

LINGUASAGEM

OS RESTOS DA BELEZA NO CINEMA: O FEIO E SEUS EFEITOS DISCURSIVOS NO FILME “SEM ESSA, ARANHA”, DE SGANZERLA

João Flávio de Almeida (UNAERP)¹

Marco Antonio Almeida Ruiz (UFG)²

Resumo

Fundamentado na Análise de Discurso de linha francesa, mais especificamente em Michel Pêcheux (2009), e em diálogo com a Teoria Estética de T. W. Adorno (2008), a partir dos conceitos de Aufklärung, indústria cultural, arte e refração, este artigo propõe uma discussão em torno do efeito discursivo disruptivo da noção de “feio”, a ser cotejado e analisado a partir do filme “Sem essa, Aranha”, do cineasta brasileiro Rogério Sganzerla. Partimos da hipótese de que a fealdade e o escracho podem se mostrar como ferramentas de concretização daquilo que o discurso iluminista prometeu, mas negou: a emancipação e a autonomia do sujeito moderno.

Palavras-chave: Discurso; Industria Cultural; Feio; Sganzerla.

Abstract

In this article, based on the French Discourse Analysis, more specifically on Michel Pêcheux (2009), and in dialogue with the Aesthetic Theory of T. W. Adorno (2008), based on the concepts of Aufklärung, cultural industry, art and refraction, we aim to propose a discussion around the disruptive discursive effect of the notion of “ugly”, to be compared and analyzed from the film “Sem essa, Aranha” (in Portuguese), by Brazilian filmmaker Rogério Sganzerla. For our reflections, we start from the hypothesis that ugliness and scratch can be shown as tools for the realization of what the Enlightenment discourse promised but denied: the emancipation and autonomy of the modern subject.

Keywords: Discourse; Cultural Industry; Ugly; Sganzerla.

Introdução

¹ É professor e coordenador no curso de Jornalismo da Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Ciência e Tecnologia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Realizou estágio de pós-doutorado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), Câmpus de Ribeirão Preto. E-mail: joaoflaviodealmeida@gmail.com

² É professor adjunto de linguística e língua portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (FL/UFG). Doutor em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e em Sociologia pela Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris (EHESS). Realizou estágio de pós-doutorado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), Câmpus de Ribeirão Preto. E-mail: marcoalmeida.ruiz@gmail.com

No seio do campo da Análise do Discurso francesa fundamentada em Michel Pêcheux (2008), os estudos sobre arte e estética encontram algumas dificuldades por conta da escassez de discussões diretas elaboradas pelo autor e por seu círculo imediato de pensadores fundantes. Por causa disso, dois caminhos de pesquisa acabam predominando: ou limita-se a olhar a arte e a estética pelas vias do campo linguístico e do ideológico, como se isso fosse tudo o que há para se pensar sobre o tema, ou recorre-se a outros pensadores próximos que se aprofundaram nesta temática, buscando complementar a discussão; ao optar por esta segunda via, não se deve perder de vista os referenciais teóricos que sustentaram as ideias fundadoras de cada autor.

Neste artigo pretendemos discutir a fealdade em sua forma mais material, precisamente naquilo que tange a percepção estética do feio. Aqui, a distinção entre estética e arte se faz importante. Usaremos o termo estética tal como o fundador do termo, Baumgarten (1993), que se refere ao termo como campo da filosofia que estuda a percepção sensorial; um fenômeno estético é aquele que afeta nossos sentidos. Importa, com isso, ressaltar que toda obra de arte é, antes de tudo, uma experiência estética. Mas se se pretende artística, uma experiência estética precisa ser diferente das demais experiências cotidianas, do contrário, não precisaríamos do termo arte.

Em relação à língua, Pêcheux (2004, p. 81) afirma que não se pode dizer que exista um funcionamento estritamente poético; essa acepção do problema pode autorizar a ideia de que a arte não existe enquanto discurso puro e isso nos parece um argumento contundente do autor francês. Contudo, não se pode dizer o mesmo sobre o fenômeno da percepção estética, o que nos coloca diante de uma das questões mais antigas da filosofia: é possível dizer que o belo e o feio são percebidos sensorialmente de forma distinta? Imersos nas reflexões pecheutianas, certamente poderíamos nos perguntar também: existe percepção anterior ou descolada de um discurso ideológico?

Essas questões são demasiadas importantes para a reflexão que propomos neste texto. É que se não houver distinção sensorial entre o belo e o feio, ou seja, se beleza e fealdade forem apenas efeitos discursivos, o que é colocado também em descrédito é a própria noção de arte como objeto passível de ser percebido sensorialmente de forma distinta. Ficaríamos, portanto, apenas com a camada discursiva da relação, relegando a segundo plano a questão material da existência do objeto e da própria percepção humana. Dito de outra forma, se entendermos que tudo é discurso, ou que o discurso recobre a tudo e que nada escapa a seu funcionamento, então seremos levados a concluir

que a arte é meramente um efeito discursivo, uma camada linguística ideológica sem uma materialidade que a sustenta.

