

PARA CONVERSAR COM OS ALUNOS SOBRE A “FEIURA” DA ARTE CONTEMPORÂNEA

TO TALK TO THE STUDENTS ABOUT THE CONTEMPORARY ART “UGLINESS”

Sandra Regina Ramalho e Oliveira / UDESC

Sandra Conceição Nunes / PPGAV-UDESC

RESUMO

Neste ensaio são retomados conceitos que se não são resolvidos, ao menos estão encaminhados nos âmbitos artísticos e acadêmicos, mas permanecem atuais no campo do ensino de arte nas escolas. Trata-se do binômio belo e feio, estendendo a discussão para o kitsch, fenômeno passível de associação a este campo. Read, Gombrich, Pareyson, Eco e Moles são alguns dos clássicos - como não partir deles? - trazidos para o texto que deixa questões em aberto para provocar ou subsidiar professores em seus conteúdos e metodologias, abordando um assunto considerado por alguns um tabu.

PALAVRAS-CHAVE

Ensino de Arte; Visualidade; Beleza e feiura.

ABSTRACT

In this essay, we take up concepts that have not been solved, at least in the artistic and/or academic fields, but that remain current in the fields of art education in schools. It is about the binomial beautiful and ugly, also including the association of art with beauty, and the kitsch, a phenomenon that can be associated with this area. Read, Gombrich, Pareyson, Eco and Moles are some of the classics - how not to depart from them? - brought to the text that, revised and updated, leaves open questions to provoke or subsidize teachers in their contents and methodologies, approaching a taboo.

KEYWORDS

Art Teaching; Visuality; Beauty and ugliness.

Um equívoco

Ainda que muito já se tenha escrito sobre o belo e o feio, onde se destacam os tratados de Umberto Eco (2004; 2007) sobre beleza e feiura, ainda é raro ou difícil abordar essas categorias no ensino de arte nas escolas. Este texto é uma tentativa de sugerir a professores como problematizar questões como: arte sinônimo de beleza; beleza *versus* feiura; o *kitsch*.

Sobre o tema, Herbert Read (1978, p. 19-28) diz que nos equivocamos conceitualmente ao confundirmos as palavras arte e beleza. Segundo ele, “sempre supomos que tudo quanto é belo é arte ou que toda arte é bela, que o que não é belo não é arte e a fealdade é a negação da arte”. E parte da produção artística da humanidade, conforme Eco (2007), em especial, da contemporaneidade, não pode ser considerada bela. Mesmo que algo o seja em um determinado contexto, pode não sê-lo em outro, resultado de critérios decorrentes das diversidades culturais.

Modernistas rejeitados no hegemônico *Salon* parisiense do século XIX, como Manet, Cézanne e Renoir, hoje são os autores das obras mais valorizadas nas coleções de museus e em casas de leilão de arte. Read (1978) denuncia que ainda vivemos influenciados por paradigmas renascentistas, idealizados. Este autor exemplifica sua argumentação, dizendo que se tomarmos uma Afrodite grega, uma Virgem bizantina e uma máscara africana, seremos obrigados a admitir que “pelo menos uma” é feia (READ, 1978, p. 20). Ele parece estar se referindo à máscara como feia, mas levanta o questionamento sobre a beleza da Virgem bizantina. Ou seria sobre a Afrodite grega?

Read também alerta que se devem equívocos não apenas a problemas terminológicos, mas aos conceituais, mais precisamente, ao conceito cristalizado atribuído à palavra beleza. Com um conceito engessado, pautado pelos princípios estéticos renascentistas, como proporções, equilíbrio, harmonia e simetria, pode-se concordar que não apenas a Virgem bizantina ou a máscara africana são feias, mas obras do cubismo ou da *action painting*. Olhando do tempo presente em direção ao passado, os excessos de elementos ornamentais do barroco, considerados a exaltação extrema da beleza no seu tempo, continuam belos ao olhar contemporâneo?

