


A IMAGEM EM RUÍNA: DE GOYA À ARTE CONTEMPORÂNEA: O FEIO COMO VERDADE HISTÓRICA**THE IMAGE IN RUIN: FROM GOYA TO CONTEMPORARY ART: THE UGLY AS HISTORICAL TRUTH** <https://doi.org/10.63330/aurumpub.051-004>**Geraldo Pieroni**

Doutor em História da Civilização do Ocidente Moderno pela Université Paris-Sorbonne (Paris IV), onde também obteve o Diplôme d'Études Approfondies
ID Lattes: 5942523122018910
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1896-8373>

RESUMO

O artigo investiga a emergência da “imagem em ruína” como condição histórica da representação artística, compreendendo o feio não como negação do belo, mas como sua crise e forma crítica. Partindo da tradição clássica, em que beleza, ordem e razão estruturavam o regime do visível, o estudo analisa a progressiva desestabilização desse paradigma ao longo da história, passando pela Idade Média, Renascimento e Idade Moderna. Nesse percurso, a obra de Francisco de Goya é situada como ponto de inflexão decisivo, ao transformar o feio em linguagem de verdade histórica e ao inaugurar uma visualidade marcada pela fratura, pela violência e pela impossibilidade de reconciliação estética. O artigo demonstra que, na arte moderna e contemporânea, a fragmentação, o grotesco e o disforme deixam de ser desvios para se tornarem operadores críticos, capazes de expor as contradições históricas e resistir à estetização da violência. A partir de um diálogo com autores como Adorno, Benjamin, Didi-Huberman e Eco, argumenta-se que a imagem já não organiza o mundo, mas o interrompe, tornando visível aquilo que os regimes tradicionais de beleza tendiam a ocultar. Por fim, o texto problematiza o estatuto do feio na contemporaneidade, questionando sua eficácia crítica em um contexto marcado pela estetização generalizada do horror.

Palavras-chave: Feio; Estética; História; Francisco de Goya.

ABSTRACT

This article investigates the emergence of the “image in ruins” as a historical condition of artistic representation, understanding ugliness not as the negation of beauty, but as its crisis and critical form. Starting from the classical tradition, in which beauty, order, and reason structured the regime of the visible, the study examines the progressive destabilization of this paradigm throughout history, from the Middle Ages and the Renaissance to modernity. Within this trajectory, the work of Francisco de Goya is positioned

as a decisive turning point, transforming ugliness into a language of historical truth and inaugurating a visuality marked by fracture, violence, and the impossibility of aesthetic reconciliation. The article argues that in modern and contemporary art, fragmentation, the grotesque, and the formless cease to be deviations and become critical operators capable of exposing historical contradictions and resisting the aestheticization of violence. Drawing on thinkers such as Adorno, Benjamin, Didi-Huberman, and Eco, it contends that the image no longer organizes the world but interrupts it, making visible what traditional regimes of beauty sought to conceal. Finally, the text reflects on the status of ugliness in contemporary culture, questioning its critical efficacy in a context increasingly marked by the aestheticization of horror.

Keywords: Ugliness; Aesthetics; History; Francisco de Goya.

1 INTRODUÇÃO

Perguntar o que é belo, o que é feio e o que é arte não é buscar definições estáveis, mas abrir um campo de disputas que percorre milênios e permanece, até hoje, irresoluto, já que as respostas variam conforme as épocas, as culturas e os regimes de poder que organizam o visível e o legítimo; não por acaso, a estética, ramo da filosofia dedicado a essas questões, só recebeu esse nome no século XVIII com Alexander Gottlieb Baumgarten, embora a reflexão remonte à Grécia Antiga. Nesse horizonte, falar em “imagem em ruína” não significa apenas a deterioração material das formas, mas uma condição histórica da própria representação: a ruína opera como metáfora de um deslocamento decisivo em que a imagem deixa de funcionar como princípio de ordem, harmonia e inteligibilidade, como na tradição clássica, para assumir-se como fragmento e fissura, cabendo à arte expor suas fraturas; assim, a ruína não é um acidente estético, mas o índice de uma crise da forma e, simultaneamente, o lugar onde a verdade histórica, marcada por conflitos, violências e descontinuidades, se torna visível.

A obra de Francisco de Goya marca uma inflexão fundamental, não porque introduz o feio na arte, mas porque o transforma em linguagem de verdade histórica. A partir dele, a imagem já não organiza o mundo mas o interrompe. Se Goya constitui o ponto de virada, é precisamente por isso que este percurso não pode começar nele. Compreender a emergência do feio como categoria crítica exige retornar ao momento em que o belo se institui como norma. É na Antiguidade clássica que se consolida uma determinada hierarquia do visível, na qual beleza, ordem e razão se tornam indissociáveis. Em Platão e Aristóteles, o belo não é apenas uma qualidade sensível, mas a expressão de uma estrutura racional do mundo que a arte deve refletir e reforçar. A imagem, nesse regime, não problematiza a realidade: ela a estabiliza sob a forma de um ideal.

É essa tradição reafirmada, transformada e tensionada ao longo da Idade Média e do Renascimento que será progressivamente desestabilizada pela experiência histórica da modernidade. A crise da razão, a

violência das guerras e a fragmentação do sujeito tornam insustentável a equivalência entre beleza e verdade. O que antes era excluído como desvio, feio, grotesco e disforme, emerge então como forma privilegiada de expressão.

Situar Francisco de Goya nesse percurso não implica tomá-lo como origem absoluta dessa guinada, mas como ponto de condensação de um processo histórico mais amplo e gradual, no qual a imagem já vinha sendo tensionada por crises da representação, deslocamentos do sensível e transformações na experiência histórica. Em Goya, contudo, essas forças dispersas se intensificam e se tornam visíveis: a imagem deixa de consolar ou ordenar o mundo, funções herdadas da tradição, e passa a testemunhar sua fratura. Ele não inaugura o processo, mas o torna incontornável, ao dar forma a uma sensibilidade em que o irreconciliável já não pode ser ocultado.

