

REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



ARTES

VOLUME 32, 2011

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A METADE NOCTURNA DO BELO: O HORRÍVEL NAS ARTES (Subsídios críticos para um estudo diacrónico da *fealdade* artística)

1. Os Primórdios. O *feio* para assustar o "outro"

É muito remota a ideia *de feio* (o horrível), associada a artefactos e manufacturas humanas. Como o é também associada, de modo mais alargado, às frequentes ameaças, potencialmente mortíferas, de uma natureza indomesticada, bravia e hostil, que provocavam o pavor e a impotência nos primeiros homínídeos. Pelos idos primordiais do género humano a ideia é vaga e difusa, instintiva, primária, muito pouco consciente. É, sobretudo, uma noção "sentida", não inteiramente racional, que aparece muito antes do conceito estético de Feio, corolário do juízo de valor correspondente, amanhecido apenas com o pensar inicial dos gregos antigos. A ideia de *fealdade* foi originariamente atribuída a artefactos e objectos toscos, geralmente usados para assustar e amedrontar os "outros". Fossem esses "outros", tanto tribos rivais de homínídeos hostis, como animais de grande porte, predadores dos primeiros indivíduos do género humano, primícias da espécie *sapiens-sapiens*. A par das armas rudimentares concebidas pelos primeiros *homo-habilis*, os arcaicos objectos ameaçadores (as máscaras medonhas, os adereços aterrorizantes feitos de ossos, peles e outros restos de animais) e as pinturas faciais e corporais agressivas, foram a forma

* ESEV, Instituto Politécnico de Viseu.

expedita de fazer assustar toda a criatura ou animália vista como ameaça directa ás comunidades primitivas. Tais apetrechos faziam parte dos comportamentos deliberados de uma estratégia geral da conservação da espécie, nos alvares da humanidade, em tempos de existência precária, ameaçada que estava por constantes, inesperados e iminentes perigos letais. Os antropólogos chamaram-lhes, com acertada propriedade, "comportamentos de uma economia do conflito", os quais consistiam em substituir o confronto físico directo por manifestações exuberantes de ameaça agressiva. Atitudes de intimidação, conformando uma espécie de "persuasão musculada" a querer conseguir uma "submissão amistosa" dos adversários (predadores, inimigos ou rivais). De modo a inibir a agressividade contrária e a afastar ou adiar, por transferência simbólica, os instantes e reais perigos pressentidos de uma luta corpo-a-corpo, imprevisível quanto ao seu desfecho.

O *feio* esteve sempre associado, desde os mais longínquos tempos iniciais, a primitivos e primários sentimentos extremados entre o espanto e o susto. E, logo, a sensações irracionais de uma tensão ambivalente entre fascínio e (ou) repulsa. *Feio* foi sempre o outro nome dado ao terror, ao temor, ao pavor, ao pânico, às fobias. Pela estranheza, pela perturbação, pela inquietação, pelo desprazer. *Feio* se chamou à adversidade e ao correspondente reactivo desespero. Mas também à ambivalência, ao desconcerto, à perplexidade e à impotência questionadora. O *feio* está associado, em sentido lato e geral, a um medo inato, instintivo, irracional, pulsional, compulsivo, perante qualquer coisa ou fenómeno desconhecido, tido invariavelmente como ameaçador. *Feio* será tudo o que não se conhece, que nos é estranho, que não nos é habitual, que não nos é familiar. *Feio* é a expressão axiológica mais primária e imediata que resulta da fobia persistente perante o *novo*, o *inédito*. Como tal nomeados. Ao princípio, novo e inédito são *feios*, só deixando de o ser com uma paulatina e crescente habituação banalizadora. Hoje como nos mais remotos tempos, a fobia ao que é inédito torna-nos tão próximos dos nossos antepassados mais arcaicos, apesar de tão distantes, tão iguais apesar de tão diferentes. Porque essa habitual nomeação de *fealdade* prolongou-se por todos os séculos e milénios. O *feio* é o juízo estético criado por uma neofobia atávica, que chegou com indesmentível vitalidade aos dias de hoje.

E maior é esse receio visceral ante o grande desconhecido, qual noite escura, breu. Ao *feio* é, associada, pelo eterno questionar existencial,

a essa enorme interrogação que acompanha a noção do porvir. Visto como desconhecida e imprevisível ameaça. *Feio* é o nome dado à visão pessimista do caminho fatal para um derradeiro fim, tido mais como entrada directa no Nada, do que como amável redenção num Além paradisíaco.

Feio é ainda, sobretudo, a forma imediata e instintiva de nomear "o outro", o diferente. A (julgada hostil) alteridade. Repetir-se-ão, em todos os tempos do devir humano, nos mais diversos contextos e contingências, os exemplos recorrentes de formulações de *fealdade*, usada por nós para assustar os outros, assim julgada desse modo, pela semelhante experiência sentida, quando procedimentos similares são usados pelos outros contra nós.

2. O feio na antiguidade clássica

A antiguidade clássica irá dar-nos inúmeros e repetidos exemplos de assumidos estratégias de apresentar *fealdade* para assustar inimigos. Tais poderemos considerar as assombrosas ornamentações feitas com crinas espetadas de pelo do pescoço de cavalos a encimar os elmos usados pelos guerreiros *hoplitas*, aumentando-lhes a estatura e dando-lhe um aspecto medonho e assustador, aquando das "Guerras Médicas".

A par, se começam a identificar, na Antiguidade Clássica, em similitude paralela, as categorias axiológicas da estética com as da ética: o Belo com o Bem, o Feio com o Mal. Reconhecidos, tanto os valores positivos como os negativos, como pertencendo inegavelmente à plena mundividência do género humano. A estética e a ética serão as primeiras axiologias formuladas pelas reflexões iniciais da filosofia grega. Na altura imperativamente dirigidas para as práticas do Bem e para a rejeição do Mal, assim como para a contemplação aprazível do Belo e para a exclusão liminar do Feio. Estética e Ética, gémeas axiológicas: o bem e o belo-bonito, o mal e o belo-feio (o horrível na arte). A estética, gémea axiológica da ética, durante muito tempo com semelhantes pressupostos subordinados aos valores edificantes positivos, é por essa altura uma teoria de valores de "geminção verdadeira" (homozigótica).

E só recentemente divergirá desses semelhantes valores teleológicos, quando em tempos mais recentes, por condescendência lúdica

permissiva⁽¹⁾, irá integrar a *fealdade* como valor estetizável, o *Feio* incluído numa espécie de sentido valorativo estético em devir, dinâmico, dialéctico⁽²⁾, que aplica o exemplo edificante de modo "negativo", enfatizando-o pelo paradoxo, que faz ver mais claro o contraste com o positivo, o qual se quer mais eficazmente alcançar⁽³⁾. É a citada condescendência permissiva concedida às actividades subordinadas à estética que irá possibilitar a proliferação artística de uma fealdade ubíqua e hegemónica nas obras de arte mais recentes. É a consciência da liberdade possível no "mundo de fingimento", de paralelismo simbólico com a realidade, actuando com a distância reflexiva *poiética*, que permitirá todas as audácias axiológicas, completamente interditas na

(1) Que, contudo, já era referenciada no tempo antigo clássico, como podemos ler em vários trechos da prosa do poeta latino Horácio, como por exemplo: "às crianças, aos loucos e aos poetas quase tudo é permitido"; "os pintores e os poetas sempre gozaram da mesma forma de ousarem o que quisessem" Horácio, *Ars Poética*, 18 a. C. Semelhante argumento é referido a 18 de Julho de 1573, perante o Tribunal do Santo Offício da Inquisição, pelo artista Paolo Cagliari, dito *Il Veronese*, pintor tardo-renascentista. Vários biógrafos do mestre, referem os incómodos sofridos a propósito das liberdades iconográficas pouco canónicas da sua obra *Banquete em Casa de Levi* (hoje na Galleria dell'Accademia, Veneza), obra encomendada para o refeitório da *Basilica di Santi Giovanni e Paolo* (que originalmente era dada como uma *Última Ceia*, "Ceia do Senhor"). Por essa pintura foi intimado pelo Snt^o Off^o a explicar a inclusão de detalhes irrelevantes e indecorosos [sic] naquela grande cena de pintura. Confrontado com a acusação de ter retratado da maneira leviana o tema sacro, defendeu-se invocando a liberdade artística para criar: "É de juízo antigo que nos é concedida a nós artistas grande tolerância e condescendência, e por isso nós, os pintores, permitimo-nos as mesmas liberdades dos poetas e dos loucos".

(2) Tal é a ideia incluidora d o *feio* no universo axiológico da estética segundo K. Rosenkranz, um dos primeiros grandes estetas do *Feio*, discípulo de Georg W. F. Hegel: "[...] o feio não é um 'ser' [estático], é um 'devir', não é um estado mas antes um princípio activo: infracção, transgressão, negação da norma, da regra, do cânone. É uma negação (*negierung*): uma forma de estética do não". Karl Rosenkranz, *Estética do Feio*, (*Ästhetik des Häßlichen*, 1853), *Esthétique du Laid*, 2004.

(3) É uma forma de enfatizar "o mundo às avessas", para melhor o combater e reformar. O *feio* é provisório (nunca definitivo e estático). É um sublinhado, uma atenção redobrada, um "retrato a traço grosso" como uma caricatura, uma ênfase pedagógica negativa, para melhor forçar a redenção estética pela nostalgia da beleza perdida.

aplicação linear dos valores da ética na prática social. A Ética e a Estética são, hoje em dia, gémeas axiológicas heterozigóticas (falsas gémeas dos valores). De idênticos fins comuns, em termos de valores positivos, aspirando à mesma manutenção harmoniosa e pacífica do bem comum, mas de diferentes meios de promover as práticas próprias para alcançar esses fins.

3. Assustar no *Cinquecento*: Leonardo

Outro conhecido exemplo do uso da *fealdade* como forma ameaçadora virada contra "os outros" é já dos fins do *quattrocento*, princípios do *Cinquecento*. É citado na biografia do genial artista do renascimento italiano, Leonardo da Vinci, feita pelo seu mais antigo biógrafo, Giorgio Vasari: "Um dragão barulhento que cuspia fogo e batia violentamente as asas ao modo das de um morcego, fazendo um ameaçador grasnar metálico"⁽⁴⁾. Era um autómato de sincopados movimentos, instrumento mecânico inventado e construído por Leonardo, para afugentar e afastar os intrusos curiosos do seu atelier, onde praticava clandestinamente, furtivamente, dissecações de cadáveres, para estudar pormenores anatómicos e fisiológicos do corpo humano, (que registou em magistrais desenhos rigorosos nos seus célebres "cadernos"), actividade proibida e perigosíssima ao tempo, tendo em conta os anátemas sociais e religiosos e a severidade do tribunal do Santo Ofício da Inquisição. Foi o guardião dos aposentos privados e do atelier pessoal do mestre, qual *Cérbero*, o horrível cão tricéfalo do *Hades*, o mitológico "mundo dos mortos" grego.

4. O feio e o Mal, desde os tempos antigos

O *Feio* é ainda, desde sempre, o substantivo encontrado pelos homens de todas as épocas para nomear o conjunto alargado dos seus "demónios", das suas fraquezas, das suas impotências, dos seus desesperos sucessivos e continuados. O *feio*, identificado com a contrariedade e o desprazer

⁽⁴⁾ Giorgio Vasari, "Vidas", *Le vite de' più eccellenti pittori, scoltorie, architettori...*, 1550.

mais elementares e primários, alargados ao temeroso modo de encarar as casuais e contingentes fúrias desmedidas do Mundo Natural, ao qual pertencemos, reduzidos à nossa insignificante escala.

Contra o Feio da vida criámos, parte de nós, uma Providência, a quem recorrer em horas de desespero impotente. O medo impondo sujeições inesperadas e fraquezas indesejadas. Ou, pelo contrário, lúcidos cepticismos, desenganados, descrentes de sobrenaturais companhias que amenizem a gigantesca solidão existencial. O *feio* é o Mal e a sua entidade transcendente o Demónio, enquanto simétrico contrário absoluto do Supremo Bem e do Bom Deus.

O *Feio* e a *Fealdade* estão intimamente relacionadas, também, com as temáticas e géneros relacionados com a expressão explícita do erotismo mais abertamente libidinal e da escatologia mais macabra - *Eros* e *Thanatos*. A figuração "falante" desses dois sentidos temáticos, foi menos bem-vista desde tempos muito arcaicos.

Por agora, em tempos memoráveis da Antiguidade Clássica, alguns desbragados erotismos são considerados temas *feios*, porque moralmente nocivos. Porém, subtraindo-se a esses interditos moralistas generalizados, encontra-se já patente, na arte romana, uma sulfurosa marginalidade permissiva, de vernácula e lasciva afirmação erótica. São exemplos óbvios dessa espécie de *fealdade* clássica, as obras da arte obscena, que retratam, despudoradamente, cópulas de casais nas mais diversas posições, e com os mais díspares e improváveis parceiros, nos frescos pintados, com grande perícia técnica e apurado sentido estético, mas apenas visíveis no recesso das paredes interiores dos bordéis, os *lupanares* da destruída cidade de Pompeia. Ainda da mesma ambivalente temática, deparamos, na mesma cidade destruída, as esculturas de *phallos*, de grandes dimensões, erigidas nos lugares públicos e os baixos-relevos embutidos nas paredes, de um descritivo "naturalismo", colocados em sítios estratégicos, quais "semióticas urbanas", nos cruzamentos dos arruamentos da cidade, para indicar as ruas e vielas onde encontrar os sítios certos da antiga fornicção.

