

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

LUANA MARIA ALBUQUERQUE DE LIMA

**BELOS HORRORES:**

Percepções do grotesco e representação do feio na produção artística

**Recife**

**2025**

LUANA MARIA ALBUQUERQUE DE LIMA

**BELOS HORRORES: Percepções do grotesco e representação do feio na produção  
artística**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de licenciada em artes.

Orientador (a): Luciana Borre

**Recife**

**2025**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Albuquerque de Lima, Luana Maria .

Belos Horrores: Percepções do grotesco e representação do feio na produção  
artística / Luana Maria Albuquerque de Lima. - Recife, 2025.

72 p. : il.

Orientador(a): Luciana Borre

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de  
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Artes Visuais - Licenciatura, 2025.

Inclui referências.

1. Grotesco. 2. Feio. 3. Produção artística. 4. Estética. 5. Corpo disforme. 6.  
Autobiografia. I. Borre, Luciana. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
Centro de Artes e Comunicação  
Departamento de Artes  
**Coordenação da Graduação em Artes Visuais**

**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC)**

Aos vinte e um dias do mês de março de 2025, presencialmente no Centro de Artes e Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, realizou-se a sessão pública de defesa de TCC do Curso de Artes Visuais – Licenciatura, do(a) acadêmico(a) Luana Maria Albuquerque de Lima sob orientação do(a) professor (a) Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Borre Nunes (orientadora); intitulada “Belos Horrores: Percepções do grotesco e representação do feio na produção artística”. Compuseram a Banca Examinadora as professoras: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Borre Nunes (orientadora); Prof. Dr. André Antônio Barbosa (Membro Titular Interno); Prof.a M.a Ingrid Borba de Souza Pinto Domingos (Membro Titular Externo). Após a exposição oral, o(a) candidato(a) foi arguido(a) pelos membros da banca, os quais reuniram-se reservadamente, e decidiram, **APROVADA** com a média final 10. Para constar, redigi a presente Ata, que aprovada por todos os presentes, vai assinada por mim, Orientador do TCC, e pelos demais membros da banca.

Obs.: nada a declarar.

Prof.(a)/Orientador:

Nota:10 Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof.(a)/Membro:

Nota:10 Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof.(a)/Membro:

Nota:10 Assinatura: \_\_\_\_\_

LUANA MARIA ALBUQUERQUE DE LIMA

**BELOS HORRORES:**

Percepções do grotesco e representação do feio na produção artística

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Licenciatura em  
Artes Visuais da Universidade Federal de  
Pernambuco, como requisito parcial para  
obtenção do título de licenciada em artes.

Aprovado em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2025.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profª. Luciana Borre (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. André Antônio (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profª. Ingrid Borba (Examinadora Externa)  
Universidade Federal de Pernambuco

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Náira e Manoel, por nunca limitarem minha arte, mas sim a incentivarem desde o início. Por me permitirem ser quem sou, por comprarem minhas primeiras tintas e telas – tanto as da infância quanto as da vida acadêmica. Por me deixarem pintar paredes, escrever poesias e, acima de tudo, por me ajudarem a encontrar e escolher o curso de Artes Visuais, decisão da qual jamais me arrependerei. Seu apoio esteve presente até nos menores detalhes, e sou imensamente grata por isso.

Ao meu irmão, Hugo, por tornar minha vida mais leve. Pelas conversas aleatórias, as piadas internas e os momentos de cumplicidade que só irmãos entendem. Pelo apoio silencioso, que se faz presente sem precisar de palavras, mas que sempre me lembra que não estou sozinha.

A Luiz, Giovanna e Letícia, por compartilharem angústias e conquistas, lágrimas e risadas, tornando a caminhada mais suportável – e até bonita. Pela presença constante, pelo afeto sem medidas e por me lembrarem que a amizade verdadeira é uma das formas mais belas de amor.

Ao meu grande amor e apoiador, Matheus, por me ouvir mesmo quando minhas palavras são uma tempestade, por me acalmar mesmo quando o mundo parece ruir. Por sonhar junto a mim desde a infância, traçando ao meu lado caminhos que só nós entendemos. Por me ouvir sem julgamentos, seja nos devaneios artísticos ou nos desabafos da vida.

À Lucy, minha companhia felina, que me ensinou novos significados para o silêncio e o afeto. Que esteve ao meu lado nos dias mais complicados, oferecendo conforto sem precisar dizer nada, e que, de alguma forma misteriosa, sempre soube exatamente do que eu precisava.

Ao *Fantasma Vago*, por dividir comigo sua solidão e me mostrar que a melancolia é uma amiga. Por viajar ao meu lado pela história da arte, pela universidade e pelo labirinto do meu autoconhecimento, tornando a jornada um pouco mais familiar. Por existir, mesmo que de maneira etérea, e me lembrar que *até os fantasmas precisam de companhia*.

“A feiúra, onde quer que esteja, tem sempre um lado belo; é fascinante descobrir beleza onde ninguém a consegue ver.”

(Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901)

## RESUMO

A presente monografia investiga os processos de criação da estudante Luana Maria Albuquerque de Lima realizados durante a graduação em Artes Visuais - licenciatura - e que tem relação com conceito de feio e grotesco, e diálogo com as obras dos artistas Francis Bacon (1909 - 1992), Nicola Costantino (1964 -) e Paul Rumsey (1956 -). O estudo adota uma abordagem autobiográfica por meio dos processos de criação em Artes Visuais, estruturando-se como uma monografia de caráter qualitativo. A pesquisa bibliográfica envolve a análise de artigos acadêmicos, livros e outros materiais de referência sobre estética, feiura e grotesco. As obras de Umberto Eco (2007) e Hegel (1999) foram essenciais para fundamentar o trabalho, fornecendo uma base sólida para compreender a construção do conceito de feio ao longo da história. A partir de uma perspectiva tanto teórica quanto prática, a pesquisa buscou compreender por que o corpo humano, quando deformado, provoca incômodos e questiona o que é visualmente perturbador e os critérios que definem a feiura e o desconforto estético.

**Palavras-chave:** Artes Visuais; Estética; Feiura; Corpo Disforme; Grotesco

## ABSTRACT

This monograph investigates the creative processes of student Luana Maria Albuquerque de Lima during her undergraduate studies in Visual Arts – licentiate – and their relationship with the concepts of ugliness and the grotesque, as well as their dialogue with the works of artists Francis Bacon (1909–1992), Nicola Costantino (1964–), and Paul Rumsey (1956–). The study adopts an autobiographical approach through creative processes in Visual Arts, structuring itself as a qualitative monograph. The bibliographic research involves the analysis of academic articles, books, and other reference materials on aesthetics, ugliness, and the grotesque. The works of Umberto Eco (2007) and Hegel (1999) were essential in providing a solid foundation for understanding the construction of the concept of ugliness throughout history. From both a theoretical and practical perspective, the research sought to understand why the human body, when deformed, provokes discomfort and questions what is visually disturbing, as well as the criteria that define ugliness and aesthetic discomfort.

**Keywords:** Visual Arts; Aesthetics; Ugliness; Deformed Body; Grotesque

# SUMÁRIO

<b>1. O DESAGRADÁVEL</b>	<b>10</b>
<b>2. O HORRÍVEL</b>	<b>25</b>
<b>3. O FEIO</b>	<b>38</b>
<b>4. O GROTESCO</b>	<b>46</b>
<b>5. O ASQUEROSO</b>	<b>49</b>
<b>6. O REPUGNANTE</b>	<b>54</b>
<b>7. o 1Ndes3jáV3L</b>	<b>68</b>

O horrível perturba porque me revela o que quero esquecer: o passageiro, o estranho, o quebrado. Ele toma formas monstruosas, contorce o familiar, subverte a tranquilidade do olhar. Há beleza em sua crueldade, uma beleza que não se curva à suavidade, mas se ergue imponente, como uma força que destrói para criar. E é nesse limite, entre o que rejeito e o que, curiosamente, me atrai, que o horrível me captura — na fronteira tênue entre o fascínio e o medo. (Trecho da narrativa, Lima, 2025, p.25).

## 1. O DESAGRADÁVEL

Minha vida tem sido marcada pela busca incessante por beleza. Tenho a memória clara de perguntar à minha mãe “eu sou bonita?”, por volta dos meus 9 anos de idade. A fase da pré-adolescência nada mais foi, para mim, do que um momento de dúvidas e esforços na tentativa de parecer bonita, ou melhor, tão bonita quanto as garotas que via na *internet*. Lembro-me de quase tudo, apesar da minha cabeça não guardar muitas lembranças no geral. Lembro-me da primeira vez que fiz as sobrancelhas, dos meses tentando aprender a fazer um delineado que combinasse com meus olhos, lembro-me de cada fase do meu cabelo e de quando começaram as inseguranças com rosto e corpo. O tanto de *selfies* “feias” (assim eu as chamava) no meu celular, enquanto procurava aquela única bonita o suficiente para que se espantassem com o estilo da pessoa retratada nela, me causava uma certa repulsa ou raiva. Não queria me ver feia.

Estou com 20 anos e posso dizer que nada mudou, exceto que, provando que a prática leva à perfeição, hoje eu sei o tom ideal de batom, a altura do delineado, as roupas que me favorecem, as poses para as *selfies* bonitas. Algumas das inseguranças carregou comigo até os dias de hoje, mas tantas já foram superadas ou esquecidas. Ao mesmo tempo que sei que a minha “vitória” em ser a garota que sempre sonhei nada mais é do que uma derrota. Uma vez que fui vencida pela pressão estética, me conformo. Gosto de como estou e não pretendo mudar os meus gostos e modo de ser, apenas se for para uma versão melhorada porém nunca totalmente reformulada.

Isso, todavia, não mais se encaixa com a minha arte. Criar é parte de mim. Foram as paredes riscadas, as cerâmicas do chão coloridas, os papéis e giz de cera, foram o “*Imprime aí, mãe! Moranguinho para colorir.*” Enchia meu quarto de arte, movimentava a casa com mais uma invenção artística. Chegaram os computadores: descobri novas formas de criar. Conheci softwares de criação aos 10 anos de idade. Pintei quadros para minha avó, escrevi poemas e os juntei em um livro, inventei uma peça de teatro ou uma nova coreografia. Programei um desfile de moda, fiz minha própria boneca. Criar sempre fui eu. Não lembro de me frustrar com nenhuma das minhas criações, eu apenas as fazia. Ainda assim, conversando com amigas depois de já crescida, uma perguntou se pintávamos fora ou dentro das linhas, se referindo a infância. Ao que ambas responderam: “*eu pintava fora das linhas*”. Percebi que

meu silêncio incomodava. *Por que eu não respondia? Por que eu não sabia a resposta?* Voltei para casa com a questão sondando meus pensamentos, e no final do dia cheguei a uma conclusão.

Desenhar fora da linha nunca foi uma opção. Não me entenda errado, eu não sofria nenhuma pressão em entregar o desenho colorido perfeito. Eu simplesmente queria que ficasse bom o suficiente ao ponto que esquecia da opção de tentar o contrário. Tentar “errar” de propósito. Eu não ficava triste se borrasse uma linha, mas tentava melhorar no próximo desenho. Com apenas 12 anos, me vi profundamente envolvida em desenhar aquilo que fosse "esteticamente agradável". Foi quando passei a levar o desenho a sério e com isso, na minha cabeça, precisava saber todas as regras. Se existem ou não regras para desenhar, não era isso que eu estava a questionar quando pesquisei dicas de anatomia, “*como desenhar mãos?*”. Eu mergulhei de cabeça nas vídeo-aulas, pratiquei desenho todos os dias por anos e anos até observar meu desenvolvimento, como ilustra a figura 1. Alcancei muito rápido o elogio esperado. Está lindo!

Figura 1 - Rascunho de figura feminina, Luana Lima.



Fonte: Desenho do acervo da autora, 2017

Desenvolvi, ao longo dos anos, uma carreira artística e de design baseada no equilíbrio das formas, harmonia das cores, precisão anatômica e proporção. A busca pelo belo sempre esteve presente, como uma linha guia que dirigia minhas escolhas criativas. Procurava ser perfeita no meu exterior, assim como desenvolver a arte mais mimética e agradável possível.

No entanto, de maneira quase irônica, essa obsessão pelo belo coexistia com outra paixão: minha atração pelo horror, pelo grotesco e pelo incômodo. Quando criança, fui alvo de alguns comentários infelizes proferidos por outras crianças. Fui chamada de apelidos interessantes e entre eles se destacavam “bruxa” e “estranha”. O mais curioso sobre mim é que não me deixava abalar sobre isso. Passei a encarar esses apelidos como algo empoderador. “Sou uma bruxa mesmo! E não qualquer uma: sou a *Hermione Granger*”. Assim, isso não me abalou, eu levava como elogios. Assumir a persona estranha me fez procurar por conteúdos diferentes para consumir desde cedo. Filmes de terror, casos criminais reais e jogos perturbadores me cativaram de formas que eu, inicialmente, não conseguia explicar.

O contraste dos meus gostos pessoais mais profundos e do meu exterior buscando ser quase uma princesa de contos de fadas sempre foi algo que eu gostei. Tinha uma substância em mim para além da superfície, e quem chegasse próximo o suficiente descobriria.

Chegando à universidade, essa dualidade entre a beleza e o grotesco se intensificou. Enquanto eu continuava buscando imagens "perfeitas" em meu processo artístico na formação acadêmica, deparei-me com temas que começavam a questionar essa busca. O **feio**, que, em minha percepção, seria a imagem que causa incômodo visual, começava a surgir nas margens do meu trabalho, ainda que tímido. A criação do *Fantasma Vago*, retratado nas Figuras 2, 3 e 4, marcou uma mudança significativa.

Figura 2 - Fantasma Vago, Nanquim sobre papel, Luana Lima.



Fonte: Desenho do acervo da autora, Recife, 2022.

Figura 3 - Fantasma Vago, Guache sobre papel, Luana Lima.



Fonte: Desenhos do acervo da autora, Recife, 2022

Figura 4 - Fantasma Vago, Guache sobre papel, Luana Lima.



Fonte: Desenhos do acervo da autora, Recife, 2022.

*Vago* vagou pela história da arte, pelos corredores do Centro de Artes e Comunicação, pelos meus *sketchbooks* e obras finais. Neste projeto, a feiura não estava no personagem principal, mas nas imagens que o cercavam, nos ambientes, nos detalhes e até mesmo na

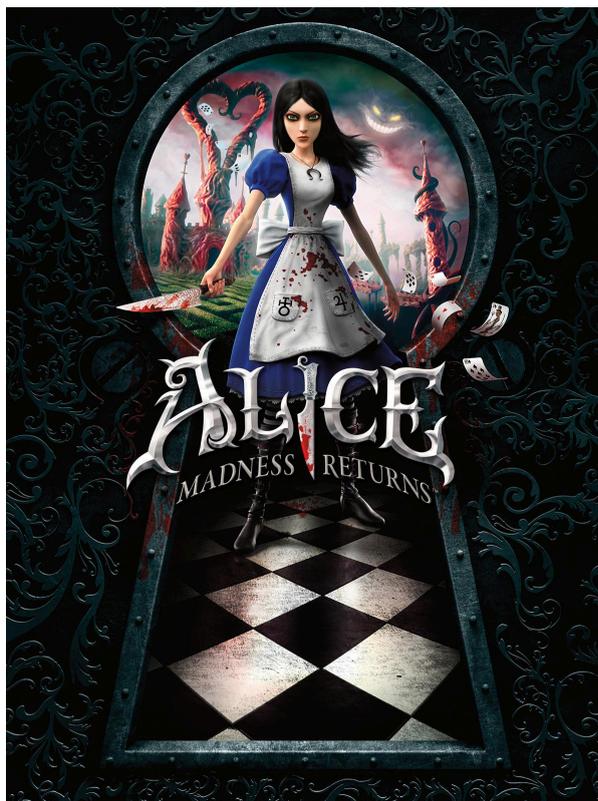
melancolia dos temas abordados. Ainda assim, eu sentia que aquilo era apenas o início de um novo caminho.

Foi então que, estudando para a matéria de Estética A, conheci a obra de Umberto Eco e seu estudo sobre a feiura. A leitura de *História da Feiura* (2007) me abriu um mundo de questionamentos que nunca havia enfrentado antes. Comecei a perguntar: *por que o que é feio exerce tamanho fascínio, internamente, sobre mim? Por que o que é estranho, deformado ou incômodo captura nossa atenção de forma tão intensa?* Essas perguntas encontraram um terreno fértil nas aulas de Estética A, onde pude explorar essas inquietações de forma mais profunda. Para o trabalho final da disciplina, foi proposto que criássemos uma curadoria de obras.

