http://doi.org/10.14393/REVEDFIL.v39a2025-77606

O belo, o feio e o grotesco feminino no digital: tensões estéticas e regulação do corpo em *A Substância*[1]

Daniela de Azevedo[*]
Andrea Cristina Versuti[**]
Giovana Scareli[***]

Resumo: Este artigo explora as relações entre o belo e o feio, buscando compreender como o grotesco opera como uma categoria estética autônoma que se reconfigura no ambiente digital. As principais perspectivas filosóficas sobre o belo e o feio, partindo da Filosofia Clássica e avançando até os debates estéticos contemporâneos, fundamentam a compreensão de como o grotesco se estabelece como uma linguagem que tensiona os limites entre ordem e disformidade, harmonia e ruptura. No contexto digital, essa estética se manifesta, dentre outras formas, em imagens grotescas do feminino, que questionam padrões hegemônicos de beleza e convenções culturais. O filme *A Substância* (2024), dirigido por Coralie Fargeat, é utilizado como objeto de análise para examinar essas dinâmicas, fundamentando-se em conceitos como o realismo grotesco (Bakhtin, 1987), o corpo grotesco feminino (Russo, 2000) e o corpo abjeto (Kristeva, 1982). Os resultados apontam que o grotesco feminino no digital oscila entre contestação e reprodução de normas, revelando tensões entre subversão e conformidade. Ao articular o grotesco com a educação estética, a análise evidencia seu potencial crítico, levando o espectador a refletir sobre os mecanismos de opressão que moldam o corpo feminino na contemporaneidade.

Palavras-chave: Filosofia; Educação Estética; Artes no Digital; Realismo Grotesco.

---

[1] Este artigo é um desdobramento de pesquisa de doutorado em Educação – Tecnologias e Comunicação, em andamento, com o apoio financeiro da Fapemig.

[*] Doutoranda em Educação pela Universidade de Brasília (UnB). Professora na Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). E-mail: dannyazef@yahoo.com.br. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3217523296094786. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9163-6562.

[**] Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: andrea.versuti@gmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2114435598225058. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3150-5015.

[***] Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). E-mail: giovana_scareli@ufsj.edu.br. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6602683272664282. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8976-5901.

The beautiful, the ugly and the feminine grotesque in the digital: aesthetic tensions and body regulation in *The substance*

Abstract: This article explores the relationship between beauty and ugliness, seeking to understand how the grotesque operates as an autonomous aesthetic category that is reconfigured in the digital environment. The main philosophical perspectives on beauty and ugliness, from Classical Philosophy to contemporary aesthetic debates, provide the foundation for understanding how the grotesque emerges as a language that destabilizes the boundaries between order and deformity, harmony and rupture. In the digital context, this aesthetic manifest itself, among other forms, in grotesque representations of the feminine, which question hegemonic beauty standards and cultural conventions. The film *The Substance* (2024), directed by Coralie Fargeat, serves as the central object of analysis in examining these dynamics, drawing on concepts such as grotesque realism (Bakhtin, 1987), the female grotesque body (Russo, 2000), and the abject body (Kristeva, 1982). The results indicate that the feminine grotesque in digital spaces oscillates between contestation and the reproduction of norms, revealing tensions between subversion and conformity. By connecting the grotesque with aesthetic education, the analysis reveals its critical potential, inviting viewers to reflect on the oppressive mechanisms that define the female body in contemporary society.

Keywords: Philosophy; Aesthetic Education; Arts in the Digital; Grotesque Realism.

Lo bello, lo feo y lo grotesco femenino en lo digital: tensiones estéticas y regulación del cuerpo en *La Sustancia*

Resumem: Este artículo explora las relaciones entre lo bello y lo feo, buscando comprender cómo lo grotesco opera como una categoría estética autónoma que se reconfigura en el entorno digital. Las principales perspectivas filosóficas sobre lo bello y lo feo, desde la Filosofía Clásica hasta los debates estéticos contemporáneos, fundamentan la comprensión de cómo lo grotesco se configura como un lenguaje que tensiona los límites entre orden y deformidad, armonía y ruptura. En el contexto digital, esta estética se manifiesta, entre otras formas, en representaciones grotescas de lo femenino, que cuestionan los estándares hegemónicos de belleza y las convenciones culturales. La película *La Sustancia*, dirigida por Coralie Fargeat, (2024) se adopta como corpus de análisis para examinar estas dinámicas, basándose en conceptos como el realismo grotesco (Bakhtin, 1987), el cuerpo grotesco femenino (Russo, 2000) y el cuerpo abyecto (Kristeva, 1982). Los resultados indican que lo grotesco femenino en el ámbito digital oscila entre la contestación y la reproducción de normas, revelando tensiones entre subversión y conformidad. Al vincular lo grotesco con la educación estética, el análisis evidencia su potencial crítico, llevando al espectador a reflexionar sobre los mecanismos de opresión que moldean el cuerpo femenino en la actualidad.

Palabras clave: Filosofía; Educación Estética; Artes en lo Digital; Realismo Grotesco.

Introdução

A Estética, como campo de investigação filosófica sobre a arte e a beleza, historicamente aborda a relação entre o belo e o feio. Desde os diálogos platônicos até as reflexões contemporâneas, essas categorias costumam ser tratadas como polos opostos que delimitam o que se entende por harmonia ou deformidade. É nesse intervalo de contrastes que o grotesco irrompe como zona de ambiguidade, revelando o que a tradição estética buscou conter. Na atualidade, sobretudo no espaço digital, o grotesco emerge como uma categoria que transcende as simples classificações de beleza e feiura.

O espaço digital, enquanto ambiente de produção e circulação de imagens, promove a criação coletiva e o remix cultural, desconstruindo noções clássicas de beleza. Essas práticas de compartilhamento e reconstrução de sentidos não se restringem ao campo artístico, pois envolvem modos de convivência, interação e pertencimento que transformam as formas de estar no mundo (Horst; Miller, 2012). Dessa forma, mais do que um meio tecnológico, o digital constitui uma ecologia social e estética, em que as práticas culturais e afetivas se expandem e se transformam.

Nesse cenário, as definições de belo e feio, que outrora estavam ancoradas em padrões formais e estáveis, tornam-se insuficientes para dar conta da complexidade e da efemeridade das produções digitais. Obras de arte e criações estéticas não se limitam a um único meio ou formato; elas fluem por diferentes plataformas, assumindo novas formas e significados conforme são adaptadas, remixadas e reinterpretadas, coletivamente. Assim, o digital intensifica processos já presentes em práticas artísticas anteriores, reconfigurando relações entre arte, estética e recepção.

Essa fluidez do ambiente digital é caracterizada por conexões e reconexões que configuram o rizoma, uma estrutura horizontal de relações múltiplas e não lineares (Deleuze; Guattari, 1995) que permite às criações digitais assumirem o caráter de “arte viva”, sendo constantemente reelaboradas e ressignificadas à medida que circulam por diferentes

plataformas e são reinterpretadas pelos usuários em rede. O conceito de rizoma exemplifica como essas produções não possuem origem ou destino fixos, operando em contínuo movimento e desafiando noções tradicionais de estabilidade e linearidade estética.

Desde Platão (2008), que vinculava o belo à proporção e à ordem, até Aristóteles (2003), que o definiu como harmonia entre as partes, as noções clássicas de beleza sempre se apoiaram em critérios formais estáveis. Hoje, esses critérios se mostram insuficientes diante da fluidez estética do digital, em que essas categorias são constantemente reconfiguradas pela lógica algorítmica, pela remixagem de linguagens e pela circulação incessante de imagens em rede, que dissolvem fronteiras entre o belo e o feio, o erudito e o popular, o humano e o artificial, abrindo caminho para o grotesco como uma nova forma de arte, capaz de capturar as tensões e as mutações da cultura contemporânea.

A filosofia, desde a Antiguidade, preocupou-se em estabelecer os parâmetros que definem o belo como uma expressão de harmonia, de ordem e de proporção, ao passo que o feio foi frequentemente associado à desordem, ao caos e à deformidade. O grotesco, porém, não se limita a essa dualidade, pois ele emerge no trânsito entre formas, revelando que tais categorias não são excludentes, mas partes de um mesmo campo de forças estéticas em constante reconfiguração.

Este artigo examina as principais perspectivas filosóficas sobre o belo e o feio, da Filosofia Clássica aos debates estéticos contemporâneos, para compreender como o grotesco opera no digital. A partir da categoria "beleza difícil", buscamos ampliar a experiência estética do grotesco, evidenciando que o grotesco pode ser considerado uma categoria estética autônoma, porque não se define pela simples negação do belo nem pela sua identificação com o feio, mas por estruturas próprias de percepção, representação e afeto, articulando o riso e o horror, o humano e o monstruoso, o real e o imaginário (Bakhtin, 1987; Eco, 2007; Kayser, 2013).

No âmbito do grotesco feminino, o artigo analisa como essa estética se manifesta nas dinâmicas socioculturais e nas imagens digitais

contemporâneas, especialmente nas representações do corpo feminino e em suas transposições audiovisuais no filme *A Substância* (2024)[1], classificado com um filme de terror corporal, dirigido pela cineasta francesa Coralie Fargeat e estrelado por Demi Moore e Margaret Qualley. Trata-se de um longa-metragem que, por sua potência disruptiva marcada por representações grotescas do corpo feminino, fornece elementos para compreender como o grotesco opera em espaços de transgressão estética e social, desafiando o espectador a confrontar concepções tradicionais de beleza e a reconfigurar as formas de percepção do corpo feminino.

Por meio dessa análise, esperamos evidenciar o impacto do grotesco como categoria estética no ambiente digital, especialmente nas representações do feminino. Como observa Schiller (2017), a educação estética é fundamental na formação integral do ser humano, ao articular razão e sensibilidade para promover o desenvolvimento moral e cultural. No entanto, ao introduzir o grotesco nesse debate, questionamos os valores que tradicionalmente estruturam a percepção estética. No contexto digital, caracterizado pela fluidez e pela experimentação, o grotesco feminino emerge como uma estética que desestabiliza esses valores, abrindo caminho para um olhar crítico sobre os processos de subjetivação mediados pela arte e pela cultura contemporâneas.