Aqueles que, após Goya, deram forma artística a essa fissura não devem ser compreendidos como seus sucessores diretos como se houvesse uma continuidade linear, mas como artistas que, em distintos tempos e contextos, assumem e radicalizam essa mesma condição histórica da imagem. De Pablo Picasso a Otto Dix, de Antonio Saura a Yinka Shonibare, o que se reconhece não é uma filiação estilística, mas a persistência de uma operação que se converge na incorporação da fratura como linguagem. Neles, a imagem já não busca recompor a unidade perdida, mas torna visível sua impossibilidade, transformando a ruína em forma e o feio em índice de uma história que só pode aparecer sob o signo da descontinuidade.

Nesta esteira, o artigo propõe compreender o feio não como negação do belo, mas como sua crise e, mais ainda, como sua forma crítica. A “imagem em ruína” não é o fim da arte, mas a condição de sua verdade. E é por isso que, para entendê-la, é necessário começar onde ela ainda não era possível: quando a arte acreditava poder dar forma à ordem do mundo.

Não é o belo que deve ser definido, mas o gesto que o institui que precisa ser interrogado. Toda afirmação do belo implica exclusão: ao declarar “esta arte é bela”, algo já foi silenciado, expulso, tornado invisível. Esse enunciado não é neutro, pois carrega uma gramática do sensível historicamente construída. Ao julgar, acionamos, muitas vezes de modo inconsciente, critérios herdados de tradições culturais, instituições e discursos artísticos. O juízo não nasce no instante da percepção, mas se apoia em um repertório interiorizado que orienta o olhar e delimita o que pode ser reconhecido como digno de apreço. Nesse movimento, o que escapa a tais parâmetros, o disforme, o excessivo, o inquietante, o ambíguo, tende a ser afastado ou rebaixado; afirmar “isto é belo”, portanto, é legitimar uma forma ao mesmo tempo que se relegam outras ao campo do invisível ou do rejeitado.

Antes de percorrer a história, é preciso suspender não apenas certezas, mas a própria confiança nas categorias. Arte, belo e feio não são dados do mundo: são efeitos de linguagem, de poder, de historicidade. Cada época organiza o visível segundo o que pode sustentar e, sobretudo, segundo o que precisa ocultar.

Como sugere Hans-Georg Gadamer em *Verdade e método* (1997), a obra de arte não contém um sentido que espera ser revelado: ela acontece no encontro, no choque entre tempos, no atrito entre horizontes. Não há origem pura, nem leitura definitiva. Toda interpretação é já uma reescrita. É por isso que a história da arte não é a história das obras, mas a história de suas reativações.

Nesse deslocamento, o problema do belo perde centralidade. O que está em jogo não é a qualidade da forma, mas as condições de sua legibilidade. Umberto Eco, em *História da feiura* (2007), mostra que o feio não é o outro da beleza, mas sua sombra móvel, aquilo que cada época precisa nomear para estabilizar seu próprio regime estético. O feio é menos uma categoria do que um sintoma.

A tradição clássica tentou fixar essa instabilidade. Em Platão na sua obra *Timeu* (ou *Timaeus*) é um diálogo filosófico, provavelmente escrito no século IV a.C. (*Timeu*, edição 2001) e Aristóteles na sua *Poética*, também no século IV a.C., (edição, 1993), um dos primeiros tratados sistemáticos sobre arte na tradição ocidental, o belo coincide com ordem, medida e inteligibilidade. Mais tarde, Immanuel Kant (*Crítica da faculdade do juízo*, 2005) ainda busca salvá-lo como experiência universal, enquanto Georg Wilhelm Friedrich Hegel (*Cursos de estética*, 2001) o inscreve no movimento do espírito. Mas já aí a fissura se anuncia: o belo deixa de ser uma evidência compartilhada e passa a exigir fundamentação, e aquilo que precisa ser justificado já não se impõe por si mesmo como verdade imediata.

É com Friedrich Nietzsche (*O nascimento da tragédia*, 2007) que a ruptura se torna irreversível: a arte deixa de apaziguar e de ordenar o mundo, passando a intensificar tensões e a expor o excesso que escapa à medida e à harmonia. Em Charles Baudelaire (*As flores do mal*, 1985), a beleza abandona o ideal elevado e desce ao cotidiano urbano, misturando-se ao sórdido e tornando-se inseparável daquilo que degrada e inquieta.

No século XX, a questão já não pode ser contornada. Theodor W. Adorno, em *Teoria estética* (2009), formula o impasse com precisão: após a catástrofe, a harmonia tornou-se suspeita. A arte que consola o faz ao preço de uma falsificação, ela mente ao encobrir a rachadura do real. A arte que embeleza, ao suavizar o que é histórico e violento, trai aquilo que deveria expor. O feio, nesse contexto, é recusa e não falha. Nega reconciliar o irreconciliável, recusa de transformar o sofrimento em aparência suportável.

Também Walter Benjamin (*Magia e técnica, arte e política*, 2012) desloca o olhar quando não se trata mais de contemplar a totalidade, mas de recolher os restos, de ler a história a partir das ruínas. E Georges Didi-Huberman (*Imagens apesar de tudo*, 2012) vai além: a imagem não esclarece, ela é ferida que insiste.

Diante disso, persistir na oposição entre belo e feio torna-se insuficiente e enganoso. O que importa não é classificar, mas compreender os mecanismos que tornam possível a própria classificação. Como sugere Karl Rosenkranz em *Estética do feio* (2015), o feio não é exterior à estética: ele a percorre, a desestabiliza, revela seus limites.

Talvez seja preciso, então, inverter o problema: não perguntar o que é belo ou feio, mas o que a arte é forçada a mostrar quando já não pode mais ocultar. É nesse ponto que emerge a necessidade de distinguir: há um feio que falha, um feio que serve e um feio que resiste. Este último, que se afiança com Francisco de Goya, não corrige nem ensina, simplesmente expõe. Ele não organiza o mundo mas o interrompe. Reivindicar um “direito ao feio” não é ampliar o campo do belo. É recusar a própria lógica que exige essa distinção. É afirmar que a arte começa exatamente onde a classificação falha. E talvez seja esse o seu ponto mais decisivo: não dizer o que é o mundo, mas impedir que ele se feche em uma forma reconciliada.

