carregou em seu cerne muitos dos atributos gerais que caracterizavam seus contemporâneos e que, à época, trouxeram grande perturbação ao público. O distanciamento da beleza, em especial, parece ser um dos principais fatores à rejeição que muitas criações sofreram, já que, pairava no imaginário coletivo que “pessoas que pretendem ser artistas sérios esqueçam que, se tiverem de alterar a aparência das coisas, devem idealizá-las e não desfeá-las, foi profundamente ressentido” (Gombrich, 2011, p. 564). Intrinsecamente, ainda se associava a reprodução do belo ao bom e, conseqüentemente, a qualidade. Na Alemanha, a ascensão nazista chegou a exilar ou proibir o trabalho de nomes importantes do movimento, como Ernst Barlach (1870-1938), pois considerava-os degenerados.

Pois expressionistas sentiam tão fortemente o respeito do sofrimento humano, pobreza, violência e paixão, que estavam inclinados a pensar que a insistência na harmonia e beleza da arte nascera de uma recusa em ser sincero. A arte dos mestres clássicos, como Rafael ou Corregio, parecia-lhes insincera e hipócrita. Eles queriam enfrentar os fatos nus e crus da nossa existência, e expressar sua compaixão pelos deserdados e feios. Tornou-se quase um ponto de honra dos expressionistas evitar qualquer coisa que cheirasse a “boniteza” e “polimento”, e chocar o “burguês” em sua complacência real ou imaginada” (Gombrich, 2011, p. 407).

Nas primeiras décadas do século XX, com o gradual aparecimento das vanguardas europeias, a destradicionalização da arte e, sobretudo, da estética, se torna explícita. Ainda que as transgressões visuais tivessem diferentes finalidades, a depender de sua corrente, eram unidas pelo desejo em comum de violação das funções artísticas tradicionais. O absurdo, o escárnio, o disforme e a crítica tornaram-se elementos centrais em manifestos, quadros e esculturas, a fim de escandalizar seus telespectadores, pois, “[...] os artistas modernos se insurgem contra as convenções, cercam sem cessar novos objetos, se apropriam de todos os elementos do real com fins puramente estéticos” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 23).

Cada corrente trouxe consigo uma reação oposta às expectativas que a concepção geral sobre as artes imputava. Os futuristas utilizavam o feio para provocação, enquanto o Expressionismo alemão utilizava como denúncia social; com os cubistas, a desconstrução das formas e referências extra-européias, com enfoque nas máscaras africanas, eram ignorantemente interpretadas como um feio das aparências; no Dadaísmo, o apelo vem intermediado pelo grotesco; no Surrealismo, liberta-se o inconsciente de qualquer feio inibidor, dando livre

passagem ao pesadelo e as teratologias (Eco, 2007). Marcel Duchamp (1887-1968), aliás, não apenas expôs um urinol como peça artística em 1917, mas pintou bigodes na venerada Mona Lisa, em L.H.O.O.Q (1919) e, já próximo a década de 1960, apresentou um molde de pé humano com moscas em *Torture-Morte*, (Figura 9).

Figura 9: Torture-Morte (1959)



Fonte: Centre Pompidou (2024)

De certa forma, a glória vanguardista é, portanto, a glória da feiura. Não na acepção vulgar e diminuta que o termo sempre foi designado, mas em relação a retomada de aspectos materiais e culturais rechaçados anteriormente, bem como a inserção da excentricidade e do cômico. A transfiguração da natureza e o desregramento da harmonia, das proporções e dos sentidos foram os primeiros estágios para o início de uma democratização estética e, apesar de terem encontrado terreno fértil nas artes clássicas, não se limitou a elas. Na moda, reflexos das transformações que se seguiam podem ser vistos nos trabalhos de Elsa Schiaparelli (1890-1973).

Com criações atípicas não apenas para sua época, mas para a indumentária feminina, elementos considerados estranhos ou repugnantes eram comuns em sua iconografia. Suéter e botas com longas franjas de pelos de macaco, luvas com unhas de píton vermelhas, chapéus-peruca, peças cravejadas de insetos, não haviam limites para os designs propostos. Entre suas parcerias com Salvador Dalí (1904-1989), destacam-se *Bureau-Drawer Suit* (1936), sobretudo gavetas de escritório; *Shoe Hat* (1937-1938), o chapéu-sapato; *The Tear Dress* (1938), (Figura 10), que emulava tiras de carne rasgadas e o *The Skeleton Dress* (1938), que simula o esqueleto humano por intermédio de enxertos de algodão (Figura 10).

Figura 10: *The Tear Dress* e *The Skeleton Dress* (1938)



Fonte: V&A Museum (2024)

Apesar do escrutínio que recebiam da grande massa, as intervenções propostas pelos artistas de vanguarda se espalharam globalmente e alteraram os rumos das manifestações humanas de maneira definitiva. O avanço da discussão sobre as alegorias da estética, bem como o questionamento acerca dos alicerces da beleza e da virtude estão diretamente ligados às intervenções que ocorreram no início dos anos de 1900. Décadas depois, a quebra entre significativo e significado e o uso da estética pela estética inauguradas aqui será usurpada pela própria indústria de massa que, em seus primórdios, contribuiu para a aceleração desses processos de ruptura. A importância desse período poderá ser sentida por todo o século XX.

A influência epistemológica e material desse momento respingará para diferentes mídias, mas em nenhum outro momento o campo das representações visuais sofrerá uma cisão tão radical quanto a que ocorreu durante o modernismo artístico. Da imprensa física à televisão e cinema, o feio, de fato, se tornará mais presente na produção coletiva de sentido. Isso não significa, porém, sua completa aceitação social, uma vez que, de modo geral, sua terminologia seguirá fortemente atrelada a idealizações de cunho negativo.

Na prática, porém, os princípios materiais que outrora integraram a acepção da fealdade, bem como os preceitos que compunham o belo, entrarão em uma relação quase simbiótica ao se tornarem menos rígidos. As novas configurações

sociais pautadas na imagem serão fundamentais para os diferentes olhares que as políticas da estética sofrerão futuramente.

Para sistematizar as informações levantadas nesta revisão teórica, foi elaborado um quadro adaptado a partir da Análise de Protocolo Verbal (VPA), que organiza os principais temas e conceitos discutidos, bem como as relações entre eles. Esse quadro visa fornecer uma visão clara e concisa das abordagens exploradas anteriormente, ajudando a estruturar as informações de forma lógica e a facilitar a análise estratégica dos dados coletados. A seguir, apresenta-se o quadro-síntese (Quadro 1), que reflete a adaptação do protocolo de VPA, com foco nos elementos-chave identificados ao longo desta revisão teórica. Este quadro oferece um resumo das discussões sobre beleza e feiura, organizando conceitos estéticos em torno de categorias clássicas e contemporâneas. Dessa forma, contribui para a identificação de padrões interpretativos e aproximações teóricas recorrentes, servindo como base analítica para as etapas subsequentes da pesquisa.

Quadro 1 – Revisão Bibliográfica das Pesquisas sobre Beleza e Feiura

UNIDADE DE ANÁLISE	SUBUNIDADE DE ANÁLISE	CONCEITOS-CHAVE	AUTORES	INDAGAÇÕES
E S T É T I C A	BELO	<ul style="list-style-type: none"> - Moralidade - Manutenção social - Imaginação - Sublime - Juízo de gosto - Proporção - Harmonia - Equilíbrio - Simetria - Geometria - Razão Áurea - Perfeição - Construção social 	Sócrates Platão Baumgarten Kant Hegel Eco Nunes Panofsky Gombrich Rosenfield	<ul style="list-style-type: none"> - Quais aspectos contemporâneos da estética estão relacionados às noções clássicas de beleza e fealdade? - Quais aspectos contemporâneos da estética se diferenciam das noções clássicas de fealdade? - Mediante quais canais da comunicação visual o feio se expressa no contexto atual?
	FEIO	<ul style="list-style-type: none"> - Grotesco - Cômico - Vil - Vício - Assimetria - Amorfia - Mutação - Marginalização - Ação temporal - Mutilação - Percepção - Construção social 	Gombrich Eco Rosenkranz Pop; Widrich Pryzbylo; Rodrigues	<ul style="list-style-type: none"> - Em quais contextos a fealdade é empregada na comunicação visual contemporânea? - Quais os impactos da recente democratização estética na aceitabilidade do feio?
	Estetização do cotidiano	<ul style="list-style-type: none"> - Hibridização de territórios - União entre arte, moda, arquitetura, design e comunicação - Globalização - Ascensão dos novos movimentos sociais 	Lipovetsky e Serroy Wulf Deleuze e Guattari Denis Luvizotto Meccaci	<ul style="list-style-type: none"> - De que maneira o apelo da fealdade se desenvolve no atual momento? - Até que ponto a feiura segue atrelada a acepções negativas no campo da comunicação visual? - É possível afirmar que há uma estetização da feiura no século XXI?

Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2024); Protocolo adaptado de Demarchi et al (2015).

No eixo da Estética, duas unidades principais, o “Belo” e o “Feio” são exploradas em profundidade. A categoria do Belo abrange elementos como moralidade, harmonia, simetria, razão áurea e perfeição, refletindo uma visão de beleza ligada a valores clássicos, a virtudes universais e sociais e sugerindo que o belo funciona também como um ideal de manutenção social. Em contrapartida, o

Feio, aparece com termos como grotesco, cômico, assimetria e marginalização, representando desvios das normas estéticas e morais. A feiura é entendida não apenas como oposta à beleza, como categoria própria que desafia e redefine limites culturais. Questões sobre a democratização estética e a ascensão da feiura no século XX, levantam debates sobre seu papel na comunicação visual atual e sua aceitação em um contexto de globalização e pluralidade estética.

Ainda é importante observar no referido quadro a Estetização do Cotidiano, destacando como as fronteiras entre arte, moda, arquitetura, design e comunicação se hibridizam e refletem transformações sociais. Com a ascensão dos novos movimentos sociais e a celebração de expressões estéticas diversas, a compreensão de beleza e feiura se expande, criando um cenário em que os conceitos são mais fluidos e interconectados. Em síntese, o quadro revela que, enquanto o belo permanece associado a valores clássicos, o feio ganha novas camadas de significação, destacando-se como uma forma expressiva e até celebrada na estética contemporânea.

4 O TRIUNFO DA FEALDADE NAS REPRESENTAÇÕES VISUAIS

Com o rompimento sofrido pelas alegorias visuais do século XX, as idealizações artísticas referentes à beleza e à feiura tornaram-se maleáveis. O belo, ainda que siga como modelo guia de aspiração comportamental e das aparências, não monopoliza mais o imaginário criativo alegórico. À fim de responder o problema que direciona esse estudo, optou-se, em um primeiro momento, pela utilização do Estado da Arte para melhor compreensão das presenças e, sobretudo, das ausências que o estudo da estética, principalmente com enfoque na fealdade, possui na área acadêmica. Nessa modalidade, o intuito é fazer não apenas o levantamento, mas a discussão e avaliação do conhecimento já produzido. O pesquisador precisa ser primeiramente movido pelo desafio de conhecer que já foi feito no passado para depois buscar de fato o que ainda não foi construído (Ferreira, 2002).

Identificada as principais lacunas e enfoques das pesquisas recentes sobre fealdade, torna-se imprescindível avançar para uma análise crítica que permita preencher esses espaços e oferecer uma perspectiva mais detalhada sobre como o feio é efetivamente representado e problematizado visualmente. Para isso, são contextualizados os aspectos econômicos, políticos e sociais que caracterizam o momento atual. Em seguida, diferentes produções artísticas serão investigadas a fim de se entender os empregos aos quais o feio está submetido. As imagens escolhidas para análise foram interpretadas a partir das categorias e princípios discutidos anteriormente – especialmente aqueles formulados no decorrer histórico como os conceitos de desarmonia, deformação e amorfia. Com isso, pretende-se demonstrar como essas esferas, ainda relevantes, se manifestam, expandem e ganham novos significados na cultura visual hipermoderna.

4.1 A ESTÉTICA DA BELEZA E DA FEIURA: O QUE RETRATAM AS PESQUISAS

De caráter bibliográfico, as pesquisas denominadas, “estado da arte”, tem como objetivo principal mapear e discutir as produções acadêmicas em diferentes campos do conhecimento, cuja metodologia se caracteriza, segundo Ferreira (2002, p. 258), como “[...] inventariante e descritivo da produção acadêmica e científica sobre o tema que busca investigar à luz de categorias e facetas que se caracterizam

enquanto tais em cada trabalho”. Essa modalidade de pesquisa traz em comum o desafio dos pesquisadores conhecerem e analisarem os trabalhos publicados em diferentes épocas e instituições, por meio de dissertações de mestrado, teses de doutorado, artigos em periódicos ou mesmo textos publicados em anais de eventos. Ferreira (2002) explica que o intuito é fazer não apenas o levantamento, mas a discussão e avaliação do conhecimento já produzido, pois os pesquisadores são “[...] sustentados e movidos pelo desafio de conhecer o já construído e produzido para depois buscar o que ainda não foi feito”.

Nessa perspectiva, o que justifica a procura cada vez maior pelo estado da arte é a escassez de estudos que mapeiam temas já abordados, em especial, em função das lacunas existentes em determinadas áreas do conhecimento. Para Romanowski e Ens (2006, p.38) “[...] o interesse por pesquisas que abordam o estado da arte deriva da abrangência desses estudos, para apontar caminhos que vêm sendo tomados e aspectos que são abordados em detrimento de outros”. Além disso, são fundamentais na organização e seleção dos temas, uma vez que contribuem para a “[...] constituição do campo teórico de uma área de conhecimento, pois procuram identificar os aportes significativos da construção da teoria” (Romanowski; Ens, 2006, p. 39). De acordo com essas autoras:

Embora recentes, os estudos de “estado da arte” que objetivam a sistematização da produção numa determinada área do conhecimento já se tornaram imprescindíveis para apreender a amplitude do que vem sendo produzido. Os estudos realizados a partir de uma sistematização de dados, denominada “estado da arte”, recebem esta denominação quando abrangem toda uma área do conhecimento, nos diferentes aspectos que geraram produções. (Romanowski; Ens, 2006, p. 39).

