

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

O FEIO COMO CATEGORIA ESTÉTICA

Sulamita Fonseca Lino

Ouro Preto

2015

Sulamita Fonseca Lino

O feio como categoria estética

Dissertação apresentada ao Mestrado em Estética e Filosofia da Arte do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Romero Freitas

Ouro Preto

2015

L758f

Lino, Sulamita Fonseca.

O feio como categoria estética [manuscrito] / Sulamita Fonseca Lino. - 2015.

81f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Romero Alves Freitas.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Mestrado em Estética e Filosofia da Arte. Programa de Pós-graduação em Filosofia.

Área de Concentração: Estética e Filosofia da Arte.

1. Estética. 2. Artes Plásticas. 3. Sentidos e sensações. I. Freitas, Romero Alves. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 111.852

Catálogo: www.sisbin.ufop.br

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Mestrado em Estética e Filosofia da arte

Dissertação intitulada “**O feio como categoria estética**” de autoria da mestranda **Sulamita Fonseca Lino**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Romero Alves Freitas

Prof.Dr. Romero Alves Freitas – UFOP – Orientador

Rainer Câmara Patriota

Prof.Dr. Rainer Câmara Patriota - UFOP

Virgínia de Araújo Figueiredo

Prof.^aDr.^a Virgínia de Araújo Figueiredo - UFMG

Ouro Preto, 5 de agosto de 2015

À memória de *Maria Silvéria da Fonseca*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Romero Freitas, pelas orientações e pelas inúmeras referências.

Ao ex-aluno do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Minas da UFOP, hoje arquiteto, Marcos Prado, que durante seu intercâmbio na Espanha conseguiu fazer uma cópia (e envia-la para o Brasil) do texto *Estética do Feio* de Rosenkranz.

Ao Prof. Gilson Iannini, que me incentivou a fazer o mestrado em Estética e Filosofia da Arte.

À profa. Cíntia Vieira da Silva, pelo apoio nas questões acadêmicas/institucionais.

À secretária do PPG IFAC/ UFOP, Claudinéia Guimarães, a Néia, pela atenção e dedicação para responder todas as minhas demandas.

Aos meus colegas de turma, pelos debates inesquecíveis.

Meu olho terreno enxerga longe demais e quase sempre vê através das coisas mais bonitas. (“Ele não enxerga as coisas mais bonitas” – é o que costumam falar sobre mim.)

Paul Klee, 1916

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo fazer um estudo do feio como categoria estética. Para isso, o ponto de partida foram dois textos nos quais o tema do feio foi colocado em evidência pela primeira vez: em alguns trechos da obra *Laocoonte* de Lessing e na *Estética do feio* de Rosenkranz. Em um primeiro momento, foram elaborados estudos na história da estética, ou seja, procuramos nos textos filosóficos autores que tenham tratado da relação entre o belo e o feio. Em seguida, foi desenvolvido um estudo sobre a obra *Estética do feio*, no qual, devido ao volume do texto, optamos por fazer um recorte sobre a relação entre o feio como categoria estética e a questão das artes plásticas. Por fim, foi proposta uma aproximação entre o feio e a representação da natureza nas artes plásticas no pensamento de Rosenkranz e a maneira como essa questão fora abordada por Courbet e Paul Klee – esses artistas foram escolhidos porque, além do trabalho pictórico, também escreveram sobre uma possível desconsideração da beleza em prol da sensação do artista.

Palavras chave: estética, feio, belo, artes plásticas, sensação.

ABSTRACT

This work aims to study ugliness as aesthetic category. For this, the starting point was two texts in which the subject of ugly was placed in evidence for the first time: in the texts Lessing *Laocoon* and Rosenkranz *Aesthetic of ugly*. At first, studies were developed in the history of aesthetics, that is, we sought out in philosophical texts authors who have addressed the relationship between the beautiful and the ugly. Then, we developed a study of the *Aesthetic of ugly* in which we decided to perform a cut in the relationship between the ugly as an aesthetic category and the issue of fine arts. Finally, we proposed a new approximation between the ugly and the representation of nature in art in the thinking of Rosenkranz and how this issue had been raised by Courbet and Paul Klee - these artists were chosen because, beyond the pictorial work, they also wrote about a possible disregard of beauty in favor of the artist's feeling.

Key-words: aesthetic, ugly, beauty, fine arts, feeling.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES¹

Figura 1. Paul Klee. Aquarelas da viagem à Tunísia, 1914.....	73
Figura 2. Gustave Coubert. Bonjour Monsieur Coubert, 1854.	74
Figura 3. Gustave Coubert. Paisagem Suíça com Macieira, 1876.	75
Figura 4. John Constable. Paisagem Arborizada, 1801.	76
Figura 5. Henri Matisse, O jardim de Luxemburgo, 1901.	77
Figura 6. Paul Klee, Figueira, 1929.....	78

¹ Todas as imagens deste trabalho foram retiradas do site: www.wikiart.com (consultado em maio de 2015)

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	8
Introdução.....	11
Capítulo 1: Panorama do <i>feio</i> na estética	15
1.1.Introdução	15
1.2. Estética.....	15
1.3. O feio na estética após Baumgarten.....	17
1.4. O feio na estética antes de Rosenkranz.....	19
1.5. O belo é a harmonia, o feio é a desarmonia?	20
1.6. O feio e o prazer do conhecimento	23
1.7. A passagem da estética clássica ao <i>Laocoonte</i> de Lessing.....	25
1.8. O <i>feio</i> no <i>Laocoonte</i> de Lessing.....	26
1.8.1. O <i>feio</i> e o <i>asco</i>	27
1.9. O <i>paragone</i> entre a poesia e a pintura	29
1.10. O <i>feio</i> e a representação do real e/ou do imaginado	31
1.11. A <i>estética do feio</i> e o retorno ao <i>belo</i> da Antiguidade Clássica.....	32
Capítulo 2: O feio na <i>Estética do feio</i>	35
2.1. A <i>Estética do feio</i> de Rosenkranz	35
2.2. O feio como conceito relativo.....	38
2.3. O Sistema da <i>Estética do feio</i>	39
2.3.1. O feio natural	40
2.3.2. O feio espiritual.....	44
2.3.3. O feio artístico.....	44
2.3.4. O feio em relação às artes particulares	48
2.4. O feio como categoria estética.....	50
2.4.1. Mimesis do feio.....	51
Capítulo 3. O feio ou o distanciamento do belo nas artes plásticas.....	55
3.1. Introdução	55
3.2. A <i>Estética do feio</i> e a representação da natureza nas artes plásticas	57
3.2.1. Unidade	58
3.2.2. A correção.....	60
3.3. Aproximação Klee/Rosenkranz: representação correta da natureza.....	61

3.4. Aproximação Klee/Rosenkranz: pintura, paisagem e cor.....	64
3.6. Aproximações: <i>Bonjour Monsieur Courbet</i> (1854) e <i>Estética do feio</i> (1856).....	67
Conclusão: Por um ‘enxergar através das coisas bonitas’: o feio na arte.....	79
Referências Bibliográficas.....	83

Introdução

O tema de estudo deste trabalho foi elaborado a partir de questões formais e conceituais que estiveram presentes nas artes plásticas do século XX, tais como a ruptura com a beleza, a valorização dos processos de criação individuais, a desconsideração das regras de perspectiva, a busca por uma observação direta da natureza, etc. De uma maneira geral, todos esses processos tiveram como resultado a opção pela representação da sensação/percepção do artista, e não o virtuosismo da forma. Além disso, grande parte dessa transformação se deve à invenção da fotografia, que liberou o artista da necessidade de elaborar os retratos dos reis, aristocratas, mercadores e suas famílias, e, também, das representações realistas da cidade e da paisagem, entre outros. Por tudo isso, a arte ocidental, a partir do final do século XIX, anunciava a sua ruptura definitiva com quaisquer regras para sua produção, tais como a proporção, o equilíbrio, a harmonia, a perspectiva, etc. Isso foi algo transformador tanto para os artistas quanto para o público, uma vez que grande parte dessas questões participou do contexto artístico por um longo período de tempo, pois foram criadas na Grécia Antiga e revisitadas pelo Renascimento, no século XVI, e pelo Neoclassicismo, no século XIX.

Mas, apesar de todo esse compromisso da arte com as regras formais, e, conseqüentemente, a representação do belo, também, sabemos que, ao longo da história, o feio, a deformação e a falta de proporção sempre estiveram presentes. Isso ocorreu até mesmo na Grécia Antiga, onde formas grotescas eram apresentadas lado a lado às esculturas canônicas; e, além disso, chegou a existir períodos inteiros, como foi o caso do Maneirismo, no qual os artistas se dedicaram a representar as deformações dos espelhos, as criaturas repugnantes, cenas infernais e paraísos repletos de cenas delirantes. Por isso, não foi por acaso que somente no século XX os historiadores da arte se voltaram ao passado e reconheceram esse período histórico que é, ao mesmo tempo, tão próximo cronologicamente do Renascimento e tão distante do ponto de vista formal e temático. Nesse sentido, foi só a partir da criação da Arte Moderna que houve a possibilidade de se olhar para o passado e ver essa arte que desconsiderava as regras da beleza e da harmonia.

Assim, foi considerando o panorama da história da arte que surgiram as perguntas que deram início a esta pesquisa, tais como: por que o belo não foi mais uma questão a ser considerada na arte do século XX? De que maneira as questões sobre o

feio estiveram presentes no pensamento sobre as artes? Seria possível afirmar que a ruptura com o belo ao longo do tempo se deu por uma valorização da representação da percepção do artista sobre o mundo? Foi a partir dessas questões que chegamos ao tema deste trabalho, o *feio como categoria estética*, que tem como objetivo principal tentar aproximar campos que não estão associados diretamente, a saber, o feio e a estética.

Para isso, o ponto de partida foram dois textos nos quais o tema do feio foi colocado em evidência pela primeira vez: em alguns trechos da obra *Laocoonte* de Lessing e na *Estética do feio* de Rosenkranz. A partir dessas leituras, elaboramos a estrutura deste trabalho e, assim, em um primeiro momento, se tornou clara a necessidade de se elaborar estudos na história da estética, ou seja, procurar nos textos filosóficos autores que tenham tratado da relação entre o belo e o feio, mesmo que de maneira incipiente. Em seguida, foi desenvolvido um estudo sobre a obra *Estética do feio*, no qual, devido ao volume do texto, optamos por fazer um recorte sobre a relação entre o feio como categoria estética e a questão das artes plásticas. Por fim, foi proposta uma aproximação entre o feio e a representação da natureza nas artes plásticas no pensamento de Rosenkranz e a maneira como essa questão fora abordada por Courbet e Paul Klee – esses artistas foram escolhidos porque, além do trabalho pictórico, também escreveram sobre uma possível desconsideração da beleza em prol da sensação do artista.

A dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, foi elaborado um panorama sobre a maneira como o conceito do feio foi abordado na história da estética. Para isso, consideramos, como marco inicial, a criação da disciplina por Baumgarten, por ser esse um momento decisivo, por ter colocado o belo no horizonte do sensível. Como o texto de Rosenkranz é posterior ao de Baumgarten, escolhi colocar essa obra como marco cronológico deste trabalho, assim, é apresentado um panorama do feio antes e outro depois à *Estética do Feio*. Os temas trabalhados como anteriores à obra de Rosenkranz foram: a questão do belo como harmonia e do feio como desarmonia, na Grécia Antiga e no Renascimento – para isso, recorreremos a alguns trechos da obra de Platão e de teorias da arte renascentista; a questão do feio e o conhecimento, que é encontrada na *Poética* de Aristóteles; e, depois, o feio no *Laocoonte* de Lessing, sua relação com o asco e o paragone entre a poesia e pintura. Por fim, foi elaborada uma breve contextualização sobre a relação do feio com a arte clássica, mas não na arte grega ou renascentista, e sim na retomada dos gregos na obra de Winckelmann, na qual podemos reconhecer uma relação com a maneira como

Rosenkranz abordava o belo. Assim, este primeiro capítulo tem como objetivo mostrar, de maneira breve, algo fundamental para o estudo do feio como categoria estética, a saber, que o feio nunca fora tratado como um conceito autônomo – sempre esteve relacionado com o belo, e este, por sua vez, também foi sofrendo transformações ao longo do tempo.

O segundo capítulo foi dedicado à apresentação do feio como categoria estética na obra *Estética do feio* (1856) de K. Rosenkranz. Inicialmente, foi elaborado um panorama, a partir de textos de comentadores, sobre o contexto em que a obra foi escrita. Em seguida, foi apresentado o *sistema* da *Estética do feio*, no qual são abordados os seguintes temas: o feio natural, o feio espiritual, o feio artístico e o feio em relação às artes particulares. A partir disso, analisamos de que maneira o feio estaria relacionado às artes plásticas, o que tornou possível reconhecer que o feio deveria ser considerado sempre como um conceito relativo ao belo. Ao longo desse capítulo também foi dado destaque para a relação do feio com a correção e a deformação. O objetivo deste capítulo foi apresentar uma síntese sobre a maneira como Rosenkranz lidou com o feio como categoria estética e sua possível relação com as artes plásticas, no caso, a pintura e o desenho. Por isso, este é o capítulo central da dissertação, pois é nele que aprofundamos os temas estudados no primeiro capítulo e é a partir dele que estabeleceremos o debate como os escritos dos artistas no capítulo seguinte.

O terceiro capítulo teve como objetivo discutir, a partir do material trabalhado nesta pesquisa, se seria possível pensar o feio nas artes plásticas como um conceito autônomo ou se ele é sempre relativo, ou seja, não existe o feio em si, mas sim o que ocorreu foi o distanciamento do conceito do belo. Para verificar esse debate, escolhemos o tema da representação da natureza na pintura e no desenho, pois esse assunto está presente na obra de Rosenkranz e no pensamento de Paul Klee, por exemplo. Assim, primeiramente, foi apresentada a maneira como Rosenkranz aborda a relação entre o feio e a representação da natureza, que tem como aspectos fundamentais a unidade, a limitação da forma, a correção e os limites da representação da arte acadêmica. Em seguida, foram elaboradas duas aproximações entre o pensamento de Rosenkranz e o de Klee, tendo como foco os seguintes assuntos: a representação correta da natureza e a relação entre pintura, paisagem e cor. Por fim, foi trabalhada mais uma aproximação, que, dessa vez, teve como objetivo a contextualização histórica do texto de Rosenkranz, pois essa obra é contemporânea à pintura *Bonjour Monsieur Courbet*, cujo autor,

Gustave Courbet, apresentou questionamentos formais e conceituais que estão muito próximos daqueles propostos pelo autor alemão.

Para finalizar este trabalho, foi elaborada uma conclusão cujo título é “*Por um enxergar através das coisas bonitas*”: *o feio na arte*. Aqui, foi proposto pensar a questão do feio a partir do texto de Paul Klee, no qual ele afirma ser acusado de não representar as coisas bonitas, e sim enxergar por meio delas. Nesse sentido, podemos perguntar se o feio foi ganhando lugar na arte a partir das manifestações dos processos de subjetivização, ou seja, na medida em que as sensações dos artistas passaram a ser representadas?

Capítulo 1: Panorama do *feio* na estética

1.1. Introdução

O tema de estudo proposto para este trabalho, *o feio como categoria estética*, nos coloca diante de dois assuntos que nem sempre estiveram juntos na história da filosofia: o *feio* e a *estética*. Desde a Antiguidade, quando o principal tema de estudo da estética era o belo, observamos a presença das questões relativas ao feio, portanto, em um primeiro momento, podemos considerar que o feio estava vinculado ao belo. Isso ocorreu na filosofia grega, nos tratados dos artistas do Renascimento e no Classicismo Alemão, por exemplo. Em contrapartida, mesmo quando o feio começou a ser sistematizado como conceito estético, como ocorreu no final do século XVIII e meados do século XIX, nos estudos de Gotthold Ephraim Lessing e Johann Karl Friedrich Rosenkranz, os autores seguiam considerando o belo como modelo e o feio como um conceito relativo a ele. Apesar de a relação conceitual entre o belo e o feio estar presente em períodos distintos, podemos fazer uma separação entre dois momentos no que diz respeito aos estudos relativos ao feio: um anterior e outro posterior à criação da disciplina estética. O objetivo deste capítulo introdutório da dissertação é apresentar o panorama do feio nos estudos da estética em três momentos distintos, dois anteriores e um posterior a Alexander G. Baumgarten, e, ao mesmo tempo, relacionados entre si: na Antiguidade Grega, e nas suas revisões conceituais propostas no Renascimento e no Classicismo Alemão.

1.2. Estética

A palavra *estética* apareceu pela primeira vez na tese de doutorado de Baumgarten, em 1735, e, anos mais tarde (1750-1758), foi publicada sob o título de *Aesthetica*, obra na qual foi colocado definitivamente em circulação o termo *estética*, o que tornou possível conhecer os pressupostos dessa disciplina (HERRERO, 1988, p. 21).

Como observa Jimenez (1999), o reconhecimento da disciplina estética foi muito importante para compreender que os sentimentos e emoções que estão ligados à sensibilidade podem ser (ou não) resultado da contemplação da arte:

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

Nesse sentido, se contemplamos uma paisagem ou uma obra de arte, esta nos afeta de maneira que não necessitamos traduzir o que ocorreu em palavras, mas se represento o que vejo e tomo consciência do que sinto, isto é uma experiência estética. Contudo, essa experiência não se esgota na sensação nem na percepção. Ainda segundo o autor, a fundação de uma nova disciplina no século XVIII foi um acontecimento maior na história do pensamento ocidental porque nos levou à compreensão de que todas as disciplinas que se interessam pela arte, pelas obras, pelos artistas ou pelas belas artes não dependem da estética, mesmo que tais domínios estejam próximos (p. 19).

Esse acontecimento, portanto, não é importante somente para a criação de um termo e da disciplina referente a ele, mas por colocar o *belo* dentro do horizonte do sensível. Segundo Herrero (1988), antes da definição da disciplina estética, Leibniz, em seu *Discours de méthaphysique* (1685), havia falado de um “não sei o quê”, despertado pela leitura de um poema ou pela contemplação de uma pintura, que caracterizou como conhecimento confuso. Conhecer de maneira clara, mas confusa, é “*reconhecer uma coisa entre outras, mesmo sem poder dizer em que consistem as diferenças e as propriedades*”. Assim, se um poema ou pintura estão mal feitos, não podemos julgá-los como uma qualidade: só podemos dizer que encontramos neles um “não sei o que” que nos agrada ou desagradar, o que parte da natureza da arte. Em resumo, Herrero (1988, p. 22-23) conclui que, para Leibniz, a causa do *cognitio confusa*, cognição clara mas confusa, demonstra a falta de uma terceira faculdade autônoma, uma vez que na época não havia sido discriminado o sentimento e todos os problemas eram reduzidos ao conhecimento.

Por tudo isso é tão importante a definição de Baumgarten, ao colocar o belo como algo ligado ao sensível. Desse modo, a definição de *estética* seria “a ciência do conhecimento sensível ou gnoseologia inferior”. Na origem de seus estudos sobre a poesia e a pintura, Baumgarten advertiu sobre um tipo de conhecimento, ligado à sensação e à percepção, que se mostrava irreduzível ao pensamento puramente intelectual e que, ao mesmo tempo, parecia ter sua própria faculdade. Em sua tese de doutorado, fala que os filósofos gregos e os padres da igreja fizeram uma distinção entre *coisas conhecidas* e *coisas percebidas*. As coisas conhecidas estão relacionadas a uma

faculdade superior e seriam objeto da lógica, enquanto que as *coisas percebidas* estão relacionadas às coisas sensíveis e às coisas escolhidas por nós por meio dos sentidos como, por exemplo, quando usamos a visão para escolher imagens. Por isso, as coisas percebidas estariam relacionadas a uma faculdade inferior, e é nesse lugar que está a *estética*. Já a gnoseologia, ou doutrina do saber, segundo Baumgarten, é dividida em duas partes: a estética, ou gnoseologia inferior, que está relacionada ao sensível; e a lógica, ou gnoseologia superior, que está relacionada ao conhecimento intelectual. O conhecimento estético é inferior ao lógico, portanto, é uma *percepção obscura* do conhecimento intelectual: um *analogon* suscetível de uma ordem *sui generis* captado pelo sentimento. Esse *analogon* levou Baumgarten a supor que ao nível do estético se dão certas leis que são relacionadas às leis da lógica, quer dizer, ao nível da gnoseologia superior. Assim, segundo Herrero (1998, p. 24), na obra de Baumgarten encontramos, pela primeira vez na história da estética, as leis reguladoras do sensível artístico.

Foi a partir de Baumgarten, portanto, que ocorreu a ruptura fundamental entre a beleza e a estética. Se é possível falar em uma estética tradicional, anterior a Baumgarten, ela estava centrada no tema da beleza, elaborada a partir de modelos. A partir de Baumgarten a atenção se direcionou para as aparências e as reações de todo tipo que estas provocam no espectador. Já não é mais a palavra beleza que importa, mas o vocábulo *estético* que agrega uma grande quantidade de experiências.

1.3. O feio na estética após Baumgarten

Segundo Herrero (1998, p.675), a estética clássica, desde sua origem grega e por dois milênios de história, se desenvolveu em torno do conceito da *beleza*. Isso pode ser confirmado pela própria definição da estética como “ciência ou estudo da beleza”. Contudo, foi a partir das manifestações artísticas dos últimos séculos que apareceram novas e importantes questões que exigiram a ampliação dos conteúdos da estética e, assim, nesse contexto o tema do feio passou a ser considerado por alguns autores. O autor destaca que, embora o feio nunca tenha estado ausente da esfera da reflexão estética, foi apenas a partir do Romantismo que começou a ocupar um lugar de destaque nesses estudos (HERRERO, 1998, p. 675). O primeiro estudo amplo e profundo feito sobre o tema do feio se deve a J.K.F. Rosenkranz (1805-1879), com a publicação da obra *A estética do feio (Die Ästhetik des Hässlichen, Königsberg)* em 1853, se tornando uma referência obrigatória a todo o estudo estético e artístico sobre o feio. Segundo

Herrero (1998, p. 676), por meio do estudo do tema do feio, o que Rosenkranz pretendia na realidade era ocupar um dos vazios mais notórios da estética de Hegel e da estética clássica em geral. Além disso, como observa Jacqueline Lichtenstein (2007, p. 9), foi Rosenkranz quem proclamou em sua obra “o valor positivo do feio como conceito negativo do belo”. O que interessa na dialética entre esses dois conceitos é que “ela estabelece retrospectivamente a história da estética e a história das formas”.

