

Exercício de reflexão sobre a categoria estética do Feio em sua oposição à do Belo (uma tentativa)

FLÁVIA NASCIMENTO FALLEIROS *

RESUMO: Esse artigo é uma tentativa de reflexão sobre a categoria estética do Feio, em sua oposição à do Belo; inicia-se, assim, com uma exposição sintética sobre os principais elementos de definição da beleza clássica, estabelecidos desde a antiguidade grega, validados durante o Renascimento e questionados mais claramente a partir do século XVIII; com o intuito de ilustrar a crescente ruptura com o padrão clássico de beleza, segue-se a esta exposição a análise de alguns trechos dos *Essaios sobre a pintura*, de Diderot, e do poema de *Vénus Anadyomène*, de Rimbaud, que são textos significativos de como se deu, gradativamente, a ascensão do feio ao estatuto de categoria estética plenamente válida nas práticas artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: Diderot; Estética; Feio e Belo; Rimbaud.

ABSTRACT: This paper attempts to examine the aesthetic category of the Ugly, in its opposition to the Beautiful. It begins with a synthetic exposition of the main elements of the definition of classical beauty, established since the ancient Greeks, validated during the Renaissance and which has been questioned most clearly since the eighteenth century. In order to illustrate the growing rupture with the classical pattern of beauty, this exposition is followed by the analysis of some passages from Diderot's *Essais sur la peinture*, and Rimbaud's poem *Vénus Anadyomène*, which are significant texts to show and understand how the Ugly gradually took place and became an aesthetic category fully valid in artistic practices.

KEYWORDS: Aesthetics; Diderot; Rimbaud; Ugly and Beauty.

* Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – câmpus de São José do Rio Preto – 15054-000 – SP – Brasil. E-mail: flanas7@gmail.com

I

Talvez poucas coisas haja, na arte, mais complexas e intrigantes do que o feio ou, melhor dizendo, a oposição entre o belo e o feio. Parafraseando a pergunta central do *Hípias Maior*, em que Platão se interroga sobre o que é o belo, seria possível perguntar: o que é o feio? De antemão se pode supor que sua definição – como propriedade ou qualidade de algo – só é possível a partir daquela do belo e por oposição a ela. Cabe então, em primeiro lugar, saber “o que é o belo” (PLATÃO, 2016, p. 244) e não simplesmente o que é belo, como explica Sócrates (personagem do diálogo platônico), insistentemente, a seu interlocutor, isto é, o que faz do belo, belo. Respeitando esta nuance de formulação (em que se distingue o belo das coisas belas) é que Platão investiga, com sua costumeira e incisiva técnica de questionamentos, a noção de belo (exercício repleto de ironia, em que Sócrates se finge ignorante). Para evidenciar a polissemia da palavra grega *kalós* (belo), diversas hipóteses são evocadas por ele, entre elas a de que o belo é um “belo pote [...] confeccionado por um bom oleiro” (*Idem*, p. 245-246), “uma bela virgem” (*Idem*, p. 245), ou “o ouro” (*Idem*, p. 247), o “apropriado” (*Idem*, p. 249), ou “ser rico, saudável e ser objeto de honras dos gregos para se poder alcançar a velhice” (*Idem*, p. 250), ou aquilo que “jamais parecerá feio em parte alguma, a pessoa alguma” (*Idem*, p. 250), ou “tudo aquilo que é útil” (*Idem*, p. 256), ou o “benéfico”, que é “causa do bom” (*Idem*, p. 259), ou ainda “aquilo que nos faz sentir prazer” (*Idem*, p. 260). Hípias concorda com todas elas, embora todas se revelem insatisfatórias graças aos desenvolvimentos de Sócrates que, assim, ridiculariza seu interlocutor, demonstrando que este é completamente incapaz de raciocinar filosoficamente. O diálogo, que de certo modo tematiza, em alguns trechos, a relatividade do belo (ao menos aos olhos de um leitor não filósofo, situado no século XXI), termina de modo surpreendente, com uma confissão de ignorância da parte de Sócrates e, ao mesmo tempo, com a proposição, por ele, de uma inesperada não-definição:

Assim, sempre que eu vou para casa e ele [um parente muito íntimo] me escuta dizer tais coisas, pergunta-me se não me sinto envergonhado de ousar discutir acerca de atividades admiráveis quando fica tão claramente mostrado, para minha confusão, que sequer sei o que é o belo *ele mesmo*. ‘Afinal como irás saber’, ele dirá, ‘quem apresentou um discurso – ou qualquer outra coisa – admiravelmente ou não, se ignoras o belo? [...] Sou da opinião, Hípias, de que realmente a conversação com ambos me beneficiou; com efeito, acho que sei o significado do adágio que diz que *aquilo que é belo é difícil*. (PLATÃO, p. 271-272).

Esse remate põe a nu a insciência e a arrogância de Hípias, ao passo que a modéstia intelectual de Sócrates, em oposição a ela, sublinha a grandeza deste, ele sim um verdadeiro filósofo em busca da verdade. O desfecho é uma aporia, pois a empreitada fracassa e Sócrates declara, ao final, que “aquilo que é belo é difícil”, frase que pode sugerir a interpretação do belo como algo de que não se pode dar uma definição universal e inteligível.

O vocábulo grego *kalós*, normalmente traduzido por belo, é, na verdade, dificilmente transponível a diversas línguas (português, francês, italiano, espanhol, etc.). Segundo Edson Bini, *kalós*“ exprime tanto a beleza física quanto a beleza moral, podendo ser traduzido

circunstancial, isolada ou conjuntamente por belo, elegante, apto, perfeito, excelente, nobre, admirável, honesto, honrado, ou outros adjetivos que denotem precisamente qualidades físicas e/ou morais”¹.

De acordo com J.-F. Groulier, *kalós* é um termo genérico, e a língua grega, no tempo de Platão, dispunha de vocábulos mais técnicos; por exemplo, *symmetria* (comensurabilidade, proporção), que designava todas as formas da beleza visível; e *harmonia* (afinação, acorde), que caracterizava o belo auditivo; o fato de lançar mão do vocábulo *kalós* permite a Platão, portanto, por em cena uma grande variedade de significados, de modo a fazer com que as acepções de honesto, justo e puro confundam-se com aquilo que é propriamente estético (GROULIER, 2004, p. 161)². *Kalós* se opõe a *aiskhros*, que guarda similaridade com o sentido de “asqueroso” em português, definido por Houaiss tanto como aquilo que causa nojo e repugna, quanto o que tem conduta condenável e é sórdido, ignóbil (HOUAISS, 2001)³; ou seja, comporta, também, duas dimensões, uma física e outra moral⁴.

Foi a partir desse vocábulo – *kalós* – que a ideia de belo foi teorizada por Platão⁵e, depois, pelos neoplatônicos. J.-F. Groulier afirma que ela se difundiu na Europa, contudo, por meio do latim *pulchritudo* (beleza), língua em que foi construída a teoria da arte, durante a Renascença, para somente depois se desenvolver em italiano, francês e outros idiomas (cada mudança linguística provocando, evidentemente, modificações de sentido); ainda segundo Groulier, no pensamento grego a definição do belo conforma-se a três orientações essenciais: (1) ética e metafísica, através da identificação entre o belo, o verdadeiro e o bem⁶; (2) estética, que privilegiou antes de mais nada o campo do visual e se estabeleceu solidamente durante a Renascença, momento em que o sentido da beleza (*pulchritudo* e, depois, *bellezza*) condicionou-se pelo primado do olhar, da visão; (3) artística, enfim, orientação determinante, dentre as outras, em que se estabeleceu e vigorou na cultura europeia até o século XIX. Durante todo esse longo período, a identificação da arte ao belo, desde que se firmou, revelou-se repleta de ambiguidades, tendo também constituído uma fonte de problemas e aporias, o que acabaria levando, bem mais tarde, a seu questionamento radical pelo pensamento estético moderno (GROULIER, 2004, p. 160).