Esse tipo de pesquisa se preocupa tanto com a identificação da produção quanto a análise e categorização dos múltiplos enfoques e perspectivas, além da indicação de temas relevantes, tipos de pesquisa e organização das informações existentes. Sobre essa questão, Teixeira (2023) explica que essa modalidade auxilia no processo de investigação e superação de lacunas, pois, oferece as bases para os processos de descrição, mapeamento, acompanhamento e avaliação dos conteúdos e assuntos no decorrer do estudo. Por apresentar um escopo próprio e bem definido, objetiva oferecer o suporte consistente para que “[...] os pesquisadores tenham em mãos informações, dados, análises e sínteses integrativas em relação a diversas variáveis envolvendo a produção acadêmica e científica” (Teixeira, 2023, p. 5). Sem

essas sínteses, tende-se a um movimento dispersivo, sem maiores compreensões sobre avanços e retrocessos.

Uma questão enfatizada pelo autor, diz respeito a importância de estudos que privilegiam esse formato de pesquisa, pois, ao mesmo tempo em que se constituem fonte de informações sobre as produções acadêmicas, aprofundam e permitem a construção de saberes de determinadas áreas do conhecimento. Daí a importância dos acervos e catálogos disponibilizados pelas universidades, institutos, órgãos de fomento, para que os pesquisadores tenham acesso a produção construída de uma determinada área do conhecimento e aquela a ser desenvolvida. Embora elaborados de modos diferenciados, esses dados são necessários uma vez que propiciam informações sobre os principais aspectos tratados no estudo (Ferreira, 2002).

Essas diferenças, singularidades entre resumos de uma mesma pesquisa e entre os que formam o conjunto do corpus de um determinado catálogo, são explicadas pela maleabilidade e pela relativa estabilidade do gênero, pela possibilidade de alteração que cada gênero oferece de acordo com as necessidades, interesses e condições de funcionamento dos grupos sociais que o utilizam e, no caso, de um autor particular em uma dada situação comunicacional. (Ferreira, 2002, p. 264).

Apesar das limitações impostas ao pesquisador que faz a opção somente pelo mapeamento dos resumos e não pela obra na íntegra, Ferreira (2002, p. 268) ressalta que esse gênero “cumprir a finalidade que lhes está prevista em catálogos produzidos na esfera acadêmica, pois informam ao leitor, de maneira rápida, sucinta e objetiva sobre o trabalho do qual se originam”. De modo geral, a sua leitura minuciosa e livre ao mesmo tempo, propicia outras descobertas para além dele mesmo e, muitas vezes, fora das condições e evidências indicadas pelo autor.

O importante nessa escolha é o pesquisador do estado da arte compreender que embora os resumos nem sempre ofereçam uma organização lógica e sequencial de um determinado assunto, segundo Ferreira (2002, p. 269), “há lacunas, ambiguidades, singularidades, que são preenchidas pela leitura que o pesquisador faz deles. Então, a história da produção acadêmica é aquela proposta pelo pesquisador que lê”. Cada resumo pode ser lido e analisado numa relação de dependência com o trabalho na íntegra, mas também de maneira independente de acordo com as condições de sua produção e práticas discursivas. Para essa autora:

É possível ler em cada resumo e no conjunto deles outros enunciados, outros resumos, outras vozes, e perceber a presença de certos aspectos significativos do debate sobre determinada área de conhecimento, em um determinado período. A possibilidade de leitura de uma História pelos resumos que sabemos não poder ser considerada a única, tampouco a mais verdadeira e correta, mas aquela proposta pelo pesquisador do “estado da arte”. (Ferreira, 2002, p. 270).

Desse modo, enquanto modalidade de estudo que vai além do mero mapeamento descritivo de trabalhos, o estado da arte desempenha uma importante função na produção acadêmica contemporânea, pois possibilita uma reflexão crítica sobre os estudos já realizados e a formulação de proposições que contribuam para o avanço dos diferentes campos do conhecimento. Ao conduzir a investigação por meio dessa metodologia, o pesquisador consegue mapear tanto as presenças quanto, sobretudo, as ausências que configuram a temática a ser pesquisada, possibilitando o aprofundamento em ramificações que, por vezes, podem ter sido marginalizadas pelas pesquisas predominantes.

4.1.1 Mapeando A Beleza E A Feiura

As pesquisas do Estado da Arte objetivam compreender o processo de produção do conhecimento em uma determinada área, seja por meio de teses de doutorado, dissertações de mestrado, artigos de periódicos ou publicações em eventos. Para esta pesquisa, tomou-se como opção, restringir a base de dados somente à análise de dissertações e teses, uma vez que apresentam conteúdos mais apropriados para “a análise desenvolvida no âmbito das pesquisas caracterizadas como EA, já que são documentos primários, portadores de relatórios completos e mais aprofundados dos estudos desenvolvidos pelos pesquisadores em formação” (Teixeira, 2023, p. 11).

Importante esclarecer que a escolha de investigar apenas trabalhos realizadas no Brasil se deu em função de contextualizar com mais ênfase a beleza e a feiura sob a lente da realidade e particularidades culturais, sociais e históricas do país. Ainda que os estudos de países, como os Estados Unidos, Espanha, Itália, entre outros, possam fornecer contribuições importantes sobre a temática em questão, acredita-se que as pesquisas brasileiras retratam de modo mais fidedigno

como os avanços e retrocessos referentes a estética chegam aos pesquisadores locais. O objetivo aqui foi conhecer a centralidade presente nas análises realizadas nos campos da beleza e da feiura.

Além disso, ao delimitar o recorte geográfico ao contexto brasileiro, busca-se evidenciar as especificidades que atravessam a construção social da estética no país, considerando fatores como desigualdade, miscigenação, regionalismos e heranças coloniais. Tais elementos influenciam diretamente as representações de beleza e feiura, sendo fundamentais para compreender como essas categorias são apropriadas, ressignificadas ou contestadas nas produções acadêmicas nacionais. Dessa forma, espera-se contribuir para um mapeamento mais sensível às dinâmicas internas do Brasil, promovendo um olhar crítico e situado sobre as narrativas estéticas que emergem nas pesquisas educacionais.

Nessa perspectiva, para a realização do Estado da Arte, a busca se concentrou na base de dados da plataforma de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) a partir das palavras-chave: *estética da feiura*; *beleza e feiura*, *estética da beleza*. Escolheu-se um recorte temporal de cinco anos, dos anos de 2019 a 2023, visando obter os trabalhos mais recentes em relação a temática. Obteve-se assim 14 pesquisas, sendo três Teses de Doutorado e onze Dissertações de Mestrado. Dentre estas, duas foram realizadas no ano de 2019, cinco no ano de 2020, duas no ano de 2021, três no ano de 2022 e duas no ano de 2023, conforme organização do Quadro 2 nos quesitos: instituição, título da obra, autor e tipo de trabalho.

Quadro 2 – Estado da Arte das Pesquisas sobre Beleza e Feiura

INSTITUIÇÃO	TÍTULO	AUTOR	TIPO DE TRABALHO
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo	O corpo feminino e os ideais de beleza na publicidade sob um olhar da Psicanálise	Roberta Toste Arlotta	Dissertação/2019
Universidade Feevale	#Lulumesalva: mapeamento, análise e reflexão sobre os conteúdos audiovisuais em estética.	Luiza Dai Prá da Luz	Dissertação/2019
Universidade Federal do Rio de Janeiro	Desconstruindo o dannunzianesimo: a paisagem da feiura em giovanni episcopo, de Gabriele Dannunzio.	Julia Ferreira Lobão Diniz	Dissertação/2020
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte	A Ausência publicada: as noções de feiura a partir das definições de beleza no anuário das senhoras (1934-1958).	Ramona Lindsey Rodrigues Mendonça	Dissertação/2020
Universidade Federal de Minas Gerais	A Experiência estética do feio nas artes pictóricas.	Sulamita Fonseca Lino	Tese/2020
Universidade do Estado da Bahia	A morada da beleza: educação popular, estética e libertação a partir da experiência do acervo da Laje.	Andreane Pereira Moreira	Dissertação/2020
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo	Visagismo no ambiente virtual: uma análise do design digital de aplicativos de beleza e estética.	Fabio Ritter Antunes	Dissertação/2020
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro	O valor social da beleza: reflexões sobre a estética da mulher na pós-modernidade.	Priscila Barbosa Brunelli	Dissertação/2021
Universidade Federal de Mato Grosso	Das definições estéticas à des-definição da arte.	Gabriel Pereira Faria	Tese/2021
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro	Beleza e liberdade em Friedrich Schiller: a promessa política da educação estética.	Matheus Sampaio Benites Correia	Dissertação/2022
Universidade Federal de Pernambuco	O feio como experiência referencial da nossa contemporaneidade.	Carolina Felix de Melo	Dissertação/2022
Universidade do Vale do Rio dos Sinos	A potencialização da resiliência organizacional e da competitividade de empresas do segmento de estética e beleza no contexto da pandemia pelo COVID-19.	Marselha Vianna Altmann	Dissertação/2022
Universidade Federal do Rio de Janeiro	Acerca do belo no Hípias Maior de Platão.	Beatriz Saar Leite	Dissertação/2023
Universidade Federal de Santa Maria	As eremitas da beleza: recortes etnográficos sobre estética facial contemporânea em Santa Maria/RS.	Morgana de Melo Machado	Tese/2023

Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2024); Protocolo adaptado de Demarchi *et al* (2015).

De modo geral, as pesquisas abordaram a feiura e a beleza em diferentes vertentes, a partir das quais foram eleitas três categorias para uma divisão sucinta dos conteúdos analisados: comunicação e publicidade; estética; e social, esta última especialmente voltada aos indicativos de padrões estabelecidos nos modos de vida das pessoas. Nas Dissertações de Mestrado, as discussões e análises se deram a partir dos seguintes conteúdos no campo da comunicação e publicidade: os efeitos da exploração da imagem feminina em campanhas publicitárias; os meios de comunicação em relação a beleza na imprensa feminina; a feiura presente nos discursos de revista de uma determinada época; resiliência organizacional e a competitividade de empresas no contexto de estudos sobre micros e pequenas empresas do segmento de estética e beleza.

No campo da estética, os estudos abordaram os seguintes assuntos: esteticismo e preciosismo linguístico da obra escrita de um determinado autor; senso de unidade ao diálogo referente ao problema da beleza discutida por Platão; a teoria do filósofo Schiller sobre a beleza como um novo tipo de liberdade, característica do estado estético da mente. Já no campo social as discussões se desenvolveram a partir dos conteúdos: importância da dimensão estética na promoção de uma educação libertadora de pessoas que vivem em contexto de marginalização social; construção da imagem pessoal no mundo virtual coletivo e sua evolução a partir dos recursos do visagismo facial; a relação entre a feiura e a impossibilidade de sua desvinculação do contexto em que se insere; reflexão a respeito da estética na pós-modernidade.

Nas Teses de Doutorado, as três pesquisas trilharam as discussões e análises no campo da estética: um trabalho sobre a feiura no âmbito estético e sua relação com as artes pictóricas; um trabalho sobre a estética, a arte e a filosofia: suas aproximações e distanciamentos. No campo social, apenas um estudo discutiu as questões sobre as trajetórias vividas pelos indivíduos em relação a beleza facial no contexto atual da sociedade ocidental. Desse modo, as publicações na seção a seguir, estão organizadas em ordem cronológica e apresentam, parcialmente, o resumo de cada trabalho.

Ainda que em sua maioria os catálogos informatizados tendam a reproduzir os resumos tal qual os impressos, os mesmos “podem trazer mudanças tipográficas, o espaço do parágrafo desaparece, orações são juntadas num mesmo período, diminui se o tamanho das letras, encurta-se o espaço entre parágrafos” (Ferreira,

2002, p. 263). Essas diferenças são justificadas pela alteração que surge das necessidades, interesses ou condições comunicacionais que o autor possui. Na realidade, os resumos apresentam em seu bojo, uma diversificação e heterogeneidade no formato e no conteúdo, principalmente em relação ao gênero discursivo, apresentação e divulgação das pesquisas.

4.1.2. Compilando As Investigações

A Dissertação de Mestrado: “O corpo feminino e os ideais de beleza na publicidade sob um olhar da Psicanálise” da autora Arlotta (2019), investigou os efeitos da exploração da imagem feminina em campanhas publicitárias. Por meio da revisão bibliográfica baseada nas obras de Freud e Lacan, o estudo procurou articular os fenômenos que se observa no âmbito da cultura e o que é estrutural do sujeito em sua alienação com o outro. Ao analisar os efeitos da apropriação e superexposição do corpo feminino como ferramenta de vendas em campanhas publicitárias, a autora reconhece que a propaganda tem um importante papel na indústria cultural, ditando o comportamento do consumidor e criando ideais de beleza. Os resultados da pesquisa demonstram que o corpo feminino não só é coisificado e hipersexualizado, mas também manipulado digitalmente, fragmentado e montado como um quebra-cabeça. Na atualidade, a mulher parece estar mais submetida à indústria da beleza do que o homem, já que esta é o principal alvo das campanhas e por isso parece sofrer uma pressão maior para corresponder aos ideais culturais.

A pesquisa de Mestrado: “#Lulumesalva: mapeamento, análise e reflexão sobre os conteúdos audiovisuais em estética” da autora Luz (2019), teve o propósito de analisar como os meios de comunicação tratam a beleza e a feminilidade na imprensa feminina. O questionamento que norteou o estudo foi: quais são os parâmetros para um formato de linguagem audiovisual de disseminação de conteúdos de estética que tenha características de aprofundamento de conhecimento, mas que concomitantemente atraiam o público leigo? A metodologia utilizada se deu a partir do levantamento bibliográfico e estudo de caso, por meio da participação de um especialista na área e um profissional que não possui o mesmo conhecimento. Também foram realizados a análise de vídeos a partir da linguagem e

formato em que são exibidos, cujo intuito foi analisar os fatores que tornam um vídeo de conteúdo de beleza mais propagável que outro. Assim, os resultados mostraram que não há um padrão único em termos de linguagem e formato relativos a convergência, mas sim o *looping* de produção, pois enquanto um cria a demanda e gera o consumo, o outro produz conteúdo mostrando como funcionam de fato os recursos, o que indica a ineficácia de evidência científica na área da beleza.