Em sua introdução, Rosenkranz afirma que o objetivo do trabalho seria um esforço para desenvolver: 1. o conceito do *feio* como algo intermediário entre o *belo* e o *cômico*, desde os seus primórdios até o apogeu da figura do satânico; 2. O estudo do *feio* desde sua amorfia e assimetria até as formações mais internas na interminável variedade da desorganização do *belo* em caricatura. Para justificar o estudo do *feio*, é colocada a seguinte questão: “uma estética do feio: por que não?”. Rosenkranz afirma, para explicar a sua escolha, que a estética se converteu em um nome coletivo para um grande número de conceitos que se dividem em três classes especiais: 1. A ideia do *belo*; 2. o conceito de sua produção, ou seja, a arte; 3. o sistema das artes como a representação da ideia do *belo* pela arte em seu meio determinado. Por tudo isso, a investigação da ideia do *feio* é inseparável da análise da ideia do *belo* e o conceito do *feio* pode ser analisado como o *belo negativo*, que, por sua vez, constituiria uma parte da estética. Rosenkranz justifica a necessidade do estudo do feio com o seguinte argumento: se compararmos a estética com os demais campos do conhecimento, podemos concluir que todos eles lidam com o seus negativos, a biologia trata da doença, a ética do conceito de mal, a jurisprudência da injustiça e as ciências da religião do pecado, portanto, a estética poderia tratar do oposto do *belo*. O texto de Rosenkranz é dividido em três seções, a primeira trata da *ausência de forma*: a amorfia, assimetria e a desarmonia; a segunda da *incorreção* e a terceira do *desfiguramento* e da *deformação*: o vulgar, o repugnante e a caricatura. Em todo o trabalho, temos vários exemplos do estudo do conceito do *feio* e sua relação com artes plásticas.

Sem dúvidas, a obra de Rosenkranz é a principal síntese sobre o feio, contudo, Herrero (1998, p.678) destaca alguns autores da segunda metade do século XIX, que tiveram como referência a *A Estética do feio*, são eles: Moritz Carrier (1817-1895) e Max Schasler (1819-1903). Para Carrier (1850), a arte, se não incluísse o feio, seria incompleta e deixaria de refletir sobre os horizontes totalizadores da *ideia*. Contudo, na arte, graças à atividade idealizadora do gênio criador, a fealdade chega a perder a negatividade e o caráter repulsivo que é próprio de outras esferas. Max Schasler (1866),

por sua vez, ressalta a importância do feio para toda delimitação e análise correta do belo. O feio interfere nas diferentes formas de beleza, como elemento ativo ou de negação dialética, e, assim, torna possível a realização da beleza em suas diversas formas de elaboração. Por isso, o autor é contrário à tese de Rosenkranz, de que, na arte, o feio, por exigências da *ideia complexa*, preserva sempre sua identidade, defendendo que o feio é absorvido pela forma bela.

É importante ressaltar que tanto em Rosenkranz como nos demais autores do século XIX que o tiveram como principal referência, o feio continua sendo um conceito relativo ao belo. Foi somente a partir do século XX, como observa Lichtenstein (2007, p. 9), que essa oposição aniquilou a si mesma, sendo absorvida e dissolvida aos poucos pelas grandes experiências da arte contemporânea.

1.4. O feio na estética antes de Rosenkranz

Segundo Herrero (1998, p. 681), em um rápido panorama da história da estética dos pré-socráticos até Rosenkranz, pode-se concluir que a beleza é o valor estético positivo e o feio é definido “negativamente como a ausência de beleza”. Se a beleza é entendida como parte da tríade dos valores positivos, nos quais também fazem parte a verdade e o bem, o feio é associado à mentira e ao mal. Além disso, as definições sobre a beleza na estética clássica trataram de variações em torno de uma antiga formulação pitagórica, relacionada à ordem e à proporção. Para Pitágoras e, posteriormente, para os pitagóricos, a ordem e a proporção se relacionam com aquilo que é belo e útil, enquanto que a desordem e a falta de proporção se relacionam com o que é feio e inútil. A ordem seria a oposição ao caos, e o belo a oposição ao feio:

o belo é o ordenado, o calculável, o que manifesta estrutura numérica e é apreensível racionalmente; o feio é caótico, falta de harmonia, desordenado e irracional. De tudo isso se destaca outra consequência importantíssima: o belo é o *bom* e o feio é o *mau*, o ético se vincula ao estético. (Herrero, 1998, p.683)

Em síntese, podemos dizer que existem três momentos na história da estética, nos quais os temas da ordem e da harmonia estiveram diretamente relacionados à ideia do belo. O primeiro momento seria a Antiguidade Clássica, na qual se elaboraram os estudos matemáticos sobre a ordem e a harmonia, criando-se leis que foram sistematizadas na forma/proporção do cânone. O segundo, seria o regaste desses termos no Renascimento, como pode ser visto nos tratados de Leonardo da Vinci, por exemplo.

E o terceiro momento seria a valorização desses conceitos, a partir do século XVIII, no Classicismo Alemão, nos textos de Winckelmann, por exemplo, que foram uma importante influência para a obra de Rosenkranz.

1.5. O belo é a harmonia, o feio é a desarmonia?

Para os estudos da estética, segundo Tatarkiewicz (2000, p. 9), é importante distinguir claramente dois conceitos, o belo e a arte, pois, a beleza não só se encontra na arte e a arte não só aspira a beleza, os dois conceitos abarcam problemas distintos, a beleza tem os seus e a arte também. Contudo, em alguns períodos da história da arte não se percebia nenhum vínculo entre a beleza e a arte, uma vez que os antigos, por exemplo, se ocupavam tanto da teoria da beleza como da ciência da arte, mas as estudavam separadamente, pois não viam nenhum sentido em uni-las. Por isso, podemos considerar que a Antiguidade separou o belo e a arte, embora os tempos posteriores tenha as aproximado por meio da beleza artística e do aspecto estético da arte. Nesse sentido, a estética, como totalidade, abarca tanto os estudos do belo quanto os estudos da arte.

Para compreendermos esse processo, é necessário retornar ao conceito de beleza tal como ele foi abordado na Grécia Clássica, o *kalón*, o belo, que tem amplo significado. Em síntese, o *kalón* seria “tudo o que gostamos, nos atrai ou desperta admiração”, ou seja, tudo aquilo que nos agrada aos olhos e aos ouvidos dada sua forma e sua estrutura, abarcando coisas que gostamos por diferentes razões: desde imagens e sons até manifestações de caráter. Como podemos perceber, se nesse conceito está considerado aquilo que está relacionado ao caráter, havia uma aproximação entre a ideia do belo e os valores positivos, como observou Eco (2000, p. 24). Nesse sentido, o conceito de beleza era algo mais amplo, como também destacou Tatarkiewicz (2000) ao reportar a frase do oráculo de Delfos: “o mais belo é o mais justo”. Mas, com o passar do tempo, o conceito de beleza foi se tornando mais limitado e definido, pois foi sendo associado cada vez mais à arte (p. 31). Para os poetas, seria a ‘graça que alegra os mortais’, os hinos que demonstravam a harmonia do cosmos; para os artistas plásticos, seria a simetria, a comensurabilidade ou a medida adequada; e para os oradores, seria a euritmia, o ritmo adequado e as boas proporções.

É importante ressaltar que foi no período da estética clássica que, segundo Tatarkiewicz (2000), junto à grande arte, surgiu a teoria da arte, na qual foram

estabelecidas as regras de simetria, de proporções matemáticas e dos cânones. Essas regras foram criadas a partir da vontade de se consolidar algo que tornasse possível medir e ditar o que era a beleza, pois a ideia do belo não era algo tão presente nas obras. Desde a Antiguidade – e posteriormente, no apogeu do desenvolvimento da beleza, como foi o século IV na Grécia –, existiram, junto às mais belas esculturas, obras que também apresentavam o desproporcional, o disforme e o feio. Por isso, criar um cânone, ou seja, estabelecer parâmetros rígidos sobre a maneira de se produzir as formas, não era só uma imposição sobre o que deveria ser a beleza, mas era, acima de tudo, a busca de uma definição clara de o que não era o belo. Nesse sentido, havia também uma vontade de combater tudo que não era belo, portanto, combater o feio.

Assim, retomar o conceito do cânone é fundamental para tentar compreender a oposição entre o belo e o feio, tanto para a produção artística quanto para a teoria da arte. Foi estabelecido que para cada obra haveria um cânone ou *kánon*, cujos objetivos eram prescrever normas artísticas justificadas em motivos estéticos, que podiam ser modificadas e corrigidas e definir as proporções que deveriam ser expressadas matematicamente. A partir disso, foram definidos cânones para várias áreas da produção artística, como a arquitetura e a escultura. Por exemplo, na arquitetura, o cânone se referia desde a totalidade da construção até os seus detalhes, como colunas, capitéis, cornijas, frisos e frontões; e pretendia ser uma lei eterna e universal, independente do indivíduo e do tempo. Na escultura, o cânone tem um aspecto quantitativo, estipulando proporções fixas, simetria das partes, e estudo das relações entre a parte e o todo. Em síntese, o fundamento dos cânones é a proporção perfeita, que rege o cosmos, o que significa que se a criação dos homens pretende ser perfeita, deve, para isso, seguir tais proporções. Para as artes plásticas, essas proporções foram elaboradas a partir da observação dos seres orgânicos e, para a arquitetura, a partir do conhecimento das leis da estética.

E foi no período grego, da arte clássica, que a forma canônica foi aplicada, pois havia a convicção de que existia relação entre a beleza objetiva e as proporções perfeitas. Essas proporções foram entendidas matematicamente, portanto, a beleza seria objetiva e poderia ser produzida por meio de números e de medidas. Para se chegar nessa proporção, foi escolhido como objeto de representação as formas orgânicas, nas quais a beleza poderia ser medida nas formas, proporções e escalas dos seres vivos, com destaque para o homem. Essa estética, segundo Tatarkiewicz (2000, p. 81), pode ser considerada realista, pois a arte deriva sua beleza da natureza.

Para os pitagóricos, por sua vez, a estética não era uma disciplina independente, mas sim uma relação da beleza com a harmonia. Por isso, não usavam o termo “beleza” e sim o termo “harmonia”, por ser uma propriedade do cosmos e significar concordância, unificação e uniformidade dos componentes (TATARKIEWICZ, 2000, p. 87). Além disso, a harmonia tem um caráter universal: é adequada para a distribuição de várias coisas e elementos, pois tudo está relacionado ao número que representa a medida da proporção, ou seja, é a regularidade matemática que garante sua existência.

Embora nos comentários sobre a estética do período pitagórico não tenha sido feita nenhuma observação objetiva sobre o feio, este pode ser compreendido por dedução, ou seja, tudo aquilo que não atendesse às regras matemáticas de ordem, simetria e harmonia não era belo, portanto, seria feio. Nesse sentido, Herrero (1998, p.683) reconhece no pensamento de Platão a relação direta com os conceitos pitagóricos, mas também, segundo o autor, está evidente que o pensador grego leva as questões da beleza para além desses conceitos iniciais e introduz novas abordagens. Portanto, o pensamento de Platão com relação ao feio, deve ser entendido em sua forma relacional com o belo e pode ser compreendido a partir de quatro aspectos: a relação do belo e do feio com os conceitos pitagóricos da harmonia e da simetria; a aproximação do belo com a virtude e do feio com os vícios; a relação do feio, a *mimesis* e, por fim, o feio como um efeito comparativo entre os seres.

Segundo Herrero (1998), para Platão, o que é contrário à *taxis* e à *symmetria* da harmonia pitagórica é feio. Um exemplo disso é o ensino dos ritmos e das harmonias que mostram aos jovens a imperfeição e a fealdade das falsas artes e de certas aparências da natureza. E tanto no homem como na poesia, os sentimentos incontrolados e as paixões irrefreáveis são feias, por isso que as passagens de Homero que fazem referência à risada dos deuses deveriam ser proibidas na república ideal. É feio tudo aquilo o que não se apresenta com formato mensurável, que falta forma, ritmo e harmonia. Tudo o que provoca fealdade nas artes está associado também às questões da alma humana. É feia a arte que copia o mal e o falso. Podemos observar essa relação nos seguintes trechos do capítulo III de *A República*:

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

402a (...) E porque aquele que foi educado nela, como devia, sentiria mais agudamente as omissões e imperfeições no trabalho ou na conformação

natural, e, suportando-as mal, e com razão, honraria as coisas belas e, acolhendo-as jubilosamente na sua alma, com elas alimentaria e tornar-se-ia um homem perfeito; ao passo que *as coisas feias*, com razão as censuraria e odiaria desde a infância, antes de ser capaz de raciocinar, e, quando chegasse a idade da razão, haveria de saudá-la e reconhecê-la pela sua afinidade com ela, sobretudo por ter sido assim educado.² (PLATÃO, 2001, p.133)

Herrero (1998) também relaciona a teoria platônica da *mimesis* com o feio. Segundo o autor, poderíamos deduzir que a cópia artística, pelo seu distanciamento do ser e por consistir em mera aparência da realidade, poderia ser caracterizada como “fealdade do falso”. Observa, ainda, que no *Hípias Maior*, em quase todos os temas de discussão, o feio é o contrário do belo. Feio é, entre outras coisas, o que não é útil e “não é bom para nada”, e é nesse texto que Platão situa a problemática do belo e do feio de maneira relativista, ao afirmar que existe uma perspectiva comparativa entre o belo e o feio, ou seja, aquilo que é belo pode se tornar feio dependendo do que está próximo a ele. Assim, “o mais belo dos macacos é feio quando comparado com a espécie humana” e “a donzela mais bela é feia ao lado dos deuses” (Platão, *Hípias Maior*, 288e, 295d/297a, APUD Herrero, 1998, p.683).

Nesse primeiro momento de análise, cabe perguntar se o belo é a harmonia e o feio a desarmonia, ou, como colocou Platão: o feio é a desgraciosidade? Seria possível estabelecer uma complexificação do conceito do feio a partir do texto platônico? Diante dessas perguntas, podemos supor que considerar a beleza como algo estritamente matemático, como fizeram os pitagóricos, seria muito redutor. Como o conceito do feio é relativo ao do belo, qualquer coisa que apresentasse falta de proporção seria feia. No texto de Platão, o conceito do feio, inicialmente associado à desgraciosidade, passa também a ser relacionado com a corrupção dos valores, e tem um aspecto educativo. Nesse sentido, Platão amplia o debate iniciado pelos pitagóricos. Mas, é importante ressaltar, que, mesmo com essa complexificação do conceito em períodos posteriores, os valores da bela arte ainda estarão vinculados à ideia de ordem, simetria e harmonia.

1.6. O feio e o prazer do conhecimento

Aristóteles lidou com o tema do feio de maneira distinta à de Platão. Segundo Herrero (1988, p.684), a partir das noções que Aristóteles associa à beleza, pode-se

² Os grifos no texto de Platão, são para destacar os termos relativos ao feio: fealdade, arritmia, desarmonia, coisas feias.

deduzir que “onde não se deem notas específicas encontramos manifestações de fealdade.” Essa dedução é pertinente, tendo em vista que o feio não é um conceito autônomo. Contudo, a partir da leitura da *Poética* de Aristóteles e dos comentários de Herrero (1988), seria possível separar o tema do feio em duas partes distintas: a primeira seria algo que o autor estabelece como regras para as artes, ou seja, a relação entre dimensão e ordem, que são conceitos fundamentais para a definição do belo, e onde sua ausência seria o feio; e a segunda seria a experiência estética, tema que é mais complexo, pois estabelece a relação entre o feio e a questão do conhecimento.³

Para Aristóteles (2004, p. 42), a beleza consiste na relação entre ordem e dimensão, por isso, seria feia a evolução sem a medida das partes, como, por exemplo, a tragédia que não seja limitada a um tempo razoável, não podendo exceder o período do nascer até o pôr do sol e que não tenha o ritmo que é natural ao homem. Já no mundo animal também é necessária a existência de ordem e de dimensão, por isso não pode ser bonito um animal muito pequeno (dado que a visão se confunde ao vê-lo em um tempo quase imperceptível) e nem muito grande (pois a visão não se produz então simultaneamente sem que a unidade e a totalidade escapem da percepção do espectador, como, por exemplo, se houver um animal do tamanho de dez mil estádios). Assim como é preciso que os corpos e os animais tenham dimensão, essa deve ser facilmente visível em conjunto para que ocorra o belo, caso contrário o feio é que se manifesta.

O segundo aspecto sobre o feio na *Poética* de Aristóteles (2004, p. 42) é a separação que ele estabelece entre a fealdade do tema ou do conteúdo e a fruição da imagem artística, ao dizer que “as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres”. E o motivo disso é que existe prazer em aprender, que há um deleite ao observar as imagens, pois, segundo o filósofo: “aprender não é só agradável para os filósofos mas é-o igualmente para os outros homens (...). É que eles, quando vêem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma”. E, nesse sentido, se ocorrer que alguém não tenha visto o original, este não terá o prazer na imitação, mas somente na execução, na cor ou “qualquer outro motivo do gênero.” Nesse sentido, há uma separação entre o prazer da *mimesis*, que seria, o prazer em reconhecer aquilo que já foi visto ou conhecido, mesmo que seja algo repugnante; e o

³ Este tema também está presente no *Laocoonte* de Lessing, que aborda a separação entre a fealdade do tema e a fruição artística.

prazer da forma na obra de arte, que pode ocorrer pela maneira como ela foi executada ou qualquer outra característica da obra em si.

Mesmo que de maneira indireta, Aristóteles (2004, p.50) aborda as questões relativas à pintura em alguns trechos da *Poética*. Ao comparar a importância do enredo na tragédia com a pintura, o filósofo diz que esse é o princípio de tudo e em seguida vêm os caracteres, ocorrendo algo similar na pintura: “se alguém trabalhasse com as mais belas tintas, todas misturadas, não agradaria tanto como se fizesse o esboço de uma imagem”. E ao comparar a imitação na tragédia e na pintura, afirma que uma vez que ocorra uma imitação dos homens em ação, “é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos.” Da mesma maneira fazem os pintores: Polignoto desenhava os homens mais belos, Páuson os mais feios e Dionísio tal qual eram.

1454b (...) Uma vez que a tragédia é a imitação de homens melhores do que nós, deve seguir-se o exemplo dos bons pintores de retratos: estes, fazendo os homens iguais a nós e respeitando a sua forma própria, pintam-nos mais belos. Assim o poeta, quando imita homens irascíveis, negligentes ou com defeitos deste gênero no seu caráter, deve representá-los como são e, ao mesmo tempo, como homens admiráveis, da mesma forma que Homero representou Aquiles nobre, mas modelo de inflexibilidade. (ARISTÓTELES, 2004, p.68)

Por isso, segundo Aristóteles (2004, p.68), na comédia ocorre uma imitação “de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula.” Mas, ao contrário das ações más, o “ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora”. Assim, em relação à representação das imagens, no caso, da máscara cômica, Aristóteles a considera feia e deformada, contudo, ela não exprime dor, ou seja, o ridículo nela é algo inofensivo.

1.7. A passagem da estética clássica ao *Laocoonte* de Lessing

Como colocado anteriormente, na estética clássica a beleza e a fealdade poderiam ser consideradas variações em torno da formulação pitagórica da ordem e do caos, assim, o belo seria o calculável, o que manifesta estrutura numérica e é apreensível racionalmente, enquanto que o feio é o caótico, a falta de harmonia, o desordenado e o irracional. Também para Platão, o contrário da *taxis*, da *symmetria* e da harmonia pitagórica é feio. Por isso, o ensino dos ritmos e das harmonias da música proporciona ao jovem perceber a imperfeição e a fealdade das falsas artes e de certas

aparências da natureza. Aristóteles considera que a fealdade do tema ou do conteúdo não incidirá na fruição da imagem artística se esta tiver sido executada com grande precisão, como colocado na *Poética* (48b9-12): existem seres cujo aspecto real nos incomodam, mas gostamos de ver sua imagem executada com a maior fidelidade possível, como, por exemplo, as figuras dos animais mais repugnantes e de cadáveres.

É possível reconhecer uma relação direta entre a maneira como a estética moderna lidou com o belo e como o tema foi tratado na Antiguidade, pois, para os artistas e estetas do Renascimento, o feio é o suposto negativo do belo, é aquilo que precisa de ordem e proporção e a realidade objetiva é um conglomerado de aparências feias e belezas relativas, diante da qual o artista, como afirmam L.B. Alberti e Leonardo da Vinci, sente a necessidade de aperfeiçoar e engradecer a natureza (HERRERO, 1998, p. 694). Posteriormente, um dos primeiros estetas que atribuiu status estético ao feio foi G.E. Lessing (1729-1781) na obra *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, na qual associa o conceito de beleza diretamente ao objetivo e ao espacial, não o considerando como qualidade essencial da poesia.

Embora na ordem cronológica, convém apresentar, primeiramente, a maneira como o feio foi abordado no período do Renascimento e, posteriormente, fazer a apresentação do feio no *Laocoonte* de Lessing; aqui foi feita a opção pela inversão dessa ordem, pois é no *Laocoonte* que está colocado pela primeira vez o debate sobre o feio na poesia e na artes. Além disso, é possível se fazer aproximações desse texto com os trechos da *Poética* de Aristóteles aqui estudados e com o debate acerca do *paragone* entre a poesia e a pintura nos escritos de Leonardo da Vinci.

1.8. O feio no *Laocoonte* de Lessing

Como o objetivo deste trabalho é o estudo do feio como categoria estética apresentarei aqui os trechos do texto de Lessing nos quais esse tema é tratado, isto é, os capítulos II, XXIV e XXV do livro *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*.