Associados a essa libertina iconografia, estavam também os pequenos objectos de uso doméstico, as lamparinas (*lucernas*), luminárias feitas tanto de terracota como de metal, moldadas as mais ricas em bronze, cobre, e mesmo em prata e ouro, que eram esculpidos com formas de falos alados. Presumíveis sinais de um culto de fertilidade. Porém clandestino, oculto, íntimo, interior.

5. O feio e os imaginários fantásticos da Cultura Clássica

Outra *fealdade* se irá encontrar no imaginário colectivo dos povos que forjaram a civilização europeia, os gregos e romanos: nas figurações fantásticas com que exorcizavam os seus medos atávicos. O imaginário dos romanos da antiguidade, na sequência do dos gregos (sua matriz arquetípica-mitológica), era povoado por um bestiário fantasista, nascido da sua imaginação prodigiosa. Criaram arquétipos, figuras idealizadas, transfiguradas a partir de uma fauna mais terrena. São animais fabulosos das suas lendas e gestas mitológicas, matrizes certas de muita narrativa fabulosa europeia, geralmente criaturas consideradas malignas, a saber: a *Esfinge*, o *Minotauro*, os *Centauros Sagitários*, o *Grifo*, o *Basilisco*, as *Górgonas*, as *Harpías*, o *Cérbero*, os *Ciclopes*, as *Sereias (Sirennas)*, a *Hídra* (de Lerna), *Pã*, os *Sátiros*, os *Faunos*, o velho *Sileno*, os *Silvanos* e *Silvestres* ou *Priapo*. A maioria das vezes eram considerados seres malignos e ferozes, desafiando, nas narrativas lendárias primordiais, a coragem, a ousadia, a temeridade, mas também a inteligência e a prudência sensata dos heróis (e semideuses). Contra alguns deles as lendas mitológicas fazem vencer, em doze trabalhos sobre-humanos, o herói semideus grego Héraclès (o Hércules romano).

Esta exuberante tradição imaginária de criar fantasias metamórficas e de as fazer figurar nas mais desvairadas narrativas, estranhos animais híbridos, metabiológicos, não nasceu com os romanos, nem com os seus émulos gregos, mas é, antes, uma sequela de uma continuidade icónica de antiga matriz cultural, adaptada duma realidade imaginária bem mais antiga, das civilizações arcaicas da bacia mediterrânica e do oriente médio, desde as civilizações dos caldeus babilónicos e medos-assírios, de Entre Tigre e Eufrates, à do Egipto faraónico. São modelos remotos do bestiário híbrido das mitologias clássicas gregas e romanas, os animais sagrados do panteão egípcio, fantasiosos seres híbridos, meio-homens, meio-animais, que representavam os deuses dos mortos, estranhas deidades que os guiavam na sua caminhada pelo Além. São os mais conhecidos animais sagrados do Egipto antigo, a saber: *Anúbis*, o deus chacal; *Hórus*, o deus falcão; *Phot*, o deus ibis; *Phot Upu*, o deus babuíno; *Khepra*, o deus escaravelho; *Sebek*, o deus crocodilo; *Paueret*, o deus hipopótamo; *Apópolis* e *Uadite*, deuses serpentes; *Nut* ou *Hator*, a deusa vaca; *Sekhmet*, a deusa leoa; *Bastet*, a deusa gata; *Nebet*, o deus abutre; *Ápis*, o deus touro; *Knum*, o deus carneiro.

Também são conhecidos os guardiões híbridos, metade bois, metade humanos, das citadas civilizações arcaicas de entre Tigre e Eufrates.

6. A fealdade dos grotescos romanos

São formas iconográficas fantásticas, antepassados certos dos animais metamórficos híbridos do bestiário fabuloso dos grotescos romanos, descobertos que foram, nas campanhas arqueológicas do período renascentista. Os grotescos (ou grutescos), assim chamados por inicialmente serem descobertos na semi-obscuridade das escavações subterrâneas, quais grutas fabulosas, eram pintados (ou esculpido em baixos-relevos), nos frisos decorativos das diversas divisões e compartimentos dos edifícios recuperados para a luz do dia. Eram formas muitas vezes com parte antropomórfica e parte zoomórfica e mesmo vegetalista, que seguiam um programa de certa regularidade padrão. Os mais relevantes e significativos apareceram por volta de 1480, quando nas primeiras campanhas arqueológicas, organizadas de modo sistemático, no solo da cidade eterna, foi descoberta a *domvs avrea*, a *villa* imperial de Roma, aparatosa residência palaciana do Imperador Nero, construída nos anos finais do seu consulado imperial, no terreno deixado vago e arrasado das construções do casco urbano central de Roma, depois do grande incêndio da cidade ocorrido no ano 64 da nossa era. Foi encontrado no subsolo romano, mesmo debaixo das Termas de Trajano, no centro da cidade de Roma, actual *rione monti*, no terreno circundado pelas encostas dos montes Esquilino, Palatino e Celio. Era coberto parcialmente por ouro, alguns compartimentos com as suas paredes cobertas integralmente de fina folha metálica de ouro, daí provindo o nome do palácio. Muitos outros compartimentos foram decorados com estranhas e bizarras pinturas de frisos com figuras que ficaram conhecidas por grotescos, tendo vindo a inspirar as pinturas dos artistas do renascimento e do maneirismo do *Cinquecento*. Mais tarde, a essas criaturas fantásticas, inexistentes na realidade física, vieram a associar-se, nos nossos imaginários, os vários espectros celestiais, com que povoámos um além desejado, modo de suportar as nossas desesperadas angústias de impotentes mortais e preencher o traumático grande nada *post-mortem*.

7. O feio da medievalidade

Uma das "fealdades" metafísicas que assombraram toda a medievalidade foi o *Apocalypse*, o fim da humanidade previsto pelo apóstolo João, na Ilha de Patmos, após 69 AD. Nele é descrita a Besta do Apocalipse, (mais tarde identificada com o Anti-Christo), como um grande animal, com um corpo semelhante ao leopardo, mas com pés de urso, cabeça de leão, acompanhada de mais seis cabeças coroadas e com dez chifres, vista a subir do mar, afrontada que foi por um dragão com o mesmo número de cabeças. O *Apocalypse* ilustra o derradeiro culminar das grandes adversidades do tempo medieval: pestes, epidemias, doenças letais súbitas (das quais ficaram impotentes e desconhecedores relatos), a fome generalizada, a morte quotidiana e familiar. Agravadas estas moléstias pelos permanentes e constantes conflitos agressivos entre pequenos grupos e as lutas e combates sanguinários e cruéis entre comunidades pouco maiores que clãs familiares, ou as batalhas maiores provocadas pelas rivalidades senhoriais e pelas mobilizações de migração bélica, as cruzadas, ou ainda a falta de segurança e os perigos frequentes das estradas e caminhos, com emboscadas e armadilhas de salteadores, tudo apontando para uma relação de grande temor perante as visões do sobrenatural e para a necessidade sentida de uma Providência protectora⁵.

Parentes iconográficos paralelos e não muito distantes, quanto à sua génese, da fauna fantástica das narrativas mitológicas (o mesmo temor imaginante, semelhantes horrores assombrando sonhos, feitos horríveis pesadelos) são os animais fantásticos das diversas literaturas antigas

⁵ A alusão às pragas medievais é eloquentemente transfigurada na figuração dos *Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, a Peste, a Guerra, a Fome, a Morte, da xilogravura, sobre este simbólico tema, aberta em 1498, por Albrecht Dürer. Imagens a água-forte dos primeiros incunábulos (meados do século XV) ou em outras técnicas e suportes (p. ex. tapeçaria) mostram a horrível Besta do Apocalipse, ou o dragão com o mesmo número de cabeças a ela associado, existem vários exemplos iconográficos, a saber: *L'Apocalypse de Saint Jean*, Tapeçaria do *Apocalipse d'Angers*, encomenda do Duque Louis d'Anjou, 1373; *Cenas do Apocalipse*, pintadas no fresco da abside do Baptistério de Pádua, por Giusto de Menabuoi, 1376; *O dragão de sete cabeças*, monstro associado à Besta do Apocalipse, perante a corte celestial e o Pai Celeste, besta desafiada pela virgem da conceição, conhecida como *mulher apocalíptica*, xilogravura de ilustração do *Apocalipse de João*, aberta em 1498, por Albrecht Dürer.

populares, vernáculas, plebeias: os monstros e peixes gigantes, medonhos e ameaçadores e seres antropomórficos mal-formados, homens silvestres sem cabeça e com as fisionomias do rosto no peito, abencerragens estranhos descritos pelos primeiros navegadores ñas historias trágico-marítimas, os descobridores de "novos mundos"⁽⁶⁾, a exemplo das descrições fantásticas dos primeiros viajantes ao Oriente, como o andarilho Marco Polo. A que mais tarde, já no século XVII, e mesmo no século seguinte, se juntam as aparições medonhas dos monstros avatares, descritos nos folhetos da literatura de cordel. Sucessivas fealdades, de horrível ameaça, sucedendo-se numa singular genealogia da "fealdade".

A par destes fenómenos do imaginário colectivo, são múltiplos e diversos os *exempla* da fealdade transfigurada pela arte, no decorrer paulatino dos longos períodos históricos. Faça-se deles uma resumida mas significativa listagem diacrónica, ordenada sucessão registada nos contextos próprios dos seus respectivos tempos. Depois de findo o longo período da chamada Antiguidade Clássica, os cerca de mil anos do período medieval, trouxeram até aos nossos olhares de hoje alguns escassos e excepcionais exemplos de uma iconografia da *fealdade*. Excêntricos, pouco frequentes, invulgares. O *Feio é* relativamente raro e marginal na Idade Média. Excluído que se encontra do cânone dominante de uma beleza-bonita ideal, subordinada à encomenda teofânica do clero, em curso único. Encontrados sobretudo nas margens e nos detalhes dos reportórios vigentes. Nas curiosas iluminuras que ilustraram alguns estranhos códices manuscritos, em alguns capitéis caprichosamente esculpidos, com figurações de monstros horríveis atacando almas danadas, encontrados na rudeza granítica dos capitéis das grossas colunas das igrejas e capelas do românico e os mesmos ou outros estranhos temas patentes na cachorrada vernácula dos seus beirais de rudes cantarias ou nas gárgulas goteiras monstruosas dos seus telhados. Ou ainda em alguns frescos representando danados ardendo em fogos dos "Infernos", em cenas horríveis em que vários demónios os massacram. Rudes pinturas sombrias, encontradas em alguns lanços parietais de pequenos templos soturnos, que a semi-obscuridade torna ainda mais fantasmáticas.

⁽⁶⁾ *Monstrous races of Ethiopia*, c. 1460 (Piémont Morgan Library, NY); Jean de Mandeville, *Viagens* (relatos, roteiros, crónicas e tratados) séc. XV; Luigi Pulei, *Il Morgante*, V, 1482; Mestre de Boucicaut, *Livre des Merveilles*, séc. XV.

Ou os seres transcendentais, da metafísica mística, da nossa cultura sagrada milenar: a canónica e tradicional beleza bonita do Pai Celeste, o grande arquitecto cósmico, contrastando com a beleza *-feia* do seu arqui-rival, o Demónio, o Anjo-Mau, Lúcifer, julgado este como ser supremo de uma estranha e paradoxal beleza diferente, a "beleza" diabólica, a "beleza" do mal. O Mal e o seu multiplicado registo *Feio* irá povoar o imaginado Inferno através do(s) Demónio(s), preenchendo de terror as crenças e os imaginários especulativos do tempo. Mas a *fealdade* medieval não se deterá apenas em inexistentes e inventados avatares fantasistas e irá ainda interessar-se pelo Mal, enquanto metade axiológica presente também nos comportamentos humanos, a par do supremo Bem, atormentando as boas almas como uma realidade cruel da inteira mundi vidência. Os vícios pagãos greco-romanos, serão transformados pelo sentimento de culpa judaico-cristão em pecados, canonizados nos sete PECCATUS VENIALIBVS, condenados, de modo liminar, aos derradeiros *Apocalipses*, os quais serão representados em horríveis cenários, a parte *feia* da iconografia medieval, cujo apogeu de figuração bizarra é o fatal "Juízo Final", grande cena de trevas, iluminadas apenas pelos fogos-fátuos subterrâneos, e assombrada por medonhas figuras diabólicas.

No outro extremo místico, o da beleza-bonita cristã-católica-apostólica-romana (portanto neoplatónica, via Plotino), no temperado e suave ambiente de brisa celestial das bem-aventuranças, serão também multiplicados os seres de fantasia celestial, numa corte de anjos, arcanjos, querubins, serafins, *puttis* e outros avatares afins. Todos seres alados, ou não fossem necessárias asas para se movimentarem nas alturas. E a zoologia mística dos evangelistas irá completar este bizarro bestiário com novas formas canónicas de animais híbridos: o leão alado de S. Marcos, o touro alado de S. Lucas, o anjo (homem com asas) de S. Mateus, a que apenas se subtrai uma normal e natural águia, no caso de S. João.

Ainda que nas margens toleradas, a arte fantástica da medievalidade tardia, trecentista e quatrocentista, irá dar livre curso às narrativas fantasiosas criadas por um atávico medo receoso, milenarista, que campearam de modo indelével por todo o período longo da alta idade-média, cumprindo uma função principal: aludir a ameaça do Mal, omnipresente na vida. O fantástico ilustrando o Mal por meio dos avatares *feios* do imaginário dos povos, criados desde os mais recuados tempos pelos homens de antanho, para configurar os múltiplos medos

e questionamentos sem resposta, que chegaram aos nossos tempos cépticos, vistos agora com bonomia, como extraordinárias "memórias da infância" do género humano.