A partir do viés estético da paisagem da feiura, Diniz (2020) em sua Dissertação de Mestrado, “Desconstruindo o dannunzianesimo: a paisagem da feiura em Giovanni Episcopo”, analisou as noções de esteticismo e preciosismo linguístico da obra escrita pelo italiano Gabriele D’Annunzio (1863-1938). Considerado um fenômeno literário e de costumes que mesclam vida e obra desse autor, o dannunzianesimo se refere ao conjunto de atitudes estilísticas atreladas a temas recorrentes em sua poética: a sensualidade, a nobreza e a busca irrefreável pelo prazer. Contrariando as acusações de plágio de autores russos do século XIX, a pesquisa revelou que os trabalhos de Giovanni Episcopo revela-se legitimamente uma obra dannunziana, pois a essência do autor prevalece mesmo que através da reprodução de cenários feios e personagens negativos: o ethos do autor revela-se não no tema russo do trabalhador pobre e infeliz, mas sim a partir do refinamento da linguagem de seu humilde protagonista e da estetização de ambientes feios.

Mendonça (2020), na Dissertação de Mestrado, “A Ausência publicada: as noções de feiura a partir das definições de beleza no anuário das senhoras (1934-1958)”, teve por objetivo analisar as noções de feiura presentes em vinte e cinco edições da revista: anuário das senhoras, que nasceu na cidade do Rio de Janeiro, com circulação nacional e destinada exclusivamente às mulheres. Como metodologia, a pesquisa partiu de uma análise histórica e interdisciplinar, utilizando a combinação da pesquisa qualitativa, por meio do conteúdo e sua representação do feio, com a quantitativa, avaliando a frequência que essa expressão foi mencionada, bem como suas variações e permanências. Além disso, a trajetória de alguns dos atores que passaram pela revista e do seu círculo de produção, também foram analisados. Os resultados evidenciam que a circulação das revistas naquele período da história, reforçaram e se adaptaram aos modelos sociais ligados à aparência e aos padrões de beleza. Ao mesmo tempo geravam nas mulheres o sentimento de feiura nas quais muitas se faziam representar.

A tese de Doutorado de Lino (2020), “A Experiência estética do feio nas artes pictóricas”, defendida em 2020, objetivou estudar a feiura no âmbito estético e a sua relação com as artes pictóricas. O ponto de partida foi a constatação de que a beleza, desde a Antiguidade, esteve acompanhada pela feiura, e foi a partir da Modernidade que essa questão se destacou. A autora acredita que o debate sobre o feio nunca foi autônomo, pois permaneceu vinculado às questões da beleza e do sublime, ainda que as experiências sensíveis despertadas pela feiura não são as mesmas do belo. A pesquisa se estrutura a partir de três momentos: o primeiro discute o feio, a beleza e a mimesis na Antiguidade; o segundo, trata do debate ocorrido em torno da obra Estética do feio, de Rosenkranz, nos séculos XVIII e XIX; o terceiro, traz a reflexão sobre a Teoria Estética de Adorno no século XX e a estética do feio e do sublime constituídas a partir do debate filosófico sobre a obra pictórica e escrita de Barnett Newman.

“A morada da beleza: educação popular, estética e libertação a partir da experiência do acervo da laje”, Dissertação de Mestrado de Moreira (2020), investigou o sentido e importância da dimensão estética na promoção de uma educação libertadora de pessoas que vivem em contexto de marginalização social, tendo como base a experiência do Acervo da Laje, situado no Subúrbio Ferroviário de Salvador, Bahia. De cunho qualitativo, com abordagem teórico-metodológica fenomenológica, de caráter exploratório, foram realizadas entrevistas narrativas com fundadores/as do Acervo da Laje e algumas artistas que participam ativamente das atividades do espaço. As potentes ações culturais, artísticas e educacionais permitiram sua configuração atual, única no mundo, de Casa-Museu-Escola: Casa, como lugar de hospitalidade, partilha e socialização; Escola, como dispositivo de formação e ensino-aprendizagem; e Museu, como acervo guardião da memória do Subúrbio Ferroviário de Salvador, e de exposição de obras de grandes artistas do Subúrbio, da Bahia e do Brasil.

A Dissertação de Mestrado de Antunes (2020), “Visagismo no ambiente virtual: uma análise do design digital de aplicativos de beleza e estética”, teve como objetivo geral investigar a construção da imagem pessoal no mundo virtual coletivo e sua evolução a partir dos recursos do visagismo facial. A escassez de debate sobre o tema proposto, ainda pouco explorado e carente de pesquisas científicas se comparadas às outras áreas acadêmicas é que levou a autora a se debruçar sob a temática. O problema que norteou o estudo foi: como os recursos do visagismo

podem contribuir para a evolução do design digital imagético coletivo? A metodologia utilizada foi a pesquisa de natureza qualitativa, do tipo descritiva, com origem de dados bibliográficos e documentais. Os referenciais teóricos se basearam nos estudos de Hallawell (2010), Mcgonigal (2012), Schell (2011) e Santaella (1993). Os resultados com essa pesquisa foi a criação de um novo aplicativo de visagismo facial com o diferencial de inclusão do estado emocional expressado na face.

A Dissertação de Mestrado de Brunelli (2021), denominada “O valor social da beleza: reflexões sobre a estética da mulher na pós-modernidade”, se propôs a uma reflexão a respeito das questões da estética na pós-modernidade. Assim, buscou-se compreender a estética enquanto aspecto constituinte do pensamento social compartilhado a respeito do corpo e as possíveis vantagens sociais de ser belo. A metodologia utilizada se desenvolveu por meio da pesquisa bibliográfica e de campo através do percurso histórico sobre o surgimento da beleza, estética e identidade, além da influência da mídia na construção da identidade das mulheres na pós-modernidade. Para a coleta de dados utilizou-se de questionário aplicado ao público feminino que realiza procedimentos estéticos no município de Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro (RJ) e análise interpretativa dos dados à luz da teoria, a fim de compreender o valor social da beleza feminina. Os resultados confirmam a hipótese de que a beleza traz “vantagens” no contexto social, principalmente, na atividade profissional, privilegiando, de certa forma, os estereótipos que se enquadram aos padrões estéticos estabelecidos.

A tese de Doutorado, “Das definições estéticas à des-definição da arte”, de Faria (2021), pretendeu articular o pensamento de autores antigos, modernos e contemporâneos que abordam a estética e a arte. O objetivo foi conhecer o encontro da arte com a filosofia e, conseqüentemente, a caminhada em conjunto, assim como, suas aproximações e distanciamentos. Antes da sistematização da estética, para os antigos e medievais, tratava-se de uma filosofia da arte e uma metafísica do belo, ambas desvincilhadas do sensível. No mundo medieval, tanto a beleza quanto a arte estavam submetidas a Deus, aliás, a filosofia nesse período estava subordinada à teologia e servia de sustentação para as inferências teológicas. Com Kant e Hegel, a filosofia da arte entra em uma nova perspectiva, tendo a estética como sinônimo. Dessa maneira, a sensibilidade ganha primazia e a questão que se coloca é o juízo de gosto e o sublime como condição e consequência do gozo. As vanguardas modernas rompem com esse apanágio racional e metafísico da estética,

além de romper com as normas do universo artístico, isto é, com a forma, a matéria e o conteúdo e, sobretudo, com a beleza. A arte contemporânea desliga-se de qualquer prescrição estética e acadêmico-artístico, revela-se aventureira, modifica a concepção de arte. Suas definições são fugidias, ou seja, a arte se des-define e se desdefinir é pautar-se por outras vias, não contrárias, mas diferentes das estabelecidas pela estética.

A “Beleza e liberdade em Friedrich Schiller: a promessa política da educação estética”, Dissertação de Mestrado de Correia (2022), teve por objetivo apresentar a teoria do filósofo Schiller sobre a beleza como um novo tipo de liberdade, característica do estado estético da mente. A autora ressalta que Schiller, acreditava que o Iluminismo fracassava e a Revolução Francesa se degenerava em função de um desequilíbrio entre razão e sentimento na cultura. Por isso, defendeu que, quando contempla a beleza, nenhuma aptidão humana domina o sujeito, que atinge um estado de suspensão, ativo e passivo ao mesmo tempo: o estado estético. A arte, como descrita por Schiller e Rancière, não está à serviço de uma determinada poética ou ideologia, tampouco se trata de arte pela arte. Este novo regime estético se caracteriza pela autonomia na forma de experiência do sensível, que se lança, para além do estético, ao político, à beleza e liberdade.

A Dissertação de Mestrado realizada por Melo (2022), “O feio como experiência referencial da nossa contemporaneidade”, investigou a relação entre a feiura e a impossibilidade de sua desvinculação do contexto em que se insere a partir dos conceitos apresentados por Karl Rosenkranz (2015), Umberto Eco (2017) e Stephen Bayley (2012). Para a autora, a designação do que é feio ou belo, em uma determinada sociedade, constitui-se através de práticas de manipulação, exercidas por grupos que fabricam, em termos subjetivos e objetivos, os padrões estéticos vigentes, guiando, desse modo, o olhar da sociedade sobre as coisas. De caráter bibliográfico, a pesquisa mostrou que a estética emerge como uma ferramenta de poder político e criativo, pois é capaz de influenciar costumes, comportamentos e crenças. Assim, apesar da submissão em relação ao belo, a feiura pode apresentar-se como forma de opor tal hegemonia, funcionando, também, enquanto uma resistência e contestação ao padrão vigente, mostrando-se uma frutífera ferramenta de design.

“A potencialização da resiliência organizacional e da competitividade de empresas do segmento de estética e beleza no contexto da pandemia pelo COVID-

19, Dissertação de Mestrado de Altmann (2022), teve como objetivo propor, direcionar e potencializar a resiliência organizacional e a competitividade de empresas no contexto em estudo de micros e pequenas empresas do segmento de estética e beleza de cabeleireiros, manicures e pedicures localizados nas cidades de Porto Alegre e Canoas, região metropolitana do Estado do Rio Grande do Sul (RS). Para tanto, foi realizada uma pesquisa qualitativa de caráter exploratório. Os dados foram coletados por meio de dez entrevistas individuais em profundidade, com uma abordagem semiestruturada; enquanto que a sua análise de dados foi implementada a partir da análise de conteúdo. A partir dos resultados, foram identificados dois tipos de perfis de empreendedores, conservadores e agressivos, os quais articularam, diferentemente, os recursos disponíveis, evidenciando que as capacidades organizacionais fomentaram diferenciais para sobreviverem e se destacarem durante a pandemia da Covid-19.

A pesquisa de Mestrado de Leite (2023), “Acerca do belo no Hípias maior de Platão”, propôs um modelo explicativo e um senso de unidade no diálogo referente ao problema da beleza discutida por Platão. Segundo a autora é comum entre os estudiosos defender o senso aporético do diálogo, ressaltando como todas as hipóteses formuladas são descartadas pelos interlocutores, tese que é geralmente endossada pela afirmação final de que as coisas belas são difíceis. Por isso, a autora defendeu a estrutura do diálogo a partir de três características centrais responsáveis por qualificar o belo em si: a *ordem*, a medida em que estabelece um princípio estético de organização, garantindo a ordem harmônica dos seres; a *admiração*, o objeto conectado àquilo que é genuinamente bom; o *comum*, apresentado como aquilo que é compartilhado pelas coisas belas. A partir destas atribuições, o estudo pretendeu apresentar uma designação apropriada do belo, de modo a conferir uma certa dignidade e prestígio a um diálogo pouco abordado nos estudos platônicos.

A tese de Doutorado, “As eremitas da beleza: recortes etnográficos sobre estética facial contemporânea em Santa Maria/RS”, de Machado (2023), teve o propósito de compreender de que forma os indivíduos têm vivido suas trajetórias sobre beleza facial em um contexto atual da sociedade ocidental. A partir dos conceitos de corpo, consumo, sentidos e digital, a metodologia partiu do estudo etnográfico em um salão de beleza na cidade de Santa Maria (RS), entre os anos de 2020 a 2023. A coleta de dados se deu por meio da observação participante com

entrevistas semiestruturadas com 20 interlocutoras, a equipe do salão, com relatos de outras profissionais do campo da saúde que atuam no campo da Harmonização Facial. O investimento estético nos espaços de beleza reflete as discursividades de um investimento de si, que resulta do aumento da pressão estética por meio dos processos de personalização onipresentes nas redes sociais e na internet a que todos estamos expostos. Entretanto, mesmo com toda a oferta de possibilidades do leque de informações estéticas que se abre, as mulheres constroem suas esteticidades pessoais, de uma maneira quase artística, entre o particular e o coletivo, o individual e o social, em que cada uma tem, em alguma medida, em suas possibilidades e classificações distintivas, sua própria temporalidade, subjetividade e identidade.

O Estado da Arte evidenciou a multiplicidade de áreas as quais beleza e feiura estão inseridas. O desenvolvimento dessa investigação demonstrou que as diferentes ramificações estéticas podem ser aplicadas como instrumento de liberdade individual ou ferramenta de dominação sociopolítica. Há, de modo geral, um predomínio de trabalhos protagonizados pela beleza, ainda que as temáticas procurassem criticar ou discutir a problemática que envolve sua idealização. A fealdade, em comparação, é pouco citada nominalmente, o que pode estar relacionado ao caráter negativo que tal terminologia carrega. Isso acarreta em uma espécie de subnotificação das pesquisas relativas ao tema e dificulta o entendimento acerca da real extensão que o protagonismo da feiura atinge na atualidade.

Por isso, embora seja possível notar o gradual aparecimento do feio enquanto objeto central de análise, a fealdade segue marginalizada no campo investigativo - mesmo nas discussões referentes às produções artísticas e culturais. O cenário delineado por essa compilação, explícita o interesse geral pelo assunto, mas expõe também brechas nos debates relativos às apropriações e ressignificações que as audiências fazem dessas alegorias e dos imaginários que as acompanham. É necessário, portanto, que futuros trabalhos prossigam nessa direção, investigando não apenas a intencionalidade velada que é inserida das construções dos ideais imagéticos, mas também as respostas socioculturais que essas produções desencadeiam.

4. 2 A SOCIEDADE DO HIPERESPETÁCULO: CONFIGURAÇÕES SOCIAIS E ESTÉTICAS

O processo de globalização que se intensifica nas décadas finais do século XX trouxe mudanças antropológicas expressivas, sobretudo no que se refere à linguagem. Com a junção dos campos político, econômico e cultural, aspectos globais e regionais são misturados, desafiando as particularidades locais de outrora e transformando de maneira significativa a comunicação humana. Intermediadas pelas mídias de massa, sobretudo a internet, as fotografias assumiram novos significados na configuração social pós-moderna, impactando diretamente em todo e qualquer aspecto da vida humana. Nesse sentido, o cotidiano, ao ser delineado pelas idealizações alegóricas, torna-se também uma construção pictórica complexa.