No capítulo II, Lessing argumenta que o artista moderno gostaria de pintar o *feio* para mostrar que a pintura conseguiria imitar a realidade, apresentando o seguinte exemplo: um antigo epigramatista, ao observar um ser humano extremamente

deformado, diz: “*quem vai querer te pintar, se ninguém quer te ver?*” A resposta do artista moderno seria:

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

No capítulo XXIV, Lessing volta ao tema da *feiúra das formas* e pergunta qual uso da *feiúra das formas* seria permitido ao pintor? Para o autor, a pintura enquanto destreza imitadora pode expressar a feiúra, pois estaria representando todos os objetos visíveis, entretanto, a pintura enquanto *bela arte* não deseja a feiúra, pois, para ser *bela arte*, deveria expressar apenas objetos visíveis que despertam sentimentos agradáveis:

A feiúra violenta a nossa visão, contraria o nosso gosto pela ordem e pela harmonia e desperta repugnância sem levar em consideração a existência efetiva do objeto no qual nós a percebemos. Nós não queremos ver Tersites nem na natureza nem na imagem, e se a sua imagem desagrada menos, isso não ocorre porque na imitação a feiúra da sua forma deixa de ser feiúra, mas antes porque nós possuímos a faculdade de abstrair essa feiúra e nos deleitar simplesmente com a arte do pintor. (LESSING, 2011, p. 259)

No capítulo XXV, Lessing relaciona o *feio* ao *asco*, que seria o “*sentimento que acompanha a feiúra da forma*” e a pergunta colocada aqui é: apenas os sentidos mais obscuros, ou seja, o paladar, o olfato e o tato estariam expostos ao *asco*? Para Lessing, não existem objetos asquerosos, estes se tornam asquerosos na medida em que nós nos recordamos do desgosto que provocam ao paladar, ao olfato ou ao tato. Por isso, a pintura de um corpo em decomposição despertaria o *asco*, pois não apenas o fedor efetivo, mas também a própria ideia do fedor desperta *asco*. Contudo, segundo Lessing “a pintura quer o asqueroso não devido ao asqueroso, ela o quer, assim como a poesia, para reforçar com ele o ridículo e o terrível.” (LESSING, 2011, p. 271). Assim, o conceito do feio se aproxima do ridículo e do terror.

1.8.1. O feio e o asco

Dentre as várias relações estabelecidas no texto de Lessing sobre o *feio* e seu uso nas artes plásticas, a relação com o *asco*⁴ merece destaque. Na sua justificativa,

⁴ Segundo Menninghaus (2003, p. 1), o *asco* é definido como uma das mais violentas afeições do sistema da percepção humana, seu esquema fundamental seria “*a experiência da proximidade daquilo que não é desejado*”, seria uma “*presença intrusa*”, um cheiro e gosto que é espontaneamente avaliado como contaminação e forçosamente distanciado. Para o autor, seria possível propor uma “*teoria do asco*”, que, a princípio, não seria uma teoria simétrica – como a teoria do amor, do desejo e do apetite, na qual

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

Em um primeiro momento, o autor afirma que apenas os sentidos mais obscuros (paladar, olfato, tato) estariam expostos ao *asco*. Contudo, os objetos se tornariam insuportáveis para a visão, graças à associação dos conceitos, na medida em que nos recordamos do desgosto que provocam aos sentidos obscuros, uma vez que não existem objetos asquerosos para a visão propriamente ditos. O *asco* se relaciona com a imitação exatamente do mesmo modo que o *feio*. No entanto, uma vez que o seu efeito desagradável é o mais violento, logo ele pode, em si e por si, ainda menos que o *feio* tornar-se objeto da poesia e da pintura. O *asqueroso*, assim como a feiura das formas, pode aumentar o *ridículo*; ou representações da dignidade, do decoro se tornam ridículas quando postas em contato com o *asqueroso* (LESSING, 2011, p. 266).

Além disso, o *asqueroso* pode se misturar ainda mais intimamente com o *terrível*. O que nós denominamos de *häßlich*, horrível, não é nada mais do que o terrível

teríamos uma relação de proximidade com aquilo que se deseja –, e sim uma teoria assimétrica, pois seria algo precisamente transitório que é oferecido e que produz uma vontade de se libertar, uma vez que a ideia do contato ou união com o *asqueroso* são intoleráveis. O autor apresenta, também, uma história do *asco*, por ser um termo que, desde a Antiguidade, aparece nos textos literários como “*fenômenos asquerosos*”. Como exemplo, temos a obra de Sófocles, que descreve: “*seu pé, comido por úlceras*”. Também existem indicações de que o *asqueroso* foi ordenado pelos deuses, o que implicaria uma hermenêutica religiosa/moral. Mas foi na Idade Média, contudo, que o nobre caráter pôde ser medido por meio da superação do *arco* físico, como é feito na vida dos santos. Nos séculos XVII e XVIII, o *asco* aparece nos textos com características próprias, como qualidades (anti)estéticas e morais. Por isso, as palavras passaram a ser usadas em vários idiomas, *dégoût*, *disgust* e *Ekel*. Hoje, no francês, no alemão e no inglês, *asqueroso* é um predicado negativo, usado no sentido de retórica e exagero. O sentido mudou, pois, no alemão do século XIX, o termo *eckel sein* não significa somente o sentido do gosto, mas também poderia ser usado para descrever pessoas extremamente delicadas, ultrasensíveis, e exageros em fazer distinções refinadas. *Eckel*, desse modo, é a essência do julgamento de gosto próprio. Diante desse rápido panorama, o livro de Menninghaus, apresenta, a partir de uma história do *asco*, as várias transformações da “*teoria do asco*” em vários idiomas e abordagens: estética, filosofia, teoria cultural e psicanálise. Cronologicamente, o termo é estudado nos seguintes autores: Mendelssohn, Winckelmann, Lessing, Herder, Kant, Rosenkranz, Nietzsche, Freud, Bataille, Sartre, Elias, Douglas e Kristeva.

asqueroso. Lessing reporta às descrições de Longino, nas quais lhe desagrada a imagem triste de Hesíodo, pois escorria catarro pelas narinas e isso seria um traço asqueroso que não contribui em nada para o terrível. Contudo, ainda existem as unhas compridas, que são tão asquerosas quanto o nariz escorrendo. Mas as unhas compridas são, ao mesmo tempo, terríveis, pois podem cortar a face e fazer com que o sangue derrame na terra (LESSING, 2011, p. 267).

Depois de descrever o *asco* na poesia, Lessing discute como seria difícil para a pintura representar objetos asquerosos, pois podemos considerar, como descrito acima, que não existem objetos asquerosos à visão. Por exemplo, em pinturas com o tema da ressurreição de Lázaro, em que, segundo a história, o corpo já estava em decomposição, seria necessário que o pintor acrescentasse à cena pessoas que representassem o desconforto de sentirem o mau cheiro. Se isso fosse feito, essa representação se tornaria insuportável, pois a ideia do fedor desperta o *asco*, e não apenas o fedor efetivo.

Por isso, a pintura, enquanto *bela arte*, deveria renunciar a representação dos objetos asquerosos porque a conexão entre os conceitos os torna asquerosos também para a visão, e ao contrário das outras paixões desagradáveis (como o medo, o terror e a tristeza), o *asco* não teria a capacidade de despertar sentimentos agradáveis.

Além disso, Lessing propõe, no capítulo XXIV, um diálogo com o capítulo IV da *poética* de Aristóteles, em que há a discussão sobre a representação do cadáver:

Aristóteles dá um outro motivo porque coisas que nós contemplamos a contragosto na natureza geram deleite mesmo na cópia mais fiel: a ânsia universal de saber dos seres humanos. Nós nos alegramos quando a partir da cópia ou aprendemos, o que é cada coisa, ou podemos concluir a partir dela. Mas mesmo disso não decorre nada em favor da feiura na imitação. O deleite que surge da satisfação da nossa ânsia de saber é momentâneo e é apenas casual com relação ao objeto com o qual ela é satisfeita: por sua vez, o desprazer que acompanha a visão da feiura é permanente e é essencial com relação ao objeto que o desperta. (LESSING, 1998, p. 260)

1.9. O *paragone* entre a poesia e a pintura

Nos trechos do *Laocoonte* aqui apresentados, uma das questões fundamentais é a maneira distinta como a poesia e a pintura representam o *feio*. Por isso, seria importante contextualizar que o trecho aqui estudado está inscrito dentro de um debate mais amplo, que seria o *paragone*, a disputa, entre a poesia e a pintura – por não ser apenas um debate em relação ao *feio*, mas sim do contexto que abarca todo livro. Seligmann-Silva (2011) chama a atenção para a presença da “doutrina humanista *ut pictura poesis* e a

questão do paragone entre as artes” como um aspecto resgatado no século XVIII e presente na obra no *Laocoonte* de Lessing:

A história do moderno paragone entre as artes é também uma história que se inicia no Humanismo e na sua tentativa de “restaurar” a Antiguidade, de fazer renascer das ruínas de textos, construções e imagens uma Europa moderna. (...) É fácil compreender a articulação entre os diversos níveis de competição que coabitam nessa modernidade: competição entre a Modernidade e Antiguidade, entre as Nações, entre as línguas e as artes. Todas se articulam a partir da noção de *mimesis*. Pois quem diz *mimesis* diz *tradução* e diz *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens. Na concepção renascentista das artes – que de certo modo perdurará intacta em muitos dos seus dogmas fundamentais até o século XVIII -, todas as artes partem deste pressuposto que as une: a *mimesis*. (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 12)

Segundo Jimenez (1999, p. 96-97), essa controvérsia do *ut pictura poesis* foi uma doutrina em vigor desde a Renascença até Lessing e pode ser resumida na seguinte pergunta: *deverá a pintura ser como uma poesia muda e um poema como um quadro falante?* Na origem da questão está a frase do poeta latino do século I a.C., Horácio, amigo de Virgílio e protegido de Mecenas: “*Ut pictura poesis erit*”, a poesia é como a pintura. Ou seja, a criação poética possui um poder de descrição, de sugestão, de representação imagética tão poderosa quanto ao da pintura. A homologia poesia/pintura, pintura/poesia, portanto, não é perfeita, visto que cabe à poesia imitar a pintura, e não o inverso. Mas foram os pintores da Renascença que inverteram o sentido da comparação: a pintura é como a poesia por ser nessa época em que os artistas abandonaram o status de artesãos e em que a pintura acede à categoria de atividade liberal, intelectual, até mesmo científica. É nesse contexto que Leonardo da Vinci, em seus escritos sobre a arte da pintura, insiste na superioridade da pintura sobre a música e a escultura.

No texto *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*,⁵ temos vários fragmentos nos quais esse tema é tratado, como, por exemplo: Urb.1b, cujo título é *Semelhança e dessemelhança entre pintura e poesia*, o No Urb. 2b, 3a, cujo título é *Sobre qual ciência seja mais útil e em que consiste sua utilidade* e Urb.15a, 16a, *Da disputa entre o poeta e o pintor*. Em todos eles, há a defesa da superioridade da pintura diante da poesia. Neste último, Da Vinci propõe submeter um cego de nascimento aos efeitos da poesia, e um surdo de nascimento aos efeitos da pintura. O resultado foi apresentado desta forma no texto original:

Quando na pintura aparecem movimentos figurados conforme o estado de ânimo das personagens em quaisquer situações, o surdo de nascimento

⁵ Todos os fragmentos de Leonardo da Vinci citados neste trabalho estão na obra de Carreira (2000, org.).

entenderá, sem dúvida, das ações e intenções das figuras. Enquanto isso, o cego de nascimento não entenderá o que o poeta narra.

A partir desse exemplo, Da Vinci estabelece o *fim da disputa entre o poeta e o pintor*, ao concluir que, na exposição da pintura ao cego e ao surdo, a pintura prevalece por a visão ser um sentido mais nobre e justifica que “quem perde a vista se priva da visão e da beleza do universo e pode ser comparado a alguém fechado num sepulcro no qual ainda lateja a vida e o movimento.”⁶

1.10. O feio e a representação do real e/ou do imaginado

Essa comparação que Leonardo da Vinci estabelece entre a poesia e a pintura está centrada na representação da realidade, ou seja, a poesia e a pintura estariam descrevendo algo que está diante dos nossos olhos. Voltando à questão da diferença da representação do *feio* na pintura e na poesia, Aristóteles, no capítulo IV da Poética, fala da representação dos cadáveres, de que seria uma pintura de algo que existe, que está diante de nós e se queremos ver ou não é uma escolha. Lessing faz a comparação entre a poesia e a pintura não apenas para os objetos/fatos reais, mas também para aqueles que fazem parte da imaginação. O próprio Laocoonte, tema do título da obra de Lessing, está no centro desse paragon, pois, ao comparar a narrativa sobre o Laocoonte com o grupo escultórico, Lessing inicia a apresentação sobre as fronteiras entre a poesia e as artes plásticas. Segundo o autor, na poesia o personagem do Laocoonte urra de dor, pois os gregos externavam suas dores e aflições não tendo vergonha das fraquezas humanas. A pergunta que fica é por que na escultura não há a demonstração da dor no rosto do pai, mesmo ele vendo seus filhos serem massacrados pela serpente e ele próprio ser mordido por ela?⁷ E a questão se estende por um confronto inicial entre o poeta e o escultor:

se é verdade que, sobretudo segundo o modo de pensar dos gregos antigos, o gritar na sensação de dor corporal pode coexistir muito bem com uma grande alma: portanto, a expressão de uma tal alma não pode ser a causa pela qual, apesar disso, o artista não quer imitar esse grito em seu mármore, antes deve haver um motivo porque aqui ele separa-se do seu rival, o poeta, que expressa esse grito com melhor propósito. (LESSING, 1998, p. 86)

⁶ Todos os fragmentos de Leonardo da Vinci citados neste trabalho estão na obra de Carreira (2000, org.).

⁷ Süsskind (2009, p. 19) sintetiza a questão: Laocoonte grita de dor, ou apenas suspira, serenamente, apesar do sofrimento? Essa questão, que pode parecer muito específica ou pouco relevante, tornou-se um tema central para a teoria da arte na Alemanha do século XVIII. Em torno do tema, um longo debate envolveu autores como Winckelmann, Lessing, Goethe, Schiller, em reflexões sobre o ideal de beleza da arte, sobre a *mimesis*, sobre os antigos e os modernos ou sobre os limites entre os diversos gêneros artísticos.

1.11. A estética do feio e o retorno ao belo da Antiguidade Clássica

Diante desse panorama do feio como categoria estética, uma questão-síntese se coloca: apesar de Lessing e Rosenkranz terem colocado o feio em primeiro plano nos seus estudos, esse conceito sempre foi abordado com algo relativo ao belo, e esse, por sua vez, estava sempre associado à beleza da arte grega. Nesse sentido, a pergunta que se coloca é: por que os gregos continuam sendo a principal referência para o belo? Para iniciar uma possível resposta a essa questão, há de se considerar que esse debate estava inscrito em um panorama mais amplo, no caso, a *Querela dos Antigos e dos Modernos*, que foi iniciada na França em 1687 e teve como figuras centrais Charles Perrault, Fontenelle, do lado dos modernos; e Boileau, La Bruyère, do lado dos antigos. E todos eles, tanto os românticos quanto os classicistas pretendiam voltar ao passado de maneiras distintas. Para os primeiros, esse retorno seria a retomada da Idade Média, a volta às cidades medievais alemãs; para os clássicos, seria a volta à Grécia (Jimenez, 1999, p. 69).

Contudo, o Classicismo na Alemanha, não pregava simplesmente a volta ao passado romano ou grego, e sim um desejo de volta à natureza grega, que incluía um projeto de imitação dos antigos, não como cópia mas por meio da recuperação de uma forma de vida, de arte e de contemplação. Nesse contexto, a obra de Winckelmann teve um papel fundamental, pois foi ela que estabeleceu parâmetros para a *mimesis* dos gregos e influenciou vários autores posteriores como Lessing, Goethe e Rosenkranz. Segundo Bornheim (1993), a obra de Winckelmann ocupa um papel singular no capítulo da *Querelle des anciens et des anciens et des modernes*, pois seu trabalho não é só uma defesa ou retorno aos antigos, e sim uma nova perspectiva sobre a seguinte questão: *o que se deve entender por antigos?* Nesse sentido, as questões centrais da doutrina de Winckelmann seriam o amor à beleza na arte grega e sua vontade em tornar os gregos novamente vivos e atuais. Contudo, a questão da imitação dos gregos é bastante complexa em Winckelmann, suas reflexões anunciam uma forma de ler a arte antiga (histórica) que não é uma simples volta ao passado.

Ao defender a volta ao passado grego⁸, segundo Bornheim (1993, p.17), Winckelmann não estava propondo uma cópia: em seu discurso, há um debate sobre a

⁸ Sussekind (2008, p. 69) aponta que o texto de Winckelmann *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e escultura* contém duas noções fundamentais que orientam a teoria do autor. A primeira é didática, é uma recomendação aos jovens artistas de que partam do modelo da arte grega, em vez de recorrerem diretamente ao modelo da natureza. A outra é a definição do ideal de beleza da arte

produção da arte e, de certa maneira, podemos considerar que estava propondo um método para isso, pois estabelece uma oposição entre a arte clássica e a arte de Bernini, ou melhor, à teoria da arte, no caso, aos processos artísticos do Barroco⁹. De acordo com o artista barroco, o estudo da natureza deve ser realizado para o conhecimento do belo perfeito e, por isso, um caminho mais longo e mais trabalhoso do que os estudos das obras da Antiguidade. Winckelmann recomenda o oposto, ou seja, que os jovens, no processo de iniciação artística, façam o aprendizado não a partir da natureza, mas da imitação dos antigos, como podemos constatar no seguinte comentário: “mesmo se a imitação da natureza pudesse tudo dar ao artista, certamente não lhe daria a exatidão do contorno, que só os gregos sabem ensinar.”

Winckelmann afirma que “o único caminho para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos”. Bornhaim (1993) sintetiza esse pensamento ao dizer que o único caminho para nos tornarmos grandes e, se possível, tão inimitáveis quanto os antigos são inimitáveis, é a imitação dos antigos:

A imitação do belo na natureza concerne ou bem a um objeto único ou então reúne as notas de diversos objetos particulares e faz delas um único todo. O primeiro processo implica fazer uma cópia semelhante, um retrato; é o caminho que conduz às formas e figuras dos holandeses. O segundo é o caminho que leva ao belo universal e suas imagens ideais; esse é o caminho seguido pelos gregos. O que interessa, pois, não está simplesmente na cópia, e sim no *eidós*, na idéia ou na forma universal. O sentido da imitação não é naturalista ou realista, mas platônico. O importante, quando se faz arte, não consiste simplesmente em copiar os antigos e sim em pensar como os gregos, em comportar-se como eles, exigindo da arte uma missão semelhante à dos gregos. Só desse modo a imitação pode ser criadora e evitar o impasse do servilismo. (BORNHAIM, 1993, p.19)

Isso parece justificado na obra *História da Arte na Antiguidade*, na qual Winckelmann defende que, de todos os povos antigos, os gregos foram os únicos que atingiram o pleno desenvolvimento de sua forma e, por isso, o esplendor maior da natureza. Essa perfeição teria tornado o divino em sensível, pois a natureza grega era tão perfeita que era possível ler nela “o traço da mão divina” (BORNHAIM, 1993, p.19). Por isso, a educação e o condicionamento geral da cultura grega ofereciam ao artista o

antiga, caracterizado como nobre simplicidade e calma grandeza: “Esse ideal ressaltado pelo autor nas suas descrições das estátuas gregas revelaria a meta da arte, aquilo que a torna inimitável e, ao mesmo tempo, faz dela um modelo a ser imitado.”

⁹ Antes da Renascença, a arte é dominada pela *intentio recta*, a função criadora do artista torna-se anônima diante dos valores objetivos (as exigências do culto, por exemplo), e a arte é manifestação da glória divina. Na Renascença, as coisas começam a mudar de figura. Descobre-se a arte antiga, ou se lhe dá ao menos uma nova dimensão, integrando-a ingenuamente no próprio clima espiritual da época. (...) Começa-se a descobrir sentido na atividade criadora do gênio artístico. Surgem as biografias dos artistas, a primeira Vassari, “a biografia do artista começa a impor-se como algo tão ou mais importante do que a própria obra realizada.” (BORNHEIM, 1993, p.17)

esplendor da natureza, que seu ato criador ocorria em condições felizes, uma total consciência entre a natureza e o *eidós*. Pois os gregos, ao observarem a natureza, começaram a formar conceitos universais – tanto a partir de partes isoladas do corpo como de suas proporções de conjunto. O artista realiza uma obra bela apenas na medida em que o seu trabalho manifesta sensivelmente o divino na natureza.

Para demonstrar isso, Winckelmann faz a análise de duas esculturas da Antiguidade: o Laocoonte e o Apolo Belvedere. Para o autor, o Laocoonte é a obra que apresenta o triunfo da alma, “de um extremo da dor que se sabe vitoriosa e que, por isso mesmo, é plenamente compatível com a perenidade do divino.” Tendo em vista que um dos aspectos importantes para o autor é a ‘nobre simplicidade e a calma grandeza’, a escultura seria “a vitória da vida, o triunfo da nobreza e da medida sobre a dor e a imperfeição.” Considera o Apolo Belvedere, por sua vez, “a suprema síntese da arte e do homem gregos, o mais alto ideal antigo e a máxima vitória da divinização do humano.” (BORNHAIM, 1993, p. 22).

Em síntese, segundo Bornheim (1993), Winckelmann propõe um programa complexo e vasto para dar novos cânones à arte e, com isso, se inicia um debate sobre como seria possível o retorno aos gregos. Posteriormente, Herder, por exemplo, questiona até que ponto seria possível uma renascença grega na Alemanha, afinal, sabia que a cultura grega pertence definitivamente ao passado e considerava absurdo sonhar com uma renascença grega em tempos modernos. Por isso, Winckelmann dá ao Classicismo alemão “o seu ideal estético”, enquanto que Herder lhe dá a sua teoria, que será posta em prática por Goethe¹⁰ e Schiller (p. 25). No que se refere ao tema deste trabalho, a maneira como o belo foi apresentado pelos autores Lessing e Rosenkranz tem claramente uma influência desse pensamento.

¹⁰ Segundo Seligmann-Silva (2002, p. 169 - 171), podemos falar em *Classicismo de Goethe*, que abarcava uma gama de temas e problemas, tais como: querela dos antigos e dos modernos, evolução dos Estados nacionais, passagem do Iluminismo ao Romantismo, Revolução Francesa e a criação da estética. Para Goethe, captar a Antiguidade corresponderia a descongelá-la e recriá-la no presente. Mas o autor destaca, igualmente, que o Classicismo de Goethe sempre esteve “carregado de ambiguidades”. Por um lado, teve influência do *Sturm und Drang*, por meio dos autores Hamann e Herder, cuja característica geral era a supervalorização do gênio (artista, língua, povo, nação); por outro lado, foi influenciado por Adam Friedrich Oeser (1717-1799), pintor, que o ensinou que o Ideal de beleza é a simplicidade (*Einfalt*) e a quietude (*Stille*). Essa lição é a mesma de Winckelmann nas *Reflexões* “o sinal distinto universal principal das obras gregas na pintura e escultura é uma nobre simplicidade (*edle Einfalt*) e uma grandeza pequena (*stille Grösse*) tanto no posicionamento quanto na expressão. Assim como as profundezas do mar, sempre permanecem calmas, por mais que a superfície enfureça, do mesmo modo a expressão nas figuras gregas mostra, em todas as paixões, uma alma grande sedimentada”. A *Querelle des anciens et des modernes* expressa-se, portanto, no Goethe desse período, sob a forma de tensão entre os polos da admiração pelos clássicos e o culto da germanidade.