Embora para o senso comum o critério estético seja o idealista, ideias de outro estudioso da arte, Ernest Gombrich (1972), mostram outros paradigmas estéticos presentes na modernidade, quando do retorno à expressividade, clareza e simplicidade da arte de povos primitivos. Tendência de artistas modernistas, como Picasso, ao se aproximar da arte africana buscando a essência das formas: “durante a revolução em arte que atingiu seu clímax antes da I Guerra Mundial, a admiração pela escultura negra foi, de fato, um dos entusiasmos que reuniu os artistas jovens das mais diversas tendências”, afirmou Gombrich (1972, p. 446-447).

Uma experiência vivida ilustra o uso do critério estético idealizado vigente entres estudantes: em aulas sobre pré-história, ao apresentar imagens esteatopíguas, como a Vênus de Willendorf, a reação foi de risos em turmas de adolescentes. Com um grande número de

obesos na sociedade capitalista e consumista contemporânea, não deveria ser tão hilária aquela imagem. De onde vem o critério estético de feminino dos nossos jovens?

Para o filósofo italiano Luigi Pareyson (1984) a causa de se distinguir a filosofia do belo de uma teoria geral da arte é o fato de a arte moderna não se preocupar com o belo, no sentido clássico da palavra, mas até por parecer perseguir deliberadamente o “feio”. Pareyson refere-se aí à arte moderna e não à contemporânea, e aí não se poderia prever o quanto a arte poderia se tornar ainda mais “feia”. Mas ele explica, por meio de um aposto, que se trata do “sentido clássico” da palavra belo, ou seja, o ultrapassado e idealizado critério estético anteriormente destacado por Read (1978). Por outro lado, quando usa o adjetivo “feio”, ele está entre aspas; e continua desenvolvendo sua reflexão dizendo que este tipo de “feio” consiste na desobediência aos cânones clássicos, o que tem a ver com a ruptura havida quando a arte deixa de ser representativa do mundo natural e da realidade e passa a ser objeto ou evento autônomo.

Assim, percebe-se que teóricos de referencia como Read, Gombrich e Pareyson sentiram o anestesiamiento causado pelos critérios estéticos tradicionais sobre o pensamento atual, embora hoje a “beleza” não resida mais em questões formais, passíveis de serem programadas, mas nas quebras de paradigmas da composição e nas proposições filosóficas e sociais que subjazem. Basta ver a produção fotográfica atual. O que se percebe é que a potência de um trabalho artístico se realiza na medida em que ele surpreende, causa o inesperado que, ao quebrar paradigmas, interrompe a anestesia cotidiana.

Outra visão sobre a temática encontra-se em Mukarovsky (1993); sua postulação é destituída do maniqueísmo percebido em outros autores que reduzem a questão ao binômio “belo” versus “feio”. Diz o linguista: “[...] o valor estético, ao mesmo tempo que o prazer, pode também incluir fortes elementos de desagradado sem que a sua integridade seja por isso afetada [...]” (MUKAROVSKÝ, 1993, p. 63). Vê-se aí que este teórico da estética percebe que elementos estéticos e de prazer podem se entremear a elementos de desagradado, na constituição da experiência estética.

Para que abordar o “feio”?

Considerando o conceito proposto para o Encontro Nacional da ANPAP 2020, “Dispersões”, entendido como “movimentos que partem das bases e se projetam, produzem desvios, ramificações, revisões e expansões de percursos, práticas e processos” (ANPAP, 2020) percebeu-se como oportuno abordar desvios e propor revisão dos sentidos de “feio” e suas relações com a arte contemporânea, a título de reflexão e proposta pedagógica.

Se para teóricos, críticos, curadores, artistas, *marchands*, enfim, se para os sujeitos do sistema da arte, a questão está encaminhada, para os alunos nas nossas escolas isso ainda está em construção. Daí o porquê de revisar alguns aspectos relacionados à feiura pois, de acordo

com experiências recentes em duas escolas de Santa Catarina, uma pública e uma privada, ainda há muito para fazer.