A ideia de uma configuração coletiva pautada, primordialmente, na visualidade permite compreender que a imagem, outrora relegada à condição de mero instrumento de apoio à escrita, ocupa hoje uma posição central nas análises sobre o tempo presente. De fato, “em todas as disciplinas acadêmicas, as imagens têm emergido para tomar o seu lugar ao lado da linguagem verbal, explicitando, por assim dizer, que estão transmitindo informações icônicas que não podem ser reduzidas a palavras” (Wulf, 2013, p.22). Na prática, têm-se o cotidiano abarrotado de estilos, narrativas e extravagâncias que buscam, no saltar dos olhos, o domínio emocional de um mercado consumidor cada vez mais heterogêneo e segmentado por nichos que se dividem ininterruptamente.

O movimento de purificação funcionalista das formas é substituído pela ascensão do efêmero e da hibridização de territórios. Em um contexto de crises econômicas e precarização do trabalho, cabe agora à experiência sensorial suavizar as crises humanitárias que o modelo capitalista impõe. Seja da publicidade ao paisagismo ou do entretenimento à moda, interfaces lúdicas, cômicas, belas e controversas são utilizadas como verdadeiros instrumentos de distração, responsáveis por reconstruir a realidade palpável enquanto uma imagem que não mais separa a compreensão estética do emocional. Sobre a influência imagética na coletividade, percebe-se que:

Elas varrem os espectadores para longe, os intrigam e os intimidam.
Elas dissolvem as relações entre pessoas e coisas que já evoluíram
ao longo do tempo e os transportam para um mundo de aparências.
Desse modo, o mundo, o político e o social são estatizados. Segundo

a lógica mimética, as imagens buscam por imagens precursoras com o objetivo de assimilá-las e transformá-las em algo novo, fragmentando imagens fora de todos os campos de referência. A promiscuidade das imagens ganha vida. (Wulf, 2013, p. 33-34).

Por isso, se em fins da década de 1960 Guy Debord nomeava as novas formas de organização como espetacularizadas, Lipovetsky e Serroy (2015), reconhecem que a sociedade atual, agora do hiperespetáculo, experimenta um processo de destradicionalização das relações humanas e, conseqüentemente, de suas representações alegóricas. Para os autores, as clássicas oposições que compunham a “sociedade do espetáculo” findam em detrimento de uma hipercultura comunicacional e comercial. A separação entre universos irreconciliáveis cede espaço para a sobreposição de domínios e gêneros díspares, no qual se consagra a cultura mercantil do divertimento. No chamado capitalismo artista, produção industrial e cultural são unidas e impregnadas com operações de natureza estética, em um processo de artealização do banal.

Os elementos poéticos de graça, equilíbrio e harmonia, estabilizados no imaginário popular como sinônimos de beleza e, portanto, símbolos de almejo, antagonizam com a exploração ambiental e humana que caracterizam o sistema econômico vigente. A tentativa de suavização transestética frente uma realidade despótica resulta na era de aproximação entre arte, design, moda e comunicação. Acepções visuais controversas, que no século anterior se opunham as práticas burguesas, como as correntes de vanguarda, são agora aceitas e disseminadas pelas próprias instituições oficiais, tornando-se, obrigatoriamente, também parte do consumo massificado. Esse movimento outorga de maneira decisiva a aproximação dos limites clássicos do feio e do belo.

É preciso compreender, porém, a estrutura social que rege essa hiperespetacularização proposta por Lipovetsky e Serroy. Para tanto, os oito eixos fundamentais que a compõem serão brevemente comentados aqui. Inicia-se com o acesso generalizado às telas: graças ao crescente número de plataformas, informações, filmes e publicidades podem ser vistos em qualquer lugar e a qualquer momento. O advento das *smart tv's* faz com que mesmo a televisão, outrora entretenimento passivo, abrace a interatividade desse universo ilimitado de vídeos, fotografias e programas. A explosão multimídia resulta em profundas mudanças nos modos de consumo que, no segundo eixo, é “desordenado, desregulamentado,

dessincronizado, em que cada um visualiza o que quer, à la carte” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p.265).

Por conseguinte, os eixos três, quatro, cinco e seis, ocorrem como uma reação em cadeia: a individualização coletiva cede espaço a essência transestética, nas quais as indústrias não cessam de misturar domínios econômicos e culturais, comércio, diversão e *show business*. O público, passa então a se reconhecer como ator e se colocar deliberadamente diante das câmeras nas redes sociais. A percepção do sujeito é mudada: ele age agora em função da imagem que espera projetar para o outro. Concomitantemente, o capitalismo artista cria estímulos constantes para proporcionar experiências hiperbólicas, sejam elas sensoriais ou imaginárias. O hiperespetáculo é estabilizado dentro de um sistema nos quais os signos alegóricos remetem a si mesmos, buscando impacto midiático e mercantil vazios.

Enquanto famosos do cinema e da música centralizavam as atenções no passado, agora, no sétimo eixo, a estrelização generalizada dá prestígio a novos agentes. Pontua-se que Lipovetsky e Serroy (2015) citam aqui profissões comuns alçadas ao *star-system* até a década passada, como políticos, filósofos, chefs de cozinha e o próprio papa. Essas escolhas refletem o recorte temporal ao qual o livro foi lançado, mas sofreram mudanças nos últimos dez anos. No presente momento, a principal consequência do sétimo eixo são os influenciadores digitais. Embora muitos dos primeiros *influencers* tenham sido alçados a fama a partir dos ofícios exercidos previamente, hoje, uma grande parcela desses indivíduos tem como criação de conteúdo a exibição de suas vidas particulares.

A existência de subcelebridades não é novidade nas mídias. O que muda é a importância que essas personalidades do TikTok, Instagram e Youtube, recebem. Quanto maior o número de seguidores, maior o impacto nos comportamentos de compra. Por fim, o oitavo e último alicerce que constitui essa estrutura está na diversão imediata. Exibições, festividades e cerimônias que outrora objetivavam engrandecer aspectos políticos e religiosos, passam a ter o regozijo de massa como referencial único. Economia, divertimento e sedução são inseparáveis na incessante busca pela renovação dos prazeres e emoções. De maneira contraditória, porém, na sociedade do hiperespetáculo, o capitalismo artista “se anuncia sob o signo do triunfo do *entertainment* generalizado: a magia encantada que ele cria e difunde nem

por isso deixa de ser a expressão do desencantamento do mundo” (Lipovetsky e Serroy, 2015, p. 270).

Na prática, essas transformações ampliaram a necessidade de signos que sobrevivam à rápida obsolescência das microtendências e expressem as singularidades do indivíduo. Nunca antes o ser humano teve tanto acesso a sua própria figura e não é por acaso que os cuidados com a fisionomia atinjam seu auge comercial. O corpo, espaço capaz de projetar códigos identitários, tem seu valor definido nas divisões de raça, classe, gênero e idade. Apesar de a construção da aparência ser dependente de aspectos externos, como adornos e indumentária, a liberdade pessoal que a guia não inibe que haja um modelo padronizado a se seguir. Isso resulta na estabilização das mudanças corporais como mecanismos de individualidade que possuem vida útil razoavelmente mais longos que a efemeridade da peça de roupa.

É nessa perspectiva que as interseccionalidades entre moda, corporeidade e estética operam. Os indivíduos aprendem a se classificar por intermédio da interação com seus pares e, por isso, a imagem corporal é continuamente reavaliada no decorrer da vida. A moda, que não se limita a alusões figurativas acerca de costumes, coloca também a compleição física em voga, atribuindo juízo de valor à materialidade humana. Na contemporaneidade, as práticas opressivas que decorrem dessa problemática são debatidas, pois sabe-se que, historicamente, pessoas que não se encaixaram nos padrões deliberadamente impostos pelas hierarquias sociais foram marginalizadas, quando não hostilizadas.

Por isso, é possível constatar mudanças cada vez mais intensas no que diz respeito às essas questões. As concepções internas de um sujeito são determinadas pelo imaginário coletivo de seu grupo. Processos como os de educação e socialização, por exemplo, transmitem milhares de modelos para direcionamento comportamental (Wulf, 2013). Ainda que o olhar individual esteja ligado a subjetividade, o mesmo não deixa de ser produto das concepções do meio, já que as imagens orientadoras geradas por cada cultura influenciam diretamente nas ações particulares. Manifestações coletivas são intermediadas pelas dimensões simbólicas e materiais, onde cada forma de representação visa objetivos díspares.

É nesse sentido que as novas tecnologias de informação e comunicação (NTICs) potencializam a discussão de temas diversos. Todo e qualquer usuário

de internet atua inevitavelmente como desenvolvedor de conteúdo. Ocupando as ruas, mas também os espaços *online*, o ativismo presente na web 2.0 objetiva a transformação. Há várias razões que podem motivar uma ação ativista, mas todas têm como finalidade “participar, atuar, discutir, deliberar e executar ações defendendo uma ideia, uma causa ou ideologia. Esta ideia pode ser política, social, religiosa ou de qualquer caráter de cunho identitário” (Luvizotto, 2016, p. 301). É assim que discussões sobre a marginalização de etnias, identidades de gênero e orientações sexuais ganham protagonismo nos debates populares.

Simultaneamente, a mídia explora seu papel de instância socializadora ao tentar mediar as relações entre sujeito e sociedade. Até a década de 1970, o entendimento sobre movimentos sociais foi majoritariamente enquadrado nas abordagens marxistas-estruturalistas, que resumiam a existência desses grupos enquanto produto da ação histórica ante as contradições do capitalismo (Machado, 2007). Ao passo que tais organizações se proliferaram e segmentaram seus campos de atuação, surgem então os chamados “novos movimentos sociais”, compreendidos como coletivos mais jovens que se organizam majoritariamente pelas redes digitais.

Relaciona-se ao compartilhamento cada vez mais amplo de valores vinculados aos direitos das minorias, à liberdade de expressão, à conservação ambiental, direito à diversidade cultural, liberdade religiosa, igualdade racial, igualdade de gênero, qualidade de vida e a uma distribuição mais justa dos benefícios sociais da economia global, etc. Trata-se também de temas que hoje são centrais nas agendas dos governos e dos organismos multilaterais. A luta coalizacional dos movimentos sociais caminha cada vez mais em paralelo com a incorporação de tais valores e aspirações às leis e às práticas políticas dos governos nacionais e locais. (Machado, 2007, p. 258)

Como oposição aos discursos excludentes, nas últimas décadas, um conjunto de ações deliberadas foram realizadas por grupos estruturados em torno de reivindicações em comum. A democratização da internet pode ser considerada a grande força motriz desses coletivos. No virtual, as formas de comunicação e consumo de informações deixa de ser unilateral e passa a ser espaços participativos e democráticos, que permitem a opinião pública refletir e disseminar debates políticos e sociais (Luvizotto, 2016). Apesar das diferenciações nos processos de surgimento e consequente trajetória, existem também convenções e interseccionalidades que unem esses grupos em sua

busca por direitos civis e tratamento igualitário.

O pluralismo e a tolerância para posições divergentes são as principais características pós-modernas e findam com a longínqua pretensão cartesiana de propor uma narrativa única para a sociedade como um todo (Denis, 2008). Mas mesmo em um contexto marcado pela multiplicidade, os cânones da estética prevalecem. Embora discutidos e questionados, em um mundo no qual todos são *designers* de sua própria existência, busca-se controlar, inclusive, o olhar do outro. De maneira semelhante, a fealdade também abraça novas concepções e aplicabilidades, ainda que o termo não tenha perdido a natureza negativa ao qual sempre foi atrelado. As contradições contemporâneas circundam a realidade e respingam nas relações interpessoais, considerando que:

O mesmo progresso social que permite finalmente que pessoas de outras cores, classes e gêneros usufruam dos benefícios restritos há séculos a homens brancos, é percebido por muitos como um processo de confusão e desagregação, suscitando toda uma espécie e reações de medo, intolerância, fundamentalismo e ódio. Já não é mais tão fácil acreditar no progresso e, mesmo para quem acredita ainda, fica claro que é preciso reavaliar qualitativamente o teor e o ritmo das mudanças, para que não progridamos para o aniquilamento daquilo que construímos (Denis, 2008, p. 209).

O caráter excludente e opressivo da sensibilidade estética dominante exerce grande influência na hostilidade enfrentada por corpos gordos, racializados, LGBTQIAPN+ e de pessoas com deficiência (PCDs). Esses grupos minoritários são, historicamente, alvo de violências físicas e simbólicas e seguem lutando por reconhecimento e respeito. A efemeridade inerente ao capitalismo selvagem impulsiona a construção de presenças e questões de representatividade conforme demanda, mas nunca deixa de promover os valores nos quais realmente acredita: da jovialidade, da pele branca e da magreza. Embora a ornamentação faça parte da construção humana, a obsessão atual com a aparência está mais relacionada à fabricação de uma identidade visual em um contexto marcado por momentaneidades e organizações coletivas complexas.

Nessa conjuntura de intensificação das lutas e fetichizações da imagem, ao mesmo tempo em que a fixação pela beleza atinge novos patamares de histeria coletiva, a retomada das discussões relativas à feiura intensifica-se. Os ideais que abarcam o feio são extensos, mas o advento das novas hibridizações estéticas, característica primordial da contemporaneidade, expande ainda mais esse

imaginário. Isso porque a aplicação do feio na produção de sentido atual pode ocorrer por inúmeros fatores, dentre eles a busca pelo rompimento com o gosto médio, a conseqüente necessidade de diferenciação entre os pares, e também pelo desejo de denunciar as opressões cotidianas. A dificuldade em mapear de que maneira os princípios da fealdade se manifestam no contexto atual, se dá justamente pelas contradições inerentes à união das produções artísticas com as indústrias culturais.

Para a análise imagética que se segue, portanto, dividiu-se o feio em duas vertentes principais: a do feio palatável e a do feio do horror. Ambas as categorias, porém, são subjugadas por fatores mercadológicos, pois mesmo a feiura estetizada pode ter caráter de protesto, assim como a feiura visceral pode ser altamente comercial. Cada imagem foi selecionada considerando como ela ilustra e problematiza aspectos específicos da feiura definidos previamente, tais como amorfia (ausência de formas reconhecíveis), assimetria (ruptura deliberada com proporções convencionais), deformação (modificação extrema ou incômoda da figura original) e desarmonia (contraste proposital com valores estéticos tradicionais). Com esses critérios, pretende-se investigar objetivamente como a fealdade é construída visualmente e como dialoga com o imaginário coletivo contemporâneo.

