

FACE OBSCURA DA BELEZA*

THE OBSCURE FACE OF BEAUTY

Aline Stefânia Zim

Aline Stefânia Zim é arquiteta, Professora do Departamento de Arquitetura da Universidade Católica de Brasília – UCB, doutora em Estética e Semiótica pela FAU/UnB e mestre pela mesma instituição.

Resumo

O culto às ruínas instituiu a beleza dos fragmentos autênticos, relativizando a feiura dos corpos mutilados ou incompletos. O sagrado para os humanistas italianos do renascimento era um corpo clássico reconstituído mais pela integridade e menos pela autenticidade, enquanto para os classicistas do século XVIII, o corpo mutilado ou incompleto era artisticamente aceitável. A livre montagem das esculturas clássicas representa, para os renascentistas italianos, a autenticidade do não-autêntico. A preservação dos corpos mutilados, à luz das teorias modernas, é o retorno histórico do valor do “autêntico”. Entre a beleza, a integridade e a autenticidade dos corpos, propõe-se uma livre comparação entre o conceito de autenticidade nas teorias do patrimônio e a Estética do Feio. Parte-se da ideia instituída de que o feio é o belo incompleto, imperfeito, deformado ou falsificado. Veremos, no entanto, que há dissoluções e permissões históricas que contradizem tal premissa.

Palavras-chave: Estética do feio. Autenticidade. Integridade. Patrimônio.

Abstract

The cult of the ruins instituted the beauty of the authentic fragments, relativizing the ugliness of mutilated or incomplete bodies. The sacred for the Italian Renaissance humanists was a classic body reconstituted more for integrity and less for authenticity, where for the classicists of the eighteenth century the mutilated or incomplete body was artistically acceptable. The free assembly of the classical sculptures represents, for the Italian Renaissance, the authenticity of the non-authentic. The preservation of mutilated bodies, in the light of modern theories, is the historical return of the value of the “authentic”. Between the beauty, integrity and authenticity of the bodies, a free comparison is proposed between the concept of authenticity in the theories of patrimony and the Aesthetic of the Ugly. It begins with the idea that the ugly is the incomplete, imperfect, deformed, or falsified. We will see, however, that there are dissolutions and historical permissions that contradict this premise.

Keywords: Aesthetics of the Ugly; Authenticity; Integrity; Patrimony.

*Texto compilado da tese “O alto e o baixo na arquitetura”, defendida pela autora em novembro/2018 no Programa de Pós-Graduação da FAU/UnB, na linha de Estética e Semiótica. O texto foi apresentado, pela primeira vez, no 3º Simpósio Icomos Brasil 2019, em Belo Horizonte, MG, cujo tema foi a Autenticidade em risco.

O BELO E O FEIO

As fronteiras entre o belo e o feio são sutis e representam, a partir das manifestações artísticas, o quanto a sociedade reprime ou tolera a coexistência entre as tensões opostas. Na maioria dos estudos sobre o tema, o feio é intrínseco ao belo, não tem identidade, mas uma ausência e incompletude. A feiura pode ser entendida como o modelo negativo da beleza, mas toda modelização negativa contém em si o modelo negado. O feio contém em si o belo pela sua não-presença.

O ideal harmonioso da beleza congela a arte em ideais clássicos, considerando o feio como a negação do sublime, a imperfeição e o disforme. O feio não é propriamente a negação do belo, mas está intrínseco a ele, compondo o mesmo universo, seja pelo contraste aparente, seja pela negação desse contraste, o que o faz oculto, mas nunca inexistente. O belo eleva-se a partir do rebaixamento do feio, um contraponto o outro. Nesse sentido, a feiura é o elemento dinamizador da beleza dentro da própria beleza, um devir em forma de desfiguração (ROSENKRANZ, 1992). Nesse sentido, o belo logra uma unidade artística, enquanto o feio representa o belo incompleto.