Como tudo em arte, não há uma data precisa onde começaram ou terminaram os movimentos, as concepções, os critérios e paradigmas estéticos, pois eles coexistem e o habitual é que os novos padrões gradativamente sobrepujam os anteriormente estabelecidos. Então, novos critérios estéticos se impõem, sugerindo que o ultrapassado era “feio”; há ainda a recorrência de normas estéticas anteriormente adotadas, com novos arranjos ou estruturações, o que também pode parecer “feio”, como a retomada do esquematismo e da geometria do neolítico na arte moderna, mostrada por A. C. Oliveira (1987) em título homônimo (*Neolítico: Arte Moderna*). A recorrência de padrões estéticos ancestrais tem feito renascer, de tempos em tempos, a concepção estética clássica, a das proporções, simetrias, equilíbrio e harmonia: dos gregos foi tomada pelos romanos, retornou no Renascimento e, posteriormente, no século XIX, ressurgiu por meio do neoclassicismo.

Então, voltamos a Read (1978), não apenas para mostrar que ele continua atual, mas para corroborar sua postulação de que ainda continuamos impregnados de princípios renascentistas, o que essas retomadas de padrões clássicos atestam. Não se sabe se esses sucessivos retornos se devam ao fato de ser tão forte o paradigma estético clássico, ou se é a sua consistência como linguagem, que influenciam sua permanência, já que se trata de um discurso de solidez, paz e segurança, dada pelo equilíbrio e demais dados formais.

Diante de tudo isso, talvez o mais prudente seria introduzir inicialmente, nas aulas, um conceito de estética não como domínio apenas do que é considerado “belo”, voltando às raízes etimológicas da palavra, propondo e discutindo uma noção abrangente, não exclusiva da arte, mas compreendendo também a cultura visual, as imagens, artefatos e fatos “feios” e “bonitos”, pois estes conceitos serão sempre relativos, instáveis, temporários. Até porque, etimologicamente, estética diz respeito não à beleza, mas a tudo o que é perceptível pelos sentidos, palavra de origem grega que significa perceber, sentir (*aisthētikós*).

Ensaando classificar o “feio”

Mas, afinal, o que tem sido considerado “feio”, pelo senso comum e, às vezes, pelos nossos alunos? O “feio”, como todo adjetivo, modifica o substantivo; refere-se a algo, qualifica - ou desqualifica - alguma coisa. A população leiga e mesmo uma parcela dos nossos estudantes denominam “feio” o que percebem diferentes de um paradigma vigente, um padrão esperado, aceito socialmente, de acordo com sua cultura.

Entretanto, esse “feio” pode causar desagrado por motivos diversos, como pelo excesso de elementos, como no caso do barroco; pela banalidade, tanto em temáticas quanto nos materiais; pela anormalidade (o que seria “normal?”); ou pela deformação de imagens conhecidas anteriormente, permitindo que essas causas sejam identificadas pelos

estudantes, bem como pelo que é considerado exagero, confusão, saturação, óbvio, comum, vulgar, repetitivo; ou estranho, desconhecido, diferente, repugnante, repulsivo, grotesco, risível.

Trata-se de qualificações semelhantes sob o aspecto do estranhamento, mas distintas sob outros. Poder-se-ia dizer que o primeiro grupo de qualificações podem ser consideradas categorias pré-existentes, ao passo que as do segundo grupo são inesperadas. Adotando-se os pressupostos dos Regimes de Interações e de Sentidos propostas por Eric Landowski (2004, 2005, 2014, 2017), o primeiro grupo de qualificações podem caracterizar leitores situados no Regime da Programação, regido pelo previsível; e que o segundo grupo se caracteriza como um conjunto de adjetivos atribuídos à experiência não por meros espectadores nem apreciadores, mas por *interactores*, ou seja, destinatários em interação – em Regime de Acidente, regido pelo imprevisto.

O kitsch: “belo”? “feio”?

Analisando o conjunto de outro modo, poder-se-ia dizer que a primeira relação de adjetivos se relaciona a o quê Moles (1986) caracteriza como *kitsch*, e a segunda, como *neokitsch*. São palavras derivadas do alemão que foram incorporadas ao vocabulário da língua portuguesa por ainda não terem sido encontrados termos equivalentes em qualquer língua latina. São incontáveis as imagens e os artefatos culturais que são tidos por uns como belos e, para outros, expressam o “feio”, sendo este “feio” determinado pelo fato de serem reconhecidos como *kitsch* ou *neokitsch*. Relógio Cuco? Flores de plástico? Pinguim de geladeira? Além do contexto sociocultural dos públicos, os seus conhecimentos interferem na categorização daquilo que, em suma, consomem.