Por “forma reconciliada” entende-se a imagem que produz a ilusão de harmonia e sentido pleno, como se as contradições do real pudessem ser resolvidas no plano estético. Trata-se de uma forma que pacifica o conflito, neutraliza a tensão histórica e oferece ao espectador uma experiência de totalidade coerente. É precisamente contra essa reconciliação que a arte crítica se insurge. Como formula Theodor W. Adorno, a reconciliação estética, em um mundo marcado por violência e ruptura, torna-se ideológica, pois encobre as fretas reais da história sob a aparência enganosa de harmonia (*Teoria estética*, 2009).

Nesse sentido, a recusa da forma reconciliada aproxima-se da exigência, formulada por Walter Benjamin, de “escovar a história a contrapelo” (*Magia e técnica, arte e política*, 2012): não narrar a continuidade dos vencedores, mas fazer emergir os restos, os fragmentos e os vencidos que a narrativa do progresso procura apagar. A imagem deixa então de ser totalidade e passa a ser vestígio. É nessa mesma direção que Georges Didi-Huberman afirma que as imagens não reconciliam, elas “ardem” (*Imagens apesar de tudo*, 2012). Longe de oferecer síntese ou consolo, a imagem crítica expõe lacunas, interrompe o visível e mantém aberta a ferida do real. Assim, resistir à forma reconciliada não significa produzir desordem arbitrária, mas preservar, na própria forma, a memória daquilo que não pode ser resolvido.

2 BELO, KÓSMOS E RAZÃO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

A história da arte constitui um campo privilegiado para a elaboração simbólica das tensões entre ordem e desordem, belo e feio, razão e crise. Esses conceitos revelam-se historicamente construídos e profundamente implicados nos regimes de pensamento, sensibilidade e poder que estruturam cada época. A arte reflete essas transformações e ao mesmo tempo, ela participa ativamente de sua produção, funcionando como espaço crítico onde se tornam visíveis tanto as promessas quanto as falências da racionalidade histórica.

Desde a tradição clássica, o belo esteve associado à ideia de kósmos, ordem racional e harmônica do mundo, e a arte exerceu uma função normativa, organizando o sensível segundo princípios de proporção, medida e inteligibilidade (Platão, 2001; Aristóteles, 1993).

O Doríforo, escultura realizada por Policleto de Argos no século V a.C., encarna de modo paradigmático essa associação entre belo, kósmos e razão¹. Ao concebê-lo, o escultor buscou representar um corpo idealizado segundo um princípio racional rigoroso, sistematizado em seu tratado teórico, o “Cânone”. Nessa obra, a beleza é compreendida como resultado da proporção matemática entre as partes, da medida exata (*métrón*) e do equilíbrio dinâmico entre tensão e repouso, exemplarmente manifesto no uso do contraposto, que organiza o corpo humano segundo uma ordem inteligível e harmônica.



A cópia mais famosa do Doríforo de Policleto — já que o original em bronze está perdido — está exposta no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles (Museo Archeologico Nazionale di Napoli), na Itália.

O corpo do Doríforo não expressa emoção individual ou conflito interior: apresenta-se como corpo inteligível, ordenado segundo leis universais, traduzindo a convicção compartilhada por Platão e Aristóteles de que a arte deve educar o sensível, conduzindo-o à ordem, à harmonia e à inteligibilidade do mundo. Trata-se, portanto, de uma arte normativa, que não problematiza o real, mas o estabiliza sob a forma de um ideal.

Contudo, a experiência histórica da modernidade, marcada por guerras, violência sistêmica, colapsos ideológicos e fragmentação social, tornou progressivamente insustentável a equivalência entre beleza e harmonia. A partir desse deslocamento, o feio, o grotesco e a desordem deixam de ser desvios para se tornarem operadores centrais da experiência estética contemporânea.

Sustenta-se, neste artigo, que a arte moderna e contemporânea responde criticamente à crise da razão instrumental diagnosticada por Adorno e Horkheimer (1985), recusando a harmonia ilusória e assumindo a fragmentação como forma de verdade histórica. Partindo dessa premissa, a obra de Francisco de Goya,

¹ Policleto de Argos, *Doríforo (Doryphoros)*. c. 450–440 a.C. Escultura original em bronze (perdida); conhecida por cópias romanas em mármore.

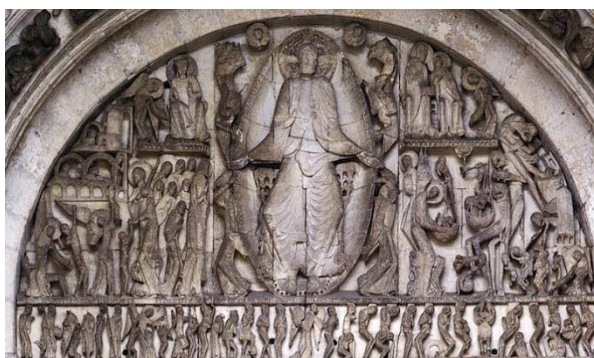
como trataremos mais adiante, emerge como ponto de inflexão decisivo: situada entre o Iluminismo e a modernidade, ela inaugura uma visualidade negativa que permanece estruturalmente atual.

3 BELO, FEIO E PEDAGOGIA DA IMAGEM NA IDADE MÉDIA

Na Idade Média, a noção de ordem estética desloca-se do plano natural para o plano simbólico-teológico, no qual a beleza deixa de fundar-se na imitação da natureza para ancorar-se na adequação da forma ao sentido divino. Aquilo que pode ser denominado não propriamente como “feio” em sentido moderno, mas como desarmonia significativa ou forma negativa de sentido, adquire uma função essencialmente pedagógica e moral.

Figuras monstruosas, deformações corporais, cenas de sofrimento e imagens do inferno integram uma economia visual didática, destinada a tornar visíveis as consequências do pecado, da queda e da distância em relação a Deus. O “feio”, assim compreendido, não opera como negação autônoma do belo, mas como instrumento simbólico de advertência e correção, estruturado pela oposição entre salvação e perdição, bem e mal.