Inspirada pelos meus questionamentos sobre o **feio**, idealizei uma curadoria de nome tão **feio** quanto seu tema, intitulada: *"O desagradável, repelente, horrível, grotesco, nojento, horrendo, asqueroso, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, horripilante, terrível, terrificante, medonho, de pesadelo, revoltante, desgraçado, disforme, desfigurado, simiesco, bestial e o belo"*. Durante a apresentação, questionei os espectadores sobre o que lhes chamava mais atenção. De forma unânime, as obras com elementos grotescos se destacaram como as mais interessantes e inquietantes. Foi nesse momento que percebi que o fascínio pelo grotesco não era apenas meu.

Minha relação com o grotesco também foi profundamente influenciada pelo jogo *Alice: Madness Returns* (American McGee, 2011). Durante a pandemia de COVID-19, presa em casa e já sem muito o que fazer para me distrair, me apaixonei pela estética perturbadora do jogo, que transita com habilidade entre o belo e o grotesco, criando um universo visual que, ao mesmo tempo, me encantava e desconcertava. Nunca fui ligada ao mundo dos *games* antes disso, e devo admitir que demorei tempo demais para zerar esse jogo que não é considerado tão difícil, mas algo nesse jogo me fazia não querer mais parar de consumi-lo, e eu sabia bem o que era. O Steampunk do jogo misturado ao design de personagens absurdos e absurdamente feios, além da história mórbida por trás de cada simbolismo do jogo me pareciam (e ainda me parecem) a invenção mais genial de todos os tempos. Costumo ser exagerada quando gosto de algo.

Figura 5 - Capa do jogo 'Alice: Madness Returns', de 2011.



Fonte: Epic Games.<sup>1</sup>

Esse fascínio pelo chocante e **feio** acabou se refletindo cada vez mais em meu trabalho, ainda que de forma sutil, como no meu trabalho final do componente curricular do curso de Licenciatura em Artes Visuais - Fotografia (Figura 6) onde uma sequência de imagens fortes e inquietantes, fotografadas e editadas por mim, retratam um relacionamento abusivo, intitulado “*Como eu te perdi.*”.

---

<sup>1</sup> Disponível em <<https://store.epicgames.com/pt-BR/p/alice-madness-returns-3f8717>> Acesso em 4 ago. 2024.

Figura 6(a) - Fotografia da série “*Como eu te perdi.*”, Luana Lima.



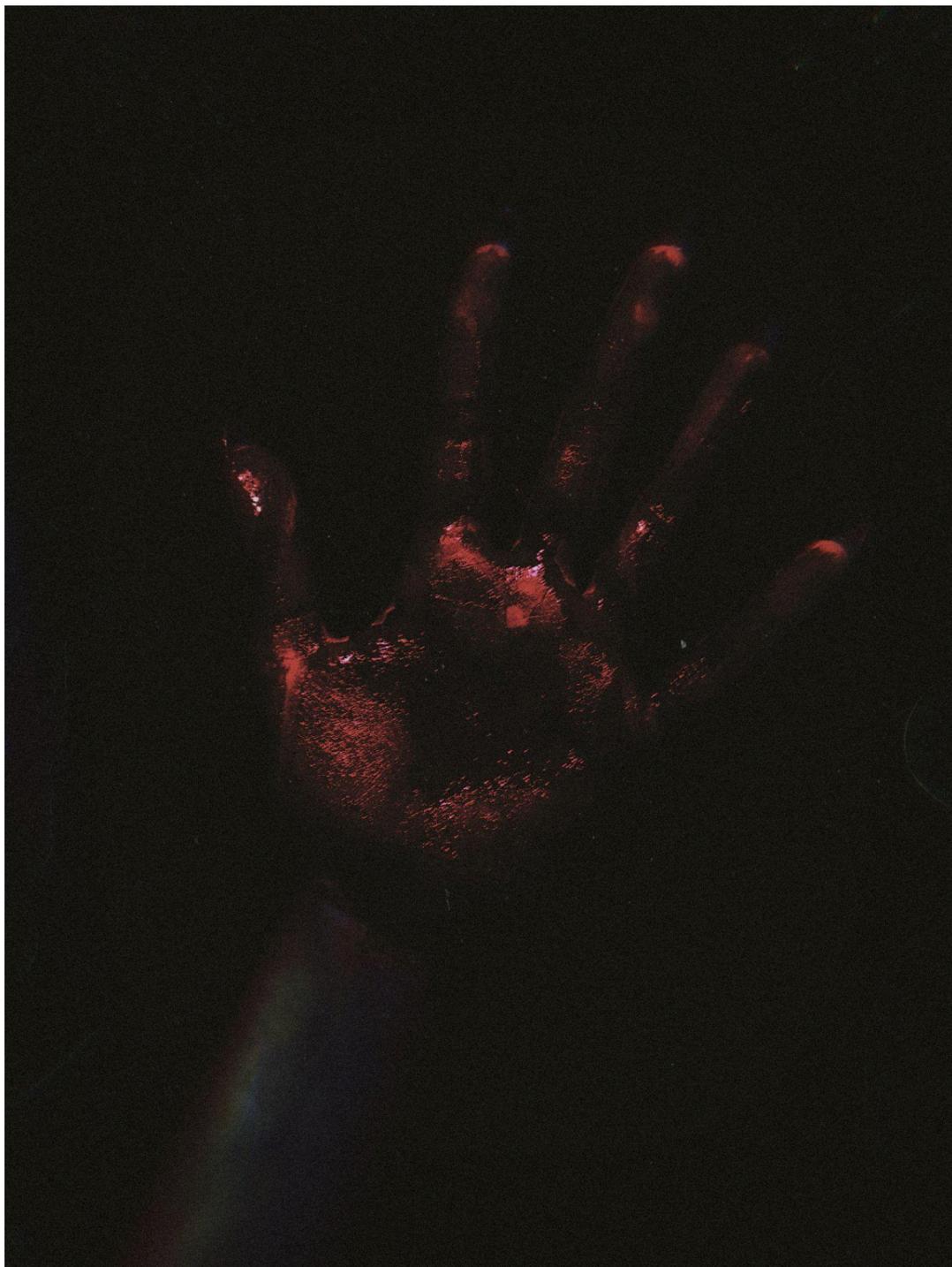
Fonte: Arquivo produzido pela autora, Recife, 2022.

Figura 6(b) - Fotografia da série “*Como eu te perdi.*”, Luana Lima.



Fonte: Arquivo produzido pela autora, Recife, 2022.

Figura 6(c) - Fotografia da série “*Como eu te perdi.*”, Luana Lima.



Fonte: Arquivo produzido pela autora, Recife, 2022.

Em 2023, como parte do trabalho final do componente curricular Tridimensionalidade, criei, junto à também artista Giovanna Oliveira, a instalação *Interrompidos* (Figuras 7 e 8). A obra surgiu como uma denúncia ao brutal fim da infância de tantas crianças vítimas da guerra. Bonecas mutiladas, queimadas e despedaçadas foram utilizadas para evocar a perda da

inocência e da segurança, presas em estruturas de madeira e arame, como se estivessem encarceradas em um destino cruel. Os brinquedos, outrora símbolos de conforto e imaginação, tornaram-se vestígios de um horror silencioso, marcados por ausências, deformações e vazios irreparáveis. A feiura aqui não era apenas um elemento estético, mas uma escolha conceitual potente — era o grito sufocado das vítimas invisíveis dos conflitos. Neste trabalho, já era possível perceber meu interesse pela estética do grotesco emergindo com força, transformando o desconforto em linguagem visual e o horror em reflexão artística.

Figura 7 - Fotografia da instalação “*Interrompidos*”, Luana Lima e Giovanna Oliveira.



Fonte: Arquivo produzido pela autora, Recife, 2023.

Figura 8 - Fotografia da instalação “Interrompidos”, Luana Lima e Giovanna Oliveira.



Fonte: Arquivo produzido pela autora, Recife, 2023.

Apesar da beleza ainda ser uma parte importante do meu processo criativo, o **feio** começava a ganhar espaço, mesmo que "escondido" nos temas que escolhia. Novamente durante as aulas de Estética, mas dessa vez, Estética B, com os novos temas e discussões, o horrível voltou a me fascinar. Ou melhor, lembrei-me do meu amor pelo que há de mais abjeto. Todas essas experiências e novos debates, muitos sondados em Francis Bacon, me levaram a um novo questionamento: *O que é necessário para desenhar o feio? Como podemos explorar o grotesco de forma consciente, provocando emoções nos espectadores sem perder a profundidade estética?*

Essas perguntas se tornaram o centro da minha pesquisa atual, e o feio, que antes era apenas um ponto de curiosidade, passou a ser uma força motriz no meu processo criativo. A convivência entre a beleza e o grotesco não é apenas uma contradição, mas uma fonte de inovação e reflexão constante.

O objetivo central desta pesquisa é investigar e representar o conceito de feio e

grotesco na minha prática artística, dialogando com as obras dos artistas: Francis Bacon (1909 - 1992), Nicola Costantino (1964 -) e Paul Rumsey (1956 -). A partir de uma análise focada na deformação do corpo humano, busco compreender os elementos que provocam aversão estética, refletindo sobre como essas representações impactam o espectador. Assim, a pesquisa se propõe a traduzir o incômodo em uma linguagem artística, explorando o que é visualmente perturbador e investigando os critérios que definem a feiura e o desconforto estético.

Outro aspecto essencial deste trabalho é a reflexão sobre como as noções de feiura e grotesco se alteram de acordo com fatores sociais, culturais e vivências pessoais. Essas perspectivas revelam que o conceito de feio não é absoluto, mas construído e reconstruído ao longo do tempo, carregando consigo as marcas de sua contextualização histórica e subjetiva. Ao entender esses aspectos, a pesquisa amplia o debate sobre a estética do grotesco.

Metodologicamente, este estudo combina uma abordagem auto biográfica por meio dos processos de criação em artes visuais, alinhando-se ao formato de uma monografia de natureza qualitativa. A investigação bibliográfica envolve a análise de artigos acadêmicos, livros e outros materiais de referência sobre estética, feiura e grotesco. Obras de Umberto Eco (2007) e Hegel (1999) serão fundamentais para embasar o trabalho.

Paralelamente, a pesquisa se desenvolve por meio de experimentações práticas que buscam traduzir o incômodo em formas visuais. As técnicas escolhidas incluem gravura em madeira e metal, além do uso de guache, nanquim e lápis. Cada material oferece possibilidades únicas de expressão, permitindo explorar diferentes interpretações do grotesco e refletir sobre como a matéria, a textura e a composição contribuem para criar imagens visualmente perturbadoras.

Ao longo desse processo, a prática artística desempenha um papel duplo: como meio de testar hipóteses levantadas na pesquisa teórica e como forma de construir uma linguagem estética própria, que dialogue com a feiura e o grotesco sem se prender a estereótipos. Este diálogo contínuo entre teoria e prática permite não apenas explorar os limites do que é considerado esteticamente desconfortável, mas também propor novas perspectivas sobre o papel do grotesco na arte contemporânea.

Esta monografia está estruturada em sete partes concebidas para guiar o leitor por uma jornada reflexiva que começa com aspectos autobiográficos e se aprofunda na análise teórica e prática da estética do grotesco e do feio, com foco em suas implicações visuais e

emocionais.

A primeira parte, **O Desagradável**, introduz a minha relação com a busca incessante pela beleza e sua influência na formação de uma prática artística que inicialmente valorizava a harmonia e o equilíbrio estético. O capítulo apresenta como essas expectativas se entrelaçam com as primeiras reflexões sobre o feio e como o incômodo visual começa a ganhar espaço no processo criativo, evidenciando uma transição entre o conformismo estético e a abertura para novas possibilidades expressivas. A segunda parte, **O Horrível**, aprofunda-se nas primeiras investigações sobre o grotesco, explorando a ideia de desaprender convenções artísticas para abrir espaço ao inesperado e ao incômodo. Aqui, são discutidos os desafios de traduzir o erro em linguagem artística e como o horror visual pode ser usado para provocar reações sensoriais e emocionais no espectador. O capítulo destaca o papel do erro como uma força criativa essencial, subvertendo noções tradicionais de perfeição.

Na terceira parte, **O Feio**, a pesquisa se volta para uma análise mais teórica sobre o conceito de feiura. Baseando-se em autores como Umberto Eco (2007) e Hegel (1999), o texto discute os critérios que definem o feio e o desconforto estético, além de investigar como essas noções variam de acordo com contextos culturais e históricos. Este capítulo também explora a influência de artistas como Francis Bacon, Nicola Costantino e Paul Rumsey, cujas obras oferecem *insights* valiosos sobre a deformação do corpo humano como uma forma de expressão estética.

**O Grotesco**, quarta parte, amplia o debate sobre as implicações psicológicas e sensoriais do grotesco na arte. O texto analisa como o grotesco opera como um mecanismo de ruptura estética, desafiando as normas e provocando o espectador a enfrentar seus próprios limites emocionais e culturais. Além disso, o capítulo investiga a coexistência entre o fascínio e a repulsa que o grotesco desperta, destacando sua força disruptiva na prática artística. A quinta parte, **O Asqueroso**, concentra-se na materialidade do grotesco, examinando como elementos como carne, decadência e ruínas do corpo humano podem ser utilizados para criar narrativas visuais provocativas. Este capítulo explora como a representação de temas visceralmente desconfortáveis evoca emoções primárias, desafiando os limites do que é considerado aceitável ou atraente no campo estético.

Em **O Repugnante**, sexto capítulo, a pesquisa investiga a deformação extrema do corpo humano e seu impacto no espectador. Proporções exageradas, texturas perturbadoras e alterações físicas são analisadas como ferramentas para romper com padrões visuais e

despertar reações viscerais. Este capítulo também reflete sobre como o grotesco pode ser usado para desconstruir a ideia de humanidade, transformando o corpo em um símbolo de vulnerabilidade e transgressão.

Por fim, no sétimo capítulo, **O Indesejável**, as reflexões da pesquisa são sintetizadas, reafirmando o papel do feio e do grotesco como forças criativas capazes de questionar as convenções estéticas e expandir as fronteiras da prática artística. A conclusão destaca o poder do grotesco de provocar, desestabilizar e gerar novas formas de compreensão, tanto no campo das artes visuais quanto na experiência humana.

## 2. O HORRÍVEL

Para mim, há algo terrivelmente sedutor no que é horrível. O grotesco, com suas formas disformes e sua presença inquietante, parece ecoar nas profundezas da alma, convidando-nos a um mergulho no abismo que evitamos contemplar. O **feio** não apenas se mostra; ele nos encara, desafiando a ordem confortável daquilo que chamamos de belo. Sua existência é uma lembrança de que, por trás de toda harmonia, há caos — e no caos, encontramos uma verdade nua, crua, desamparada.

O horrível perturba porque me revela o que quero esquecer: o passageiro, o estranho, o quebrado. Ele toma formas monstruosas, contorce o familiar, subverte a tranquilidade do olhar. Há beleza em sua crueldade, uma beleza que não se curva à suavidade, mas se ergue imponente, como uma força que destrói para criar. E é nesse limite, entre o que rejeito e o que, curiosamente, me atrai, que o horrível me captura — na fronteira tênue entre o fascínio e o medo.

Percebo-me no movimento de adesão ao grotesco, mas como (re)aprender a desenhar?

Desenhar sempre foi, para mim, um processo de construção do belo. Desde a infância, quando minha mão se habituava aos primeiros traços incertos no papel, o objetivo era claro: alcançar a harmonia, a simetria, o equilíbrio estético. A perfeição visual era uma meta inquestionável. Cada linha traçada era um passo em direção a algo que pudesse ser considerado "bonito" pelos padrões que eu conhecia. E assim, fui moldando minha técnica e meu olhar para que ambos correspondessem àquilo que, na minha mente, seria a representação ideal de beleza.

Eu desenhava com um rigor quase científico, buscando a precisão nas formas, a proporção exata, as cores que se complementavam sem esforço. Era como se cada traço devesse obedecer a uma lógica estética pré definida, onde o erro não tinha espaço. O rosto deveria ser simétrico, os olhos perfeitamente alinhados, a luz e a sombra distribuídas de forma a criar um efeito suave, quase etéreo. Meu aprendizado foi uma longa caminhada em direção ao domínio técnico do belo, ao controle absoluto da forma. E, por muito tempo, isso me bastava.