Sobre a palavra *kitsch*, Haroldo de Campos (1977, p. 193-201), para definir o conceito, diz que se refere a produções diversas que imitam outras por meio de aparências, pois o *kitsch* é o que imita algo, estrutural, parcialmente, ou no seu todo. O autor fundamenta-se em Umberto Eco na obra *La Struttura del Cattivo Gusto*, segundo quem, o *kitsch* é a *mentira estética*, que estabelece

uma dialética entre propostas inovadoras e adaptações homologatórias, as primeiras constantemente atraídas pelas segundas, com a maior parte do público que frui das segundas acreditando participar da fruição das primeiras. (ECO, apud CAMPOS, 1977, p. 193).

Trata-se de manifestações como que furtadas de seus criadores, adaptadas, ficando com o aspecto das verdadeiras, “originais”, mas são enganosas, mentirosas. Eco refere-se à literatura, seu campo de atuação, mas o conceito pode ser aplicado a quase tudo, do design de automóveis até a moda, a culinária e, é claro, a arte: Roy Lichtenstein? Romero Britto? Luciano Martins? Ou seja, a nova criação é *standard*, mas homologada como se fosse a

criação que lhe originou, sendo bem aceita comercialmente, por estar ao alcance de todos.

Democratização dos bens culturais? Não: uma “mentira estética”, um engodo, uma fraude. O produto “original” surge de necessidades, demandas culturais e sociais, muitas vezes decorrentes de circunstâncias invisíveis, ou reprimidas e, nesse sentido, sabe-se que a arte tem burlado sistemas políticos e ideológicos. Mas o valor da autenticidade não interessa à turba consumista que, então, feliz, consome um artefato que guarda elementos de identificação semelhantes ao do “original”, como se fosse ele. Nossa sociedade está repleta de pessoas que agem desse modo e assim é papel também do professor de Arte desmascarar essa beleza mentirosa, a que não passa de um fenômeno *kitsch*.

Há uma diferenciação entre o *kitsch* e o *neokitsch*, segundo Moles (1986) e a distinção está não tanto nos princípios que a determinam, e mais na época em que o fenômeno acontece. Presente há muito tempo na história da humanidade, o *kitsch* se consolidou no século XIX, com a Revolução Industrial e a conseqüente ascensão da burguesia, período que coincide com um superávit, ou seja, mais produção de riqueza do que a necessidade social. O *neokitsch*, por sua vez, aparece a partir de meados do século XX, no pós-guerra, decorrente da produção de massa, intermediada pela venda nos supermercados e grandes lojas de departamento.

Moles (1986) denomina o primeiro período de “*kitsch* romântico” e apresenta como exemplo o Castelo de Neuschwanstein, uma réplica do Palácio de Versailles feita por Luis II, na Baviera. Quanto ao *neokitsch* ou *kitsch* atual, pode ser exemplificado com as falsificações que levam nomes de grifes famosas, às vezes disfarçadas, como Pierre Curdin, ou seja, produto barato, *estilo X* ou *neo Y*, que imita alguma coisa genuína, não “ao nível de cópia, mas ao nível dos *morfemas*, dos elementos de forma”, diz Moles (1986, p. 199), tornando satisfeito o consumidor pela similaridade, nem se importando se se trata de uma contravenção. Pertencem a esta categoria de *neokitsch* tapetes belgas tidos como orientais; a louça estampada em azul, *estilo* Companhia das Índias; as bolsas *tipo* Louis Vuitton; ou mesmo os conjuntos arquitetônicos *mediterrâneos* edificadas à beira de outras águas.