Capítulo 2: O feio na *Estética do feio*

2.1. A *Estética do feio* de Rosenkranz

Como foi apresentado no primeiro capítulo, a presença do conceito do feio na estética sempre foi algo controverso, pois a relação óbvia seria entre a estética e o belo. Nesse sentido, como observa Parret (2011), a obra de Rosenkranz, *Estética do feio* (1856), é uma exceção, por considerar o feio como tema principal. Segundo o autor, Rosenkranz trata o feio de forma dialética, de uma maneira muito próxima à de Hegel, ou seja, não existe beleza sem feiura, não existe feiura sem beleza; e essa opção o distancia, a princípio, da estética kantiana – apesar de Rosenkranz ter sido seu sucessor na Universidade de Königsberg. Parret (2011) aponta, na elaboração da obra *Estética do feio*, suas principais características, que são: a elaboração de uma fenomenologia do feio, apresentando o tema de maneira dialética, ou seja, a beleza das proporções e da forma em geral ao lado do disforme ou da ausência de forma; introdução da experiência estética temporalmente, em historicidade, acabando com o dualismo entre o belo e o feio. Desse modo, a obra *Estética do feio* possui dois caminhos distintos, mas complementares, por um lado, ela apresentou uma sistemática e consistente teoria, na qual o feio é relacionado com a forma e a deformação; por outro, o feio é definido novamente em uma detalhada fenomenologia e é ratificado com categorias estéticas adjacentes como o vulgar, o repulsivo, o caricatural, o fantasmagórico, entre outros. Ainda segundo Parret (2011), Rosenkranz não hesita em apresentar a *experiência estética do feio* e, nesse sentido, seria coerente tanto com a estética de Hegel quanto com o paradigma Kantiano, pois a questão também passa por ser possível experimentar através do feio a experiência estética pura. Além disso, a obra *Estética do feio* foi escrita em um contexto que, segundo Salmerón (1999), muitas ideias distintas estavam sendo debatidas, o que pode ser sintetizado na oposição entre Romantismo e a Estética de Hegel.¹¹ Algumas questões levantadas pelo Romantismo foram fundamentais para a existência da obra de Rosenkranz e, entre elas, é importante destacar a ruptura entre a produção artística e as normas do gosto. Exemplo disso é que na arte passou a ser valorizada sua natureza pandemônica, multiforme, na qual faz parte o informe, o disforme e a desarmonia (p. 12). Nesse contexto, tornou-se possível um estudo sobre o feio, que apareceu em vários autores de maneira dispersa e só ganhou uma

¹¹ Na introdução da edição espanhola da *Estética do feio* de K. Rosenkranz, Miguel Salmerón (1999) elaborou uma apresentação sobre o contexto no qual o livro foi escrito.

sistematização na obra de Rosenkranz. Ainda segundo Salmeròn (1999), alguns autores contemporâneos ao filósofo alemão chegaram a apontar questões sobre o feio, como Schlegel, para quem o feio se converte em interessante (p. 11); Schiller, que fala sobre a arte suscetível de perceptibilidade; e Solger, que assume a fealdade como signo dos tempos e reconhece a arte feia como sendo vergonhosa, por isso, propõe a medievalização do gosto.¹²

Segundo Salmeròn (1999), em oposição a essas questões está a estética de Hegel, que confere à arte o estatuto de fenômeno histórico. Se focarmos no exemplo do belo, temos a seguinte questão: pode existir uma arte que não seja bela? Essa pergunta é o limite da reflexão estética de Hegel, que, embora não fale diretamente do feio, aborda os temas do cômico e do repugnante (p. 16). Dentre os vários seguidores de Hegel, Salmeròn (1999) aponta dois autores que foram importantes referências para Rosenkranz: Christian Hermann Weisse (1801-1886) e Friedrich Theodor Vischer (1807-1887). O primeiro propõe uma reformulação dos conceitos hegelianos, ao identificar que entre a universalidade e a particularidade surgem os conceitos do sublime, do feio e do cômico; além disso, também levantou a questão de que, diante da impossibilidade sensorial da beleza ideal, abriu-se o espaço para considerar, pela primeira vez, o feio no sistema da estética (p. 18). Vischer, por sua vez, retomou a noção de beleza ideal, a qual pressupunha uma valorização da beleza antrópica, pois, para esse autor, o belo harmônico só poderia ser manifestado no humano e o feio estaria nas manifestações naturais como nos anfíbios, morcegos e macacos, por exemplo. Com isso, o feio nos humanos só aconteceria se fossem encontradas referências de animalidade neles. No caso da arte, o feio só seria aceito quando utilizado para a manifestação do cômico.

Podemos perceber a relação de Rosenkranz com esses autores quando, em seu texto, afirma que foi a filosofia alemã que reconheceu o feio como o negativo da ideia estética e que o belo passa para o cômico por meio do feio. Segundo Salmeròn (1999), esse seria o ponto de partida da *Estética do feio*. Mas, além disso, existem elementos que distinguem a obra de Rosenkranz da obra de Weisse e Vischer, pois o primeiro

¹² Uma dificuldade encontrada nesta pesquisa foi a constatação da ausência de comentadores sobre os temas abordados na obra de Rosenkranz. Todos os comentadores encontrados tratam da obra no contexto da história da estética, e não dos conceitos tratados por Rosenkranz, por isso, realizamos aqui uma síntese, sem comentadores, das partes nas quais Rosenkranz lida como o tema do feio como categoria estética e sua relação com as artes plásticas.

autor justifica o feio como algo subordinado dentro da funcionalidade superior do belo; e o segundo realiza uma ampla exposição do mesmo para justificar sua exclusão.

Apesar do ineditismo do tema, contudo, Salmerón (1999) observa que é importante colocar algumas questões que demonstram que não houve uma ruptura do pensamento de Rosenkranz com o dos seus contemporâneos, como, por exemplo: não levou a questão do feio a uma radicalidade teórica no sentido de sua tematização exclusiva, e, assim, a razão da especificidade de sua obra teórica não era senão expositiva e sua estética segue dominada pelas categorias do belo e da arte. Desse modo, o belo é apresentado como ponto de partida e está, em primeiro lugar, como a “abstrata medida de todo o belo concreto”; em segundo lugar, como “a produção dessa atividade do espírito chamada arte” e, finalmente, essa atividade dá lugar a um resultado chamado *obra de arte*. O belo, considerado em seu primeiro aspecto, desenvolve-se por meio de três situações distintas, a saber: positivamente como belo, negativamente como feio e definitivamente como cômico.

Em sua introdução, Rosenkranz afirma que o objetivo do trabalho seria um esforço para desenvolver o conceito do *feio* como algo intermediário entre o *belo* e o *cômico*, desde seus primórdios até o apogeu da figura do satânico; e o estudo do *feio* desde sua amorfia e assimetria até as formações mais internas, na interminável variedade da desorganização do *belo* em caricatura. Para explicar sua escolha, ele afirma que a estética se converteu em um nome coletivo para um grande número de conceitos que pode ser divididos em três classes especiais: a ideia do *belo*; o conceito de sua produção, ou seja, a arte; e o sistema das artes, isto é, como a representação da ideia do *belo* pela arte em seu meio determinado. Por tudo isso, a investigação da ideia do *feio* é inseparável da análise da ideia do *belo* e o conceito do *feio* pode ser analisado como o *belo negativo*, que constituiria uma parte da estética. Além disso, se compararmos a estética com os demais campos do conhecimento, podemos concluir que todos eles lidam com o seus negativos, como, por exemplo, a biologia ao tratar da doença, a ética sobre o conceito de mal, a jurisprudência sobre a injustiça e as ciências da religião em relação ao pecado, portanto, a estética poderia tratar do oposto do *belo*.

Na introdução da *Estética do feio* encontramos um longo estudo sobre o conceito do feio como categoria estética. Nesse texto, Rosenkranz abordou todos os temas que desenvolveu nas três sessões seguintes, são eles: *a ausência de forma*, *a incorreção* e *o desfiguramento* ou *a deformação*. Além disso, o filósofo apresenta um sistema para o estudo do feio, que seria dividido da seguinte maneira: o feio artístico, o feio espiritual, o

feito natural, a relação do feio com as artes particulares e o prazer provocado pelo feio. Ao tratar do conceito do feio, Rosenkranz não só o coloca dentro da discussão da estética, mas, em vários momentos, amplia para outros campos do conhecimento, como a culinária, a moda, a literatura e as artes plásticas. Como o objetivo deste trabalho é o estudo do conceito do feio enquanto uma categoria estética e a sua relação com as artes plásticas, apresentarei, inicialmente, como o autor aborda o conceito do feio de maneira geral, em seguida, as três categorias com do feio: o natural, o espiritual o artístico e, por fim, a relação do feio com as artes particulares e o prazer produzido por ele.

2.2. O feio como conceito relativo

A questão da representação do feio sempre esteve relacionada com o mal e o pecado, que seriam despertados pelo terror, do informe e da deformidade, pela vulgaridade e pela atrocidade. É partindo desse princípio que Rosenkranz inicia seu texto *Estética do feio*, dizendo que “grandes conhecedores do coração humano aprofundaram nos horrorosos abismos do mal e descreveram as espantosas figuras que lhes vieram de encontro na noite” e que nas três categorias artísticas, poesia, artes plástica e música, cada uma delas abordou o feio de maneira distinta: os poetas tornaram mais nítidas essas figuras; os pintores as apresentaram na forma sensível; e os músicos nos fizeram perceber sons. Assim, o inferno não seria somente ético e religioso, ele é também estético, e o termo inicial da estética do feio é um convite, para “descer ao inferno do belo” (p. 53).

Rosenkranz reconhece que os poetas, os pintores e os músicos, que classificou como *os conhecedores do coração humano*, sempre tralharam com feio, mesmo sendo ele desconsiderado da teoria das *belas artes*, da norma do *bom gosto*. Em vista disso, sua obra pretende fazer essa sistematização, no caso, criar uma estética do feio (p. 53). Isso é justificado, segundo ele, porque na filosofia alemã o feio foi apresentado como negativo da ideia estética, tendo como função clara levar o belo para o cômico e, por isso, o conceito do feio é inseparável do conceito do belo e teria o estatuto de belo negativo:

junto com as descrições das determinações positivas do belo, toda estética está obrigada a tratar de alguma maneira da negatividade do feio. (...) O belo é a idéia divina e originária e o feio sua negação, tem enquanto tal uma entidade secundária. Se produz a partir do belo. Não como se o belo, enquanto belo, pudesse ser feio ao mesmo tempo,

mas sim na medida em que as mesmas determinações que constituem a necessidade do belo se transformassem em seu contrário. (p. 55-56)¹³

Entretanto, há, também, o estudo do feio na estética e sua relação com a produção da arte. Ao sistematizar a estética do feio, Rosenkranz afirma que esta seria útil para o artista, pois, ao conhecer claramente o que produz o feio, suas origens, possibilidades e modalidades, seria fácil para ele representar a beleza sem defeitos (p. 55). Isso porque o artista teria mais prazer pela forma estética quando cria o belo: “conceber uma figura divina é infinitamente mais elevado e prazeroso que dar forma a uma grotesca imagem diabólica.” Contudo, nem sempre o artista pode evitar o feio, muitas vezes ele necessita representá-lo para: deixar ocorrer a manifestação de uma ideia, como recurso de habilidade ou para produzir o cômico. A partir do embate entre o belo e o feio poderia ocorrer a passagem para o cômico:

(...) A íntima conexão do belo com o feio enquanto sua auto-destruição fundamenta a possibilidade de que o feio volte a superar a si mesmo. Que este, na medida em que existe um belo negativo, resolva suas contradições com o belo e retorne a unidade com ele. Neste processo o belo é a força que submete a seu domínio a rebelião do feio. Desta conciliação nasce uma infinita serenidade que nos leva ao sorriso e à gargalhada. O feio se libera neste movimento de sua própria e híbrida natureza. Confessa sua impotência e se converte no cômico. Todo o cômico inclui em si um momento negativo com respeito ao puro e simples ideal, mas esta negação fica reduzida a aparência, a nada. (p. 56-57)

A forma de considerar o feio está delimitada com precisão em sua própria natureza. O belo é a condição necessária de sua existência e o cômico é a forma como se libera de seu caráter negativo. Por consequência, o feio tem suas fronteiras muito bem definidas, o limite inicial seria o belo e o limite final seria o cômico. Assim, o estudo do conceito do feio na estética tem seu caminho *exatamente traçado*, com o início e o fim bem definidos, a saber: o começo seria recordar o conceito do belo, não para expô-lo na totalidade, mas para apresentar suas determinações fundamentais e como sua negação gera o feio. O fim, por sua vez, seria ver as transformações conceituais do feio que o fazem converter em cômico, sendo que este não é detalhado, mas apresentado na medida em que exige a demonstração dessa transformação do feio.

2.3. O Sistema da *Estética do feio*

Seria possível dizer que Rosenkranz propõe um sistema na *Estética do feio* aos moldes do sistema das artes de Hegel, no qual encontramos a seguintes categorias de

¹³ Todos os trechos da obra de Rosenkranz citados neste trabalho foram traduzidos na versão em espanhol. Essa tradução foi feita para uso neste trabalho.

análise: o feio artístico, o feio natural, o feio espiritual, o feio em relação às artes particulares e as sensações provocadas pelo feio. Como o interesse desta parte do trabalho é a relação do feio com as artes plásticas, farei uma breve apresentação de cada uma das categorias e destacarei os seguintes temas: o feio artístico, a relação do feio com as artes particulares e as sensações provocadas pelo feio. Além disso, apresentarei as categorias em uma ordem diversa da do autor, começando pelas definições do feio natural e espiritual, para, em seguida, tratar da questão relativa às artes, pois essa última é o tema fundamental deste trabalho.

2.3.1. O feio natural

De acordo com Rosenkranz, a essência da natureza é sua existência no tempo e no espaço e é nela que o feio pode ser configurado de formas infinitas. Do ponto de vista estético, a natureza pode ser dividida em dois grupos: os corpos celestes, que oferece um *estado neutro*, e a forma orgânica, em que pode ocorrer o feio. Além disso, as manifestações do feio na natureza podem ser consequência da liberdade de seu processo:

Mediante a liberdade de seu processo, o devir, a que tudo na natureza está sujeito, se faz possível a cada momento o excesso e a desmesura, e com eles uma desconstrução da forma pura a qual deseja a natureza e em consequência dá lugar ao feio. As existências particulares da natureza, ao oscilar na variada confusão do ser, tem como obstáculo seus processos morfológicos. (p. 62)

Na análise dos corpos celestes, que, do ponto de vista estético, oferecem um *estado neutro*, Rosenkranz faz uma contraposição entre a representação ideal e a forma real, como quando afirma, por exemplo, que “o planeta terra, para ser belo, teria que ser uma esfera perfeita.” (p. 62). Isso porque o autor faz uma separação clara entre a observação dos corpos celestes e sua representação, no caso, seus desenhos. É interessante destacar que ao desenhar a Terra e a Lua, por exemplo, usamos o círculo ou a esfera; ou então, para representar a trajetória dos corpos celestes, usamos um conjunto de elipses. Círculo, esfera e elipse, assim como triângulo, quadrado, prisma e cubo, para Rosenkranz, são formas belas por causa da simplicidade, da simetria das proporções e por sua *pureza abstrata*, e, que, por isso, tem uma *essência ideal* e são *representações do espírito*:

De maneira concreta estas formas aparecem só como formações gerais da natureza, cristais, plantas e animais. Faz parte do curso da natureza passar da rigidez de relações

das linhas retas e superfícies planas à fluidez da curva e à conciliação do reto e do curvo. (p. 62)

Na maneira como coloca Rosenkranz, o olhar sobre a natureza é realizado a partir de sua representação, ou seja, ao observarmos um desenho da lua, por exemplo, temos um círculo, uma forma *ideal*. Mas, se confrontarmos o desenho com a observação da própria Lua, concluiremos que a natureza é bastante distinta do desenho, nesse sentido, segundo o autor alemão, a natureza sempre altera a forma ideal:

o disco prateado da lua visto da distância como um corpo luminoso distante é belo, mas não é a multiplicidade de cones, estrias e vales. Nós não podemos considerar objetos estéticos as linhas que os corpos celestes descrevem em seus movimentos em diversas espirais elípticas, porque só são representados como linhas em nossos desenhos. (p. 63)

Assim, no caso dos corpos celestes existe uma separação entre o objeto observado em sua totalidade e as suas representações que fazem uso da geometria pura. Embora saibamos que na Lua existam cones, estrias e vales horrendos, o fato do artista não os desenhar impede a manifestação do feio. Isso configura o que filósofo alemão considerou como *estado neutro*, isto é, nem belo, nem feio.

Na natureza orgânica, por sua vez, a forma só existe se houver distanciamento físico, e esta tem um caráter estético porque é um indivíduo real, e, assim, o feio é possível de muitas *maneiras concretas*. Nesse ponto, Rosenkranz elabora um estudo do feio na natureza, separando-o em elementos distintos, tais como: montes, paisagens, plantas e mundo animal, como sintetizado no quadro abaixo:¹⁴

	Montes	Paisagem	Plantas	Animais
Belo	X	Oscila entre o Belo e o Feio	X	X
Feio	X		X	. por contradição . por tamanho e força . pela desproporção da forma pré-histórica
Sublime	X	não	Não	não
Cômico	X	não	Não	X

¹⁴ Esse quadro foi elaborado por nós para este trabalho como opção para apresentar uma síntese do *belo natural* segundo Rosenkranz.

Nos montes, o belo ocorre quando têm linhas puras e suaves, enquanto que o feio ocorre quando pode ser visto um emaranhado de fendas desérticas. Desse modo, o Sublime se manifesta quando são muros enormes em forma de muralhas e quando possuem cones gigantescos que se sobressaem no céu, ao passo que o cômico ocorre quando estimulam a fantasia com extravagâncias bizarras e grotescas.

A paisagem pode adotar tanto a forma feia quanto a forma bela, sendo que a monotonia pode ser considerada feia, por ser uma forma absoluta, sem alterações, como ocorre, por exemplo, “no mar calmo de tons prateados debaixo do céu cinza com a total ausência de vento.” (p. 72). Mas o efeito estético da paisagem pode ser sublime tal como o deserto sob a luz do sol tropical ou o fundo do mar ao estar sob a luz da lua prateada.

As plantas, no entanto, quase sempre são belas, porém, segundo Rosenkranz, existe uma *teologia antiquada* que considera que as plantas venenosas deveriam ser sempre feias por causa do veneno. Entretanto, esse conceito é relativo, pois, no grego, o termo *pharmakon* designa tanto veneno quanto remédio e, além disso, muitas delas têm formas finas e cores bonitas. O feio pode se manifestar não a partir da existência do veneno, e sim a partir da maneira como a planta vive: se crescem agrupadas podem se sufocar e se enfeiar. As plantas também podem ser atacadas por forças externas, tais como as podas, as tempestades, o calor, as doenças e as ações dos animais e dos homens – tudo isso pode levá-las à atrofia e à degeneração.

Por fim, para compreender o feio no mundo animal temos de considerar que na natureza o que importa é o princípio da proteção à vida e à espécie, dessa forma, há uma indiferença em relação à beleza e ao indivíduo. A natureza produz animais feios, nos quais a *forma feia é constituinte*, e não porque os animais se tornaram feios por mutilação, velhice ou doença. A fealdade dos animais, sua forma constituinte, foi gerada por necessidade de seus organismos de se adaptarem às variações do clima e forma dos solos, por exemplo. Além disso, existem transformações necessárias que ocorrem para que as espécies possam “atravessar várias eras geológicas, por isso, no mundo animal existem variações até o infinito.” (p. 67). Contudo, para Rosenkranz, o juízo estético da natureza é mediado pelas formas de representação artística, ou seja, podemos achar agradável ver a gravura de uma rã e achá-la feia ao vê-la na natureza:

Na formação de nosso juízo estético se insinuam muitos elementos enganosos, em parte porque temos o costume de considerar belo a um tipo e feio ao desvio do mesmo, em parte por vemos o animal de maneira abstrata, o vemos como uma gravura ou um exemplar em uma coleção. Como é diferente o animal que vive em seu ambiente

natural: a rã na água, o lagarto nas ervas e nas entranhas das rochas, o macaco nas árvores, (...). (p. 67)

Rosenkranz elabora uma classificação dos animais, separando os aspectos do belo, do feio e do cômico, sendo que, dentro do feio, há a seguinte subdivisão: positivamente feios, feios por contradição, feios por tamanho e força e feios pela desproporção da forma pré-histórica. De maneira distinta de outros estudos na *Estética do feio* da relação entre o feio e cômico, na qual os traços de fealdade poderiam levar a experiência estética à comicidade, Rosenkranz afirma que isso não pode ser considerado entre os animais, pois eles “geram formas originais de fealdade cujo aspecto horrível não pode aliviar com nenhum traço cômico.” (p. 67). Neste sentido, o quadro abaixo apresenta uma síntese do belo e do feio no mundo animal:¹⁵

Belos	Mariposas, serpentes, pombas, besouros, papagaios e cavalos.
Positivamente feios	Medusas, lagartos e sapos roedores.
Feios por contradição	Anfíbios, porque são animais terrestres e aquáticos.
Feios por tamanho e força	Hipopótamo, rinoceronte, camelo, elefantes e girafa.
Feio pela desproporção da forma pré-histórica	Organismos que tiveram que se adaptar a condições extremas: lagartos aquáticos e voadores, répteis gigantes.
Cômicos	Garças, caracóis, pinguins, ratos e macacos.

Além disso, no caso dos animais, existem duas formas de manifestação do feio: aqueles que são feios por sua forma natural e aqueles que se tornam feios por estarem sujeitos à deformação por mutilação, mutação ou doença (p. 69).