No entanto, ao longo da minha jornada, algo começou a se transformar. A perfeição, antes desejada com tanta intensidade, passou a me parecer limitante. A beleza, na sua forma mais convencional, começou a se revelar uma prisão, onde cada linha obedecia a regras que eu já não desejava seguir. Foi então que me deparei com uma questão que nunca havia considerado: como seria desaprender o que eu tanto havia cultivado? Como seria, depois de tantos anos buscando a beleza, aprender a desenhar o **feio**?

Karl Rosenkranz (1853), em sua obra '*Estética do Feio*', revisita a concepção tradicional de que o **feio** se coloca como o oposto do belo. Ele o entende como um tipo de erro potencial inerente ao próprio conceito de beleza, afirmando que toda estética, enquanto ciência dedicada à beleza, deve necessariamente abordar também o fenômeno da feiura. Era, portanto, necessário a mim entender o **feio** para entender o belo, e vice versa.

Mas se a ideia de beleza deve ser considerada, uma investigação da feiura é inseparável dela. O conceito de feiura, de beleza negativa, portanto faz parte da estética. Não existe outra ciência à qual pudesse ser atribuída, então é correto falar sobre a estética da feiura. (Rosenkranz, 2015, p. 25)<sup>2</sup>

(Re)aprender a desenhar o **feio** não é apenas um retorno ao início, mas uma verdadeira reviravolta no próprio processo criativo. É uma desconstrução lenta e meticulosa de tudo o que parecia natural até então. Cada traço que antes fluía com facilidade agora exigia um esforço consciente para ser distorcido, subvertido, desconectado das convenções que eu havia internalizado. Desenhar o **feio** não era simplesmente fazer "menos bonito"; era aprender a ver o mundo de outra forma, a abraçar o imperfeito, o estranho, o que não se encaixa.

---

<sup>2</sup> Tradução independente de: "But if the idea of beauty is to be considered, an investigation of ugliness is inseparable from it. The concept of ugliness, of negative beauty, thus is a part of aesthetics. There is no other science to which it could be assigned, and so it is right to speak of the aesthetics of ugliness." (Rosenkranz, 2015. p. 25).

Figura 9 - Esboços de corpo disforme realizados para a investigação, Luana Lima.



Fonte: Arquivo da pesquisa, Recife, 2024.

De certa forma, era como começar do zero. Meu olhar, tão treinado para identificar a simetria e a harmonia, precisou ser reeducado. As proporções, que antes eu ajustava quase de maneira automática, precisavam agora ser quebradas, distorcidas, deslocadas. A ideia de que o "erro" pudesse ser uma parte essencial do processo criativo era algo que eu nunca havia permitido, mas agora, era esse erro que me conduzia a novos caminhos. (Re)aprender a desenhar o **feio** exigia, antes de tudo, que eu me libertasse da pressão de criar algo que fosse "agradável" ao olhar. Era um convite a explorar o incômodo, a imperfeição, o disforme. Aqui, é preciso distinguir, como fez Ariano Suassuna (1972):

Outra coisa para a qual devemos, de início, chamar atenção, é a necessidade de distinguir a Arte “feia” — isto é, a Arte falhada, mal realizada, incaracterística — da Arte “do feio”, isto é, da boa Arte que cria a Beleza a partir do **Feio**, e não do Belo. Esta é a que interessa à Estética, porque a primeira, a Arte feia, falhada, está, automaticamente, excluída do campo estético. A outra, entretanto, pelo contrário, exerce uma espécie de estranha atração sobre os artistas e o público; e como, de certa forma, essa atração é um enigma, tem sido, ela, objeto de análise pelos pensadores, desde os mais antigos até os contemporâneos. (Suassuna, 1972, p.231)

Comecei a perceber que o processo de desaprender não era um abandono do que já havia aprendido, mas uma reconfiguração do meu olhar e da minha mão. Afinal, não estava tentando desenhar **feio**, tentava desenhar O **Feio**. A técnica que eu havia aperfeiçoado ao longo dos anos não se tornava irrelevante; ao contrário, ela se tornava a base a partir da qual eu podia subverter as expectativas. Desenhar **feio**, na verdade, era um exercício paradoxal: eu precisava dominar as regras para poder quebrá-las. Cada linha que se desviava do "correto" era, em si mesma, um ato de rebeldia, mas uma rebeldia que demandava controle.

A prática de desenhar o **feio**, então, se revelou uma espécie de libertação. Aquele medo constante de que algo não saísse "perfeito" começou a perder o sentido. Agora, o objetivo não era mais agradar, mas provocar. Não era mais criar algo "bonito", mas algo que causasse uma reação — fosse ela de desconforto, estranheza ou até repulsa. Desenhar o **feio** é permitir que a mão explore o erro como ferramenta criativa, que as proporções escapem ao esperado e que o resultado final desafie as convenções do que é considerado "certo" ou "bonito".

Ao breve início da minha pesquisa, pensei que o **feio** talvez tivesse sua própria lógica, suas próprias regras. Não se trata apenas de criar algo disforme ou desproporcional por mero capricho, mas de compreender que o grotesco possui uma beleza própria, ainda que subversiva. As distorções, as imperfeições, os excessos e as faltas são parte de um novo tipo de harmonia — uma harmonia que não se baseia no que é agradável, mas no que é verdadeiro, cru, inquietante. Ao me desafiar a aprender a desenhar o **feio**, já me via aprendendo a olhar para o corpo humano e suas formas não como algo a ser idealizado, mas como algo a ser desafiado.

A pele, por exemplo, deixou de ser uma superfície lisa e perfeita e passou a ser um campo de experimentação. Cicatrizes, rugas, manchas — todas essas marcas que antes eu tenderia a suavizar ou ocultar, agora se tornavam parte integral da imagem. Elas contam

histórias de dor, de tempo, de experiência. O corpo, que antes eu esculpia como um ideal inatingível, agora era um espaço de experimentação, de desconstrução. Percebi cedo que desenhar o **feio** não era um processo de negação da beleza, mas uma nova forma de enxergar o mundo, uma forma que abraçava a complexidade e a imperfeição da vida.

Figura 10 - Esboços de corpo disforme realizados para a investigação, Luana Lima.



Fonte: Arquivo da pesquisa, Recife, 2024

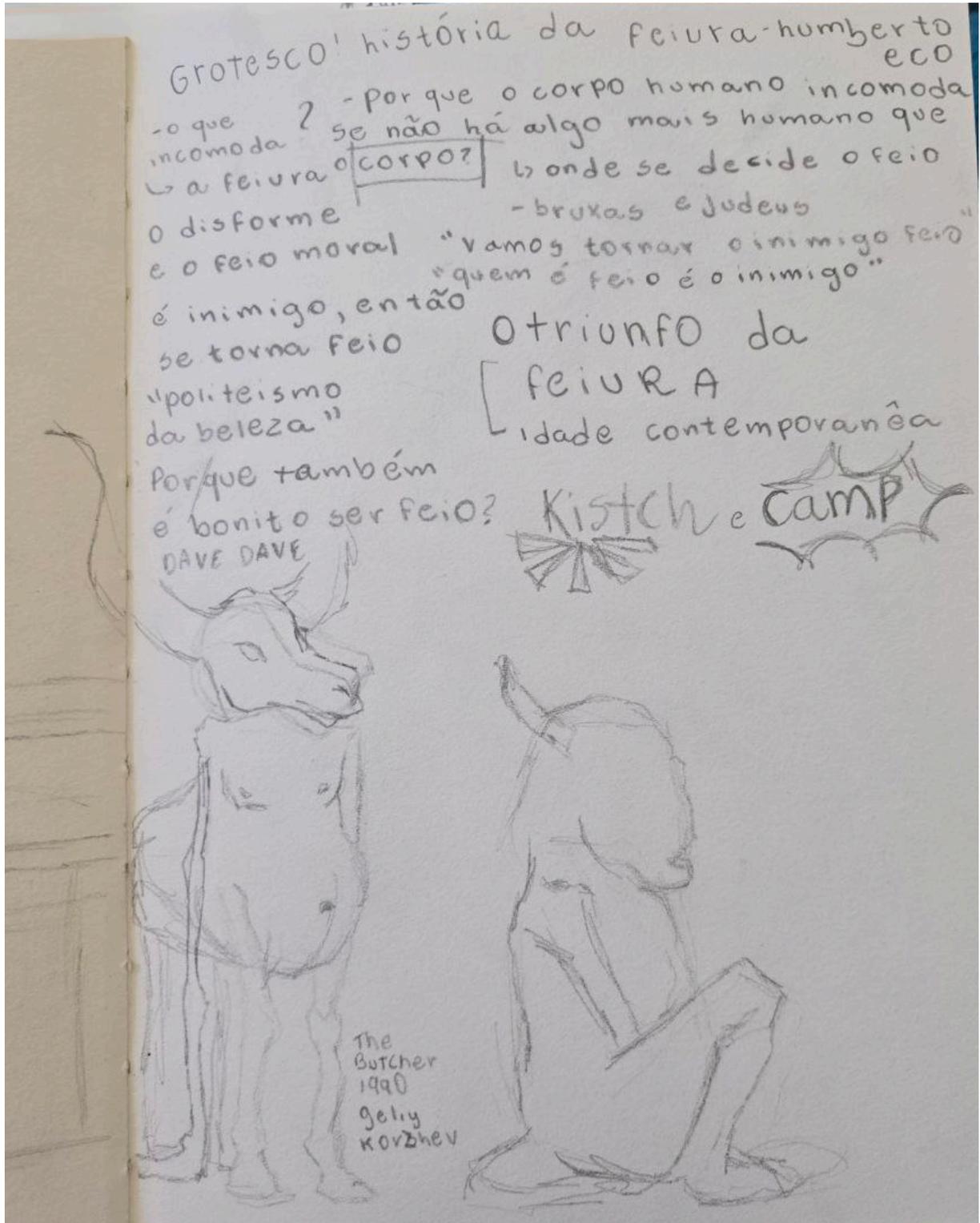
O processo me levou, como em um *loop* interminável, a questionar mais uma vez: o que é belo? O que é **feio**? E por que temos tanto medo de abandonar a beleza convencional? No início, parecia que desenhar o **feio** era apenas uma subversão temporária, um desvio da rota. Mas, com o tempo, comecei a entender que essa nova forma de desenhar me oferecia algo muito mais profundo. Ao (re)aprender a desenhar o **feio**, eu estava aprendendo a libertar minha criação das amarras da conformidade, permitindo que ela se tornasse mais honesta, mais visceral.

A beleza, por tanto tempo, havia sido um escudo, algo que eu usava para me proteger da desordem, do caos, da imperfeição. Desenhar o **feio** era o oposto disso: era uma rendição ao que é incerto, ao que não pode ser controlado ou antecipado. O grotesco, com suas formas deformadas e seus contornos disformes, me ensinou que o verdadeiro poder do desenho não está na perfeição técnica, mas na capacidade de provocar uma reação, de tocar o espectador de uma forma que a beleza muitas vezes não consegue.

O processo de (re)aprender a desenhar no começo da pesquisa, mudando os conceitos, teorias, formas de enxergar o fazer artístico foi, para mim, uma volta às origens — não da técnica, mas do sentimento por trás da criação. Era como se eu estivesse redescobrando o motivo pelo qual comecei a desenhar em primeiro lugar: a curiosidade, o desejo de explorar o desconhecido, de enfrentar o que é estranho. A cada traço disforme, a cada distorção proposital, eu me sentia mais próxima da essência do ato de desenhar — não como uma busca por algo bonito, mas como uma investigação profunda do que significa ser humano, com todas as suas imperfeições, falhas e contradições.

Minha busca pelo incômodo começou de forma sutil, quase despercebida. O que inicialmente me atraía era a beleza: linhas perfeitas, proporções exatas, simetria harmoniosa. Mas, com o tempo, uma inquietação passou a me rondar. Havia algo mais que me chamava — um campo mais sombrio e nebuloso, onde as imagens não se encaixavam nos moldes clássicos da beleza, onde o corpo deixava de ser apenas um ideal e se tornava um espaço de experimentação, de transgressão. E foi nesse espaço que as primeiras noções de incômodo começaram a se formar.

Figura 11 - Anotações pessoais e esboços realizados para a investigação, Luana Lima.



Fonte: Arquivo da pesquisa, Recife, 2024

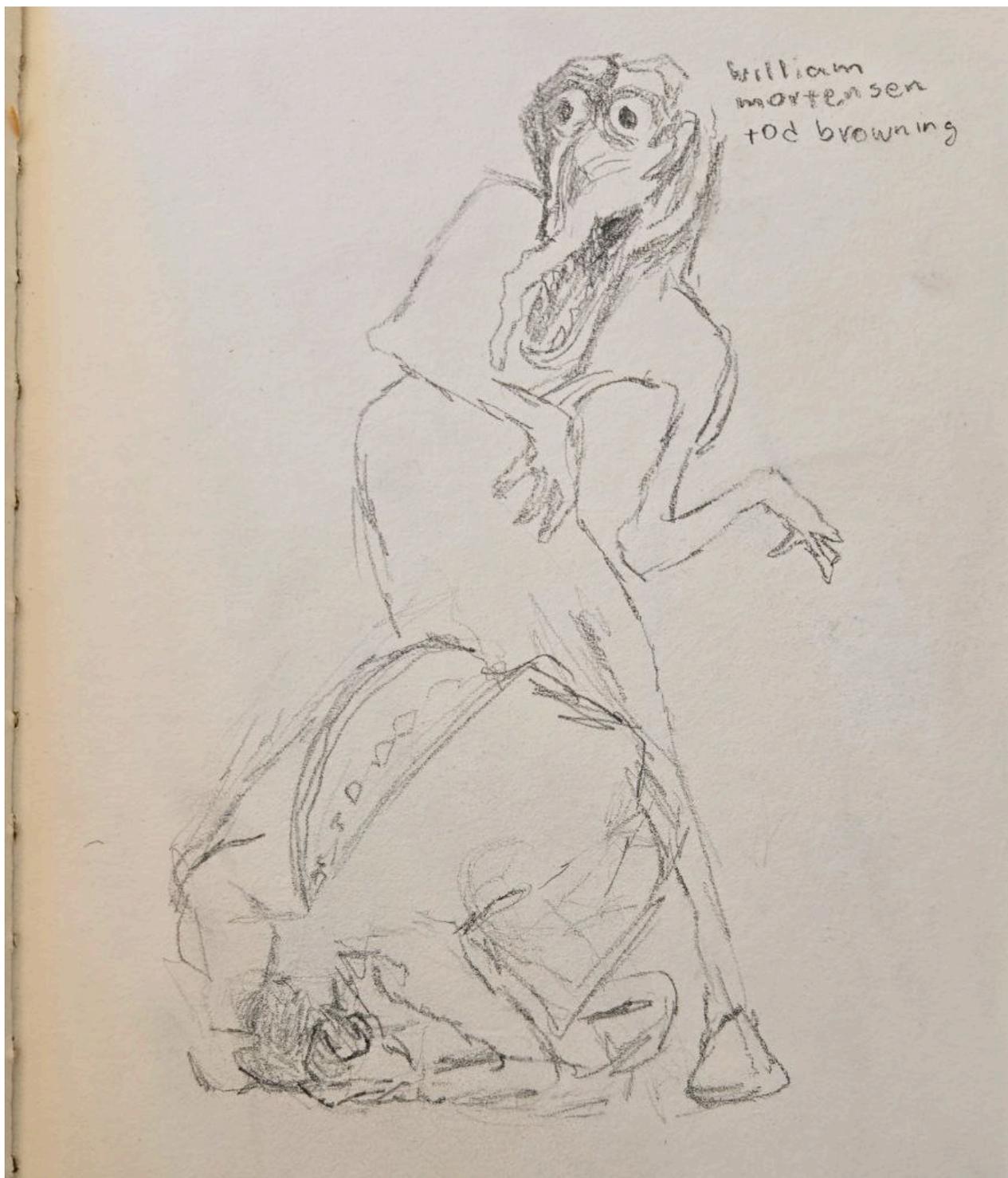
O corpo humano, com sua anatomia complexa, sempre foi uma fonte inescapável de exploração artística. Nas representações tradicionais, ele é venerado, quase sacralizado. Segundo Ariano Suassuna em seu livro *Iniciação da Estética*, em seu tópico referente a Teoria Agostiniana de Beleza, os gregos de orientação platônica consideravam o **feio** algo a ser deixado de lado. “[...] a Arte é uma tentativa de aproximação dos arquétipos, dos modelos ideais de todas as coisas, os seres **feios** devem ser colocados de lado, porque somente os belos refletem com mais intensidade a Beleza ideal, absoluta.” ( Suassuna, 1972, p. 231)

Porém, ao mesmo tempo, é também um espaço de fragilidade, vulnerável às distorções, às deformidades, aos traços que o afastam do ideal. Meu primeiro contato consciente com o incômodo foi perceber que essas distorções tinham um poder próprio, uma força que desestabilizava o olhar e trazia à tona algo primordial. Um nariz alongado demais, um olho deslocado, a pele marcada por fissuras — eram essas as pequenas imperfeições, quase irrelevantes em um primeiro momento, que começavam a capturar minha atenção. Para Hegel (1835), um artista que se apropria do **Feio** e o Mal como tema em sua criação está, essencialmente, apenas encobrendo a degradação com uma aparência estética, como citado na obra de Suassuna.

