

A PINTURA DOS TEMAS DESAGRADÁVEIS E AS ARTES PICTÓRICAS: ESBOÇO DE UMA TEORIA DA IMAGEM A PARTIR DA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES¹

SULAMITA FONSECA LINO

**THE PAINTING OF UNPLEASANT
SUBJECTS AND THE PICTORIAL
ARTS: IMAGE THEORY FROM
ARISTOTLE'S POETICS**

**LA PINTURA DE TEMAS
DESAGRADABLES Y ARTES
PICTÓRICAS: UNA TEORÍA
DE LA IMAGEN A PARTIR DE
POÉTICA DE ARISTÓTELES**

RESUMO

Artigos originais
Sulamita Fonseca Lino*

 <https://orcid.org/0000-0001-6618-9131>

*Universidade Federal de
Ouro Preto (UFOP), Brasil

DOI: [10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.215838](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.215838)

e-215838

Este trabalho tem como premissa desenvolver o argumento de Lichtenstein (1994) no qual ela afirma ser possível reconhecer na *Poética* de Aristóteles aspectos que conformariam uma teoria da imagem. Dedicada aos estudos da tragédia, essa obra possui trechos que fazem referência à pintura e ao desenho. Sua influência é reconhecida nos estudos da Academia de *Beaux Arts*, no século XVII, com destaque para a querela entre o desenho e a cor. Contudo, como seria abordar essa teoria da imagem no contexto das artes moderna e contemporânea? O objetivo deste trabalho é reconhecer as condicionantes dessa teoria da imagem proposta por Lichtenstein (1994) e em seguida aproximá-la das questões presentes no Impressionismo, no Dadaísmo e na arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE Pintura; Desagradável; Imagem; Experiência estética.

ABSTRACT

This paper's subject is to develop the argument of Lichtenstein (1994) in which she claims it is possible to recognize, in Aristotle's *Poetics* aspects that would conform to an image theory. Dedicated to the study of tragedy, this text has passages where painting and drawing were considered. His influence is recognized in the studies of the Academy of Beaux Arts in Paris. However, is it possible to approach this theory of the image to modern and contemporary arts? The subject of this paper is to recognize the conditions of this theory of the image proposed by Lichtenstein (1994) and its relationship with Impressionism, Dadaism, and contemporary art.

KEYWORDS Painting; Unpleasant; Image; Aesthetic Experience.

RESUMEN

Este trabajo tiene como premisa desarrollar el argumento de Lichtenstein (1994) en el cual ella afirma ser posible reconocer en la *Poética* de Aristóteles aspectos que conformarían una teoría de la imagen. Dedicada a los estudios de la tragedia, esta obra tiene pasajes que hacen referencia a la pintura y al dibujo. Su influencia es reconocida en los estudios de la Academia de Bellas Artes, en el siglo XVII, destacando por la querella entre el dibujo y el color. Sin embargo, ¿cómo sería abordar esta teoría de la imagen en el contexto del arte moderno y contemporáneo? El objetivo de este trabajo es reconocer los condicionantes de esta teoría de la imagen propuesta por Lichtenstein (1994) y luego aproximarla a las cuestiones presentes en el impresionismo, el dadaísmo y el arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVE Pintura; Desagradable; Imagen; Experiencia estética.



INTRODUÇÃO

Relacionar uma obra de arte com sensações desagradáveis, tais como repugnância, medo, nojo, parece algo banal no contexto da arte contemporânea ou mais precisamente, da arte após as vanguardas do século XX. Nesse período o que está posto no que se refere às experiências estéticas é a possibilidade da manifestação de várias situações, desde o repugnante até o agradável. Contudo, em muitos momentos da história da arte o objeto artístico estava vinculado a uma sensação pré-definida, tais como a contemplação da beleza na Grécia helenística ou o espanto diante dos demônios da Idade Média, o que vemos no contemporâneo é a não vinculação com uma sensação específica. Assim, podemos considerar que o primeiro âmbito da contemplação de uma obra de arte é referente ao seu tema: corpos perfeitos, demônios, paisagens. Outro aspecto fundamental que atravessa as artes tridimensionais e bidimensionais é admirar a técnica do artista, suas escolhas e domínio dos materiais, sua capacidade de constituir as formas, a representação das luzes e sombras, a composição da tela.