A estrutura animal está determinada em si e por si, portanto, se um gato perde uma pata ele torna-se feio imediatamente. (...) Já os membros de um organismo animal estão determinados em número e posição, por exemplo: se nasce uma ovelha de oito patas está duplicação é uma monstruosidade, uma fealdade.

Assim, na natureza, tanto as plantas como os animais podem sofrer alterações de suas formas por ações externas que os tornariam feios.

¹⁵ Esse quadro foi elaborado por nós para este trabalho como opção para apresentar uma síntese do belo e do feio no mundo animal segundo Rosenkranz.

2.3.2. O feio espiritual

Para Rosenkranz, o corpo sofre as consequências das boas e das más ações, logo, existe uma relação entre a virtude, o vício, a beleza e a feiura do corpo. O homem pode ter um corpo bonito e torná-lo feio por causa da sua maldade, por outro lado, o corpo deformado e feio pode transmitir a beleza se falar e fizer coisas bonitas:

Se um homem tem modos grosseiros, vestimentas pobres e comete erros linguísticos, tudo isso é esquecido se sua intenção é boa, pois esta tem como consequência certa dignidade e atitude pessoal que impregna o externo e sua manifestação sensível. Um exemplo disso é a representação de Cristo, que não é apresentado como feio, mas também não é belo como à maneira grega, pois a beleza da alma está relacionada com a bondade e a pureza da intenção. (p. 73)

Por tudo isso, a conclusão sobre o feio espiritual é que é possível a beleza do espírito até mesmo em um corpo feio. Se um homem tem um corpo feio, deformado, tem rugas ou doenças na pele, tudo isso pode ser esquecido “porque ele pode ter uma expressão cujo encanto nos atrai.” Como exemplo disso, Rosenkranz cita a observação de Alcebiades, feita no *Banquete* de Platão, quando diz que Sócrates é feio quando cala e belo quando fala (p. 74). Por outro lado, o contrário também é possível, ou seja, a fealdade (maldade) do espírito pode existir no corpo bonito. Pois, se o mal é um hábito, ele enfeia a fisionomia do homem porque alguns vícios e perversões adquirem expressões fisionômicas precisas, tais como: a inveja, o ódio, a mentira, a cobiça e a luxúria. Entretanto, a fealdade é ainda maior quando se deseja o mal *em si e por si*, nesse caso, segundo Rosenkranz, “o mal se fixa como uma totalidade sistemática” que pode ser manifestar em homens belos e ricos:

Homens de sociedade ricos, totalmente cultivados, escravos de seus próprios caprichos, viciados no mais delicado refinamento do egoísmo, que flertam ao cortejar as mulheres e que no tormento da sua saciedade atormentam seus criados, caem com frequência no abismo interior do mal. (p. 75)

Dessa forma, o feio espiritual, apresentado pela prática do mal, que é uma ação própria do homem, pode deformar a beleza que a natureza deu ao seu corpo.

2.3.3. O feio artístico

Para entender como o feio se manifesta na arte, é necessário, primeiramente, ver a maneira como Rosenkranz aborda a definição de arte. Para o filósofo, a arte nasce a partir dos fenômenos sensíveis que se convertem em objeto estético mediante

manifestações externas. Assim, o conceito da arte, a princípio, não tem nenhuma relação com o belo, enquanto que o feio estaria muito próximo da maneira como é pensada a arte a partir do século XX. Mas, em seguida, Rosenkranz aproxima novamente a arte ao belo, no sentido de relacionar as manifestações dos fenômenos sensíveis com o belo:

Para desfrutar do belo em si e por si o espírito tem que produzi-lo e inclui-lo em algo característico a ele, assim nasce a arte. Exteriormente está também ligado às necessidades humanas, mas sua verdadeira motivação é a nostalgia do espírito pelo belo puro e não misturado. (p. 79-80)

Desse modo, se a função da arte é produzir o belo, não seria uma contradição que ela produza o feio? Com essa pergunta, Rosenkranz inicia seu estudo sobre o feio artístico. Para isso, o autor trabalha com duas teses distintas: a primeira, que considera trivial, é que o belo se torna mais belo quando está junto ao feio; a segunda, que pretende analisar com mais profundidade, é que o feio existe na arte, pois este é da mesma natureza que a ideia, e como a essência da ideia é deixar livre todas suas manifestações, inclusive as negativas, seria possível a manifestação do belo negativo, ou seja, o feio.

Do ponto de vista de Rosenkranz, o feio não é um conceito autônomo, como é o caso do belo, dado que só pode ser um conceito relativo, isto é, pode ser estudado apenas quando comparado com o belo. A partir desse ponto de partida, o *feio* é colocado em três situações distintas: o *feio* como conceito relativo ao *belo*, o *feio* como negativo do *belo* e o *feio* como uma passagem do *belo* para o cômico.

A primeira tese tratada no texto seria a de que a beleza necessitaria da feiura para aparecer com maior intensidade – algo similar acontecia com a virtude que, diante do vício, torna-se mais valorizada. Poderíamos considerar que a verdade dessa tese seria a de que o belo diante do feio é percebido muito mais belo, mas isso é algo somente relativo. Se essa tese fosse absoluta, segundo Rosenkranz, todo o belo desejaria para si a companhia de algo feio, pois, enquanto expressão sensível da ideia, o belo é em si absoluto e não necessita ser reforçado pelo seu oposto (p. 80):

A presença do feio junto ao belo não pode elevar o belo enquanto tal, mas somente o encanto de seu desfrute, na medida em que diante dele sentimos mais vivamente sua perfeição. (...) Mas o que é simplesmente belo e sublime nos faz mais bem desejar sua exclusiva e incondicionada presença. Se basta de tal maneira a si mesmo que não só pode prescindir do contraste do feio, mas também este poderia supor para ele uma perturbação. O absolutamente belo tem um efeito tranquilizador e faz esquecer momentaneamente todo o resto. Por que temos que entender algo diferente de sua serena plenitude? Para que adicionar seu desfrute pensando no contrário? Há lugar no santuário do templo para uma estátua do demônio malvado junto a do deus? (p. 81)

Por tudo isso, a tese de que o feio está na arte por vontade do belo pode ser considerada trivial, pois o contraste que a arte frequentemente exige não necessita ser gerado pela oposição com o feio (p. 81).

Na segunda tese sobre a manifestação do feio na arte, Rosenkranz (p. 82) coloca que isso seria possível porque a arte necessita do elemento sensível e este deve expressar e manifestar a ideia na sua totalidade; e que faz parte da essência da ideia deixar livre todas as suas manifestações, inclusive as negativas. Assim, se a arte quer colocar em foco a ideia, de modo não seja unilateral, ela não pode prescindir do feio:

Os puros ideais nos impõem o momento mais puro do belo, o momento positivo. Mas, se a natureza e o espírito vão se expressar em toda dramática profundidade, o feio natural, o mal e o demoníaco não podem faltar. (p. 82)

Isso justificaria, por exemplo, que na arte dos gregos, que, para o autor, é reconhecida como a arte do culto à beleza, existam manifestações do feio:

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

Apesar da existência do feio entre os gregos, só as religiões deram a ele o lugar de objeto absoluto, como o demonstram muitos “ídolos espantosos” de religiões étnicas, assim como “ídolos das seitas cristãs” (p. 83-84). Assim, foram as religiões que introduziram o feio na arte, principalmente a religião cristã, uma vez que é ela “que ensina o mal em sua raiz e a supera-lo em profundidade, se introduz totalmente o feio na arte.” (p. 83). Por tudo isso, Rosenkranz apresenta duas soluções possíveis para a representação do feio nas artes. A primeira seria quando a arte propõe o embelezamento do feio e a segunda quando a arte idealiza o feio. Se a arte representa o feio embelezando-o, isso iria contra o conceito do feio, pois assim o feio não seria feio. Esse embelezamento seria, para o filósofo alemão, “um artifício sofisticado de uma mentira estética”, pois não seria produzido o feio, e sim uma “contradição interna de reconstruir o feio como belo”. Ao atribuir ao belo negativo (o feio) algo positivo, que iria contra sua natureza, isso criaria apenas uma *caricatura do feio*, uma contradição da contradição. A segunda solução seria a arte idealizar o feio, tratá-lo segundo as leis gerais do belo. E aqui cabe a pergunta: quais seriam essas leis? Para Rosenkranz, o belo está associado à idealização da realidade. Por exemplo, a natureza que é representada na arte é a real não a empírica, “é a natureza como seria se sua finitude permitisse a

perfeição.” (p. 85). Isso também acontece com a representação da história que a arte nos oferece, em que é apresentada a história como essência, segundo sua verdade como ideia. Por tudo isso, a arte ao representar o belo exclui de seu conteúdo “tudo que só pertença à existência casual e pondo em destaque o significado do fenômeno fazendo desaparecer os traços não essenciais.” (p. 86). É dessa maneira, portanto, que a arte deve representar o feio, retirando de sua representação a realidade que deixa manifestar suas fealdades mais repugnantes. A arte tem de oferecer o feio com toda sua aspereza e desordem, mas deve fazê-lo com a mesma *idealidade* com que trata o belo. Assim, a arte, ao representar o feio, deve deixar evidente as determinações e as formas que fazem do feio, feio, mas deve tirar dele tudo aquilo que se introduz casualmente na sua existência e falsifica suas características. Rosenkranz (p. 86) considera essa atitude:

uma purificação do indeterminado, do casual, um ato de idealização que não consiste em adicionar ao feio o belo e sim mostrar aqueles elementos que o caracterizam como antítese do belo e que radicalizam sua originalidade, a originalidade da contradição estética.

Como exemplo da idealização do feio, os gregos alcançaram um estágio que superava o feio, transformando-o em belo positivo, e, por isso, para Rosenkranz, seria muito restrita a ideia de que na arte grega seus autores buscaram apenas a beleza ideal e a quietude. Um exemplo disso é a representação das górgonas, nas quais os artistas gregos fizeram sua apresentação de três maneiras distintas: a primeira era um rosto de animal, em seguida se converte em uma máscara berrante e, depois, em um rosto humano, cuja beleza se torna cada vez mais privada de caráter e, por fim, o elemento de medusa só se manifesta por meio dos atributos dos cabelos e das asas (p. 416).

Rosenkranz deixa claro em seu texto que não seria possível uma representação isolada do feio, pois esta seria uma atitude que o colocaria em contradição com o conceito da arte, porque, dessa maneira, o feio apareceria como um fim em si mesmo. Mas, se o feio está associado ao belo de modo adequado e está subordinado às leis da simetria e da harmonia, este consegue manter sua “força expressiva individual” (p. 87).

Ao longo do texto, Rosenkranz faz várias análises da maneira como o belo e o feio são apresentados nas artes plásticas e na poesia. Como o foco deste trabalho é a relação do feio com artes plásticas, elaboramos o quadro a seguir com as principais obras de arte, ou temas da arte, e a maneira como o autor analisa a relação entre o belo e o feio.

Referências Artes Plásticas		
Obra/ tema	Conceito	Pagina
Representação de Danae ¹⁶	Esta obra é exemplo do belo que se torna mais belo pela aproximação com o feio. Pois nela está representada a doçura de Danae recebendo a chuva de ouro e atrás dela está uma velha com queixo saliente e cara cheia de rugas. Essa velha não seria representada sozinha e sim como elemento de contraste.	80, 83
Madona Sistina, Rafael	Nesta obra encontramos o belo por si mesmo, sem necessitar do feio, pois nela se encontram a majestade, benevolência, graça, dignidade, formosura sem que haja absolutamente nada feio.	81
Ídolos de religiões étnicas / Ídolos seitas cristãs	Só as religiões podem instaurar o feio como objeto absoluto.	84
Juízo Final, Van Eych	Ao lado do quadro central estão representados os horrores das figuras infernais, o desespero dos condenados e o escárnio do diabo ocupado em dar a pena. O pintor fez estas repugnantes criaturas para ter uma relação com a outra ala que contém a entrada dos santos na porta luminosa do céu e ambas estão pintadas só em relação ao quadro central, do juízo mesmo, que explica os extremos das pinturas laterais e serve de ponte entre elas com grupos simétricos e maravilhosas gradações crescentes e decrescentes de cor.	84
As bodas de canã, P.Veronese	No primeiro plano ele pintou um menino que urina com infantil inocência. Uma criança nessa situação é suportável em primeiro plano (...). Mas ao fundo, vemos um homem que vomita, um adulto que abusou do comer e beber. Um homem que faz suas necessidades e vomita é repugnante, o artista não abre mão da representação, mas a suaviza esteticamente.	87

2.3.4. O feio em relação às artes particulares

Todas as artes, para Rosenkranz, têm a possibilidade de apresentarem o feio, sendo que algumas podem produzi-lo em um grau insuportável. Como o feio é um conceito relativo, para entender sua manifestação nas artes particulares é necessário ver,

¹⁶ Nesta obra Rosenkranz não cita quem é o pintor, de todas as obras descritas por ele, esta é a única que está sem referência ao autor.

primeiramente, a maneira como o belo ocorre. Segundo o autor, em todas as artes – pintura, escultura, arquitetura, música e poesia – o belo se manifesta “como um caminho para a libertação do espírito”, e, como são feitas de materiais diferentes, encontramos em todas elas “diversos graus de libertação”. Em uma escala de manifestação do belo, Rosenkranz classifica as artes da seguinte maneira: as artes plásticas, isto é, matéria, espaço, visão (fora de si); a música: som, tempo, sensação (dentro de si); a poesia: palavra, consciência, representação, pensamento (completa interioridade e idealização da forma). Mas então de que maneira o feio se torna possível? Segundo Rosenkranz, se existe uma liberdade crescente que ocorre por meio da facilidade expressiva, “cresce também a possibilidade do feio.” (p. 90). Portanto, o caminho da liberdade dentro das artes possibilita tanto a manifestação do belo quanto do feio.

Rosenkranz faz uma divisão entre as artes plásticas em arquitetura, escultura, artes figurativas, e é nessa sequência que existe um caminho crescente para a manifestação da liberdade e, portanto, do belo e do feio. Na arquitetura, o belo ocorre quando existe a expressão de uma sólida construção que representa sua função: “um edifício maior revelará sempre certa relação e mistura de estilos construtivos diversos e vários séculos e não dará uma impressão de fealdade, senão uma impressão imponente e fantástica.” O feio, por sua vez, está relacionado a uma certa improvisação na construção e à falta de simetria:

as casas do final do século XVIII que foram construídas da seguinte maneira: fizeram primeiro as quatro paredes e logo as cobriram por necessidade, como no assentamento de Schöpperstadt, onde as janelas saem para fora por capricho e sem simetria. (p. 90)

Na escultura, no entanto, devido ao longo tempo para a realização do trabalho e o custo dos materiais, torna-se mais limitada a manifestação do feio. No caso de uma escultura feita em mármore, por exemplo, “só muito lentamente cede o bloco aos milhares de golpes de martelo”, ao passo que, na obra feita em metal, “só com um procedimento muito complicado, que necessita de anos, pode o metal obter a forma fundida e depois ser martelada por meses e meses.” Assim, a existência de um erro que levaria ao feio é algo mais difícil de ocorrer:

Um erro esculpido na pedra ou fundido no bronze é muito mais evidente em sua realidade plástica que o desenhado ou pintado. Por isso, nenhuma outra arte possibilita a idealidade a que induz a perseverança de sua forma e assim tem pouca tendência a representar o negativo na enfermidade, a dor e a maldade. (p. 91)

O feio pode ocorrer com mais facilidade na pintura, pois em sua produção, se for comparada com a escultura, possui materiais mais econômicos, maior facilidade de produção e uma diversidade de temas, tais como: “a paisagem, o animal, o homem, não lhe está vedado nada que entre no campo visual.” Ao mesmo tempo, está condicionada por vários elementos: o perfil das figuras, o uso das cores e da perspectiva. Mas, para que ocorra o belo, é necessário atender a tudo e fazê-lo parecer uma unidade. Por isso, a incorreção do desenho, a falsa tonalidade cromática e os erros de perspectiva aparecem com tanta facilidade, pois é muito rápido e possível cometer um erro no desenho, errar o tom da cor ou se omitir uma sombra ou o reflexo de luz.

A poesia é a arte mais livre e, desse modo, é por meio dela que a possibilidade do feio alcança seu ápice com a liberdade do espírito e da palavra:

Por seu feito de ser verdadeiramente adequada à idéia, a poesia é a arte mais difícil, porque em seu grau mínimo pode imitar diretamente o dado empírico, e também elaborá-lo e condensá-lo idealmente a partir da profundidade do espírito.

Em suas várias modalidades, na epopeia, na lírica, na poesia dramática e didática, se cria para o conteúdo e para a forma uma modificação superficial do mesmo material, cuja configuração só varia em aparência. Diante de toda a liberdade da poesia, como seria possível descobrir o feio? Esse reconhecimento do feio, segundo Rosenkranz, só ocorreria em pessoas que tivessem um “juízo cultivado”, enriquecido com experiências diversas e um conhecimento profundo, só estas pessoas poderiam descobrir o feio na poesia (p. 93).

Se compararmos as manifestações do feio nas artes figurativas e na poesia, no primeiro caso é muito mais evidente sua manifestação, pois ele ocorre na imperfeição, no erro, na assimetria, enquanto que na poesia só o erudito seria capaz de reconhecê-lo.

2.4. O feio como categoria estética

Pensar que o feio pode proporcionar o prazer parece algo tão contraditório quanto pensar que a doença ou o mal também o façam. Para Rosenkranz, isso é possível de modo saudável ou doente. No modo saudável, o prazer pelo feio ocorre quando ele é justificado como necessidade relativa na totalidade da obra de arte e é superado pelo efeito contrário do belo, assim, não é o feio enquanto tal o que provoca nosso prazer e sim o belo que o supera e se manifesta. No modo doente, o prazer pelo feio se dá quando uma época está física e moralmente corrupta, quando falta a força para conceber

o belo autêntico, pois “se deseja desfrutar das delícias da corrupção.” Essa época representa em sua arte as sensações mistas, que tem como conteúdo a contradição. Segundo Rosenkranz, para provocar essas sensações, que ele chamou de “excitar os nervos obtusos” é necessário combinar: o inaudito, o disparatado e o repugnante (p. 93).

2.4.1. Mimesis do feio

Na introdução da *Estética do feio*, Rosenkranz elaborou uma síntese de todos os assuntos que irá tratar no livro. Ao final, propõe uma subdivisão dos conceitos do feio, que é uma apresentação dos tópicos que ele irá abordar detalhadamente. Tendo em vista que o foco deste trabalho é o feio como categoria estética e sua relação com as artes plásticas, destacarei neste trabalho as questões nas quais o filósofo alemão aborda especificamente a relação entre o feio e a *mimesis*¹⁷ (embora esse termo não tenha sido usado) e as questões conceituais apresentadas, tais como a relação entre forma e conteúdo e seus desdobramentos na correção, incorreção e deformação.¹⁸

Para Rosenkranz, o belo seria a relação completa entre forma e conteúdo, e tudo que frustrar esse processo nos traria a sensação do feio. Nesse sentido, a ausência de forma pode ser entendida como uma incompletude da forma relacionada com o conteúdo. Por consequência, a ausência de forma se torna feia em duas situações: a primeira seria quando um conteúdo deve ter uma forma e esta não ocorre; a segunda, quando uma forma não foi configurada como deveria de acordo com o conceito do conteúdo. Por exemplo, um conteúdo deve ter uma forma e, se esta não ocorre, se comparamos a forma com aquilo que estava pressuposto no conteúdo e não encontramos, essa carência seria uma manifestação do feio. Levando isso para um exemplo das artes plásticas, se um paisagista observa uma paisagem e, por falta de tempo, faz um esboço com pinceladas para retê-la na memória, então a paisagem terá uma forma muito imperfeita. A sua pintura, por sua vez, nos oferecerá, no lugar da autêntica tonalidade cromática, apenas manchas de cor, sem forma e, dessa maneira, esse “agregado de cores será todavia disforme e, portanto, feio.” Se imaginamos o quadro acabado, poderíamos ver uma observação incompleta: “em seu lugar haveria

¹⁷ Rosenkranz em nenhum momento usa o termo Mimesis, mas, a questão da imitação entre formas da natureza e a representação artística é um tema recorrente em todo o texto. Neste sentido, optamos por usar o termo Mimesis para tentar pensar se seria possível afirmar que ele elaborou uma Mimesis do feio em sua obra.

¹⁸ Além das abordagens sobre forma e conteúdo, Rosenkranz também aborda no texto outras questões tais como o sublime e o vulgar, por exemplo.

uma forma mais ou menos estranha ao conceito da coisa, quer dizer, uma forma que não corresponde ao conteúdo, e esta amorfia da forma seria feio de novo.” (p. 96).

A análise da relação entre forma e conteúdo, em um primeiro momento, é fundamental para compreender a manifestação ou não do feio. Contudo, existem outras determinações para essa manifestação que estariam ligadas à natureza do conteúdo da arte. Por essa razão, Rosenkranz faz uma análise do feio nas representações que possuem como conteúdos a natureza, a fantasia e os fatos históricos. Além da relação forma e conteúdo, Rosenkranz destaca que o belo tem também um lado sensível. Se a forma é parte da natureza, o conteúdo mais espiritual precisa ser mediado pela manifestação sensível para se tornar belo. Para entender essa definição, o filósofo alemão elabora um estudo sobre a relação entre a arte e a natureza e sobre qual é a maneira que a correção na sua representação provocaria o belo e o feio. É importante ressaltar que a natureza em si não produz formas perfeitas e corretas o tempo todo – ela também pode produzir monstros. Entretanto, a arte tem como lidar com isso de outra maneira, ou seja, ela poderia corrigir aquilo que a natureza não fez de maneira perfeita. Contudo, essa correção não está apenas relacionada aos aspectos formais da representação, afinal, também precisa contemplar “a expressão histórica de uma forma do espírito.” (p. 98).

A primeira proposição apresentada por Rosenkranz seria a de que sem a natureza não existe forma bela e, por isso, a arte necessita do estudo da natureza para potencializar sua forma. Porém, a arte não deve imitar a natureza, se por imitar se entende um mero copiar, pois a cópia do mundo fenomênico não é arte, afinal, a arte deve partir da ideia, e não da simples cópia. A natureza, por estar à mercê de toda exterioridade e casualidade de sua existência, não pode conseguir o conceito que é próprio da arte, desse modo, é da competência da arte “realizar a beleza a que a natureza aspira, o ideal da forma natural.” Assim, o artista, para fazer possível a verdade ideal das formas naturais, necessita estudar cuidadosamente a natureza empírica (p. 96-97).