A feiura do conteúdo permite menos ainda uma Beleza pura da forma. A sofistica das paixões pode, por uma pintura verdadeira do talento, da força e da energia do caráter, ensaiar a representação do falso (ou do **Feio**) sob as cores do verdadeiro (ou da Beleza), mas então ela nos coloca sob os olhos apenas um sepulcro caiado. (Hegel, apud Suassuna, 1972, p.233)

Foi ao observar isso que compreendi que o incômodo nascia não do **feio** em si, mas daquilo que se aproxima da normalidade e, ao mesmo tempo, a distorce. A princípio, são apenas detalhes: um braço levemente mais longo do que o esperado, uma curvatura excessiva na coluna, uma pele que não reflete a saúde e o viço que aprendemos a associar ao belo. Essas alterações, embora discretas, são o suficiente para provocar uma reação visceral. O corpo humano, quando alterado de forma sutil, gera no observador uma sensação de desconforto que é quase inexplicável. Talvez seja o medo do diferente, do disforme, do que desafia nossa compreensão do que é "natural".

Figura 12 - Rascunho realizado para a pesquisa, Luana Lima.



Fonte: Arquivo da pesquisa, Recife, 2024

Há dois exemplos da cultura pop que demonstram as minhas relações com essa estética da deformidade do corpo. Uma discussão já antes existente para mim se entrelaça a esse sentido. Ao realizar uma série de vídeos nas redes sociais explorando os temas

relacionados ao cantor Michael Jackson, fui impactada por uma onda de comentários de diversos usuários que se referiam ao artista e também a um antigo amigo do mesmo, o artista plástico Dave Dave. “Eu tenho medo deles.” “Tenho pesadelos com eles.” Passei a indagar comigo mesma o motivo desses pensamentos surgirem nas pessoas. Michael passou por algumas cirurgias necessárias em sua vida, portanto, algumas partes de suas feições foram alteradas, ainda que eu seja uma forte defensora do cantor e portanto saiba que nem tão grande foi essa mudança. Em um dos vídeos já citados, eu falava sobre a imagem “assustadora” do astro ter sido implantada no imaginário das pessoas propositalmente.

Dave Dave se tornou amigo de Michael quando criança. O Rei do Pop o ajudou quando teve seu corpo totalmente queimado por seu próprio pai numa tentativa de homicídio. O homem, portanto, tinha seu corpo totalmente deformado pelas marcas de queimaduras. Dois corpos alterados de forma tão drástica que causaria temor às pessoas. Me perguntava incansavelmente como isso poderia acontecer: *Por que o corpo humano incomoda, se não há algo mais humano do que o corpo? Como poderiam eles dois causarem medo, se são dois seres humanos como qualquer outro?*

Lembrei-me também de um medo de infância que adquiri ao cair num site conspiracionista que afirmava existir uma garota-bode. Um usuário deixou uma foto *photoshopada* na página. A imagem da garota com as pernas ao contrário me aterrorizou. Essas percepções foram o início de uma série de questionamentos. *O que, exatamente, nos incomoda em um corpo alterado? O que faz com que uma imagem deixe de ser confortável para se tornar perturbadora?*

Os ‘freak shows’ do século XIX eram como um “zoológico humano” que tratava as diferenças mais acentuadas de pessoas como monstruosidade. Jean-Jacques Courtine (2008), professor de Antropologia histórica e cultural reflete que corpos considerados “anormais” ou “fora do padrão” eram exibidos de forma pública, em espetáculos ou espaços de entretenimento, não apenas para mostrar suas características, mas para provocar reações intensas nos espectadores.

Essas pessoas com deformidades, deficiências ou limitações corporais eram tratadas como atrações. Essas exposições seguiam normas sociais específicas que tornavam aceitável – ou até incentivavam – olhar para esses corpos de forma voyeurística ou sensacionalista.

[...] as festas de feiras do século XIX regurgitavam verdadeiros ou falsos “selvagens” a exhibir para o prazer de multidões “civilizadas” o grotesco das

aparências, a animalidade das funções corporais, a crueza sangrenta dos costumes, a barbárie da linguagem (idem). (Courtine, 2008, p.256)

Por meio de exemplos como esses que comecei a explorar as inúmeras possibilidades de alteração do corpo humano e suas implicações na percepção visual. Imagine, por exemplo, um corpo que começa a perder a simetria — um princípio tão fundamental na estética clássica. Ao desviar a linha do rosto, ao deslocar o eixo que guia o olhar, a imagem deixa de ser suave e se torna inquietante. Um olho um pouco mais alto que o outro; uma boca que parece contorcida, como se estivesse presa em um sorriso forçado; uma orelha que se projeta mais do que a outra. Essas mudanças minúsculas, que não chegam a transformar completamente o corpo, são suficientes para criar uma sensação de desconforto, como se algo estivesse levemente fora de lugar. No entanto, é essa leveza que amplifica o incômodo, que torna o corpo uma fonte de inquietação.

Mas eu não parei por aí. À medida que minha pesquisa avançava, passei a experimentar com distorções mais ousadas. O que acontece quando o corpo humano é esticado, distendido até seus limites? Um braço que se alonga mais do que deveria, dedos que se tornam finos e pontiagudos, como se pertencessem a uma criatura de pesadelo. Há algo monstruoso e, ao mesmo tempo, fascinante nessas figuras alongadas, que desafiam as leis da física e da biologia. Elas se movem entre o humano e o inumano, habitando uma zona de ambiguidade que desestabiliza completamente o observador. Ao alterar o corpo dessa forma, comecei a entender que o incômodo se intensifica quando o familiar se torna estranho, quando o corpo, que deveria ser algo que reconhecemos, se transforma em algo quase alienígena.

A textura da pele foi outro elemento que passei a investigar com mais profundidade. A pele lisa e impecável é um símbolo de juventude e vitalidade, mas e quando essa pele começa a rachar, a abrir feridas, a se deformar? As cicatrizes, as manchas, as rugas profundas — essas marcas do tempo e da fragilidade humana passam a contar uma história de dor, de luta, de decadência. Há algo quase trágico, mas ao mesmo tempo terrivelmente atraente, na pele que se deforma, como se o corpo estivesse se desfazendo diante de nossos olhos. O incômodo aqui não reside apenas na imperfeição visual, mas na lembrança de que somos todos sujeitos à degradação, à falibilidade de nossa carne.

Também explorei as possibilidades das proporções desiguais. Um torso que se alonga mais do que o esperado, pernas que parecem frágeis demais para sustentar o peso do corpo, ombros que se elevam de maneira desproporcional. O corpo humano, quando submetido a

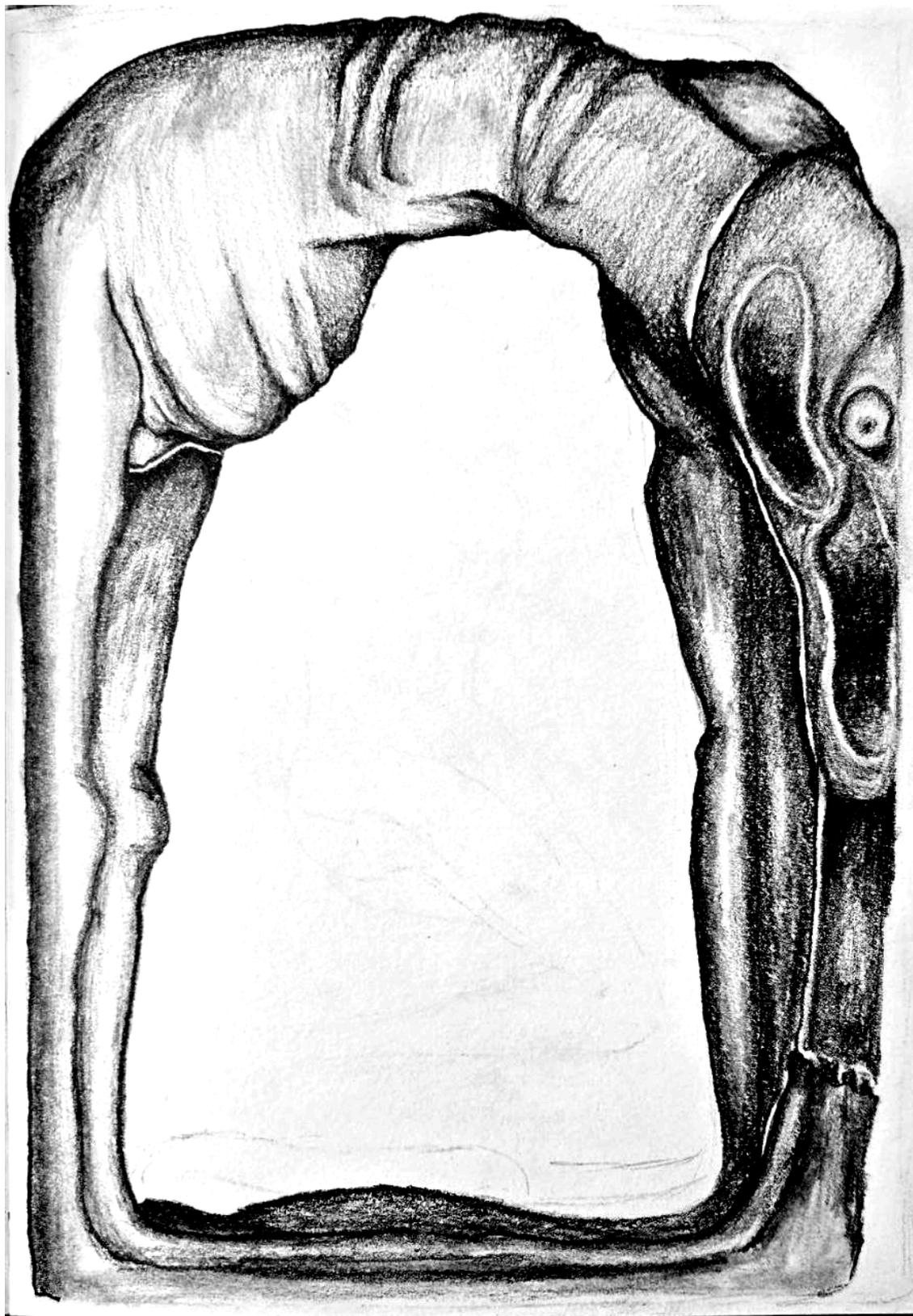
esses exageros, perde sua funcionalidade, mas ganha uma força simbólica. Ele se torna uma metáfora para a nossa própria existência precária, para os limites da vida e da morte, do equilíbrio e do caos.

Ao longo desse processo de exploração, comecei a perceber que o que mais incomoda é a quebra de expectativa. Esperamos que o corpo siga certas regras — de proporção, de movimento, de simetria. Quando essas regras são quebradas, nosso cérebro entra em estado de alerta. É como se uma parte de nós, a mais primitiva e instintiva, identificasse esses corpos alterados como ameaças, como algo que não deveria existir no mundo que conhecemos. Essa ruptura entre o esperado e o inesperado é o que cria o incômodo, o desconforto que tanto me fascina.

Entender essas noções do que incomoda foi o primeiro passo. O corpo, em sua essência, é um campo vasto de possibilidades. Cada alteração, por menor que seja, carrega em si um poder de desestabilizar, de subverter o olhar e de provocar uma reação visceral. O incômodo, descobri, não é apenas uma reação ao **feio**, mas àquilo que desafia nossas concepções mais profundas sobre o que é ser humano, sobre o que é existir em um corpo que pode, a qualquer momento, se deformar, se quebrar, se transformar.

Esses primeiros experimentos me mostraram que o horrível, o grotesco, o incômodo não são apenas variações do belo, mas forças próprias, que operam em uma dimensão onde as regras da harmonia e da proporção deixam de ter importância. O corpo humano, ao ser distorcido, transcende o simples "**feio**" para se tornar um símbolo, um reflexo de nossas próprias ansiedades e medos. E foi nesse território que comecei a me aprofundar, cada vez mais fascinada pelo poder do grotesco de desestabilizar e ao mesmo tempo capturar o olhar.

Figura 13 - Sem título, Grafite sobre papel, Luana Lima.



Fonte: Arquivo da pesquisa, Recife, 2024.

### 3. O FEIO

O **feio** é um território desconfortável, um espaço que evitamos explorar, mas que insiste em se fazer presente. Ele é a falha que não conseguimos ignorar, a peça fora do lugar que desafia nossa busca por ordem. Não é fácil olhar para o **feio**, e talvez nem deva ser. Porque o **feio** não é uma ausência de sentido; ele é um enigma que se recusa a se revelar por completo. Ele pede para ser decifrado, mesmo quando suas formas parecem gritar o contrário. O **feio** precisa de regras? Ou ele é justamente o lugar onde as regras são quebradas? Ao contrário do belo, que costuma vir embalado em simetrias e proporções, o **feio** nos confronta com algo que parece errar, mas que, ao mesmo tempo, se mantém de pé. Ele é a rachadura em uma superfície lisa, a dissonância que insiste em ser ouvida. E, de alguma forma, é nesse desconforto que ele encontra sua força: o **feio** nos desafia a repensar nossas certezas, a questionar aquilo que consideramos harmonia.

Pensar o **feio** é aceitar a possibilidade de que ele não precisa se explicar. Talvez o **feio** não seja o contrário do belo, mas seu espelho imperfeito, uma versão distorcida que nos obriga a olhar de novo, a enxergar o mundo e a nós mesmos por um ângulo inesperado. É um convite, ainda que inquietante, a habitar o lugar onde o sentido se desfaz e, no processo, encontrar algo novo — algo que só o **feio** poderia nos mostrar. O **feio** precisa ter sentido? Essa pergunta parece se dobrar sobre si mesma, porque, ao tentar respondê-la, já buscamos impor ao **feio** uma lógica, um padrão que ele talvez não esteja disposto a seguir. Existe uma profunda discordância no **feio**: ele desafia nossa necessidade de ordem, nossa ânsia por significado. E, no entanto, será possível que o **feio** existe sem alguma forma de lógica própria, mesmo que distorcida? Seria ele apenas o caos, ou há nele um código, uma regra, ainda que incompreensível à primeira vista?

Talvez a questão central seja esta: conseguimos perceber o **feio** sem tentar reduzi-lo a algo compreensível? O **feio**, em sua essência, parece fugir dessa armadilha. Ele é um convite ao desconcerto, um campo onde as definições desmoronam e as regras, se existem, dançam ao som de uma melodia que não conseguimos decifrar. Mas será que essa recusa em se explicar é, por si só, uma forma de lógica? O **feio**, mesmo em sua desordem aparente, pode carregar uma coerência interna — um sentido que não se ajusta aos moldes do belo, mas que existe por si mesmo, independente de nossa aprovação.

Pensar o **feio**, portanto, é enfrentar esse paradoxo: ele precisa ser pensado? Precisa fazer sentido? Ou ele é, simplesmente, o que escapa às nossas tentativas de controlá-lo? Talvez o **feio** seja o espaço onde a lógica se desfaz, mas não desaparece — um território onde a regra existe apenas para ser subvertida. É nesse jogo entre o sentido e a ausência dele que o **feio** nos provoca, nos tira do lugar e nos força a olhar de novo, de outro jeito, sem garantias de que encontraremos respostas.