Outro tema recorrente nos reportónos artísticos medievais, apelando para o imaginário fantástico, é o das "Tentações de St^o. Antão". Mais uma forma alegórica de expressar um temor finalista, sentido por altura dos derradeiros idos da medievalidade tardia, em que um futuro caótico é pressentido com horror generalizado. São obras de um reportório peculiar que expressam um exuberante *feio* artístico, que poderemos chamar obviamente de fantástico. Animais medonhos envolvem, ameaçadores, o imaginário delirante do eremita Santo Antão. O tema das Tentações de Santo Antão pertence ao reportório comum de toda uma geração de artistas norte-europeus, flamengos e germânicos. A par dos Juízos Finais, e das visões dos fogos do submundo, Hades multiplicados em aterradores incêndios e lavas incandescentes, mostrando uma imaginação "geológica", expressa em sugestivas alegorias. A arte fantástica flamenga quatrocentista e quinhentista imaginará o *Feio* que preenche todas as comarcas do Inferno, por meio das figuras estranhas e inquietantes dos retábulos dos dois grandes visionários da Flandres, Jerohan (Van Acken) dito Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel (Van Breda), o Velho. O *feio* infernal será o tema recorrente dos painéis direitos dos trípticos de Hieronymus Bosch, de que existem vários exemplos colecionados pelo grande mecenas que foi Filipe II de Espanha, (Filipe I de Portugal) o mais culto e requintado soberano da Dinastia Habsburg-Áustria. O *feio* macabro será o motivo explícito - uma guerra final de esqueletos e de condenados - de uma célebre obra, de Pieter Brueghel, *O Triunfo da Morte*, 1562 (Museu do Prado, Madrid). O *Feio* será também um tema omnipresente nas obras dos chamados proto-expressionistas da velha escola alemã: Martin Schonghauer, Ürs Graf, Lucas Cranach, Mathias Grünewald, Hans Baldung Grien, Joachim Patinir, Nicholas Manoel Deutsch. Para além dos animais fantásticos, horríveis e medonhos, como espectros de pesadelo, também a morte e a finitude humana serão motivo de desencantada reflexão icónica, sendo representado o mostrengo final em companhia de raparigas jovens de belos corpos nus, para contrastar absolutamente as belas cores da vida com o fim derradeiro. De Mathias Grünewald é impressionante a tábua com a pintura dos *Amantes Mortos*, representação do casal humano como avatares cadavéricos, em decomposição, as peles secas,

enrugadas e lívidas, as faces com esgares, bocas abertas e desdentadas, os corpos trespassados por serpentes, insectos e vermes necrófagos, um sapo junto da zona pélvica da mulher, as mortalhas seguras pelas mãos, mas desnudando o "resultado físico final que nos espera a todos" (obra do acervo do Museu do Prado). Do mesmo mestre, *As Três Idades da Vida e a Morte*, pintura de forte expressão representando a mulher, na infância, na idade madura e na decadência geronte, acompanhadas pelo cadáver antropomórfico segurando uma ampulheta, símbolo da antropofagia feita pelo tempo, significando ao espectro da Morte, (obra do acervo do Museu do Prado, Madrid). O mesmo tema interessou a Hans Baidung Grien que o pintou com notável expressão e com as mesmas efígies, explorando o mesmo grave motivo de severa reflexão existencial, *As Três Idades da Vida e a Morte*, (Kunsthistorisches Museum, Viena). Semelhante interesse de reportório são as gravuras a água-forte *O Beijo da Morte* (a morte abraça e assedia despididamente uma jovem mulher), ou a *Alegoria da Morte*, de Nicholas Manoel Deutsch, *La Femme et la Mort* (a morte atacando uma jovem desnuda), as várias associações de uma jovem nua, na plenitude das suas formas físicas e a morte, dos desenhos e gravuras de Hans Baidung Grien, antecipando a notável série de xilografias de Hans Holbein, o Jovem (1497-1543), de que adiante se fala. São as formas encontradas de exorcizar os medos, tão comuns de uma necrofobia generalizada, o horror mórbido e obsessivo à morte e aos corpos dos cadáveres, tão quotidianos por estes tempos.

8.0 outro feio tardo-medieval: a crucifixão

Ainda notável pintura da *fealdade* artística destes tempos memoráveis, é a terrível Crucifixão do Célebre *Retábulo de Isenheim*, de Mathias Grünewald⁽⁷⁾. Patética exposição do corpo de Xpt^o, profundamente tenso, com deformações, feridas, pústulas e chagas, a cor da pele com a lividez de cadáver e pontualmente macerada pelas chicotadas da flagelação, o sangue jorrando das feridas das mãos e do peito, as mãos crispadas pela dor da agonia, os pés retorcidos e deformados pelo peso do corpo morto, os cravos de ferro prendendo mãos e pés, a cabeça coroada de

⁽⁷⁾ Obra datada de 1515 (Acervo do Musée d'Unterlinden, Colmar, França).

espinhos aguçados e agressivos, escorrendo sangue, pendendo já sem vida, a boca aberta num esgar incontrolado. Com um fundo de um negrume de trevas conforme com o dramatismo da cena, é uma pintura executada com um verismo de cruenta minúcia. Será a matriz exemplar dos inúmeros cristos crucificados, de semelhante e pungente cena de paixão e morte sangrenta, que irão reproduzir-se por toda a Europa barroca.

9. O *feio* nas margens do cânone nos primeiros idos da Idade Moderna

O *Feio* na Idade Moderna, (primeira e segunda modernidades, século XVI ao século XIX), será descoberto nas margens do cânone dominante desde o período de grande apogeu que veio revolucionar a arte dos fins da medievalidade, a Renascença italiana. Um paradoxal *feio* artístico descobre-se, em alguns sinais excepcionais, à revelia do "mundo da perfeita beleza" do *Cinquecento*. Uma época de excelência da razão ordenadora apolínea e contudo, tão marcada pelos novíssimos monstros modernos, rivalizando em extravagância perturbante com os, por esses idos redescobertos, grotescos das antigalhas romanas. Um eloquente registo de figuração *feia* excepcional encontra-se, por exemplo, nas caricaturas e nos desenhos grotescos de Leonardo da Vinci. O genial mestre renascentista terá perfeita consciência de dever também representar a fealdade do mundo e dos homens patente na vida. Essa "metade do Belo", o *Feio*, posto a par do Bonito, já era uma realidade considerada relevante e digna de figurar nas suas obras, por vários autores do primeiro renascimento. A introdução do bonito e do feio *vis-a-vis* faz-se segundo uma tradição iconográfica remota, tema recorrente e inúmeras vezes repetido do mundo grego antigo, desde Píndaro, para quem a beleza bonita acompanhava sempre a juventude e a fealdade a velhice. Ágaton representa, no *Simpósio* de Plotino, *Eros*, a deidade do amor como um *put ti* eternamente jovem e bonito. E a velhice é vista como decadência, decrepitude e progressão escatológica da beleza bonita da juventude⁽⁸⁾.

⁽⁸⁾ São exemplos paradigmáticos desse interesse iconográfico o *Retrato de velho com o neto*, pintura a óleo sobre tábua, de Domenico Ghirlandaio, (circa 1490, Museu do Louvre, Paris), ou o *Velho e jovem afrontados de perfil*, desenho a

Mas, por esses idos, o *feito* artístico apenas irá ganhar protagonismo e agigantar-se, após o choque de espanto estético que trouxe a *terribilità* do colossal e agónico *Juízo Final* miquelanesco. Também arroláveis como *feito* artístico pela sua estranheza caprichosa serão as decorações quinhentistas de brutescos, grotescos: o *feito* dos bestiários decorativos renascentistas, um dos resultados mais explícitos do gosto revivalista pelas faunas mitológicas antigas e pelos estranhos híbridos, como referência e citação dos frisos decorativos da *Domus Aurea* romana, na sequência da sua espantosa descoberta durante as campanhas arqueológicas de 1480. As estranhas e bizarras pinturas de frisos com as figuras que ficaram conhecidas por grotescos, incluindo figuras híbridas, parte antropomórfica e parte vegetalista⁽⁹⁾. O *feito* será também "descoberto" pelos surrealistas, nas estranhas obras de bizarria singular, encomendadas pelos Imperadores Austro-Húngaros, os Habsburg, a um maneirista prodigioso, o alegorista singular que foi Giuseppe Arcimboldo. Insólitas e inquietantes composições híbridas, compósitas, metamórficas e metafóricas: as *Quatro Estações do Ano*, os *Cinco Sentidos*, os *Quatro Elementos*, os *Ofícios*, as *Profissões e Ocupações*, os *Cargos*, as *Corporações Guildas*, identificadas por alegorias, antropomórficas, compostas com os mais estranhos elementos, mas com um nexo de associação próprio entre si, em cada composição específica.

sanguínea, de Leonardo da Vinci, (1500/1505, Galleria degli Uffizi, Florença). Do genial mestre renascentista é ainda a muito conhecida caricatura de uma mulher muito feia, mas de subida hierarquia social, tendo em conta o requinte das vestes e adereços ricos, desenhada nos seus cadernos, e que serviu seguramente de modelo a uma "pintura do feio" atribuída ao pintor Quentin de Metsys, *Mulher grotesca*, (1525/30, National Gallery, Londres).

⁽⁹⁾ Inspiraram os frisos pintados que delimitavam as pinturas de grande aparato das *stanças*, salas de despacho e de grande cerimonial dos Palácios do Vaticano, da autoria de Raphael, sendo também fonte de inspiração para alguns artistas posteriores, maneiristas, como fúlio Romano, Agnolo Bronzino, ou mesmo Giorgio Vasari, em diversas pinturas parietais, cúpulas e tectos de diversas *villas* patricias dos arredores de Roma e de Florença.

10. Um *feio macabro* no século XVII

Manifestações de morbidez, representações simbólicas do *fúnebre*, do *tétrico*, do *macabro*, que explicitam a consciência sentida da precária condição humana, patentes nas mais variadas disciplinas artísticas, serão uma significativa manifestação anímica a expressar-se de modo exuberante no século XVII. Iconografias que mostram explicitamente aspectos da finitude humana, geralmente relacionados com o erotismo e o seu contrário anímico, a morbidez agónica, *Eros* e *Thanatos* confrontando-se e complementando-se, são os perfeitos contrários da repetida luta de desígnios dos estados de alma do género humano, sob a forma de *vanitas*, de *memento-mori*, de *danças macabras*. Modelo paradigmático muito recorrente e prolixo, particular forma de enenação retórico-alegórica, foi tema "na moda" pelos fins do século XVI e por todo o século XVII, e mesmo ainda glosado tardiamente no início do século XVIII, por toda a Europa. Teve o género uma enorme divulgação, enquanto "ilustração intelectual" em voga, nos Países-Baixos pelos idos de 1620 e seguintes, interpretado de maneira muito singular pelos artistas da Escola de Leyden. O nome genérico *vanitas* vem directamente do espírito da máxima bíblica VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS (Ecc.1:2) (vaidade das vaidades, tudo é vaidade). A reflexão sensata sobre a vaidade das coisas terrenas é uma constante do pensamento humano, mas podemos balizar etapas, a partir da representação da *tête de mort*, o crânio humano, a caveira. O tema *vaidades* é, por excelência, o de Eclesiastes, o texto bíblico que mais claramente acentua o vazio das coisas mundanas, a fatuidade de inúmeras materialidades, o niilismo derradeiro delas que acontece com a morte, de cada um de nós, de nós todos. Ninguém a ela escapa.

As mais remotas *vanitas* (ou melhor o seu "antepassado directo", o *memento mori* - recorda a morte), a representação solitária da caveira, são ainda do século XV, flamengos, executadas em geral no verso dos painéis volantes dos trípticos, sendo depois acrescentadas com os objectos mundanaes em sugestivas composições (já verdadeiras *vanitas*), em obras autónomas, com grande divulgação posterior ao Concílio de Trento e às convulsões reformistas e contra-reformistas, acontecidas durante os meados e finais do século XVI, tendo-se desenvolvido o seu gosto estranho, que atravessa os vários estilos por toda a Europa.