Arte não é *neokitsch*

Relacionados ao segundo grupo de qualificações citado anteriormente, encontram-se artefatos não apenas os classificados aqui como *neokitsch*, mas trabalhos artísticos inovadores, que apresentam ou materiais, ou formatos, ou dimensões, ou tudo isso, diferentes do habitual. São obras que causam estranheza e, por mais curioso que pareça, isto pode advir do uso de materiais banais, ordinários, ao invés de telas e tinta, e molduras douradas. Há uma tendência de nos habituarmos a determinados estímulos, já conhecidos, programados. Outras provocações são produzidas para desafiar o entendimento do interactante, mas nem sempre provocam uma reflexão mais profunda; ao contrário, provocam o afastamento e a deserção. Aí deve entrar a aula de Arte, para evitar a fuga do

desconhecido, pois se o estranho, o desconhecido, o diferente, o anormal podem afastar o interlocutor por considerá-los “feios”, por outro lado são essas provocações estéticas as mais potentes para a apreensão de sentidos, são as que convocam para pensar mais.

Voltando aos teóricos tradicionais universalmente aceitos, encontramos em Read (1978) mais alguns ingredientes à polêmica maniqueísta “belo” versus “feio”. Sobre Matisse (1869-1954), especificamente acerca da obra *O repouso da modelo*, diz o autor que diante da obra, no cético “por algum motivo surge o sentimento de hostilidade” (p. 28); a respeito de Chagall (1887-1985), diz que sua obra era “capaz de intrigar e mesmo ofender os que encontram *tendências subversivas*” (p.134); e sobre o Construtivismo, diz que como arte da pura forma, “apresenta sérias dificuldades para o apreciador comum de arte [...] devido a associações e preconceitos habituais” (p. 153).

Estas ilustrações, que são aqui trazidas para tentar aclarar o que historicamente vem sendo considerado “feio”, prestam-se perfeitamente também para argumentar a necessidade de uma intervenção educacional para propiciar o acesso do público aos bens estéticos. Como em outras situações, encontradas em Gombrich (1972): falando de El Greco (1541-1614), diz que ele refugiou-se em Toledo, Espanha, “onde era também improvável que fosse perturbado e mortificado pelos críticos que exigiam desenho correto e natural” (p. 286); acerca de William Blake (1757-1827), o autor diz que ele “desprezava a arte oficial e recusava-se a aceitar seus padrões. Alguns pensavam que ele era completamente louco; outros consideravam que ele era um excêntrico inofensivo [...]” (p. 386); referindo-se a *O Grito*, de Munch (1863-1944), afirma que a obra foi recebida de forma ressentida pelo público, mais pelo distanciamento da beleza do que pelo fato de a natureza ter sido distorcida.

As dificuldades de apreensão do que foge dos padrões estéticos clássicos parece não respeitar nem o tempo nem o *status* das pessoas. Conforme Will Gompertz (2013, p. 15),

Não importa que você seja um *marchand* estabelecido, um acadêmico de vanguarda ou um curador de museu; qualquer pessoa pode se sentir um tanto perdida ao encarar uma pintura ou escultura que acaba de sair do ateliê de um artista.

Ou seja, de acordo com o autor, não apenas o senso comum ou os aprendizes têm dificuldades em relação à arte do nosso tempo, pois os iniciados também podem padecer do mesmo mal. E Gompertz (2013, p. 17) continua sua reflexão afirmando:

não penso que a verdadeira questão seja julgar se uma peça de arte contemporânea nova em folha é boa ou má – o tempo se encarregará dessa tarefa por nós. Trata-se, antes, de uma questão de compreender onde e porque ela se encaixa na história da arte.

Relevante é o fato de Gompertz levantar a questão do tempo como determinante da qualidade da arte contemporânea. No afã de nos posicionar como atualizados, muitas vezes julgamos, esquecendo-nos desse juiz inabalável: o tempo. De qualquer modo, para os

iniciantes, a ministração de conteúdos e a ilustração com exemplos de um referencial mínimo para a leitura e o acesso aos bens estéticos passível de ser apropriada na escola, evitaria que o destinatário potencial recebesse a obra como um *nonsense*, um mero experimentalismo, uma excentricidade. Ou, simplesmente, como algo “feio”.

O fato é que essas situações e exemplos reiteram que o “feio” parece ter surgido após o advento da produção diversificada que hoje, no seu conjunto, denominamos arte moderna e que esse repertório de obras tenha causado a maior ruptura na concepção de arte estabelecida. Sobre essas transformações, Eco levanta a hipótese de “que num tal contexto histórico, o prazer estético foi alterando pouco a pouco a própria natureza e as próprias condições e que, de prazer de natureza emotiva e intuitiva [...] se tornou *prazer de natureza intelectual*” (1972, p. 249, grifos do autor).