Por mais que eu entendesse os elementos que incomodam — estética, proporção, e o impacto imagético de uma obra —, percebia que estava presa à teoria. No início, acreditava que mesmo ao desenhar o **feio**, ele precisava fazer sentido. O "meu **feio**" deveria ser *feio o suficiente*, uma deformidade precisa, algo que tanto eu quanto o outro pudéssemos reconhecer como **feio**. Pensava que, ao alcançar essa identificação, teria sucesso na pesquisa. Mas logo percebi algo que me inquietou: eu estava tentando impor regras ao que fazia. Como um vício, buscava um norte “acadêmico” para a disformidade, tentando transformar o caos do **feio** em algo organizado e previsível. Esse choque me levou a um impasse. Não era irônico que, enquanto explorava o **feio**, algo que deveria escapar à rigidez das normas, eu estivesse criando minhas próprias fórmulas para ele? Foi então que entendi que desenhar o **feio** não poderia ser uma matemática exata. Desenhar o **feio** é um ato político, um rompimento com os limites impostos, uma rejeição à necessidade de controle absoluto. E foi nesse momento que me desafiei: abandonei as rédeas e resolvi desenhar, literalmente, no escuro. Luzes apagadas, deixando a mão seguir por caminhos orgânicos, imperfeitos, desobedientes.

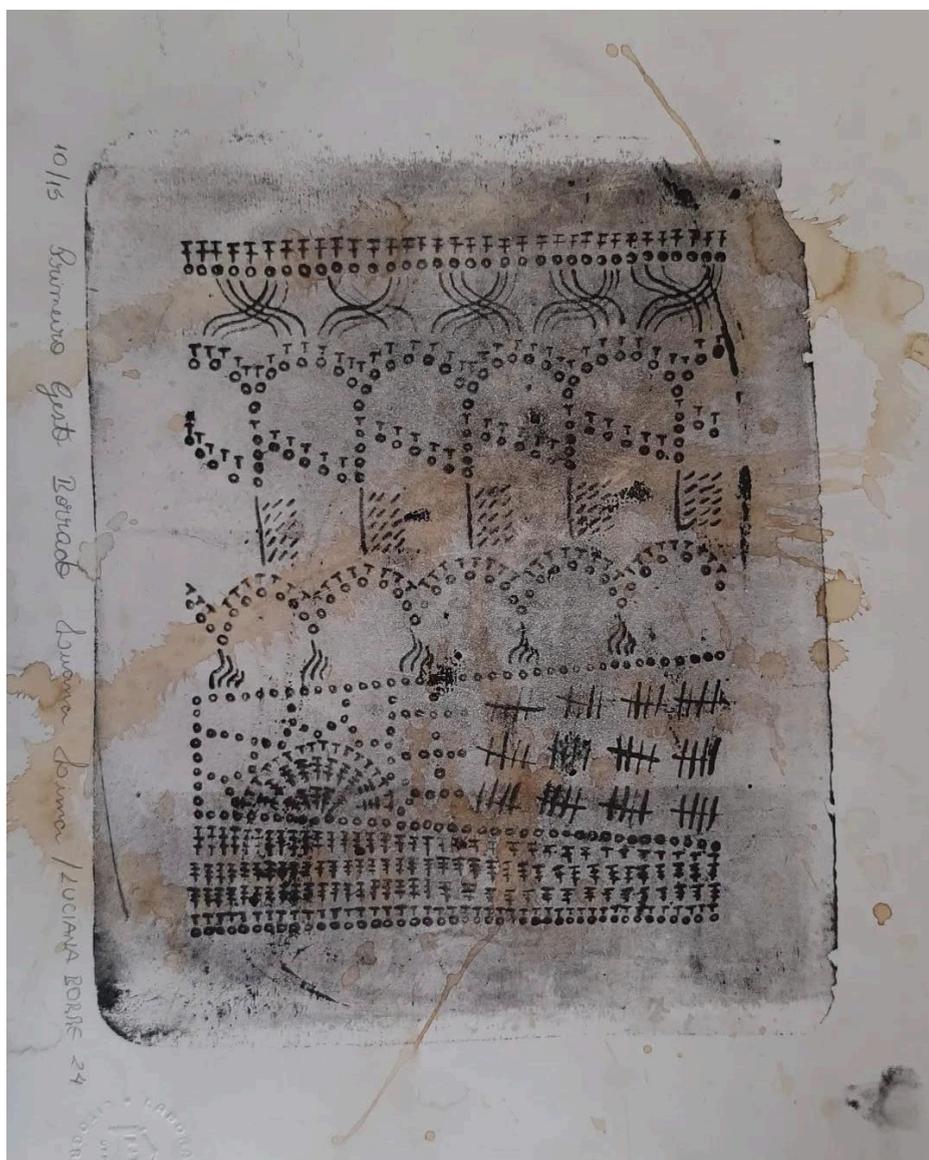
Dessa entrega, surgiu uma das minhas obras favoritas: a imagem de um corpo esmagado em uma caixa invisível, deformado por forças também invisíveis. Ele era uma metáfora viva de tudo o que eu sentia — as pressões invisíveis, as amarras que nos apertam sem que percebamos, a luta para escapar do enquadramento imposto. Esse trabalho não era apenas uma obra; era um grito de liberdade, uma declaração de que o feio não precisa se curvar à lógica.

Enquanto ainda lidava com as questões que essa nova abordagem me trazia, surgiu uma oportunidade: ser estagiária na Performance Têxtil Litográfica da professora Luciana Borre, intitulada *Gestos Borrados*. A performance era uma celebração dos quatro anos de erros, falhas e experimentações realizadas pelo Laboratório de Litogravura da Universidade Federal de Pernambuco. Mas não era apenas uma celebração; era um convite. A proposta nos convidava a errar, sujar, borrar, abraçar o que normalmente tentamos evitar: o erro como parte

fundamental do processo criativo.

Naquele dia, me entreguei à experiência com tudo. Passei horas criando, me sujando, borrando linhas e rompendo limites, sem a preocupação de acertar ou agradar. Cada gesto era uma pequena revolução, um afastamento consciente das “leis” que tentam domesticar a arte. Não havia espaço para medo ou hesitação, apenas a liberdade de deixar o material e o movimento me guiarem. Ao final da performance, algo havia mudado. Percebi que, ao aceitar a imperfeição, não estava apenas libertando minhas mãos; estava também abrindo espaço para o inesperado, para aquilo que não se planeja, mas que se revela no processo. O **feito**, afinal, não precisa ser *explicado*. Ele apenas *é*, com toda a força de sua existência indomável.

Figura 14 - Litogravura, Primeiro Gesto Borrado, realizado para a investigação.



Há dois artistas que me ajudam a ampliar o repertório artístico e que influenciam as minhas ações nesta pesquisa: Francis Bacon e Nicola Costantino. Francis Bacon, um dos mais provocativos artistas do século XX, explorou intensamente a interseção entre a figura humana e a carne, desafiando as convenções estéticas ao retratar o corpo em estados de distorção e vulnerabilidade. Suas obras frequentemente apresentam amigos, amantes, mulheres e estranhos em ambientes como balcões de bares, além de corpos nus e autorretratos. A representação da carne em suas pinturas não se limita ao aspecto físico; ela serve como uma metáfora para a condição humana, explorando temas de existência, sofrimento e a inevitabilidade da morte. Bacon via a carne como um símbolo da nossa natureza animal, desnudando as camadas superficiais da civilização para revelar a crua realidade subjacente. Suas figuras, como exemplificam as figuras 15 e 16, distorcidas, frequentemente posicionadas em espaços claustrofóbicos e cercadas por traços vigorosos e cores intensas, não apenas confrontam o espectador com o desconforto, mas também questionam a necessidade de sentido ou ordem naquilo que é **feio**. Bacon transforma o grotesco em uma linguagem visual que provoca e desafia, forçando-nos a encarar a transitoriedade da vida e os aspectos mais sombrios da psique humana.

Figura 15 - Fury, Francis Bacon (1944), Coleção Particular.



Fonte: Wikiart: Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em:

<<https://www.wikiart.org/pt/francis-bacon/fury-1944>> Acesso em 04 jan 2025.

Nesse processo, a carne não é apenas um objeto visual; é um campo de batalha onde forças invisíveis, como dor e desejo, moldam e deformam o ser.

Figura 16 - Figure with meat, Francis Bacon, 1954.



Fonte: Wikiart: Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em:  
<<https://www.wikiart.org/pt/francis-bacon/fury-1944>> Acesso em 04 jan 2025.

Nicola Costantino é uma artista argentina nascida em Rosario, em 1964, conhecida por sua abordagem ousada e provocativa ao explorar questões de corpo, identidade e materialidade em suas obras. Formada em Belas Artes, sua produção é marcada por técnicas inovadoras, como o uso de moldes de corpos humanos e animais, e pela fusão de escultura, moda e performance. Entre seus trabalhos mais emblemáticos está *Peleteria Humana*, uma coleção de roupas e acessórios feitos com pele de silicone humano e pescoços de cabelo real, apresentada na Bienal de São Paulo em 1998, com temática de antropofagia e canibalismo. Sua obra frequentemente mistura luxo e desconforto, como em *Savon de Corps*, um sabonete criado com 3% de gordura retirada de uma lipoaspiração, acompanhado do slogan provocativo “Tome um banho comigo”.

Costantino também se destaca por sua habilidade em transformar-se em personagem central de suas criações, explorando questões de gênero, maternidade e glamour. Em suas

fotografias e performances (Figuras 17 - 20), a artista combina referências históricas da arte com elementos autobiográficos, desafiando limites entre o real e o artificial. Sua capacidade de cruzar diferentes linguagens artísticas, como escultura, moda e fotografia, consolidou sua posição como uma das artistas mais inovadoras e reconhecidas da arte contemporânea latino-americana.

Figura 17 - Nicola Costantino, *Cochon sur Canapé* [Pig on a couch], 1992, performance, courtesy of the artist, Galería Barro.



Fonte: Aware Women Artists. Disponível em:

<<https://awarewomenartists.com/en/artiste/nicola-costantino/>> Acesso em 05 jan 2025.

Figuras 18 E 19 - Nicola Costantino, *Peleteria Humana*, 1999-2013.



Fonte: Nicola Costantino. Disponível em: <<https://www.nicolacostantino.com.ar/peleteria.php>> Acesso em 05 jan 2025.

Figura 20 - Nicola Costantino, *Trailer*, Instalação.

Fonte: Nicola Costantino. Disponível em: <<https://www.nicolacostantino.com.ar>> Acesso em 05 jan 2025.

Francis Bacon e Nicola Costantino, embora oriundos de contextos distintos, convergem em suas explorações artísticas sobre a carne e o corpo humano, frequentemente evocando a atmosfera de um açougue, onde a linha entre o animal e o humano se torna tênue. Bacon, com suas pinturas intensas e distorcidas, retrata figuras humanas que parecem dilaceradas, expondo a vulnerabilidade e a crueza da existência. Suas obras evocam a sensação de corpos em um açougue, onde a carne é manipulada e exibida, refletindo a fragilidade e a mortalidade humanas. Costantino, por sua vez, utiliza materiais como pele de silicone e elementos orgânicos para criar esculturas e instalações que desafiam as percepções tradicionais do corpo. Sua série "Peleteria Humana" apresenta roupas confeccionadas com pele sintética que imita a textura humana, provocando uma reflexão sobre a comercialização e objetificação do corpo. Além disso, suas esculturas de animais em posições fetais, como em "Friso de nonatos", remetem à ideia de corpos em exibição, semelhante a um açougue, onde a carne é tanto objeto de consumo quanto de contemplação.

Ambos os artistas exploram a interseção entre o humano e o animal, utilizando a metáfora do açougue para questionar a materialidade do corpo e a natureza da existência.

Enquanto Bacon revela a angústia e a desintegração da forma humana, Costantino desafia as fronteiras entre o natural e o artificial, o orgânico e o sintético. Suas obras convidam o espectador a confrontar a realidade crua da carne, evocando a atmosfera de um açougue onde a vida e a morte se encontram de maneira visceral e inescapável.

Ambas as obras de Francis Bacon e Nicola Costantino compartilham uma característica fundamental: o poder de incomodar o espectador. Seja pelos gritos silenciosos e corpos distorcidos nas pinturas de Bacon ou pelas peles de silicone e esculturas animais de Costantino, existe um desconforto inerente em suas criações. Esse incômodo, no entanto, não surge apenas da visceralidade explícita de suas obras, mas da maneira como elas interpelam algo profundamente enraizado em nós: o corpo humano.

O corpo humano, em si, não deveria ser perturbador. É familiar, íntimo, nossa própria morada. Contudo, o desconforto emerge quando o corpo é prejudicado, deformado ou colocado em uma situação desumanizadora. Na arte de Bacon, por exemplo, os corpos contorcidos em suas telas são quase irreconhecíveis como humanos, mas ainda carregam traços suficientes para evocar nossa identificação. De maneira semelhante, o trabalho de Costantino, como em *Peleteria Humana* ou em seus fetos animais, confronta nossa percepção do corpo, transformando-o em um objeto híbrido, distante de sua essência humanizada.

Foi ao observar essas reações que comecei a refletir sobre a natureza do incômodo. O que essas obras realmente revelam é um desconforto que nasce de uma projeção inconsciente. Não é apenas a imagem do corpo que nos perturba, mas o fato de nos enxergarmos naquele corpo. Cheguei então, a uma primeira reflexão: “talvez o que nos incomode seja justamente a nossa própria presença na situação retratada — um corpo exposto, vulnerável, despojado de seu protagonismo humano.”

Essa ideia me levou a um conceito que comecei a desenvolver e pesquisar: o *eu-protagonista*, não encontrando, ainda, obras que pudessem contemplar a minha ideia e colaborar com a construção desse conceito enquanto no campo das artes. Trata-se de uma percepção onde não apenas vemos a obra como uma representação externa, mas como uma extensão de nós mesmos. Quando nos colocamos inconscientemente na cena retratada, o incômodo se torna mais intenso, mais visceral, como se a ameaça deixasse de ser apenas uma questão estética e se tornasse uma experiência pessoal, íntima.

Essa projeção inconsciente é o que torna o conceito do *eu-protagonista* tão intrigante.

Ele sugere que o desconforto causado pela arte de Bacon e Costantino não é apenas uma reação ao que vemos, mas ao que sentimos ao nos colocarmos naquela posição. O corpo retratado em uma situação não humanificada — reduzido a carne, deformado ou exposto ao grotesco — nos força a encarar nossa própria vulnerabilidade. O incômodo não surge apenas da estética, mas da empatia involuntária que se estabelece.

No caso de Bacon, os corpos parecem presos em gritos eternos, presos em sua deformidade e sofrimento. É impossível olhar para essas figuras sem, ainda que por um momento, sentir o peso de sua condição. Com Costantino, o impacto é mais sutil, mas igualmente perturbador: ao ver a pele humana transformada em objeto ou o corpo animal sem pelos, nos remetendo a pele humana, colocado em moldes ortopédicos, somos confrontados com a ideia de que nossa identidade enquanto seres humanos é precária, facilmente desmontada e reconstruída.

É essa dinâmica entre o que vemos e o que sentimos que dá força às suas obras. Mais do que imagens ou esculturas, elas se tornam experiências pessoais, catalisadoras de uma reflexão sobre o que significa habitar um corpo e, mais importante, o que significa vê-lo fora de sua humanidade. O *eu-protagonista* se apresenta, portanto, como uma chave para entender por que essas obras perturbam de maneira tão profunda: não é apenas o corpo que é desumanizado; é o nosso corpo que, por um instante, perde seu protagonismo humano ao mesmo tempo que meu ego de protagonista é o culpado, pois procurou me colocar na cena.

#### 4. O GROTESCO

O grotesco não é apenas o que se apresenta aos olhos; ele é o que se insinua na alma. É uma fratura no real, uma dissonância que reverbera mais do que qualquer harmonia. Após atravessar as camadas da teoria e da prática, sentindo o incômodo da carne deformada e da figura despida de humanidade, algo começou a pulsar com mais força: o desconforto não está apenas na obra, mas na sombra que ela lança sobre quem a contempla. É um reflexo distorcido que exige um confronto íntimo, inescapável.

Descobri que a dor do grotesco é a dor de nos vermos ali, naquilo que rejeitamos. O corpo mutilado, a forma disforme, a carne desnuda de propósito — tudo isso toca em nossa humanidade mais vulnerável. Não é o outro que incomoda, mas a projeção de nós mesmos

naquela cena, naquilo que é mostrado sem piedade. Essa é a violência silenciosa do ego e do grotesco: eles nos arrancam da neutralidade e nos colocam, de forma nua e crua, no centro da narrativa.