A noção de estética como ponto de partida

Do grego *aisthésis*, a estética refere-se à percepção, à sensação e à experiência sensível. Tradicionalmente, é entendida como a investigação filosófica sobre o belo, a arte e as sensações que moldam nossa relação com o mundo (Trotta, 2021). Durante o período Clássico, os conceitos de beleza, arte e experiência sensorial não constituíam um campo autônomo, mas estavam integrados a investigações mais amplas em metafísica, ética e

[1] Oscar de Melhor Maquiagem e Penteado em 2025.

epistemologia. Termos como "filosofia da arte" ou "teoria da beleza" eram utilizados para descrever reflexões que, a partir do século XVIII, seriam formalizadas como estética, especialmente com a contribuição de Alexander Baumgarten[2] (Suassuana, 2018).

Baumgarten foi o primeiro a usar o termo estética no sentido moderno, ao defini-la como a "ciência do modo sensível de conhecimento de um objeto" (Sodré; Paiva, 2014, p. 35). Ele diferenciou a estética da lógica, ao postular que essa última se preocupa com a faculdade de pensar e raciocinar, enquanto a estética se dedica à reflexão sobre objetos que afetam as sensações e as percepções estéticas (Trotta, 2021, p. 161). A partir do século XIX, a estética deixou de ser apenas uma "filosofia da arte", incorporando categorias como o feio, o sublime, o trágico, o risível e o grotesco. Assim, o campo estético passou a compreender não apenas o belo, mas uma ampla gama de expressões sensíveis e artísticas.

No pensamento contemporâneo, Deleuze e Guattari (1992) relacionam a estética à criação de "blocos de sensações", compostos por perceptos e afectos. Para esses filósofos, a arte não é uma representação do mundo, mas uma criação autônoma que engendra novas formas de o sentir e perceber. Os perceptos são percepções puras, independentes do observador, que capturam a essência do que é percebido. Já os afectos são estados de potência que atravessam o corpo e a mente, não sendo sentimentos pessoais, mas forças que nos movem e transformam. A arte, nesse sentido, transcende o subjetivo e o objetivo, produzindo realidades sensíveis que mobilizam afetos e transformam a experiência humana.

Para Canevacci (2008), o estético é um campo de forças em que se produzem subjetividades e afetos permeados por escolhas éticas. O autor afirma que a arte e a comunicação visual nas metrópoles se tornam espaços privilegiados para repensar a ética do olhar, pois cada imagem carrega um gesto de exposição, sedução ou resistência. Canevacci (2008) também

[2] Baumgarten aborda a estética em seu livro *Meditações Filosóficas sobre Alguns Tópicos Referentes à Essência do Poema* (1735).

destaca que, atualmente, a experiência estética é inseparável das relações éticas que se tecem entre corpos, imagens e desejos. Assim, integrar o pensamento de Canevacci (2008) à perspectiva de Deleuze e Guattari (1992) permite compreender que a criação estética é também um ato ético: ela envolve responsabilidade diante do outro, do corpo e das formas de visibilidade que produzimos e compartilhamos. O estético, portanto, é vivificado pelo ético, pois é o ético que lhe dá sentido e existência, transformando a experiência sensível em exercício de alteridade.

A partir dessa articulação entre ética e estética, observa-se que as transformações contemporâneas da arte, impulsionadas pelas tecnologias digitais, reconfiguram os modos de produção, circulação e recepção das imagens. No cinema contemporâneo, o grotesco é usado como recurso estético que tensiona a ética das normas sociais que buscam estabilizar corpos, comportamentos e sensibilidades. Filmes de gêneros como o horror e a ficção científica, por exemplo, frequentemente utilizam elementos grotescos para evidenciar as tensões entre corpo, tecnologia e identidade, como é o caso do filme *A Substância* (2024). De acordo com Jardim e Oliveira (2024), a estética do cinema provoca o pensamento ao articular imagem e movimento, forçando o espectador a refletir a partir da sensibilidade. Assim, o cinema não apenas apresenta imagens em movimento, mas também estimula o pensamento em movimento, ampliando as possibilidades de experiência estética, intelectual e sensorial.

Nessa perspectiva, abordar a estética grotesca por meio da linguagem cinematográfica amplia o entendimento sobre as múltiplas formas de expressão artística e sua relação com as sensibilidades humanas.

No diálogo com a cultura digital, o cinema torna-se também um espaço de circulação e reinterpretação de imagens, em que o grotesco se atualiza em novas materialidades e experiências sensoriais, desafiando-nos a explorar territórios que revelam a complexidade das experiências humanas e a construir novos significados e valores.

Considerações filosóficas: o grotesco como tensão estética entre o belo e o feio

O belo e o feio mobilizam reflexões filosóficas desde a Antiguidade, revelando valores culturais, históricos e modos de percepção do mundo de cada época. Etimologicamente, o belo (*bellus*) relaciona-se ao encanto e ao prazer, enquanto o feio (*foedus*) remete à ausência de harmonia (Suassuna, 2018).

Eco (2004) descreve o belo como algo agradável, sublime e maravilhoso, sustentando a conexão histórica e cultural entre o belo e o bom; contudo, ele adverte que "as coisas feias também compõem a harmonia do mundo por meio de proporção e contraste" (Eco, 2004, p. 85). Essa perspectiva sugere que a experiência estética se enriquece pela coexistência de elementos contrastantes, em que o feio pode acentuar a beleza, criando equilíbrio e profundidade. Dessa interação dinâmica emerge o grotesco, em que o feio não apenas contrasta, mas desestabiliza a harmonia tradicional do belo, tensionando a percepção do espectador, como se observa nas estéticas híbridas do ambiente digital, exemplificadas pelo filme *A Substância* (2024), que provoca o olhar entre o fascínio e a repulsa diante de corpos em transformação.

Platão (2008) define o belo como reflexo das formas[3] eternas e transcendentais, vinculadas ao divino e ao verdadeiro. Para ele, a beleza é uma via de acesso ao eterno, e não um atributo da arte: "[...] assim como a arte não pode produzir a verdade, também não poderia produzir beleza, que é atributo da ideia" (Dias, 2020, p. 4). Portanto, Platão apresenta o belo como uma via para a compreensão das verdades suprassensíveis, transcendendo o domínio material e artístico.

Aristóteles (2003) distancia-se da transcendência platônica ao situar a beleza no mundo físico, compreendendo-a como a harmonia entre as partes de um objeto. O feio também possui valor estético, especialmente

[3] Teoria da forma ou das ideias: na metafísica de Platão, o mundo físico é um mero reflexo ou imitação de um reino superior e não material conhecido como o mundo das formas (ou ideias) (Dias, 2020).

na comédia, em que a desarmonia pode gerar prazer pela representação artística: “nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância” (Aristóteles, 2003, p. 107). Dessa forma, o grotesco e o disforme não são excluídos da experiência estética, mas incorporados como elementos que ampliam suas possibilidades. A visão aristotélica fornece uma base para compreender o grotesco como estética do contraste e da ruptura, em que a desarmonia adquire um papel expressivo e crítico. Essa percepção é importante para compreender o modo como o grotesco atua em *A Substância* (2024), no qual o conforto visual gerado por formas equilibradas é constantemente atravessado por elementos de desconforto e deformidade, reafirmando a função estética da desarmonia.

No século XVIII, o Iluminismo introduziu uma nova abordagem à experiência estética. David Hume e, principalmente, Immanuel Kant deslocam a estética para a subjetividade. Para Hume (2004), a beleza, mesmo subjetiva, revela-se diversa entre os indivíduos, pois a “variedade de gostos é evidente até mesmo para o observador mais descuidado, [...] uma demonstração atenta evidenciará que ela é ainda maior na realidade que na aparência” (Hume, 2004, p. 328). No entanto, essa diversidade não impede que certos juízos estéticos adquiram alguma estabilidade, especialmente quando orientados por observadores com discernimento apurado, capazes de reconhecer qualidades que transcendem preferências particulares. É nesse sentido que Hume (2004) introduz a noção de “padrão do gosto”, associando-o ao julgamento daqueles cuja percepção foi refinada pela prática, pela comparação e pela ausência de preconceitos.

Kant (2016) integra a estética ao sistema filosófico ao propor que a beleza emerge da interação entre sujeito e objeto. O prazer desinteressado manifesta-se no gosto pelo belo que “[...] seria a única satisfação desinteressada e livre; pois não há nenhum interesse, seja dos sentidos ou da razão, coagindo ao assentimento” (Kant, 2016, §5, p. 106). Essa concepção sugere que a verdadeira apreciação estética decorre de uma harmonia livre entre imaginação e entendimento, proporcionando uma finalidade sem fim que, “[...] procuramos naturalmente em nós mesmos

[...] naquilo que constitui o fim último de nossa existência, a saber, a destinação moral" (Kant, 2016, §42, p. 198), conectando sensibilidade e racionalidade e antecipando a dimensão ética que será retomada por Schiller em sua reflexão sobre a educação estética.

Schiller (2017) propõe que a experiência do belo vai além da harmonia entre imaginação e entendimento, assumindo também uma dimensão formativa e ética. Para ele, a estética equilibra os impulsos racional e sensível, favorecendo o desenvolvimento moral e cultural sem perder de vista a subjetividade do juízo estético kantiano. Nesse sentido, a educação estética torna-se o caminho para o pleno desenvolvimento humano, pois "é mediante a cultura ou educação estética, quando [...] contemplando o belo, que o homem poderá desenvolver-se plenamente, tanto em suas capacidades intelectuais quanto sensíveis" (Suzuki, 2017, p. 14). Assim, a estética não se limita ao campo artístico, pois constitui um meio de formação integral, orientando valores éticos e culturais (Schiller, 2017).

É nesse horizonte que Schiller (2017) introduz o conceito de "impulso do lúdico", no qual a experiência estética equilibra os aspectos sensíveis e racionais da natureza humana e permite ao indivíduo transcender os limites da razão. Essa concepção reforça que a estética vai além da simples apreciação do belo, abrangendo as sensações, percepções e expressões, incluindo categorias como o grotesco.