No que diz respeito aos sentidos, quando estamos diante de uma escultura temos a possibilidade de usar o tato e a visão, mas ao observamos uma pintura estamos restritos ao que Lichtenstein (1994, p.13) definiu como primado do visível. Essa situação traz con-

sigo as seguintes perguntas: quais são os recursos necessários para que uma obra de arte provoque determinadas emoções? Quais são as técnicas que o artista precisa apresentar para que o observador sinta asco, repugnância e desejo. Nesse sentido, a configuração da experiência estética através da observação de uma pintura é uma mistura do seu tema, assunto, com a técnica, cor, forma e sua capacidade de provocar uma observação atenta.

Muito antes das questões apontadas pela arte moderna e contemporânea, Aristóteles, na famosa passagem do capítulo IV da *Poética*,² afirma que podemos ter prazer ao contemplar a representação de temas que, na natureza, nos causam repulsa, tais como animais repugnantes ou cadáveres.³ Lichtenstein (1994) afirma ser possível reconhecer uma teoria da representação visual nas bordas do discurso central desse livro, dedicado ao estudo da tragédia. O objetivo deste trabalho é, inicialmente, compreender a existência dessa teoria da imagem. Por isso, vamos reconstituir essa perspectiva a partir dos trechos comentados pela autora. Em seguida, ampliaremos esse debate para questões abordadas pelas artes contemporâneas, buscando fazer a passagem da pintura e das artes pictóricas.

O primeiro trecho a ser estudado para a constituição de uma teoria da imagem está no capítulo IV da *Poética*. Nele Aristóteles aproxima as questões entre mimesis, conhecimento e prazer:

Pois a imitação é natural para os seres humanos desde a infância – e nisso eles diferem do resto dos animais por serem [literalmente: ele é] os mais imitativos e fazem [poieitai] seu primeiro aprendizado através da imitação – como é [natural] para todos ter prazer nas imitações. E o que o ocorre em relação às obras [ou feitos – erga] é um sinal disso; pois temos prazer em admirar especialmente imagens precisas de coisas que poderiam ser elas mesmas dolorosas, por exemplo, as formas visíveis tanto da mais desonrada fera[animais repugnantes] e de cadáveres. E a causa para isso é que o aprendizado não é apenas o mais prazeroso para os filósofos, mas também para os outros homens, embora eles raramente participem nele. De acordo com isso, eles têm prazer em ver imagens, porque, ao contemplá-las, ocorre que eles aprendem e compreendem [syllogizesthai] o que cada coisa é, por exemplo, que este é aquele, dado que, se por acaso, ele não tiver visto [alguma coisa] antes, ela não produzirá [poiêsei] prazer como imitação, mas apenas pela sua habilidade, cor ou qualquer outra causa como essa [...] (Aristóteles, 1448b 4-24).⁴

A partir dessa passagem, podemos colocar a seguinte questão: qual a possibilidade de existir prazer em contemplar imagens que

representam animais repugnantes e cadáveres? O primeiro motivo seria pelo reconhecimento, onde a pessoa constata: “esse é aquele”, ou seja, o sujeito já viu esses objetos e sente prazer em reconhecê-los. O segundo motivo é que existe prazer em contemplar a própria imitação, a criação do artista, a obra da arte. Segundo Dupont-Roc e Lallot (2011, p.165), essa primeira situação é receptiva, é o prazer intelectual, ocorrendo se o sujeito identifica na representação o objeto natural conhecido anteriormente. Já a segunda é ativa e passa pela revelação de que o quadro não é uma réplica exata do objeto, nesse sentido, a obra de arte que abstrai do modelo original, solicita do observador as faculdades da racionalidade (*syllogizesthai*, Aristóteles, 48b,16) e ativa no interior do reconhecimento o prazer da descoberta que é simultaneamente comoção/surpresa (*thaumazei*) e prazer de aprender (*manthanei*).

Para Lichtenstein (1994, p. 65) nessa passagem existe uma “transformação do estatuto teórico da pintura”, que considera a imagem em função de suas qualidades, sejam elas poéticas ou pictóricas. Nesse sentido, a atividade mimética inerente aos humanos permite julgar as obras em termos poéticos e não apenas através das suas afinidades com a representação da realidade. Assim, a pintura

adquire uma autonomia que legitima, simultaneamente, as liberdades artísticas inerentes à produção das artes miméticas e o prazer estético.