Agora, diante desse abismo, não busco explicações, mas um mergulho. Deixei de observar o grotesco como um objeto externo; quero vivê-lo, senti-lo, experimentá-lo em minhas mãos e criações. O grotesco se torna não apenas tema, mas guia. Um caminho sinuoso, marcado por formas que se quebram e verdades que se esfacelam. É uma dança com o desconforto, um diálogo com o caos. E assim, sigo, não para entender, mas para atravessar. Não para contornar, mas para encarar. Eu encaro o que há de mais grotesco — e ele me encara de volta.

O **feio**, ao se apresentar, não se limita a ser apenas uma visão externa; ele reflete aquilo que está profundamente enraizado no espectador. O corpo deformado, a carne distorcida, não são apenas formas grotescas, são símbolos daquilo que o olhar não quer ver, do que está escondido nas sombras da percepção. Nesse embate entre o olhar e a imagem surge o *eu-protagonista*: aquele que se projeta na cena, que se insere, involuntariamente, como parte do enredo visual. O *eu-protagonista* não é apenas um observador distante, mas uma figura que sente a necessidade de se colocar naquilo que vê, de se tornar um elemento ativo dentro da narrativa. Ele não pode se distanciar do que o incomoda, porque sua própria identidade, seu ego individual, exige que ele se coloque no centro da cena, como protagonista de sua própria história.

No entanto, há uma contradição nesse movimento. Ao projetar seu corpo na cena, o *eu-protagonista* se vê como parte da dor, da deformidade, do **feio**, e, ao mesmo tempo, o rejeita. O ego, em sua grandiosidade, tenta se inserir no contexto, mas ao fazer isso, sente a dor da cena como se fosse sua. A carne distorcida, o sofrimento exposto, não são apenas do outro — são seus, como se estivesse testemunhando sua própria fragilidade e, ao mesmo tempo, tentando afastar-se dela. Esse movimento de identificação seguido de rejeição cria um conflito interno, pois, ao colocar seu corpo ali, o *eu-protagonista* não apenas se vê, mas também se nega. Ele odeia a cena que se projetou. Ele não quer ser aquilo, não quer habitar aquela dor, aquela deformidade. Há uma repulsa instintiva em perceber que, de alguma forma, aquela imagem o toca tão profundamente que ele não pode ignorá-la.

O *eu-protagonista*, ao se inserir na cena, entra em um terreno perigoso: a dor do horror, o sofrimento da carne, se tornam íntimos. Mas há algo que ele não pode suportar, e é

justamente o que se torna claro: o *ele-inimigo*. O *ele-inimigo* é aquilo que o *eu-protagonista* odeia profundamente, mas que não pode evitar: o reflexo da dor, do sofrimento, da fragilidade. Aquele que, ao se projetar na cena, se confronta com o que não quer ver, mas que, ao mesmo tempo, é a essência do que ele é.

Há uma tensão intransponível entre aquilo que é amado e aquilo que é temido, entre a atração que causa desejo e o repúdio que provoca medo. O *ele-inimigo* é, na essência, a projeção do que não queremos ser ou enfrentar, aquilo que ameaça nossa integridade, nossa identidade, nossa segurança. Ele é o perigo iminente, o corpo que se contorce de dor, o reflexo distorcido do que não queremos ver em nós mesmos.

A dor, como o *ele-inimigo*, não é apenas uma sensação física. Ela é uma ideia, um conceito que traz consigo a ameaça da degradação. No contexto do corpo distorcido e deformado, a dor se torna o inimigo primordial. Ela é aquilo que nos invade, nos transfigura e nos destrói, corroendo aquilo que acreditamos ser nós. Este inimigo não é apenas externo, ele é internalizado, colocado dentro do cerne do ser, ameaçando sua substância, seu significado.

Assim como Umberto Eco descreve, ao se referir à construção do inimigo ao longo da história, esse inimigo sempre foi, primeiro e antes de tudo, o Outro. Aquele que não se parece com o que entendemos como familiar, o que não corresponde aos nossos padrões e, por isso, desperta em nós um instinto de repulsa. “Desde a Antiguidade, o inimigo sempre foi antes de tudo o Outro, o estrangeiro. Seus traços não parecem corresponder aos nossos critérios de beleza e se tem hábitos alimentares diversos, o cheiro de seu alimento nos choca.” (Eco, 2007, p.185)

No fundo, o *ele-inimigo* também é essa figura do estrangeiro, do desconhecido que nos desafia, que nos põe à prova, revelando nossas fragilidades. A dor, como o inimigo, pode ser vista, nesse contexto, como algo que nos desumaniza, algo que nos distancia do que entendemos por harmonia, beleza e prazer. Mas o que realmente nos assusta, o que realmente nos faz afastar e repudiar esse *ele-inimigo*, não é só sua forma ou sua aparência grotesca, mas a ideia de que, em algum ponto, ele pode se tornar nós. Ao projetarmos no outro o que tememos, nos distanciamos da dor, da miséria e da vulnerabilidade, tentando preservar nossa percepção de controle, de segurança.

E é nesse ponto que o *ele-inimigo* se torna algo mais do que uma simples ameaça externa. Ele é um reflexo de nossa própria vulnerabilidade, da nossa incapacidade de lidar com a perda de controle sobre o corpo, a identidade e a própria existência. O *ele-inimigo* não

é apenas o outro, mas o medo do que somos e, principalmente, do que podemos vir a ser.

## 5. O ASQUEROSO

Ao chegar a esse ponto da pesquisa, percebi a ironia que se estabelecia diante do meu entendimento. Não havia, afinal, regras ou sentido para o que era desconfortável. O desconforto não se submete a estruturas rígidas ou lógicas que possamos simplesmente decifrar. Contudo, na ausência de regras, algo surpreendente surgiu: uma compreensão mais clara de como esse desconforto poderia ser representado na minha arte. Era como se a falta de sentido e a negação de uma fórmula para o "**feio**" criassem, paradoxalmente, uma linha de raciocínio quase previsível.

Essa ironia, que inicialmente me desconcertava, agora se tornava parte intrínseca do meu processo criativo. Não havia uma regra explícita que determinasse o que era desconfortável, mas de alguma forma, o ato de mergulhar nesse caos gerava, de maneira quase instintiva, uma linguagem que era única e intuitiva. Eu sabia o que incomodava, sabia como transmitir aquele incômodo visualmente — mesmo que, em essência, ele fosse fugaz, sem lógica clara ou explicação definida.

O mais intrigante era justamente essa dualidade: a compreensão do que causava desconforto não surgiu de um estudo rígido, mas de uma experiência sensorial, visceral, e ao mesmo tempo, no campo da arte, essa experiência se tornou previsível. Não se tratava de seguir uma fórmula exata, mas de um processo onde a repetição de conceitos e a experimentação me trouxeram uma sensação de domínio sobre aquilo que até então me desconcertava. O incômodo que antes parecia indecifrável agora se tornava, em alguma medida, uma estrutura — mas uma estrutura que surgia com a fluidez e a liberdade de algo orgânico e sem limites. O paradoxo de entender a ausência de regras e, ainda assim, perceber um padrão emergente me conduziu para uma fase em que a criação se tornou uma exploração mais consciente, ainda que profundamente ligada à experiência do desconforto, mas agora com um controle intuitivo e espontâneo que me permitia representar a dor e o **feio** de maneira cada vez mais natural e até previsível.

Ao refletir sobre o corpo distorcido em meu processo artístico, vejo que o **feio**, como proposto por Eco (2007), é algo que se torna evidente, fácil de identificar, e, paradoxalmente,

de difícil contestação. No entanto, o **feio** não se limita àquilo que é visualmente desagradável, mas se estende a imagens que evocam a morte, o sofrimento e a degradação. Cadáveres, carcaças, excrementos — são símbolos que não apenas pertencem à nossa experiência humana, mas também nos confrontam com nossa própria fragilidade. Essas imagens, ligadas à dor e à morte, têm o poder de gerar uma sensação de repulsa, um desconforto visceral. A presença desse tipo de fealdade nos toca de maneira profunda, ativando um medo irracional e um distanciamento imediato. Esse fenômeno, ao mesmo tempo tão intrínseco à nossa existência, se torna o ponto de partida para o meu entendimento do que é verdadeiramente desagradável: algo que nos confronta, que nos faz encarar aquilo que tememos e, em certo nível, rejeitamos.

É a dor, o sofrimento visível e o grotesco que, em sua materialização, nos causam uma inquietação indescritível. A arte, ao lidar com esse corpo **feio**, não apenas representa essas imagens, mas nos faz vivenciá-las de maneira quase física. É o repúdio ao sofrimento que leva o espectador a se distanciar do que vê, a evitar a realidade crua da dor. Esse é o ponto de confronto que surge em meu trabalho, onde a distorção do corpo e a representação da dor não são meramente estéticas, mas tornam-se, para mim, um reflexo daquilo que é difícil de suportar e, ao mesmo tempo, impossível de ignorar.

Passei também, durante as produções, a perceber que as vivências e as experiências de cada indivíduo são elementos cruciais na formação do nosso repúdio a determinadas imagens ou situações. Esse repúdio não é apenas um reflexo imediato de algo visualmente desconfortável, mas também o resultado de nossa construção identitária, permeada pelo contexto cultural, social e histórico que nos envolve. A cada olhar, uma nova história é projetada sobre o que é ou não aceitável, moldada pelas vivências pessoais que, muitas vezes, o observador carrega consigo. Como sugere Melo (2022).

[...] Também é importante enfatizar que Eco faz uma ressalva quanto a essa característica de possuir um efeito mais brando sobre nossa percepção. Apesar da representação artística da feiura diminuir a fealdade do que se é mostrado, isso pode variar de acordo com o repertório e vivência do observador. (Melo, 2022, p.23)

[...] Isso é algo inerente ao olhar sobre a feiura, nossas vivências, nossa cultura, sociedade, história, a profissão que escolhemos, enfim, tudo isso impacta nosso modo de ver e, conseqüentemente, influencia o que achamos de reproduções do **feio**. (Melo, 2022, p.23)

Assim, ao considerar essas influências, pude perceber que o **feio**, em sua representação, carrega consigo não só um impacto estético, mas também um profundo elo com as subjetividades que atravessam o olhar de quem observa. Essa constatação se reflete em minha própria produção artística, onde a tentativa de representar o desconforto vai além de um simples exercício estético, tornando-se um campo de exploração sobre as experiências que cada um projeta ao enfrentar o **feio**, o grotesco e o desagradável.

A reflexão de Umberto Eco sobre a percepção do **feio** nos leva a compreender que a visão da fealdade não é uma experiência puramente estética, mas sim uma vivência profundamente marcada pela individualidade do observador. Eco, ao revisitar esse conceito, destaca a ideia de que aquilo que nos causa repúdio ou desconforto está frequentemente atrelado às nossas próprias experiências e contextos de vida. Ele sugere que, por mais que as imagens de sofrimento ou dor possam ser inicialmente interpretadas de maneira estética, elas adquirem uma carga emocional distinta conforme as vivências do espectador. A percepção do **feio**, então, é sempre um olhar que traz consigo o peso das experiências passadas, de um olhar subjetivo e imersivo que resgata memórias, dores e vivências particulares.

Esse ponto é especialmente revelador quando Eco cita, por exemplo, o impacto que uma obra como *Guernica*, de Picasso, pode ter em uma pessoa que já tenha vivido um bombardeio. A pintura, que já é naturalmente carregada de uma atmosfera de destruição e sofrimento, torna-se, para quem teve a experiência do terror da guerra, uma imagem impregnada de um sofrimento que vai além da representação estética da dor. Ela deixa de ser apenas uma obra de arte e se transforma em um gatilho emocional, uma experiência que revive o trauma. Esses elementos não apenas definem nosso modo de ver, mas também influenciam diretamente como reagimos às representações do **feio**, tornando essa percepção tão única quanto as experiências que a sustentam, pois “Assim como quem sofreu um bombardeio talvez não possa olhar *Guernica* de Picasso de modo esteticamente desinteressado, revivendo o terror de sua antiga experiência.” (Eco, 2007, p. 20).

Nesse sentido, a ideia de feiura também está imbricada com a experiência pessoal do observador. Eco amplia essa visão ao abordar a percepção do **feio** em contextos culturais distintos. Ele exemplifica com a imagem do Cristo flagelado, cuja aparência de sofrimento e humilhação pode ser vista como uma representação de empatia e compaixão para os cristãos, mas para alguém de outra fé ou origem cultural, essa imagem poderia ser vista de forma repulsiva, já que sua interpretação da dor e do sofrimento seria filtrada por sua própria visão

de mundo. “Para alguém pertencente a uma religião não-europeia, poderia parecer desagradável a imagem de um Cristo flagelado, ensanguentado e humilhado, cuja aparente feiura corpórea inspira simpatia e comoção a um cristão” (Eco, 2007, p. 10).

O que Eco propõe é uma compreensão do **feio** não apenas como um conceito estético, mas como um campo de tensões emocionais e culturais que varia conforme o repertório e as experiências de vida de cada indivíduo. O **feio**, para Eco, é tanto um reflexo de uma dor universal quanto de uma particularidade, sendo intimamente ligado à nossa vivência, nossa cultura e nossas reações instintivas, que vão além de uma simples avaliação estética.

Em “*A Substância*” (2024), filme dirigido por Coralie Fargeat, a personagem principal, Elisa Sparkle, é uma mulher que, ao enfrentar o declínio de sua carreira e a deterioração de sua aparência, decide tomar uma substância que promete restaurar sua juventude e beleza. Ela se submete ao uso da substância, e, momentaneamente, seu corpo se transforma na versão jovem e saudável de si mesma. No entanto, o que parecia ser uma solução para suas inseguranças e para sua busca incessante pela perfeição estética logo se revela como um processo destrutivo. A sua versão jovem entra em conflito com sua versão mais velha, que começa a sucumbir aos efeitos do tempo e da substância, tornando-se fisicamente deformada e deteriorada, uma mudança que ela não estava disposta a aceitar. O corpo de Elisa, antes idealizado e admirado, agora é **feio**, grotesco e fora de controle, algo que ela nunca imaginou experimentar.

Essa narrativa do filme ressoou profundamente com minha pesquisa artística imagética e com a reflexão sobre o conceito de *eu-protagonista* e *ele-inimigo*. Sendo um processo de um trabalho embrionário, uma pesquisa mais extensiva na procura pela similaridade e valoração dos termos é necessária como busca para originalidade das ideias. Na ausência desses resultados, o *eu-protagonista* e o *ele-inimigo* se apresentam como frutos de minhas próprias reflexões. Cabe pontuar que no início do meu trabalho, mencionei como minha vida foi marcada por uma busca constante pela beleza, refletindo a pressão social e cultural sobre o corpo feminino, como Elisa, também me vi tentando projetar uma imagem idealizada de mim mesma, uma imagem que se distanciava da minha realidade, do meu corpo verdadeiro e imperfeito.

A personagem se depara com a transformação de seu corpo em algo monstruoso e irreconhecível. O meu ego me projeta na situação pois minhas experiências e vivências também temem aquilo, e o *eu-protagonista* ataca novamente. Ele é confrontado com a

realidade da dor, da deformação e da feiura e eu, com a vivência semelhante e auto-projetada, acho **feio**.

A feiura do “*monstro Elisasue*” me afeta diretamente porque fiz questão de imaginar-me na situação, mesmo que inconscientemente, e não quero passar por uma deformidade parecida. Alguém menos paranóico com a própria imagem e por um ideal de belo pode ser menos atingido pela aversão. A excentricidade que se materializa no filme, com a transformação de Elisa, evoca a análise do **feio** e do monstruoso que Umberto Eco propõe em sua obra. A feiura, em sua essência, é aquilo que nos choca e nos afasta da familiaridade, o que nos tira da zona de conforto e nos faz confrontar o que, à primeira vista, queremos evitar. Eco descreve que a representação artística da feiura diminui a fealdade do que se é mostrado, mas que isso pode variar conforme a vivência e o repertório do observador. Para Elisa, sua transformação é vivida de maneira extrema, porque ela não apenas vê sua aparência física se transformar, mas também o que isso significa em um nível mais profundo: a perda do controle, da juventude, da beleza e, por fim, de sua identidade. Essa desconstrução da identidade visual e corporal é uma manifestação do grotesco, uma ruptura com a ideia de harmonia e perfeição que muitas vezes é associada à beleza idealizada.