¹ Trata-se de uma nota de rodapé do tradutor da edição citada do *Hípias Maior*; encontra-se à p. 233.

² Todas as citações de obras em língua estrangeira foram traduzidas por mim; as traduções são livres e o conteúdo é, amiúde, sintetizado em paráfrases, por isso nem sempre as ideias inspiradoras desse artigo estão entre aspas; quando entre aspas, a tradução reproduz exatamente o trecho citado.

³ Segundo Houaiss, o vocábulo “asqueroso” deriva, pelo latim, do grego *eskhára*, que é a “crosta que se forma numa chaga, concha de casca, carapaça de animal”; é surpreendente, contudo, a semelhança do português “asqueroso” com o grego *aiskhros* (antônimo de *kalós*).

⁴ A etimologia confirma os entrecruzamentos dos campos estético e moral: a palavra “bonito” parece provar que a identificação entre as ideias de beleza e bondade é uma evidência; adotada em português no século XVI, deriva do latim *bonus* (bom), provavelmente com interferência do espanhol *bueno*; bonito, etimologicamente, significa portanto bom; quanto a belo, vem do latim *bellus a, um*, também diminutivo de *bonus* (são cognatos de bom, derivam portanto da mesma raiz). Já a etimologia de “feio” reforça a oposição: deriva do latim *foedus, a, um*, “feio, hediondo, horrível; sujo, porco”.

⁵ Platão trata do belo em outros textos, entre os quais *O Banquete* deve ser lembrado, por conter uma discussão importante sobre o problema.

⁶ Esta acepção desenvolveu-se fortemente durante a Idade Média, de que data a expressiva formulação *Pulchrum perfectum est*.



O Discóbolo: leveza, equilíbrio, regularidade na composição (British Museum)⁷.

Durante a Renascença, consolidou-se uma das ideias mais longevas para a definição estética do belo: a de que a proporcionalidade é um de seus atributos essenciais. Tal concepção do belo foi tomada de empréstimo à obra de Vitruvius, *De Architectura* (Século I a-C.), que a fundamentou sobretudo nas noções de *diathesis* (ordem das partes em relação à totalidade), *eurythmia* (encanto resultante da composição das partes) e *symmetria* (relação de conveniência entre as partes e a totalidade da obra). Essas características do belo foram depois retomadas, quase sem modificações, até o século XIX, passando por diversas etapas em que foram a cada vez analisadas (ou, antes, reanalisadas), justificadas e empregadas na fundação de variadas doutrinas, por exemplo como fez Hegel em sua estética, em que as definiu como categorias constitutivas da beleza da forma abstrata (GROULIER, 2004, p. 162). Também é preciso dizer que, no período renascentista, igualmente, com a passagem do grego *kalós* ao latim *pulchrum* / *pulchritudo* e, depois, ao italiano *bellezza*, operaram-se deslizes importantes, a partir dos quais se entrecruzaram ainda mais complexamente o metafísico, o ético e o estético. Groulier lembra alguns desses deslizes de sentido: na noção de *pulchrum* (belo), está implicado um esforço para julgar e compreender as propriedades estéticas objetivas inerentes à realidade e ao mundo, isto é, o conceito latino *tem*, entre outros significados, o

⁷ Célebre estátua do escultor grego Miron, feita por volta de 455 A.-C., em bronze, segundo alguns testemunhos; é uma das mais copiadas ao longo dos séculos e a reprodução acima, conhecida como “Cópia Towley”, foi feita em mármore e se encontra no *British Museum*, que autoriza a reprodução para fins acadêmicos.

de compreensão intelectual, inclusive na esfera daquilo que é sensível. E no italiano *bellezza*, vocábulo consagrado nas teorias renascentistas da arte, essa noção deve contemplar diversas exigências contraditórias. A esse respeito, sublinha J.-F. Groulier:

bellezza deve se conformar à *idea* como instância superior, ela deve se realizar na obra como sistema ideal de proporções e de medidas, explorando, ao mesmo tempo, a totalidade das formas da realidade empírica e, enfim, apoiando-se sobre regras artísticas fixadas *a priori* e sobre o exercício efetivo da arte, ela nos mostra que a obra é uma segunda criação da natureza, uma *natura naturans*, análoga à beleza divina (GROULIER, 2004, p. 164-165).

Para compreender melhor o alcance desse significado de *bellezza*, J.-F. Groulier cita um trecho do *Microcosmo della pittura*, publicado em 1657 por Francesco Scannelli; trata-se de um excerto significativo, segundo Groulier, pelo fato de reunir as finalidades do ideal clássico:

A beleza (*bellezza*) tão desejada não passa de um reflexo da suprema luz, algo como um raio da divindade, e ela me parece constituída de um equilíbrio harmonioso das partes (*buona simetria di parti*) aliada à doçura (*suavità*) das cores que representam, na terra, as relíquias e promessas da vida celeste e imortal (SCANNELLI, *apud* GROULIER, 2004, p. 165).

Mais tarde, no século XVIII, os principais autores, das mais diversas formações culturais, retomam muitas ideias sobre o belo presentes nos antigos tratados (tanto da antiguidade grega quanto da Renascença). Muitos comentaristas aludem à importância do *Traité du beau*, publicado em 1715, por Jean-Pierre Crousaz. Nele, com pretensões metodológicas inspiradas em Descartes, o tratadista francês desejava chegar a uma definição precisa do belo, embora reconhecesse, desde as primeiras linhas, “que há sem dúvida bem poucos termos dos quais os homens se servem mais do que ‘belo’ e, no entanto, nada é menos determinado que sua significação, nada é mais vago que sua ideia” (*apud* GROULIER, 2004, p. 165). Já de acordo com Elio Franzini, Crousaz formulou um princípio que teve enorme fortuna em seu século, segundo o qual “haverá beleza se a unidade (ou uniformidade) prevalecer sobre as diferenças, sobre a variedade” (FRANZINI, 2000, p. 95). Na definição de Crousaz imperam, portanto, também as ideias de concordância: o belo existe desde que se manifeste como unidade na variedade, de acordo com uma **ordem** que pertença às próprias coisas e que encontra no mundo das artes – é o que sustenta Crousaz – em especial na arquitetura e na música, suas principais manifestações simbólicas. Assim, para Crousaz, variedade, uniformidade, regularidade, ordem e proporção, atributos do belo postulados há séculos, são o que determina o sentido “absoluto” da beleza (um sentido em que se destaca sobretudo, também neste caso, uma preocupação metafísica). Franzini lembra também a importância das ideias de Shaftesbury (1671-1713) para as metafísicas do belo, que passam a adotar, depois dele, um preceito segundo o qual a faculdade de julgar o belo implica na faculdade de julgar a própria realidade, o que conduz a uma identificação entre o belo e o verdadeiro; nessa perspectiva,

não somente toda beleza é verdade, como também toda verdade pode ser intimamente compreendida a partir do sentido da forma, isto é, de sua própria beleza, que tem como essência uma ‘virtude’ suprassensível, incapaz de ser captada pelos sentidos, podendo sê-lo apenas por uma pura intuição (FRANZINI, 2000, p. 101).

As ideias de regularidade, equilíbrio, simetria, proporcionalidade, mais facilmente compreensíveis – porque visualizáveis ou audíveis – nos domínios da arquitetura, pintura, escultura e música, expressaram-se igualmente, ao longo de séculos, como critérios do belo, naquilo a que hoje se dá o nome de literatura. Esse belo – o clássico – aparecia já na *Poética* de Aristóteles, um texto de teor normativo que estabeleceu regras rígidas e duradouras de composição para a tragédia, a fim de determinar “como se hão de compor as fábulas para o bom êxito do poema” (ARISTÓTELES, 1995, p. 19); todo o texto é perpassado pela ideia da arte (*poiesis*) como imitação, mas Aristóteles explica que há diferentes meios de imitar, objetos diversos a serem imitados e maneiras distintas para fazê-lo. A comédia e a epopeia são também artes miméticas, porém inferiores à tragédia, que é o território do belo, expresso numa composição que obedece às noções de ordem e de unidade, bem como a imperativos de natureza moral sobre o objeto a ser imitado: o registro da “nobreza” é o da tragédia, tanto no que diz respeito ao tema (Aristóteles fala de “ações nobres”), quanto à linguagem que, além de ser igualmente nobre, isto é, obedecer a regras de decoro (sem termos chulos, por exemplo), deve comportar ritmo, melodia e canto. Outro imperativo diz respeito à extensão que, juntamente com a ordem (critérios de proporcionalidade), resulta no belo. Aristóteles interdita, para a tragédia, a representação do irracional, do monstruoso, do improvável e do impossível.