A leitura desse trecho da *Poética* proposta por Dupont-Roc e Lallot (2011) e Lichtenstein (1994) aponta para um debate acerca da pintura que incorpora necessariamente os processos de sua produção, o fazer artístico. Em termos atuais, podemos aproximar essas abordagens como uma descrição de experiência estética, tanto por parte do artista quanto do observador. Se a relação com a obra é ativa ou receptiva, ou se a maneira de compreendê-la é através do aprendizado ou de um exercício intelectual, tudo isso é mediado pelo prazer por algum tipo de representação.

Essas experiências denotam o estatuto teórico da pintura, pois temos condições de deslocar a experiência da obra para além das representações de elementos da realidade. Aristóteles opta por registrar um exemplo extremo, uma análise por meio da imagem de temas que na realidade nos são desagradáveis. Para em seguida abordar o prazer em contemplar a maneira que a obra foi elaborada pelo artista, suas pinceladas, suas cores e formas. Essa condição é inerente à própria pintura.

A segunda passagem da *Poética* destacada por Lichtenstein (1994) para estudo de uma possível teoria da imagem é o trecho do capítulo VI no qual Aristóteles afirma que “se alguém trabalhasse com as mais belas tintas todas misturadas, não agradaria tanto como se fizesse o esboço de uma imagem” (Aristóteles, 1450b, 50). Se no capítulo IV a imagem foi considerada em função de suas próprias qualidades, agora ela passa a ser debatida a partir da contraposição entre a pintura (colorido) e o esboço (monocromático). O filósofo grego estava considerando, possivelmente, a pintura e o desenho miméticos.

A *Poética* de Aristóteles influenciou as teorias da pintura do século XVII, onde a pintura buscava representar a realidade (pessoas, plantas, objetos) e o fazer artístico impunha suas limitações através de características próprias (linhas, cor, materiais, desenho, pintura). No que se refere às técnicas tradicionais de pintura, o desenho é a manifestação do pensamento do artista, o primeiro momento de definição da forma, já a pintura com sua dimensão cromática seria seu complemento. Assim, na execução da pintura, quando a cor é aplicada, o desenho é ocultado.⁵ Nessa relação entre o desenho e a

pintura estão os fundamentos das artes pictóricas que, por seu turno, alimentam o debate teórico sobre os procedimentos artísticos.

Esse trecho da *Poética* influenciou o debate sobre a pintura e o desenho na França no século XVII, com destaque para os textos de Roger de Piles. De acordo com Lichtenstein (1994, p. 66-67) a pintura se estabelece como uma forma de produção artística tanto do ponto de vista material quanto das ideias. Quando observamos um quadro, temos a possibilidade de perceber no objeto a sua própria execução, as linhas do desenho, as propriedades dos materiais e, com isso, identificar o seu processo de produção:

A mimesis pictórica não se contenta em inscrever uma forma em uma matéria, mas representa o gesto de sua inscrição pela marca do contorno. A linha do desenho traça no quadro uma separação que não é só física, mas também metafísica, já que permite que a forma se manifeste distinta da matéria que aparece na cor, provando assim que a pintura escapa ao universo do informe. Portanto, a pintura diferencia-se das outras obras de arte – nela as causas podem se fundir sem se confundir. (...) Como a existência da forma é mostrada na representação, a percepção visual pode ser concebida como um ato intelectual, um juízo de conhecimento (Lichtenstein, 1994, p. 66-67).