4. 2. 1 O Feio Palatável: Neokitsch, Vulgaridade e Baixa Cultura

Embora os preceitos da estética tenham se estruturado em elementos visuais bem definidos pelo decorrer histórico, não se pode ignorar que os ideais que regem tanto a beleza quanto a feiura são relativos à cultura e aos olhares que moldam determinado momento. Não é incomum que manifestações e tendências tidas como feias ou esdrúxulas anteriormente, passem a ser adoradas anos depois. O contrário também é verdadeiro: construções alegóricas consideradas belas podem ser rechaçadas conforme as mudanças na mentalidade predominante. Uma vez compreendido que a configuração social atual é pautada, sobretudo, na multiplicidade de escolhas e estilos, é natural que esses deslocamentos se sucedam agora em maior escala.

É o caso do Kitsch. Anteriormente depreciado, o kitsch carrega em seu cerne acusações que variam do cafona à pieguice, recaindo até mesmo no ridículo. Além disso, a natureza dessa corrente é bastante controversa, pois há uma ampla discussão acerca de sua categorização enquanto movimento artístico. Nesse trabalho, porém, concorda-se com Moles (2020) ao inferir que tal manifestação não apenas se consagrou de maneira permanente nas artes, mas pode ser considerada, inclusive, como um estilo de vida. É a aceitação social do mau gosto, representação máxima de que nem os maniqueísmos do bom e do ruim, tampouco as definições clássicas que separam o belo da feiura, podem se sustentar sem questionamentos.

Existe, no entanto, uma distinção entre o surgimento de kitsch e seu atual status. Inicialmente associado à ascensão burguesa e à Revolução Industrial, eram assim categorizadas as quinquilharias e as cópias de produtos aristocratas, muitas vezes de qualidade duvidosa. Daí seu vínculo com o feio, as acusações de inautenticidade e o caráter negativo que o termo ainda hoje carrega. No decorrer do século XX, porém, o fenômeno kitsch se alinha às demandas dos novos tempos, marcados por uma civilização cujo ciclo é regido pela lógica da aceleração: produz-se para consumir e cria-se para produzir (Moles, 2020).

Se durante a era moderna o kitsch possuía fins ornamentais e foi estigmatizado como uma corrupção do bom gosto, na hipermodernidade ele se consolida como uma tendência amplamente difundida. Sem esbarrar em fronteiras econômicas, como outrora, é celebrado nas mídias e museus: a civilização do digital é uma civilização neokitsch (Lipovetsky; Serroy, 2015). Interfaces visualmente poluídas, burlescas e incoerentes, profusões sentimentalistas e despreziosas permeiam da indumentária ao comportamento, da publicidade à fotografia, da arquitetura à decoração, da música ao cinema, das marcas de luxo ao ordinário. Em uma sociedade fortemente marcada pelo individualismo, a cisão com a beleza e com os valores tradicionais passa a ser dotado de valor.

O mau gosto superexposto se tornou cool e a brincadeira com o antiquado, furiosamente tendência. O gosto pelo mau gosto, o derrisório, o vulgar se tornou chique. Também se desenvolve uma forma reivindicada de kitsch, que Susan Sontag chamava de *camp*, expressão que significa algo como “ultrajante, inconveniente ou de tão mau gosto que chega a ser divertido”. Com o hiperindividualismo, quanto mais teatral, exagerado, inadequado, mais deleitável e motivo de riso (“tão ruim que é bom”): um kitsch intencional, uma atitude estética cujo ideal não é o belo, mas o artifício e o segundo grau (Lipovetsky; Serroy, 2015, p.312)

Desde a década de 1970, os franceses Pierre et Gilles utilizam todos esses elementos em suas obras. A dupla une fotografia e pintura para confeccionar quadros hiperbólicos que retratam o culto à personalidade na vida contemporânea. A fim de representar a adoração ao exagero e ao banal, Pierre Comoy, o fotógrafo, e Gilles Blanchard, o pintor, evidenciam aspectos da cultura popular por intermédio de componentes de cena propositalmente artificiais. Em *Le jardin enchanté*, (Figura 11), peixes cor-de-rosa flutuantes, fios brilhantes pendidos, flamingos brancos decorativos e colunas adornadas compõem o misticismo sintético do trabalho. Os personagens centrais, exibem seus corpos adornados com pelúcia: enquanto flexiona os músculos do braço, o modelo à esquerda veste apenas pantufas e uma tanga ornamentada por um boneco Furby; o da direita utiliza uma fantasia de flamingo rosa que o faz parecer montado no animal.

Figura 11: *Le jardin enchanté* (2021)



Fonte: Templo (2024)

O jardim encantado proposto nessa obra é jocoso, vibrante e recreativo. Na diversidade de folhas, flores e frutos que permeiam toda a cena, traz-se uma profusão de cores preenchendo o retrato. Nem mesmo a moldura escapa à temática proposta. O homoerotismo e a liberdade sexual distintivos nas composições dos artistas também são perceptíveis. Em uma paisagem etereamente plastificada, que

remonta a programas e filmes antigos, são materializadas as mudanças de centralidade que o neokitsch possui, na qual “não é mais a mistificação do objeto (ou da obra) em si, mas a exploração do gosto médio, de construção do seu imaginário e suas projeções nos objetos considerados extra artísticos ou em comportamentos que transgridam o gosto codificado” (Mecacci, 2018, p. 26).

Algumas das formas de comunicar essa transgressão ao gosto codificado vêm justamente na apresentação propositalmente tosca ou trivial da simbologia pertencentes à religião e às obras clássicas. A provocação, ainda que branda, não é incomum em ensaios desse tipo. Objetos cênicos de baixo custo, ou que finjam ser de material barato, retomam os primórdios do kitsch, ao mesmo tempo em que se inserem em espaços ilustres, podendo ou não ser utilizados enquanto agente de crítica. Pierre at Gilles, assim como seus pares, criam versões próprias de ícones artísticos, adicionam frivolidades e unem o que antes era hierarquizado nas discussões culturais. Nas figuras 12 e 13, há um comparativo entre a escultura Davi, de Michelangelo, e sua releitura pelo duo francês.

Figura 12: Davi (2021)

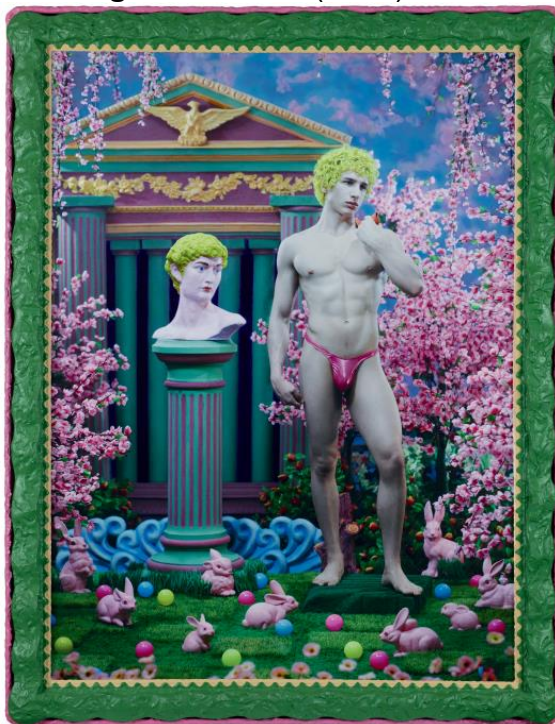
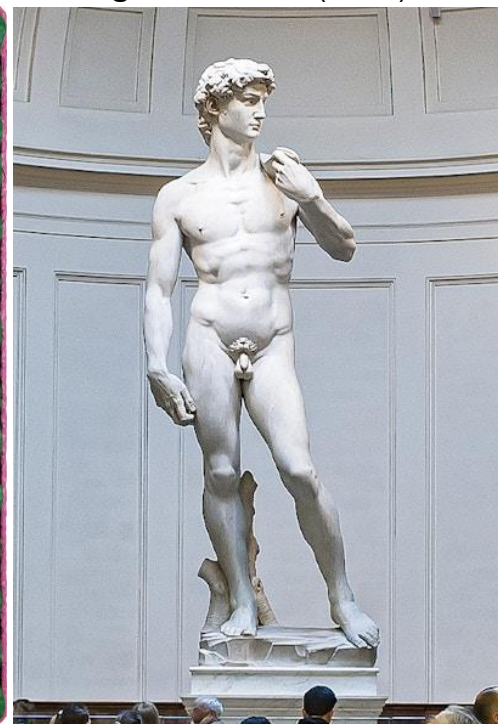


Figura 13: Davi (1504)



Fonte: Templon (2025); Accademia Gallery (2025)

No exemplo acima, os artistas retomam, a sobreposição entre as artes tradicionais europeias e elementos banais, a partir de uma das esculturas mais famosas do Renascimento. Davi, posicionado tal qual sua referência, veste fio dental metalizado e é disposto em um cenário efusivo, repleto de coelhos de plástico,

ondas falsas e flores de cerejeira. Ao fundo, um templo tão colorido quanto o restante da imagem. A comparação entre ambos é evidente: enquanto o Davi renascentista carrega em seu cerne os valores de uma arte que deveria ser estritamente realista, harmônica e bela, sua nova versão, poluída visualmente e intermediada por quinquilharias descartáveis, faz contraste às tradições do passado.

Na moda, a disseminação do neokitsch alcança patamares cada vez mais elevados. Peças que remetam a cultura pop ou reinventem aspectos cotidianos de maneira conceitual, não são necessariamente uma novidade do meio. O que diferencia o presente momento é o quão constante esse comportamento se torna, confirmando sua redenção no mercado de luxo. Nos últimos anos, isso pôde ser visto na colaboração entre Sun Yitian e Louis Vuitton na *Wallet On Chain Rabbit*, uma bolsa de cabeça de coelho em estilo desenho animado; na parceria entre Lays e Balenciaga, uma *clutch* semelhante a um saco de batata *chips* amassado ou até mesmo na viral bolsa de mão em formato de pombo, da JW Anderson (Figura 14). A peça, que chegou a esgotar por um tempo, foi qualificada com adjetivos que vão do engraçado ao esdrúxulo.

Figura 14: Pigeon Clutch Bag (2022)



Fonte: JW Anderson (2025)

A grande repercussão gerada pelo acessório é indicativa de uma questão social maior. É interessante notar que os olhares sofridos pelo feio são diferentes, a depender de quem o produz ou o utiliza. A fealdade, enquanto manifestação alegórica, se define como fenômeno econômico e cultural, já que ambos os fatores são diretamente responsáveis pelas discriminações que permeiam o imaginário

coletivo. Classes mais abastadas sempre procuraram se afastar das predileções estéticas advindas das camadas populares, consideradas vulgares. A relação histórica entre elegância e insumos dispendiosos, fez com que as extravagâncias das elites fossem denominadas como *camp*, enquanto o estapafúrdio da burguesia e dos pobres, kitsch. Essa divisão, que ainda aparece em alguns meios comunicacionais, não mais se sustenta e, por isso, não foi delimitada aqui.

Em História da Feiura, Eco (2008, p. 418), ao definir “o feio dos outros”, relembra que muitos exemplos do *camp* são, na realidade, kitsch, visto que “não se pode decidir fazer alguma coisa *camp*. O *Camp* não pode ser intencional, apóia-se na candura com que se usa o artifício (e na malícia, diríamos, de quem o reconhece como tal)”. Mas é importante ressaltar que esse mascaramento contribuiu para a aceitação que o neokitsch recebe, sobretudo pela indústria cultural. Ademais, os mercados de luxo são considerados, ainda hoje, como os principais responsáveis pelo lançamento de tendências. Independentemente do estrato social que determinada variação estética tenha surgido, é a ressignificação e infiltração por esses segmentos que permite sua validação.

Alessandro Michele, enquanto estilista da Gucci, misturou cores, estampas e tecidos em roupas repletas de camadas e editoriais abarrotados de informação visual. Ágatha Ruiz de la Prada vestiu suas modelos como bolos de casamento, cupcakes, donuts e tortas gigantes. Para 2025, a Bottega Veneta colocou nas passarelas uma sacola de nylon e couro que emulavam sacolinhas de supermercado, a Valentino trouxe um gato-bibelô como acessório de mão e a Avav uniu chuteiras para formar uma bolsa baguete. Nenhuma outra grife, porém, adotou o movimento tão fortemente quanto a Moschino, especialmente entre os anos de 2013 e 2023. Franco Moschino, criador da marca, já inseria materiais inesperados em suas criações, mas é sob o comando de Jeremy Scott que o estapafúrdio é levado a literalidade.

Já em sua primeira coleção, Scott uniu o *junkie* estadunidense à signos da alta costura: as cores e o emblema do Mc Donald’s apareceram em *tailleurs* similares aos clássicos da Chanel; uma caixa do Mc Lanche Feliz se revelava como bolsa; vestidos suntuosos receberam estampas que variavam entre embalagens de chocolate Hershey’s, cerveja Budweiser, cereais matinais, balas de gelatina e a própria tabela nutricional; mesmo o Bob Esponja foi materializado em alguns *looks*. A partir de então, diferentes produtos licenciados foram cobertos com alusões diretas à

cultura de massa. Da boneca Barbie à de Maria Antonietta, do lixo às boias de piscina, o banal e o glamuroso são distorcidos e reimaginados em indumentárias controversas que, por vezes, apontam para o consumismo, enquanto reforçam-no. Na figura 15, reuniu-se peças apresentadas entre os anos de 2017 e 2022 para melhor compreensão.

Figura 15: Compilado Moschino (2017-2022)



Fonte: Fashionista (2025)

O feio é, portanto, bastante lucrativo. Em uma era de dominação das redes sociais, mesmo aqueles que não possuem poder econômico para comprar, usar ou adentrar espaços que ressaltem a fealdade, podem apontar e discutir sua aplicação. A reverberação digital é uma das moedas de troca mais valiosas para marcas e influenciadores, mesmo quando utilizada para gerar polêmicas ou comentários cunho negativo. No chamado *rage bait*, postagens cuidadosamente pensadas para causar irritação visam altos números de engajamento ao estimular o público a destilar indignação e raiva. Obras de arte que fujam aos moldes tradicionais, indumentárias consideradas ridículas ou que deformem a silhueta do momento, produtos com design controversos, tudo pode ser utilizado na busca pela visualização. Na sociedade do hiperespetáculo, a fealdade torna-se valiosa não apenas culturalmente, mas monetariamente também.