O itinerário proposto por estas nossas reflexões parte da materialidade do objeto artefato (feito com arte), admitindo que sua fisicalidade é capaz, sim, de produzir experiências estéticas anteriores ao discurso. Este caminho é bastante aceito quando se trata da perspectiva psicanalítica lacaniana: aceitamos com naturalidade, no campo pecheutiano, um real que é impossível de significar, mas que nem por isso deixa de ter uma existência própria. Todavia, quando se trata de materialidades perceptivas, geralmente tem-se certa dificuldade em admitir uma existência física do objeto e uma percepção sensorial precedentes ou até inalcançáveis pelo simbólico, como o Real lacaniano.

Com efeito, partindo dos escritos de Michel Pêcheux (2008, 2009), objetivamos abordar uma problemática que advém sobretudo do campo da estética, a saber, os efeitos materiais da fealdade na percepção. A partir de então, pretende-se observar de que forma o feio estético provoca e é provocado pelo discurso. Para tanto, estas nossas inquietações precisarão cotejar os estudos do discurso em torno de Pêcheux (2008, 2009) com uma teoria estética sustentada no mesmo referencial teórico que nosso autor, ou ao menos em parte dele, o que faremos a partir dos escritos de Adorno e Horkheimer (2012) sobre arte e estética, haja vista que tais autores se inscrevem, como Pêcheux, na matriz filosófica e sociológica do Materialismo Histórico-dialético, de Karl Marx.

O objetivo é, partindo da problemática da fealdade, produzir reflexões sobre arte, estética e discurso, tendo como pilar conceitual a noção de ideologia, cara tanto ao analista do discurso quanto aos estetas marxistas. Logo, é sabido que o conceito de Ideologia não é compreendido de forma estritamente semelhante por eles, e o divisor de águas é precisamente Louis Althusser (1985), autor francês que revolucionou a visão sobre essa noção dentro campo marxista logo depois dos escritos dos autores alemães. Contudo, há um texto de Adorno e Horkheimer (1973) que trata explicitamente do conceito de Ideologia, precisamente em sua aproximação com os conceitos de *Aufklärung* e de *Industria Cultural*.

A partir deste encontro teórico entre Pêcheux, Adorno e Horkheimer, propomos uma discussão analítica dos efeitos discursivos da fealdade, partindo de noções provenientes da Análise do Discurso pecheutiana, mas também de concepções advindas do campo da estética da arte proposta pelos autores da escola de Frankfurt. Como forma de visualizar esteticamente tal efeito, propomos uma análise do filme “Sem essa,

Aranha”, de Sganzerla (1979), o que implica lançar luz sobre a relação entre beleza e feiura nas práticas do Design de Produção em cinema.

A *aufklärung* como ideologia

O funcionamento da Ideologia, em Adorno e Horkheimer (1973), se aproxima muito daquilo que os autores chamam de *Aufklärung*, traduzido para o português como “esclarecimento”. A ideia central desse conceito nesses autores é que o esclarecimento, ao “esclarecer”, também “sombreia”. Dito de outra forma, a razão iluminista é também o processo de apagar e sombrear outras formas de produção de conhecimento. Este efeito é determinante na constituição do sujeito moderno, produzindo uma falsa consciência (falsa no sentido de que o parcial é tomado como total) que não é inata, mas construída.

É necessário fazer dois comentários a essas pretensões iniciais do espírito iluminista. O engano foi atribuído, em primeiro lugar, ao homem, ao ente de natureza invariante, e não às condições que fazem com que o homem seja o que é, ou o que é subjacente como massa. Ainda hoje, a doutrina da cegueira humana inata, um fragmento de teologia secularizada, pertence ao arsenal da crítica vulgar da ideologia; ao atribuir a falsa consciência a um caráter constitutivo dos homens ou ao seu agrupamento em sociedade de um modo geral, não só se omitem as suas condições concretas, mas de certa maneira, justifica-se essa cegueira como lei natural, e o domínio exercido sobre quem a sofre continua baseado em tais leis, como sucederá depois com um discípulo de Bacon, Hobbes (ADORNO E HORKHEIMER, 1973, p. 22).

O esclarecimento, portanto, é seletivo, é como um lanterna com foco bem limitado e não uma iluminação geral e ampla. O jogo ideológico fundante, aqui, está no fato de que aquilo que está no centro do foco é tomado como totalidade, naturalizado por incontáveis rituais de apagamento daquilo que fica fora do foco da razão iluminista.