A concepção de harmonia e equilíbrio defendida por Schiller (2017) é tensionada nos séculos seguintes, quando a arte e a filosofia passam a reconhecer a relevância estética do dissonante, do imperfeito e do desmedido. O ideal de beleza como síntese entre razão e sensibilidade abre espaço para a valorização de experiências que escapam à ordem e à proporção clássicas. Nesse movimento, a reflexão estética se volta também para o feio, compreendendo-o não mais como simples negação do belo, mas como dimensão constitutiva da sensibilidade e da criação artística.

O interesse teórico pela feiura surgiu no século XIX, entre pensadores idealistas alemães, como Karl Rozenkranz (2015)[4], autor do primeiro estudo sobre o feio, e Bernard Bosanquet (1915)[5]. Esses filósofos investigaram como a feiura poderia ser estetizada e idealizada artisticamente, e como suas variantes poderiam ser integradas a uma noção mais complexa de beleza.

Para Rozenkranz (2015) a arte também deve desvelar a feiura em toda a sua negatividade, mas com a mesma idealidade com que trata o belo. Ele chama a atenção para uma investigação sistemática sobre o feio – um aspecto inseparável do estudo estético da beleza – que deve ser compreendido a partir de suas especificidades, pois, assim como outros conceitos de conotação negativa, como o pecado e a injustiça, o feio faz parte da experiência humana e não é, simplesmente, a ausência do belo, mas a sua negação positiva. Isso sugere que o feio possui uma existência própria, não sendo apenas o oposto do belo, mas uma categoria distinta.

A concepção tradicional de feiura como simples oposição à beleza é redefinida no século XX, quando se estabelece como uma categoria estética, utilizada nas artes e na literatura para questionar e redefinir os conceitos tradicionais de beleza. Eco (2007) argumenta que a feiura não é apenas a ausência de beleza, mas um conceito subjetivo com significados simbólicos, sociais e culturais. O autor destaca como valores estéticos se entrelaçam com ideologias, poder e práticas culturais, mostrando que a feiura reflete padrões de uma época, e pode atuar como ferramenta de exclusão ou resistência, reforçando ou desafiando hierarquias sociais.

Eco (2007) classifica a feiura em três categorias: “feiura em si mesma”, “feiura formal” e “feiura artística”. A “feiura em si mesma”

[4] Em *Estética do Feio*, publicado em 1853, Rosenkranz desenvolve uma teoria sistemática do feio como categoria estética, analisando suas manifestações e sua relação dialética com o belo. Seu estudo influencia discussões posteriores sobre o grotesco e a estética da imperfeição.

[5] Em *Three Lectures on Aesthetics* (1915), Bernard Bosanquet entende que o feio pode integrar a arte quando contribui para uma unidade estética superior, sendo redimido pela forma e pelo significado. Essa concepção idealista vê a arte como expressão do espírito e da totalidade da experiência humana, e não apenas como representação do belo.

engloba elementos da realidade, reconhecidos como repulsivos, como decomposição, doenças ou deformidades físicas. A "feiura formal" caracteriza-se pela quebra de padrões estéticos, como desproporções e incoerências. Já a "feiura artística", ou intencional, é utilizada na arte para desafiar convenções estéticas e questionar normas sociais Essa última revela como as outras duas podem ser expressas artisticamente e teria como função provocar a ruptura do que é socialmente normatizado (Eco, 2007). O grotesco frequentemente combina esses tipos de feiura, criando uma estética que tensiona normas culturais e desperta reflexão crítica. Essa tensão também estrutura as imagens de *A Substância* (2024), as quais transformam o corpo feminino em campo de disputa entre o belo e o repulsivo, o erótico e o monstruoso.

Parret (2011) interpreta a feiura na estética contemporânea como uma categoria que ultrapassa o aspecto descritivo e visual para se constituir como experiência avaliativa e afetiva. Segundo o autor, a feiura adquire valor estético legítimo ao romper normas e parâmetros tradicionais de gosto. Embora ainda pertinentes, o belo e o feio cedem espaço ao "interessante" como principal critério de avaliação, especialmente em obras que buscam engajar cognição, moralidade e afeto. Assim, o feio e o grotesco tornam-se forças produtivas que expandem o campo estético e ético, evidenciando uma sensibilidade atravessada por tensões e afetos – uma ideia que ajuda a compreender o impacto sensorial e moral das imagens corporais dissonantes no filme analisado.

Sodré e Paiva (2014), em consonância com Parret (2011), afirmam que, na contemporaneidade, a experiência estética é caracterizada pela fragmentação de valores, criando uma "esteticidade difusa". Essa fragmentação, amplificada no espaço digital, influencia as experimentações do belo e do feio. Os autores rejeitam a visão tradicional da feiura como mera oposição ao belo, propondo-a como uma categoria estética, que frequentemente se manifesta como um reflexo do grotesco, mas que possui características próprias, as quais demandam uma produção específica.

As reflexões sobre o belo e o feio evidenciam as nuances da experiência estética, enfatizando que beleza e feiura são aspectos

existenciais da condição humana (Palmer, 2009). Nesse contexto, emerge o conceito de "beleza difícil", uma categoria estética que transcende a simples distinção entre o belo e o feio. A beleza difícil desafia o observador ao combinar elementos que geram tensão, estranhamento ou desconforto, mas que, paradoxalmente, ainda evocam apreciação estética. Essa forma de beleza confirma que a experiência estética é multifacetada e subjetiva, permitindo que o feio se integre à dinâmica estética como elemento essencial na reflexão sobre o grotesco e suas tensões.

No início do século XX, embora o termo "beleza difícil" ainda não fosse conhecido, a ideia já permeava discussões filosóficas sobre o belo e o feio, especialmente com o advento de movimentos artísticos como o Expressionismo, que contestaram a estética tradicional (Palmer, 2009). Bosanquet (1915) explora essa noção na estética moderna a partir de obras de arte que poderiam parecer desagradáveis ou desarmônicas, e exigiam um esforço do observador para serem apreciadas. Para ele, enquanto o belo clássico é facilmente reconhecido, a beleza em meio à desarmonia – presente em gêneros como o trágico, o terrível, o grotesco e o sublime – requer uma visão estética apurada[6]. No senso comum, a beleza difícil poderia ser facilmente classificada como feiura, pois esta seria uma falha de expressão ao se tratar de apreciação estética (Palmer, 2009).

Para Verschaffel (2019), as reflexões acerca da beleza difícil giram em torno da ideia de que a feiura não é meramente a ausência de beleza, mas sim um conceito complexo e multifacetado com múltiplas camadas simbólicas, históricas e culturais, podendo ser abordado a partir de diferentes perspectivas. Um aspecto chave destacado por ele é a distinção entre dois tipos de feiura: a primeira sendo as qualidades inerentes de um objeto ou entidade tradicionalmente consideradas feias; e a segunda inerente à representação intencional da feiura na arte para fins expressivos ou estéticos. É possível afirmar que essa distinção reforça o potencial transgressor e expressivo do grotesco, que transcende à oposição simplista

[6] Importante destacar que Bosanquet (1915) não delimita explicitamente esses gêneros, mas eles se encaixam na ideia de beleza difícil porque desafiam as concepções clássicas de harmonia e perfeição.

entre o belo e o feio, evidenciando a relação dinâmica e interdependente entre ambas as categorias.

A beleza difícil incorpora o feio e o disforme como elementos constitutivos da experiência estética, tornando-se um ponto de convergência entre o belo e o grotesco, a qual é essencial na análise do corpo híbrido e decadente em *A Substância* (2024). Essa forma de beleza, que nasce da tensão e do desconforto, anuncia uma estética própria da contemporaneidade, que é fragmentada, ambígua e permeada por afetos contraditórios. Ao expandir os limites da sensibilidade e questionar a supremacia do belo, a beleza difícil pavimenta o caminho para a compreensão do grotesco, especialmente o grotesco feminino, como categoria estética e política, pois atua como dispositivo de resistência e reconfiguração simbólica que permite imaginar outros modos de ser e de estar no mundo (Russo, 2000).

A partir dessa perspectiva, a próxima seção tem por objetivo examinar como o grotesco, especialmente no contexto digital, configura-se como força crítica capaz de desestabilizar regimes de visibilidade e desafiar os padrões normativos do corpo e da imagem.

A estética do grotesco: do clássico ao digital

O grotesco, como manifestação artística e cultural, oferece uma visão provocativa da experiência humana, transcendendo tempo e espaço. Santos (2009) afirma que o grotesco apresenta uma teorização complexa, sujeita a diferentes definições conforme a perspectiva adotada e a época em que é observado. Essa instabilidade conceitual reflete tanto a diversidade das formas artísticas quanto as mudanças nos modos de recepção ao longo dos séculos:

> Variando de acordo com os valores estéticos de período histórico para período histórico, de artista para artista, e mesmo no âmbito da fruição estética de espectadores particulares, o grotesco mostra-se como

> uma categoria mutável; portanto, seu conceito é um terreno movediço para os que buscam uma sentença universal para a definição do que ele seja (Santos, 2009, p. 135-136).

A dificuldade em estabelecer uma definição clara para o termo se deve à natureza variável do grotesco, que se manifesta de diferentes formas: trágico, horrível, monstruoso, cômico, fantástico, estranho, bizarro etc.; e em diferentes áreas de expressão artística e cultural, parecendo ser quase impossível mapear a variedade e a complexidade dos elementos que o constituem. A esse respeito, Harpham (1976) afirma que o grotesco é a mais escorregadia das categorias estéticas, e que sua definição "[...] quase tão fluida quanto a da beleza, serve para uma época – ou até para um único indivíduo – de cada vez" (Harpham, 1976, p. 461, tradução nossa)[7].

Sodré e Paiva (2014, p. 214, p. 33) chamam a atenção para a importância da estética como meio para identificar as formas grotescas antes do surgimento do termo grotesco:

> Por meio da categoria estética, pensadores e críticos puderam identificar formas grotescas [...] antes do aparecimento da palavra e de sua associação a um juízo de gosto [...]. Figuras mitológicas como a hidra de sete cabeças, os ciclopes, as harpias são assim identificadas por Victor Hugo no prefácio da peça *Cromwell*.