A relação entre feiura, redes sociais e fotografia se estende para além do *rage bait*, no entanto. Para a geração de artistas que cresceram acompanhando o

desenvolvimento da internet, o uso de referências imagéticas pertencentes ao meio digital se populariza, uma vez que são parte constitutiva de sua formação humana. A fealdade é abraçada e aplicada aqui, não só por se relacionar ao íntimo desses indivíduos, mas porque criações que remetam ao universo imagético virtual, seus memes e suas trivialidades, ainda são compreendidos como uma forma de baixa cultura, ou falta dela. Embora o mercado de arte impulse a cisão entre representação e realismo e abrace correntes como o kitsch, há ainda resistências internas e externas a algumas alegorias.

É essa concepção da vulgaridade visual que Marilou Bal explora em suas produções. Anterior a era dos *smartphones*, Bal se habituou a reproduções de baixa qualidade e crê no potencial provocativo das imagens altamente comprimidas, segundo entrevista à *Plaster Magazine* (Bilkus, 2024). O trabalho de Marilou torna-se interessante não apenas pela estranheza familiar que fundamenta suas composições, mas por fechar o ciclo entre pintura e fotografia. Isso porque, se outrora a fotografia foi tida como um meio capaz de exprimir fidedignamente planos pertencentes aos pincéis, agora a própria pintura reproduz situações anêmicas de retratos domésticos.

Nesse sentido, a obra de Bal tensiona as fronteiras entre o banal e o artístico, resgatando uma estética do erro que desafia a busca por perfeição técnica. Ao valorizar o ruído digital, o desfoque e a compressão exagerada, suas imagens remetem a um universo cotidiano negligenciado, elevando-o à categoria de arte. Assim, sua produção subverte expectativas tradicionais de beleza e qualidade, revelando como o kitsch e o ordinário podem carregar densidade afetiva e crítica visual. Na figura 16, observa-se *Wedgie* (2023), “cucão” em tradução livre. Com pixels feitos manualmente em tinta à óleo, o quadro simula a baixa qualidade das imagens que eram postadas nos primórdios das redes sociais.

Figura 16: Wedgie (2023)

Fonte: Overstandard (2025)

Marilou Bal sintetiza, em um dos segmentos artísticos mais tradicionais, não apenas o interesse pela baixa cultura que povoa a internet, mas os sentimentos de vergonha e ansiedade inerentes ao fato de que qualquer coisa publicada online ficará registrada para sempre. O meio digital é indissociável da realidade palpável, mas o comportamento fomentado nesse espaço demorou a ser levado à sério enquanto agente formador de modos e condutas. Altamente influenciada pelas práticas estadunidenses, Bal recupera o culto à celebridade, *reality shows*, festas de fraternidades e, principalmente, os elementos que caracterizam o *white trash* – expressão depreciativa designada para pessoas brancas consideradas desabastadas no âmbito socioeconômico – como base criativa. Esses signos, menosprezados estético e moralmente, protagonizam cenas com figuras femininas embriagadas, aludindo às experiências pessoais da artista e de sua geração (Palma, 2024).

Para além da imagem constitutiva de uma obra, porém, a fealdade como mediação entre os novos tempos e a internet se exprime também nos modos de produção aplicados. Com a popularização das inteligências artificiais (I.A), projetos criados inteiramente por essa tecnologia adentram em lugares que abrangem das

redes sociais até coleções artísticas, como é o caso de *You gotta speak with the new generation they crazy*, de Jared Madere (Figura 17). A pintura, totalmente digital, traz duas figuras humanas estranhas, altamente coloridas, inflamadas e distorcidas. Por cima de seus rostos, adesivos de abacaxi, esquilos e vacas, fazem uma ode ao universo virtual. Essa imagem ganhou destaque ao participar de uma exposição voltada apenas para a arte feia, a *Ugly Painting*, realizada em 2023 na galeria Nahmad Contemporary, em Nova Iorque.

Figura 17: *You gotta speak with the new generation they crazy* (2023)



Fonte: ArtReview (2025)

A discussão é complexa. O feio proposto por Jared Madere pode ser entendido não apenas na deturpação da imagem em si, mas também pelo aceno às I.A. O debate sobre o uso dessa ferramenta, em especial no campo artístico e do design, é bastante controverso. Há quem a abomine e diga não se tratar de uma forma de arte e há quem a defenda, desde que regulamentada. A problemática que envolve esse tipo de criação digital se dá, principalmente, porque muitos dos softwares que desenvolvem esses serviços precisam de apenas algumas frases ou

palavras-chave para gerar infinitas variações imagéticas. Essas réplicas tem como base outras imagens, criadas e postadas por seres humanos, que tem seus traços agora copiados à serviço do algoritmo. Não há compensação e tampouco são creditados os artistas imitados, no entanto.

A palatabilidade das novas manifestações da feiura, resultado direto de um cotidiano altamente estatizado, permite afirmar que as interseccionalidades presentes nas alegorias estéticas atuais, não são mais concretas como outrora. O capitalismo é responsável por libertar os fluxos de desejo, mas sempre com condições que definem o seu limite e a possibilidade de dissolução (Deleuze; Guattari, 2011). O desejo, nesse caso, é pelo rompimento com a esterilidade da beleza. Assim, o belo e o feio se fundem em editoriais, peças de roupas, pinturas e fotografias que ficam pendentes entre a classificação de um termo ou de outro. A natureza comercial desse viés, facilita sua aceitação e não exclui a crítica de quem a produz, mas a deixa relegada à um segundo plano. Daí a razão para a celebração artística da fealdade na sociedade do hiperespetáculo: o feio não é mais tão feio assim.

4. 2. 2 O Feio do Horror: Denúncia, Protesto e Profanação

A aplicação da fealdade em composições multimídias ultrapassa a barreira do neokitsch e seus desdobramentos. Produções que suscitam o feio em sua essência literal, de repulsa e do horror são ainda recorrentes, embora não tão celebradas e facilmente aceitas quanto o de uma feiura mais lúdica e palatável. Na realidade, essa é sua intencionalidade e seu *punctum*. Performances, ensaios fotográficos, pinturas ou quaisquer outros trabalhos que insiram a fealdade visceral, do corpo mutilado, da aversão, visam justamente o incômodo. Não se reconhece ou busca a beleza nesse tipo de criação, embora possa-se inferir que “com efeito, até a morte, o castigo e os suplícios são desejados, e são produções (cf. a história do fatalismo). Faz dos homens e dos seus órgãos peças e engrenagens da máquina social” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 193).

Essa relação coloca o signo como posição de desejo territorial sobre o corpo. Por isso, mesmo a comercialidade do feio pode abranger criações que remetam a fealdade explícita e recaiam sobre manipulações drásticas da figura humana. Em

meios como a moda e as artes visuais, a fealdade encontra terreno tão fértil que mal é possível categorizá-la: diferentes domínios se interseccionam, resultando na materialização de hibridizações atípicas. Criações como as de Sheguang Hu, por exemplo, unem terror, vestuário e performance ao deformar silhuetas e potencializar volumes e formas nas passarelas. Com produções altamente conceituais, a indumentária proposta pelo designer se distancia em muito das convenções que a roupa carrega nas idealizações coletivas (Figura 18).

Figura 18: Semana de Moda de Pequim (2016)



Fonte: Sheguang-Hu.com (2024)

O desfile de encerramento da Semana de Moda de Pequim, em 2016, ilustra explicitamente o teor criativo do artista. Centralizada na cor vermelho, a coleção trazia o exagero visual nas formas e camadas dos materiais, bem como na sua proposta monocromática, que transmite emoções de intensidade, ira, perigo e violência. Os modelos foram mascarados, tiveram seus cabelos emplastrados em tinta e simulavam estar banhados em sangue. Em paralelo, chifres, cabeças e braços de bonecas foram inseridas no conjunto têxtil apresentado, causando estranheza visual. Não há aqui a busca pela mansidão da beleza, pelo contrário, as peças parecem evocar o caos, o imaginário do inferno e do calvário.

O horror como referência estética, aliás, vem sendo bastante celebrado pelos estilistas atuais, nem sempre de maneira tão tradicional quanto mostrada

anteriormente. A inserção de elementos que, no imaginário social, associam-se a feiura, não os transforma automaticamente em algo feio. Isso pode ser visto em peças lançadas por Robert Wun (Figura 19). O designer, trouxe, dentre outros looks, um vestido de noiva cuidadosamente bordado para simular sangue, um chapéu que alude a uma cabeça aberta e uma peça com uma criatura dramaticamente acoplada às costas. Diferentemente de Sheguang Hu, o terror proposto aqui é glamuroso, menos abrasivo e amedrontador. Nessa linha tênue entre o belo e o feio, o desconforto depende muito mais da subjetividade de quem o analisa. Percebe-se que, a despeito de partirem de princípios semelhantes, as coleções se comunicam de maneira totalmente diferente com o observador.

Figura 19: O Horror de Robert Wun (2024)



Fonte: Vogue Brasil (2025)

Atrelado à corporeidade humana, o feio é constantemente utilizado como instrumento de luta contra as opressões estéticas, sociais e raciais, decorrentes do próprio sistema em que se vive. Em uma sociedade acelerada, o estímulo ao hiperconsumo e a superficialidade das relações demonstram que “o que desencadeia um processo de reapropriação do corpo é a insatisfação gerada por estilos de vida considerados cada vez mais inumanos, que deixam pouco espaço ao jogo, à criatividade e ao puro sentir do corpo” (Calanca, 2011, p.197). A integração

entre sociedade, moda, protesto e fealdade, pode ser vista, por exemplo, na série fotográfica *Fresh Meat*, de SHSadler.

Lançado em 2018 para a revista *Schön*, as imagens mostram rostos fortemente maquiados, cortados e embrulhados em bandejas de isopor similares às que vendem carnes em supermercados. A dicotomia visual do ensaio ocorre justamente na contraposição entre as faces femininas decepadas, comprimidas pelo plástico filme que as envolve, e a pintura glamurosa, mas borrada, de suas feições. Mediante o realismo extremo, a composição possui etiquetas com código de barras contendo nomes, preço do produto com desconto, validade – de quatro estações, e ingredientes adicionados, nesse caso, às marcas de maquiagem utilizadas no processo de produção, como pode ser visto na figura 20.

Figura 20: Editorial *Fresh Meat* (2018)



Fonte: SHSadler Photography (2024)

O editorial parte da constatação de que a popularização da internet não apenas modificou as interações dos indivíduos uns com os outros e com a cultura, mas resultou também no aumento da obsessão do sujeito por si mesmo. Por certo, a crítica social e o desafio aos parâmetros estéticos são exatamente o mote-guia das colaborações artísticas entre Julia SH e Nic Sadler, integrantes do SHSadler. A partir de suas criações, por vezes controversas, a dupla força o espectador a reavaliar suas próprias concepções sobre o belo. Esse ensaio, em específico, se utiliza do

grotesco para confrontar os padrões de beleza desumanizantes que são difundidos na fotografia, conforme figura 21.

Embora o culto a corporeidade não se caracterize como fenômeno recente, desde o século XX sua prática sofreu mudanças aceleradas nas designações que impõe coletivamente. Para além dos meios tradicionais de difusão, como as artes, cinema, televisão e a própria fotografia, com a popularização da internet, o mesmo público que outrora era vitimizado pela imposição de instancias superiores, também influencia de maneira direta nos juízos sobre a aparência. As reproduções eletrônicas possibilitaram a experiência do mundo como imagem em uma velocidade que contribui para a dissolução das relações interpessoais e uma organização social de aparências, que esvaziam o real (Wulf, 2013).

Figura 21: Editorial Fresh Meat (2018)



Fonte: SHSadler Photography (2024)

No caso de *Fresh Meat*, os elementos que compõem a fealdade, como a mutilação humana, aparecem propositalmente estetizados, corroborando com os princípios da sociedade do hiperespetáculo de Lipovetsky e Serroy. Aqui, mesmo o grotesco é obrigado a passar pelo filtro do belo, pois a estetização do cotidiano não se limita a produtos industriais, mas se estende ao sujeito e suas particularidades físicas. Em entrevista, do *It's Nice That*, o duo comenta sobre a busca incessante por juventude, admiração e controle sobre a autoimagem, questionando: “[...] até que

ponto estamos nos afastando da máxima de que 'a beleza é apenas superficial'? Onde está a linha entre o que é belo e o que é feio?" (Borton, 2019, n.p.).

Mas o degolo de faces estritamente femininas como instrumento de escárnio frente ao hedonismo pós-moderno, trouxe críticas que se estenderam para acusações de misoginia à inautenticidade das fotos enquanto categoria de arte. Comentários de repulsa podem ser facilmente encontrados na página das SHSadler no Instagram. O debate, porém, parece ser parte importante de suas criações. Nos trabalhos individuais de Julia SH, idealizadora do projeto, o uso do corpo feminino como desruptura aos olhares hegemônicos é assunto recorrente. Ademais, Nic Sadler afirmou à revista eletrônica *Kvadrat Interwoven* (Bjork, s.d.), não se importar causar irritação, se isso iniciar uma conversa, “essa é a diferença entre produtos comerciais e arte. Se algumas pessoas ficam chateadas, pelo menos todo mundo expressa alguma reação sobre isso”.

Com base na estrutura compositiva do editorial e das convicções defendidas pelos autores, percebe-se as mudanças que as alegorias coletivas vêm sofrendo, mesmo que de maneira parcial. A desalienação dos conceitos historicamente estabilizados de beleza-virtude-qualidade e feiura-ruindade-vulgaridade se fazem cada vez mais presentes nos levantamentos sobre o tema. Isso porque as opressões causadas pela dominação estética podem se ramificar para discussões com diferentes recortes sociais. Porém, ainda que se indague o que de fato define o belo, o feio e o peso que ambos os atributos recebem na coletividade, são os ditames clássicos da beleza que preponderam no imaginário popular.