A ideia da feiura utilitária como recurso para elevar a beleza pode ser exemplificada pela descrição que Lessing faz sobre a escultura Laocoonte (Figura 1) do séc. I a.C.¹ Lessing diferencia a pintura como faculdade imitativa da arte bela; a primeira daria o direito ao artista de expressar as formas feias, já a segunda, não. As belas artes só poderiam representar objetos que trouxessem um sentimento agradável. O tema da feiura não poderia estar presente nas Belas Artes, mas o feio poderia ser útil à pintura para reforçar as sensações agradáveis (ECO, 2015).

A escultura que interpreta a cena de Eneida relatada por Virgílio expressa ao mesmo tempo o belo e o repulsivo, em contraponto às esculturas helênicas anteriormente encontradas, que expressavam uma certa apatia – típico de uma situação de automatização da linguagem. Há nessa cena uma dignidade trágica, seja pelo equilíbrio aparente entre a beleza espiritual no momento da dor física, seja pela supressão do grito para o gemido, que invoca o gesto, e do gemido para o silêncio, que cala o gesto e se consolida na pedra (KOTHE, 2016). Laocoonte, que foi encontrada na Itália por acaso no século XVI, mudou a interpretação sobre a arte clássica e se tornou um novo cânone influenciador do renascimento e do barroco.



Figura 1– Escultura helênica Laocoonte, encontrada em 1516.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>



Lessing sugere que as pinturas e as esculturas, diferentemente da poesia, têm apenas um instante para representar uma composição de sentimentos. A poesia teria uma gradação crescente entre o repulsivo e o sublime, deixando o primeiro para trás. Já as artes plásticas representariam a síntese pela imagem, ou seja, a unidade registrada num momento específico. A partir dessa premissa, a dimensão trágica da cena de Laocoonte é valorizada com recursos de representação do repulsivo, da agonia e do desespero. Tais sensações desagradáveis se aproximam mais da estética do feio e não do belo; mas ao desconstruir essa dicotomia, entende-se que o belo e o feio coexistem nas grandes obras, um complementando o outro.

Pitágoras criou uma visão estética matemática do universo em que o princípio de todas as coisas seria o número. A métrica e a simetria são cânones do belo na arte grega clássica. O Cânone de Policleto traz o princípio da simetria como equilíbrio das formas e se torna modelo para as esculturas de figuras humanas. Na idade média, a matemática e a beleza estão a serviço do cosmos. O que predomina é a beleza moral, alinhada pelas mesmas leis que regem o micro e o macrocosmos. A natureza era mediadora entre o homem e o divino; o corpo e a alma do homem estariam sujeitos às mesmas leis que regulavam os fenômenos musicais. O macro e o micro constituiriam uma harmonia do cosmos no qual o homem está inserido. A beleza teria a finalidade, portanto, de ser mediadora entre criador e criatura. No mundo da representação dos mistérios, em que a arte didática rege um processo mais orgânico e menos matemático, o feio é o que evidencia o belo pelo contraste.

1
Gotthold Ephraim
Lessing sobre o conjunto
Laocoonte, em 1766.

A feiura como categoria descritiva é oposta à tradição clássica; ela funciona como um elemento de função bem definida que é valorizar o belo pelo efeito do contraste. As belas artes representam a harmonia entre sociedade e estado. No caso da cultura clássica, essa harmonia seria aparente: as forças antitéticas entre o belo e o feio, o erudito e o popular pouco dialogavam; um era diurno, o outro, noturno. Na arte medieval, as composições pictóricas, ao representarem as escrituras sagradas, tensionam a beleza e a feiura, uma em contraste com a outra.