Popularmente, o termo grotesco[8] é usado como sinônimo de bizarro, estranho, feio, anormal, extravagante, irônico. Etimologicamente, "a 'grotesca', isto é grotesco, e os vocábulos correspondentes em outras

[7] "[…] *almost as fluid as that of beauty, is good for one era-even one man-at a time*".

[8] Em sua origem, o termo "grotesco" designava afrescos com figuras híbridas inspirados nas *Metamorfoses* de Ovídio e descobertos nas grutas das Termas de Tito, em Roma, no século XV. Esse estilo decorativo, marcado por temas humorísticos e fantásticos como mulheres-colunas, criaturas híbridas e carrancas (*mascheroni*), recebeu o nome grotesco em alusão a essas grutas (*grotte*) (Kayser, 2013; Bakhtin, 1987).

línguas são empréstimos tomados do italiano. *La grottesca* e *grottesco*, como derivações de *grota* (gruta)" (Kayser, 2013, p. 17).

Russo (2000) faz uma analogia entre a etimologia do termo grotesco – derivado de *grotta*, que significa gruta ou caverna – e o corpo feminino, frequentemente associado à ideia de cavernoso. Segundo a autora, a fisiologia interna do corpo da mulher, assim como as cavernas, remete a cavidades, profundidades e espaços ocultos, características que evocam tanto fascínio quanto desconforto. Essa metáfora sugere uma relação simbólica entre o grotesco e as representações do corpo feminino como um espaço de mistério, transgressão e diferença, desafiando os padrões normativos e expondo as contradições das construções culturais sobre gênero e corpo. Ela também aponta como essas associações, muitas vezes impregnadas de ambivalência, reforçam o potencial disruptivo do feminino grotesco, especialmente em narrativas culturais que oscilam entre a veneração e a aversão ao corpo feminino como espaço simbólico de criação e caos (Russo, 2000).

Bakhtin (1987) foi o primeiro a relacionar o grotesco ao corporal e ao mundano, associando-o ao carnaval, a partir da análise do romance *Gargântua e Pantagruel*[9], que utiliza elementos grotescos na representação de personagens, situações e imagens corporais como forma de crítica social e cultural. Essas imagens, marcadas pela comicidade típica das eras medieval e renascentista, manifestam-se em festivais carnavalescos, rituais e encenações com anões, bufões, gigantes e monstros, além da literatura satírica. Tais expressões da cultura popular emergente negavam os ideais clássicos da estética greco-romana que sustentavam a arte renascentista, centrada na ideia de um corpo acabado, isolado e perfeito, sem vínculos com a coletividade. Nessa tradição, elimina-se tudo o que sugira crescimento, transformação ou relação com o corpo popular: "retiram-se as excrescências e brotaduras, apagam-se as protuberâncias [...], tapam-se os

[9] Obra do escritor francês François Rabelais, do século XVI, composta por cinco romances que narram, em tom cômico e satírico, as aventuras dos gigantes Gargântua e Pantagruel. Considerado precursor do grotesco, Rabelais inspirou autores como Victor Hugo, que mais tarde associou o conceito à modernidade (Mazzocut-Mis; Rozzoni, 2018).

orifícios" (Bakhtin, 1987, p. 26). Na perspectiva bakhtiniana, essas manifestações populares representam a ruptura com valores convencionais dominantes, os quais a sociedade impunha sobre si mesma.

O "carnaval" de Bakhtin é caracterizado pela inversão temporária das normas, pela celebração do corpo e do profano, e pela presença do grotesco. Esse corpo é um corpo social, cujo princípio não se encontra no corpo biológico, mas no povo que, como unidade, transforma-se continuamente (Bakhtin, 1987). A noção de carnavalesco é o cerne do realismo grotesco de Bakhtin, pois o carnaval permite a fusão de oposições – alto e baixo, cultura popular e erudita, vulgaridade e refinamento – que encontram novas maneiras de se combinar. No realismo grotesco as imagens são caracterizadas por dois traços construtivos: o tempo, que se manifesta por meio da constante transformação, "[...] de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução" (Bakhtin, 1987, p. 21); e a ambivalência, "[...] *os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce,* o *princípio e o fim da metamorfose* – são expressados em uma ou outra forma" (Bakhtin, 1987, p. 22, grifos do autor).

Essas imagens destacam os processos corporais, como "o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal com toda a sua materialidade imediata [...]" (Bakhtin, 1987, p. 22). Bakhtin (1987, p. 23) evidencia essas características nas estatuetas de terracota da antiga cidade de Kertch, na Rússia, que retratam velhas grávidas, "[...] um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz [...] combinam-se ali o corpo decomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida". Esses corpos metamórficos representam tempo e ambivalência; uma semiótica da carnavalização, da festa e do riso, e convergem para a comparação moderna entre o corpo feminino e o grotesco que, metaforicamente, é grotesco (Russo, 2000).

O realismo grotesco, cujo princípio material e corporal se manifesta de forma universal, festiva e utópica, integra-se a todos os outros aspectos da

vida, sejam positivos ou negativos, espirituais ou materiais, nobres ou vulgares, e aplica-se a diferentes contextos excludentes, em que dualidades como vida e morte, sagrado e profano emergem de maneira visceral. Não há prevalência de um sobre o outro, mas sim uma integração completa, assemelhando-se a um verdadeiro evento carnavalesco (Bakhtin, 1987).

O corpo do realismo grotesco é caracterizado pelo disforme, monstruoso, horrendo e exagerado, "é um corpo que não tem lugar dentro da 'estética do belo' forjada na época moderna" (Bakhtin, 1987, p. 26). Dialogando com Bakhtin (1987), Russo (2000, p. 14) enfatiza a presença constante de elementos corporais no grotesco, como "sangue, lágrimas, vômito e excrementos – todos os detritos do corpo que são separados e colocados com horror e repugnância [...]". Isso ajuda a explicar por que o termo grotesco se associou, ao longo do tempo, à deformidade, à estranheza e à aceitação do imperfeito, entre outros caminhos de compreensão e apreciação do termo na contemporaneidade.

Essa materialidade excessiva encontra eco nas imagens do filme *A Substância* (2024), em que o corpo feminino se deforma, duplica-se e se degrada em uma estética de repulsa e fascínio, evidenciando o grotesco como transgressão das fronteiras entre o belo e o abjeto, cujo conceito também dialoga com o realismo grotesco. De acordo com Kristeva (1982), o abjeto refere-se à reação humana de horror ou nojo diante de algo que ameaça a quebra da distinção entre o eu e o outro, ou entre o sujeito e o objeto. "Não é a falta de limpeza ou de saúde que causa o abjeto, mas aquilo que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O entrelugar, o ambíguo, o composto" (Kristeva, 1982, p. 4, tradução nossa)[10]. Em outras palavras, é a nossa reação física e psicológica a algo que ameaça nossa identidade ou as regras e fronteiras estabelecidas como normais.

[10] Original: "*It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite*".

Kristeva (1982, p. 4, tradução nossa)[11] associa o abjeto a aspectos repulsivos do corpo, na medida em que ele materializa o colapso entre vida e morte, "o cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o grau máximo do abjeto: é a morte que contamina a vida" (Kristeva, 1982, p. 4, tradução nossa). Nesse sentido, a abjeção emerge daquilo que é profundamente ligado ao próprio eu – fluidos, feridas, secreções e restos corporais –, mas que precisa ser expulso para que o sujeito e a cultura mantenham sua integridade. Assim como o grotesco, o abjeto transgride fronteiras e perturba a ordem simbólica, revelando o que é excluído para que a identidade se mantenha estável.

Se no realismo grotesco o corpo é celebrado como parte do ciclo vital e, em Kristeva (1982), o abjeto revela sua face inquietante ao expor o limite entre o eu e o outro, em Kayser (2013) o grotesco adquire contornos mais sombrios, voltando-se para o monstruoso e o não-humano. Kayser (2013) compreende o grotesco como uma categoria estética que articula contradição e dualidade, e enfatiza o monstruoso como figura de inquietação. Ao se afastar do tom festivo do grotesco popular e da corporeidade do abjeto, Kayser (2013) concebe o grotesco como expressão da cisão entre o homem e o mundo, em que o estranho e o terrível se tornam centrais à experiência moderna.

Inicialmente tratado como subclasse do riso, do baixo ou do burlesco, o grotesco assume novo sentido entre o Neoclassicismo e o Romantismo, quando o olhar moderno substitui o tom alegre medieval (Bakhtin, 1987) por uma visão trágica e introspectiva da existência. Nesse "grotesco romântico", o riso torna-se sarcástico e irônico, revelando a desordem e o absurdo do mundo. Essa transformação histórica evidencia o afastamento do grotesco de suas raízes populares, e reflete o mal-estar da modernidade, na qual a fragmentação do sujeito e a perda de unidade entre homem e mundo consolidam o grotesco como uma estética da ambiguidade e do desconcerto (Kayser, 2013).

---

[11] Original: "*The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life*".

Sodré e Paiva (2014) analisam a complexidade do grotesco sob uma perspectiva filosófica e sociológica, caracterizando-o como uma categoria estética fluida que se adapta e se manifesta de maneiras distintas na atualidade. Para os autores, o grotesco não se limita a uma definição estática ou universal, mas emerge como um fenômeno dinâmico, influenciado tanto por contextos culturais quanto por transformações sociais, incorporando elementos de excesso, ambiguidade e subversão que ressoam com as tensões da modernidade. Essa fluidez ecoa em expressões artísticas que misturam humor negro, corporalidade exagerada e críticas à ordem social, evidenciando a potência do grotesco como reflexo das contradições e rupturas próprias do nosso tempo.

Desse modo, como um princípio de deformação, o grotesco nos permite combinar, por meio da imaginação, o que nunca se une no mundo real, como também separar o que, na realidade, está sempre junto, instaurando uma estética que desestabiliza as fronteiras rígidas do pensamento clássico e amplia a percepção da experiência humana. Sua natureza polimorfa, volátil e fluida desafia a tendência de ver o mundo de maneira simplista, rejeitando categorias opostas e absolutas e promovendo uma estética da ambiguidade e da multiplicidade (Mazzocut-Mis; Rozzoni, 2018).