Ao refletir sobre essa deformação de Elisa, vejo uma clara conexão com o conceito de monstruosidade que, em minha própria produção artística, busco explorar. O monstro de Elisa não é uma figura estranha, mas sim uma distorção do corpo humano, que traz à tona as fragilidades e as incertezas associadas à condição humana. Ela, em sua essência, não é apenas uma vítima da substância, mas uma representação do próprio corpo humano, sempre à beira da deterioração, sempre sujeito às forças da natureza e da sociedade. O monstro que se revela nela é uma fusão de beleza e feiura, juventude e decadência, controle e descontrole — elementos que ecoam diretamente as questões que venho explorando em minha pesquisa sobre o grotesco e a deformação.

A deformação do corpo de Elisa no filme, com sua pele caída, membros disformes e expressão desfigurada, remete diretamente àqueles corpos que Bacon retratava em sua obra. As figuras de Bacon, com suas formas distorcidas, parecem quase desaparecer sob o peso da dor e do sofrimento, como se estivessem sendo consumidas pela carne que as sustenta. A relação com o grotesco, aqui, é evidente: a carne humana em seu estado mais visceral e vulnerável, exposta à deterioração, seja por questões internas, como a doença, ou externas, como a pressão de padrões estéticos, criando uma representação do corpo não como um

símbolo de beleza, mas como um reflexo de sua fragilidade e de sua relação com o sofrimento.

Percebo como, na minha própria arte, a deformação do corpo não é apenas uma questão estética, mas uma questão filosófica e existencial. Ao representar o corpo de forma grotesca, estou, na verdade, desafiando a ideia de que a beleza e a perfeição são os únicos atributos que definem a humanidade. A feiura, o desconforto, a dor e a deformação, longe de serem meros acidentes estéticos, tornam-se meios poderosos de explorar as complexidades da experiência humana, da identidade e da vulnerabilidade. “*A Substância*” serve como uma metáfora poderosa para o processo de autoconhecimento e autocrítica, explorando o confronto com a parte de nós mesmos que tememos, que rejeitamos, mas que, ao final, é parte inevitável de nossa existência.

## 6. O REPUGNANTE

O **feio**, em toda sua complexidade, é mais do que um conceito isolado; é uma experiência visceral que transcende a superficialidade das definições. Ao longo de meu processo, compreendi que o **feio** não é simplesmente o oposto do belo, mas seu complemento, seu espelho distorcido, uma presença que desafia a ordem e exige ser olhada de frente. Conceitualmente, ele se configura como uma ruptura, uma desobediência às regras que moldam nossa percepção do que é harmonioso, aceitável, e ordenado. Esteticamente, o **feio** é a imperfeição tornada manifesta: uma rachadura na superfície polida, um erro deliberado que transcende o erro casual para se tornar um ato de provocação.

Minha relação com o **feio**, desde os primeiros questionamentos até as reflexões presentes, tem sido um confronto com o desconforto que ele desperta. Não apenas nas imagens que produzo, mas também na maneira como elas falam diretamente a mim, às vezes como um eco de minhas próprias inquietações internas. O **feio** carrega a marca do humano — não aquele humano idealizado, mas o humano real, vulnerável, passível de ser ferido, marcado pelo tempo e pelas circunstâncias.

Ao atravessar as ideias de Umberto Eco (2007), Ariano Suassuna (1972), Hegel (1999) e tantos outros, percebi que o **feio** é também um espaço de liberdade. Ele nos permite explorar o que está além das convenções, romper com a perfeição paralisante e criar algo que

é profundamente autêntico. No campo imagético, o **feio** é a desordem que pulsa, a vida que se revela em sua forma mais crua e honesta. Em seu conceito, ele é o lugar onde a ordem cede lugar à experiência, onde a inquietação se torna reflexão e a imperfeição se transforma em potência criativa.

Assim, neste momento em que o **feio** deixa de ser apenas objeto de estudo para se tornar um processo de transformação pessoal, vejo-o como uma celebração do que é incontrolável e inacabado. Ele é a carne viva da arte, o grito silencioso que nos lembra da nossa própria fragilidade, mas também da nossa força para abraçar o que é diferente, estranho e, muitas vezes, desconfortável. O **feio**, agora, é mais do que uma ideia; é uma parte essencial do meu fazer artístico e do meu entendimento sobre mim mesma.

Conceitualmente, o **feio** surge como um território em que o desconforto é mais do que uma reação estética — é uma forma de provocação intelectual e emocional. Em minhas obras, percebo que o **feio** é um convite para olhar além da superfície, para investigar os contextos e atmosferas que tornam uma imagem ou ideia inquietante. Não se trata apenas do que é mostrado, mas do que é sugerido, do que se insinua nas entrelinhas da criação.

Passei a abordar temas que exploram a vulnerabilidade humana, o passageiro, o estranho e o quebrado. A atmosfera feia se constrói a partir de narrativas implícitas que provocam o olhar e a mente, que obrigam o espectador a encarar aquilo que, à primeira vista, preferiria evitar. No processo, percebi que o incômodo conceitual nasce da tensão entre o que é conhecido e o que é oculto. É o conflito entre a ordem esperada e o caos que se insinua.

Ao criar nessa fase focada em ambientação, busquei construir atmosferas que evocassem essa sensação de desconforto sem necessariamente explicitar graficamente o **feio**. Meus traços, formas e paletas de cores dialogam com a ideia de desarmonia, de algo que parece fora do lugar, mas que, ao mesmo tempo, nos prende ao seu mistério. Focadas no substancial, as obras se tornam uma interrogação silenciosa, um convite a atravessar as camadas do visível para encontrar aquilo que inquieta, que provoca e que exige ser decifrado.

No começo das experimentações do **feio** não-óbvio, mas entrelaçado a uma narrativa implícita, pensei o **feio** não como aquilo que grita, mas como aquilo que murmura nos recônditos do corpo e da mente. Não é o **feio** óbvio, explícito, mas aquele que desliza na sutileza de uma atmosfera sombria, carregada de silêncio e inquietação. A carne, presente na sua ausência, insinua-se através da ossatura exposta — um crânio que já perdeu a pulsação do corpo, mas que ainda carrega a memória do que foi. É o resquício do vivo que me confronta.

É possível analisar isto na Figura 21.

Figura 21 - *'Vago se percebe'*, Guache sobre papel, Luana Lima.



Fonte: Arquivo da pesquisa, Recife, 2024.

O ambiente é denso, quase claustrofóbico, envolto em uma escuridão que não apenas cerca, mas consome. Nele, o conceito de **feio** se torna uma lente para explorar o desconforto, aquilo que evitamos olhar porque revela mais sobre nós mesmos do que gostaríamos de admitir. Aqui, a presença fantasmagórica de 'Vago' ao lado do crânio é um eco do que eu odeio: a transitoriedade da carne, a fragilidade do corpo, o peso inevitável da decadência.

É o **feio** na ideia de que o corpo é um lar imperfeito, corruptível. O contraste entre o branco do osso e o espectro obscuro é um diálogo visual sobre a tensão entre o que é tangível

e o que é intangível, entre o físico e o metafísico. O **feio**, para mim, não está apenas no tema da morte, mas no fato de que a morte nunca é apenas um fim — é uma lembrança constante, uma sombra pairando sobre tudo o que vive. Este trabalho é uma tentativa de materializar o desconforto, de dar forma àquilo que me afeta profundamente. Não busquei chocar, mas sim inquietar, fazer com que cada detalhe da obra — sua textura, sua composição — carregue o peso do grotesco sutil. Não é um **feio** para se desviar, mas para se confrontar. Um espelho que devolve a imagem de algo que preferimos não ver.

Figura 22 - '*Vago se despede de si*', Guache sobre papel, Luana Lima.



Fonte: Arquivo da pesquisa, Recife, 2024

De maneira muito semelhante surge ‘Vago se despede de si’, na Figura 22. Aqui, pensei no **feio** como uma celebração melancólica. Novamente não o **feio** que repele, mas o **feio** que é inevitável, que se entranha no ciclo da vida. O esqueleto, repousando entre flores mortas e sombras decadentes, não é apenas um vestígio do que um dia foi vivo, mas também uma lembrança de que mesmo na morte há uma estética amarga. O corpo aqui é ausente e, ainda assim, onipresente — uma ausência que sussurra, que me confronta e me desafia.

O ambiente em que o situei é um túmulo desolado, mas vivo de memória e silêncio. A cruz, as trepadeiras, o espectro que observa à distância: todos esses elementos criam uma atmosfera de abandono que me interessa profundamente. Não quis construir o terror ou a repulsa, mas algo mais sutil — um desconforto que se esconde nos detalhes. É uma cena de quietude, mas que carrega um peso insuportável de histórias não contadas.

O **feio**, aqui, está na relação ambígua entre vida e morte, entre a fragilidade da carne e a permanência da ossatura. É o **feio** que reside no desespero de tudo aquilo que floresce apenas para definhar. A flor, nascida entre ossos, não é um símbolo de esperança, mas uma ironia cruel da natureza: algo belo que brota de algo que já foi destruído.

A criação desta peça foi uma forma de lidar com o que odeio — a transitoriedade do corpo, a luta constante entre vida e decadência. É o grotesco como uma metáfora: um eco do que tentamos esquecer, mas que sempre retorna. Cada pincelada buscou capturar o contraste entre o orgânico e o efêmero, entre o toque da morte e a beleza que, mesmo assim, insiste em surgir.

Em contraposto, ao pensar a Figura 23, mergulhei na ideia de um **feio** que não se apresenta de imediato aos olhos, mas que se revela na textura, na desordem, no que é fragmentado e indefinido. Sendo assim, o **feio** nessa ideia transita entre o visível e invisível. O inseto é um dente que possui um único olho, é um ser minucioso e mecânico, carrega em si o peso de algo que me provoca: a ideia do pequeno, do insignificante, mas também do incômodo. Brinco com um fragmento do corpo humano de maneira surrealista. É uma presença que se insinua e, ao mesmo tempo, repele.

A composição, desgastada, quase como um vestígio de algo antigo ou esquecido, dialoga com o **feio** naquilo que se dissolve. As marcas, borrões e texturas criam um ambiente onde o que deveria ser detalhado e minucioso é, na verdade, corroído, desintegrado. Esse desgaste é, para mim, um reflexo da impermanência e da luta constante entre o controle e o caos. Aqui, muito se mescla com o **feio** de forma imagética, mas tanto tem de conceito que se

encaixa no tópico atual da narrativa. O **feio**, aqui, pode não ser explícito, mas conceitual. Está na tensão entre a ordem que tentamos impor à natureza e a resistência silenciosa que ela oferece. O inseto, um símbolo de trabalho, de organização e de persistência, aparece distorcido e desgastado, como se estivesse em um processo de apagamento. Essa desordem, essa erosão, é onde vejo o grotesco: na perda gradual de identidade, na desconstrução do familiar.

A obra respira um ar de desconforto sutil. Não é um grito, mas um zumbido — algo que incomoda porque é persistente, porque ecoa nas bordas da percepção. É o **feio** como conceito de dissolução e resistência, como a materialização de um mundo que insiste em existir mesmo quando está se apagando.

Figura 23 - '*Rangido*', Água forte no cobre, Luana Lima.



Fonte: Arquivo da pesquisa, Recife, 2024

Tratei de construir o **feio** literal e visual, nascido de escolhas deliberadas que rompem com a expectativa do que é harmonioso ou confortável. Ele está nos traços quebrados, nas proporções alteradas, na textura que desafia o tato do olhar. A disposição imagética é minha ferramenta para desconstruir o familiar e insinuar o incômodo. O corpo, o protagonista da minha criação, é subvertido: ossaturas expostas, membros alongados ou deformados, expressões que sugerem dor ou ausência. Nos elementos visuais que compõem minhas obras, busco uma desarmonia controlada que surge de maneira orgânica. Texturas rugosas, cortes abruptos ou a sensação de algo inacabado tornam-se ecos do grotesco. Não se trata apenas de mostrar o que é visualmente "errado", mas de guiar o olhar por uma trilha que não permite descanso, uma trilha onde cada elemento parece estar fora do lugar — mas nunca por acaso.

Por fim, o corpo da imagem é onde minha provocação se materializa. Altero suas regras, quebro sua simetria, exagero suas formas. Ao fazê-lo, busco mais do que causar repulsa: quero forçar o confronto com a imperfeição, com a realidade do passageiro e do vulnerável. Na figura 24, o **feio** emerge como um reflexo cru, uma materialização visual do desconforto que habita o corpo e a mente. Pensei o **feio** como algo visceral, um grito visual que recusa a suavidade do olhar. A deformação do corpo é central aqui: o rosto alongado, os olhos que transbordam desproporcionalidade, e a boca aberta, um espaço vazio que parece gritar e devorar simultaneamente. Cada traço, cada linha cortante, carrega o peso de uma inquietação profunda, algo que surge tanto da carne quanto do que resta dela. É um **feio** que não se esconde, que se impõe de forma inegavelmente óbvia, mas carregado de significados que ultrapassam a simples superfície.

O processo de criação desta obra foi um confronto comigo mesmo. Enquanto gravava essas formas na madeira, sentia o incômodo pulsar entre o "eu" que observa e o "ele" que é observado. Esta figura não é apenas o outro — é também um espelho deformado, o "ele-inimigo" que o "eu-protagonista" teme se tornar. Essa dualidade, esse jogo entre o medo de ser consumido pelo grotesco e a fascinação por sua força, orientou minhas escolhas estéticas. A deformidade aqui não é apenas anatômica; ela é emocional, é psicológica. É a rejeição projetada de um "eu" que enfrenta suas próprias vulnerabilidades.

Figura 24 - '*Desfigurado*', Gravura em compensado, Luana Lima.



Fonte: Arquivo da pesquisa, Recife, 2024.

Os elementos visuais que compõem esta obra foram escolhidos para amplificar esse incômodo. A textura áspera, quase corrosiva, confere ao desenho uma fisicalidade bruta, como se a imagem pudesse ser tocada e causar dor. Os olhos exageradamente grandes desafiam a proporção natural, criando uma figura que observa enquanto é observada, prendendo o espectador em um ciclo de confronto. A ausência de simetria sugere uma luta interna entre ordem e caos, enquanto a boca, aberta e irregular, ecoa a fragilidade e o desespero do corpo que tenta falar e não consegue ser ouvido.

O **feio** aqui, não apenas uma estética, é uma atmosfera que reflete minha exploração contínua do desconforto como forma de narrativa. Inspirado por reflexões mais amplas sobre a carne e suas ausências, essa obra insinua que a deformação não é apenas física — ela é também simbólica. O corpo deformado é a metáfora da humanidade quebrada, do que sobra quando nos afastamos da harmonia esperada e mergulhamos na tensão do que é irreconhecível.

Este trabalho carrega o incômodo de toda a minha trajetória artística: a tensão entre o que se quer ver e o que se recusa a enxergar. Ele materializa o grotesco de forma explícita, mas não por uma busca pelo horror, e sim pela necessidade de questionar. Questionar a carne, o olhar, e, acima de tudo, a nossa relação com aquilo que rejeitamos. É um convite forçado, uma provocação direta: olhar para o **feio** e, nele, enxergar a si mesmo.

Na figura 25, explorei o **feio** na sua dimensão mais literal, alterando drasticamente a lógica do corpo. O rosto, deslocado para a barriga, simboliza uma desconexão perturbadora entre identidade e forma. A barriga, que tradicionalmente guarda o visceral e o inconsciente, torna-se o local de uma face inerte, com olhos que nada enxergam e uma boca deformada que murmura silêncio. Essa deslocação, quase absurda, desorienta o olhar e desafia o espectador a decifrar uma figura que rejeita qualquer familiaridade. O uso do preto e branco amplifica o impacto visual, acentuando a deformação com traços agressivos e contrastes brutais. O fundo riscado e caótico funciona como extensão do próprio incômodo gerado pela figura, sugerindo fragmentação, desordem e a tensão entre forma e ruína. Esses elementos não apenas moldam a estética da obra, mas também evocam uma narrativa implícita de desconforto, onde o corpo se torna um lugar de estranhamento.

Figura 25 - '*Sem título*', Gravura em PVC expandido, Luana Lima.



Fonte: Arquivo da pesquisa, Recife, 2024.

Essa criação reflete uma busca pelo confronto com o *ele-inimigo*, o reflexo deformado do que o *eu-protagonista* teme ser. Totalmente inspirada pelos traços grotescos e oníricos de Paul Rumsey, a obra utiliza a deformação como uma linguagem visual para explorar a angústia da carne e da identidade.