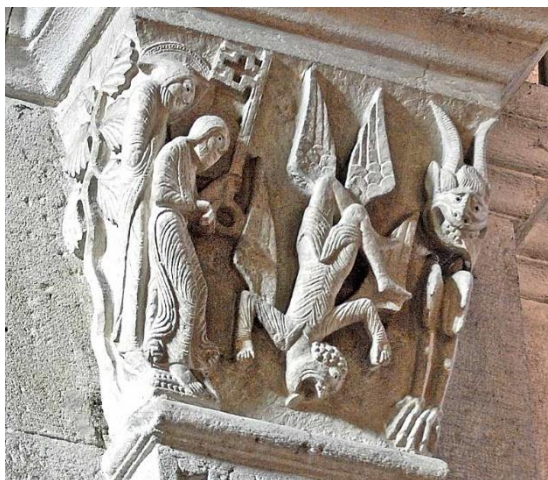
Eco (2007) demonstra que o feio medieval não se opõe ao belo, mas constitui sua contraface necessária dentro de uma lógica simbólica totalizante. A feiura opera como instrumento teológico: seu papel não é estético, mas moral e metafísico. O grotesco medieval funciona como mapa visual do mal, materializando no plano sensível as ameaças espirituais e convertendo a repulsa física em advertência salvífica. Trata-se de uma beleza negativa cuja eficácia reside precisamente em sua capacidade de mobilizar o horror em favor da ortodoxia, reforçando através da deformação visível a ordem transcendental que organiza o cosmos cristão.



GISLEBERTUS. Juízo Final (tímpano). c. 1130–1145. Escultura em pedra calcária, dimensões aproximadas: 6,40 m (largura) × 3,40 m (altura). Catedral de Saint-Lazare, Autun, França.

Essa obra sintetiza de maneira precisa a ordem simbólico-teológica medieval. No tímpano românico de Autun (localiza-se na região da Borgonha, no departamento de Saône-et-Loire, França), a organização do visível não obedece a critérios naturalistas ou proporcionais, mas a uma hierarquia espiritual rigorosa:

Cristo ocupa o centro absoluto, em escala monumental, enquanto os corpos humanos são distorcidos, alongados ou grotescos conforme seu destino escatológico.



Gislebertus – *Juízo Final (detalhe)*, tímpano da Catedral de Saint-Lazare de Autun (c. 1130–1145).



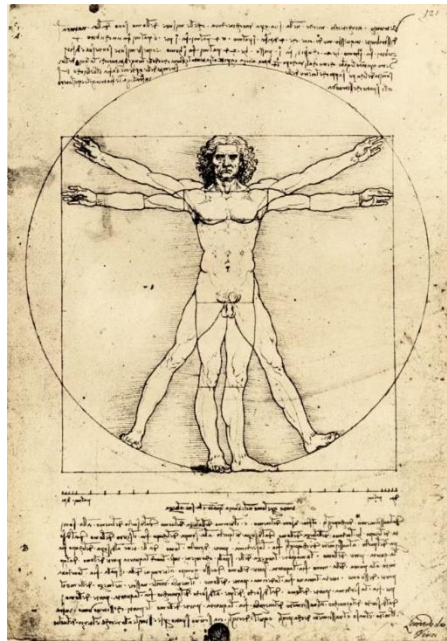
Gárgula Catedral Notre Dame: Paris

O feio, aqui, não é negação do belo, mas instrumento pedagógico e moral. As figuras demoníacas, os corpos retorcidos dos condenados e as expressões de terror participam de uma economia visual didática, destinada a ensinar, advertir e ordenar o mundo segundo a lógica da salvação e da perdição. Trata-se de um feio funcional, integrado à mesma estrutura simbólica que sustenta o belo e reforça a ordem transcendental cristã.

4 O CORPO COMO MEDIDA E O ESPAÇO COMO RAZÃO: ESTÉTICA DA ORDEM NO RENASCIMENTO

O Renascimento promoveu uma rearticulação decisiva desse paradigma ao restabelecer o ideal clássico de ordem, agora fundamentado no humanismo e na racionalização científica do espaço. A perspectiva linear, a anatomia e a proporção matemática consolidaram o belo como norma universal. A desordem, nesse contexto, foi relegada ao campo do erro, do mau gosto ou da incapacidade técnica, reforçando a centralidade da razão como princípio organizador do visível.

O Homem Vitruviano (c. 1490), de Leonardo da Vinci, constitui uma das formulações mais emblemáticas do ideal renascentista de ordem, ao articular de modo exemplar arte, ciência e filosofia. Inspirado no tratado *De architectura, de Vitruvius*, Leonardo da Vinci concebe o corpo humano como medida de todas as coisas, inscrevendo-o simultaneamente no círculo e no quadrado, figuras geométricas que simbolizam, respectivamente, o cosmos e a ordem terrena.



O Homem Vitruviano (c. 1490), de Leonardo da Vinci: Gallerie dell'Accademia, em Veneza, Itália.

O desenho oferece uma investigação anatômica e, expressa uma concepção ontológica segundo a qual o corpo humano, regido por proporções matemáticas precisas, reflete a estrutura racional do universo. A beleza emerge da correspondência entre natureza, número e razão, fazendo do corpo um microcosmo que espelha o macrocosmo.

Essa mesma racionalidade estruturante encontra sua expressão monumental em *A Escola de Atenas* (1509–1511), de Rafael Sanzio, que pode ser compreendida como a tradução arquitetônica do princípio que anima o Homem Vitruviano. Enquanto Leonardo da Vinci investiga a ordem no corpo humano, Rafael a projeta no espaço do conhecimento, organizando a cena por meio da perspectiva linear, da simetria e da hierarquização racional das figuras. O ponto de fuga converge para Platão e Aristóteles, que encarnam não apenas figuras históricas, mas princípios epistemológicos: o inteligível e o sensível em equilíbrio.

O espaço pictórico funciona como um corpo racional ampliado, no qual cada figura ocupa uma posição mensurável e significativa. Assim como no Homem Vitruviano cada parte se relaciona harmonicamente com o todo, na pintura cada gesto e cada intervalo obedecem a uma lógica matemática. A perspectiva não é apenas técnica, mas afirmação epistemológica: o mundo pode ser conhecido e organizado segundo leis racionais.