Destacamos, mais uma vez, que a potência do grotesco não se limita ao campo do estético, pois está imbricado em dimensões éticas e políticas (Canevacci, 2008), constituindo um campo de experiências em que valores e afetos circulam inseparáveis das formas visuais (Deleuze; Guattari, 1992). Essa compreensão do estético, sempre atravessado pelo ético, permite ampliar a leitura do grotesco como experiência que extrapola padrões formais e alcança práticas culturais mais amplas.

A fluidez e a potência transgressoras do grotesco dialogam com a distinção entre espaço liso e espaço estriado (Deleuze; Guattari, 1997). O espaço estriado, ligado ao sedentário, ao aparelho de Estado (Deleuze; Guattari, 1997) e à organização é um espaço delimitado, com fronteiras definidas e estruturas fixas, que busca organizar e delimitar o território da experiência estética. Nesse espaço, o belo e o feio são categorizados dentro da rigidez de padrões normativos. Já o espaço liso – aberto, sem limites

claros, em que o movimento é livre e fluido –, é associado ao nômade, à máquina de guerra e à experimentação. É o espaço que valoriza a continuidade, a fluidez e a multiplicidade, permitindo a circulação de formas e significados sem a necessidade de enquadramento fixo. O grotesco, ao desestabilizar normas e transitar entre categorias, insere-se no espaço liso e promove uma estética da metamorfose, do excesso e da transgressão.

Na cultura digital, essa interação entre espaço estriado e liso é intensificada pela natureza remixável da arte. A digitalização permite que obras de arte sejam facilmente manipuladas, combinadas e redistribuídas, rompendo as fronteiras entre o liso e o estriado. A cultura digital também amplifica a acessibilidade e a disseminação dessas interações, como nas performances digitais ou nas narrativas visuais de novas mídias, permitindo que um público mais amplo participe da criação e do consumo de arte. As novas mídias, como plataformas de *streaming* social – YouTube, Instagram, TikTok e outras – são terrenos férteis para essa fusão de estilos, em que os usuários remixam conteúdos de maneira contínua e colaborativa.

Segundo Manovich (2001), as novas mídias são definidas por características como a modularidade (estrutura fragmentada que permite recombinações); a variabilidade (capacidade de gerar múltiplas versões de um mesmo objeto); e a automação (processo que facilita a manipulação criativa). Essas propriedades potencializam a hibridização estética: vídeos que combinam técnicas de animação clássica com efeitos visuais grotescos criam uma experiência que desafia as categorizações tradicionais, mesclando harmonia e deformidade em uma estética modular e variável.

Assim, o grotesco e o clássico coexistem em uma dança contínua de transgressão e reafirmação, refletindo não apenas a potência criativa da arte contemporânea, mas também a complexidade e a multiplicidade da experiência humana na era digital, em que a automação e a participação coletiva reconfiguram os limites do discurso visual.

O grotesco feminino no digital: visibilidades e tensões em *A Substância*

Han (2016) identifica, na cultura moderna, o predomínio de uma positividade visual lisa, agradável e imediata, que reprime o negativo e o disforme, instaurando um regime de beleza polida e superficial, em que o "[...] o sujeito da modernidade faz do belo alguma coisa de positivo, tornando-o objeto de agrado" (Han, 2016, p. 27). A estética do liso e do polido configura um fenômeno genuinamente contemporâneo, pois, como observa o autor, "[...] a estética moderna do belo começa com a estética do liso. [...] o belo é sobretudo liso" (Han, 2016, p. 28).

Na estética do liso não há espaço para o imperfeito, para o rugoso; o liso se isola em expressões positivas do sujeito, sem a presença da contradição e da negatividade que enriquecem a beleza. A estética do liso, portanto, habita o espaço estriado (Deleuze; Guattari, 1997), em que as superfícies são controladas, ordenadas e previsíveis, configurando uma forma de escapismo da realidade com toda a sua rugosidade. Inserida na cultura digital, essa estética se traduz em um modo de ser e de se relacionar que privilegia a homogeneidade e a ausência de atrito, a qual se manifesta em objetos tecnológicos, corpos, espaços e discursos que privilegiam a homogeneidade e a ausência de atrito. Nesse sentido, a busca pela perfeição e pelo conforto leva à negação do rugoso e da diferença, resultando em homogeneização cultural e superficialidade das relações humanas e da experiência estética (Han, 2016).

No ambiente digital, a predominância da estética do liso molda a percepção de beleza, associando uniformidade visual a padrões idealizados. Essa busca incessante pela perfeição, no entanto, pode resultar no grotesco: procedimentos estéticos extremos e edições digitais distorcem a naturalidade do corpo, criando um ideal artificial que se afasta da harmonia. Assim, enquanto a estética digital define novos padrões de beleza, também evidencia as contradições e os excessos de uma cultura obcecada pela perfeição.

Han (2016) contrapõe essa transformação ao distinguir o belo natural do belo digital, marcado pela homogeneidade e pela polidez. Ele

argumenta que a estética digital elimina a alteridade, criando um espaço de autocontemplação onde os indivíduos se agradam apenas em si mesmos. O belo requer opacidade e sombras, pois o completo desvelamento pode dissipar seu encanto e destruir sua essência. Dessa forma, o digital não apenas redefine os padrões estéticos, mas também altera a relação com o belo, ao ignorar o papel do encobrimento como elemento fundamental na experiência estética.

No digital, a celebração do corpo feminino pelo viés da estética do liso e do polido cria um palco virtual para as manifestações do grotesco feminino, que se manifesta tanto na busca pela perfeição quanto em sua forma crítica, de caráter educativo (Sodré; Paiva, 2014). Ao representar o feminino de maneira distorcida e provocativa, o grotesco configura-se como uma estratégia de resistência, uma linha de fuga (Deleuze; Guattari, 1997), que desafia padrões patriarcais e reconfigura as noções de belo e feio. Por meio de produções coletivas, remixagem e redistribuição de imagens, o digital potencializa essas representações, combinando materialidades virtuais e simbólicas que desestabilizam narrativas hegemônicas sobre corpo e identidade feminina, questionando diretamente as expectativas visuais contemporâneas.

Segundo Eco (2007), o grotesco transcende o campo visual, adentrando o simbólico e o cultural, funcionando como um espelho que reflete as expectativas e as angústias sociais contemporâneas. Imagens grotescas do feminino, criadas por inteligência artificial, filtros ou remixagens de obras clássicas, frequentemente exploram a tensão entre o humano e o monstruoso, o belo e o repulsivo, revelando o impacto dos padrões de beleza e de conduta aos quais a mulher é submetida, ora corroborando ora denunciando esses padrões.

Releituras de figuras clássicas como Medusa exemplificam esse movimento: algumas enfatizam traços exagerados e híbridos, que fundem o humano ao monstruoso e expõem o "excesso" como crítica à racionalidade estética; outras, embora incorporem elementos grotescos, mantêm diálogo com os ideais de beleza, oscilando entre os espaços estriado e liso (Deleuze; Guattari, 1997).

FIGURA 1 — Medusa: entre os espaços estriado e liso



Fonte: Gerada por Pixabay, em 27 de novembro de 2023 e em 19 de setembro de 2023[12].

No panorama atual da cultura visual, as imagens grotescas do feminino revelam que a fluidez e a efemeridade das relações contemporâneas também se refletem na busca incessante por uma imagem idealizada e mutável, evidenciando a fragmentação e a reconfiguração de identidades visuais e culturais. Assim, essas imagens não apenas explicitam as pressões impostas ao corpo feminino, mas também assumem uma dimensão política ao se tornarem territórios de contestação que expõem dinâmicas de exclusão e controle que regulam os corpos femininos. Essas representações confrontam as violências simbólicas e materiais historicamente associadas ao gênero feminino, tensionando as fronteiras entre subversão e normatividade na estética contemporânea (Russo, 2000).

Sob outra chave conceitual, o corpo grotesco pode ser pensado como potência de desterritorialização, análoga à máquina de guerra de Deleuze e Guattari (1997). A máquina de guerra representa as forças criativas e disruptivas que desafiam as estruturas estabelecidas, é "exterior ao aparelho de Estado" (Deleuze; Guattari, 1997, p. 7), ou seja, é uma força de invenção que destrói, mas também cria mundos possíveis, e opera fora das normas e sistemas hierárquicos convencionais. Ao introduzir excessos e desproporções, o grotesco desfaz codificações do aparelho de

[12] Disponível em: https://pixabay.com/pt/illustrations/ai-gerado-medusa-mitologia-monstro-8413791/ e em https://pixabay.com/pt/illustrations/ai-gerado-medusa-mitologia-grego-8258753/.

Estado e produz uma micropolítica do olhar, própria da máquina de guerra (Deleuze; Guattari, 1997), deslocando o espectador do conforto visual da estética do liso. Em *A Substância* (2024), essa micropolítica se manifesta quando o corpo feminino, antes idealizado, desorganiza-se em imagem e sentido, fazendo o olhar oscilar entre fascínio e repulsa.

No escopo deste estudo, interessa-nos a micropolítica que se processa nas intensidades, nos afetos e nas forças imanentes que atravessam o corpo e a imagem, pois é nesse plano micro que o grotesco atua, desorganizando os códigos hegemônicos e instaurando pequenas resistências nos modos de ver e sentir. Nesse sentido, o grotesco emerge como possibilidade de visibilizar corpos outros, fora dos padrões estéticos já consolidados, abrindo brechas para novas formas de existir e representar o feminino. Como potência estética e política, o grotesco reorganiza afetos e desloca o olhar, fazendo do corpo grotesco feminino uma força insurgente que recusa a passividade da imagem domesticada e faz emergir o excesso, o erro e o desvio.

Estrelado por Demi Moore, *A Substância* (2024) explora temas como beleza, velhice, identidade e autoaceitação por meio do grotesco, levando o espectador a refletir sobre o impacto das expectativas sociais e da obsessão pela perfeição que impõem às mulheres um alto custo emocional e psicológico.