Feito esse breve apanhado, um esclarecimento se impõe: não se trata, aqui, de afirmar que o irregular e o assimétrico, o cômico ou o disforme – compreendidos como feio – estivessem ausentes das representações artísticas; muito ao contrário, estavam e sempre estiveram presentes na arte ocidental, desde a Grécia antiga, e atravessaram as eras. Porém, durante séculos, a categoria estética do feio – associada ao mau, ao vício e à imperfeição – não gozara do mesmo *status* que o belo, este sim, sinônimo de arte (grande arte, Belas Artes, Belas Letras), como foi dito anteriormente; o que não impediu que o feio causasse interesse, como se pode ver por um trecho da mesma *Poética* em que Aristóteles, ao fazer uma constatação antropológica – o homem é um animal mimético – explica que a arte poética parece dever sua existência a duas causas naturais, sendo uma delas a tendência do homem a experimentar prazer com as representações; a outra, o fato de o homem manifestar, desde seu nascimento, uma tendência à “imitação”, à qual recorre, inclusive, para seu aprendizado. Logo em seguida, ele afirma que o homem sente prazer até mesmo ao contemplar imagens que representam coisas que lhe seriam penosas na realidade, como as formas horrendas de certos animais ou as imagens de cadáveres.



Estatueta grega (por volta de 300 A.-C.) – *British Museum*
Série *Grotesque figures* (Foto: Flávia Nascimento Falleiros)

Essas considerações introdutórias, forçosamente muito condensadas, destinavam-se a destacar rapidamente a complexidade das relações entre o belo, o bom, o verdadeiro e até mesmo o divino, por um lado, e, por outro, a prevalência, ao longo dos tempos, da identificação da arte com o belo, de acordo com aqueles critérios elencados anteriormente, definidores de um belo ideal (o clássico) que excluía da esfera de uma arte tomada como “superior” a categoria estética do feio. As fissuras nesse edifício do belo clássico, que vão surgindo vagarosamente, parecerão mais evidentes a partir da segunda metade do século XVIII, devido a razões de ordem múltipla⁸, entre as quais devem ser destacadas algumas das novas ideias que levaram à constituição de uma disciplina até então inexistente no campo da filosofia: a estética, com a qual surgiram noções filosóficas tais como o “gosto” e o “gênio”, determinantes para o enfraquecimento do equilíbrio multissecular contido na teoria clássica do belo.⁹Muitos foram, então, os pensadores que se consagraram à reflexão sobre a fruição estética e seria impossível citá-los todos aqui. Além da enorme importância da sempre

⁸ Embora não seja possível explorar, neste artigo, as relações entre as esferas estética e política, é preciso registrar, ainda assim, que o advento da modernidade política (o fim do Antigo Regime, a Revolução burguesa e o conseqüente desenvolvimento de uma nova fase do capitalismo) foi algo determinante para a erosão do ideal de belo clássico.

⁹ Seria inviável fazer aqui uma síntese das complexas discussões sobre o belo no setecentos, levando em conta as contribuições dos iluministas ingleses, franceses, alemães. Aludiremos apenas a algumas delas, que se encontram um pouco mais exploradas no artigo “Estética, romantismo(s) e modernidade poética”, cujas referências completas encontram-se no final do texto.

lembrada “terceira crítica” de Kant que, contudo, aparece apenas no final do século (*Crítica da razão do juízo*, de 1790) e que forneceria, nas décadas seguintes à sua publicação, as bases do ideário romântico, muitos outros contribuíram, bem antes de Kant, para fundar a estética como disciplina filosófica autônoma. Pode-se lembrar o exemplo de Hume (1711-1776), cujos *Ensaios estéticos* (1757) tiveram um impacto considerável no pensamento de seu tempo. Ele aparece hoje como um precursor, tanto da psicologia quanto da sociologia da arte, por ter proposto os fundamentos de uma verdadeira teoria estética: a de uma filosofia empirista, que aborda os problemas da arte não mais por meio de um estudo das obras guiado pelo conjunto de regras clássicas (nem mais *kalón*, tampouco *pulchrum* ou *bellezza*), mas sim pelo viés do **sujeito** da experiência artística. Com isso, nas reflexões sobre a arte, o interesse se desvia da obra considerada em si mesma em relação com regras pré-estabelecidas, para que se privilegie uma reflexão que leve em conta a maneira como ela é recebida pelo público, isto é, passa a ser colocada a questão das condições psicológicas do prazer estético. Segundo R. Bouveresse,¹⁰ é possível conceber duas formas de estética bem diferentes: uma vê na arte um momento conceitual; a outra, como a estética do século XVIII, atribui uma grande importância à sensação e ao sentimento enquanto tais. Apenas o segundo tipo de estética, a que se vinculam os *Ensaios* de Hume, define o sentimento estético como perfeitamente específico. De modo geral, a estética do setecentos valoriza a originalidade da experiência artística e o julgamento dos conhecedores. São estas características que lhe garantem, ainda hoje, um interesse. Além disso, deve-se lembrar que o século XVIII atribuiu à noção de sensação uma grande relevância e isso se estampa em todas as teorias então concebidas: a da sensibilidade, do gênio, do gosto, da cor. A *Enciclopédia* de Diderot define a sensibilidade em sua relação com o aspecto mais “estético” – no sentido etimológico desta palavra – dos objetos. O sensível não emana do “coração” humano, e sim da faculdade das sensações que certas partes do corpo têm de perceber as impressões causadas por objetos externos e de produzir, por conseguinte, movimentos procedentes do grau e da intensidade de tal percepção.

Também na França, já em princípios do século, o abade Du Bos, outro esteta do sentimento, publicara as *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). Esse texto é considerado por muitos como um dos fundadores da reflexão estética moderna (pré-kantiana). Como aponta o filósofo Marc Jimenez, Du Bos ainda é um representante da doutrina clássica, mas sua visada pode ser tomada como moderna, pois ele considera que, em matéria de arte (pintura e poesia), o sentimento ensina certamente muito mais do que pode ensinar a razão, o que equivale, já, a afirmar que a predileção experimentada por certos quadros ou versos depende unicamente do **gosto** daquele que vê ou lê (ou ouve) e que a arte pode comover ou impressionar causando prazer, tanto quanto aflição (V. JIMENEZ, 1997, p. 96-97). Um pouco mais tarde, Montesquieu, num ensaio sobre o gosto (1757), admite que “a alma conhece por suas ideias e seus sentimentos” e que, mesmo que se oponha “a ideia ao sentimento”, “quando ela [a alma] vê uma coisa, ela a sente” (MONTESQUIEU, 2012, p. 12). Ainda que continue atribuindo importância à razão no julgamento estético e na atividade cognitiva, como se vê no trecho citado Montesquieu também já aponta para o

¹⁰ Os desenvolvimentos relativos a Hume, neste artigo, devem-se a Renée Bouveresse.

papel do sentir, agora em pé de igualdade com o intelecto (a razão). O problema do gosto (*taste, goût*) tem grande destaque nas discussões filosóficas do século XVIII; ele logo cessará de ser definido segundo as convenções sociais e a tradição clássica, para ser analisado em relação a sua formação, de acordo com as variações históricas; assim se coloca também a historicidade do belo.