O cotejamento entre as duas obras revela um mesmo fundamento: a crença renascentista na razão como princípio ordenador do mundo. No *Homem Vitruviano*, ela se manifesta na geometrização do corpo; na *Escola de Atenas*, na racionalização do espaço e do saber. Em ambos os casos, o belo afirma-se como norma universal, fundada na proporção e na inteligibilidade.

Nessa lógica, não há lugar para a desordem como valor estético. O informe, o grotesco e o caótico são excluídos e associados ao erro ou à insuficiência. A obra reafirma, assim, a centralidade da razão como princípio organizador do visível, no qual a imagem não problematiza a ordem, mas a celebra.



Rafael Sanzio – A Escola de Atenas (1509–1511) Vaticano, *Stanza della Segnatura*

A *Escola de Atenas*, de Rafael Sanzio, sintetiza o ideal renascentista de ordem, no qual o legado clássico é articulado ao humanismo e à racionalização do espaço. A perspectiva linear organiza a composição, convergindo para Platão e Aristóteles, que representam a razão como fundamento do conhecimento e da beleza.

Baseada em proporção, simetria e clareza, a obra afirma o belo como norma universal, sustentada na crença de que a razão ordena o mundo sensível. Nesse contexto, o informe, o grotesco e o caótico são excluídos, evidenciando uma imagem que não problematiza a ordem, mas a celebra.

5 A ESTÉTICA DA RUPTURA: O FEIO COMO POTÊNCIA EXPRESSIVA

A partir do século XIX, esse regime normativo entrou em crise profunda. O romantismo deslocou o eixo da experiência estética ao valorizar o sublime, o excesso, o trágico e o informe.

O feio passou a ser compreendido como potência expressiva, capaz de dar forma a experiências-limite que escapavam à harmonia clássica. Em Baudelaire (1985), inaugurou-se uma estética moderna que encontrava beleza no decadente, no urbano e no abjeto, rompendo definitivamente com a equivalência entre belo e ordem.



Francisco de Goya – Saturno devorando seu filho (c. 1819–1823)
Museo del Prado, Madri

Essa obra constitui um marco inaugural da crise moderna do belo. Em Saturno, Goya rompe radicalmente com qualquer resíduo de harmonia clássica: a figura é disforme, o espaço é indeterminado, a luz é violenta e o gesto é brutal. O mito, tradicionalmente associado à ordem cósmica e ao tempo racional (Chronos), é aqui convertido em imagem do excesso, do trágico e do informe.

O feio deixa de operar como categoria negativa ou pedagógica e assume o estatuto de potência expressiva. A violência não instrui nem moraliza; ela expõe uma experiência-limite, próxima do sublime romântico, mas já atravessada por um desencanto moderno profundo. Goya antecipa aquilo que Baudelaire teoriza décadas depois: a possibilidade de encontrar beleza no perturbador, no obscuro e no que desagrega a forma.

6 A ESTÉTICA DA CATÁSTROFE DA GUERRA: FRAGMENTAÇÃO, FEIO E VERDADE HISTÓRICA NO SÉCULO XX

No século XX, a experiência histórica da guerra produziu uma ruptura decisiva nos regimes tradicionais de representação, impondo à arte a necessidade de repensar radicalmente seus fundamentos formais, éticos e estéticos. Em obras como *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, e no portfólio de gravuras *Der Krieg* (A Guerra, 1924), de Otto Dix, a desordem, a fragmentação e o feio deixam de ser desvios em relação a uma norma clássica de beleza e passam a constituir o próprio critério de verdade da obra. A violência histórica não pode mais ser traduzida por formas harmônicas sem que isso implique falseamento da experiência.

Em Guernica, Picasso constrói um espaço pictórico radicalmente fraturado, no qual a dissolução da perspectiva, a sobreposição de planos e a deformação extrema dos corpos instauram um campo visual de instabilidade permanente. Não há centro unificador nem narrativa linear: o olhar é lançado em um circuito de fragmentos, gritos, membros despedaçados e rostos convulsos.



Guernica (1937), de Pablo Picasso, encontra-se no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri, Espanha.

Essa recusa da totalidade formal expressa a impossibilidade de conciliar razão, progresso e humanidade após a experiência da guerra moderna. Conforme observa Adorno, depois das catástrofes do século XX, a arte verdadeira não pode oferecer reconciliação ilusória, pois “a harmonia tornou-se ideológica” (Adorno, 2009). Em Guernica, o feio, entendido como deformação, ruptura anatômica e violência formal, não é equívoco estético, mas negação consciente da falsa beleza.

De modo convergente, embora por uma linguagem distinta, *Der Krieg*, de Otto Dix, radicaliza essa mesma lógica por meio da gravura, enfatizando a materialidade crua da destruição. Corpos mutilados, paisagens devastadas, rostos cadavéricos e cenas de morte reiteram a recusa de qualquer sublimação heroica da guerra. Dix, veterano da Primeira Guerra Mundial, não representa a guerra como evento excepcional, mas como condição permanente de desumanização. Aqui, o feio assume a forma do grotesco e do abjeto, isto é, fazer emergir os restos, os vencidos e os corpos destruídos que a narrativa oficial do progresso procura silenciar.



Otto Dix, *Der Krieg* (A Guerra - portfólio de gravuras), 1924

Série de 50 águas-fortes e água-tinta - Aproximadamente 22 x 23 cm cada gravura. British Museum, Londres / MoMA, Nova York / vários museus.

Tanto em Picasso quanto em Dix, a fragmentação formal corresponde a uma fratura histórica real. A desordem constitui um tema e muito mais, a desordem mas estrutura: a obra se organiza segundo a lógica da catástrofe que representa. Nesse sentido, essas imagens não visam oferecer uma visão totalizante do acontecimento, mas expor sua irrepresentatividade: as imagens da violência extrema não esclarecem plenamente o real, mas o fazem queimar como uma ferida que abrasa por dentro, abrindo fissuras no visível que nos obrigam a pensar e a lembrar (Didi-Huberman, 2012). O feio, aqui, é o sintoma visual de uma história machucada, que só pode ser abordada por meio de fragmentos, restos e lacunas.