Explorei o grotesco como campo de desconforto, trazendo à superfície uma fusão inquietante entre o humano e o animal, possível de ser visto na Figura 26. O rosto se contorce em um grito paralisado, uma expressão de horror que nos confronta com aquilo que mais tememos: a perda da identidade e o tratamento animalesco ao humano. A boca, desproporcional e violentamente aberta no que se transforma em um aspecto animal, torna-se o epicentro do desconforto, um portal para o vazio. Os olhos esbugalhados e a tensão das feições humanas, desfiguradas pelo alongamento das linhas, nos mergulham em um confronto visceral com o grotesco.

O pescoço, alongado em dobras de carne que remetem a rugosidades reptilianas ou pesadas pregas de couro, dissolve a fronteira entre a humanidade e a animalidade. Essa fusão evoca repulsa por se afastar do familiar, mas também nos força a encarar a fragilidade daquilo que definimos como "humano". A junção de formas orgânicas distorcidas quebra qualquer lógica anatômica que tentamos projetar, resultando em um corpo disforme, grotescamente vivo.

A escolha por contrastes extremos entre preto e branco intensifica a dramaticidade da cena. A ausência de cor anula qualquer suavidade, reforçando o impacto visual. As sombras acentuam o caos das formas, enquanto os contornos grosseiros e irregulares sugerem um corpo em constante processo de deformação. Não há repouso para o olhar: tudo é instabilidade, tensão, repulsa.

Esta obra reflete meu fascínio pelo **feio** como uma linguagem para o incômodo. A fusão entre o humano e o animal aqui não é só uma metáfora visual, mas uma provocação ética e existencial. O híbrido é o *não-eu*, o reflexo de um inimigo interno que rejeitamos por sua proximidade, mas que nos atrai por sua estranheza. Ele é o espelho do que não queremos ser, mas também uma sombra do que já somos em potencial. Ao confrontar o espectador com essa figura, questiono os limites do corpo e da identidade, desafiando-o a encarar a repulsa como uma resposta visceral, mas também profundamente simbólica.

Figura 26 - *Sem título*, Nanquim e Guache sobre papel, Luana Lima.



Fonte: Arquivo da pesquisa, Recife, 2024.

Na obra de título *Carne confinada*, presente na Figura 27, a carne é apresentada como um objeto de deformação absoluta, onde a figura humana e animal perdem suas fronteiras, transformando-se em um híbrido monstruoso que simultaneamente atrai e repele. A forma geral parece encerrada em um espaço delimitado, como se o corpo estivesse aprisionado dentro de um quadro, dobrado sobre si mesmo em um ciclo interminável de auto-consumo. O vazio ao centro é tanto um alívio quanto uma ameaça; é o lugar onde a carne se dissolve, mas também onde a forma pode continuar a se expandir, invadindo.

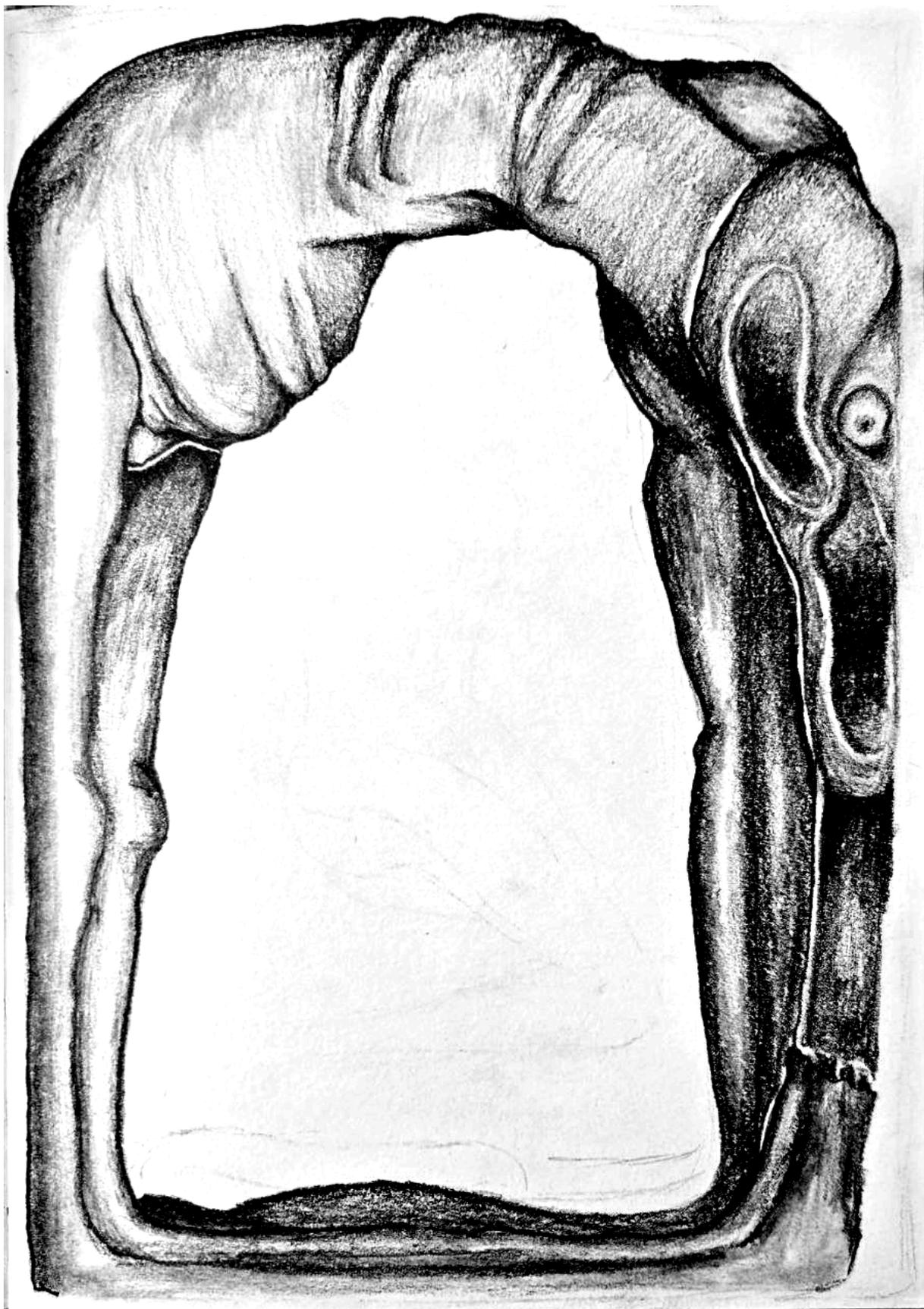
A textura reforça a crueza da superfície da carne, transformando o tecido orgânico em algo alienígena, sem suavidade, sem conforto. As curvas sinuosas das extremidades são perversamente fluídas, evocando a flexibilidade inquietante de um corpo que não se conforma às leis anatômicas que o espectador espera. Aqui, a carne é fluida, mas rígida; maleável, mas sufocada.

O pescoço alongado, que termina em uma cabeça distorcida com características animalescas, remete a um tipo de besta arqueada, submissa ou exausta. O olho fixo no vazio transmite um misto de desespero e resignação, como se estivesse testemunhando, de dentro de sua própria prisão carnal, a violência de sua existência deformada. Não há boca para gritar, apenas a carne estendida, moldada em uma forma que não deseja ser.

Este trabalho opera no limite do incômodo, explorando o grotesco através da desconstrução da figura corporal. A carne, com sua plasticidade visceral, torna-se símbolo do que pode ser moldado até o absurdo. O espectador é forçado a encarar não apenas a deformidade da obra, mas a própria aversão que ela provoca – uma reação visceral e, portanto, profundamente humana.

A distorção é tanto visual quanto conceitual. A moldura implícita não contém a figura, mas a enfatiza, transformando-a em um objeto para ser observado e julgado. O corpo aqui não é apenas um corpo: é a manifestação de um desconforto que brota do encontro entre o eu e o outro, entre o humano e o inumano. A obra fala sobre a carne como palco do **feio**, um **feio** que é literal, que é sofrimento, que é o que resta quando se remove a idealização do corpo. É, enfim, uma celebração amarga daquilo que não queremos ver, mas que nunca deixará de estar presente.

Figura 27 - '*Carne confinada*', Lápis sobre papel, Luana Lima.



Fonte: Arquivo da pesquisa, Recife, 2024.



A prática revelou que o grotesco não é um simples produto do caos; é o resultado de uma construção cuidadosa, onde a subversão das regras estéticas é, por si só, um ato deliberado. Cada traço, deformação ou exagero carrega intencionalidade, desafiando o espectador a olhar além do desconforto inicial e encontrar significados que transcendem o visual.

Em um mundo onde a perfeição é amplamente idealizada e comercializada, o grotesco emerge como uma força de resistência. É a questão à obsecção pela estética superficial e exótica uma beleza que é deontológica, mas profundamente autêntica. Este trabalho propõe que o feio, ao tensionar as normas estéticas, oferece uma experiência que é o ápice da arte na sociedade contemporânea.

O feio, em sua essência, não busca agradar nem repugnar; ele existe como uma ruptura, uma fenda por onde o real escapa e o desconhecido entra. Ele é a beleza dissonante que não se curva ao conforto das normas, mas pulsa com a força do que é indomável. Ao encará-lo, não vemos apenas o outro, mas a nós mesmos — nossas sombras, nossas fragilidades, nosso infinito potencial de transformação. E, nesse confronto, o grotesco nos ensina algo precioso: a arte não é feita para aquietar o olhar, mas para incendiá-lo,

Como Desdramatização, sugere-se investigar como as noções de feio e grotesco evoluem em diferentes culturas e momentos históricos. Além disso, seria interessante explorar o impacto do grotesco em outras formas de expressão, como o cinema e a literatura, ampliando o diálogo interdisciplinar sobre o tema. Meu trabalho afirma o poder transformador do grotesco. Ele não é apenas um tema; é um chamado à coragem crítica, uma rejeição ao conformismo. Ao investigar o feio, esta pesquisa encontra uma arte que provoca, inquiete e transforma — uma arte que, ao desafiar o belo, nos aproxima da verdade mais visceral sobre quem somos.

O feio, em sua essência, não busca agradar nem repugnar; ele existe como uma ruptura, uma fenda por onde o real escapa e o desconhecido entra. Ele é a beleza dissonante que não se curva ao conforto das normas, mas pulsa com a força do que é indomável. Ao encará-lo, não vemos apenas o outro, mas a nós mesmos — nossas sombras, nossas fragilidades, nosso infinito potencial de transformação. E, nesse confronto, o grotesco nos ensina algo precioso: a arte não é feita para aquietar o olhar, mas para incendiá-lo,

## ***despertando perguntas que jamais ousaríamos fazer.***

*Para aqueles que não conseguirem se desafiar a decifrar a identidade transgressora e indesejada do **Feio**, deixo-o simplificado.*

*Meu trabalho, ao investigar as percepções do grotesco e as representações do **feio** na produção artística, buscou dar sentido a um território que, por muitas vezes, pode ser relegado ao desconforto ou à rejeição. desde o início, questionamentos como “por que o corpo humano deformado nos incomoda tanto?”, “quais caminhos o grotesco oferece para a arte?” e “quais são, enfim, os aspectos que posso usar na imagem para torná-la feia?” guiaram as reflexões e experimentações aqui apresentadas. Ao longo da pesquisa, ficou evidente que o **feio** e o grotesco não são apenas expressões artísticas, mas também janelas para nossas ansiedades mais profundas. A deformação do corpo humano, tema central deste estudo, revelou-se um espaço de intensa carga simbólica. Os traços tortos, as proporções quebradas e as imagens inquietantes que emergem do grotesco não apenas desafiam padrões estéticos, mas colocam o espectador frente a frente com aquilo que preferimos evitar: nossa fragilidade, a efemeridade de nossa carne e as contradições da existência humana. O processo criativo, aliado à fundamentação teórica, forneceu respostas importantes. A prática artística permitiu explorar o **feio** não como uma simples negação do belo, mas como uma força independente e transformadora. A pergunta “O que é necessário para desenhar o **feio**?” levou à compreensão de que o grotesco demanda técnica própria, regras implícitas, mas também coragem: coragem para subverter normas, abraçar o erro e mergulhar no incômodo. Essa abordagem não se limitou ao campo técnico; ela trouxe também implicações filosóficas, desafiando a ideia de que o belo é o único caminho para a arte. A pesquisa encontrou em autores como Umberto Eco e Hegel, além de referências como Francis Bacon e Nicola Costantino, reflexões que ampliaram o horizonte sobre o tema. Entendi que o incômodo gerado pelo grotesco não está apenas no que vemos, mas no que projetamos sobre ele. O grotesco age como um espelho distorcido que nos força a encarar o que há de mais humano e, paradoxalmente, de mais alienígena em nós mesmos. A prática revelou que o grotesco não é um simples produto do caos; é o resultado de uma construção cuidadosa, onde a subversão das regras estéticas é, por si só, um ato deliberado. Cada traço, deformação ou exagero carrega intencionalidade, desafiando o espectador a olhar além do desconforto inicial e encontrar significados que transcendem o visual. Em um mundo onde a perfeição é amplamente idealizada e comercializada, o grotesco emerge como uma força de resistência. Ele questiona a obsessão pela estética superficial e expõe uma beleza que é desconfortável, mas profundamente autêntica. Este trabalho propõe que o **feio**, ao tensionar as noções de normalidade, oferece uma nova perspectiva sobre o papel da arte na sociedade contemporânea. O **feio**, em sua subjetividade, é profundamente influenciado pelo contexto cultural e pelas experiências individuais. A recepção do grotesco pelo público, um tema tangencialmente abordado, merece estudos mais aprofundados, especialmente para compreender as dinâmicas emocionais e psicológicas que essas imagens provocam. Como desdobramento, sugere-se investigar como as noções de **feio** e grotesco evoluem em diferentes culturas e momentos históricos. Além disso, seria interessante explorar o impacto do grotesco em outras formas de expressão, como o cinema e a literatura, ampliando o diálogo interdisciplinar sobre o tema. Meu trabalho reafirma o poder transformador do grotesco. Ele não é apenas um tema; é um chamado à coragem criativa, uma celebração do estranho e uma rejeição ao conformismo. Ao investigar o **feio**, esta pesquisa encontrou uma arte que provoca, inquieta e transforma – uma arte que, ao desafiar o belo, nos aproxima da verdade mais visceral sobre quem somos. O **feio**, em sua essência, não busca agradar nem repugnar; ele existe como uma ruptura, uma fenda por onde o real escapa e o desconhecido entra. Ele é a beleza dissonante que não se curva ao conforto das normas, mas pulsa com a força do que é indomável. Ao encará-lo, não vemos apenas o outro, mas a nós mesmos – nossas sombras, nossas fragilidades, nosso infinito potencial de transformação. E, nesse confronto, o grotesco nos ensina algo precioso: a arte não é feita para aquietar o olhar, mas para incendiá-lo, despertando perguntas que jamais ousaríamos fazer.*

## REFERÊNCIAS

**A SUBSTÂNCIA**. Direção: Coralie Fargeat. Produção: Working Title Films, Blacksmith. MUBI, 2024. 1 filme (141 min), colorido.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**. Rio de Janeiro: Vozes, v. 3, 2008.

COSTANTINO, Nicola. Disponível em:  
<<https://www.nicolacostantino.com.ar/peleteria.php>> Acesso em: 05 jan. 2025.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. 456 p.

FABRI, H. P. **Os “freak shows” e os espetáculos dos corpos monstruosos na gênese da indústria cinematográfica**, 2017.

HEGEL, G.W.F. **Estética**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

McGEE, A. **The art of Alice: madness returns**. [United States]: Dark Horse Comics, 2011. Disponível em <<https://archive.org/details/artofalicemadnessreturnsPDF/page/n19/mode/2up>> Acesso em 04 ago. 2024.

MELO, Carolina Felix de. **O feio como experiência referencial da nossa contemporaneidade**. 2022. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

ROSENKRANZ, Karl. **Aesthetics of Ugliness: A Critical Edition**. Bloomsbury Publishing, 2015. Edição do Kindle.

SUASSUNA, A. **Iniciação à Estética**. 11ª Edição.. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2011.

Wikiart: Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em:  
<<https://www.wikiart.org/pt/francis-bacon/fury-1944>> Acesso em: 04 jan. 2025.