Outra noção-chave do setecentos é o gênio, a que Du Bos já havia atribuído grande importância, tentando entendê-lo (em vão) por meio de uma explicação fisiológica, concluindo, ao cabo de seus esforços, que o gênio escapa às explicações físicas. Suas ideias serviram de prelúdio à definição que dará do gênio, cerca de trinta anos mais tarde, Charles Batteux, em *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746): para Batteux, o gênio será aquele que está apto a perceber a natureza sob novas relações. Definição importante, de que decorre a seguinte asserção: quando a imitação da natureza é feita pelo gênio, ela deixa de ser uma cópia servil para se transformar na ocasião de criar relações inéditas, fonte de novos prazeres (JIMENEZ, 1997, p. 103). Daí à concepção de gênio proposta por Diderot, há apenas um passo. Seduzido por sua vez pela concepção do gênio como homem incomum – que seria adotada também pelos românticos alemães – Diderot vai além dela: o filósofo de Langres considera o gênio como aquele que tem aptidão para sentir uma infinidade de sensações. O homem de gênio – agora já muito semelhante àquilo que, no século seguinte, passaria a ser denominado como “artista” – é praticamente “forçado” a sentir; ele é aquele cuja “alma, mais extensa, surpreendida pelas sensações de todos os seres, interessada por tudo aquilo que se encontra na natureza, não recebe uma ideia sequer que não desperte nele um sentimento; tudo o anima, e tudo nele se conserva” (DIDEROT, 2013). Essa concepção do gênio é realmente uma novidade: nela, o tipo de conhecimento específico que leva à criação da obra de arte não é mais devido a um dom inexplicável do céu nem à obediência a regras pré-estabelecidas, sendo, antes, relacionado a seu meio e à época de sua manifestação. Prova disso é que se passa a estudar a gênese da obra de arte no espírito do autor, o que levanta o problema das faculdades que participam de sua criação e do modo como elas operam; investiga-se, também, o papel da imaginação, do entendimento e do sentimento no impulso que leva à criação da obra de arte. Assim, atravessando o século e as fronteiras europeias, indo de Crousaz a Du Bos, Montesquieu e Diderot, passando por Batteux e Hume ou Shaftesbury e chegando, no final do século, a Kant, verifica-se uma crescente ruptura com o belo e o racionalismo clássicos. Conclui-se a passagem das Belas Artes à arte, bem como das Belas Letras à literatura.

II

Depois disso se tornará possível a incorporação definitiva, à produção artística, do feio como categoria estética. Como ilustração dos caminhos percorridos do século XVIII ao XIX, propõe-se a seguir o exame de alguns excertos literários: alguns retirados da crítica de arte de Diderot (*Essais sur la peinture*) e outro retirado da obra poética de Arthur Rimbaud (*Vénus*

Anadyomène). Até aqui, esse artigo tratou majoritariamente da problemática do belo a partir de seus significados mais amplos no campo das artes visuais (arquitetura, escultura, pintura), pois foi pelo primado da visão, como já dito, que se condicionou a ideia do belo clássico. A escolha de prosseguir a reflexão pelo recurso ao campo literário tem suas razões de ser, como se verá mais adiante.

Primeiramente cabe lembrar que data do século XVIII, também, a invenção da crítica de arte, que nasceu na França com as bienais de pintura. Criou-se, com elas, um novo gênero literário denominado “Salões”, essencial para a formação de um público apreciador de arte, até então inexistente. Diderot foi um dos expoentes nesse gênero novo. Em sua crítica, é possível observar um movimento de flutuação entre classicismo e modernidade, sem dúvida significativo do momento de transição em que viveu. No que diz respeito ao classicismo, ele se exprime ainda, em muitos momentos, no elo entre estético e ético; quanto à modernidade (aqui como antônimo de clássico e de classicismo), manifesta-se, por exemplo, em seu horror à pintura acadêmica, cujas regras considera incompatíveis com o gênio, por constituírem um entrave à expressão da “verdade”, conceito que inclui, nos escritos de Diderot, coisas tão diversas quanto: força, abundância, rusticidade, irregularidade, patético, etc., adjetivos, todos eles, opostos aos postulados definidores do belo clássico e, por isso, expressivos da ruptura com seus paradigmas.

Em seus *Ensaio sobre a pintura*¹¹, Diderot elogia incessantemente a verdade resultante, em arte, da observação da natureza. Desde as primeiras páginas, ele sublinha a necessidade de o pintor consagrar-se, em suas realizações, à “cópia” da “natureza”. Esses dois vocábulos repetem-se abundantemente ao longo do texto. A obsessão com a cópia da natureza remete, normalmente, a uma concepção clássica de arte. No caso de Diderot, porém, ela deve ser entendida como uma crítica contundente ao academismo. Assim a “natureza” se opõe, para Diderot, no contexto dos *Ensaio sobre a pintura*, ao “modelo” copiado pelos pintores. Sua estética do natural é recusa da cópia do modelo:

O que têm em comum um homem que tira água do poço em seu pátio e aquele que, não tendo o mesmo fardo a puxar, simula desajeitadamente essa ação, com seus dois braços para o alto, de pé sobre o estrado da escola?¹² O que tem em comum aquele que finge morrer com aquele que expira em seu leito ou que é açoitado na rua? O que tem em comum o lutador de escola com o de minha esquina? Esse homem que implora, que reza, que dorme, que pensa, que desmaia por força de sua vontade, o que tem ele em comum com o camponês estendido pela fadiga na terra, com o filósofo que medita a um canto da lareira, com o homem sufocado que desmaia na multidão? Nada, meu amigo, nada. (DIDEROT, 1984, p. 14-15).

Além do quê, Diderot não exclui da natureza as formas do feio: “A natureza nada fez de incorreto. Toda forma bela ou feia tem sua causa, e de todos os seres que existem, não há um sequer que não seja como ele deve ser” (DIDEROT, 1984, p. 11). Dialogando com seu

¹¹ O título completo é: *Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*. Também divulgado inicialmente em forma de manuscrito. A primeira impressão é póstuma e data de 1795.

¹² Por “escola”, entenda-se academia.

leitor, a quem se dirige diretamente, em tom quase íntimo, o filósofo enumera e descreve detalhadamente alguns casos que apóiam seu elogio da cópia da natureza: o caso de uma mulher vitimada pela cegueira na juventude e os desdobramentos disso no aspecto de seu semblante e até mesmo do colo e do pescoço; o de um homem cujas costas e cujo peito têm uma forma convexa, etc. Diderot aconselha aos jovens pintores que, em vez de frequentarem a academia (“escola”), prefiram, antes, sair em busca “das cenas públicas”: “Deveis ser observadores nas ruas, nos jardins, nos mercados, nas casas, e aí tereis ideias justas sobre o verdadeiro movimento nas ações da vida” (DIDEROT, 1984, p. 16), pois a cópia do modelo é prejudicial à “imaginação”:

[...] a verdade da natureza se esquece, a imaginação se enche de ações, de posições e de figuras falsas, afetadas, ridículas e frias. Armazenando-se nela [na imaginação], dela sairão para se atar à tela. Todas as vezes que o artista pegar seus lápis ou seu pincel, esses enfadonhos fantasmas despertarão, apresentar-se-ão a ele; ele não poderá se desviar deles e será um prodígio que consiga exorcizá-los para expulsá-los de sua mente. Conheci um jovem de muito gosto que, antes de lançar o menor traço à tela, punha-se de joelhos e dizia, “Meu Deus, livrai-me do modelo”. Se hoje é tão raro ver um quadro composto por um certo número de figuras sem nele encontrar, lá ou acolá, algumas dessas figuras, posições, ações, atitudes acadêmicas que desagradam mortalmente um homem de gosto, e que só podem se impor àqueles para os quais a verdade é estranha, acusem, por isso, o eterno estudo do modelo da escola (DIDEROT, 1984, p. 15).