O filme narra o dilema de Elisabeth Sparkle (Demi Moore), uma celebridade em declínio, demitida por seu produtor por ser considerada "velha demais". Desesperada para recuperar sua fama, Elisabeth recorre a uma droga do mercado negro – "a Substância" – que promete rejuvenescimento extremo e imediato, cujos efeitos colaterais são inesperados e assustadores. Essa droga, a partir da própria Elizabeth, cria uma versão mais jovem e idealizada dela mesma (Margaret Qualley), levando a uma complexa e intensa luta interna entre suas duas identidades. A atuação de Demi Moore traz profundidade à personagem, tornando o filme uma crítica contundente à indústria da beleza e à busca implacável pela juventude.

Embora esse filme seja um produto audiovisual tradicional, sua produção, circulação e recepção estão intrinsecamente conectadas ao

ambiente digital, especialmente por meio de plataformas de *streaming* e redes sociais, onde a obra alcança seu público e gera debates. Sua narrativa, centrada no culto à beleza e na transformação do corpo feminino, dialoga com dinâmicas digitais em que corpos são editados, filtrados e espetacularizados. As plataformas digitais formam um ecossistema onde as pessoas "fazem" o digital ao mesmo tempo em que o consomem (Horst; Miller, 2012), reconfigurando recepções, comentários e remixagens do corpo feminino em narrativas como *A Substância* (2024).

Nesse contexto, *A Substância* (2024) exemplifica como a estética do grotesco opera como uma crítica ao ideal de beleza hegemônico ao expor as contradições entre o humano e o tecnológico. A narrativa traduz visualmente as disputas simbólicas próprias da cultura digital – um espaço em que a imagem do corpo é incessantemente moldada, aperfeiçoada e replicada segundo normas sociais e expectativas estéticas. Assim, o grotesco emerge como estratégia de resistência à lógica da perfeição e da transparência, revelando as fissuras entre o real e o virtual na construção do feminino.

O conceito de *bodyscape* (Canevacci, 2008) contribui para compreender esse dispositivo visual: o corpo como paisagem editável e cenografada pela câmera, pela montagem, pelos filtros, em que a "estética do liso" (Han, 2016) convive com fissuras e excessos grotescos (Bakhtin, 1987; Russo, 2000). Nesse corpo-paisagem, a estética se converte em campo ético, pois expõe as escolhas do olhar: o que deve ser polido, o que deve ser revelado, e o que é deliberadamente ocultado. No filme, o corpo feminino é transformado em um campo de forças onde o realismo grotesco (Bakhtin, 1987), a corporeidade (Russo, 2000) e o abjeto (Kristeva, 1982) se entrecruzam, expondo a obsessão contemporânea pelos padrões de beleza, que culmina em uma transformação que desconstrói completamente o corpo feminino, revelando sua vulnerabilidade, fluidez e capacidade de metamorfose.

Essa transformação grotesca evoca não apenas a ruptura estética, mas também a simbólica, ao desafiar os limites do humano e expor a relação entre o natural e o artificial. Fundindo contrários em um híbrido ou

colagem, o grotesco dá origem a um fenômeno em transformação, uma metamorfose ainda inacabada, de morte e nascimento, crescimento e devir. É correto dizer que a própria natureza do grotesco reside na metamorfose perpétua e interminável de uma forma em outra (Bakhtin, 1987). A assertiva de Bakhtin (1987) se concretiza no filme *A Substância* (2024), que coloca em evidencia as tensões contemporâneas entre os ideais de beleza e a deformação grotesca do corpo feminino. A narrativa aborda a obsessão por padrões estéticos inalcançáveis e os extremos a que esses ideais podem levar, retratando corpos que se tornam verdadeiras caricaturas de si mesmos após sucessivos procedimentos estéticos.

No limiar entre o biológico e o tecnológico, o grotesco questiona o próprio significado de ser humano no digital. Horst e Miller (2012, p. 108, tradução nossa) afirmam que o conceito de ser humano é construído culturalmente e regulado por normas sociais, "podemos empregar tecnologias para moldar nossa concepção do que significa ser humano, mas é a nossa definição de ser humano que medeia o que a tecnologia é, e não o contrário"[13]. Em *A Substância* (2024), essa relação aparece na forma como a cultura normaliza e define humanidade e feminilidade, orientando o que a tecnologia revela ou oculta. Essa leitura reforça que a cultura orienta os usos e as significações do tecnológico, inclusive na representação do corpo grotesco, o qual expressa a potência humana de moldar visibilidades e controle.

O filme também dialoga com a ideia de que o grotesco é uma crítica ao corpo idealizado da modernidade. Han (2016) observa que a obsessão contemporânea pelo "liso" e pela perfeição elimina as marcas da negatividade, do erro e da humanidade. Assim, *A Substância* inverte essa lógica, ao mostrar corpos que, em sua busca por uma perfeição inatingível, tornam-se irreconhecíveis, grotescos e desprovidos de identidade.

Bakhtin (1987) destaca que o grotesco também tem uma função regenerativa e libertadora: ele destrói para reconstruir, dissolve hierarquias

[13] Original: "*We may employ technologies to shape our conceptualization of what it means to be human, but it is our definition of being human that mediates what the technology is, not the other way around*".

e abre espaço para novas possibilidades de existência. No caso de *A Substância* (2024), a transformação grotesca não é apenas um colapso do corpo idealizado, mas também uma metáfora para a resistência contra os padrões de beleza impostos. O corpo grotesco, com suas imperfeições evidentes, recusa a ordem e desafia as convenções, criando um espaço onde o humano e o monstruoso coexistem.

A cena em que uma versão jovem de Elisabeth Sparkle emerge das suas costas dialoga com a concepção bakhtiniana do grotesco. Segundo Bakhtin (1987), o corpo grotesco é sempre situado em momentos limítrofes da existência, próximos ao nascimento ou à morte, ressaltando a conexão entre o ventre e o túmulo, o início e o fim da vida.

> O corpo é sempre de uma idade tão próxima quanto possível do nascimento ou da morte: a primeira infância e a velhice, com ênfase posta na sua proximidade do ventre ou do túmulo [...], os dois corpos se reúnem em um só. A individualidade é mostrada no estágio de fusão: agonizante já, mas ainda incompleta: é um corpo simultaneamente no umbral do sepulcro e do berço, não é mais um único corpo nem são tampouco dois; dois pulsos batem dentro dele: um deles, o da mãe, está prestes a parar (Bakhtin, 1987, p. 23).

Trazendo a reflexão de Bakhtin (1987) para o contexto do filme, os dois corpos na cena não representam uma separação completa, mas uma coexistência paradoxal de duas vidas que dependem de um único corpo: a individualidade da mulher jovem que emerge e a da mulher madura encontram-se em um estado de transição, simultaneamente em dissolução e em renovação. Essa duplicidade ecoa a lógica do corpo grotesco, sempre inacabado e em expansão, que incorpora o novo sem eliminar o antigo.

FIGURA 2 — O “nascimento” do eu idealizado



Fonte: *A Substância* (2024, 27min27s.; 27min42s.).

Russo (2000) também compara a constante metamorfose do grotesco com o corpo da mulher, cuja capacidade de gestação e transformação simboliza a alteridade e a potencialidade de mudança. Desse modo, a associação do feminino com o grotesco revela tanto as ansiedades culturais em torno do corpo e do poder das mulheres quanto a capacidade de essas representações desafiarem e reimaginarem essas ansiedades.

O “nascimento” da versão jovem de Elizabeth destaca essa proximidade com o ventre, simbolizando o renascimento, enquanto a separação grotesca de sua “geradora” aponta para a fragmentação e a morte de uma parte do que existia antes. No limite dessa fusão, o corpo deixa de ser único ou plenamente individual e assume um estado liminar, sendo, ao mesmo tempo, um e dois. Essa representação de um corpo em constante transformação evidencia a fluidez do grotesco como categoria estética, em que o ciclo da vida e da morte se sobrepõem de forma inseparável (Bakhtin, 1987).

Sob uma outra perspectiva, Deleuze e Guattari (1997) permitem ler esse “nascimento” como linha de fuga em que o duplo que emerge não é mera réplica, mas uma força de desterritorialização, um movimento próprio da máquina de guerra que desfaz as segmentações da identidade e abre um entrelugar onde o corpo é, ao mesmo tempo, um e dois. A imagem visceral e abjeta do corpo que dá vida a outro corpo funciona como metáfora visual de resistência, celebrando o grotesco como expressão de

vulnerabilidade e potência, capaz de transgredir a normatização e propor novos significados para o feminino no contemporâneo.

A conexão entre o grotesco e os fluidos corporais é central para essa discussão. Bakhtin (1987) e Russo (2000) veem o corpo grotesco como aquele que se expande e transborda, simbolizando tanto o excesso quanto a fusão com o mundo. No filme, os fluidos que escorrem e se acumulam em torno do corpo são uma rejeição visual da ideia de controle e contenção que define o corpo clássico. Eles representam a vida em sua forma mais crua, visceral e mutável, conectando o corpo à natureza e à condição humana em sua essência (Russo, 2000). Essa perspectiva ressalta como o grotesco, ao invés de meramente chocar ou repelir, pode configurar novas formas de interpretar e compreender os corpos e suas representações culturais.

Na cena em que a protagonista aparece envelhecida, negligenciada e insana, somos confrontados com uma representação do corpo feminino decadente e rejeitável. O abjeto emerge quando Elizabeth é confrontada com aquilo que ameaça as fronteiras do eu, o que não pode ser assimilado, mas que também não pode ser ignorado. O grotesco e o abjeto convergem naquilo que perturba a ordem simbólica por meio da deformidade e da fragmentação do corpo (Kristeva, 1982). Nessa perspectiva, o corpo envelhecido pode ser interpretado como uma manifestação do abjeto, que se refere a algo que perturba a ordem e provoca repulsa ou rejeição, pois representa o que não está em conformidade com os padrões.

FIGURA 3 — A velhice como manifestação do abjeto



Fonte: *A Substância* (2024, 92min27s.; 98min20s.).