Os elementos mais constantes do repertório habitual das *vanitas* são, por um lado, os inúmeros objectos que aludem uma vida racional-contemplativa: as ciências, as letras e humanidades, as artes, citadas ao modo alegórico por meio dos seus objectos/signos (livros, quadros, esculturas, máscaras, instrumentos musicais, máquinas e mecanismos científicos); ou, por outro lado, representando a vida terrestre mais materialista e de imediato hedonismo, mais voluptuosa e sensual, com a sugestiva citação canónica dos cinco sentidos, ou a acumulação caótica de objectos do prazer libidinal e da luxúria do amor profano (espelhos de dama, colares, pérolas, joias e outros adornos femininos, e ainda flautas e charamelas, símbolos fálicos e rotundos), a citação directa da fortuna (moedas de ouro e prata, objectos preciosos, coisas de grande aparato, de ostentação e fausto, ricos panos de armar com as suas borlas de ouro fino, panejamentos drapeados dos mais requintados tecidos, veludos, sedas e brocados, desdobrando os seus bordados de ornato rico) e do poder (a coluna de ordem clássica, o trono de potestade, os símbolos das hierarquias seculares, coroas, tiaras, mitras, medalhas e outros adereços de honra, ou ainda armas, armaduras, elmos, escudos, emblemas heráldicos, e toda a panóplia de instrumentos bélicos e sinais de subida hierarquia). O que se perde. A glória e a fortuna, os prazeres mundanais que são deixados para trás com a derrota que a morte impõe, provando que sobre os maiores poderes do mundo, um poder maior, cósmico, sobre tudo impera e comanda. Ainda elementos característicos das *vanitas* são toda a sorte de objectos evocando a brevidade da vida física dos prazeres mundanos finados pela velocidade fágica do tempo que tudo traga e envelhece de maneira implacavelmente vil (ampulhetas e diversificados relógios, cronómetros, clepsidras), explicitando enfaticamente a degradação da matéria (flores, símbolos imediatos da efemeridade e finitude, perdendo as pétalas e definhando, frutos apodrecendo, folhas secando e murchando, pedras desgastadas e rachadas, gretadas, velas apagando-se, cachimbos pousados, ainda a fumar, taças de vinho tombadas). Aquilo em que as coisas se tornam. A efemeridade da vida que mal se mostra exuberante de beleza e cor e de excelência de aroma, logo murcha e se fina. Por último, os objectos de maior protagonismo simbólico no todo das composições, a epifania da morte surgindo gloriosa e triunfante, como derradeira vencedora (a caveira, as tíbias, às vezes o esqueleto completo, erguendo muitas vezes uma gadanha ou alfange tétrica, uma arrepiante foice segadora).

E inscrições de aviso cruel sobre o fim dos fins, quase todas retiradas do *Eclesiastes*.

O género nasce da dupla filiação ideológica. Por um lado dos círculos humanistas centro-europeus e italianos dos séculos XV e XVI, revisitadores das antigas alegorias *memento mori* dos latinos clássicos⁽¹⁰⁾; por outro lado, da atmosfera intelectual e religiosa de Leyden, bastião calvinista, que condena com severidade puritana tudo o que é considerado excessivamente hedonista e mundano. Mas só a partir do segundo quartel do século XVII o género mais particularmente se tipifica e se consagra. David Bailly pintará em 1651 urna grande composição reunindo o seu auto-retrato, com o pitoresco do seu (outro) retrato (no retrato) "envelhecido" e uma exuberante *vanitas*, com todos os tradicionais objectos constantes. Na mesma época aderem ao género os irmãos Harmen e Pieter Steenwyck, e ainda Pieter Claez, que fixam o estilo: tom geral de paleta fechada, de ocres e terras queimadas, luz razante de forte contraste, desordem complexa mas muito estudada. Outros exemplos: as *vanitas* de J.D. de Heem, de Anvers (1621), as de W. de Poorter e de G. Dou, e mais tarde, em estilo de grande pompa, ostentação e aparato, anunciando já o gosto dominante do século XVIII, as de M. Withoos.

O género pictórico das *vanitas* foi introduzido em França pela importante comunidade flamenga de Saint-Germain de Prés. Philippe de Champaigne chegou a pintar uma *vanitas*. Irá desenvolver-se concorrentemente com o tema dos cinco sentidos, entre os grandes pintores franceses, ou trabalhando na França, J. Linard, Baugin, Sébastien Stoskopff, N. Peschier e S. Bonnacroy, Simon Renard de Saint André e Nicholas de Largillière.

O tema é mais raro em Itália. Aparece, contudo, na obra de Salvatore Rosa, que pintará mesmo uma verdadeira natureza-morta em *vanitas*, ou em Giuseppe Recco.

Em Espanha, António Pereda pintará várias *vanitas*. A mais conhecida é *O Sonho do Cavaleiro* (cerca de 1670). Igualmente cultor das *vanitas*, Juan de Valdés Leal fará grandes composições, as famosas "Alegorias", obras de grande impacto e sentido de monumentalidade, pintadas para o

(10)O exemplo conhecido mais remoto é o mosaico de Pompeia, que é do século I da nossa era. Acervo do Museu de Nápoles.

Hospital de la Caridad, de Sevilha. Já Francisco de Zurbaran tinha citado o género, como pormenor no todo, do retrato de *Frei Gonçalo de las Illescas* (1639), obra do acervo do Monasterio de los Jeronimos, Guadalupe.

Em paralelo, registem-se, como formulação simbólica do que poderemos chamar instalações permanentes de uma arte outra, fora das taxinomias (mais) canónicas, num registo de "terra de ninguém", entre o erudito e o popular, as "capelas de reflexão contemplativa penitente" feitas com ossos de mortos - tibias e caveiras - as "capelas dos ossos" dos mosteiros franciscanos, tanto em Portugal como na restante cristandade europeia, todas datando da época contra-reformista, a segunda metade do século XVI. Magnífica de entre as portuguesas é a "capela dos ossos" do Convento de S. Francisco, de Évora.

11. O feio e a Comédia no Século XVII

A comédia será também outra forma sublime de registar as ideias, os pensamentos, os sentimentos, as sensações, os ideais, dos homens dessa centúria. Uma das manifestações seiscentistas mais facilmente identificáveis com um juízo estético do *feio* nas artes. Segundo uma longa tradição filosófica traduzida em juízo categórico muito antigo. É já na antiguidade clássica, na Escola de Atenas que as questões ligadas com o sentido estético da tragédia e da comédia serão dissecadas quanto à desejada sublimação dos valores que as artes devem promover nos seus fruidores. Já no século IV a.C., as formas desses géneros maiores do teatro clássico, eram reflectidas e problematizadas com sentido crítico estético. A reflexão de Aristóteles envolve-se, nas tramas diversas (e aparentemente contrárias, mas complementares e compagináveis) da tragédia e da comédia. E nas questões que se fundem com a diversidade das visões ontológicas do homem e das suas relações existenciais, e daí a ideia distinta que temos dos autores que descrevem os homens piores do que eles realmente são, e daqueles outros que os descrevem melhores do que eles são. "A tragédia é a *mimesis* de homens melhores que nós [...]; importa seguir o exemplo dos bons retratistas os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos e fracos ou com outros defeitos

de carácter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são"⁽¹¹⁾.

A menoridade do estatuto de excelência dado à *Comédia* vem já, da Grécia antiga. A *Comédia* é, desde os primórdios do pensamento estético, "apoucada" em relação à *Tragédia*, enquanto consideradas as qualidades imperativas de Arte superior. Com efeito, é Aristóteles o primeiro a estabelecer uma hierarquia de excelência artística, em que coloca a *Tragédia* bem à frente da *Comédia*, na procura da *catharsis*, da purificação do ser. É com Aristóteles que "nasce" o estigma de arte menos séria e, portanto, de alguma maneira menor, que persegue a *Comédia*. O humor é desde há vinte e três séculos considerado uma forma inferior de influenciar, pela arte da *Comédia*, a natureza dos homens. O género artístico da comédia, que veicula a crítica histriónica aos costumes, às acções, às paixões, e aos factos comuns da vida, na *polis*, feita pelo modo jocoso, satírico, pelo gracejo espirituoso, pela acentuação do ridículo, desperta o riso, e faz desacreditar o que se vê. A comédia é vítima de preconceito estético antigo. Diz aquele filósofo que a *Tragédia*, pelo seu carácter elevado, é considerada superior à *Comédia*, porque ao representar os homens melhores do que eles são, mais facilmente, por imitação (pela citada *mimesis*) consegue purificar ou atenuar as paixões, assim potenciando a sublimação do ser, ao serenar a alma e conseguir a boa ordem interior⁽¹²⁾. Diz ainda o próprio Aristóteles: "A comédia

⁽¹¹⁾Aristóteles, *Poética*, século IV a.C.

(12) "A Tragédia representa os homens superiores aos da realidade [...] é imitação duma acção de carácter elevado e completo, [...] suscitando piedade e temor, opera a *catharsis* própria de tais emoções" Aristóteles, *Poética*, século IV a.C. Nos comentários feitos às considerações aristotélicas sobre a comédia, segundo livro da *Poética*, diz Racine (Jean-Baptiste), 1639-1699, dramaturgo francês, num comentário pertinente feito à *Poética*, no prefácio à sua tragédia *Phèdre*, 1677: "A Tragédia ao excitar o terror ou temor (*phobos*) e a piedade, purifica e atenua as paixões, retira-lhes o que elas contêm de excessivo e de vicioso, levando-as a um estado de moderação, adequado à razão. E provoca em nós um movimento que nos incita a purgar, moderar, rectificar, e até a desenraizar em nós a paixão, que diante de nossos olhos mergulha na infelicidade as pessoas que lastimamos". Também diz Corneille (Pierre), 1606-1684, comentando ainda a mesma obra, em notas preambulares à sua obra *Le Cid*, 1637: "A Tragédia consegue mais facilmente a compaixão que purifica, ao fazer comungar connosco a infelicidade dos outros, do que a Comédia, que pelo ridículo nos distancia dos outros, que

vem desde os autores dos cantos fálicos, e representa os homens como inferiores aos homens da realidade, e ao procurar a imitação, não o faz em toda a espécie de vício, mas no domínio do risível, o qual faz parte do que é feio. O risível é um defeito e uma fealdade, sem dor nem prejuízo, e é por isso que a máscara cômica é feia e disforme, e sem qualquer expressão de dor. Não suscita nem temor nem piedade. Antes escárnio"⁽¹³⁾.

São portanto remontáveis à idade antiga dos gregos os primeiros juízos estéticos sobre o *feio* artístico, o Belo-feio. A Comédia é, no geral, identificada com um género *feio* das artes. Vêm estas considerações a propósito da caricatura e do seu estatuto artístico considerado irrelevante e precário, ainda hoje. E porque são deste século XVII, as primeiras grandes manifestações caricaturais de superior qualidade estética. Seu autor foi Jacques Callot (1592-1635), excelente desenhador e gravador a buril e água-forte, talentoso "imaginário" satírico, irónico, cáustico, mordaz, mas também possuidor de um desencantado sentido crítico-filosófico, de grande compaixão humanista. Referência primeira de outros grandes autores de caricaturas sublimes, William Hogarth (1697-1764), Francisco de Goya (1746-1828) e Honoré Daumier (1808-1879). Foi autor de numerosos desenhos e caricaturas superlativas, de excepção, subtilmente elevados ao estatuto de espécimes de *Comédia* sublime, exemplares de pleno direito de superior disciplina de belas-artes, contra todos os preconceitos antigos envolvendo aquele género artístico. Inventor de manequins, figurinos e adereços de teatro, criador de figuras quiméricas, extravagantes e burlescas. Foi ainda um espectador atento e repórter fidedigno de outro grande "instrumento" caricatural, de grande

vemos criticados". Comentando ainda a *Poética* diz ainda Galvano Delia Volpe: "A tragédia é *mimesis* de uma acção importante, completa em si mesma, [...] em forma dramática não narrativa, e que, mediante casos que suscitam piedade e terror, produz a purificação, enquanto a comédia é *mimesis* de assuntos sobretudo ignóbeis, feios, mas não de todas as espécies de fealdade (física e moral), porque apenas daquela que é ridícula. Uma certa espécie de defeito ou fealdade, que não provoca dor nem dano. E porque o riso é uma 'solicitação' útil porque agradável para a alma, e não um transtorno dela, aquele que se compraz como o riso 'faceto', alcança com ele um estado de ânimo sereno e disposto para o bem, que é uma espécie de *catharsis* cômica. Porém, menos eficaz, porque não persuade de modo tão drástico e edificante como a *catharsis* trágica" G. Delia Volpe, *Esboço para uma História do Gosto*, 1966.

⁽¹³⁾ Aristóteles, *Poética*, século IV a.C.

protagonismo ao tempo, mas este do foro performativo: o magnífico teatro popular italiano, que codificou em tipologia peculiar e original, as particularidades cénicas do velho teatro saltimbanco de comediantes de improviso e pantomina das trupes medievais, à maneira dos jograis e bobos cortesãos, outro eloquente exemplo da exploração artística dos valores do *cómico* (e do *trágico-cómico*) de uma persistente *fealdade* artística: a *commedia deli arte*.

A primeira metade do século XVII é também a idade do ouro do(s) tenebrismo(s) na pintura, conseguindo alguns expoentes do estilo criar obras de subversiva fealdade, como Miguel Ângelo Merisi, dito Caravaggio, 1571-1610, Francisco de Zurbaran, 1598-1664, Josep de Ribera, 1591-1652; e Juan Carreño de Miranda, 1614-1685. Superando todos estes registos severos, constata-se a veemência expressiva do feio artístico em Velásquez (Don Diego Rodrigues da Silva y Velásquez, 1599-1660) entre "*los locos, los enanos, los bobos, los obesos*" e outros abencerragens da corte espanhola dos Áustrias.