Em outro momento, ao discorrer sobre a necessidade, no quadro, de um equilíbrio entre o conjunto e os detalhes, que devem ser introduzidos, segundo Diderot, “sem destruir a massa” (DIDEROT, 1984, p. 17), ele afirma que essa é uma “tarefa do estro, do gênio, do sentimento e do senso de refinamento”¹³, o que também inscreve suas ideias numa perspectiva anticlássica, para a qual importa ao contrário apenas o equilíbrio resultante da ordem e da simetria dos elementos. Diderot se preocupa igualmente com aquilo que, em matéria de representação pictórica, é da ordem do impalpável, por exemplo a “cor da paixão”, que lhe motiva a seguinte indagação: “Teria a tez de uma mulher o mesmo colorido... durante a espera do prazer, quando nos braços do prazer e ao sair deles? Oh, meu amigo, o que é a arte da pintura! Concluo em uma linha o que o pintor mal chega a esboçar em uma semana [...]”¹⁴ (DIDEROT, 1984, p. 25). Eis aí outro ponto de vista que permite relativizar o sentido de sua estética naturalista. Diderot interroga as relações entre arte e natureza de diversos outros modos. Em dado momento, lançando mão da *ekphrasis*, ele problematiza a relação da natureza ao quadro. Esse quadro, entretanto, é totalmente **imaginário**. Diderot começa propondo ao leitor que **imagine** um passeio pelo Jardim das Tulherias, pelo Bosque de *Boulogne* ou por qualquer outro lugar afastado dos Campos Elíseos, um passeio sob velhas árvores,

¹³ No original, *sens de l'exquis*; *exquis* é vocábulo de difícil tradução, podendo significar “delicado, refinado, raro”, etc. Quanto à palavra “estro”, foi utilizada como tradução de *verve*, cujo sentido pode ser o de “viva inspiração” ou “fantasia criadora”.

¹⁴ Essa preocupação remete à Querela dos Antigos e Modernos, importante em matéria de estética pictural, que opôs os defensores da superioridade da cor aos defensores da superioridade da linha (traço, traçado). Diderot parece se colocar entre os que atribuem maior importância à cor, como se vê pelo trecho citado.

[...] no momento em que o sol mergulha seus raios oblíquos por entre a massa espessa dessas árvores cujos galhos entrelaçados os detêm, os refletem, os interrompem ou rompem, dispersando-os sobre os troncos, sobre a terra, entre as folhas, produzindo à nossa volta uma variedade infinita de sombras fortes, de sombras menos fortes, de partes obscuras, iluminadas, menos iluminadas, escancaradamente iluminadas; então as passagens da escuridão à sombra, da sombra à luz, da luminosidade à luz ofuscante, são tão suaves, tão tocantes, tão maravilhosas que o aspecto de um galho, de uma folha detém o olhar e suspende a conversação até em seu momento mais interessante. Nossos passos se detêm involuntariamente: nosso olhar passeia pela tela mágica, e exclamamos: que quadro! Oh, como ele é belo! Parece que consideramos a natureza como o resultado da arte. E reciprocamente, caso ocorra que um pintor repita o mesmo encantamento na tela, parece que olhamos o efeito da arte como o da natureza. Não é no Salão, mas sim no fundo de uma floresta, entre as montanhas que o sol sombreia e ilumina, que Louthembourg e Vernet¹⁵ são grandes (DIDEROT, 1984, p. 27).

Como se vê, o filósofo inverte as relações clássicas entre arte e natureza: o espectador se extasia diante da cena “natural” – porém imaginária – **como diante** de um quadro e **vice-versa**. A formulação é paradoxal e, por meio desse paradoxo, natureza e arte aparecem como realidades intercambiáveis. É preciso dizer que a concepção de natureza diderotiana não é una. Ele pode se referir, com esse vocábulo, tanto à “natureza imitada” quanto à “natureza a imitar” (MAY, 1957, p. 10), a que se pode acrescentar – tudo indica – uma **natureza imaginada**. É portanto tarefa difícil compreender a relação entre arte e natureza em Diderot. Ele utiliza com frequência a expressão “imitador de natureza”, muito em voga no século XVIII. Segundo Gita May, o “imitador de natureza”, para Diderot, não é o artista que copia rigorosamente o natural, mas sim aquele que atinge a “harmonia de suas [próprias] intenções estéticas”, algo que o filósofo denomina de “modelo interior” (MAY, 1957, p. 78). Trata-se de algo distinto do modelo natural, algo que nada tem a ver com a imitação servil da realidade externa ao artista e que deixa supor a importância da imaginação artística, como se pode constatar também em outro trecho dos *Ensaio sobre a pintura*, no qual é examinado o problema técnico denominado claro-escuro:

Imaginal como na geometria dos indivisíveis de Cavalieri toda profundidade da tela é cortada, em qualquer sentido, por uma infinidade de planos infinitamente pequenos. O difícil é dispensar de modo justo a luz e as sombras, tanto em cada um desses planos, como em cada fatia infinitamente pequena dos objetos que os ocupam; são os ecos, os reflexos de todas essas luzes umas sobre as outras. Quando esse efeito é produzido (mas quando e onde ele é?), o olhar se detém; ele repousa. Satisfeito por toda a parte, por toda a parte ele repousa; ele avança, ele penetra, ele é reconduzido ao caminho percorrido. Tudo está interligado, tudo se relaciona. A arte e o artista são esquecidos. Não é mais uma tela, é a natureza, é uma porção do universo que se tem diante de si (DIDEROT, 1984, p. 30).

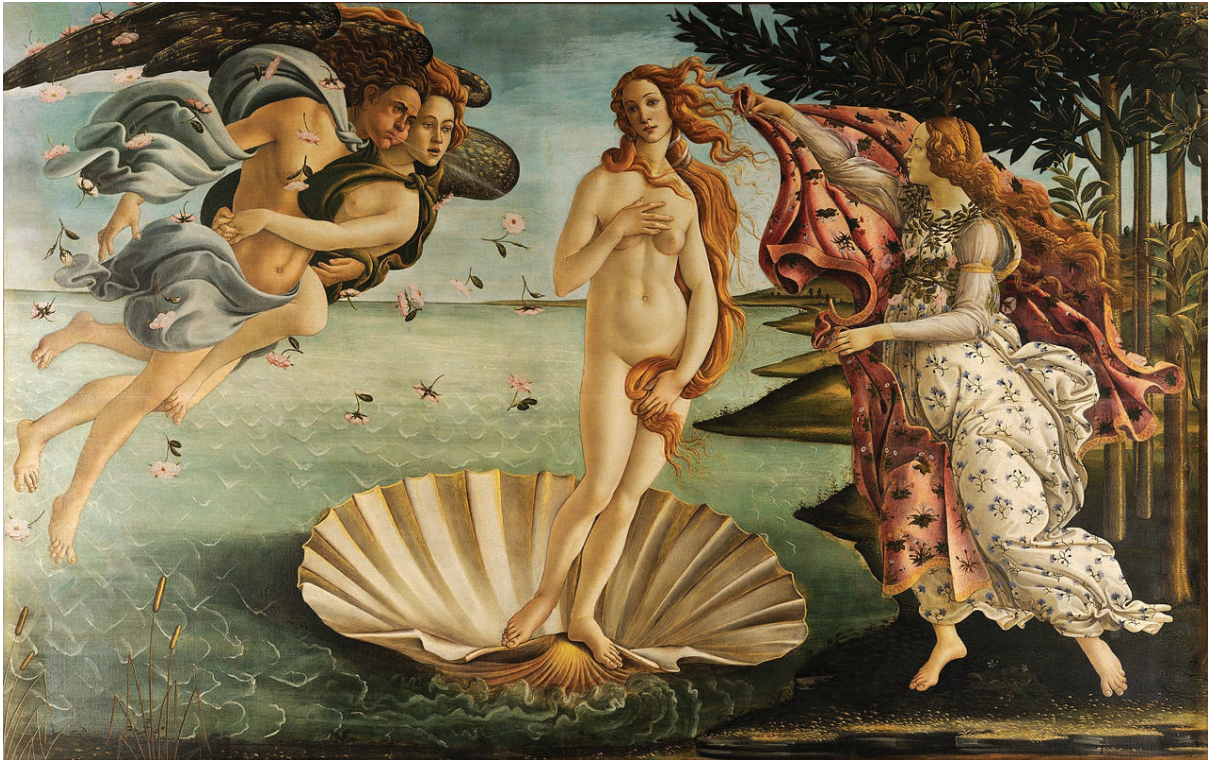
Diversos autores já apontaram para o fato de Diderot ter tido o pressentimento de um movimento revolucionário em pintura, que só se concretizaria um século após a redação de