As pinturas medievais tiveram uma finalidade didática bem específica: a representação do sagrado. A filosofia medieval nasceu da dicotomia entre o bem e o mal. O contraste era um recurso artístico usado para dar unidade ao todo, mesmo que os detalhes representassem o disforme, o grotesco e o monstruoso. O mal representado torna-se belo e dele nasce o bem. Enquanto os artistas medievais parecem ter usado recursos de contraste para elevar o feio para ser bom, os artistas da antiguidade parecem ter excluído o feio nas obras maiores, rebaixando-o às artes populares. O que restou como contraponto ao belo apolíneo foram as manifestações populares dionísicas na música, no teatro e em algumas cenas da arte decorativa usada no interior das casas.

Os ideais clássicos da beleza foram retomados com maior empenho no renascimento e no Classicismo, em que as belas artes e a arquitetura são marcadas por uma estética baseada em tratados e cânones, preservando, de certo modo, o seu caráter universal. Os movimentos artísticos intermediários trataram de violar ou superar as regras e os limites renascentistas que distinguiram o belo do feio, o sagrado do profano e a ordem do caos. As manifestações artísticas do maneirismo e do barroco antecederam o romantismo como movimento de individualização do artista, na sua condição de originalidade e liberdade criativas – pelo menos até o *Concílio di Trento*, violando, deformando ou superando os cânones. As violações eram representadas pela negação ou superação da métrica em direção à complexidade.

A reprodução da realidade nas pinturas renascentistas buscava um simulacro que só era possível com a sobreposição entre imitação e invenção; trazia a composição para o ponto de vista subjetivo do observador, unindo a beleza contemplada à exatidão do objeto (ECO, 2013). Evitava-se a contradição e o excesso, ação análoga à contenção das vontades dionísicas conturbadas pela aparente serenidade da beleza apolínea na antiguidade clássica. A arte renascentista elevou a harmonia e o equilíbrio matemáticos a ponto de serem confundidos com o recurso da simetria no sentido vitruviano. Para manter a ordem

aparente, as representações tenderiam a excluir o contraditório, o feio e o grotesco.

As técnicas perspectivas matemáticas foram usadas como um recurso de elevação das pinturas da Renascença italiana. Respeitando tais princípios, as pinturas eram consideradas belas e agradáveis, supostamente pelo efeito cenográfico resultante da aplicação das regras das proporções geométricas. Os renascentistas, entretanto, violavam as proporções matemáticas da perspectiva plana para a adequação artística; a qualidade das obras se dava menos pelas regras de proporção e mais pelo bom uso dos recursos artísticos. Mesmo sutil, essa ambiguidade é visível nas pinturas de Leonardo da Vinci e Rafael Sâncio, por exemplo.

A representação do informal e do invisível nas obras maneiristas transcende as oposições entre belo e feio, verdadeiro e falso. A imaginação supera as qualidades matemáticas e o uso exaustivo dos instrumentos de precisão, em direção às complicações da técnica. Distanciam-se da beleza clássica canônica em direção à diferenciação do particular ao grotesco, ao maravilhoso e ao fantástico, aproximando-se da complexidade simbólica das obras posteriores, no barroco.

O belo complexo, que na idade média compunha uma narrativa didática pelo simbolismo, para os maneiristas expressa uma inclusão das forças antitéticas em prol de um todo maior, reconhecido somente séculos mais tarde (ECO, 2015). Abre-se espaço para que as distinções entre o belo e o feio ganhem outros sentidos, como em Giuseppe Arcimboldo, da série “As Quatro Estações”, em que o artista compõe a figura humana de forma grotesca.

Vê-se nas obras maneiristas uma certa dramaticidade que causa o estranhamento e tende ao cômico. Assim como nas festas populares da idade média, há no contraste entre o feio e belo a experiência do cômico. O cômico seria incompleto sem o ingrediente da feiura que brota de si mesmo como regressão do belo em liberdade (ROSENKRANZ, 1992). Nessa visão, o feio, que estaria entre o belo e o cômico, somente seria aceito na arte quando manifestasse o cômico diluído nele, reforçando a experiência cômica do contraste entre o feio em si e o belo.