12. Fealdade no oitocentismo

Na *segunda modernidade*, o século XIX, idade do homem político e do cidadão, algumas escassas manifestações de *fealdade* artística verão também reconhecido algum protagonismo estético. Mas é nos primórdios desse século que o *Feio* superlativo da Grande Arte da Pintura atingirá um seu primeiro grande apogeu, na figura de um artista genial, nascido num lugar premonitório Fuente de Todos. Ele que foi a fonte inspiradora de todos os artistas posteriores, o "progenitor de todos os modernos", um proto-expressionista (e proto-surrealista) prodigioso, adiantado de um inteiro século, D. Francisco de Goya y Lucientes, gigantesco visionário, insigne pintor da trágica, desesperada e patética "pintura negra" da *Quinta del Sordo* (*Saturno comendo o filho, O Sabbath com o grande Cabrón, Ceia dos Velhos* e a *Ceia da Morte*)⁽¹⁴⁾ e o autor genial das gravuras das séries famosas: *Desastres* (da Guerra), *Caprichos*, *Disparates*. O Belo da Arte, após a experiência prometaica e nocturna de Goya em Manzanares, após a sua

⁽¹⁴⁾Obras que pertencem a uma inteira galeria, o *Goya da pintura negra*, do Museu do Prado.

viagem extrema e agónica pela Pintura Negra com que decorou (!) a sua *Quinta del Sordo*, nunca mais foi uma generalizada e amável idealização da Vida. Transfigurada tinha sido esta, desde tempos imemoriais, num escapismo formoso de uma beleza bonita reinando omnipresente (quase única, totalmente) em todas as artes. Apesar de algumas escassas obras *feias* que conseguiram subtrair-se aos limites censórios e excludores impostos pelas normas e pelos cânones vigentes dos diversos tempos sucessivos. Mas esse paradigma do Belo, a beleza antiga, platónica, entrava, precisamente por esses idos (primórdios do século XIX), em instante crepúsculo e ocaso derradeiro. De então para cá os artistas mergulharam na crueldade traumática da vida de olhos bem abertos, testemunhando as suas luzes, mas também, e de modo bem obscuro, as suas sombras. Com cabal consciência do seu sentido trágico. Sem alindamento idealista nem escape redentor. Em alto contraste, *chiaroscuro*. De modo real, verdadeiro, autêntico. Muitas vezes com acentuada ênfase numa fealdade generalizada, que o seu pessimismo estético conseguiu transfigurar em obras de jubilante alteridade. Alguns anos antes, já Emmanuel Kant, a propósito do Sublime (que tanto nomeia o superlativamente bonito como o superlativamente feio), tinha teorizado a transformação que conseguia fazer bonita toda a coisa, objecto, ser, entidade, facto, acontecimento, qualidade, acção, *pathos*, da realidade da vida, feio ou horrível que fosse, quando transfigurados pela elevação transcendente da obra de arte.

O *Feio* "visitará" também e o movimento romântico da pintura. Por exemplo: os íncubos inquietantes do onirismo de pesadelo, delirantes na sua aparençialidade fantasmática, de Heinrich Füssli, 1741-1825; ou a angústia cósmica do homem só, aterrorizado pela natureza (a própria e a humana) feita ameaça medonha (e sublime no seu receado poder) na obra de vários românticos, deles se destacando Caspar David Friedrich, 1774-1840; ou os muito estranhos temas românticos, excepcionalmente executados, com mestria pictórica, por Antoine Wierz, 1806-1865; ou os loucos, os aleijados e os feridos, de Theodore Géricault, 1791-1824; ou ainda as desgraças colectivas registadas, com a instante urgência de actualidade crítica, por Eugène Delacroix, 1798-1863. Ultimando a selecção da *fealdade* romântica, ainda a estranheza melancólica do simbolista Arnold Böcklin, 1827-1901. Dos tempos últimos, finisseculares, do oitocentismo destaque-se a obra de dois simbolistas de excepção, a provocação erótica e sacrílega de Félicien Rops, 1833-1898, ou o

mundo macabro de espectros cadavéricos, esqueletos em convívio com mascarados, peculiar mundo crítico do carnaval existencial, imaginado por James Ensor, 1860-1949.

13. O feio dos tempos mais recentes. *Fealdade novecentista*

Na *terceira modernidade*, a fealdade artística irá agigantar-se até ao seu predomínio generalizado nas artes plásticas, mormente na pintura. O século XX, a idade do caos e da crise, será a centúria da maior ruptura estética do longo devir da história da arte, feito que é este de continuidades e rupturas, sucedendo-se alternadamente. A arte desenvolve-se e continua-se por ciclos (aliás como o mais alargado devir histórico), ciclos de aceitação e ciclos de recusa, ciclos de fascínio e ciclos de repulsa. Filias e fobias alternado-se continuamente em longa idiossincrasia colectiva. Acrescentada consciência que o devir humano foi feito do longo fluir de momentos de bonança a seguir a desgraças e tragédias, de sinais de glória e sinais de miséria, de luzes e de sombras, espectáculos horríveis e belos ao mesmo tempo.

O *novecentismo* estético irá acompanhar a velocidade intempestiva dos modos, dos comportamentos, dos juízos, das mentalidades, de um século que se mostrou excessivo e trágico, excessivamente trágico, prenhe de intempestivas desgraças e infaustos acontecimentos, mas também esperançadamente prometedora, pelos progressos notáveis que trouxe. Uma centúria excepcional para as artes e para o seu registo fidedigno dos homens e da sua condição, sem descurar o necessário comentário crítico paralelo. Os desígnios da arte que se quis nova e actuante, à altura da circunstância histórica de uma urgente reforma das vontades políticas, das sociabilidades, das condições técnicas e da superação dos *parti-pris* imobilizadores das mentalidades dominantes, apesar da consciência lúcida do contributo "débil" (na eficácia influenciadora) da esfera do simbólico, irão mobilizar todas as energias dos seus protagonistas, os artistas vanguardistas, no sentido de modificar muitos dos pressupostos estéticos dos programas artísticos do passado, e transformar radicalmente muita da substância discursiva, tanto formal como conteudal dos seus reportónos temáticos e dos desideratos estéticos. Quer-se agora retratar a actualidade, o Novo, a originalidade radical. Os artistas darão um fim certo ao antigo proselitismo e ao

consequente serviço de causas exteriores aos seus próprios programas iconográficos, aos seus livres imaginários, subordinados apenas à total liberdade criativa, paradigma iniciado com o Romantismo. Apostam na mobilização geral das almas criadoras para dar um fim radical e premente às alegorias escapistas. Dar-se-á o crepúsculo derradeiro do paradigma estético platónico e da sua ditadura total do Cânone único e exclusivo da Beleza-bonita, e consequentemente o termo certo aprazado do predomínio idealista na Arte. O Realismo Desencantado derrotando o Escapismo Idealista. Os tempos estão maduros para a contestação e subversão da Norma, para a recusa liminar do Cânone dominante, para a ruptura radical com a Escola.

Os artistas de vanguarda do dealbar do século XX trazem consigo uma abrupta e intempestiva ruptura com o anterior sentido das manifestações da arte do passado, negando os valores sacralizados, erroneamente julgados intemporais e inultrapassáveis. Propugnam uma atitude realista no registo da vida, que combata sem tréguas o antigo e persistente escapismo idealista. Propõem, com jovial provocação controlada, a subversão das regras estabelecidas e a inversão dos valores por eles julgados perversos (sociais, culturais e políticos), que ainda vão dominando, ainda que perdendo progressivamente a razão pragmática e a eficácia de dominação. Apela ao policentrismo de modelos e à pluralidade alargada de atitudes estéticas, pretendendo, consequentemente, superar as desigualdades de desenvolvimento social e a superação das contradições persistentes entre centros e periferias. Expressam a consciência plena de ser a vida não apenas feita de luzes, mas também de sombras, de não ter apenas aspectos diurnos, mas também nocturnos. E estes mesmos serão enfatizados por uma estética "outra" que funde beleza com pessimismo, na estratégia de "denúncia de Sísifo" que faz ver as inúmeras iniquidades que fazem com que as sociedades humanas sejam condenáveis "mundos às avessas". Contestação, controvérsia, indignação, revolta, subversão, revolução de mentalidades culturais, reforma radical de valores e combate sem tréguas ao "prestígio" sacralizado da arte antiga. Contudo, se alguns manifestos das primeiras vanguardas, como por exemplo o dadaísta, fazem "tábua rasa" do passado artístico (afirmando categórica e provocatoriamente nos seus Manifestos: "O Museu é um Cemitério, cada quadro é uma Campa), outros, superando radicalismos niilistas, numa sensata perspectiva crítica, fazem perspicazes recuperações de

obras do passado, como é o caso do Surrealismo. Este último movimento irá traçar uma peculiar linha genealógica de alegados precursores pioneiros que superaram, por via de urna estética "subterrânea", invariavelmente marginal aos paradigmas canônicos vigentes, os interditos censorios dominantes de cada época do passado. Irá assumir integralmente, como antecessores directos dos seus designios artísticos, os fenómenos julgados *feios* do passado, que sempre conseguiram romper, de modo subliminar, as sucessivas disciplinas censórias do tempo longo, cruzando transversalmente as mais diversas idades. E o gosto bizarro dos surrealistas ajudará a construir uma análise diacrónica consistente de uma *Fealdade* superlativa, com detectáveis linhas sequenciais de continuidade, nem sempre exuberantes, mas pontuando com algum significado o longo devir da história da arte. Porque, em boa verdade, a *fealdade* geral dos últimos tempos tem aqueles antecedentes certos. Foi antecipada por aquela série continuada de fenómenos artísticos que, mesmo se excepcionais, episódicos, esporádicos, ocasionais, não deixam de ser indícios significativos de uma certa cripto-modernidade premonitória, espécie de crónica da "modernidade anunciada". Os surrealistas farão um exaustivo cotejo das mais significativas obras de arte dessa *fealdade* artística do passado: uma *fealdade* "nocturna", a *outra* metade do Belo. Mas são esses *acidentes* minoritários no passado, que são alinhados, por alegada origem "familiar", com a generalizada *essência* maioritária do presente (ou do passado mais próximo). Uma recente hegemonia estética que traduz o derradeiro e generalizado triunfo do *Feio*, tenazmente imposto pelas vanguardas artísticas dos primórdios do século XX. E que inúmeras sequelas trazidas por novas correntes artísticas continuaram por todas as outra restantes décadas. Conformando assim uma continuidade singular do *Feio* artístico que define uma fenomenologia estética transtemporal. Sinais inequívocos da afirmação de uma peculiar constante estética, a do Belo-feio, claramente inter-cronológica. Denunciando, com clara evidência, uma subterrânea, mas latente, sensibilidade estética transgressora, anti-apolínea, um pulsar dionisíaco, que se foi afirmando contra a corrente dominante, o persistente cânone apolíneo, a continuada rotina platónica, durante o decorrer paulatino da longa evolução da arte.

Mas o culminar interpretativo deste texto pretende discorrer mais particularmente, sobre as artes mais recentes e sobre as disciplinas da pintura, da escultura, pelas suas manifestações fenoménicas acontecidas

nos tempos últimos. Sobre a Arte (dita) Moderna, a arte da nossa contemporaneidade, da *modernidade última*. Idade, que iremos identificar (com alguma provocação teórica) como aquela na qual a categoria estética paradigmática dominante é o *Feio*, um superlativo Belo-feio, expresso em múltiplos, inúmeros e diversificados registos iconográficos. Porque a *fealdade* estética é, seguramente, a realidade dinâmica mais relevante, activa e generalizada da arte mais recente, a arte novecentista, a arte do Século XX. Configura mesmo um novo paradigma estético catégorial, o qual tem sido frequentemente nomeado como *pós-moderno*, mas ao qual preferimos designar como *modernidade última*, *modernidade (mais) recente* ou *terceira modernidade*¹⁵ \

O Belo-feio ocupa predominantemente o paradigma estético do singular tempo entrópico (entre a utopia e o apocalipse) do novecentismo. Uma época veloz, em que o tempo acelerou e o espaço encurtou. Uma idade dinâmica e instável, imprevisível, caótica, trágica. É esse o tempo próprio do apogeu estético de uma *fealdade* superlativa que domina todo o alargado panorama das artes. Simultaneamente registo testemunhal e transfiguração sublime da *fealdade* real da vida. A arte mais recente é predominante e hegemonicamente *feia*, de uma *fealdade* geral e omnipresente, enquadrando e interpretando, no seu testemunho, a fealdade desumana que povoa amiúde a barbárie trágica dos últimos tempos.

A *Fealdade* revela-se, plenamente, no seu inédito registo: marginal e indomesticável, alternativa e apocalíptica. Mas também lúcida e desencantada. Questionadora, interpeladora, controversa, contestatária, conflitual. Também inquieta e desassossegada, desconcertante, transgressora, subversiva, dessacralizadora. E ainda ambivalente, ambígua. Inesperada, imprevisível, insólita. Inquieta e inquietante. Provocadora. Perturbadora. Geradora das maiores perplexidades. Desdobrando-se, em multiplicados modos, numa festiva e exuberante sincronia de fenómenos estéticos. Ubíqua. Omnipresente.

O *Feio* comanda o sentido de mudança da arte dos últimos tempos. Promove uma ruptura e conseqüente transmutação dos valores. Provocando o ocaso final das estéticas de obediência platónica,

¹⁵ Seguimos como mais rigorosas as nomeações epocais decorrentes das análises paradigmáticas dos críticos e cientistas sociais Jürgen Habermas, Harold Bloom ou Umberto Eco.

em decadencia derradeira. O toque a finados às suas normas imperativas, tornadas obsoletas. O fim súbito da disciplina autoritária e da censura excludora daquelas estéticas idealistas metafísicas. O término final da obediencia obrigatória e exclusiva à tradição e aos modelos do passado que impunha aquele cânone dominante. O fim dos enganadores arquétipos da transcendência absoluta, metafísica.

Trata-se agora do triunfo geral dum Belo paradoxal, o *Feio* estético, o *Belo-feio*, situado nas antípodas do Belo secular, convencional, regular, do *Belo-bonito*, que se queria único e eterno.