¹⁵ Pintores apreciados por Diderot.

seus textos de crítica de arte: o impressionismo, que de fato é evocado no espírito do leitor dos séculos XX e XXI à leitura do excerto acima. Também se tem falado de sua sensibilidade pré-romântica, de que os *Ensaaios sobre a pintura* contêm exemplos, entre eles o seguinte, sobre a Praça Luís XV: “Se eu tivesse tido que fazer a Praça Luís XV, teria evitado abater a floresta. Teria querido que dela vissem a profundidade obscura entre as colunas de um grande peristilo. Nossos arquitetos não têm gênio” (DIDEROT, 1984, p. 52).

A praça a que se refere o trecho acima é a atual Praça da Concórdia, a mais importante criação arquitetônica do século XVIII em Paris (obra de Gabriel), exemplo de jardim clássico à moda francesa (completamente oposto ao jardim à moda inglesa, este sim romântico por excelência). A perspectiva diderotiana, no comentário acima, parece anticartesiana, no sentido em que o filósofo critica o regrado, o ordenado simetricamente (como é o caso da Praça da Concórdia). Por fim, um comentário sobre as ideias de Diderot relativas aos supostos “assuntos ingratos” em arte: ele pensa que é somente para o “artista comum” que existem assuntos comuns: “Tudo é ingrato para uma mente estéril” (DIDEROT, 1984, p. 61). Trata-se de uma postura surpreendente para a época, uma postura anticlássica.

Mais de um século distancia as obras de Denis Diderot (1713-1784) e Arthur Rimbaud (1854-1891). Separados por um oceano açoitado pelas vagas furiosas dos tumultos políticos de toda sorte e por aquelas, não menos agitadas, de tantos movimentos esteticamente inovadores na literatura e nas artes em geral, as personalidades desses dois homens tampouco têm algo em comum. Colocar lado a lado o ilustre enciclopedista e o *enfant terrible* da poesia francesa da segunda metade do século XIX talvez seja, por isso mesmo, um procedimento com alguma virtude heurística (na perspectiva desse artigo). Possível apenas graças a uma boa dose de arbitrariedade, esse procedimento consiste num radical salto no tempo que pode permitir apreciar, de longe, a erosão do edifício do belo clássico ocorrida numa centena de anos e a incorporação definitiva e plena da categoria estética do feio à arte. A escolha dos dois termos comparativos – na verdade incomparáveis e limitados a curtíssimos excertos (trechos escolhidos dos *Essais sur la peinture* e o poema *Vénus Anadyomène*) – foi sugerida por um elo comum: a pintura, precisamente. Diderot ocupou-se, em sua crítica de arte, em julgar, emitir valores de juízo sobre os quadros expostos no *Salon Carré* do Museu do Louvre, valendo-se muitas vezes desses escritos para refletir sobre diversos problemas estéticos, em especial sobre as relações entre a pintura e a poesia e sobre as especificidades de cada uma dessas artes (o vocábulo “poesia” está empregado, aqui, num sentido diverso daquele que lhe é dado hoje; deve ser entendido como aquilo que hoje se chama “literatura”). Serviu-seda pintura para fazer “literatura” e refletir sobre questões estéticas. Rimbaud, em sua *Vénus Anadyomène*, serviu-seda pintura para fazer poesia moderna, e o fez de modo irreverente e iconoclasta.



O nascimento de Vênus (+ou- 1483), de Sandro Botticelli

Vênus é uma antiga divindade itálica, protetora da vegetação e dos jardins, e foi assimilada, a partir do século II d.-C., à Afrodite grega, cujos atributos incorporou. A tradição ocidental nomeou como Vênus inúmeras representações que são, na verdade, as de Afrodite, ou cópias romanas da deusa grega. Desde a Antiguidade, foi objeto de incontáveis representações (pintura, escultura) em homenagem à beleza feminina, sempre aparecendo de frente, a emergir das águas (sentido etimológico de *anadyomene*: “nascendo/surgindo das águas/ondas”), e nua, como era permitido apenas aos deuses e deusas, quando representados. Uma das primeiras de que se tem notícia é a *Aphrodite Anadyomene* de Apeles, o mais célebre pintor da Antiguidade grega; sua obra é considerada a inspiradora da longa tradição que viria nos séculos posteriores. Apeles viveu no século IV a.-C. e sua *Afrodite* se perdeu, mas dela existe uma descrição dada por Plínio em sua *História natural* (77 a 79 d.-C.), espécie de enciclopédia da Antiguidade, da qual um volume contém matéria referente à pintura. Durante o Renascimento, com o retorno à Antiguidade greco-romana, o tema de Vênus foi retomado e conheceu um enorme sucesso que durou até o século XIX. Representada em cenas íntimas ou em grandes composições mitológicas, Vênus permitiu por vezes aos artistas que expressassem certa sensualidade, às vezes até mesmo certo erotismo, sem serem alvejados pelas reprimendas do público e da crítica; o tema serviu também de pretexto ao estudo do corpo, motivado unicamente pelo prazer da pesquisa formal. Sua fortuna é impressionante, como se vê pela lista a seguir que, muito longe de ser exaustiva, inclui obras que vão do período renascentista ao século XIX: *O Nascimento de Vênus*, de Rafael; *Vênus e Lucrecia*, de Cranach; *Alegoria do triunfo de Vênus*, de Bronzino; *Vênus banhando-se*, de Giulio Romano; *O triunfo de Vênus*, de Annibale Carracci; *A Vênus de Urbino* e *Vênus e Mercúrio educando*

Cupido, de Ticiano; *Marte e Vênus surpreendidos por Vulcano*, de Tintoretto; *Vênus, Sátiro e Cupido*, de Correggio; *Vênus ao espelho*, de Velázquez; *Vênus e Adônis*, de Veronese; *Vênus apresentando armas para Eneias*, de Poussin; *A toailete de Vênus*, de Boucher; *Marte beijando Vênus*, de Canova; *Vênus Anadiomene*, de Ingres (*Le Robert des noms propres*, verbete “Vênus”, 1994) e muitos outros.