Sob a ótica patriarcal e romantizada, o corpo feminino envelhecido desafia as expectativas culturais e simbólicas atribuídas ao feminino. É um corpo idealizado como símbolo de fertilidade, juventude e beleza, e que perde essa conexão com os ideais hegemônicos de feminilidade quando envelhece, tornando-se um espaço de desconforto cultural e psíquico. A personagem é retratada de forma monstruosa e abjeta porque seu corpo reflete uma ruptura com o idealizado: ela não se conforma ao arquétipo de feminilidade jovem, bela e desejável. Pelo contrário, seu estado físico e mental simboliza a deterioração, a decadência e a negação da vitalidade que a cultura espera do corpo feminino.

A negação do corpo envelhecido, como representado no filme, alinha-se com a tendência de rejeição cultural que Kristeva (1982) também associa ao abjeto. É como se a sociedade dissesse que esse corpo é "outro", algo que não deve ser visto, mas sim escondido ou ignorado. Dessa forma, o corpo feminino envelhecido é um lembrete incômodo da finitude e da vulnerabilidade humana. O corpo abjeto representado no filme nos atrai e nos repele; ele nos afeta por estar associado a elementos que lembram à fragilidade da existência: a degradação, a morte e o colapso da integridade física. A repulsa ao corpo envelhecido reflete o medo social da perda de forma e vitalidade, funcionando como uma forma de abjeção cultural que reafirma os ideais de juventude, beleza e produtividade. Ao ser retratada de forma negligenciada e insana, a personagem simboliza esse limite entre o humano e o abjeto, onde a sociedade exclui o que ameaça sua integridade simbólica.

Essa representação também revela um mecanismo cultural de controle sobre o feminino, em que a mulher, ao envelhecer, é simbolicamente exilada do espaço público, "as mulheres e seus corpos, certos corpos, em certos sistemas públicos, em certos espaços públicos, já são sempre transgressores – perigosos e em perigo" (Russo, 2000, p. 77). A cena, ao retratar a personagem de maneira grotesca, escancara como as narrativas culturais reforçam a exclusão do corpo feminino envelhecido, ao invés de o celebrá como natural e inerente à condição humana. Essa exclusão não é apenas social, mas também psíquica, pois o abjeto ameaça

o senso de identidade e integridade do sujeito, sendo, por isso, rejeitado e condenado ao esquecimento (Kristeva, 1982).

O corpo feminino envelhecido retratado no filme também pode ser compreendido à luz das reflexões de Schiller (2017) sobre educação estética e moral. O processo que o autor chama de "impulso lúdico" conduz o indivíduo a uma compreensão mais profunda de valores morais. No filme, o envelhecimento do corpo revela uma falha social e cultural na integração da dimensão estética ao reconhecimento moral da humanidade inerente a esses corpos. Grotesca, seria, então, toda mulher que não está em conformidade com o estereótipo imposto pela sociedade e, por isso, ela sofre as consequências dessa não conformidade? O tratamento do envelhecimento como algo abjeto e grotesco revela a ausência de um olhar estético e moral equilibrado, sendo substituído por uma lógica excludente que desumaniza e marginaliza. Esse tratamento perpetua valores superficiais, em que o belo é restrito aos padrões de juventude e harmonia física em detrimento de uma apreciação mais ampla da condição humana.

No desfecho do filme, ocorre uma transformação radical da versão jovem da personagem. Um corpo jovem e belo se transforma em grotesco monstruoso, rompendo completamente com os limites da forma humana. Por meio de uma composição híbrida, incluindo a técnica de colagem, os corpos são reconstruídos com elementos díspares, sugerindo a perda de identidade e de unidade corporal. Essa possibilidade de misturar e hibridizar elementos distintos é também uma condição das novas mídias, que favorecem a fusão de materiais heterogêneos e a criação de novas formas estéticas. A criação de um corpo grotesco e fragmentado evidencia, portanto, não apenas os danos físicos e simbólicos impostos pela busca incessante pela perfeição, mas também a desconexão entre a aparência e a essência.

FIGURA 4 — A metamorfose



Fonte: *A Substância* (2024, 119min03s.; 118min45s.; e 120min02s).

O realismo grotesco celebra o corpo como um processo em constante mutação, que rompe com os ideais de perfeição e completude típicos das representações clássicas. O corpo grotesco é aberto ao mundo e transgride suas fronteiras físicas por meio de orifícios, deformações e excessos, conectando-se à natureza cíclica da vida, à degradação e à regeneração (Bakhtin, 1987).

Em *A Substância* (Fargeat, 2024), a metamorfose final do corpo feminino – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o início e o fim da metamorfose que se manifesta de diferentes formas (Bakhtin, 1987) – é uma representação da degradação do ideal de beleza, para o qual o corpo é literalmente reconstruído através de colagens disformes, com superfícies que escorrem, rompem e se misturam. A presença de fluidos corporais – suor, sangue, secreções – intensifica a sensação de vulnerabilidade e transformação, revelando a fragilidade e a plasticidade da forma humana.

Nesse sentido, o filme destaca o potencial disruptivo do corpo feminino (Russo, 2000), simbolizando quebra de barreiras e contestação cultural. Tal metamorfose revela um corpo em expansão e ruptura, aproximando-se do conceito de *bodyscape* (Canevacci, 2008, p. 27):

> O corpo na sua totalidade, dilatação ou fragmentação extrema, se expõe como *bodyscape*, um corpo-panorama [...] que difunde segundo modalidades

> crescentes, móveis e vaporosas um cruzar-se e perseguir-se de faticidades e estupores.

Assim, o grotesco que atravessa o corpo fílmico abala normas estéticas e também tensiona a própria dimensão ética da representação, pois, ao expor o corpo como paisagem expandida e fragmentada, coloca em jogo os modos de olhar, os afetos mobilizados e as responsabilidades culturais implicadas no ato estético.

A transformação final, que mistura carne, fluidos e formas desproporcionais, também é uma abjeção (Kristeva, 1982), pois confronta os limites entre o humano e o não humano. O corpo, nessa interseção entre o grotesco e o abjeto, ultrapassa o campo da estética para adentrar o da monstruosidade, tornando-se uma representação visual da violência estrutural que recai sobre as mulheres no contexto contemporâneo.

A metamorfose da personagem não apenas expõe a obsessão cultural com a perfeição estética, mas também escancara as violências simbólicas que recaem sobre corpos considerados "inadequados" ou "anormais". A abjeção, nesse contexto, força o espectador a refletir criticamente sobre aquilo que a sociedade marginaliza, sejam os corpos que rejeitam o padrão, sejam as normas que perpetuam essa exclusão. Essa transformação também denuncia as consequências da padronização estética, transformando o corpo em um espaço de sofrimento e alienação.

A colagem, elemento constitutivo da metamorfose da personagem, é uma técnica estética que reforça a ideia de que o corpo feminino foi destituído de sua inteireza e transformado em um mosaico de partes desconectadas, reminiscente das pressões fragmentadoras da modernidade. "A colagem se faz enigma exatamente como cada forma da comunicação corpórea [...]" (Canevacci, 2008, p. 67), sendo uma técnica que gera conflito entre formas heterogêneas, sem buscar síntese ou harmonia. No filme, essa "colagem-enigma" encarna a própria condição do corpo feminino contemporâneo, que é simultaneamente construído e desfeito, desejado e repelido, produto e resistência.

A fragmentação do corpo, portanto, não se reduz a um gesto estético, mas reflete a lógica de um mundo que fragmenta identidades e afetos,

expondo a violência simbólica que sustenta a idealização da beleza. No contexto do filme, a colagem também atua como máquina de guerra, desmontando os códigos do corpo único, recombinando superfícies e materiais em um agenciamento que resiste à captura pelo liso (Deleuze; Guattari, 1997).

A presença de diferentes tipos de grotesco no filme – escatológico, teratológico, chocante e crítico (Sodré; Paiva, 2014) – para abordar temas como envelhecimento, obsessão pela beleza e identidade no mundo contemporâneo, expõe problemas subjacentes aos padrões hegemônicos de beleza que, ao invés de celebrarem a diversidade e a singularidade dos corpos, promovem uma uniformidade desumanizadora. Han (2016) associa essa busca pela homogeneidade à estética do liso e do polido. No entanto, a beleza no filme transita entre o liso e o estriado (Deleuze; Guattari, 1997), subvertendo essa lógica e revelando as contradições da perfeição, que, levada ao extremo, produz corpos aterrorizantes em sua desproporção e artificialidade.

Essa transição do liso ao estriado se manifesta como movimento de forças entre contenção e fuga, ordem e desordem, em que o grotesco opera como campo de tensão e resistência. Em síntese, o filme torna visível a tensão entre máquina de guerra – que opera por linhas de fuga, instaurando resistências micropolíticas por meio do grotesco – e aparelho de Estado – que tenta recapturar e domesticar essas forças, reafirmando os padrões hegemônicos de beleza e controle (Deleuze; Guattari, 1996, 1997).

É a partir desse embate entre dominação e criação que se abre espaço para uma leitura ética e estética do grotesco. Sob a perspectiva de Schiller (2017), a apreciação estética deveria ser uma via para transcender preconceitos e alcançar uma compreensão mais profunda do que significa ser humano. Aplicar as ideias de Schiller ao contexto do filme *A Substância* (2024) significa argumentar que o corpo grotesco feminino se configura como uma oportunidade estética para provocar reflexões críticas e morais sobre a experiência humana. O filme, ao explorar o grotesco crítico – aquele que revela publicamente aspectos ocultos da natureza humana e possui um caráter educativo (Sodré; Paiva, 2014) –, dialoga diretamente com a educação estética schilleriana, pois desafia concepções normativas de beleza e identidade, promovendo um engajamento reflexivo do espectador.

Dessa forma, o grotesco, como articulado no filme, não deveria ser visto apenas como algo abjeto, mas como uma categoria estética que pode instigar uma educação moral e estética, ampliando nossa percepção sobre os corpos, os afetos e as dinâmicas sociais que os atravessam.