Roger de Piles afirma que o colorido aciona o exercício do pensamento e que, portanto, não é uma simples aplicação de

materiais.⁶ Por isso, fazer a defesa do colorido passa por afirmar a importância dos “encantos do sensível”, dos “prazeres sensuais” e das “belezas do disfarce”, que levariam ao “erotismo na pintura”. De acordo com Lichtenstein (1994, p. 157) nessa teoria da representação existe uma recusa da dicotomia entre razão e prazer: “o desenho não define o ser da pintura, não é substância, mas sim substrato, um poder que, para realizar-se, precisa receber as determinações do colorido” (Lichtenstein, 1994, p. 157). Para Roger de Piles a potência da pintura, em contraposição à redução do desenho, tem seu ponto máximo nas representações da carnção. Os pintores, ao executarem de maneira rigorosa a pintura das peles proporcionam aos observadores uma experiência sensível impregnada de sensualidade. Para realizar esse tipo de obra, o artista deve captar matizes, dominar vernizes, fazer sombras e transparências e, com isso, conseguir provocar no observador uma percepção irreal. Nesse sentido, temos o abandono dos discursos sobre o belo para dar lugar à experiência sensível, demonstrando o deslumbramento diante da representação de um corpo sensual, que é oferecido ao olhar como objeto de contemplação e desejo, como observa Lichtenstein (1994, p. 168-169):

O prazer da cor é, certamente, o prazer do olho; chega mesmo a sê-lo no mais alto grau. Mas, à medida que ele nasce do espetáculo da carne, exprime-se, logo à primeira vista, sob a forma de um desejo de tocar, desejo este que jamais ultrapassa o limite que lhe é imposto pela ordem da representação, um sentimento que jamais se realiza em um verdadeiro sentir. O tato não é, aqui, mais real do que a carne que suscita o seu desejo. Uma ilusão de sentir diante de uma ilusão de carne, pois essa sensualidade despertada pelos simulacros da cor é vivida em si mesma na forma de um simulacro. A emoção provocada pela imitação bem-sucedida das carnes faz a percepção vacilar entre a surpresa e a carícia, dando ao olhar uma sensibilidade de certa forma alucinatória: a visão passa a ser, então, como um toque. O pintor, escreveu Da Vinci, ‘torna palpável o impalpável’. Diante dos quadros dos grandes coloristas, o espectador tem a impressão de que seus olhos são dedos.

Contudo, a experiência de observar a pintura revela os aspectos não miméticos. Por exemplo, quando observamos de uma certa distância a pintura de Rubens, temos a configuração da forma, quando vemos de perto, podemos perceber que não existem contornos bem definidos, apenas manchas de cor, fato que ocorreu, séculos depois, nas pinturas do Impressionismo, por exemplo. O ápice da cor ocorreu através da representação da carnação, na qual vemos a partir das pinceladas o sensual, o vivo, o macio, com suas sombras e luzes. A forma é indefinida. Um exemplo disso é a observação de Roger de Piles sobre a tela *Bacanais* de Rubens: “a carnação dessa sátira e de

seus efeitos parece tão verdadeira que facilmente imaginamos que, se puséssemos a mão sobre ela, sentiríamos o calor do sangue” (De Piles apud Lichtenstein, 1994, p. 169).⁷

Aristóteles aponta que o desenho agradaria mais que uma pintura, contudo, as imagens também provocam prazer pela contemplação das cores. Já na abordagem de Roger de Piles, o desenho era visto como controlável, como a linha que delimita e define o objeto, a cor é indefinida. Em ambos o que está em debate é arte mimética, figurativa, representacional. Em ambos os contextos, tão distantes cronologicamente das transformações que ocorreram na arte a partir do final do século XIX, torna-se evidente que o conflito entre o mimético e o não mimético ainda estava vinculado com o desenho e a pintura. O desenho era visto como controlável, como a linha que delimita o objeto e o define; a cor como indefinida, que pode provocar prazer na representação da carnação.

Para Lichtenstein (2006, p. 12), a partir das condicionantes da querela entre o desenho e a cor, estimulada pela leitura da *Poética* no século XIX, é possível extrair elementos teóricos sobre a pintura, para isso, ela propõe desconsiderar as observações sobre as obras e nos determos à essência do discurso:

A oposição entre desenho e cor é antes de tudo uma oposição teórica cuja pertinência é certamente maior para compreender e analisar o discurso sobre a pintura do que as próprias obras dos pintores. Quando Piles acusa Rafael ou Poussin de serem coloristas medíocres, esse julgamento esclarece infinitamente mais os princípios e mecanismos de sua teoria da arte do que a natureza dos quadros que ele toma como exemplo para sua demonstração. Mesmo se alguns pintores pendiam mais para a cor e outros para o desenho, nenhum deles ignorava que um quadro (...), é um conjunto de linhas e de cores dispostas numa certa ordem, antes de ser a representação de uma batalha ou natureza-morta (Lichtenstein, 2006, p. 12).