A correção consiste, portanto, em que não se cometam erros na representação da forma natural, pois, se uma forma transgride “a legalidade da natureza”, essa contradição produz a fealdade. Mas, por outro lado, aquilo que está na natureza deixa de ser belo se por erro próprio ocorre o desvio das suas leis, pois a natureza não pode evitar a conjuntura que produz monstros, baratas, etc. A arte não pode ter a desculpa da natureza, que produz o feio de maneira inevitável – a arte, para Rosenkranz, deve sempre produzir o belo (p. 97). Contudo, se arte aproveita uma impressão estética

particular ou uma imagem de fantasia, essa representação não pode ser considerada uma incorreção, afinal, uma especificidade da correção é que ela é uma “expressão histórica de uma forma do espírito” e o espírito produz inúmeros “prodígios e figuras fantásticas”. Por exemplo, no caso da arte, devemos reconhecer para sua fantasia uma fronteira estética que não corresponde a algo fidedigno, mas à fidelidade das imagens:

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

Devemos reconhecer em criaturas da fantasia, tais como quimeras, centauros, esfinges, que seriam impossíveis existir do ponto de vista anatômico e fisiológico, contudo, “devem aparecer com tal harmonia” que não despertam, em nós, dúvidas diante de sua visão. De acordo com Rosenkranz, aquilo que é criado além da realidade deve ser formado segundo a realidade das partes, pois, se isso não for feito, seríamos obrigados a declarar “incorreto o fantástico.” (p. 162-163). Por exemplo, a esfinge egípcia combina uma cabeça humana, seios femininos e corpo de leoa. Do ponto de vista anatômico e científico, isso é uma combinação impossível, entretanto, a plástica nos oferece, de uma maneira precisa e clara, que em nenhum momento pensamos na lógica científica/natural. Mas se a cabeça da mulher não estiver ligada ao corpo da leoa, de uma forma que não tenha o aspecto natural, isto é, se estiver unida apenas como algo agregado, se o que é heterogêneo não se transforma em uma “conjunção íntima, então consideraríamos que a esfinge seria feia. O mesmo vale para aqueles híbridos de homem e animal, análogos a esfinge, e as plantas fantásticas, incluindo os arabescos.” (p. 163).

Por fim, se a arte tratar de um objeto histórico, para que sua representação seja correta ela deve fazê-lo “segundo a forma positiva historicamente dada.” Assim, é necessária uma “atenção daquilo que mediante o crescimento da especificidade converte a forma em objeto estético individual.” Por exemplo, encontramos na natureza o lábio inferior extremamente caído dos botocudos, os ventres gordos e os pés pequenos das mulheres chinesas, as caras masculinas e curtas das mulheres nos Alpes de Estíria, etc.; que, para Rosenkranz, “são certamente feios”. Mas, se ocorrerem erros na reprodução dessas formas, eles seriam bem vindos do ponto de vista estético, pois, se fosse necessário representar uma mulher com beleza chinesa, seria fundamental nesse processo reduzir seu ventre gordo e aumentar seus pés. A arte poderia suavizar suas

formas, mas não deveria ignorá-las, porque isso, essa representação, pertence às “características individuais de um assunto histórico”:

A época ingênua de uma arte se despreocupará bastante da precisão histórica e atentará sobretudo ao universalmente humano, mas a arte que chega ao estado da reflexão não poderá libertar-se da referência a correção histórica. (p. 98)

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

Por tudo isso, seria possível pensar uma mimesis do feio? Essa imitação poderia ocorrer quando fosse feita uma representação de algo que já fosse incorreto na própria natureza, quando o artista fizesse uma pintura a partir de um esboço incompleto ou então quando o artista criasse seres fantásticos cujas partes fossem agrupadas de maneira incoerente. A imitação do feio, portanto, só poderia ocorrer como algo que estivesse associado diretamente a alguma questão incorreta, algo que não fizesse a ligação entre a forma e o conteúdo. Nesse sentido, Rosenkranz coloca o feio como algo relativo ao belo, ou seja, o que importa é que na experiência estética encontremos o equilíbrio entre forma e conteúdo, tudo o que não atender a isso seria incorreto e, portanto, feio.

Capítulo 3. O feio ou o distanciamento do belo nas artes plásticas

3.1. Introdução

Na observação empírica da arte moderna e contemporânea, na maior parte das vezes, fica evidente que as propostas dos artistas não têm como objetivo nos oferecer a contemplação/percepção de algo que tenha qualquer relação com a beleza ou com a feiura. Pelo contrário, estamos sempre sendo provocados para a observação e a vivência de objetos, espaços, performances, etc., que nos deslocam da contemplação da obra em si para a experiência da arte.

Desse modo, se partirmos do contexto da arte contemporânea e fizermos o caminho de volta até o final do século XIX, podemos reconhecer a relevância da obra de Rosenkranz, pois nela encontramos a tentativa para desenvolver uma estética do feio. Mas, como vimos anteriormente, o feio é tratado como um conceito relativo, e essa falta de autonomia, por um lado, demonstra que o que importava ainda era o belo, mas, por outro, contribuiu de maneira significativa para as artes, pois ampliou as possibilidades para se debater a manifestação do feio. Assim, sua obra, no contexto da história da arte, estabelece um debate que se localiza na fronteira de dois universos artísticos distintos, de um lado, o Clássico, do outro, o Romântico, ou seja, nos primórdios da Arte Moderna. Por isso, podemos ver, no texto de Rosenkranz, um movimento em seu pensamento, no qual ele vai em direção à ruptura com o belo, mas, em seguida, recua, nega essa aproximação com o feio, a deformação, etc.; e volta ao belo novamente.

Minha hipótese é que, considerando o período no qual a obra foi escrita, isto é, em meados do século XIX, já existiam alguns anúncios de o que a arte se tornaria. Por exemplo, o pintor inglês Joseph Mallord William Turner (1775-1851), contemporâneo de Rosenkranz, apresentou, em várias obras, a ruptura com a forma precisa e buscou uma representação das sensações provocadas por meio da observação da paisagem e dos fenômenos naturais. Gustave Courbet (1819-1877) questionou radicalmente a arte realista e criou obras nas quais estão anunciadas as rupturas com os temas clássicos e românticos e inaugurou um programa artístico que levava em consideração as emoções do artista como algo fundamental para a prática artística. Já nas obras de Claude Monet (1840-1926), Vincent van Gogh (1853-1890) e Paul Cézanne (1839-1906), por exemplo, temos proposta de observação direta da natureza e um trabalho exaustivo na busca da representação do espaço e da cor. Nesse sentido, esses artistas, e vários outros

do mesmo período, contribuíram de maneira significativa para a separação entre arte e beleza. Outro fato importante é que alguns deles, como Courbet, van Gogh, Cézanne, também escreveram sobre suas buscas artísticas, criando algo que pode ser considerado um esboço, para usar um termo do desenho, de uma teoria da arte que ainda viria a existir.

Mas, antes de abordar as questões da estética, é importante observar também que um debate muito recorrente, encontrado nos escritos sobre as artes plásticas de uma maneira geral, diz respeito à representação das coisas, ou seja, até que ponto a arte deve representar a realidade e quais seriam os limites da expressão do artista? Se observarmos esse tema por meio de uma leitura rápida (e superficial) da história da arte e dos seus textos contemporâneos, podemos chegar à seguinte conclusão: para a arte figurativa, a deformação das formas naturais não é algo aceitável, e para a arte moderna ela seria uma condição permanente na busca pela expressão. Entretanto, esse debate é mais complexo, uma vez que as fronteiras entre a arte acadêmica e a arte moderna não são tão bem delimitadas. Paul Klee, por exemplo, reconhece as conquistas que a observação cuidadosa da natureza trouxe à arte, que, segundo ele, era o que as pessoas gostavam de ver, mas aponta, também, que no período histórico em que se vive é necessário “ver através das coisas bonitas” e que, por isso, a *deformação* pode ocorrer ou não. O que importa para Klee, portanto, é a experiência sensível do artista diante da natureza, e é isso que o olho capta, o que é sentido e representado por meio da vivência. Por isso, a primeira frase de sua *Confissão criadora* sintetiza que o objetivo do artista moderno não seria reproduzir o visível, mas tornar visível (Klee, 2011, p. 43). Por outro lado, em alguns trechos dos textos do artista, Klee reconhece a importância das conquistas dos velhos mestres e a maneira como essas transformações na forma de ver o mundo foram possíveis por meio de suas produções. Nesse sentido, temos aqui dois movimentos distintos, de um lado, Rosenkranz, que consegue anunciar em seu texto questões da arte que virá e, por outro, Klee, que avança no sentido da ruptura total com o belo, mas que reconhece a importância das conquistas do passado. Por tudo isso, neste capítulo, será elaborada uma aproximação dos trechos nos quais o pensamento de Rosenkranz *faz um movimento na direção da ruptura com o belo nas artes plásticas* e os escritos e obras de alguns artistas sobre esse mesmo processo, no caso, Paul Klee (1879-1940), Gustave Courbet (1819-1877) e Henri-Émile-Benoît Matisse (1869-1954). Para isso, também faremos o recorte em um tema específico, no caso, a representação da natureza na pintura e seu debate sobre a representação da realidade.

3.2. A *Estética do feio* e a representação da natureza nas artes plásticas

Para dar início a esse estudo, faremos aqui uma apresentação de alguns trechos da obra de Rosenkranz nos quais ele apresenta questões importantes sobre as artes plásticas e a representação da natureza. O recorte aqui escolhido trata da seguinte questão: reconhecer as maneiras pelas quais os artistas representam a natureza por meio do desenho e da pintura e como, nessas representações, são abordadas as questões da unidade e da correção.

O primeiro tema abordado seria a relação entre o desenho e a idealização da realidade. Sobre esse tema, Rosenkranz aponta para a contraposição que existe entre a representação ideal e a forma real. Por exemplo, “o planeta terra, para ser belo teria que ser uma esfera perfeita” (p. 62). Assim, para o autor, existe uma separação clara entre a observação dos corpos celestes e sua representação, no caso, seus desenhos. Se fôssemos desenhar a Terra e a Lua, usaríamos o círculo ou a esfera; ou então, para representar a trajetória dos corpos celestes, desenharíamos um conjunto de elipses. Círculo, esfera e elipse, assim como triângulo, quadrado, prisma e cubo, para Rosenkranz, são formas belas por causa da simplicidade, da simetria das proporções e por sua *pureza abstrata*, que tem uma *essência ideal* e por isso são *representações do espírito*, assim, o belo não é o que é observado na realidade, e sim a forma de representar o mundo por meio do uso das formas geométricas puras.

O segundo tema seria a pintura e a representação de tudo que faz parte do nosso campo visual: a paisagem, o animal, o homem, etc. Para sua realização, segundo o autor, o artista deve considerar, ao mesmo tempo, vários elementos: o perfil das figuras, o uso das cores e da perspectiva. Para que ocorra o belo é necessário atender a tudo isso e fazer com que o conjunto tenha unidade. Nesse sentido, o feio se manifestaria na obra se ocorresse a incorreção do desenho, a falsa tonalidade cromática, o erros de perspectiva, a omissão de sombras ou do reflexo de luz (p. 91).

Assim, inicialmente, Rosenkranz aponta a seguinte conclusão: sem a natureza não existe forma bela, por isso a arte necessita do estudo da natureza para potencializar sua forma. Porém, a arte não deve imitar a natureza por meio do simples copiar, porque, para Rosenkranz, a arte deve partir da ideia, e não da cópia. Desse modo, é da competência da arte “realizar a beleza a que a natureza aspira, o ideal da forma natural.” O artista, para tornar possível a verdade ideal das formas naturais, necessita estudar

cuidadosamente a natureza com o uso das regras de perspectiva, cores, etc. (p. 96-97), enquanto, para a realização do belo na arte que representa a natureza, é necessário desenvolver outros dois aspectos, no caso, a unidade e a correção.

3.2.1. Unidade

Para debater a relação entre os conceitos do belo e do feio na arte que representa a natureza, Rosenkranz destaca os conceitos de unidade e limitação da forma. Segundo o autor, a determinação abstrata fundamental de tudo o que é belo é a unidade e a limitação da forma. A unidade é bela porque nos dá um todo que se refere a si mesmo, por isso, a unidade é a primeira condição para toda forma. O contrário da unidade seria a não unidade, ou seja, ausência de limitação, que, por sua vez, pode ser também a ausência de forma estética de um ser, que pode fazer parte da sua natureza. Contudo, a limitação, em geral, não pode ser definida nem como bela, nem como feia, mas, em comparação com ela, o limitado é mais belo porque representa uma unidade.

Assim, o ponto de partida para o estudo da unidade seria a questão da carência de forma, que é quando existe unidade e determinação, porém, falta distinção – a condição essencial para que todas as artes não se tornem tediosas. A arquitetura, por exemplo, recorre ao ornamento, com linhas em ziguezague, meandros, rosas, arcos, frisos, colares, pregas internas e externas, etc. – para produzir diferenças, pois, caso contrário, haveria apenas a monotonia (p. 109). Entretanto, se a unidade se manifesta sempre e sem interrupções, sem mutações e sem oposições, se nela estão a uniformidade e a monotonia cromática e se encontramos a satisfação na determinação, então isso gera a fealdade. Pois, a princípio, aceitaremos uma impressão em si determinada, pois a unidade e a pureza tem algo de prazeroso, mas, se permanece a unidade abstrata, isso torna a obra feia e insuportável por causa da indistinção. Assim, para Rosenkranz, vale para o estético aquilo que Goethe disse sobre a vida em geral: que nada é mais difícil de suportar que uma série de bons dias. Por isso, ele destaca que:

O purismo em si indistinto, repetitivo que se distingue só mediante sua comparação com nada da ausência de forma, o purismo da univocidade de formas e cores, de sons e representação se torna feio e insuportável. O verde é uma cor bela, mas só o verde sem o azul do céu sobre ele, sem água brilhante que o atravessasse, sem o branco do rebanho de ovelhas, sem um trecho vermelho dos tijolos que sobressaíam das árvores, se faz entediante. (p. 109-110)

Para Rosenkranz, o belo necessita de unidade, mas nela tem de existir também a distinção. Por isso, o autor faz uma classificação entre unidade e verdadeira unidade: a primeira que é só unidade se torna feia, e a segunda que é unidade com alguma distinção torna a arte mais interessante. Uma das maneiras de a forma se contrapor à unidade é por meio da dissolução, que pode ser bela por estar associada ao dissipar e ao diferir. Esse fenômeno é interessante para a manifestação do belo, pois torna possível a mutabilidade da forma em ausência de forma. Por exemplo, imaginemos um monte cujo cume seja arborizado e cuja forma se perde em um nevoeiro distante; esse efeito, se comparando com a rigidez da *identidade imutável*, é belo. Ou seja, o belo se manifesta a partir do momento em que a mutabilidade ocorre, no caso, a partir da dissolução da forma. Entretanto, o que é belo, desse modo, torna-se feio quando a dissolução aparece onde não deveria estar, onde se espera a determinação e a forma, onde, portanto, a forma, em vez de ganhar a si mesma diante essa dissolução, faz-se confusa. Surge então, o que Rosenkranz denominou como nebuloso e oscilante, ou seja, a falta de precisão e de distinção onde se espera que elas existissem.

Por isso, é importante distinguir o nebuloso e o oscilante claramente. O nebuloso não é apenas a imprecisão na qual a forma pode ficar escondida; o oscilante não é a linha ondulada na qual uma forma pode confundir-se, essas duas definições se referem apenas à falta de delimitação onde ela seria necessária. Por isso, nas artes plásticas, seriam as formas simbólicas e alegóricas que introduziriam o nebuloso e o oscilante, ou seja, é uma questão conceitual, e não formal. Aqui, Rosenkranz nos apresenta dois exemplos. O primeiro seria a crítica de que os artistas não conseguem obter uma caracterização precisa quando representam temas abstratos como “a pátria”, “a França”, e se dão por satisfeitos se conseguem nos oferecer a imagem de uma bela forma feminina como representação desses temas. O outro é uma referência à Escola de Düsseldorf, que passou pela ausência de forma por um tempo, por causa do domínio do que ele chamou de “mania sentimental”, que torna falsa a distinção entre o pitoresco e o poético. Isso ocorreu porque os artistas, ao “unirem-se aos poetas”, confiaram que as palavras deles seria uma ajuda para se chegar à representação das formas existentes e problemáticas (p. 111).

Além da pintura, é possível analisar a unidade e a dissolução da forma no desenho. Segundo Rosenkranz, no esboço, que é realizado antes de ser fazer a pintura, falta firmeza e existe uma “insegurança da delimitação que contradiz ao conceito da

forma e tal contradição é feia.” Há também uma separação fundamental entre “forma débeis e amorfas” e o verdadeiro esboço:

o verdadeiro esboço é o primeiro projeto para uma execução. Este não é todavia satisfatório, precisamente porque falta a execução, mas em suas linhas preparatórias pode já fazer sentir – como ocorre com os desenhos dos grandes pintores e escultores – a beleza possível. (p. 111)

Em síntese, esse esboço, como é apresentado, é um croqui que o artista realiza para representar as formas da natureza, nele já existiria a beleza possível, pois a pintura, para Rosenkranz, é uma representação ideal das formas visíveis, e não é aceitável a tentativa de expressão de algo abstrato, como temas históricos ou algo imaginado pelos poetas, afinal, estas seriam apenas representações dos conceitos do nebuloso e do oscilante, ou seja, temas que retiram a unidade da arte.

3.2.2. A correção

Como foi apresentada no capítulo dois, a correção em geral consiste na coerência com a qual a representação lida com a relação entre forma e conteúdo, e essa contraposição exige uma análise mais complexa, que pode ser dividida em três níveis distintos: 1) a correção em si pode levar à falta de interesse, como ocorre na arte acadêmica; 2) a presença de um pouco de incorreção pode tornar a arte mais interessante e não a leva ao feio; 3) a incorreção em si leva a arte para a categoria do feio. Além disso, a correção pode se manifestar de maneira distinta por meio dos temas da natureza, da história ou das imagens da imaginação. Contudo, como a abordagem deste capítulo são as aproximações entre o trabalho dos artistas com o debate acerca da representação da natureza nas artes plásticas, manteremos o foco no primeiro item.

Para o estudo da correção na representação da natureza por meio do gênero pintura de paisagem, Rosenkranz usa como exemplo a forma das árvores. Segundo o autor, este trabalho exige que os seus gêneros se diferenciem do seu tipo natural. Essa determinação é necessária porque se existe um defeito na forma natural não é possível que a arte manifeste a individualidade da figura defeituosa. No entanto, como essa representação coincide formalmente com a figura individual e não é bela em si mesma, apenas cumpre uma condição indispensável ao belo. Por isso, a arte correta pode seguir as regras, mas ser árida, sem alma, sem “a chama da invenção original” e, assim, a correção acadêmica pode ser feia:

Isto nós vemos especialmente nas obras com essa tendência artística a que denominamos acadêmica. Em geral, são formalmente corretas porque limitam seus objetivos a falta de erros particulares, mas nos entediam apesar da correção, pois não nos lançam com o entusiasmo que, tendo mais além da justa medida, nos fascina com aquela superabundância de caráter divino, de verdade ideal, de liberdade originária que só faz clássica a uma obra de arte. A diligente correção acadêmica, que não é nada mais que isso, aparecerá pois com sua exatidão exigente como fria e árida, e, portanto, feia diante à auréola criadora do gênio. O correto enquanto tal não é feio, feio é o belo enquanto estiver em caminho para a correção e não se converte em meio de uma manifestação rica em sentimentos. (p. 144)

Por isso, em oposição à correção acadêmica temos a aceitação de alguns erros que podem tornar a arte mais interessante, não a levando diretamente ao feio. Pois, segundo Rosenkranz, uma obra que tem erros particulares, que tem algo incorreto, e que apesar da transgressão do desenho e da tonalidade das cores, por exemplo, pode ser bela se estiver dominada pela força ideal que nos faz esquecer dos erros de detalhe: “A novidade da invenção, a audácia da disposição, a força ou a delicadeza da execução nos faz desculpar os inconvenientes, erros e transgressões particulares em nome do gênio.” (p. 149). Por outro lado, ir a esse extremo e chegar à incorreção em si, que nega a precisão da forma com omissões, aglomerados heterogêneos e modificações, leva a obra para a categoria do feio. Assim, segundo Rosenkranz (p. 150), a arte deve exigir a correção e “não pode ter com o incorreto uma tolerância nociva.”

Na representação da natureza não deve ocorrer o rigor da representação acadêmica, nem a imprecisão da forma, a correção consiste em não se cometer erros na representação da forma natural, pois, se uma forma transgride “a legalidade da natureza”, essa contradição produz a fealdade. Por outro lado, aquilo que está na natureza deixa de ser belo, se por erro próprio, ocorre o desvio das suas leis, pois a natureza não pode evitar a conjuntura que produz monstros, por exemplo. A arte, segundo o autor, não pode ter a desculpa da natureza que produz o feio de maneira inevitável, ela deve sempre produzir o belo (p. 97). Por isso ela tem de representar a forma ideal, pois só assim o belo pode se manifestar, dado que ele é uma manifestação do espírito. Por outro lado, o feio se manifesta por meio da representação da natureza diretamente, se tendo como objeto algo que nela é feio, a natureza em si não tem como evitar a fealdade.

3.3. Aproximação Klee/Rosenkranz: representação correta da natureza

Para Rosenkranz, a arte necessita do estudo da natureza para potencializar sua forma, mas ela não deve limitar esse trabalho ao simples copiar a natureza, porque a

cópia do mundo não é arte, a arte deve partir da ideia. Além disso, é da competência da arte realizar a beleza a que a natureza aspira, ou seja, ele deve corrigir as formas do mundo natural. A partir desse argumento de Rosenkranz, podemos observar duas questões que se tornaram fundamentais para a arte moderna, uma de continuidade e outra de ruptura. A primeira seria a separação entre natureza e ideia, ou seja, a cópia do meramente natural não é arte, pois a arte pertence ao mundo das ideias, portanto, faz parte do trabalho do artista a manifestação de algo que é intelectual. A segunda é a defesa de que o artista deve realizar a beleza que a natureza aspira, ou seja, ele deve corrigir as formas do mundo natural.