O mundo antigo da beleza idealizada ruiu fatalmente! A nova categoria estética agora dominante é o *Feio* - um Belo paradoxal, desdobrado nos múltiplos sinais "estranhos" que povoam os discursos artísticos modernos: o actual, o laico, o secular, o prosaico, o trivial, o banal, o rude, o trágico. Traduzido em múltiplos e plurais valores estéticos: o cómico, o dramático, o patético, o irónico, o mordaz, o sarcástico, o burlesco, o bizarro, o grotesco, o picaro, o jocoso, o satírico, o paródico. Que são o completo contrário dos valores seculares a que estávamos, há demasiado tempo, habituados: o formoso, o gracioso, o sereno, o solene, o harmonioso. Entediados pela sua continuada rotina.

Irrompe agora, triunfante, o dionisíaco perturbador. A espontânea exaltação dos instintos. A via aberta, escancarada, às pulsões primeiras (primárias) "do princípio do prazer", actuando na subversão do disciplinador "princípio da realidade". Advento do *Eros* jubilante que vence, ainda que episodicamente, a ameaça derradeira de *Thanatos*.

Retrato cabal da vida, ela mesma. Comunhão íntima e inseparável da Arte com a Vida. Contra o alindamento idealista, efabulador, ilusório, evasivo, autista, divorciado das condições materiais da existência. Contra a fuga escapista e o esquecimento da realidade brutal da vida, do mundo e dos homens (e das suas contingentes circunstâncias), tão comum nas artes do passado. Que o irá fazer por meio de um registo verdadeiro e fidedigno. Consciência lúcida de todos os vícios, defeitos, desvios, derrotas, iniquidades, desumanidades (mas também das redensões precárias) do devir dos homens. Como uma espécie de "Denúncia de Sísifo". Um manifesto "mentiroso" de (sublinhada) verdade, verdadeiro na sua "mentira". De múltiplas e contraditórias faces. Tanto de júbilo como de desespero, tanto de entusiasmo como de desânimo, tanto de ilusão e encantamento como de desilusão e desencanto.

Quer-se, agora, a verdade mais testemunhal na arte. Que retrate o mais verista possível a realidade de vida. E a verdade da vida é cruel. Por isso se mostra de modo assustadoramente cruel a arte moderna última.

Os últimos tempos não permitem a perenidade e imutabilidade continuada dos modelos artísticos. A velocidade e a crueldade brutal da moderna idade trágica que é o Século XX, não se compadecem com os decadentes e obsoletos modelos clássicos herdados, e com a sua obediência prolongada do tempo longo. Estilos que duraram séculos no passado, são substituídos, nos últimos tempos, por movimentos que duram uma década. *Fealdades* que sucedem a outras *fealdades*. Velozmente!

O *Feio* irá dominar o discurso artístico em múltiplas "aparições", diversificados fenómenos, que não deixam de ser retratos fidedignos dum real trágico, feito de sombras e de medos! Diziam os vanguardistas dos idos da Iª Grande Guerra: "Como podemos querer uma arte e uma beleza serenas, se à nossa volta vemos apenas a mais crua fealdade, o lado mais negro dos homens?".

A *fealdade* é o retrato desse *pathos* peculiar que caracteriza toda uma época trágica, marcada por duas sangrentas guerras mundiais, por duas anti-utopias totalitárias, pelo holocausto (*shoah*) e por inúmeros genocídios. Nomeável é esse tempo trágico como *modernidade última*, o século XX, a "Idade do Caos e da Crise"⁽¹⁶⁾.

O *Feio* liderará, por consequência, os discursos estéticos dessa *modernidade mais recente*. Claramente contrários à continuidade regular e (quase) imutável do processo artístico secular. Numa dinâmica afirmação de um devir feito de descontinuidades dialécticas.

Porque em todas as artes, nas suas mais diversas disciplinas, e particularmente nas artes plásticas, já foi o tempo em que os artistas perseguiram o Belo antigo: a Beleza formosa, bonita, solar, luminosa, serena, harmónica, um Belo alegadamente intemporal, perene, imutável, estável, estático, absoluto e transcendente.

Porque de modo alienante tinha sido a vida transfigurada pelo discurso artístico, desde tempos imemoriais, num escapismo formoso de uma beleza bonita reinando omnipresente nas artes, dum secular e persistente Belo-bonito. Clássico. Convencional.

⁽¹⁶⁾ Harold Bloom, *O Cânone Ocidental*, 1994.

Mas esses valores estéticos antigos, subsidiários e conformadores da beleza canónica tradicional, não sobreviveram ao dealbar do século XX. Os novos tempos provocarão subitamente o fim imediato e irreversível dos cânones conservadores, censores e excludores, das estéticas do passado. Os seus valores, tornados obsoletos, apressaram o declínio e termo fatal daquele secular paradigma estético. Que demorara entretanto a finir-se, triunfante e hegemónico desde o *quattrocento* renascentista, a "nova Grécia clássica", até às rupturas finisseculares oitocentistas. E é o *Feio* que faz o *requiem* da convenção secular.

É agora a predominância dionisiaca que lidera o novo paradigma estético. Os vanguardistas amam o *feio* que vem inquietar as retaguardas. Diz o povo: "quem feio ama bonito lhe parece". Os velhos valores não sobreviverão às intempestivas revoluções artísticas das vanguardas emergentes, mas também, em última instância, à velocidade da técnica, à constante mudança nos modos, nos comportamentos, nas ideias, nos ideais, nas crenças, nas mentalidades emergentes nos últimos tempos. Não sobreviverão à súbita e permanente transformação operada na vida, e à crueldade brutal da mais recente idade trágica. Presença generalizada, dominante e hegemónica do universo estético da *modernidade última*, o *Feio* tornou-se a substantiva condição estética caracterizadora do inteiro discurso da contemporaneidade mais recente. Testemunho fidedigno da realidade envolvente.

É essa exemplar fealdade que mais não é que uma alter-beleza, uma beleza "outra", estranha mas fascinante, que irá multiplicar-se infinitamente, perante o espanto deslumbrado dos nossos olhares, frequentemente cúmplices. Um belo paradoxal, fruto da idiosincrasia desconcertante dos artistas vanguardistas, que irá marcar a nossa visualidade mais recente. O processo estético traduz, agora, da maneira mais fiel o devir dos homens e do mundo, nas múltiplas e simultâneas mutações operadas. Feitas em sucessivas rupturas, inovações, curto-circuitos, saltos, hiatos, desvios, mudanças repentinas, diferenças, intempestivos "outros" e, claro, sequelas, numa continuidade descontínua, que sucede à continuidade linear da arte dos antigos.

O *Feio*, julgado em sentido subjectivo, manifesta-se notoriamente na aversão genuína do novo pelo estabelecido, que o nomeia para além de *feio* também como ameaça. O *Feio* é nome dado pela reacção de "estranhamento" provocada invariavelmente pela novidade em todas as comunidades alargadas de fruidores culturalmente absentistas:

feito é tudo aquilo que é novo. *Fealdade* e novidade são sinónimos para as grandes massas recuadas, retaguardas de índices culturais muito baixos, completamente leigos em matérias das artes, letras e humanidades. Porque inundados pelos persistentes preconceitos das suas mentalidades empírico-pragmáticas de visão estreita, conservadoras, excessivamente convencionais, tradicionalistas, reactivas, reaccionárias. Os avessos às actividades contemplativas do ócio criativo, em geral pouco mais que acabados indigentes culturais, são invariavelmente neofóbicos em matéria de juízo sobre as inovações das artes e das literaturas. A novidade radical e intempestiva provoca geralmente uma compulsiva reacção de rejeição primária, denunciando o incontornável atavismo de primata superior da maioria alargada dessas comunidades. Talvez porque a neofobia seja a mais constante e repetida norma comportamental dos primatas superiores, herdada dos arcaicos homínídeos dos quais provêm e descendem, por evolução natural.

A pejoração nomeadora de "*feito*", assacada a tudo quanto é novo e desconhecido, sai mesmo das mentalidades (que deveriam ser mais próximas das vanguardas) dos críticos de arte dos primeiros idos do Século XX (os quais deveriam ser mais esclarecidos e despreconceituosos, por maioria de razão). "Arte estranha, a pintura, em que toda a novidade, mais violentamente ainda que na música, espanta, repele e irrita não somente o público, mas a maior parte dos amadores e dos críticos"⁽¹⁷⁾.

Os "nomes de guerra", assumidos galharda e ironicamente, pelos artistas vanguardistas, foram inicialmente um sinal inequívoco de choque e conseqüente rejeição, anátemas lançados para excluir, para nomear "*fealdade*". E depois, só bastante depois, transformados em realidade tolerada, mais tarde ainda assimilada, e até consagrada. Por fim tornada neutra taxinomia: "Impressionistas" (os "recusados", *refusés*, críticos *salonards*), *fauves* ("feras", Louis Vauxelles, crítico de arte), "arte da sucata" / "arte do ferro-velho", (esculturas dos anos 30 de Picasso, Olga Koklova, 1ª mulher de Pablo Picasso), *entanted kunst* ("arte degenerada" - Joseph Goebbels), "arte decadente pequeno-burguesa do ocidente" (Anton Jdanov), "arte do lixo" (a *Pop-Art*, Leo Castelli, galerista e Pierre

(17) Alphonse Daudet, *Recordações Literárias, (Souvenirs d'un homme de lettres, mémoires)*, 1888.

Restany, crítico de arte), "arte estuporada" (a *bad-painting*, "má pintura" - José-Augusto França), "arte excremental" (Vasco Graça-Moura).

Os sinais da *modernidade* são vistos pelos historiadores e críticos da arte como um dicotómico confronto aberto com a antiguidade: os Modernos versus os Antigos (leia-se: os artistas até ao século XX)⁽¹⁸⁾. Insinua-se a inversão dos desideratos: "os antigos queriam mostrar o grandioso de maneira prosaica, os modernos querem mostrar o prosaico de maneira grandiosa". Uma espécie de "Crepúsculo dos Deuses" a par duma "Emancipação desencantada dos Homens". O fim derradeiro da continuada e rotineira "tradição das gerações mortas"⁽¹⁹⁾, ultrapassada e substituída pela festiva e jovial inovação das gerações vivas. Uma fatal e inadiável sucessão de paradigmas.

A criação artística que sucede às grandes rupturas finisseculares que acompanharam a mudança do século XIX para o século XX torna-se polémica, controversa, avessa a consensos conformistas, apologista de uma lucidez crítica implacável, frontal. A *modernidade última* será a nomeação apropriada para o mais recente estágio de desenvolvimento do processo da Arte. O de uma maturidade jubilante que se libertou definitivamente da canónica tutela secular que demorava a finir-se. Que rejeitou continuar na senda proselitista que tinha sido um dos nefastos estigmas criativos da arte dos tempos antigos. E que se rege agora por um novíssimo paradigma estético. Mais livre e mais próximo da vida, ela mesma, e da sua constante mobilidade. Em tudo contrário à ideia vetusta do Belo e da Beleza intemporais. Perenes, imutáveis, totais, únicos, absolutos, transcendentos. E afastados do homem, considerado espectro grosseiro de Deus. Que tais eram os atributos imperativos do platonismo estético dominante durante séculos.

É, agora, o triunfo do diverso, do novo, do estranho, do não-familiar. Fenómenos que identificam a "*fealdade*" artística como valor dominante de um novo paradigma estético. O Belo-feio comandando discursos estéticos e práticas artísticas. São as rupturas constantes no seio da cultura velha. E o assalto da "juventude do olhar" aos velhos templos

⁽¹⁸⁾ O vocábulo modernidade (não confundir com moderno) é de autoria atribuída ao poeta Charles Baudelaire (1849) e nomeia o paradigma novo que emerge na segunda metade do século XIX e se torna hegemónico no século XX, a idade da modernidade última.

⁽¹⁹⁾ K. Marx, *Manuscritos de 1846*.

da "Kultura", num ritual iconoclasta de uma beleza voluntarista e espectral, apocalíptica (e redentora na lucidez do seu desencanto). É a geral laicização dos discursos estéticos, numa procura do vivido, do real, do actual. É a fuga estética de Deus (suprema ficção, agora esquecida!) na comum procura da estética do Homem. A arte deixando o sagrado, a arte perdendo o arrogante A grande. É a inversão total de todos os valores, como preconizou o filósofo Friedrich W. Nietzsche. Praticada em múltiplos rituais de paixão e iconoclastia. O "Feio" é também a enérgica força anímica que move as vanguardas artísticas. O Século XX amanhece com os manifestos panfletários das vanguardas⁽²⁰⁾, exorcizando os fantasmas grotescos da contemporaneidade. Uma vontade de entendimento cabal dos homens e da sua circunstância. Uma crescentemente lúcida redescoberta interpretadora. Conseguida pela identificação plena da sua precária e frágil condição, do absurdo da sua existência. Mas tendo também presente a visão minguada da relativa superação da sua finitude no horizonte exaltante duma exaltante e nunca esquecida ideia de Utopia! Uma vontade figurada de uma desejável e ansiada redenção humana!

As vanguardas vêm inquietar. A "abjecção" do gosto proposta pelas vanguardas assim como a "perversidade" de juízo que lhe é conseqüente, ambíguas e ambivalentes que elas se mostram, desconcertantemente iconoclastas, desconstrutoras, têm (e sempre tiveram) um relevante interesse artístico, na medida em que anunciam intempestivamente o advento de um amplo espaço intelectual de liberdade e ousadia, de audácia e inquietude, de irreverência e subversão, de inovação e ineditismo, de visionarismo e anti-convencionalismo. Traduzem também os pressupostos do pensamento dominante dos primeiros idos do século XX: o cepticismo, o relativismo axiológico, a dúvida permanente e sistemática, a subjectividade, o circunstancialismo, o perspectivismo, o determinismo conjuntural e a contingência.