Os maneiristas subverteram e superaram as regras renascentistas e seus cânones a partir da complicação progressiva nas composições. A partir da tensão e dramaticidade nos temas, moveram-se em direção à complexidade, diluindo limiões entre o invisível e o visível, qualidades que foram mais bem alcançadas no barroco. As obras maneiristas eram refinadas e costumavam fazer sucesso entre a corte burguesa, enquanto o barroco tendia a expressar traços mais populares. Tal concepção

do belo inclui muitas das contradições que antes, na antiguidade e no renascimento, eram evitadas. A arte barroca se diferencia pela beleza dramática e melancólica. Para além do bem e do mal, podia dizer o belo através do feio, o verdadeiro através do falso e a vida através da morte.

Do mesmo modo que a arte medieval manipulava o belo e o feio pelo recurso do contraste, em que o mal se torna belo e dele nasce o bem, os maneiristas e barrocos usavam a violação das ordens matemáticas para diferenciarem a sua produção individual, mais pela particularidade e excentricidade das obras e menos pelos princípios instituídos dos gêneros. Tais condições preconizaram a subjetivação e uma aparente autonomia da arte em relação aos sistemas externos.

Por cometerem os pecados do excesso com veemência, as obras maneiristas, barrocas e ecléticas são menosprezadas nos sistemas das artes e da arquitetura, já que ocultam suas chaves de leitura, diferente da retórica mais palatável que a métrica e a simetria clássicas podem “aparentemente” oferecer, desde a sua gênese até as suas releituras mais recentes.

Se o feio é o belo imperfeito, toda unidade de beleza deveria ser suscetível à feiura, seja pela violação da sua integridade, como no caso de ruínas ou esculturas humanas incompletas, seja pela falsificação. No mundo animal, predomina a formação do nosso juízo estético de classificar o feio pelo belo imperfeito, já que tomamos o animal real pelo seu símbolo, baseado em exemplares didáticos de que há um exemplar de cada coleção. No mundo vegetal, a integridade do exemplar é relativa, pois as plantas deformadas ainda guardam unidade no seu contorno ou nas composições vegetais – a imperfeição é mais aceita como bela ou causal. Nesse sentido, os animais superam as plantas na unidade e, portanto, seriam mais suscetíveis à feiura.

O estudo do feio como questionamento das convenções estéticas toma como referência o belo e a moral; incorporam à Estética o estudo do belo negativo, do diabólico, do imoral, do pecado, do distorcido e da caricatura (ROSENKRANZ, 1992). Nas artes plásticas, o belo geralmente está no mundo dos homens, enquanto o feio permeia o universo dos animais. O feio infernal pode ser didático na afirmação da ideologia cristã, assim como a arte egípcia pode ser deformada para os padrões clássicos de imitação. São exemplos em que a feiura é historicamente aceita.

Ignorar a presença do feio e da ambiguidade com o belo é uma forma de supressão da linguagem. É o mesmo que estudar Biologia sem estudar as doenças, alegando na supressão uma função didática para se preservar a saúde (ROSENKRANZ, 1992). A negação

pela negação não resolve o problema da estética. Para uma possível “analítica do Feio”, seria preciso articular as modalidades da feiura a sua condição relacional com o Belo, tanto no sentido da variação do particular sobre o universal, quanto no estudo das tensões contrárias que representam a unidade artística numa única obra.

A representação clássica da beleza parte de uma visão moderna sobre uma projeção do passado (ECO, 2004). A atualização da obra de arte como experiência requer a sua descontextualização do valor de origem ou o distanciamento da sua gênese. A sua qualidade de adaptação em outros contextos seria a condição para a grande obra de arte durar no tempo ou sobreviver a ele. Se, de outro modo, a atualização se fizer como registro de um determinado contexto, no sentido de se preservar um sistema, tem-se uma leitura historiográfica. O registro em si é atual, mas a percepção é dirigida e manipulada pelo conhecimento restrito aos fatos. A obra torna-se, então, a projeção de uma imagem histórica criada no presente.