Entretanto, na História da Feiura, que traz imagens consideradas “feias” não só da modernidade e da contemporaneidade, mas através dos séculos, Eco afirma que, graças às muitas definições elaboradas por filósofos e artistas, é possível construir uma história das ideias estéticas da humanidade, mas com relação ao “feio”, é diferente: “na maioria das vezes, o feio era definido em oposição ao belo e quase não se encontram tratados mais extensos consagrados ao tema, mas apenas menções parentéticas e marginais” (2007, p. 8).

A filósofa Susanne Langer assim se pronuncia a respeito da ruptura havida a partir da arte moderna, contrapondo significação a prazer, envolvendo a fealdade:

há hoje em dia uma forte tendência para tratar a arte como um fenômeno *significativo* mais do que uma experiência agradável, uma gratificação dos sentidos. Isto provavelmente se deve ao uso livre da dissonância e da assim chamada “fealdade” pelos nossos principais artistas em todos os campos - na literatura, na música, nas artes plásticas. (LANGER, 1989, p. 206).

O advento da arte moderna – e, mais tarde, com maior impacto, da arte contemporânea - não devem ser entendidos apenas como quebras de paradigmas em relação à concepção estética anteriormente vigente. Trata-se, antes, da validação de uma hipótese de Eco, segundo a qual, na modernidade e na contemporaneidade, há uma recuperação do valor estético, não necessariamente “belo”, mas propulsor de movimentos sinestésicos incluindo processos intelectuais e emocionais, ou seja, inteligíveis e sensíveis.

Nem belo, nem feio: arte é o que nos faz pensar

Visando cumprir um compromisso permanente com o universo da escola, tentando lançar provocações ou, quem sabe, contribuições para seus professores, é preciso destacar que os exemplos aqui trazidos referem-se a obras, trabalhos artísticos, imagens e situações clássicas do passado, e as inovadoras do presente, todas facilmente encontradas na internet para que possam ser usados como objeto de estudo em suas aulas.

Espera-se ainda que eles, os professores, ao construírem suas metodologias de acordo com a respectiva realidade, insiram outros exemplos, em consonância com seu espaço e tempo, pois são questões que merecem renovadas atualizações, tanto quanto às questões teóricas como quanto aos casos trazidos para testemunharem. Tais exemplos não necessitam estar classificados como artísticos, pois a diversidade de imagens e eventos do campo da visualidade usam a mesma “gramática”, seja em uma obra de arte, um trabalho artístico ou em uma manifestação visual do cotidiano, da capa de um caderno à estampa de uma camiseta. Exercícios de leitura da visualidade cotidiana possibilitam a familiaridade com a linguagem visual, propiciando não apenas o acesso à arte, como ainda à percepção das intertextualidades entre ambos os campos.

Na perspectiva da atualização de objetos de estudo e mesmo na de revisar a teoria sobre o tema, delega-se a Umberto Eco as considerações finais deste texto. Na sua inesgotável *História da Feiura*, Eco (2007) dedica o último capítulo aos tempos atuais, intitulando-o de *O Feio hoje*. Transita além da arte, falando de cinema e de costumes, afirmando o seguinte, a certa altura:

na vida cotidiana somos cercados por espetáculos horríveis. Vemos imagens de populações onde as crianças morrem de fome, reduzidas a esqueletos de barriga inchada, onde as mulheres são estupradas por invasores, de outros onde corpos humanos são torturados [...], vemos membros dilacerados pela explosão de um arranha-céu ou de um avião em voo [...]. Tais coisas são *feias*, não apenas em sentido moral, mas em sentido físico, isso porque suscitam piedade, desdém, instinto de rebelião, solidariedade [...]. (ECO, 2007, p. 436, grifo do autor).