Aproximando esses argumentos ao pensamento de Klee, vemos que o artista comenta que, no passado, havia a crença na arte e no estudo da natureza e que esse trabalho estava relacionado a “uma pesquisa penosamente minuciosa da aparência”, na qual o artista e seu objeto procuravam relações “seguindo o caminho físico-ótico através da camada de ar entre nós.” Aqui, é importante observar que, a princípio, no processo de desenvolvimento da arte moderna, Klee não tem uma relação de negação com essas experiências do passado, pelo contrário, reconhece a importância do caminho percorrido por esses artistas: “nesse percurso foram obtidas pinturas notáveis da superfície dos objetos filtrada pelo ar” e foi graças a essa experiência que os artistas desenvolveram a arte da visão ótica. Assim, a arte acadêmica ensinou ao artista a observação da natureza. Por outro lado, essa mesma arte não permitia a manifestação das “impressões e representações não-óticas” (p. 81). Por isso, Klee propõe que “as conquistas da pesquisa da aparência não tem de ser desvalorizadas por causa disso, é preciso apenas ampliá-las.” De certa maneira, essa ampliação era necessária, inclusive, porque ele já vivia o momento histórico em que a fotografia estava sendo difundida – daí sua descrição de que o artista é “algo mais que uma câmera aperfeiçoada”, e, desse modo, os caminhos da arte passaram a ser outros:

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

Assim, esse artista:

[...] não atribui a essas formas naturais de manifestação o significado obrigatório que elas tem para os muitos críticos realistas. Ele não estabelece um vínculo tão forte com uma tal realidade, porque não vê nas formas finais

a essência do processo da criação natural. Pois, para ele, importam mais as forças formadoras do que as formas finais. (Klee , p. 64)

Além disso, outro debate importante, promovido por Rosenkranz e Klee, é sobre o vínculo entre a arte e a realidade. É importante observar que artistas contemporâneos a Rosenkranz estabeleceram essa crítica antes mesmo do Impressionismo. Esse foi o caso de Jean Désiré Gustave Courbet (1819-1877), que anunciara, desde 1847, seu programa do realismo integral: a abordagem direta da realidade, independente de qualquer poética previamente constituída. E assim como Klee irá dizer anos mais tarde, Courbet também valoriza os artistas clássicos.

Segundo Argan (1996, p.75), Courbet:

não nega a importância da história, dos grandes mestres do passado, mas afirma que deles não se herda uma concepção de mundo, um sistema de valores ou um ideal da arte, e sim apenas a experiência de enfrentar a realidade e seus problemas com os meios exclusivos da pintura.

Isso coloca, entre outras coisas, a possibilidade da experiência do artista se manifestar na pintura, pois o artista pretendia:

libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediatez, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores. (ARGAN, 1996. p. 75)

Aqui, podemos ver uma continuidade da proposta de experiência artística de Courbet com o trabalho de Klee, pois, para este último, o pintor “não estabelece um vínculo tão forte com uma tal realidade, porque não vê nas formas finais a essência do processo da criação natural.” Afinal, o que importa é a maneira como o artista percebe a realidade, como a observa e como a partir dessa percepção cria sua arte, por isso, “importam mais as forças formadoras do que as formas finais.” (Klee, p. 64). Ou seja, os processos de produção da arte são mais importantes que os resultados obtidos. No pensamento de Rosenkranz, por sua vez, vemos uma questão dialética sobre esse assunto. Por um lado, o autor valoriza a forma final e, por outro, reconhece que no esboço, ou seja, no primeiro desenho feito, já existe uma *beleza possível*, uma compreensão da forma e sua relação com o conteúdo.

Assim, se Rosenkranz valoriza a obra final, também podemos reconhecer uma compreensão de que no desenho existe algo essencial da obra de arte, algo que revela a percepção da realidade.

3.4. Aproximação Klee/Rosenkranz: pintura, paisagem e cor

Com relação à pintura, encontramos no texto de Rosenkranz uma abordagem que nos levará a um debate com a obra de Klee. O autor coloca claramente uma separação entre o belo e o feio e também faz à crítica a correção acadêmica,¹⁹ que pode levar o belo ao feio em função da ausência de manifestação dos sentimentos. A pintura, para ele, deve seguir regras muito claras, como o uso da perspectiva, da cor e do perfil das figuras (p. 91). E sua unidade ocorre por uma dupla atitude do artista, ou seja, seguir as regras estabelecidas e ter como referência à observação direta da natureza, pois é a partir dessa prática que é possível entender as variações de luz e sombra. Mas, por outro lado, Rosenkranz faz a crítica à arte acadêmica, cujo objetivo é a produção de pinturas que “são formalmente corretas porque limitam seus objetivos à falta de erros particulares, mas nos entediam apesar da correção”. A diligente correção acadêmica com sua “exatidão exigente” é fria e árida, e, portanto, “feia diante da auréola criadora do gênio”. O correto enquanto tal não é feio – feio é o belo enquanto estiver em caminho para a correção, não se convertendo em um meio de manifestação dos sentimentos (p. 144). Por isso, seria impossível o correto ser feio, mas a ausência de manifestação dos sentimentos torna o belo em feio. Essa maneira de pensar a arte coloca Rosenkranz muito próximo das transformações que estavam ocorrendo na arte do século XIX, na qual se inicia um processo de questionamentos com relação à arte acadêmica.

Assim, é possível observar que o pensamento de Klee sobre arte se aproxima do de Rosenkranz, pois ele reconhece a importância das conquistas da arte correta e dos mestres, mas vai além com relação à manifestação dos sentimentos, avançando, assim, no que diz respeito à busca de uma relação mais subjetiva do artista com a paisagem e a

¹⁹ Um ponto central em todo esse debate diz respeito ao trabalho do artista na passagem do século XIX para o século XX. Na arte acadêmica, à qual Rosenkranz se refere, o artista elabora estudos a partir da observação da paisagem em cadernos e depois elabora suas pinturas em ateliê. Como fase posterior ao desenho está a elaboração das cores, por meio da mistura de pigmentos, por exemplo, dependendo da opção pelo pigmento amarelo e azul é possível produzir uma infinidade de verdes. Para além da cor, os tons são de extrema importância para a correta representação dos contrastes de luz e sombra, para se produzir os tons, os artistas devem misturar cores mais claras ou mais escuras às cores já criadas, como por exemplo, colocar marrom nos verdes para criar uma gradação de tons de verde. Porém, algumas mudanças afetaram produção da arte em ateliê como a invenção das tintas em tubo (por volta de 1840), o que deixou o artista livre para sair do ateliê e ir pintar ao ar livre, fato que tornou possível a arte impressionista, a pintura *en plein air*, por exemplo.

cor. Por isso, Klee (p. 81) observa que “para o artista, o diálogo com a natureza permanece como condição *sine qua non*. O artista é humano, ele mesmo natural e parte da natureza no espaço da natureza.” Mas o que vai mudar, segundo ele, é a atitude do homem “em relação ao seu alcance dentro do espaço, são o número e o tipo de caminhos percorridos, tanto na produção quanto no estudo da natureza ligado a essa produção.” Assim, Klee não reconhece nessa situação uma ruptura ou uma nova atitude, pelo contrário, em seu pensamento existe uma relação de continuidade, ao afirmar que:

os caminhos costumam parecer muito novos, embora no fundo talvez não sejam. Apenas sua combinação é nova, ou então eles são realmente novos somente em comparação com o número e tipos de caminhos de ontem. Mas ser novo em relação a ontem também é um marco revolucionário, mesmo que isso não abale o grande mundo antigo. Não se deve desmerecer a alegria em relação a essa novidade, mas a ampla visão da memória histórica deve evitar que se procure desesperadamente uma novidade, em detrimento a naturalidade. (p. 81)

Mas, como colocado anteriormente, o autor também fez a crítica ao passado, ao apontar a dificuldade da pesquisa “penosamente minuciosa da aparência”. Aqui, cabe perguntar: como se dá a representação da paisagem no trabalho artístico de Klee? Como ocorre a relação entre a obra e as sensações do artista diante da paisagem? Um exemplo, para tentar responder essa questão, é a sua experiência diante da paisagem tunisiana descrita em seu diário em 1914.²⁰ Nessa viagem existiram vários fatores que favoreceram a produção de uma nova forma de pensar e representar a paisagem, provocadas pelo distanciamento do mundo europeu, que levou o artista a uma mudança radical com relação à observação do espaço. Por isso, em seu diário, ele deixa claro o impacto de sua chegada ao norte da África, onde tudo é distinto, arquitetura, cores, costumes, etc., e como o artista, sujeito, é afetado por essas novas sensações que foram representadas em suas pinturas, desenhos e aquarelas. Nesse momento, Klee estabelece uma relação subjetiva com o espaço vivido e afirma que existe uma ligação entre a arte, a natureza e o eu; e ele, artista, é o sujeito que deixa as impressões da paisagem provocarem a sua sensibilidade para, a partir dessa experiência, produzir seu trabalho:

A cabeça cheia das impressões da noite anterior. Arte – natureza – eu. Imediatamente pus mãos a obra, pintando aquarelas no bairro árabe. Começa a luta para se chegar a uma síntese entre arquitetura urbana e arquitetura pictórica. Ainda não é uma síntese pura, mas é bem bonita; tem muito do espírito da viagem e do entusiasmo que ela provocou, muito do eu. Mais tarde ela será mais objetiva, quando se tiver dissipado um pouco esta deliciosa embriaguez. (Trecho 926f, 1914, p. 322)

²⁰ Estes trechos foram escritos na formação do artista e por isso são um importante contraponto aos seus escritos posteriores sobre arte, que são da década de 1920.

É interessante observar que Klee vai colocar que suas primeiras aquarelas não são *uma síntese pura*, entretanto, são muito bonitas porque nelas contém o espírito da viagem, do que ela provocou, portanto, “muito do eu”. Assim, em um primeiro momento, o que interessa a Klee é deixar o registro das formas que o provocaram, para, em seguida, provavelmente em seu ateliê, criar algo mais objetivo. Mesmo nesses primeiros momentos de embriaguez, ele afirma estar sendo fiel à natureza, como pode ser observado no trecho seguinte:

Mas o pequeno terraço na subida do hotel era agradável. Dali pintei uma aquarela reproduzindo uma série de elementos e permanecendo absolutamente fiel à natureza. (Trecho 926m, 1914, p. 327)

Essa fidelidade à natureza passa pelo princípio de deixar a natureza fazer parte do eu do artista, pois todas as maneiras como ele descreve o acontecimento da cor e da luz, o pintor alemão faz no sentido de deixar o artista ser afetado diante dos fenômenos da paisagem. Assim, em um trecho do diário em que ele diz que pintou nos arredores da cidade, primeiramente, ele descreve a paisagem encontrada: “De manhã bem cedinho, pintei nos arredores da cidade. Luz levemente difusa, suave e clara ao mesmo tempo. Nenhuma névoa.” Em seguida, Klee fala sobre o impacto da paisagem: “tudo aquilo penetra em mim tão profunda e suavemente; sinto que estou ganhando confiança, e sem fazer esforço.” Para, ao final, afirmar que ele não precisa mais buscar a cor, ela se manifesta: “a cor me possui. Não preciso ir atrás dela. Ela me possui para sempre, eu sei. É esse o significado dessa hora feliz: a cor e eu somos um. Sou pintor.” (Trecho 926o, 1914, p. 332). Assim, ao final de seu período na Tunísia, Klee destaca que todas aquelas impressões foram manifestadas nas formas pintadas, mas que também são coisas que estão dentro dele:

Partida de Túnis. Primeiro os preparativos para a viagem. Muitas aquarelas e um monte de outras coisas de todos os tipos. A maior parte delas dentro de mim, bem lá no fundo. Eu estava tão repleto que parecia que ia transbordar. (Trecho 926r, 1914, p. 332)

Se observarmos diretamente um exemplo de uma aquarela feita nesse período (figura 1), poderemos ver de que maneira a representação da paisagem está longe de ser uma representação correta, pois vemos um conjunto de manchas de cor e algumas formas que nos remetem à arquitetura local. Mas será que essa obra seria um exemplo do feio para Rosenkranz? Em um primeiro momento, sim, principalmente se fizermos uma análise a partir do trecho em que o autor trata exclusivamente da pintura, pois, para

Rosenkranz, para que ocorra o belo na pintura é necessário atender a tudo e fazê-la parecer uma unidade, afinal, a incorreção do desenho e os erros de perspectiva e nos tons da cor podem levar à manifestação do feio (p. 91). Com relação ao uso da perspectiva, é fácil reconhecer a desconsideração que Klee faz dela, mas, por outro lado, o que seria o erro no uso da cor? Ou melhor, qual cor é correta? A cor que o artista acadêmico tenta reproduzir em seu ateliê a partir dos efeitos da natureza (com suas infinitas variações de tons para apresentar com primor as sombras) ou a cor elaborada a partir da observação direta da paisagem?

Em contrapartida à correção acadêmica, temos a aceitação de alguns erros como algo que torna a arte mais interessante, não a levando diretamente ao feio. De acordo com Rosenkranz, uma obra pode ter erros particulares, algo incorreto, e, apesar dessa transgressão do desenho e da tonalidade, pode ser bela se estiver dominada pela força ideal que nos faz esquecer dos erros de detalhe, “Pois a novidade da invenção, a audácia da disposição, a força ou a delicadeza da execução nos faz desculpar os inconvenientes, erros e transgressões particulares em nome do gênio.” (p. 149).

3.6. Aproximações: *Bonjour Monsieur Courbet* (1854) e *Estética do feio* (1856)

Uma das questões que foi formulada ao longo deste trabalho diz respeito ao contexto artístico contemporâneo ao texto de Rosenkranz, uma vez que em seu trabalho encontramos certa crítica à arte acadêmica, sendo que esse fato é intrigante para um autor que sempre recorreu ao belo e aos gregos como modelo. Para tentar elaborar uma possível análise sobre essa questão, podemos destacar o fato de as obras *Bonjour Monsieur Courbet* (1854) e *Estética do feio* (1856) serem contemporâneas e que, apesar de terem sido produzidas em contextos distintos, na França e na Alemanha, respectivamente, podem ser aproximadas para se estabelecer a relação entre o pensamento sobre arte e a produção artística que então questionava os modelos acadêmicos. Essa situação nos mostra que há um debate sobre os processos da compreensão da realidade e sua representação por meio do desenho e da pintura.

Além disso, cabe observar aqui que, no começo deste capítulo, o objetivo foi mostrar como, nos textos de Klee sobre arte, era possível encontrar um debate com a questão da representação da natureza e suas fronteiras com o feio como categoria estética. Ao longo deste trabalho, tornou-se evidente que existia também um outro debate sobre isso no período contemporâneo à obra de Rosenkranz, ou seja, algo que foi

extremamente importante para a arte moderna e que já existia como conceito no século XIX, a saber: se Rosenkranz, em vários momentos, valoriza e retoma o belo, no sentido grego, seguindo a influência de Winckelmann, por outro, ele deixa aparecer em seu texto caminhos que apontam na direção da ruptura com a arte acadêmica. Por isso, se sua obra for contextualizada, podemos perceber muitas aproximações com questões contemporâneas, afinal, ela foi executada no mesmo momento em que a fotografia foi inventada e que Courbet elaborou suas propostas do realismo integral, por exemplo. Assim, essa aproximação entre as questões que foram abordadas na obra *Bonjour Monsieur Courbet* e os trechos aqui estudados de *A estética do feio* são uma tentativa de apresentar o confronto conceitual que ambos estabelecem com a arte acadêmica.

Do ponto de vista da história da arte, Argan (1999, p. 10) coloca o período da metade do século XVIII até meados do século XIX como um momento em que a cultura artística mostrou-se centrada na relação dialética, ou até de antítese, entre os conceitos do Clássico e do Romântico, que, em síntese, se referem a duas grandes fases da história da arte: o Clássico que estava ligado ao mundo antigo, greco-romano, e àquela que foi tida como seu renascimento na cultura humanista dos séculos XV e XVI; e o Romântico, que está relacionado à arte cristã da Idade Média e, mais precisamente, ao Românico e ao Gótico. O Clássico foi teorizado naquele período, sobretudo, por Winckelmann e Mengs, e o Romântico, por sua vez, pelos defensores do renascimento do Gótico e pelos pensadores e literatos alemães. Argan ainda aponta para um fato relevante para a história da arte, que está relacionado à filosofia da arte:

[...] Teorizar períodos históricos significa transpô-los da ordem dos fatos para a ordem das ideias ou modelos; com efeito, é a partir da metade do século XVIII que os tratados ou preceitísticas do Renascimento e do Barroco são substituídos, a um nível teórico mais elevado, por uma filosofia da arte (estética). Se existe um conceito de arte absoluta, e esse conceito não se formula como norma a ser posta em prática, mas como um modo de ser do espírito humano, é possível apenas tender para este fim ideal, mesmo sabendo que não será possível alcançá-lo, pois alcançando-o cessaria a tensão e, portanto, a própria arte. (ARGAN, 1999, p.11)

Por isso, Argan (1999) aponta também que essa divisão é bastante complexa, pois seria impossível separar de maneira precisa Clássico e Romântico. Além disso, houve autores, como Friedlaeder, por exemplo, que elaboraram estudos que demonstram como é frágil a tentativa de separar drasticamente esses conceitos, pois existem características românticas em pintores tidos como clássicos e vice-versa. Assim, o que importa aqui é que as obras citadas foram produzidas em um contexto que, de certa maneira, encerrou um importante período da história da arte, pois, no final do

século XIX, teremos a passagem da arte figurativa para a Arte Moderna. Nesse sentido, uma das poucas certezas que podemos ter com relação a tudo isso é que a obra de Courbet pode ser entendida como uma reação contra o Clássico e Romântico ao mesmo tempo; e a de Rosenkranz está relacionada ao Clássico. Por isso, para esta análise, deixaremos de lado as questões relativas à arte romântica e abordaremos a relação das obras escolhidas com a arte clássica, no caso, a arte acadêmica.

Segundo Blake e Frascina (1998) a estrutura da indústria da arte século XIX era hierárquica e existiam três instituições que desfrutavam de grande apoio político e econômico do Estado: a Académie des Beaux-Arts, a École de Beaux-Arts e a exposição anual conhecida como “Salão”. A academia foi fundada na França em 1648 e foi abolida durante a Revolução de 1789 por causa de suas associações aristocráticas, e, em 1795, foi criado o Institut Français, que manteve fortes poderes consultivos junto à École des Beaux-Arts. No início do século XIX, uma seção do Instituto foi rebatizada de *Académie*. Na Academia, por sua vez, houve a restituição da pintura histórica grandiosa – o *style historique* – representando cenas da história clássica, bíblica e contemporânea. Por exemplo, os artistas acadêmicos, em sua prática artística, tinham de restringir suas escolhas de temas aos modos que eram dignos de representação. Segundo os autores, esse ‘decoro’ era codificado em uma hierarquia de gêneros que seguia a seguinte ordem: primeiramente, a pintura histórica, depois, o retrato, que possuía mais valor que a pintura de gênero (retratando a vida cotidiana e as pessoas comuns), em seguida, a paisagem, e, em último lugar, com a natureza morta. Do ponto de vista do ensino até 1863, o currículo da École continuou sendo o mesmo currículo limitado do século XVIII, apenas oferecendo aulas de desenho, anatomia, perspectiva e história antiga. É interessante observar que a própria École não ensinava pintura, isso ocorria em ateliês particulares dirigidos por artistas reconhecidos (p. 60). A partir do século XIX as academias de arte foram fundadas em vários países da Europa a partir do modelo francês.

Do ponto de vista do ensino da arte, na Academia existia uma diferenciação clara entre desenho e pintura. O desenho era considerado um trabalho menos manual que a pintura, pois nele encontramos uma imagem mais precisa das capacidades intelectuais de um artista. Por isso, existia uma ênfase no conceito de *dessin*, que era a capacidade dos artistas, como intelectuais, de *projetar* ou *compor* um quadro, de dispor e ordenar os elementos de uma obra de maneira a deixar clara a sua importância relativa e destacar os significados. Esse projeto era feito em esboços ou esboços, que eram

trabalhos preparatórios em geral em menor escala e com execução mais grosseira do que a do trabalho acabado. Nos esboços, o artista experimentava uma ideia, com frequência tentando várias concepções diferentes, na maior parte dos casos por meio do desenho, embora, de vez em quando, fossem feitos esboços em cores (p. 61). Com relação à pintura, ela era tratada como cor, que tinha a função de preencher o desenho, e tudo isso deveria ser feito com um acabamento fino, “*le fini*”, ou seja, uma pintura que deixa aparecer o mínimo possível das marcas das pinceladas e que exhibe pequenos detalhes pictóricos (p. 61).

Em síntese, a Academia de Belas Artes, que foi difundida em alguns países da Europa, tinha dois objetivos muito bem delimitados: o primeiro seria o resgate da cultura greco-romana, associada à erudição, e o segundo seria um conjunto de regras para a arte, como o uso do desenho, cor, acabamento.

A reação de oposição imediata à arte acadêmica teria sido o Romantismo, que teve como um dos seus principais artistas Eugène Delacroix (1798-1863), pintor de grandes alegorias, uso excessivo da cor, temas exóticos, etc. Mas, foi na obra de Courbet que encontramos algo novo na arte até então, a contribuição do elemento sensível para a produção artística. Do ponto de vista da história da arte, seu trabalho teve uma dupla contribuição: de um lado, levou para os salões oficiais uma arte que representa o universo dos camponeses, rompendo, assim, com as diretrizes acadêmicas de temas históricos da Antiguidade, ou até mesmo da representação da paisagem; de outro, ele trabalhou e escreveu sobre a importância do elemento sensível para a produção artística, ao afirmar que: “pinte o que você vê e o que você sente – faça o que você quiser”.²¹

Assim, em seu *Manifeste du réalisme* (1861), Courbet defendeu que a arte deve ser uma manifestação dos objetos tangíveis ao artista, e não uma manifestação de fatos históricos passados, ou seja, referências de um outro tempo e lugar, sua arte é o aqui e o agora:

A arte, especialmente no caso da pintura, consiste exclusivamente na representação dos objetos visíveis e tangíveis ao artista. Nenhuma época poderia ser reproduzida senão por seus próprios artistas; ou seja, os artistas que a vivenciaram. (p. 92)

Desse modo, retornar ao passado clássico, à Grécia de Winckelmann, aos fatos históricos ou à natureza ideal seria algo inaceitável. Mas, por outro lado, a arte mantém

²¹ Courbet citado em Coli (2010, p. 141).

uma forte relação como mundo visível, pois Courbet defende que ela é uma representação das coisas reais e existentes. Desse modo, para ele: “um objeto abstrato, não visível, não existe, não pertence ao campo da pintura. A imaginação na arte consiste em saber encontrar a expressão mais completa de uma coisa existente, e nunca em presumir ou criar essa coisa.” (p. 93).