Em *Guernica* e *Der Krieg* (A Guerra), o fraturado, o disforme e o caótico deixam de ser compreendidos como falhas da forma e passam a operar como condições éticas da representação. A arte abdica da promessa de concordância e assume sua função crítica: não reconciliar o mundo, mas testemunhar sua ruptura. Como sintetiza Adorno, a tarefa da arte moderna não é embelezar a dor, mas dar forma ao sofrimento sem traí-lo (ADORNO, 2009). Nessas obras, o feio converte-se, portanto, em índice de verdade histórica, e a desordem, em linguagem necessária para pensar um mundo que já não pode ser representado segundo os paradigmas da ordem clássica.

7 A IMAGEM QUE RECUSA SUAVIZAR: O FEIO E A VERDADE EM GOYA

A arte que se apresenta como feia, mordaz ou perturbadora pode ser compreendida, no horizonte estético contemporâneo, não como falha formal, mas como expressão sensível de uma sociedade em crise e pontilhada por contradições históricas profundas. A recusa da harmonia deixa de ser mera provocação para se afirmar como estratégia crítica de enfrentamento da realidade social.

Como observa Theodor W. Adorno (2008), exigir da arte uma aparência conciliatória em um mundo desfigurado pela violência equivale a estetizar a barbárie. O feio, nesse contexto, emerge como categoria estética dotada de valor cognitivo e ético, capaz de tornar visível aquilo que os regimes normativos de beleza procuram encobrir. Essa inversão axiológica não elimina a beleza, mas a desloca de sua posição hegemônica, reinscrevendo-a no interior de uma tensão nevrálgica.

É nesse movimento que a obra de Francisco de Goya se configura como ponto de inflexão decisivo entre a tradição humanista e a modernidade crítica. Em sua série *Los Desastres de la Guerra* (1810–1820), composta por 82 gravuras, Goya rompe radicalmente com a tradição heroica da representação bélica. Não há glória nem elevação moral: apenas corpos mutilados, cenas de tortura e uma violência destituída de qualquer sentido transcendente.



Goya. Desastres da guerra. Nº 71. Contra o bem geral, c. 1814-15



A estampa nº 30 da série *Os Desastres da Guerra* (acima), de Goya, não possui uma localização única, pois integra um conjunto de gravuras impresso em diferentes tiragens ao longo do tempo. Exemplares dessa estampa encontram-se hoje em importantes coleções internacionais, com destaque para o Museo Nacional del Prado, que conserva as matrizes originais e constitui a principal referência para a obra de Goya. Outras instituições, como o British Museum e o Metropolitan Museum of Art, também possuem exemplares da série, evidenciando sua ampla circulação e relevância no patrimônio artístico internacional.

A estampa nº 30 antecipa, de forma notável, a lógica visual de *Guernica*: o caos compositivo, a fragmentação do espaço e a mutilação dos corpos rompem qualquer estabilidade narrativa. Em Goya, membros dispersos, corpos desmembrados e a figura do menino morto já instauram uma imagem de violência irreconciliável. Esses elementos reaparecem em Pablo Picasso, sobretudo na mãe com o filho morto, evidenciando uma continuidade que não é de estilo, mas de experiência histórica: em ambos, a desordem formal converte-se em linguagem necessária para dar forma à catástrofe.

Essa lógica de negatividade manifesta-se de modo contundente: figuras empaladas surgem sem qualquer enquadramento que justifique ou atenuie o horror. Como observa Valeriano Bozal (2005), Francisco de Goya inaugura uma imagem que não explica o horror, mas o expõe em sua opacidade radical. A arte, assim, abandona a função de oferecer modelos edificantes e passa a colocar o espectador diante de questões incontornáveis. Essa ruptura funda um legado estético decisivo: a possibilidade de uma arte que

assume o feio e o disforme como categorias legítimas de verdade histórica. Longe de representar um desvio, tais formas tornam-se, na modernidade, operadores críticos privilegiados, modos de dizer o indizível e de inscrever, na imagem, os colapsos do mundo.

8 O FEIO COMO TESTEMUNHO NO SÉCULO XX

Se a ruptura operada por Francisco de Goya inaugura uma imagem que já não alivia nem explica, mas expõe o horror em sua opacidade, o século XX levará essa lógica ao seu limite histórico e formal. Diante das catástrofes das guerras mundiais, seus campos de extermínios, da falência das promessas iluministas e da fragmentação radical da experiência, parte decisiva da arte, sobretudo aquela que assume a tarefa crítica, abandona a pretensão de reconciliação. Aqui, “reconciliação” não significa compreender ou enfrentar o sofrimento, mas fazê-lo parecer suportável, criando uma aparência de harmonia onde há fratura, como se fosse possível aceitar, ainda que simbolicamente, o inaceitável das guerras, dos genocídios e das injustiças.

8.1 ANTONIO SAURA: O CORPO DEFORMADO COMO MEMÓRIA POLÍTICA



Imagem: Antonio Saura, obra sem título, série de retratos]

SAURA, Antonio. Retrato imaginário de Goya. 1963. Óleo sobre tela, 162 x 130 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

Antonio Saura (1930–1998) retomou o espírito goyesco no contexto da Espanha do pós-guerra civil e da ditadura franquista. Suas figuras violentamente deformadas, realizadas com pinceladas agressivas e

cromatismo reduzido, dialogavam diretamente com as Pinturas de Goya. Contudo, Saura não citava imagens específicas; ele internalizava o absurdo como linguagem pictórica autônoma.

A deformação do corpo, em Saura, funcionava como metáfora da repressão política e da mutilação simbólica do sujeito sob regimes autoritários. Segundo Cirlot (1990), tratava-se de uma pintura que transformava o gesto em sintoma histórico. Assim como em Goya, a figura humana deixava de ser ideal e passava a ser ruína, vestígio de uma humanidade violentada.

8.2 JAKE & DINOS CHAPMAN: DO TRÁGICO AO GROTESCO NO LIMIAR NIILISTA

Falar em algo no limiar do niilismo não significa a negação absoluta de todo sentido, nem a adesão a uma filosofia do nada, mas a experiência histórica em que as formas tradicionais de dar sentido, beleza, harmonia, representação, entram em queda, sem que outra ordem venha substituí-las.