Trata-se de uma confusão entre texto e contexto. O registro confunde-se com a interpretação e a coisa com a ideia que se tem sobre ela. Corre-se o risco de tomar o símbolo pela própria coisa – ele confunde o que é e o que deveria representar, que é o verdadeiro ideal da natureza humana. A beleza clássica idealizada sobrepõe-se à sua atualização, pois encontra as suas bases na projeção histórica; ao mesmo tempo próxima e distante, ela é canônica. O distanciamento histórico parece dificultar a atualização da obra. Pelo jogo contraditório entre a não-identidade e o consumo de imagens, a percepção torna-se automatizada; exalta-se como mito e permanece distante, disfarçando as tensões originais. O resultado é uma cultura muito visitada e pouco revisitada.

O CORPO NU

As obras guardam em si a história dos equívocos históricos, entre técnicas sagradas e as restrições das leis do patrimônio. A nudez é sagrada para os clássicos e profana para os medievais. De qualquer modo, é a consagração do sagrado, seja estético, político ou religioso. Como representação do real, a nudez clássica é uma roupagem ideológica; quanto mais aparece, mais esconde, ou seja, desaparece (KOTHE, 2016).

Os corpos simétricos das esculturas gregas representam o ideal que se diz real; os corpos alvos e desprovidos de pelos das pinturas medievais sacralizam o corpo simbólico e profanam o corpo

mundano. Pela exaltação do corpo nu na Grécia, afirma-se o poder dos deuses sobre os homens; pela dissimulação do corpo real na idade média, afirma-se o corpo simbólico.

A deformação e o disforme são recursos de representação atribuídos à estética do feio. Em Laocoonte, é perceptível na composição a violação das proporções reais. O sacerdote é representado nu, com os músculos retesados, rompendo com a descrição de Virgílio, que se fazia em torno de um homem paramentado, vestido. Do mesmo modo, as serpentes marinhas são deformadas em seu tamanho, não correspondendo às suas proporções na natureza. Tais deformações se afastam da imitação literal para que a obra busque uma adequação entre forma e conteúdo. A força expressiva dos músculos nus representa melhor a dor do que uma veste; assim como as serpentes gigantes representam a proporção do seu veneno. Deforma-se o mimético para ele corresponder ao que ele quer expressa (KOTHE, 2016).

O sagrado, para os humanistas italianos, foi um corpo clássico reconstituído mais pela integridade e menos pela autenticidade. A partir do século XVIII, o fragmento se torna mais importante que a unidade, elevando-se à obra de arte. Esse período permissivo, em que diversas esculturas clássicas foram reconstituídas livremente, sem os critérios modernos da restauração, conjuram uma série de profanações históricas e artísticas para o olhar da modernidade.

A arte é a propaganda de uma ideia; quanto maior o talento técnico, mais eficaz é a propaganda. Didaticamente, a arte naturaliza a representação ou a repressão da beleza e da feiura, do pudor e do pecado, do céu e do inferno. Nesse sentido, a nudez foi usada com fins didáticos, tanto para afirmar os cânones clássicos, quanto para profaná-los. A arte clássica e a arte medieval são a propaganda de uma ideologia em consagração à alienação entre deuses (Deus) e humanos. Pela arte e pela arquitetura, imperadores e religiosos consagraram o totalitarismo como divino.

O ideal de beleza de cada época é estruturado a partir dos seus cânones. O Cânone de Policlete é um modelo da divindade, do sobrenatural ou supranatural. A representação da perfeição justifica, porém, a imperfeição. A busca da perfeição pelos cânones é a compensação do corpo imperfeito e da assimetria social. Tenta-se determinar o que é sagrado ou profano, belo ou feio, bom ou ruim de acordo com as conveniências do sistema dominante.