⁽²⁰⁾A saber: *Manifesto Futurista* (Philippo Tomazzo Marinetti, Vladimir Maiakövski) (1909); *Manifesto Cubista* (Gillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Georges Braque) (1913); *Manifesto Suprematista* (Kazimir Malevitch, Vladimir Maiakövski, El Lissitzky) (1915); *Manifesto Expressionista* (Kazimir Edschmid, Franz Marc, Wassily Kandinsky, Egon Schiele, Friedrich Murnau, Otto Dix, George Grosz) (1917); *Manifesto Dadaista* (Tristan Tzara, Hugo Ball, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray) (1918); *Manifesto Surrealista* (André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard) (1924).

Serão considerados "gestos loucos" das vanguardas do novecentismo, desideratos da modernidade última, a saber: criar o novo, o inédito, o "nunca visto", o futurante. Subvertendo, desconstruindo, desenganando, desencantando, inovando, experimentando, mudando, inventando, transformando, desafiando tradições e rotinas, actualizando sempre, visionando antes dos outros, intuindo e adivinhando caminhos de alteridade e diferença.

Mas, também, chocar mentalidades conservadoras, escandalizá-las, propondo-lhe catarses e sublimações reformadoras do sentir⁽²¹⁾.

E também "antecipar o futuro", tornar mais veloz o presente, "preterizando-o" com urgência. Provocando as imobilidades entorpecedoras. Activando a estranheza, a perplexidade, o desconcerto, o desassossego, a inquietação, que são sempre os sentimentos mais próximos e imediatamente anteriores à novidade futurante e apelando a uma reacção mobilizadora.

A intuição sensível subvertendo a razão ordenadora. Promovendo o confronto e a tensão inadiáveis entre *apolíneo* e *dionísio*. Este último vencendo nas sínteses os confrontos dialécticos do gosto estético. Transgressão (e subversão) dos cânones, das regras, das convenções morais, religiosas, políticas, sociais. Uma invulgar e estranha bonomia, que se compraz na ironia *voyeurista*, que descreve e desmonta a desgraçada comédia humana da existência. Subordinada a uma estética do pessimismo, que sublinha o lado mais escuro da vida, que enfatiza o "mundo às avessas" que nos rodeia. Que denuncia a traço grosso, caricatural, das sombras da vida e dos comportamentos iníquos que o passado nos legou e teimamos em repetir. Que opera uma ridente desconstrução das imagens assustadoras que povoam o nosso imaginário, rindo saudavelmente dos sustos e medos induzidos.

(21) Tenha-se em conta a sábia afirmação de Gertrude Stein, escritora americana, de origem askhenazin, radicada em Paris, grande amadora e colecionadora de arte, mecenas dos vanguardistas Picasso, Braque, Derain e Matisse, perante a obra-prima do vanguardismo picassiano *Les Demoiselles d'Avignon*: "Chaque chef-d'oeuvre est venu au monde avec une dose de laideur en lui. Cette laideur est le signe du créateur pour dire une chose nouvelle d'une manière nouvelle". Traduzindo: *Cada obra-prima vem ao mundo com uma dose de fealdade nela. Essa fealdade é o sinal do criador para dizer uma coisa nova de uma maneira nova.* (declaração registada na imprensa da época).

O Homem é dissecado, aberto, reformulado, deformado, anulado (feito figura fantasmática pela sua ausência nos discursos, sinal implícito da dor que provocaria a presença). Cubismo e homem cúbico, multifacetado e policentrado. Futurismo e homem em movimento, em acção e velocidade, homem/máquina. Dadaísmo e homem absurdo, iconoclasta e niilista. Surrealismo e homem por dentro, onírico e irracional. Expressionismo e homem trágico, desesperado e patético, espectro de si próprio, etc., etc. Sucessivas "lições de anatomia". Exemplares desconstruções simbólicas transfigurando retratos verdadeiros do "humano, demasiado humano".

E as fronteiras do artístico alargaram-se de maneira substantiva com o novo paradigma dominante. É significativo o vocábulo Belo já não nomear tudo o que é artístico. O idealismo alemão (Kant, Schiller) substituiu aquele termo por *Sublime*, Benedetto Croce por *Genuíno*, *Autêntico*, *Fidedigno*, Jacques Derrida por *Verdadeiro*.

Do conjunto das obras de arte *horríveis* dos tempos mais recentes é ícone maior da fealdade novecentista, a obra-prima de Pablo Picasso, a *Guernica*. Um grande painel, obra de consideráveis dimensões (350cmx780cm), pintura monocromática (urna *grisaille*), em branco, preto e vários tons de cinzento, e mesmo com grafismos sugerindo folhas de jornal. Terrível cena agónica, de poderoso expressionismo, (ainda que marcadamente cubista), criada de 1 de Maio a 4 de Junho de 1937, para o Pavilhão de Espanha (da república espanhola) da Exposição Universal de Paris de 1937. Uma espécie de revisita destruidora da *Natividade*, tema dos reportórios tradicionais da pintura. Um anti-presépio, uma anti-*epifania*, processo iconoclasta de destruição irónica da tradicional iconografia teofânica da visita dos reis magos⁽²²⁾. Mas também um tema actualíssimo,

(22) Leitura perspicaz feita pelo psiquiatra e psicanalista espanhol Carlos Padrón: "[...] na *Guernica* de Picasso descobre-se o desfazer dos elementos simbólicos do presépio de Belém. [...] A *Guernica* é exactamente o anti-presépio de Belém. Tem todos os elementos do presépio: está o burro, o boi, a mãe com a criança morta, o pai morto, os três reis magos, o espírito-santo / pomba-branca, a estrela de Belém... Quando se olha o lado esquerdo do quadro, há um espaço claramente delimitado com umas lajes no solo, que define um compartimento. E os outros personagens estão fora dessa sala. O imaginário clássico do presépio de Belém é um espaço interior, com algumas pessoas do lado de fora - os reis magos - em adoração. É uma cena horrível, na qual todos os elementos de vida são elementos de morte. Afinal foi o que aconteceu em Guernica,

porque forma simbólica de denúncia frontal da muito recente destruição selvagem e brutal da pequena povoação basca de Guernica.



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937

Aquela obra de arte superlativa, grande painel de repúdio indignado e total pela violência fratricida gratuita, metáfora denunciadora da realidade brutal da guerra, um dos maiores horrores da vida colectiva, é a marca mais significativa da *fealdade* novecentista, enquanto sublimemente transfiguração de urna enorme tragédia desumana.

Por esses turbulentos anos de grande resistência e agitação política, Picasso expressa frequentemente uma atitude militante de activista cívico, denunciador das atrocidades inomináveis de desumanidade, a que assistia com total repúdio indignado, chegando a utilizar a sua própria obra como libelo de acusação, frontal e directa, qual série de gritos de revolta contra a violência gratuita e as inúmeras mortes evitáveis da irracionalidade fratricida.

Outros exemplos paradigmáticos da *fealdade* de Picasso, pela estranheza perante o ineditismo, tanto formal como contetudal das obras, são as gravuras de metal a talhe-doce das séries de múltiplos, a ponta-seca e a água-forte, *Sueño y mentira de Franco* e *Mino tauromaquias*. Que não deixam de ser, contudo, evidentes provas da excelência gráfica de um genial desenhador.

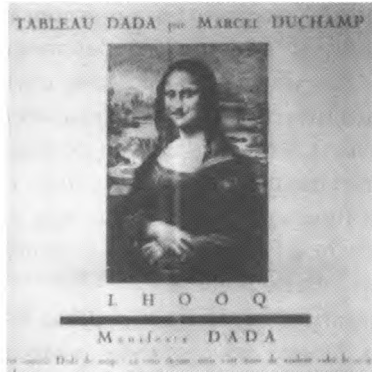
com o bombardeamento da cidade". Carlos Padrón, *O Sagrado e o Religioso. Ensaio Psicanalítico*, 1994.

Proliferam no século XX as correntes contemporâneas que poderemos designar genericamente por "artes do feio", das vanguardas das primeiras décadas às sequelas das últimas: o *fauvisme*, o(s) expressionismo(s), *die brucke*, o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, *der blaue reiter*, o surrealismo, *die neue sachlichkeit*, a nova figuração do pós guerra, o expressionismo abstracto, o movimento *CoBrA*, a *art brut*, o *neo-dada*, a *pop-art*, a *arte povera*, a nova figuração narrativa, o *ugly realism*, a *art-autre*, o *tachism*, a *new-subjectivity*, a *bad-painting*, os *neue-wilden*, o *new-expressionism*, a *transvanguardia*, a arte plebeia.

Fazendo parte significativa de uma copiosa lista de obras de arte *horríveis* do panteão da arte novecentista, estão a saber: as obras de *ready-made* "A fonte" (um urinol assinado e datado R. Mutt, 1917) ou a litografia da Gioconda com *graffiti* de bigode e a legenda LHOOQ que soletrado em francês dá "Elle à chaud au cul" (ela tem o rabo quente), ambas do dadaísta Marcel Duchamp. Ou o absurdo satírico das "imagens loucas" dos fotógrafos pioneiros (pintores, desenhadores e escultores de objectos) dadaístas/ surrealistas, Man Ray (o "*cadeaux*", banal ferro de engomar com pregos soldados na superfície lisa, o "hipnotizador", aparelho métrico musical com clip prendendo uma pequena foto de um olho humano) e Hans Bellmer (as *bonecas* articuláveis). Os insólitos objectos de Meret Openheimm (a chávena de chá com respectivo pires e colher, tudo forrado a pele de coelho, *s.tt^o*). Ou as expressões do automatismo, da irracionalidade mais primária, fruto do inconsciente onírico e libidinal, das obras surrealistas de um Salvador Dali, de um Max Ernst ou de um René Magritte.



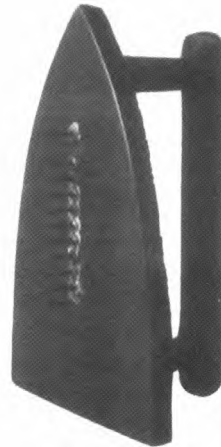
Marcel Duchamp (R. Mutt), *A fonte*, 1917



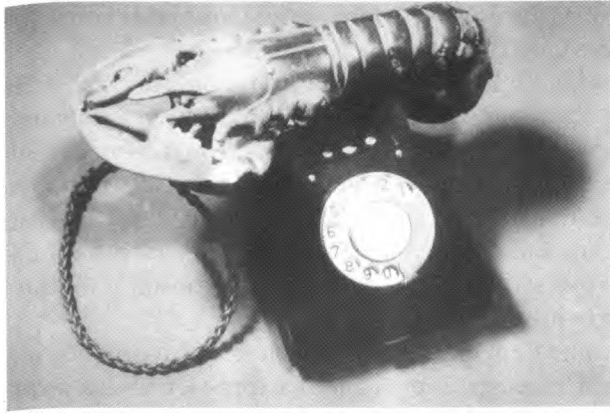
Marcel Duchamp, *Tableau Dada*, 1920



Man Ray, *Violon d'Ingres*, 1924



Man Ray, *Cadeau*, 1921



Salvador Dalí, *Telefone Lagosta*, 1936



René Magritte, *La philosophie dans le boudoir*, 1947

Ou o expressionismo violento e deformador da Nova Objectividade (*Neue Sachlichkeit*) e o dos seus precursores próximos, os fínisseculares Félicien Rops (satírico e sacrílego) e James Ensor (entre a comédia,

a ironia e o macabro) ou os pintores secessionistas (da Secessão de Viena), os austríacos Gustav Klimt e Egon Schiele.

Ameaçada, punida e expatriada pela ditadura Nazi, a arte de vanguarda do Expressionismo Alemão, designada pejorativamente como Arte Degenerada, teve a sua derradeira manifestação no período logo posterior à primeira Grande Guerra, anos 20, no movimento da Nova Objectividade, *Die Neue Sachlichkeit* (de Otto Dix, George Grosz e Max Beckmann). Um realismo acirrado, de cru retrato da violência social, a expressão crispada, desesperada e hostil, o último avatar da vanguarda expressionista alemã.

Depois, ainda, aparecerão, no "novo mundo", a América, mas também na Inglaterra, as posteriores sequelas expressionistas: a nova figuração expressionista do pós-guerra, que na década de 40, agrupa os artistas expoentes da Escola Inglesa, Francis Bacon, Lucian Freud (neto do criador da psicanálise) ou o artista sérvio Vladimir Vellikovic, que se afirmam com um desbragado figurativismo, de *fealdade* óbvia, explícita, violenta, registo verista tautológico que traduz, na sua iconografia peculiar, o ambiente desesperado da filosofia existencialista, aparecido como natural reacção do pós-guerra. Ou a revisita desse ambiente angustiante e claustrofóbico, com uma simulação de falsa ingenuidade e de indefinível "maldade", das "histórias e desenhos" de Paula Rego, (pintora portuguesa, mas da *Escola Inglesa*).

Por fim, ainda na última década que assistiu à criação de movimentos artísticos organizados e consistentes, os anos 80, a última seqüela expressionista, os "novos expressionismos" agrupando-se segundo as tipologias nacionais. Os *Neue Wilden* (os "Novos Selvagens") alemães; a Transvanguarda italiana; o *Dare-Dare*, a Figuração Livre ou Narrativa francesa, a *Bad-Painting* inglesa, ou a "Arte Plebea" espanhola, a TransVanguarda, todos eles primando por um revivalismo expressionista, destruidor da ordem, da harmonia, da serenidade. Artistas expoentes são Robert Combas, Hervé Di Rosa, A. R. Penck, Julian Schnabel, George Baselitz, Anselm Kiefer, Keith Haring, Jean-Michel Basquiat ou Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Sandro Chia, Enzo Cucchi, ou ainda Miguel Barceló.