Não citado nessa lista, o quadro reproduzido acima, *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1446-1510), é provavelmente a mais famosa e apreciada representação da deusa. Encomendado por um membro da poderosa família Médicis, foi pintado por volta de 1483, momento em que os mitos antigos haviam se tornado familiares aos círculos cultos florentinos e passaram a ser considerados, muito mais do que um inocente conjunto de fábulas, depositários de uma verdade misteriosa e profunda. Supõe-se que algum erudito ligado ao pintor tenha lhe exposto tudo o que era sabido sobre o modo como os antigos haviam representado Vênus/Afrodite saindo das ondas, desde os tempos de Apeles. Para os letrados da Florença renascentista, o nascimento da deusa simbolizava a irrupção, no mundo terreno, da mensagem divina da Beleza. O pintor esteve à altura do mito e o tema de seu quadro é claríssimo, como nota o crítico E. H. Gombrich, que o descreve assim:

Vênus, surgida do mar, de pé sobre uma concha, é empurrada rumo à margem por duas divindades do vento, sob uma chuva de rosas. Uma Ninfa, ou uma Hora, espera a deusa sobre a margem, com um manto de púrpura. [...]. A pintura apresenta uma harmonia perfeita. É verdade que Botticelli sacrificou uma parte dos elementos essenciais aos olhos de seu predecessor: suas figuras não têm a mesma solidez e não são desenhadas tão corretamente como as de Pollaiuolo ou de Masaccio. A graça no movimento, o arabesco musical da composição lembram a tradição gótica de Ghiberti e de Fra Angelico; percebe-se até mesmo um eco da arte do século XIV, da arte de Simone Martin e dos ourives franceses. A Vênus de Botticelli é tão bela que quase não notamos o estranho comprimento de seu pescoço, seus ombros caídos e o modo desajeitado pelo qual seu braço esquerdo se liga ao corpo. Seria antes possível dizer que essas liberdades assumidas por Botticelli com respeito à natureza, em sua busca da graça, aumentam a beleza e a harmonia da obra, porque contribuem para nos dar a impressão de uma criatura infinitamente terna e delicada, vagando rumo à terra como um presente dos deuses (GOMBRICH, 2001, p. 264).

Pois é esse poderoso mito, esse fecundo tema, objeto de verdadeira veneração artística por longos séculos, que Rimbaud decide (re)visitar num soneto dodecassílabo (forma estrófica e metro clássicos da poesia de língua francesa), dando-lhe o prestigioso título herdado da tradição greco-romana e renascentista. O soneto se encontra na coletânea *Poésies* e data provavelmente de agosto de 1870, período em que Rimbaud, muito jovem (ele contava então somente 16 anos), entregava-se, com violência, a seu gosto pela caricatura e pela derrisão. Segundo estudiosos da obra de Rimbaud, o poema pode lhe ter sido inspirado por alguns versos de Albert de Glatigny, poeta apreciado por ele por ser um dos mais originais parnasianos; numa peça de Glatigny intitulada *Les Antres malsains* [Antros doentios], encontra-se a imagem de um corpo gordo e flácido, tatuado, com os cabelos escuros e cheios de goma; outros informam que poderia também ter sido inspirado por um dístico de Coppée

em que os deuses aparecem como seres muito feios (ADAM, In: RIMBAUD, 1972, p. 861). Essas curiosidades, contudo, não parecem tão determinantes para que se avalie o alcance do gesto iconoclasta de Rimbaud, cujo poema é transcrito abaixo:

Vénus Anadyomène

Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés;

Puis le col gras et gris, les larges omoplates
Qui saillent; le dos court qui rentre et qui ressort;
Puis les rondeurs des reins semblent prendre l'essor;
La graisse sous la peau paraît en feuilles plates;

L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût
Horrible étrangement; on remarque surtout
Des singularités qu'il faut voir à la loupe...

Les reins portent deux mots graves: *Clara Vénus*;
—Et tout ce corps remue et tend sa croupe
Belle hideusement d'un ulcère à l'anus. (RIMBAUD, 1972, p. 22).

Em tradução livre, que não leva em conta os aspectos formais do poema, tem-se a seguinte cena:

Como se fosse de um caixão verde de estanho¹⁶, uma cabeça
De mulher de cabelos escuros cheios de goma
De uma velha banheira emerge, lenta e parva,
com penúrias mal remendadas;

Depois vem o pescoço gordo e cinza, as largas omoplatas
salientes; as costas curtas que se encolhem e se estufam;
Depois as rotundidades dos rins semelham levantar voo;
A gordura sob a pele parece em folhas chatas;

A espinha é um pouco vermelha e o todo cheira a um gosto
Horrível estranhamente; notam-se sobretudo
Singularidades que é preciso ver à lupa...

Os rins trazem duas palavras graves: *Clara Vénus*;
— E todo esse corpo se mexe e estica o traseiro
Belo medonhamente com uma úlcera no ânus. (tradução nossa)

¹⁶ As banheiras de estanho (em francês, *fer-blanc*) eram, então, pintadas de verde.

O soneto é uma estranha *ekphrasis*, concebida a partir de um quadro distorcido, num exercício “desregrado” de imaginação, mas agora uma imaginação provocadora, a serviço da caricatura e, por conseguinte, dado o tema escolhido pelo poeta, da dessacralização da grande arte pictórica herdada da tradição clássica. Trata-se de um poema descritivo, em que todos os verbos (há poucos) estão no Presente do Indicativo (único tempo verbal utilizado), sendo alguns de movimento, cuja utilização cria um efeito mais ativo na visualização da cena em que Vênus sai das águas (emergir, vir, encolher-se, levantar voo, mexer, esticar); nas 1ª e 2ª estrofes, o sujeito poético não aparece no “quadro”, o que acentua ainda mais a visualidade do poema; apenas no 2º verso da 3ª estrofe ele se insinua por um breve instante, como observador do quadro, de fora, no enunciado “notam-se sobretudo singularidades que é preciso ver à lupa...” (*on remarque surtout des singularités qu’il faut voir à la loupe...*). Em tudo se opõe esse soneto às representações da bela Vênus, a começar pelo ângulo em que o corpo é mostrado: de costas – vê-se seu “traseiro” – e não pela frente, como em todos os quadros em que figura a deusa. A natureza, central nas representações renascentistas e antigas de Vênus, está ausente do “quadro”, sendo substituída por um objeto manufaturado banal, a banheira de estanho pintada de verde; esta substitui um elemento sempre presente, tradicional nas representações antigas da deusa, a concha, que é um símbolo da vulva e que serve de suporte à deusa em seu movimento de emersão; a isso se contrasta a visão do ânus; os cabelos, que muitas vezes aparecem, também nas representações antigas e renascentistas, livres de amarras, naturais, aqui se encontram aprisionados pelo artifício da goma. Logo no início do poema, por meio de um símile a banheira de estanho é assimilada a um caixão, e é como se a deusa assumisse, assim, uma conotação doentia, mortífera, o que é reiterado por alguns outros elementos, como a “espinha um pouco vermelha”, o cheiro “horrível” exalado pelo corpo e, sobretudo, no último verso do soneto, pela presença de uma úlcera no ânus da mulher; o corpo é um corpanzil, o que é confirmado por um campo semântico que domina o poema: a mulher é “lenta”, seu pescoço é “gordo e cinza” (o contrário da alvura de uma Clara Vênus), ela é “parva” e seus rins têm “rotundidades”; nesses rins encontra-se tatuada a enigmática expressão *Clara Vênus*, que em nada condiz com os traços distintivos da personagem retratada no poema. No 4º verso da 1ª estrofe, quando descreve o movimento de emersão da deusa, o poeta emprega um vocábulo que causa estranheza: *déficits*, palavra fundamentalmente presente em contextos ligados a finanças, por isso aqui traduzida por “penúrias” (“ela emerge com penúrias mal remendadas”). Seria esta deusa uma musa venal, uma reles prostituta entregue às vicissitudes da mais insalubre das profissões? Finalmente, a tatuagem no corpo dessa Vênus sexualmente enferma é um **signal** de morte: a tatuagem é um *sema* (*signum*, em latim), vocábulo grego que significa a um só tempo **túmulo** e **signo** e, que designava, na antiguidade, as inscrições funerárias. “*Clara Vênus*” é inscrição mortuária num corpo-lápide (o da deusa doente e venal) e alude à morte da grande arte, da arte e do belo clássicos, algo que o poema confirma esplendidamente na chocante rima francesa “*Vênus/anus*” e no oxímoro “bela medonhamente” (*belle hideusement*).