A beleza moral justifica o julgamento dos crimes e a punição dos pecados, assim como a beleza do corpo humano justifica a existência dos deuses, que são representados em corpos perfeitos,

simetricamente irreais. A distância entre a obra e o observador mantém a divindade em seu lugar, a hierarquia sagrada.

O ideal de beleza de cada época é estruturado a partir dos seus cânones. O gosto estético é historicamente construído, assim como a sua atualização relativiza as forças de origem. A ideia de beleza, bondade, sagrado e autêntico interfere nos processos decisórios do que se deve ou não preservar. A educação estética é o resultado das ideologias que definem o que é belo e feio, sagrado ou profano, autêntico ou falso, a partir dos cânones de cada época.

O CORPO ÍNTEGRO

A interpretação do feio na natureza poderia explicar a ideia do belo e do sublime no sistema das artes. O conceito de integridade e de unidade como pressupostos para a beleza, porém, é mais complexo. Pelos moldes renascentistas, uma estátua mutilada seria considerada incompleta, portanto, feia. Posteriormente, a ideia do belo e do feio se adaptou ao valor histórico e artístico instituídos pelo culto à ruína.

A ideia de feiura se modifica historicamente. O belo complexo, que na idade média compunha uma narrativa didática pelo simbolismo, para os maneiristas expressa uma inclusão das forças antitéticas em prol de um todo maior. Os barrocos, por sua vez, buscaram menos nos modelos e mais na totalidade da criação artística. A dramatização se estende à integridade da obra. A tensão está nas relações entre a parte e o todo, sendo que a ordem semântica e o disforme são os recursos de representação que contribuem para o discurso da beleza dramática.

O culto às ruínas instituiu a beleza dos fragmentos autênticos, relativizando a feiura dos corpos mutilados ou incompletos. Desde os classicistas do século XVIII, o corpo mutilado é artisticamente aceitável. A Vênus de Milo ou a Nice de Samotrácia (Figura 2) são incompletas como corpo, mas como fragmentos autênticos, sua unidade artística é incontestável. As montagens indevidas ou as cópias infielis são consideradas feias, porque fogem à imagem simbolicamente consolidada: a Vênus sem os braços, a Nice sem cabeça. Até mesmo os souvenirs replicam o fragmento, pois os corpos completos não representam o “autêntico”.

No renascimento, valorizou-se mais a representação do corpo humano em si na escultura clássica e menos a sua procedência ou materialidade. O sagrado, para os humanistas

italianos, foi um corpo clássico reconstituído mais pela integridade e menos pela autenticidade. A livre montagem e os acréscimos no renascimento representam a autenticidade do não-autêntico. Tomada essa consciência, são comuns os casos de esculturas que foram remontadas nesse período e, posteriormente, fragmentadas, para o retorno histórico do valor do “autêntico”.

Figura 2- Vênus de Milo e Nice de Samotrácia séc. II a. C.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>



Nesse período permissivo, diversas esculturas clássicas foram reconstituídas livremente, longe dos critérios modernos da restauração. As inúmeras coleções de “achados e perdidos” prezavam a unidade de um corpo artístico – que talvez fosse simplesmente o registro utilitário de um defunto. A notável escultura helênica de Laocoonte, por exemplo, teve diversas profanações artísticas após ser encontrada incompleta num vinhedo italiano por volta de 1516. Para os “restauradores” da época, “restaurar” significava trazer o corpo de volta, a unidade perdida. O conjunto foi redesenhado pelos renascentistas, inclusive Michelângelo, a partir de especulações. Mais tarde, os acréscimos foram retirados e a materialidade original recuperada. Para reconstituir a unidade, falsifica-se ou conjura-se uma integridade (BRANDI, 2014).