Também arrolável nas "artes do feio" é "outra" produção artística do segundo pós-guerra, na procura jubilante do regressivo da expressão plástica e gráfica, pela estetização das marginalidades (a arte dos primitivos, dos marginais, dos loucos, das crianças), feita por

artistas deliberadamente *outsiders* da *intelligentzia* centro-europeia, os do Movimento *CoBrA*, Karel Appel, Asger John, Pierre Alechinsky. Ou pelo movimento (algo paralelo quanto aos desideratos) da *Art Brut*, pelo seu expoente Jean Dubuffet. Por outro lado, ainda no mesmo tempo da consciência traumática do segundo pós-guerra, ao arrepio do alegado exorcismo conseguido pelas figurações escatológicas dominantes, pelo contrário, como uma espécie de nojo prolongado pela desumanidade extrema presenciada e pelo conseqüente horror traumático de bélico-videntes pela representação da figura humana, dá-se o aparecimento de novas expressões (entre a abstracção e uma referencialidade vaga e difusa da realidade matérica) que originarão o brutalismo informalista do Expressionismo Abstracto, de um Jackson Pollock, de Willelm de Kooning. Ou de autores como Antoni Tapiés, Manolo Millarés e Antonio Saura, estes violentamente ibéricos, hispânicos. Ainda violentamente feia é a irrisão destruidora do neo-expressionista informal-acionista Arnulf Rainer. Ou as *Aranhas* gigantes, os pénis descomunais ou os corpos retalhados esculpidos em cor de carnação, de Louise Bourgeois.

Ou ainda a provocação de suprema escatologia (literalmente fetal) da lata de "merda de artista" (Sic), *Artist's Sheet*, de Piero Manzoni, artista da *arte povera*. Também atingindo semelhantes extremos "excrementais" como a conhecida (e desconcertante) *Cadeira com Gordura*, do artista conceptual singular, de excepcional criatividade "estranha", Joseph Beuys.

Mais tarde, fins dos anos cinquenta e na década seguinte, os *sixties*, anos sessenta, a *fealdade* campeará na atitude *camp*, de ironicamente revalorizar o mau gosto (o *kitsch*), assim como no alargar generalizado dos limites do estetizável, assumida pelos artistas da *Pop Art*. Robert Rauschenberg, Jaspers Johns, Jim Dine, Andy Warhol, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg, Peter Phillips, Ronald B. Kitaj, Peter Blake ou Mel Ramos. Ou no correspondente movimento artístico espanhol *Equipo Crónica*, que criou notáveis ícones *pop* com referência satírica à cultura secular espanhola entre os anos de 1964 e 1981, juntando três pintores (e escultores), Manolo Valdés, Rafael Solbes e Juan A. Toledo (este último desertando do grupo, passado o primeiro ano) em Valença, onde se estabeleceu o grupo, sendo seu mentor estético e criador de propostas teórico-programáticas Tomás Llorens. Na esteira da *Pop*, mas já *neo-pop* da geração seguinte, destaca-se ainda Jeff Koons, pelo assumido "banal" mais desconcertante e pelo *Kitsch/Camp* mais despudorado (incluindo

a panegírica *porno-arte* serial que testemunhou o seu casamento com a atriz Cicciolina, Liona Starr). E, muito depois do "regresso à pintura" dos já citados *novos expressionismos* da década de 80, na última década do novecentismo, os anos 90, na ausência de movimentos aglutinadores de artistas, mas na proliferação de percursos individuais relevantes. Protagonizado por artistas "sensação e revelação" como, a pintora do corpo humano de excessiva expressão matérica, Jenny Saville, que na esteira de Lucian Freud, desenvolve a obsessão por uma estética da anatomia humana abjecta, desde o corpo cadáver, ao corpo obeso, ao corpo intervencionado com tatuagens, ou ao corpo de género indefinido, do andrógino ao hermafrodita e ao transexual, a *body-artista*, *tunning-biológica*, Orlan, o instalacionista dos animais em formol e das caveiras cravejadas a diamantes, também pintor e escultor Damien Hirst, o escultor "plastinador" de cadáveres (entre o cientista e o artista) Gunther Van Hagens, os instalacionistas-objectuais paródicos abjeccionistas Jack e Dino Chapman, o escultor-instalacionista provocatorio Maurício Cattelan ou os *performers* "sanguinários" Paul McCarthy e Marina Abramovich. Sucessivos fenómenos artísticos "apocalípticos".

A fealdade de hoje, como aconteceu com a de todos os tempos, está intimamente associada a um medo ancestral (receio pulsional, persistente neofobia atávica primordial). Associado a um correspondente e paralelo estranhamento ambivalente, entre a curiosidade fascinada e o mais frequente repúdio repulsivo, delirante e imaginativo. E dessa primitiva neofobia não se libertou totalmente, mantendo-se ao longo dos tempos e detectando-se ainda hoje, mesmo após um devir de milénios. Nem se libertará provavelmente nunca (talvez porque esteja "escrita", desde sempre no seu ADN). "O novo sempre despertou perplexidade e resistência" dirá, com perspicácia interpretativa, o Doutor Freud⁽²³⁾.

E essa mesma neofobia é testada recorrentemente, repetidamente, pela fealdade transfigurada dos diversificados discursos artísticos da modernidade mais recente, patente nas mais variadas disciplinas. Fealdade que aparece precisamente como forma de exorcizar esse "medo do desconhecido e do novo", de o controlar pelo processo simbólico, de lhe anular a carga sensível / emotiva condicionadora. Num complexo procedimento etológico a que os psicanalistas chamam de *transfer*,

⁽²³⁾Sigmund Freud, *O mal-estar da civilização*, 1930.

processo compensatório que promove uma espécie de *catarse*, seguida de consequente *sublimação*. Uma impulsiva libertação psicológica dos "esqueletos dos armários", das cargas pulsionais negativas do nosso "inconsciente" mais interior. Uma purga da *psique* que evoca todos os "demónios" (os pessoais e os colectivos) para poder expulsá-los.

Resta-nos concluir estes apontamentos críticos sobre a *fealdade* das artes de um modo questionador, que abra caminhos a novas perspectivas, a novos "olhares", que incentive ainda mais aturadas e inéditas perspectivas de investigação sobre as mudanças estéticas paradigmáticas dos nossos dias, sobre as vias de interpretação da realidade envolvente, abertas pela criação artística que se está a fazer hoje em dia, não esquecendo todas as transformações técnicas e tecnológicas e a inclusão de novos *media*, que contribuíram de maneira significativa e incontornável para as mudanças discursivas das artes dos idos mais recentes. Tanto mudanças formais como mudanças conteudais. Tanto ao nível do significado como do significante dos discursos artísticos.

Será que continuaremos a ver reproduzirem-se, nestes novos tempos que se avizinham, sinais reveladores de um espírito contestador como o que dominou todo o século passado, à maneira da metáfora nietzschiana do leão, ou abrir-se-á uma nova era de valores que recupere o olhar virginal e puro da criança (a outra metáfora nietzschiana)?

O que virá a seguir a este últimos idos, a estes tempos de datas redondas, duplamente finisseculares (fim de século e de milénio)? A seguir ao estranho paradigma estético, subordinado que foi a um relativismo axiológico, que enquadrou o inteiro século passado? No início destes novos tempos do presente século XXI, que agora começou, qual vai ser o devir da Arte? Qual o caminho para que aponta, qual "religião sem deus", na incontornável viagem para um futuro imprevisível, gerador das maiores expectativas?

Nesta nossa época vertiginosa, em que o devir chega subitamente, de modo intempestivo, inesperado e, sobretudo, unimaginável, imprevisível, como revelará a Arte as utópicas "saudades do futuro" de que falava, com retórica visionária, o Padre António Vieira, *historiador do futuro*, quais "ânsias desesperadas" de uma humanidade errática, que guardou indeléveis as nostálgicas lembranças do mítico "paraíso terreal", perdido algures no início dos tempos memoráveis, mas tornadas agora expectativas esperanças do seu ansiado retorno, em busca derradeira?

A Arte, ou confirma os diagnósticos descabelados de alguns (poucos) coveiros do simbólico, *cassandras* que profetizam o seu fim inadiável, a sua morte anunciada e a prazo; ou, contrariando frontalmente essas escatológicas previsões, prolonga, continua, prossegue, a sua vocação de ininterrupto testemunho. Recorrente, mas renovado. Continuada identificação sublimada, entre espelho de Narciso e revolta de Prometeu. Instrumento de contemplação poética, mas também de especulação filosófica. Proclamação simbólica de uma desejada irmandade fraternal de vontades. Inteira religação das humanas consciências. Identificação cabal da beleza imanente, estético denominador comum das coisas terrenas. Relato de uma transcendência relativa, que promova a superação possível de inúmeras das suas multiplicadas finitudes. Anúncio de um processo imaginante, que tenta ultrapassar contingências e apontar caminhos de (minguada) redenção. Retrato arquetípico. Transfiguração testemunhal da vida, do mundo, dos homens. Expressão do humano, demasiado humano. Registo sublime das perguntas essenciais do seu permanente questionamento existencial. Denúncia amarga, desencantada, da sua fugaz circunstância, da sua precária condição, do desesperado sem-sentido da sua existência.

Dito de outro modo. Ou estiola em discursos redundantes que redizem, sem alma, tudo o que já foi dito. Ou se renova em discursos outros, de novíssimas formas e novíssimos conteúdos!

Mas não sejamos nós também tentados a profetizar.

Bibliografia

- AZARA, Pedro, *De lafealdad del arte moderno, el encanto del fruto prohibido*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1990.
- BARRET, André, *Les Peintres du Fantastique*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1996.
- BATAILLE, Georges, "La laideur belle ou la beauté laide dans l'art", Paris, *Critique* 34, Mar. 1949.
- BAUDELAIRE, Charles, *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Lisboa, Relógio d'Água, 2007.
- BLOOM, Harold, *O Cânone Ocidental*, Lisboa, Temas & Debates, 1997.
- BORGES, Jorge Luís, *O Livro dos Seres Imaginários, (el libro de los seres imaginários, 1968)*, Lisboa, Teorema, 2005.

- BRION, Mareei, *L'Art Fantastique*, Paris, Editions Albin Michel, 1968.
- CALHEIROS, Luís, *A "Desconfiança" Estética dos Últimos Tempos. Reflexões Sobre Estética, Crítica da Arte e História da Arte do Século XX*, Viseu, 1996.
- CANGUILHELM, Georges, "La monstruosité et le monstrueux", *Diogenes*, n° 40, Out.- Dez. 1962.
- CLAESSENS, Bob, "Pourquoi les peintres peignent-ils le laid", C 40, Bruxelles, Cercle d'Education Populaire, 1971.
- CORTÉS, José Miguel, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre el monstruoso en el Arte*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- DELLA VOLPE, Galvano, *Esboço para uma História do Gosto*, Lisboa, Editorial Estampa, 1973.
- DORFLES, Gillo, *Elogio da Desarmonia*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- DORFLES, Gillo, *Oscilações do Gosto*, Lisboa, Livros Horizonte, 1974.
- ECO, Umberto (dir.) et al, *História da Beleza*, Lisboa, Difel, 2004.
- ECO, Umberto (dir.) et al, *Historia do Feio*, Lisboa, Difel, 2007.
- FREUD, Sigmund, *O Mal-Estar da Civilização*, Lisboa, Relógio d'Água, 2006.
- GABNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987.
- GOMBRICH, Ernst H., "Las cabezas grotescas. El método de análisis y permutación de Leonardo da Vinci", in *El Legado de Apeles*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- HENRIC, Jacques, *La Peinture et le Mal*, Paris, Exils, 2000.
- HOBBSAWM, Eric, *Declínio e Queda das Vanguardas do Século XX*, Porto, Campo de Letras, 2001.
- JULIUS, Anthony, *Transgresiones. El arte cómo provocación*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1998.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo Grotesco. Su Configuración en Pintura y Literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.
- KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-guar de et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
- KRESTOVSKY, Lydie, *La laideur dans l'art à travers les âges*, Paris, Éditions du Seuil, 1947.
- KRESTOVSKY, Lydie, *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur*, Paris, P.U.F., 1948.
- LALO, Christian, "La Laideur", in *Notions d'Esthétique*, Paris, 1952.

- LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'Art Occidental. Un problème esthétique*, Paris, Éd. Klincksieck, 1973.
- MECCHIA, R., "Belo/Feio", in *Enciclopédia Einaudi. 25. Criatividade. Visão*, Lisboa, IN-CM, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Estética y Teoría de las Artes*, Madrid, Editorial Tecnos, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1972.
- PANOFSKY, Erwin; KLIBANSKY, Raymond; e SAXL, Fritz, *Saturno y la Melancolia, Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religion y el arte*, Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1991.
- POLIN, Raymond, *Du laid, du mal, du faux*, Paris, P.U.F., 1948.
- ROSENKRANZ, Karl, *Esthétique du Laid*, Belval, Les Éditions Circé, 2004.
- TRIAS, Eugenio, "Lo Bello y lo Sinistro", *Revista de Occidente*, n° 4, Enero-Marzo 1981.
- VILLENEUVE, Roland, *La Beauté du Diable*, Paris, Ed. Berger Levrault, 1993.