III

Pode-se avaliar, pelos exemplos acima rapidamente explorados, os caminhos percorridos de Diderot a Rimbaud. Concluída a erosão do edifício clássico, as oposições entre belo e feio deixaram de ter sentido. O processo se acelerou sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII, como já foi dito, quando o belo cessou de estar vinculado a um discurso ético que postulava a unidade entre beleza, bondade e verdade. Em meados do século XIX, publicou-se na Alemanha um livro pioneiro para a reavaliação filosófica do feio, cujo autor era um historiador da filosofia, o professor alemão Karl Rosenkranz. Sua *Estética do feio* (1853) é um estudo enciclopédico, de título provocativo para seus contemporâneos, que pensavam, então, que a estética era a teoria do belo, soando-lhes portanto obtusa a ideia de uma “estética” de algo contrário à beleza¹⁷. Rosenkranz, para quem “a parte sombria que comporta a forma luminosa do belo é um momento da ciência estética, como a enfermidade em patologia, ou o mal em ética” (ROSENKRANZ, p. 42), justificava assim sua iniciativa: “quando se analisa a ideia do belo, não é possível dissociar dela o estudo do feio. O conceito do feio, o belo negativo, constitui portanto uma parte da estética” (*Idem*, p. 35).

Hoje – e mais amplamente desde o século XX – o feio dispõe de um lugar assegurado nas práticas estético-artísticas e literárias, tendo talvez por isso perdido um pouco de seu potencial subversivo. Belo e feio passaram a ser tão somente “materiais da obra de arte”, como afirma Muriel Gagnebin em seu livro *Fascination de la laideur*. Nele, numa perspectiva muito diversa daquela de Rosenkranz, a autora enuncia a ambição de constituir o feio como uma categoria universal do pensamento (GAGNEBIN, 1994, p. 17). A mesma autora lembra ainda que os produtos artísticos – sejam eles quais forem – não são belos ou feios em si, mesmo que os artistas ainda desejem trabalhar com o belo ou com o feio (*Idem*, p. 09). A seguir, um instigante trecho de seu livro:

Goya nos convida a fazer um inventário das formas da feiura e, por ele, autoriza-nos a buscar um denominador comum entre elas. Esse denominador, esse “algarismo” misterioso aparece, clara e distintamente, na própria *inscrição* do tempo na criatura humana. *Escritura do tempo*, o feio se apresenta a nós como um texto – engrimanço –, em que a ação do simbólico estabelece uma congruência estreita entre o patológico e o ontológico. A feiura parece ser assim da ordem do que é significado ao sujeito e aprofundado pelo significante (GAGNEBIN, 1994, p. 102).

¹⁷ Título tão mais provocador pelo fato de que, alguns anos antes – em 1750 – Baumgarten havia publicado sua *Estética*; nessa obra apontada como uma das fundadoras desse novo ramo da filosofia, Baumgarten estabelecia uma distinção entre *Aistheta* (coisas sensíveis ou fatos de sensibilidade) e *Noeta* (coisas inteligíveis ou fatos de inteligibilidade); ele fundou assim uma ciência do sensível (e não propriamente do belo), nomeando-a com um antigo termo grego que, em seu tempo e em sua língua (alemão), soou como um neologismo: *ästhetica*.



Saturno devorando seu filho, de Francisco de Goya
série “Pinturas negras”, Museu do Prado

Posteriormente à morte de Deus, ao fracasso da vertente humanista do Iluminismo e sua confiança na ideia de progresso, à Revolução industrial, às duas grandes guerras mundiais e ao desmoronamento das utopias, num mundo mergulhado, hoje, nas trevas de novas guerras político-ideológico-religiosas e em toda sorte de conflitos mortíferos, assombrado por problemas que afetam a sobrevivência do planeta e de todos os seres vivos – inclusive a do *Homo Sapiens* –, talvez o feio – sob novas roupagens – seja, ainda, uma categoria estética com forte poder expressivo para dizer a angústia humana. Prova disso, a presença, na arte contemporânea, do dejetivo, em todas as suas variantes: o trincado, o roto, o maculado, o lixo. Como afirma o filósofo François Dagognet, os detritos e migalhas passaram por uma revalorização filosófica e a cultura, tanto quanto a arte, que sempre valorizaram o invariável e o precioso, como o mármore, o ouro, o marfim, hoje se consagra ao reconhecimento do valor da usura das coisas; a arte contemporânea trabalha amiúde com metais enferrujados, tecidos rasgados, papelão usado e sujo. Dagognet observa que “as degradações remetem

aos dramas atravessados, a uma história”, ao passo que o novo é incapaz de reivindicar um passado (DAGOGNET, 2001, p. 59-61). Num movimento inverso, complementar – e, sobretudo, perverso –, a sociedade de consumo desperdiça e elimina constantemente, limpa e se separa continuamente do *démodé*, produzindo o novo. Já no século XIX, a poesia de Baudelaire tematizava o valor do dejetivo – essa forma do feio onipresente nas sociedades capitalistas –, ao comparar o poeta a um catador de rimas entre as sarjetas da grande cidade. Outro aspecto da poesia de Baudelaire pode, em certa medida, ser relacionado àquele trecho de Muriel Gagnebin acima citado, em que o feio é tematizado também como *inscrição do tempo* no próprio corpo humano; no poema *Les petites vieilles*, o poeta espreita, “pelas dobras sinuosas das velhas capitais, onde tudo, até o horror, se transforma em encantamentos”, velhas que perambulam, “monstros desconjuntados que outrora foram mulheres”, “monstros alquebrados, corcundas”, que se arrastam pelas ruas semelhantes a “marionetes, como fazem os animais feridos”¹⁸.

NASCIMENTO FALLEIROS, F. An Exercise of Reflection on the Aesthetic Category of the Ugly in Its Opposition to the Beauty (an Attempt). *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 9, n. 1, p. 180–200, 2017.

Referências

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ____ *et al.* *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna; Intr. Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 05–57.

BOUVERESSE, R. Introduction. In: HUME, D. *Les Essais esthétiques*. Art et Psychologie (2e. partie). Trad., bibliog. et notes Renée Bouveresse. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974. p. 07–63.

DIDEROT, D. *Essais sur la peinture*. Paris: Hermann, 1984.

_____. Verbete “Génie”, disponível na versão eletrônica da *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de Diderot et d'Alembert, projeto *The ARTFL Project*, Universidade de Chicago. Disponível em <<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>>. Acesso em 16 out.2013.

FRANÇOIS, D. *100 Mots pour commencer à philosopher*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 2001.

FRANZINI, E. *La estética del siglo XVIII*. Trad. Francisco Campillo. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000.

¹⁸ Citados livremente, esses versos são extraídos dos *Tableaux parisiens* (parte de *Les Fleurs du Mal*).

GAGNEBIN, M. *Fascination de la laideur: l'en-deçà psychanalytique du laid*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1994.

GOMBRICH, E. H. *Histoire de l'art*. 16. ed. Paris: Phaidon, 2001.

GROULIER, J.-F. Verbetes “Beauté”. In: CASSIN, B. *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil/Le Robert, 2004. p. 160, 171.

JIMENEZ, M. *Qu'est-que l'esthétique?* Paris: Gallimard, 1997.

MAY, G. *Diderot et Baudelaire critiques d'art*. Genève: Droz, 1957.

MONTESQUIEU. *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*. Paris: Berg International, 2012.

NASCIMENTO FALLEIROS, F. Estética, romantismo(s) e modernidade poética. *Lettres Françaises*, Araraquara, n. 17 (1), p. 71–87. Disponível em <<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/9043/5942>>. Acesso em 07 out. 2016.

PLATÃO. Hípias Maior. In *Diálogos*. Trad., notas e comentários Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2016. p. 233–272.

RIMBAUD, A. *Œuvres complètes*. Edição estabelecida, apresentada e anotada por Antoine Adam. Paris: *Nouvelle Revue Française/Gallimard*, 1972.

ROSENKRANZ, K. *Esthétique du laid*. Trad. Sibylle Muller; Preface Gérard Raulet. Belval: Les Éditions Circé, 2004.

Dicionários

HOUAISS, A. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

LE PETIT ROBERT. *Dictionnaire universel des noms propres*. Paris: Le Robert, 1994.

Recebido em: 17/03/2017

Aceito em: 21/04/2017