Já o desenho tem seu lugar de destaque no processo de ensino, posto que é visto como prática de regras (harmonia, imitação e invenção):

[...] o desenho [...] exige do artista e do espectador um ato de abstração em relação ao páthos do sensível e um ato reflexivo para compreender a engenhosidade da invenção. O que, necessariamente, equivale a atribuir ao desenho qualidades autenticamente intelectuais, conhecimentos tão diversos como a perspectiva, a anatomia e a história, e a reportar-se a uma autoridade tão considerável como a atividade do pensamento para a determinação da ideia (Lichtenstein, 2006, p. 12).

Lichtenstein (2006) defende que existe uma teoria da imagem nas bordas do discurso central da *Poética*. Essa teoria se configura com princípios que fazem parte da produção da pintura, tanto como tema, ideia e materiais, e se amplia com sua recepção. Essa perspectiva contribui para os estudos das artes pictóricas considerando sua autonomia, uma vez que na obra não está apenas o que ela representa, mas também os processos de sua produção. A passagem do aspecto filosófico da pintura presente na *Poética* para o discurso ou prática da arte pictórica na França do século XVII revela que a ênfase não está em uma defesa do belo, e sim na importância da experiência sensível, na potência dessa arte para despertar o sensual por meio da representação da carneação, por exemplo. Contudo, o prazer da experiência mimética permanece, uma vez que existe a prática da figuração. Em contrapartida, mesmo que a pintura seja realizada por manchas e que as características das linhas tenham desaparecido, ainda somos capazes de perceber que a forma do corpo e os efeitos da sensualidade permanecem. Assim, é fundamental pensar a experiência estética, uma vez que o valor mais importante da pintura agora é saber qual experiência sensível que ela provoca, seja por intermédio das manchas (cor) ou das linhas (desenho), e não pela virtuosidade da representação mimética.

Enquanto acompanhamos os comentários de Lichtenstein (1994; 2006) acerca da constituição de uma teoria da imagem aristotélica, estivemos em um percurso, de certa maneira estável, pois a autora usou como contrapartida as teorias da arte do século XVII que tratavam da arte figurativa. Contudo, as questões filosóficas acerca da pintura, por princípio, não estão vinculadas aos objetos, seja à pintura da Antiguidade ou àquela do século XVII. Nesse sentido, propomos a expansão dessa análise, buscando aproximar essas questões a um contexto que tenha buscado romper com a ideia da arte mimética. Para isso, vamos analisar os critérios estabelecidos a partir do estudo da *Poética* num momento de transição, como o do Impressionismo, no século XIX, para em seguida abordar a arte do Dadaísmo, no século XX.

Segundo Schapiro (2002, p. 24), a atitude dos impressionistas inaugurou uma outra leitura dos conteúdos artísticos. Na obra de Monet, por exemplo, encontramos a “dissolução da linha”, seus temas principais são cenas e objetos observados diretamente na natureza ou na paisagem urbana e estão relacionados com o perceptivo. É o artista que está diante do objeto e, ao ser afetado por ele, produz o quadro. Seu desenho e/ou pintura não segue nenhuma regra anterior

(perspectiva linear, anatomia, história). Assim, ver, para os artistas do Impressionismo, refere-se às representações mentais, pois é uma arte comprometida com o objeto percebido de modo direto:

As noções de visão e ponto de vista não devem ser entendidas como conceitos fisiológicos, como se pertencessem somente ao córtex visual ou ao olho. Referem-se às representações mentais e pictóricas como expressões de atitudes e interesses, assim como à representação como uma técnica real. Empregar a mesma palavra para a percepção comum das coisas e para a visão do artista tem da imagem que pinta frequentemente resulta em ambiguidade (Schapiro, 2002, p. 25).