A releitura mais radical de Francisco de Goya ocorre nas intervenções de Jake & Dinos Chapman sobre exemplares originais de *Los Desastres de la Guerra*. Em obras como *Insult to Injury* (2003), que pode ser compreendido como “ultraje sobre a ferida” ou “ofensa acrescentada ao que já está ferido”, os artistas desenham diretamente sobre as gravuras de Goya, inserindo rostos de palhaços, caricaturas grotescas e expressões desproporcionais. A fórmula, que em inglês designa o agravamento de um dano já existente, é aqui levada ao extremo: as imagens de Goya já testemunham a violência histórica em sua forma mais crua, mas os irmãos Chapman introduzem uma segunda violência, agora estética e simbólica.

Ao intervir sobre essas cenas, mais que acrescentar algo à imagem, eles recusam qualquer tratamento reverente ou redentor do sofrimento. O que está em jogo não é a banalização da dor, mas a exposição do próprio problema de representá-la. Nesse gesto, o título deste tópico deixa de significar unicamente um agravamento e passa a indicar algo mais inquietante: nem mesmo a imagem do sofrimento permanece intacta, podendo também ser violada e desestabilizada. Assim, a herança de Goya é levada a um limite crítico: se nele a imagem já se torna testemunho do sofrimento histórico, em Jake e Dinos ela se converte no lugar onde essa dor é reencenada e intensificada, tornando-se quase insuportável.



Imagem: Jake & Dinos Chapman, intervenção sobre Goya] <https://tecnicasdegrabado.es/2009/the-chapman-brothers-y-goya>. CHAPMAN, Jake; CHAPMAN, Dinos. *Insult to Injury* (série). 2003. Intervenção sobre gravuras originais de Goya, dimensões variadas. Coleção particular.

Se em Goya a violência ainda preservava uma dimensão trágica e uma expectativa ética dirigida ao espectador, nos Chapman essa possibilidade foi deliberadamente destruída. O horror tornava-se irônico e intolerável. Como argumenta Foster (2004), essa estratégia refletia uma cultura saturada de imagens violentas, na qual a denúncia perdera sua eficácia moral. A feiura extrema operava, assim, como crítica ao cinismo contemporâneo e à anestesia perceptiva produzida pela espetacularização da violência.

8.3 WILLIAM KENTRIDGE: O DESENHO COMO TESTEMUNHO ÉTICO

William Kentridge dialogou com Goya a partir do desenho, entendido como meio precário, instável e processual. Suas animações e séries gráficas retomaram a lógica fragmentária de *Los Desastres de la Guerra*, aplicando-a à história do apartheid sul-africano e às violências do colonialismo.



Imagem: William Kentridge, desenho

KENTRIDGE, William. Cash Book Drawing V. 2023. Nanquim, carvão e lápis de cor sobre papel encontrado, dimensões variadas. Chiesa di San Francesco Saverio, Palermo (exposição temporária).

Em Kentridge, como em Goya, a imagem não oferecia redenção. O apagamento, a repetição e a instabilidade formal evidenciavam a impossibilidade de narrativas históricas coerentes. Segundo Buchloh (2015), o artista reinscrevia a ética goyesca do testemunho em um mundo pós-colonial, no qual a memória era sempre disputada e a verdade histórica permanecia irredutivelmente estilhaçada.

9 GOYA E A CRÍTICA PÓS-COLONIAL: DA RAZÃO ILUSTRADA AO DESVELAMENTO DO IMPÉRIO: YINKA SHONIBARE

Em *El sueño de la razón produce monstruos* (1799), prancha n.º 43 da série *Los Caprichos*, Francisco de Goya formula uma das críticas mais contundentes ao projeto iluminista europeu.



GOYA, Francisco de. El sueño de la razón produce monstruos, 1799. Gravura, série Los Caprichos. Museo Nacional del Prado, Madri.

A imagem apresenta um homem adormecido, tradicionalmente identificado com o próprio artista, cercado por criaturas noturnas, corujas e morcegos, figuras que simbolizam a superstição, a ignorância e a irracionalidade. A gravura não rejeita a razão em si, mas adverte que, quando ela adormece ou se absolutiza, gera seus próprios monstros. O pavoroso, em Goya, funciona como instrumento crítico: não como negação da racionalidade, mas como revelação de suas contradições internas.

Ao retomar essa imagem em *El sueño de la razón produce monstruos* (2008), Yinka Shonibare desloca seu sentido e a reinscreve no horizonte crítico pós-colonial. Se, em Francisco de Goya, o pesadelo emerge do interior da cultura europeia, em Shonibare ele se projeta sobre um mundo global moldado pelo imperialismo. O artista substitui a figura humana por um manequim, por vezes sem cabeça, vestido com tecidos do tipo *Dutch wax prints*: estampas de aparência batik, produzidas industrialmente na Europa e amplamente associadas à África. Essa materialidade condensa uma ambiguidade central: embora vinculados a identidades africanas, tais tecidos são produtos da indústria e do comércio colonial europeus.



SHONIBARE, Yinka. The Sleep of Reason Produces Monsters (Asia). 2008. Instalação: manequim em fibra de vidro, tecido de algodão impresso, globo terrestre, 185 × 110 × 110 cm. Norton Simon Museum, Pasadena

Essa operação transforma o gesto crítico de Goya. Em vez de uma alegoria do conflito entre razão e superstição, Shonibare constrói uma apologia da razão colonial, revelando que o projeto iluminista europeu sempre esteve intrinsecamente ligado à dominação, à exploração e à violência simbólica.



Boy on globe: Yinka Shonibare, 2014

O globo terrestre presente na instalação amplia esse sentido, indicando que os “monstros” produzidos pela razão não se restringem ao âmbito moral ou psicológico, mas se materializam historicamente na expansão colonial e na hierarquização racial do mundo.

O diálogo entre Goya e Shonibare se estabelece não pela citação literal, mas pela continuidade crítica da desfiguração como linguagem de desestabilização. Enquanto Goya expõe a hipocrisia moral e os delírios da sociedade espanhola do final do século XVIII, Shonibare desmonta a narrativa civilizatória europeia ao evidenciar aquilo que ela sistematicamente ocultou: o fato de que a modernidade ocidental se construiu simultaneamente como racionalidade e barbárie. Nesse sentido, a dissonância deixa de ser apenas uma deformação formal e torna-se um dispositivo político de revelação.