King Cobra, pseudônimo da artista estadunidense Doreen Garner, confronta justamente o mito da pureza branca, que em muito contribuiu para as hierarquizações culturais, raciais e estéticas que ainda hoje moldam os olhares sociais. Seu trabalho, porém, é bastante visceral. É o feio do grotesco e do horror, que explícita as violências sofridas por pessoas pretas no decorrer dos séculos. A partir do uso de silicone, espuma de uretano e cabelo sintético, suas esculturas retratam a tortura, o racismo e as exploração que as populações negras foram submetidas. Membros mutilados, sinais de doenças, nádegas decepadas, objetos revestidos com pele falsa e pelos púbicos: o intuito das obras é o desconforto e a estranheza, para que nada passe despercebido. Espera-se que o observador não seja capaz de esquecer o que outrora foi deliberadamente omitido ou suavizado pelo decurso da história.

Red Rack of Those Ravaged and Unconsenting (Figura 22), ou Prateleira vermelha dos devastados e inconscientes, em tradução livre, é parte de uma série que expõe o entrelaçamento entre raça, medicina e abuso. A obra aborda a conduta de James Marion Sims, considerado como o “pai da ginecologia moderna”. Sims realizava cirurgias sem anestesia em mulheres escravizadas, alegando falsamente que elas teriam maior resistência a dor. A instalação conta com uma estrutura de metal, repleta de ganchos, aos quais retalhos amputados de corpos negros são pendurados, como em um verdadeiro açougue. Percebem-se desde pedaços de mão e peitos suturados com grampos até detalhes como a carne, a gordura, a pele e as entranhas que representam as vítimas dessa barbárie.

Figura 22: *Red Rack of Those Ravaged and Unconsenting* (2017)



Fonte: JTT (2024)

Pela imagem, é possível perceber a brutalidade intencional que cada escultura recebe. O ângulo da fotografia escolhida complementa a atrocidade retratada, causando o *punctum* retratado por Barthes (2018). Para além da denúncia, a importância de se reavaliar antigas verdades e figuras históricas é ressaltada. Em 2017, na exposição *White Man on a Pedestal*, Doreen Garner recriou uma estátua de Sims que ficava exposta no Central Park. Sua versão, porém, estava coberta com uma pele de silicone. Nessa pele, posteriormente retirada e colocada em uma mesa cirúrgica, procedimentos desenvolvidos pelo médico foram

performados por um grupo de mulheres negras, incluindo a artista. Em 2018, a estátua original que o homenageava em um dos locais mais famosos de Nova Iorque, foi realocada para o cemitério onde J. Marion Sims está enterrado.

Entre o início de suas artes e a década que se seguiu, os trabalhos de Garner sempre se basearam em acontecimentos ou personalidades específicas. O foco inicial na representação mutilada de corpos pretos, no entanto, tornou-se imagem sensível para a artista, pois refletia sua própria aparência. A mudança para a comunicação mediante o uso da pele caucasiana proporcionou distanciamento com as obras e permitiu, conseqüentemente, maior exploração do grotesco e da feiura no processo criativo, segundo entrevista concedida a revista *Cultured*. Assim, na exposição *Pale in Comparison*, o feio está na materialização das doenças introduzidas pelos colonizadores europeus, bem como outras atrocidades do período escravocrata.

São duas peças “irmãs” que serão aprofundadas aqui *Roughly Documented, Three Million Eighty Eight Thousand Seven Hundred and Seventy Six* - aproximadamente documentado, três milhões, oitenta e oito mil e setenta e seis - recria a bandeira do Reino Unido em pele sintética branca, coberta por furúnculos e bolhas vermelhas, representação de enfermidades distintas. As laterais superiores são cortadas por correntes presas à estrutura de metal. O nome escolhido faz menção ao número de pessoas aprisionadas e retiradas forçosamente de seus países.

Na figura 23, King Cobra posa de maneira confiante ao lado de sua escultura, denunciando atrocidades perpetuadas por séculos. Seu corpo, adornado com roupas que misturam referências punk e elementos tradicionais afro-diaspóricos, reforça o discurso visual da obra ao articular identidade, resistência e enfrentamento. A expressão firme e o gesto corporal de King Cobra não apenas reivindicam autoria, mas também encarnam um posicionamento político que recusa o apagamento histórico. Ao se posicionar ao lado da peça, Cobra transforma a performance em um ato de denúncia e afirmação, ampliando o alcance crítico da instalação.

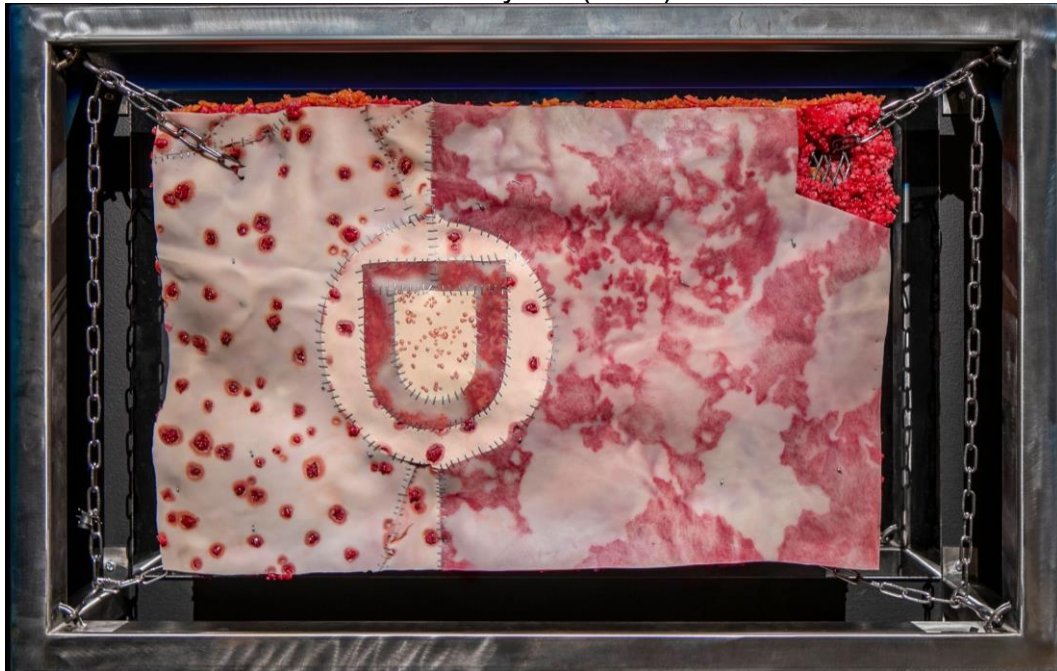
Figura 23: *Roughly Documented, Three Million Eighty Eight Thousand Seven Hundred and Seventy Six* (2021)



Fonte: JTT (2025)

Em similaridade, *Roughly Documented, Three Million Eight Hundred Ninety Four Thousand and Fifty Six*- traz a bandeira de Portugal construída por um retângulo de peles sintéticas, com erupções cutâneas e marcas de escarlatina, sífilis e varíola, na figura 24. A peça segue a mesma estrutura da anterior em sua totalidade: do lado de trás um espelho revela que seu verso também se constitui por uma retalhos de pedaços corporais marrons. A obra, no entanto, não se resume às mazelas causadas pelos portugueses e ingleses à época colonial, mas está atrelado ainda a pandemia de Covid-19. Garner, resgata o genocídio patológico causado pelas nações europeias, como mecanismo de reversão aos discursos de ódio, racismo e xenofobia amplamente difundidos por políticos totalitários que, no período, associaram a imigração pessoas não brancas à disseminação de doenças (Halle Für Kunst, 2021).

Figura 24: Roughly Documented, Three Million Eight Hundred Ninety Four Thousand and Fifty Six (2021)



Fonte: JTT (2025)

O *Body Horror*, observou-se, vem sendo bastante utilizado por diferentes mídias a fim de representar as violências simbólicas rotineiramente perpetuadas pelo meio. Para além dos editoriais ou das artes plásticas, como discutido anteriormente, no cinema, o filme *A Substância* (2024), infligiu repulsa aos telespectadores graças as cenas explicitamente grotescas que mostram a progressiva degradação física sofrida pela personagem principal. Crítica à uma cultura centralizada na juventude e nos ditames do belo, o longa metragem se utiliza do choque para refletir sobre os extremos que as pessoas chegam na busca incessante pelos padrões de beleza.

Não será realizada aqui uma investigação sobre o filme como um todo, mas há de se comentar o sucesso que a utilização de uma feiura tão explícita teve com o público *mainstream*. Especialmente nas cenas finais da película, uma concatenação de deformações, sangue e vísceras inundam a tela após a chegada do infame monstro Elisae, (Figura 25), uma junção deliberadamente catastrófica das duas versões humanas que compõem a protagonista da trama. Seu aspecto *trash*, que abraça uma feiura tão literal que não abre espaços para dúvidas ou discussões sobre sua anormalidade, fez com que imagens da criatura fossem levadas as redes sociais.

Figura 25: Elisaeue, do filme *A Substância* (2024)



Fonte: Mubi (2025)

Nota-se quão díspares as materializações do feio podem ser. Como categoria estética, a fealdade, por si só, possui uma amplitude de termos, representações e sentidos, cada um com uma missão comunicativa diferente. Nos estudos que levaram a essa análise, porém, uma divisão se evidenciou: a feiura como produto comercial, que inunda o cotidiano e reforça a estética pela estética, ainda que apresente críticas pontuais aos comportamentos hipermodernos; e a feiura como denúncia explícita dos problemas sociais, da luta contra as hierarquizações culturais e da oposição aos imaginários coletivos. Ambos os domínios, porém, podem unir a beleza, o caricaturesco e, concomitantemente, se aprofundar no visceral.

É uma realidade de contradições, que inunda todos os campos do entretenimento e recai no dia a dia. No cinema, nas artes, no design, na publicidade ou na moda: a celebração do feio decorre do campo artístico e chega em pessoas que seguem desfrutando da beleza em seu sentido tradicional, sem mais lhes causar espanto. A própria vida cotidiana, afinal, é cercada por espetáculos horríveis, nas quais “vemos imagens de populações onde as crianças morrem de fome, reduzidas a esqueletos de barriga inchada, de países onde mulheres são estupradas por invasores, de onde corpos humanos são torturados” (Eco, 2008, p.436). A propagação sensacionalista desses eventos, impulsionada pelas telas da televisão, computadores e celulares, não coíbe instintos de empatia, piedade ou revolta, mas contribui para que o feio físico se dessensibilize no olhar.

O contexto atual e as novas formas de organização coletiva parecem ser, portanto, a chave para compreender não apenas como se desenvolve o apelo da feiura na atualidade, mas também o porquê de sua existência. A profusão imagética esteriliza o cotidiano, fazendo com que a realidade não seja mais confiável, pois está repleta de nuances, filtros, ângulos e discursos incutidos. Os limites que delimitavam beleza e fealdade se dissipam gradualmente. Isso não parece diminuir o domínio do belo de maneira expressiva, mas agrega interesse e afeição à sinceridade do feio. À medida que alta e baixa cultura se misturam, o indivíduo é aproximado do ridículo, da imperfeição, do estranho e do vil. Toma-se consciência de que as imposições estéticas e sociais são exaustivas, injustas e, geralmente, inalcançáveis.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os debates relativos à estética e sua aplicação investigativa são, como pôde-se perceber, bastante amplos. O caráter polissêmico que o termo carrega emerge para além da materialidade, mas se utiliza dela para aplicação de suas políticas. No imaginário coletivo, interliga-se o belo ao bem, à bondade e a qualidade, delimitando uma multiplicidade de termos negativos a qualquer aspecto, físico ou moral, que fuja dos moldes da beleza. É nesse sentido que uma estética renegada, designada como feia, se associa a adjetivos que percorrem do vil ao esdrúxulo. Independentemente do frequente vínculo ao indesejável, porém, a discussão sobre o feio não se limita as representações visuais e aflora sobre questões antropológicas.

Apesar de se firmar enquanto disciplina filosófica apenas no século XVIII, a discussão relativa à estética, bem como seu atrelamento à beleza, permeou o desenvolvimento humano. A convergência do tema a princípios formais e éticos, simbolizados pelo conceito de *kalokagathía*, já guiava a civilização grega na Antiguidade, impedindo a cisão entre preceitos morais e técnicas de produção. Desse modo, a beleza não se caracterizava enquanto categoria emancipada, pois mesmo em sua materialidade a ideia de virtude estava implicitamente imposta. Embora os ideais de proporção tenham se modificado no decorrer histórico, a compreensão do belo enquanto sinônimo de equilíbrio e harmonia se estabeleceu na produção de sentido. Ao mesmo tempo, a fuga desses padrões seguia marginalizada como demonstração de fealdade e daquilo que deveria ser evitado.

A racionalidade enquanto instrumento de dominação dos sentidos permeou a percepção geral da estética na qual, a fim de não desequilibrar as “faculdades superiores” do indivíduo, mesmo as manifestações artísticas deveriam sucumbir à razão. Esse viés resultou na interpretação da estética, e, conseqüentemente, da beleza e da feiura, como instrumento de amparo a teoria do conhecimento, conforme ocorreu na filosofia antiga e seus desdobramentos na escolástica de Tomás de Aquino e no neoplatonismo. Em Baumgarten, o assunto finalmente deixa de se confundir com reflexões auxiliares, mas segue influenciado pela concepção grega da *aisthesis*. É Immanuel Kant quem aparece como grande responsável por rejeitar a hierarquização entre o sensível e o racional, sistematizando o juízo de gosto e modificando permanentemente as análises relativas ao tema. Em conjunto com

Kant, Hegel contribuiu para o aparecimento de frentes importantes na investigação teórica estética.

O protagonismo ao qual a fealdade é alçada com Rosenkranz, no século XIX, dessa forma, pode ser compreendido como resultado de uma série de transformações sociais, políticas e econômicas que impactaram diretamente no campo científico. Isso porque, o filósofo, para além de destacar a importância da análise teórica da fealdade, observou também a extensão de sua presença, contemplando da natureza ao espiritual, até as artes particulares. Esses estudos se destacam, pois, o autor compreende que a estética da feiura deve descrever sua origem, possibilidades e modalidades, o que não ocorria até então. Lembra-se que, a despeito das conversões que a estética sofreu no decurso temporal, as interpretações relativas ao assunto seguiam majoritariamente centralizadas nos cânones do belo.