Diferente, portanto, das escolhas dos pintores mais antigos, cujos retratos e naturezas-mortas foram preparados para o ato da pintura e as paisagens eram compostas com uma formalidade que as fazia parecer um lugar estável, o Impressionismo se coloca como experiência visual única, que tem um “compromisso radical com o visível, tido como algo recém-encontrado e em mutação constante” (Scharpiro, 2002, p. 28). Nesse sentido, nessa arte, assim como em outras que vieram a partir dessa experiência, fica difícil separar o desenho e a cor. Essas categorias passaram a se relacionar de outra maneira, pois a pintura se desloca para a experiência sensível do sujeito pintor diante da paisagem mutável. O artista, por sua vez,

deixa para o observador a imagem dessa experiência, que o conduz para a observação de manchas, cores, sombras. Ao despertar no espectador as qualidades sensoriais, sua experiência sensível da pintura, seu erotismo, os impressionistas estavam promovendo, na obra e no conceito, aproximações com as teorias da pintura que refletem sobre a relação entre mimesis e prazer. Contudo, no âmbito do Impressionismo ainda estamos lidando com uma pintura que considera outra forma de lidar com a mimesis.

Aqui cabe questionar se podemos afirmar que a ideia de uma teoria da imagem, considerada a partir da pintura, poderia ser expandida para outras artes bidimensionais, tais como desenho, gravura e fotografia. Contudo, essas definições são frágeis, tendo em vista que a arte contemporânea é marcada por aquilo que Jimenez (2005, p. 19) considerou como desagregação dos sistemas de referência, que se iniciou no século XIX a partir da crítica ao sistema *Beaux Arts*.⁸ Ela guarda em si a ruptura das fronteiras que foram criadas durante séculos no âmbito artístico, seu início é marcado em “um terreno que foi preparado de longa data pela desagregação dos sistemas de referência, como a imitação, a fidelidade a natureza, a ideia do belo, a harmonia etc., e pela dissolução dos critérios clássicos” (Jimenez, 2005, p. 19).

Esse argumento é corroborado pela análise de Mèridieu (2019, p. 29-30) que considera que ao longo da história da arte, temos inúmeros exemplos que nos levam à reflexão sobre o confronto da forma plástica com os materiais. Para a produção da pintura, por exemplo, foram necessários a fabricação dos pigmentos de origem animal, mineral ou vegetal, a descoberta dos aglutinantes, a escolha dos vários tipos de suportes (tecido, madeira, papel) que permitiriam ao artista desenvolvê-la tecnicamente. Assim essa arte esteve restrita, por um longo tempo, a um campo pequeno de materiais. Isso se modificou significativamente a partir da arte moderna, no século XX, uma vez que os artistas utilizaram os elementos tradicionais, mas ampliaram a experimentação. Essas experiências buscaram novas formas de abordar a arte e o respectivo material: a *art brut* e a arte *povera* lidaram com o que seria descartado; a *land art* utilizou a natureza, a *body art* fez uso do corpo; entre outras. A arte moderna e contemporânea tornou-se suscetível a lidar com tudo como material para sua produção, sendo impactada pela aceleração da técnica e da ciência (Mèredieu, 2019, p. 29-30). Todas essas experiências foram sinais de várias rupturas nas fronteiras estabelecidas pela classificação das Belas Artes, uma vez que temos uma infinidade de misturas, de hibridizações de práticas e do uso dos diversos materiais. Além disso,

ocorreram questionamentos sobre os valores da arte, como colocaram os dadaístas (Jimenez, 2005, p. 19). O *ready-made* de Duchamp, proposto como uma forma de questionar o estatuto da arte, na sua essência rompe com os limites entre arte e não-arte, arte e cotidiano. E foi a partir do Dadaísmo que passou a ser incorporada, de maneira mais veemente, a relação entre obra e os conceitos propostos pelo artista.

Na obra de Duchamp *O grande vidro*, também conhecida como *A noiva despida pelos seus celibatários* (1915-1923), temos uma estrutura em vidro e metal, com as imagens impressas na superfície transparente. Durante o processo de sua produção, Duchamp considerou os efeitos aleatórios, como por exemplo, a incorporação da poeira. A obra é dividida em duas partes, a superior foi dedicada à noiva e a inferior aos seus celibatários (Batchelor, 1998, p. 36). A contemplação do Grande vidro, nos transporta para várias formas de aproximação com a teoria da imagem aristotélica. Nela podemos ter o prazer do reconhecimento, através das formas dos objetos, tais como o moedor de chocolate, os cones etc. Também existe a possibilidade de contemplação da técnica usada pelo artista, tais como a impressão de imagens sobre o vidro e a incorporação da poeira nesse processo. Contudo, alguns novos aspectos passaram a fazer parte desse prazer