Na obra *Bonjour Monsieur Courbet* (1854) podemos observar as características desse realismo. A pintura apresenta em primeiro plano o pintor se encontrando com dois homens, um deles seu provável mecenas, e, ao fundo, temos a paisagem do campo. O tema escolhido desconsidera os princípios da arte acadêmica, uma vez que é um evento cotidiano, banal: dois homens conversando e outro olhando, cabisbaixo, a sombra do pintor sobre chão e a sombra de uma árvore, representadas na tela, sobre parte do corpo dos homens e do cão. Ao fundo temos a paisagem, o céu, tudo é representado de maneira suave, nada se destaca seja por exageros nas cores ou por algo que pareça estar fora desse mundo, nada remete a algo que não seja real. A pintura, contemporânea ao texto de Rosenkranz, nos apresenta o aqui e o agora naquele local rural no interior da França. Não é uma obra histórica, não é uma obra que enalteça o passado grego, nem uma representação da natureza ideal, pelo contrário, o artista procurou apresentar o que ele viu, o que viveu na realidade. Desse modo, Courbet aponta em seu *Manifeste* a maneira como ele considera o belo e a natureza, dado que essa relação passa pela capacidade de percepção do artista:

Belo está na natureza e se encontra na realidade sob as mais diversas formas. A partir do momento em que é encontrado, pertence à arte, ou melhor, ao artista que o soube ver. A partir do momento que é real e visível, o Belo tem em si mesmo sua expressão artística. O artista, entretanto, não tem o direito de engrandecer essa expressão. Quando o faz, arrisca-se a deformá-la e, conseqüentemente, a enfraquecê-la. O Belo oferecido pela natureza é superior a quaisquer convenções do artista. O Belo, como a verdade, é relativo ao tempo em que se vive e ao indivíduo capaz de concebê-lo. A expressão do Belo é diretamente proporcional à capacidade de percepção adquirida pelo artista. São esses os fundamentos das minhas ideias artísticas. (p. 94)

Assim, Coli (2010, p. 147) sintetiza o universo de Courbet. Segundo o autor, esse universo é composto: por ele próprio, pelas mulheres, pela natureza – mas em paisagens que ele conhece bem – e pelos camponeses. O artista elimina todo sentimentalismo, toda eloquência: seu olhar deve ser simples. Deve tratar, sem efeitos fáceis, com grande fidelidade, aquilo que está representado. Por isso, se observamos somente o tratamento dado às sombras na sua pintura, como observado anteriormente,

podemos ver a elaboração formal e técnica, ou seja, a tentativa de mostrar a realidade do momento. O resultado de tudo isso é uma obra que não nos surpreende ou nos leva à imaginação, pelo contrário, trata-se de um fato real, o pintor, em um dia de sol, encontra dois homens em sua caminhada. As roupas contemporâneas revelam os costumes, a classe social. O máximo que podemos imaginar é que, depois desse instante, ambos continuaram sua caminhada em sentido oposto.

Por isso, do ponto de vista do estudo da estética, Courbet introduz tanto no seu discurso quanto na sua pintura a defesa do elemento sensível. Segundo Coli (2010) sua frase preferida era: “eu pinto o que eu vejo”, privilegiando assim o olhar, vinculado a uma individualidade. Para Courbet, o artista pode retratar aquilo que está ao seu alcance, e isso num sentido profundo de conhecimento íntimo, vivido. É importante destacar que não se trata de subjetivismo romântico, de reação sentimental a objetos amados, trata-se de fazer surgir no mundo da pintura, o universo que o eu, artista, conhece bem. Como pintor, ele tem o poder de tornar este mundo, que é o mundo da sua experiência vivida, visível (COLI, 2010, p. 147).

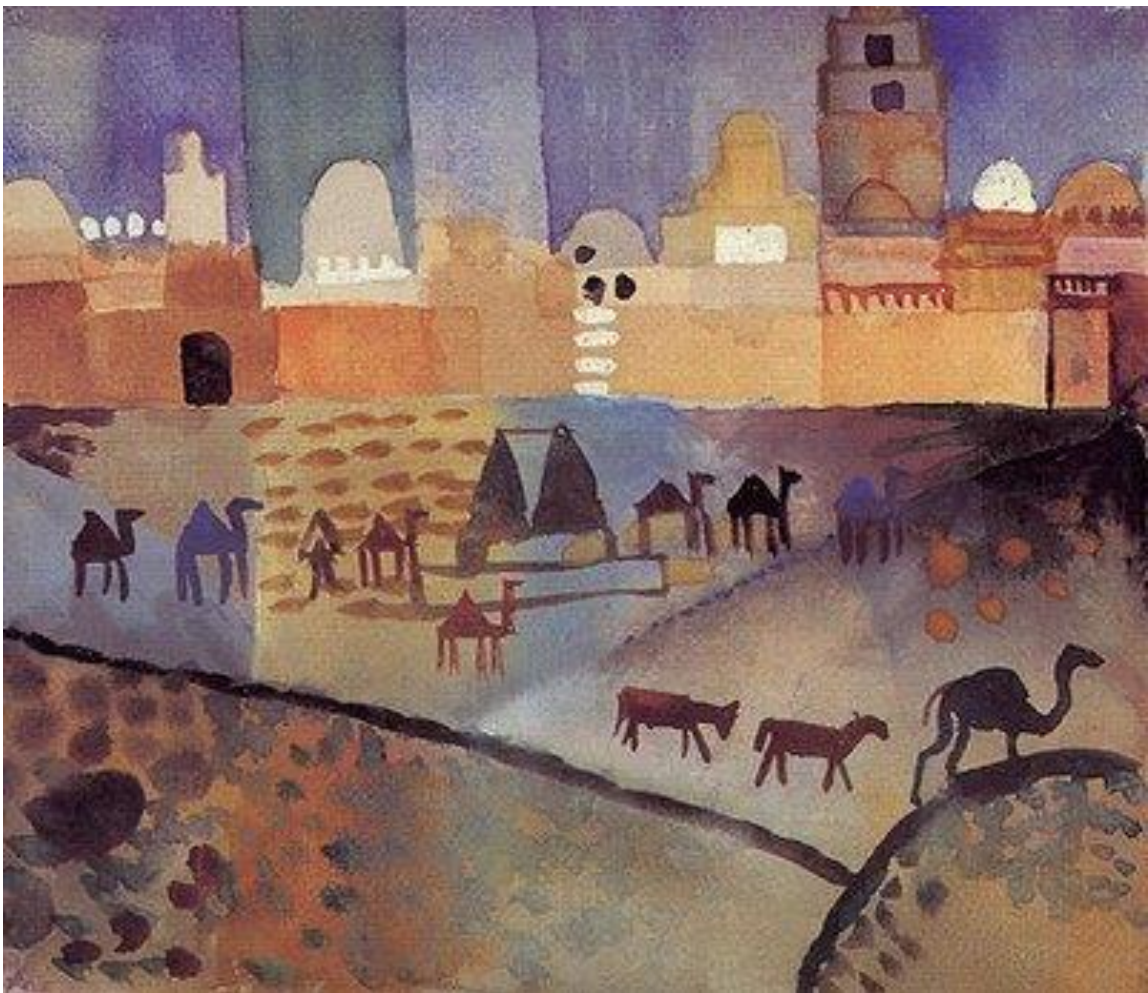


Figura 1. Paul Klee. Aquarelas da viagem à Tunísia, 1914.



Figura 2. Gustave Courbet. Bonjour Monsieur Courbet, 1854.



Figura 3. Gustave Courbet. Paisagem Suíça com Macieira, 1876.



Figura 4. John Constable. Paisagem Arborizada, 1801.

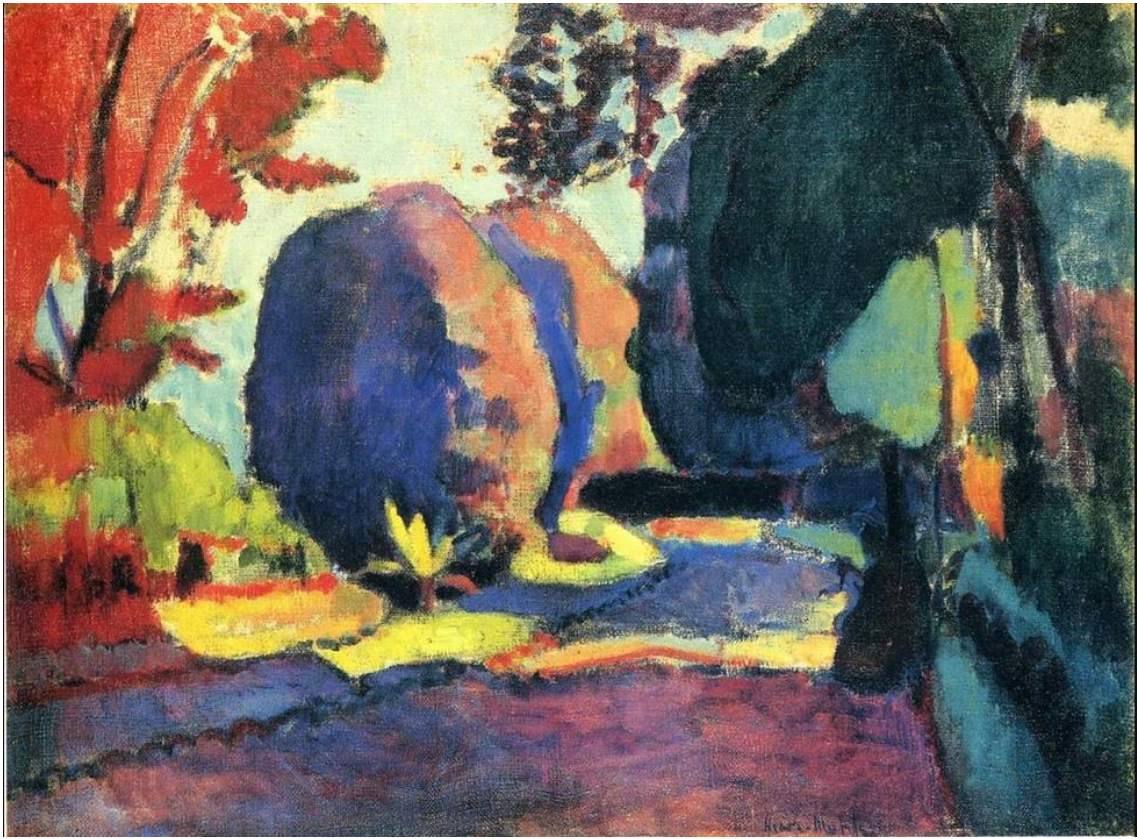


Figura 5. Henri Matisse, O jardim de Luxemburgo, 1901.



Figura 6. Paul Klee, Figueira, 1929.

Conclusão: Por um ‘enxergar através das coisas bonitas’: o feio na arte

Ao final desta pesquisa, podemos dizer que a questão do feio nas artes plásticas foi um processo contínuo de deslocamento do trabalho do artista, que foi do campo formal, influenciado pelas regras acadêmicas, para a crescente manifestação/valorização do elemento sensível. Isso pode ser observado no texto de Rosenkranz e no trabalho contemporâneo de Courbet, por exemplo. Além disso, após este trabalho, uma hipótese se colocou: será que a permanência do feio, ou a desconsideração do belo (para mantermos a ideia do conceito relativo) na arte contemporânea passa por um processo de subjetivação da própria arte, que, por sua vez, teria dois atores, o artista, que passou a expressar suas sensações, e o observador, que se permite ter uma experiência com arte, e não apenas uma contemplação de determinados virtuosismos técnicos? Nesse sentido, questões apontadas na obra de Rosenkranz, e até mesmo no primeiro capítulo, quando foi abordado o feio na história da estética, se entrelaçam com fatos contemporâneos que foram decisivos para a mudança do fazer artístico e da relação com a arte.

A primeira transformação significativa para esse processo, sem dúvidas, foi a invenção da fotografia em 1839. Como observou Argan (1996), foi a partir daí que a relação entre as técnicas artísticas e as industriais se concretizou, e esse processo teve um impacto para a produção da pintura. Por um lado, houve uma profunda influência sobre o direcionamento da pintura e sobre o desenvolvimento das correntes artísticas ligadas ao impressionismo, por outro, houve a transformação do trabalho do pintor, pois muitos serviços sociais deixaram de ser dele e foram passados para o fotógrafo, como, por exemplo, a elaboração de retratos, vistas de cidades e campos, reportagens, ilustrações, etc. Com isso, a pintura ficou liberada da tarefa tradicional de ‘representar o verdadeiro’ e houve uma tendência de ela se colocar como pura pintura, isto é, “mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outra maneira irrealizáveis.” (ARGAN, 1996, p. 78 -79).

Por tudo isso, a pintura e, conseqüentemente, o desenho, a partir desse momento, tornaram-se livres da representação da realidade. Assim, podemos afirmar que esse fato vai se tornando cada vez mais decisivo no sentido de atribuir à arte sua autonomia, pois estava garantido que, por meio da fotografia, a representação da realidade ocorreria com uma precisão que, durante séculos, só seria possível por meio do trabalho árduo dos pintores. Nesse sentido, como colocado anteriormente, nos textos, tanto de Rosenkranz quanto dos artistas, podemos observar o aparecimento da defesa da manifestação da

sensibilidade do artista diante do mundo. Para analisarmos essa questão e tentarmos esclarecer de que maneira ocorrera, gradativamente, a ruptura com as regras acadêmicas e a entrada do elemento sensível na arte, escolheremos um elemento de representação, um objeto, no caso, a árvore, e observaremos de que maneira os artistas trabalharam o tema do momento no qual a obra de Rosenkranz foi escrita à Arte Moderna.

Para isso, analisaremos as pinturas realizadas pelos seguintes artistas: Constable, Courbet, Klee e Matisse. Podemos observar, também, que, à medida que esses artistas vão se libertando da representação da realidade, suas obras nos deslocam para uma nova maneira de fazer e pensar e arte, que por um lado, deixou de ser cheia de regras, e, por outro, os levaram para buscas artísticas, que trouxeram para a arte do século XX, uma nova relação entre o fazer e o pensar artístico. Na árvore de Constable podemos ver o rigor da representação, a ideia é que os galhos, folhas e os contrastes de luz e sombra deveriam ser representados com a maior precisão possível, da maneira como havia sido determinada pelas regras da arte acadêmica. Na árvore de Courbet, por sua vez, não existem tantos detalhes, dado que sua forma é elaborada por meio de manchas de tons de verdes e ocres. Para os efeitos de luz, opta por colocar o branco, que deixa evidente a relação claro/escuro. As árvores de Klee e Matisse, no entanto, são representações quase abstratas, bidimensionais, com cores se sobrepondo e podemos afirmar que não possuem nenhuma relação com a realidade.

Se Constable estava restrito a um conjunto de regras, Courbet anunciara um programa no qual o artista deveria pintar a partir daquilo que ele sentia, como colocado em sua frase “pinte o que você vê e o que você sente”, contudo, sua arte ainda mantém vínculos com a realidade, fato que não ocorre mais nas árvores de Klee e Matisse.

Para debater essa questão é importante recorrer aos escritos de Klee e Matisse nos quais eles falam sobre suas formas de verem o mundo e a arte. Klee (p. 64) afirma que “gostaria agora de considerar a dimensão dos objetos em um novo sentido, procurando mostrar como o artista costuma chegar a uma tal ‘deformação’, aparentemente voluntária, das formas naturais.” Segundo o pintor alemão, essa deformação ocorre porque o que está em jogo é a relação sensível do artista com o objeto, por isso, afirma “meu olho terreno enxerga longe demais e quase sempre vê através das coisas mais bonitas (‘ele não enxerga as coisas mais bonitas’ – é o que costumam falar de mim).” (p. 80). Assim, seu trabalho não representa as coisas como elas são, isto é, os objetos do mundo são simples elementos que proporcionam a experiência sensível do artista, ou seja, o mundo afeta o artista com suas formas, luzes,

claros, escuros, etc. E é o ‘ver através’, como colocou Klee, o que realmente importa. Desse modo, o objeto-árvore é um elemento que toca o artista e o que faz representar algo que foi percebido pela sua sensibilidade. O resultado disso é uma pintura que teve na árvore o objeto que despertou o fazer artístico, e não a árvore da realidade.

Matisse, por sua vez, apresenta em seu discurso algo muito próximo ao que disse Klee, dizendo que “o que importa é a relação do objeto com o artista, com sua personalidade, e o poder que ele tem de organizar suas sensações e emoções.” Por isso, defende que copiar os objetos é algo que não desperta nenhum interesse:

Então decidi afastar qualquer preocupação de verossimilhança. Copiar um objeto não me interessava. Por que eu retrataria o aspecto exterior de uma maçã, mesmo com a maior exatidão possível? Qual era o interesse de copiar um objeto que a natureza em uma quantidade ilimitada e que sempre pode ser concebido com maior beleza? (MATISSE, “Modernismo e Tradição” [1935], 2007, p. 141)

Desse modo, de acordo com Matisse, o desenho é “a tradução mais direta e mais pura de minha emoção”, por isso, segundo o artista, esses desenhos, que em uma observação superficial podem parecer uma simplificação absoluta das formas e cores, são “mais completos”, pois “são geradores de luz; vistos num dia nublado ou com uma iluminação indireta, contêm claramente, além do sabor e da sensibilidade da linha, a luz e as diferenças de valores correspondentes à cor.” (MATISSE, “Notas de um pintor sobre seu desenho” [1939], 2007, p. 177).

Procurar na arte moderna (e contemporânea) qualquer relação com a realidade e afirmar que há uma simplificação demasiada na forma são dois grandes equívocos, pois o que importa aqui é a dupla experiência sensível: o artista com sua emoção/sensação diante do objeto elabora seu trabalho e o observador que se deixa conduzir pelos elementos pictóricos. Nesse sentido, a árvore de Constable é uma redução drástica da experiência do observador, pois nela constatamos apenas o quanto o artista foi virtuoso na sua representação, enquanto a árvore de Courbet nos chama atenção para o brilho da luz do dia, mesmo sabendo que a realidade não é essa. A pintura de Klee nos conduz pelo emaranhado de linhas que vão configurando formas e cores enquanto a de Matisse nos faz perceber uma mancha de cores contornada pela cor preta. Do ponto de vista de Rosenkranz, poderíamos dizer que as pinturas de Constable e Courbet seriam uma manifestação do belo e que as de Klee e Matisse seriam uma manifestação do feio, por haver nela a deformação e a falta de qualquer relação com a realidade.

Assim, podemos reconhecer a grande mudança de ponto de vista que a Arte Moderna nos proporcionou, pois o artista não quer representar a realidade, e sim “enxergar através das coisas”, quer se deixar afetar pelo mundo e, a partir disso, produzir seu trabalho. Desse modo, se o universo da teoria da arte e de sua produção até o século XIX afirmavam que existiam maneiras de manifestar o belo, a obra de Rosenkranz apontou para uma relativização, ou seja: *o feio pode existir junto ao belo*. E, nesse sentido, constatamos que a ideia de deixar manifestar a emoção do artista cresce ao longo do tempo histórico. Por isso, afirmar que as árvores de Klee e Matisse são deformadas, feias e/ou incorretas (de acordo com os termos de Rosenkranz) é uma redução da própria percepção. O feio foi um conceito relativo ao belo e, ao longo do tempo, passou a ser algo que pode ser desconsiderado diante da manifestação da experiência sensível. Nesse sentido, o estudo do feio como categoria estética é uma demonstração de como um conceito que esteve presente no debate artístico desde os gregos foi se tornando um debate sobre a experiência da arte em si.

Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BORNHEIM, Gerd A. Introdução à leitura de Winckelmann. In: Winckelmann, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução: Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1993. (Tradução de *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755)
- CARREIRA, Eduardo (Org.). *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- COUBERT, Gustave. O Manifesto do Realismo (1861). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura – Vol.11: As escolas e o problema do estilo*. Coordenação da Tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Ed.34, 2013. (Tradução de *La Peinture*, 1995)
- ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2007. (Tradução de *Storia de la bruttezza*, 2007)
- HERRERO, David. O feio. IN: HERRERO, D. *Estética*. Barcelona: Editorial Herder, 1988.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. Tradução: Fulvia M.L. Moretto. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006. (Tradução de *Qu' est-ce que l' esthétique?*, 1997).
- KAPP, Silke. *Non satis est: excessos e teorias estéticas no Esclarecimento*. Porto Alegre: Escritos, 2004.
- KLEE, Paul. *Sobre arte moderna e outros ensaios*. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001. (Tradução de *Kunst-Lehre*, 1987)
- KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. (Tradução de *Tagebücher 1898 -1918*).
- LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011. (Tradução de *Laocoon*, 1766).

- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org). *A Pintura – Vol.4: O belo*. Coordenação da Tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Ed.34, 2004. (Tradução de *La Peinture*, 1995)
- MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre arte: Henri Matisse*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (Tradução de *Écrits et propos sur l'art*).
- MENNINGHAUS, Winfried. *Disgust: theory and history of a strong sensation*. Tradução: Howard Eiland, Joel Golb. Nova York: State University of New York Press, 2003. (tradução de *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, 2002)
- PARRET, Herman. *On the beautiful and the ugly*. In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v.34, p.21-34, 2011. Edição Especial 2.
- PLATÃO. *A República*. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. (Tradução do texto grego *Platonis Opera*, T.IV, 1949)
- ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Edição e tradução: Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero editor, 1992. (Tradução de *Aesthetik des Hässlichen*, 1853).
- SÜSSEKIND, Pedro. *O grito do Laocoonte. Sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller*. In: *Revista Ítaca* (Rio de Janeiro) , v. 12, p. 19-39, 2009.
- SÜSSEKIND, Pedro. A Grécia de Wincklemann. In: *Kriterion* (Belo Horizonte), no 117, p. 67-77, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/Intradução: *mimesis*, tradução, *enárgeia* e a tradição da *ut pictura poesis*. In: LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Como um raio fixo” Goethe e Winckelmann: O Classicismo e suas aporias. In: *PhaS: Revista de Estudos Clássicos* (Campinas), no 2, p.167-185, 2002.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estetica: la estetica antigua*. Madrid: Akal Ediciones, 2000.
- WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Tradução: Hebert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Editora Movimento, 1993. (Tradução de *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755)