Ao partir da beleza para argumentar a feiura, Rosenkranz desconstrói, conseqüentemente, as associações tradicionais que unem o belo, o bem e o bom. O filósofo considera que essas relações não ocorrem de maneira coerente, pois àquilo que comumente passou a ser chamado de beleza da alma, ou seja, a bondade e a pureza da vontade, pode viver mesmo em um corpo feio. Essa perspectiva apresenta uma profunda alteração nos paradigmas estéticos que se firmaram, durante séculos, na compreensão coletiva sobre o tema. O feio aqui não é relegado a mera oposição a beleza. É um atributo com igual nível de importância. Codependentes, tanto o belo, quanto a fealdade existem de forma conjunta.

No mesmo período em que Rosenkranz se debruça sobre as particularidades que compõem a feiura, o sujeito comum se defronta com o seu aumento no cotidiano. Na paisagem urbana, a decadência estética foi sentida, primeiramente, por intermédio das construções de ferro e exploração humana resultantes da industrialização. O aceleração do processo produtivo por si só foi encarado como um meio de propagação do feio, graças ao lançamento de mercadorias descartáveis e toscamente manufaturadas. Em paralelo, o questionamento à valorização excessiva das técnicas de realismo, especialmente em pinturas e esculturas, sinaliza para uma possível cisão entre beleza e produção de sentido. Esses indícios seguiram aparecendo de maneira consistente até a tentativa radical de dessacralização das belas-artes que ganha força nos anos de 1900.

Independentemente do escrutínio geral, as intervenções realizadas pelas vanguardas artísticas alteraram os rumos das manifestações humanas em definitivo. O avanço na discussão sobre as políticas da estética, bem como o debate acerca dos alicerces da beleza e da virtude, aparece como produto direto das transformações que se propagaram a partir desse momento. O triunfo da feiura permitiu a inserção e a retomada de elementos sensíveis anteriormente rechaçados. A transfiguração da natureza e a manipulação das regras de proporção e harmonia contribuíram para o início de uma abertura que não se limitou às artes clássicas e pôde ser sentida em diferentes segmentos das representações visuais.

Hoje, o uso da estética pela estética é um dos principais traços da configuração coletiva em vigor. Na sociedade do hiperespetáculo, a ascensão do efêmero, juntamente com a hibridização de territórios, irrompe como resposta às inconstâncias econômicas globais. A feiura, ao ser intermediada pelas hibridizações contemporâneas, torna-se parcialmente aprazível, pois não se limita ao feio do grotesco, nem do horror. Causa menos ojeriza, pois parece menos hostil. É um feio mais confortável, atrelado à subjetividade, ao ridículo e à cafonice. É a fealdade já incutida dos filtros da hipermodernidade, que se aproxima do belo para gerar simpatia ao observador, mas se afasta o suficiente para que seja reconhecido como instrumento de diferenciação.

Mas movimentos como o neokitsch, fortemente associado aos costumes atuais, não podem ser limitados apenas ao culto ao hedonismo e à necessidade de diferenciação que o indivíduo comum possui. A diversão e a ironia são fundamentais para sua aceitação, uma vez que, conforme discutido no decorrer do trabalho, o cômico embeleza o feio, deixando-o mais palatável. Ao aprofundarem as novas acepções que envolvem o feio, as imagens selecionadas para análise foram primordiais para a concretização do objetivo proposto. Identificou-se que os olhares sofridos pela feiura estão diretamente relacionados a quem a produz ou utiliza. Na prática, isso significa que sua infiltração nas indústrias culturais, especialmente àquelas voltadas às elites, foi fundamental para sua aceitação.

Os mercados de luxo são, ainda hoje, apontados como os principais responsáveis pelo lançamento e validação de tendências. Torna-se relevante, portanto, o fato de o feio ser agora bastante lucrativo. Marcas e influenciadores digitais apresentam peças artísticas, performances e objetos de decoração questionáveis ao gosto médio, visando engajamento, seja ele positivo ou não. Em

tempos dominados pelas redes sociais, a fealdade reverbera mesmo entre àqueles que não possuam poder econômico ou interesse em consumi-la. Postagens cuidadosamente pensadas para causar ultraje e picos de visualização são verdadeiras moedas de troca virtuais.

A feiura, no entanto, está para além de um mero instrumento de manipulação mercadológica. Seu uso como artifício de luta contra o próprio sistema, tornou-se bastante frequente. Mediada pelos recursos formais que a configuraram historicamente - amorfia, assimetria e deformação - a fealdade é utilizada também como crítica às hierarquizações humanas. A reapropriação do corpo como espaço de comunicação contra opressões estéticas e raciais é bastante simbólica nas imagens discutidas, pois a representação corpórea foi, durante séculos, majoritariamente insípida, enfeitada pelas idealizações da beleza. Isso sugere a necessidade de se repensar como a comunicação visual e midiática trata o tema da estética, reconhecendo a fealdade como um espaço de resistência e inovação.

É importante pontuar, porém, que a divisão que separa o feio do horror, do feio da diversão se mostrou bastante frágil. As alegorias da fealdade, especialmente nas artes e na moda, desafiam, reformulam, mas também conservam padrões estético-comportamentais. A junção da arte com as indústrias do entretenimento faz com que as duas categorias principais do feio delimitadas aqui sejam fortemente subjugadas por fatores mercantis. Desse modo, pôde-se perceber que a feiura palatável e altamente estetizada pode apresentar caráter de protesto, assim como a feiura do horror, geralmente atrelada à denúncia das mazelas sociais, pode ter cunho puramente comercial.

Os avanços que simbolizam a escalada da feiura nas produções acadêmicas e artísticas, conforme apresentado no último capítulo, não significa sua completa aceitação social. Isso pôde ser visto, principalmente, no momento de organização do Estado da Arte. Na realidade, muitas das teses e dissertações mapeadas chegavam a questionar as opressões suscitadas pelos ideais do belo, mas os sentidos negativos aos quais o feio se relaciona, contribuem para o não uso de suas terminologias. Esse fator dificulta um levantamento efetivo sobre o tema. Ainda assim, a revisão bibliográfica explicitou como a fealdade é hoje utilizada enquanto espaço de questionamentos e resistência cultural, desafiando padrões hegemônicos e ampliando a diversidade das representações estéticas.

Por fim, conclui-se que a feiura não é apenas um recurso alegórico em ascensão, mas uma potente estratégia comunicacional em um mundo cada vez mais saturado imagneticamente. A suposta democratização estética, que deveria acompanhar o declínio dos cânones da beleza, flexibilizou alguns estereótipos, mas não os findou. O feio adentrou novos espaços, é ambíguo, centraliza debates e atua tanto na comercialização das aparências, quanto nas lutas contra seu domínio, mas ainda não é capaz de se dissociar completamente das noções que o acompanharam no desenvolvimento humano. Ao investigar como a fealdade opera nas construções alegóricas do momento, essa pesquisa contribui para o aprofundamento de um olhar crítico voltado às transformações atuais, abrindo caminhos para pesquisas futuras sobre as recepções e apropriações da imagem na produção dos sentidos.

REFERÊNCIAS

- ALTMANN, Marselha Vianna. A potencialização da resiliência organizacional e da competitividade de empresas do segmento de estética e beleza no contexto da pandemia pelo COVID-19. **Dissertação** (Mestrado em Gestão e Negócios). Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre, 2022.
- ANTUNES, Fabio Ritter. Visagismo no ambiente virtual: uma análise do design digital de aplicativos de beleza e estética. **Dissertação** (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.
- ARLOTTA, Roberta Toste. O corpo feminino e os ideais de beleza na publicidade sob um olhar da Psicanálise. **Dissertação** (Mestrado em Psicologia Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.
- BAL, Marilou. Sobre suas pinturas, vida, nostalgia e psicodélicos: [entrevista]. **Overstandard**, [20--]. Disponível em: <https://overstandard.dk/marilou-bal-on-her-paintings-life-nostalgia-psychedelics-and-more/>. Acesso em: 20 abr. 2025.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- BARTHES, Roland. **Inéditos, vol. 3**: a imagem e a moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BILKUS, Izzy. The rise of 'ugly' art: I think the internet has deeply, spiritually poisoned us. **Plaster Magazine**, 21 ago. 2024. Disponível em: <https://plastermagazine.com/features/ugly-internet-art-trend-piece/>. Acesso em: 12 abr. 2025.
- BOURTON, Lucy. SHSadler's Fresh Meat assesses the line between 'what is beautiful and what is ugly'. **It's Nice That**, 30 jan. 2019. Disponível em: <https://www.itsnicethat.com/articles/sh-sadler-fresh-meat-photography-300119>. Acesso em: 20 abr. 2025.
- BRUNELLI, Priscila Barbosa. O valor social da beleza: reflexões sobre a estética da mulher na Pós-modernidade. **Dissertação** (Mestrado em Cognição e Linguagem). Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Macaé, Rio de Janeiro, 2021.
- CARVALHO, Zilmara de Jesus Viana de; MELONIO, Danielton Campos. A divisão das belas artes: Kant e Hegel. **Griot: Revista de Filosofia**, Amargosa-BA, v. 18, n. 2, p. 198-216, dez. 2018. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/index.php/griot/article/view/979/587>. Acesso em: 10 abr. 2025.
- CORREIA, Matheus Sampaio Benites. Beleza e liberdade em Friedrich Schiller: a promessa política da educação estética. **Dissertação** (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2022.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DEMARCHI, A.P.P.; FORNAZIER, C.B. R.; MARTINS, R.F.F. Design Thinking, aprendizagem e conhecimento internalizado no processo de criação de uma

mensagem educacional com linguagem visual direcionada para adolescentes. **Revista Unifamma**, Maringá, v. 12, n. 2, p. 44-67, dez. 2014.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2008.

DINIZ, Julia Ferreira Lobão. Desconstruindo o dannunzianesimo: a paisagem da feiura em Giovanni Episcopo, de Gabriele D'annunzio. **Dissertação** (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

ECO, Humberto. **História da beleza**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ECO, Humberto. **História da feiura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FARIA, Gabriel Pereira. Das definições estéticas à des-definição da arte. **Tese** (Doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea). Faculdade de Comunicação e Artes (FCA), Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2021.

FERRER, Diogo Falcão. Sobre a Estética do Feio em Karl Rosenkranz e Christian Hermann Weisse. **Revista Aoristo- International Journal of Phenomenology, Hermeneutics e Metaphysics**. Unioeste. Toledo, n. 1, v. 1, 2017.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas estado da arte. **Educação & Sociedade**, ano XXIII, n. 79, ago. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/vPsyhSBW4xJT48FrdCtqfp/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 jan. 2024.

GIL, Antônio C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUYER, Paul. As origens da estética moderna: 1711-35. In: KIVY, Peter (org.) **Estética: Fundamentos e questões de Filosofia da Arte**. São Paulo: Paulus, 2020.

HALLE FÜR KUNST STEIRMARK. Doreen Garner: Steal, Kill and Destroy: A Thief Who Intended Them Maximum Harm. **Graz**, Áustria, 2021. Disponível em: <https://halle-fuer-kunst.at/en/exhibitions/doreen-garner-steal-kill-and-destroy-a-thief-who-intended-them-maximum-harm/>. Acesso em: 10 abr. 2025.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o belo na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden; Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1995.

KIRCHOF, Edgar Roberto. **Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

KVADRAT INTERWOVEN. **Fresh Meat**. [S.l.], [20--]. Disponível em: <http://kvadratinterwoven.com/fresh-meat>. Acesso em: 10 abr. 2025.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia Científica: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2011.

- LAURO, M. M. A razão áurea e os padrões harmônicos na natureza, artes e arquitetura. **Exacta**, São Paulo, v. 3, p. 35-48, 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/810/81000304.pdf>. Acesso em: 17 maio 2024.
- LEITE, Beatriz Saar. Acerca do belo no Hípias Maior de Platão. **Dissertação** (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- LINO, Sulamita Fonseca. O feio como categoria estética. **Dissertação** (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte). Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, 2015.
- LINO, Sulamita Fonseca. A experiência estética do feio nas artes pictóricas. **Tese** (Doutorado em Filosofia). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2020.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LUZ, Luiza Dai Prada. #Lulumesalva: mapeamento, análise e reflexão sobre os conteúdos audiovisuais em estética. **Dissertação** (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais). Universidade FEEVALE, São Gonçalo, RJ, 2019.
- MACHADO, Morgana de Melo. As eremitas da beleza: recortes etnográficos sobre estética facial contemporânea em Santa Maria/RS. **Tese** (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2023.
- MELO, Carolina Felix de. O feio como experiência referencial da nossa contemporaneidade. **Dissertação** (Mestrado em Design). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.
- MENDONCA, Ramona Lindsey Rodrigues. A ausência publicada as noções de feiura a partir das definições de beleza no anuário das Senhoras (1934-1958). **Dissertação** (Mestrado em Ciências Sociais e Humanas). Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, 2020.
- MOREIRA, Andreane Pereira. A morada da beleza: educação popular, estética e libertação a partir da experiência do acervo da Laje. **Dissertação** (Mestrado em Educação e Contemporaneidade). Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2020.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Edições Loyola, 2016.
- PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PASTOREAU, Michel. **Preto: a história de uma cor**. São Paulo: Senac, 2011.
- PEQUINÊS vence concurso de cachorro mais feio do mundo. **UOL Notícias**, São Paulo, 22 jun. 2024. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2024/06/22/pequines-vence-concurso-de-cachorro-mais-feio-do-mundo.htm>. Acesso em: 05 out. 2024.
- PLATÃO. **A república**. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2017.
- POP, Andrei; WIDRICH, Mechtild. **Ugliness: the non-beautiful in art and theory**. Nova York: I.B.Tauris & Co, 2014.

PRZYBYLO, Ela; RODRIGUES, Sara. **On the politics of ugliness**. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.

ROSENFELD, Kathrin H. **Estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ROSENKRANZ, Karl. **Aesthetics of ugliness: a critical edition**. Edição e tradução de Andrei Pop e Mechtild Widrich. Bloomsbury, 2015.

SOUSA, Luana Neres de. O ideal de 'kalokagathia' em Xenofonte: uma análise dos excessos. **Romanitas** - Revista de Estudos Grecolatinos, [S. l.], n. 2, p. 231–245, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/romanitas/article/view/7419>. Acesso em: 9 jun. 2024.

TEIXEIRA, Paulo Marcelo Marini. Estados da Arte: aparando arestas na compreensão dessa modalidade de pesquisa. **Ciência & Educação**, Bauru, v. 29, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ciedu/a/vZDnsY48PqFyr5Jc7N7htbp/>. Acesso em: 02 fev. 2024.

WULF, Christoph. **Homo Pictor: imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado**. São Paulo: Hedra, 2013.