Mesmo que não tenha sido previsto como enunciatário da citação anterior, o professor ou a professora pode propiciar desdobramentos para discussões profícuas em sala de aula, não apenas em grupos de adolescentes, mas mesmo de crianças, para prepará-las criticamente, pois nem sempre há restrições ao uso de imagens chocantes em noticiários em horários acessíveis a elas como há em outros países, nem a classificação de noticiários, onde imagens dessa natureza são apresentadas como impróprios para determinadas idades, como ocorre com filmes e programas humorísticos.

Após seu breve rol das vicissitudes da miséria humana em nosso tempo, acessíveis a qualquer criança pela televisão, Eco complementa afirmando que, diante dos fatos, não conseguimos fazê-los objeto de qualquer tipo de prazer, e assim talvez compreendamos

porque a arte dos vários séculos tem voltado com tanta insistência a representar o feio. Por mais marginal que seja, sua voz tenta recordar que há neste mundo algo irredutível e maligno. Por isto muitas palavras e imagens deste livro nos convidam à compreensão da deformidade como drama humano. (ECO, 2007, p. 436).

Assim, o que Eco nos faz lembrar, ao longo do seu tratado, comprovando com imagens, bem como na citação anterior, é que, ao contrário do que pensam alguns, o que outros

consideram feio não são, exclusivamente, as produções do modernismo ou do contemporâneo. Elas estão presentes ao longo da história do homem e seu livro fartamente ilustrado comprova, bem como as imagens belas, de acordo com os critérios ocidentais mais ingênuos. É o que é veiculado em compêndios de arte e demais modos de disseminação, mormente os de teor pedagógico.

O que se supõe é que tem havido é uma peneira nas curadorias, nas editoras ou em outros meios de divulgação, incluindo-se aí os materiais didáticos, filtro esse que regularia as escolhas das imagens e artefatos culturais a serem divulgados, usando como critério o atendimento aos padrões clássicos de beleza, na tentativa de conceber produtos mais agradáveis, provavelmente, mais comercializáveis.

Este seria um modo de manter a arte como fonte de puro prazer de ordem sensorial, alienado e alienante, escondendo boa parte das imagens que a *História da Feiura* nos traz, bem como dos sons, imagens e artefatos culturais da contemporaneidade, cuja finalidade maior é a estesia – o contrário de anestesia – nos despertando e nos fazendo pensar, em interação com a realidade que nos rodeia.

Referências

ANPAP. Website do 29^o Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap). Goiânia: Anpap, 2020. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/>. Acesso em: 24 abr. 2020.

CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. Lisboa: Martins Fontes, 1972.

_____. (org.). **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. (org.). **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GOMBRICH, Ernest Hans. **História da Arte**. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

GOMPERTZ, Will. **Isso é Arte?** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LANDOWSKI, Eric. **Passions sans nom**. Paris: Presses Universitaires de France/PUF, 2004.

_____. **Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa**. Documentos do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. São Paulo: Edições CPS, 2005.

_____. **Interações arriscadas**. Tradução: Luisa Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014.

_____. **Com Greimas: interações semióticas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2017.

LANGER, Susanne. **Filosofia em Nova Chave**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MOLES, Abraham. **O Kitch**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MUKAROVSKÝ, Jan. **Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte**. Lisboa: Estampa, 1993.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Neolítico: Arte Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

READ, Herbert. **O Sentido da Arte**. São Paulo: IBRASA, 1978.

Sandra Regina Ramalho e Oliveira

Professora e pesquisadora da Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC, é Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e fez pós-doutorado na França, em Semiótica Visual. Autora dos livros “Imagem também se lê”, “Moda também é texto”, “Sentidos à mesa” e “Diante de uma imagem”, entre outros títulos de livros. Foi Presidente da ANPAP (2007-2008); em 2020 foi Professora Visitante na Universidade de Girona, Espanha. Contato: ramalho@floripa.com.br.

Sandra Conceição Nunes

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UEDESC), na linha de pesquisa: Ensino de Artes. Mestre em Artes Visuais pela mesma instituição. Desde 2013 atua como Coordenadora de Artes Visuais da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes. Foi membro da Diretoria da Associação de Arte-Educadores de Santa Catarina - AAESC (2007/2009). É membro da Comissão Municipal de Arte Pública de Florianópolis, desde 2015. Contato: sandranunes.arte@gmail.com.