do reconhecimento aristotélico, tais como os conceitos pensados pelo artista para produzir a obra e as opções de curadoria para sua exposição. Ao observamos o *Grande vidro*, temos essas várias experiências associadas, pois passamos do momento de contemplar a forma dos objetos para aquele no qual somos provocados pelo título a fazer a seguinte pergunta: onde está a noiva e onde estão os celibatários? Não temos qualquer forma mimética para reconhecê-los. Contudo, a obra é exposta juntamente com as anotações do artista, que fizeram parte dos seus anos de elaboração. De acordo com Batchelor (1998, p. 36), Duchamp identifica nominalmente várias secções com figuras codificadas, “a noiva” na parte superior da obra, era “basicamente um motor”, um “magneto do desejo”, a “gasolina do amor”; já a parte de baixo é dedicada aos “celibatários”, os “nove moldes machos”, que seriam as figuras masculinas uniformizadas tais como o policial, o padre etc. Nesse sentido, quando temos acesso à obra junto com suas anotações, conseguimos ampliar o nosso prazer no reconhecimento, pois decodificamos parte dos enigmas propostos pelo artista francês. Assim, a experiência estética da arte posterior ao Dadaísmo amplia a ideia de reconhecimento, proposta por Aristóteles, pois nela está também a concepção da obra pelo artista.

CONCLUSÃO

As artes pictóricas passaram por muitas transformações da Antiguidade à contemporaneidade, onde podemos observar a ruptura gradativa com a forma mimética e a incorporação cada vez mais veemente das questões teóricas por parte dos artistas. Contudo, cabe recapitular que na *Poética* Aristóteles provoca o leitor a partir de um prazer vinculado ao tema desagradável, ao repugnante, para em seguida atribuir valor a experiência da arte em si. Ao buscar traçar a permanência dessa teoria até contemporaneidade percebemos que a relação ativa e receptiva com a obra de arte, a maneira de compreendê-la através do aprendizado e do exercício intelectual é algo que permanece.

Lichtenstein (1994) afirma ser possível constituir uma teoria da imagem a partir do discurso central da *Poética*, a constituição dessa ideia aqui é semelhante, metaforicamente, a um esboço, um primeiro desenho de uma ideia, aquele traço que rompe a fronteira entre o pensamento e a matéria. É nesse momento que percebemos, ao vermos uma obra de arte como formas definidas e indefinidas, figurativas ou abstratas, que estamos sucumbidos à experiência descrita por Aristóteles. Essas premissas saíram do âmbito de um desenho e

chegaram à concretização de uma pintura, cheia de contorno, brilhos, luz, sombra, mas agora essa tela não é um quadro, não é matéria, ela é uma teoria da imagem.

- 1.** Este trabalho fez parte da pesquisa de doutorado *O feio como categoria estética e as artes pictóricas*, defendida no programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG em 2020. Para o desenvolvimento desta pesquisa a autora contou com o apoio financeiro da UFOP.
- 2.** Segundo Tatarkiewicz (2000, p. 145-146), as biografias antigas de Aristóteles citam alguns trabalhos nos quais o filósofo tratou da teoria da arte, seriam eles: *Dos poetas*, *Problemas homéricos*, *Sobre a beleza*, *Sobre a música* e *Poética*. Todos esses tratados se perderam, exceto a *Poética*, que não foi conservada integralmente. Além disso, em outras obras do autor encontramos trechos nos quais tratou de questões da arte, como na *Retórica*, livro III, em que ele analisou a questão do estilo, e na *Política*, livros I e III.
- 3.** Nessa passagem da *Poética*, a expressão *oíon therion te morphaston átimoráton kai nekron* foi traduzida de maneiras distintas para o português: “feras menos valorizadas” (Antônio Mattoso/ Antônio Queirós Campos, 2018), “animais ferozes” (Eudoro de Souza, 1971), “repugnantes animais” (Ana Maria Valente, 2004). Neste trabalho optamos por adotar o termo “animais repugnantes”.
- 4.** Neste trabalho usamos quatro traduções da *Poética* de Aristóteles (1971; 2004; 2011; 2018). Contudo, nas citações optamos pela numeração universal da área da filosofia, que considera o capítulo e o parágrafo do texto. Com esse sistema de numeração o leitor poderá acessar qualquer tradução e edição, independente da página. Por tudo isso, essa citação foi elaborada por nós considerando as traduções utilizadas.
- 5.** Estamos considerando aqui os procedimentos técnicos da pintura anteriores às questões da arte moderna, quando parte desses procedimentos foi rompida. Isso pode ser observado nas fotografias em Raio X das pinturas dos grandes mestres, as quais, muitas vezes, mostram como o desenho original foi modificado a partir da aplicação das diversas camadas de tinta.
- 6.** A influência do pensamento de Aristóteles no debate sobre a cor e a pintura está presente nos textos da Real Academia de Pintura, fundada na França em 1648.