Como observa Homi Bhabha (1998), a cultura colonial opera por meio de ambivalências, disfarçando a violência estrutural sob o discurso do progresso e da razão. A obra contemporânea não anula o gesto de Goya, mas o radicaliza, arrastando sua crítica do âmbito europeu para uma escala global e histórica. O resultado é uma imagem em que o passado retorna não como citação erudita, mas como acusação persistente, revelando que o sono da razão moderna nunca foi inocente.

O diálogo com Goya estabelecia-se sobretudo na ironia mordaz e na denúncia da hipocrisia moral. Assim como nos Caprichos, a crítica de Shonibare não se dirigia apenas a eventos específicos, mas a estruturas culturais profundas. O grotesco surgia como desmontagem do discurso civilizatório europeu (BHABHA, 1998), revelando que a razão iluminista sempre convivera com a exploração colonial.

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PERGUNTA QUE PERMANECE

A persistência do legado de Goya na arte contemporânea confirma que a crise da razão humanista e a emergência do feio como categoria estética não constituem episódios superados, mas condições estruturais da modernidade tardia. Os artistas analisados - Saura, Chapman, Kentridge, Shonibare - não imitam Goya: reativam criticamente sua poética da negatividade, adaptando-a a contextos históricos específicos, autoritarismo político, saturação midiática, violência pós-colonial, racismo estrutural.

O percurso histórico demonstrou que o feio operou segundo três modalidades radicalmente distintas: como desvio da norma, no paradigma clássico e renascentista; como instrumento pedagógico a serviço da ordem, no universo simbólico-teológico medieval; e como potência expressiva, a partir do romantismo e de Goya, quando o feio deixa de servir à ordem e passa a expô-la, questioná-la e recusá-la. Essa progressão não é linear nem teleológica: as três modalidades coexistem na contemporaneidade, e identificar qual delas está em operação em cada obra é tarefa crítica irrenunciável.

A fragmentação formal e a desordem não representam, nesses trabalhos, mera transgressão estilística, mas estratégias éticas de enfrentamento de realidades históricas marcadas pela violência e pela injustiça. A arte contemporânea considerada “feia” cumpre função análoga àquela que Adorno atribuíra à arte moderna: resistir à reconciliação falsa, manter aberta a úlcera histórica e recusar-se a estetizar a barbárie.

Se a tradição clássica vinculava o belo à ordem e à razão, a arte contemporânea herdeira de Goya vincula a verdade estética à capacidade de expor criticamente a desordem histórica. Nesse deslocamento, o feio não é o oposto do belo, mas sua forma pungente: aquela que recusa o consolo e mantém viva a exigência ética de transformação.

Resta, porém, uma pergunta que este artigo não encerra - porque a hermenêutica não conclui, ela reabre e intensifica. Se o feio foi, historicamente, a forma pela qual a arte resistiu à estetização do poder, o que ocorre quando a cultura contemporânea estetiza tudo, inclusive o horror? Quando a violência se converte em imagem de consumo, quando a deformação se banaliza como entretenimento e quando o choque já não interpela, mas se dissipa na repetição, a arte ainda pode resistir — ou foi absorvida pelo próprio regime espetacular que pretende denunciar? É nessa zona de ruptura que o legado de Goya insiste: não como resposta, mas como exigência crítica que permanece em aberto.

Talvez, então, a questão não seja encontrar um termo que substitua o “feio”, mas reconhecer o que nele persiste para além de seus usos depreciativos. No interior dessa palavra, historicamente associada ao desvio, à falha e à degradação, sedimenta-se um campo mais complexo, que a arte continuamente reabre. O “feio” penetra e cruza os séculos mantendo seu valor negativo, mas nunca se esgota nele: em cada contexto temporal, ele é reinscrito, deslocado e tensionado, tornando-se capaz de dizer aquilo que a linguagem do belo não alcança.

Se, em determinados momentos, serviu para marcar o que devia ser excluído ou corrigido, na modernidade e na contemporaneidade ele passa a operar como lugar de revelação: não o oposto do belo, mas aquilo que expõe seus limites. O “feito” deixa então de nomear uma insuficiência da forma e passa a indicar sua potência, a capacidade de não se ajustar, e de não harmonizar.

Nessa guinada, mais do que um conceito fixo, o “feito” constitui uma zona de articulação histórica, sempre aberta a novos usos e significações. Ele carrega em si um excesso: algo que escapa à ordem, resiste à forma estabilizada e, por isso mesmo, permite à arte ultrapassar seus próprios limites. É nessa abertura, variável conforme cada época e cultura, que o “feito” deixa de operar como termo depreciativo e se afirma como operador de contestação, um verdadeiro contrapoder estético. Nele, a forma não pacifica nem reconcilia, mas sustenta a tensão do que permanece irresolvido, mantendo ativa, no interior da imagem, a força crítica que resiste à captura pelo visível.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2009.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241–252.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOZAL, Valeriano. *Francisco Goya: vida y obra*. 2 v. Madrid: TF Editores, 2005.

BUCHLOH, Benjamin H. D. *Formalismo e historicidade: modelos e métodos na arte do século XX*. Tradução de Luiz Ernesto Merkle; Mariana Shellard. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Mundo y formas de Antonio Saura*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito; João Camillo Penna. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIX, Otto. *Der Krieg*. Berlim: Karl Nierendorf, 1924.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 2004.

GOYA, Francisco de. *El sueño de la razón produce monstruos*. 1799. Gravura, série *Los Caprichos*. Museo Nacional del Prado, Madri.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Campinas: Editora Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PICASSO, Pablo. *Guernica*. 1937. Óleo sobre tela. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri.

PLATÃO. *Timeu*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2001.

SHONIBARE, Yinka. *The Sleep of Reason Produces Monsters (Asia)*. 2008. Instalação: manequim em fibra de vidro, tecido de algodão impresso, globo terrestre, 185 × 110 × 110 cm. Norton Simon Museum, Pasadena.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.