O conjunto Toro Farnese, original de séc. II a. C.; cópia sec. III d.C., é tomada como a maior escultura individual recuperada da antiguidade e guarda em si as tensões e descontinuidades da própria história da teoria do restauro. O primeiro trabalho de restauro conclui-se em 1579, por Guglielmo della Porta e Giovanni Battista de Bianchi. Os artistas procederam com base nas inúmeras pistas disponíveis para restaurar as figuras, encontradas em fragmentos, muitas vezes retrabalhando os mármores antigos e as partes que faltavam (Figura 3). Estas restaurações, documentadas por gravuras, foram em sua maioria substituídas por Angelo Brunelli no final de 1700,

devido aos danos sofridos pelo trabalho durante o transporte de Roma a Nápoles. Os danos ocorridos durante a estadia na Villa de Chiaia envolveu, em 1808, uma nova restauração por Andrea Calì. Após o transporte para o museu, talvez devido às mudanças no microclima, algumas partes do restauro mostraram sinais alarmantes de desintegração; foi, portanto, necessário proceder a novas reintegrações, confiadas ao escultor Angelo Solari.

Figura 3- Etapas de restauro. Toro de Farnese, Museu de Nápoles.

Fonte: Acervo pessoal



Na arquitetura algo semelhante acontece: a unidade artística da ruína prevalece como fragmento. Os templos gregos teriam pouco sentido se fossem reconstruídos, de acordo com os critérios de Violet Le Duc, por exemplo. O Fórum romano (Figura 4) ou o Coliseu instituíram-se como uma sobreposição de ruínas; não faria sentido reconstruí-los, pois perderiam a sua unidade artística e histórica na paisagem de Roma.



Figura 4 – Simulação do antigo Fórum romano e situação atual.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

A partir do século XVIII, o fragmento se torna mais importante que a unidade, elevando-se à obra de arte; o clássico é resgatado em espírito e matéria na composição harmoniosa dos cenários e na obsessão pelas ruínas. O Neoclassicismo vai resgatar a beleza clássica a partir da arqueologia, a ponto de recuperar uma originalidade até então desconhecida. O estudo minucioso dos vestígios da antiguidade leva a arte e arquitetura neoclássica a alcançar um rigor reinventado – em alguns aspectos normativos, o classicismo é mais “clássico” que a sua gênese clássica.

Na dialética entre o valor histórico e o valor estético, as práticas de restauração se adaptaram às ideologias de cada época: ou fragmenta-se a unidade em nome da autenticidade, ou viola-se a autenticidade em busca da integridade. Nesse sentido, deforma-se o mimético para ele corresponder ao que se quer expressar. No caso dos renascentistas, a autenticidade da matéria artística é deformada em nome da unidade artística. Para os artistas medievais, a deformação da realidade se justifica pela ordem semântica, pois esta é sagrada. No caso dos egípcios, a realidade é deformada para

que se adapte à linguagem sagrada instituída.

Trata-se da sacralização do sagrado, pois representá-lo por critérios não-conventionais seria uma profanação. De todo modo, a arte não pode se contrapor à realidade; há a explícita acomodação da teoria à reprodução do que se passa na mente do artista, do mecenas e do receptor. Seja na profana montagem renascentista ou no culto classicista às ruínas sagradas, a liberdade do artista tem por contrapartida a recepção, por isso as obras guardam em si a história dos equívocos históricos entre convenções e rupturas.

Para além das classificações já instituídas, há uma série de profanações históricas e artísticas que direcionam o nosso olhar para outros conceitos sobre o que é sagrado e profano, além das práticas preservacionistas, entre a integridade e a autenticidade dos corpos na cidade contemporânea. Assim como os cânones da antiguidade clássica estão vivos e eternizados, a face obscura da beleza está presente em qualquer manifestação artística, desde que se faça uma leitura profana do que seja considerado sagrado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

ECO, Humberto. *A história da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. *A história da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

KOTHE, Flavio. *Arte comparada*. Brasília: UNB, 2016.

ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Sevilla: Athenaica, 1992.