7. O debate entre desenho (tato) e cor/pintura (visão), entretanto, permaneceu nos estudos dos artistas sobre o fazer artístico e ganhou a dimensão de teoria da arte. Vários artistas, por meio de suas obras pictóricas e escritas, provocaram o debate teórico sobre a oposição entre desenho e pintura, entre eles: Rafael e Ticiano (século XVI), Poussin e Rubens (século XVII), Chardin e David (século XVIII), David e Delacroix (século XIX).

8. A Academia de *Beaux-Arts* em Paris foi fundada, no século XVII, sobre as bases da Academia Real de Pintura e Escultura, e no século XIX se tornou uma instituição de ensino de artes que, literalmente, expandiu seus domínios para o mundo. Como exemplo, temos a Academia de *Beaux-Arts* de São Petesburgo, na Rússia e a Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro, fundada pela Missão Francesa em 1822. Esse conceito de uma academia expansionista, que difunde no mundo uma forma de pensar e de fazer arte, gerou uma grande produção de textos teóricos que abarcam os temas do fazer artístico, como o desenho, escultura, cor etc. Foi só a partir da década de 1970, que esse sistema realmente se rompeu, e que, segundo Jimenez (2005, p. 21) foram formadas as escolas de Artes Plásticas, que têm como premissa agregar toda a heterogeneidade das práticas artísticas contemporâneas, da xilogravura, pintura aos *ready-mades*, performances, happenings, instalações, etc.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1971.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

ARISTÓTELES. **La Poétique**. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

BATCHELOR, David. “Essa liberdade e essa ordem”: a arte na França após a Primeira Guerra Mundial. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

DUPONT-ROC, Roselyne; LALLOT, Jean. Introduction. In: ARISTÓTELES. **La Poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

JIMENEZ, Marc. **La querelle de l’art contemporain**. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A cor eloquente**. Tradução: Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura - Vol. 9: o desenho e a cor**. Tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006.

MÈREDIEU, Florence. **Histoire de l'art, matérielle e immatérielle, moderne e contemporain**. Paris: Larousse, 2017.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2002.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de la estetica: la estetica antigua**. Madrid: Akal Ediciones, 2000.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução: Fulvia M.L. Moretto. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1999.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **Les raisons de l'art : Essai sur les théories de la peinture**. Paris: Gallimard, 2014.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura - Vol. 4: O belo**. Tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

SCHAPIRO, Meyer. As maçãs de Cézanne (1968). In: SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna séculos XIX e XX**. Tradução: Luis Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1996.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de seis ideias: arte, beleza, criatividade, mimesis, experiencia estética**. Madrid: Editorial Tecnos, 1992.

SOBRE A AUTORA

Sulamita Fonseca Lino é arquiteta (2000), com doutorado em Filosofia pela UFMG (2020) e estágio de pesquisa na Université Sorbonne Paris I (2017-2018). Atualmente é professora Associada na UFOP atuando no curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo e na Pós-Graduação em Filosofia. Desenvolve pesquisas que buscam aproximar arquitetura, artes plásticas, estética e filosofia da arte.

Artigo recebido 26 de agosto de 2024 e aceito em 6 de maio de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editora responsável:
Profa. Dra. Liliane Benetti
<https://orcid.org/0000-0002-1517-1465>