Conclusão

Na atualidade, a arte e as expressões culturais, especialmente no ambiente digital, questionam a validade da oposição entre o belo e o feio. Nesse sentido, o belo, o feio e o grotesco, quando observados no contexto digital, não devem ser entendidos como categorias fixas, mas como conceitos em constante movimento histórico e cultural. O grotesco configura-se como uma categoria estética complexa e multifacetada, visto que carrega em si elementos do belo, não podendo ser reduzido ao disforme, ao feio ou ao monstruoso. Essa ambiguidade é que torna o grotesco uma estratégia para questionar e desestabilizar normas culturais e estéticas.

Representações grotescas no ambiente digital se configuram como dispositivos que, simultaneamente, desafiam e reforçam normas, revelando as contradições inerentes à construção da feminilidade na contemporaneidade, tornando o corpo feminino um território de negociação e disputa, onde o poder se exerce e se desestabiliza. O grotesco, ao expor os limites e as tensões das categorias estéticas tradicionais, amplia as possibilidades de compreender a experiência humana em sua complexidade e diversidade.

Conforme Bakhtin (1987) e Russo (2000) enfatizam, o grotesco opera em um espaço de instabilidade e vulnerabilidade, subvertendo normas e celebrando a multiplicidade e a impermanência. Por sua natureza híbrida e ambígua, o grotesco evidencia os conflitos de ideias e valores em um mundo cada vez mais mediado por tecnologias. Ele permite que fragmentos culturais se entrelacem e se realinhem, revelando contradições e possibilitando novas interpretações sobre o que constitui o humano.

No digital, essa estética é particularmente evidente nas representações grotescas do feminino, que desconstroem padrões hegemônicos de beleza e questionam as normatividades culturais. No entanto, essas representações no ambiente digital também suscitam questões éticas importantes. A estética existe em diálogo contínuo com o ético (Canevacci, 2008). Mas, afinal, que tipo de reflexão política, ética e estética um corpo grotesco pode provocar? Um corpo grotesco provoca uma reflexão ética porque expõe o limite do julgamento moral sobre o que é aceitável ver; uma reflexão estética porque desorganiza o que se entende por belo; e uma reflexão política porque, ao deslocar a imagem do corpo feminino do campo da docilidade para o da invenção, ele transforma o olhar em gesto de resistência. Sob essa ótica, o grotesco atua como uma máquina de guerra (Deleuze; Guattari, 1997), uma força que abre fissuras nos regimes de visibilidade, faz vacilar as hierarquias do gosto e denuncia os mecanismos de poder que controlam o corpo e o desejo. Desse modo, embora o grotesco possa servir como uma via para desconstruir ideais normativos e promover uma visão mais inclusiva das representações corporais, ele também pode, como alerta Russo (2000), ser apropriado de forma sensacionalista ou mercadológica, reforçando preconceitos e desigualdades. Assim, a estética do grotesco exige um olhar crítico sobre as intenções e os efeitos dessas representações no ambiente digital.

A escolha do filme *A Substância* (2024) como objeto de análise permitiu abordar como o grotesco, ao transitar entre o belo e o feio, subverte os valores estéticos e culturais hegemônicos, desafiando os limites impostos pelas noções tradicionais de simetria e ordem. Dessa forma, o filme se apresenta como um produto cultural representativo do grotesco e, também, como um catalisador para reflexões mais amplas sobre as transformações da estética no digital.

As imagens perturbadoras da transformação da personagem Elisabeth e a luta interna entre suas duas identidades expõem as contradições e os sacrifícios envolvidos na busca por um ideal estético inatingível. Ao enfatizar o lado sombrio e excessivo dessa busca, o filme convida os espectadores a questionarem os valores e as expectativas que a sociedade

impõe sobre as mulheres em relação à beleza e à juventude, mostrando como essas fronteiras se tornam arenas políticas de controle e resistência.

Nesse contexto, a educação estética de Schiller (2017) configura-se como pilar para compreender a função crítica do grotesco em *A Substância* (2024). O filme destaca a arbitrariedade dos padrões de beleza e como eles são instáveis e adaptáveis, exigindo do indivíduo um esforço contínuo de conformidade com normas em constante transformação. Essa dinâmica reflete a lógica de uma sociedade que valoriza o efêmero, em que o corpo, assim como os relacionamentos e os valores, é tratado como descartável e passível de constante reconfiguração para atender às demandas de aceitação social.

Ao articular o grotesco com a educação estética, a análise do filme sugere que a experiência estética pode ser um caminho para a conscientização e a emancipação, levando o espectador a um olhar mais crítico sobre os mecanismos de opressão que moldam o corpo feminino na contemporaneidade, além de evidenciar como o grotesco pode funcionar tanto como ferramenta de resistência quanto como meio de reforço das normatividades culturais, sendo necessário um olhar crítico e contextualizado sobre suas manifestações.

O percurso ético, estético e político delineado neste trabalho apresenta o corpo como paisagem em disputa, um território de criação e de resistência onde se cruzam as forças do belo, do feio e do grotesco. Nesse espaço, o corpo se configura como campo de micropolíticas do olhar, em que padrões, afetos e modos de ver são negociados, contestados e reinventados. Pensar o grotesco, portanto, é pensar o corpo como máquina de guerra que desestabiliza os mecanismos de dominação e amplia as possibilidades de existir e sentir no digital.

Referências

A SUBSTÂNCIA. Direção de Coralie Fargeat. Produção de Pascal Caucheteux, Noëmie Devide. California: Universal Pictures, 2024. 1 vídeo (141min.), son., color.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 7. ed. Imprensa Nacional, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BOSANQUET, Bernard. *Three lectures on aesthetic*. London: Macmillan and Co., Limited, 1915.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismo visual*: corpos erópticos e metrópole comunicacional. Trad. Osvando J. De Morais, Paulo B. C. Schettino, Célio Garcia e Ana Rezende. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrênia. vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto *et al*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrênia. vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto *et al*. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrênia. vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIAS, Luciana da Costa. Platão e a Arte: algumas observações sobre as origens da Teoria da Arte no ocidente em perspectiva hermenêutica. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 15, p. 1-13, 2020. DOI: https://doi.org/10.5965/18083129152020e0003. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/18083129152020e0003. Acesso em: 18 dez. 2023.

ECO, Umberto (Org.). *História da beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

ECO, Umberto (Org.). *História da feiura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

HAN, Byung-Chul. *A salvação do belo*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.

HARPHAM, Geoffrey. The Grotesque: first principles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Oxford, v. 34, n. 4, p. 461-468, 1976. DOI: https://doi.org/10.1111/1540_6245.jaac34.4.0461. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/430580. Acesso em: 10 out. 2023.

HORST, Heather A.; MILLER, Daniel. Normativity and materiality: a view from digital anthropology. *Media International Australia*, v. 145, n. 1, p. 103-111, 2012. DOI: https://doi.org/10.1177/1329878X1214500112. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1329878x1214500112. Acesso em: 8 out. 2025.

HUME, David. Do padrão do gosto. *In*: HUME, David. *Ensaios morais, políticos e literários*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004. p. 328-345.

JARDIM, Alex Fabiano Correia; OLIVEIRA, Adhemar Santos de. Um olhar histórico-filosófico do encontro do cinema com a educação e sua utilização nas salas de aulas. *Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 38, p. 1-31, 2024. DOI: https://doi.org/10.14393/REVEDFIL.v38a2024-68790. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/68790. Acesso em: 16 fev. 2025.

KANT, Immanuel. Primeira parte: crítica da faculdade de julgar estética. *In*: KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Ed. Vozes, 2016. p. 99-254.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KRISTEVA, Julia. Approaching abjection. *In*: KRISTEVA, Julia. *Powers of horror*: an essay on abjection. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982. p. 1-31.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

MAZZOCUT-MIS, Maddalena; ROZZONI, Claudio. Grotesque. *International lexicon of aesthetics*, 2018 Edition. Disponível em: https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2018/spring/Grotesque.pdf. Acesso em: 10 ago. 2023.

PALMER, Christine Anne. *Beauty, ugliness, and meaning*: a study of difficult beauty. Provo: Brigham Young University, 2009.

PARRET, Herman. On the beautiful and the ugly. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 34, p. 21-34, 2011. DOI: https://doi.org/10.1590/S0101-31732011000400003. Disponível em: https://www.scielo.br/j/trans/a/NbCdp5D8CRkjyBrfG7stFxt/. Acesso em: 10 fev. 2024.

PIXABAY. *IA Gerado. Medusa. Mitologia*. 27 de novembro de 2023. Inteligência Artificial. Disponível em: https://pixabay.com/pt/illustrations/ai-gerado-medusa-mitologia-monstro-8413791/.

PIXABAY. *IA Gerado. Medusa. Mitologia*. 19 de setembro de 2023. Inteligência Artificial. Disponível em: https://pixabay.com/pt/illustrations/ai-gerado-medusa-mitologia-grego-8258753/.

PLATÃO. *The Symposium*. Trad. M. C. Howatson. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ROSENKRANZ, Karl. *Aesthetics of ugliness*. Edited and translated by Andrei Pop and Mechtild Widrich. London: Bloomsbury Publishing, 2015.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino*: riso, excesso e modernidade. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Grotesco: um monstro de muitas faces. *In*: SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante*: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Editora UNESP, 2009. DOI: https://doi.org/10.7476/9788579830266. Disponível em: https://books.scielo.org/id/m2ys3/pdf/santos-9788579830266-05.pdf. Acesso em: 10 dez. 2023.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. 4. ed. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suziki. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. 2. ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 2014.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SUZUKI, Márcio. O belo como comparativo. *In*: SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. 4. ed. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2017. p. 9-17.

TROTTA, Wellington. Estética – conceitos e elementos. *Cadernos Zygmunt Bauman*, v. 11, n. 25, p. 160-189, 2021. Disponível em: https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/bauman/article/view/16638/8925. Acesso em: 3 jan. 2024.

VERSCHAFFEL, Bart. On the aesthetic gaze, beauty and the two sources of ugliness. *In*: FORSEY, Jane; AAGAARD-MOGENSEN, Lars. *On the Ugly*: aesthetic exchanges. Cambridge Scholars Publishing, 2019. p. 3-16.

Data de registro: 29/03/2025

Data de aceite: 24/09/2025