Já em *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer (2006) se preocupam em explicar de forma detalhada o que entendem por *Aufklärung*. No capítulo inicial, “Conceito de Esclarecimento”, eles apresentam a polêmica ideia de que o esclarecimento é, em sua forma geral, um gesto de “conhecer para dominar”. Por este prisma, até mesmo a mitologia mais remota da civilização humana já continha traços “esclarecedores”, já que pretendiam ordenar e controlar o mundo com os instrumentos de que então dispunham, a saber, rituais e cultos míticos e místicos. Dito de outra forma, o conhecimento humano nunca fora desinteressado, mero “conhecer por

conhecer”, mas teve, ininterruptamente, a intenção de conhecer para dominar: o desconhecido, a natureza, os adversários etc.

Todavia, de modo semelhante, mas inverso, a filosofia e a ciência iluminista, que prometiam o desencantamento do mundo, ou seja, o desvanecimento dos mitos e das credences, termina por engendrar uma nova mitologia. Em 1784, no auge do iluminismo, Kant (1985) definiu o mesmo termo, *Aufklärung*, em um opúsculo publicado em um jornal. Nele o filósofo dizia: “*sapere aude*”, ouse saber, e convidava os sujeitos a pensarem por si mesmos, prometendo liberdade em relação às credences medievais que prendiam e atravancavam o conhecimento e o progresso. Cento e sessenta anos depois, em 1944, Adorno e Horkheimer apontam para o fracasso do projeto kantiano: uma série de efeitos epistemológicos, econômicos e políticos fizeram com que a *Aufklärung* perdesse seu caráter emancipatório e se tornasse um ferramental de controle fundado, sobretudo, em uma nova mística (FREITAS, 2003).

A primeira inversão na qual precisamos nos atentar é que na modernidade, com auge no iluminismo, nasce uma racionalidade que é mais política que epistemológica. A verdade, antes uma preocupação gnosiológica com o desconhecido, é capturada por um programa centrado na manutenção e na aquisição de poder ideológico, político e econômico. Por trás do *Cogito* (DESCARTES, 2000), das Verdades da Razão (LEIBNIZ, 1980), e das doze categorias do entendimento (KANT, 2001), há um pano de fundo mercantilista burguês, de forma que matemática e economia se fundem e se confundem para dar contornos à racionalidade iluminista que chega até nós.

Da junção da linguagem matemática e da linguagem econômica nasceu a Razão Iluminista, a *Aufklärung*, a ideologia que se corporifica no conceito de “técnica”. Nesse modelo epistêmico-político, um novo sujeito do conhecimento é instalado, bem como um novo objeto do conhecimento: “não se busca mais a felicidade do gênero humano, mas apenas uma precisão metodológica que potencialize o domínio sobre a natureza” (LIMA, 2019).

Da matemática, a *Aufklärung* herda o axioma, uma progressiva redução da multiplicidade da significação com vistas a uma unidade do pensamento; da economia recebe o legado da eficiência produtiva e do lucro. O resultado é uma racionalidade técnica, uma razão instrumental que converte a tudo e a todos em mercadoria, uma dominação que produz ruptura, oposição e combate entre sujeito e objeto e que, afinal, converte o próprio sujeito em objeto (ADORNO e HORKHEIMER, 1973, p. 40).

É precisamente neste momento que a *Aufklärung* precisa se converter em mito, afinal, como sustentar a ideia de que a plena servidão ao patronato é a verdadeira liberdade? Como defender o ideário da propriedade privada, concentrada nas mãos de poucos, como primado da justiça e da felicidade? De que forma é possível manter o argumento de que a exploração violenta da natureza e da força de trabalho de miseráveis não consiste em problema ético? A resposta é marxista: ideologicamente, mediante mitos sociais travestidos de uma racionalidade técnica.

O homem, a partir de um longo processo histórico-dialético, emancipou-se das forças da natureza, libertando assim sua subjetividade, mas tornou-se presa do seu próprio processo, regredindo à sua fase anterior (mítica) na forma de alienação social. O absoluto do social, enfim, toma o lugar que um dia já foi do absoluto da natureza: “socialização radical significa alienação radical” (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 66).

A *Aufklärung* é como Adorno e Horkheimer nomeiam a ideologia burguesa-capitalista, e seus traços mais marcantes são as verdades matemáticas, científicas e econômicas: a técnica, enfim.

O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 24).

É por este prisma que sustentamos, neste texto, a aproximação da conceituação de Ideologia em Adorno e Horkheimer com a concepção althusseriana (ALTHUSSER, 1985), da qual Pêcheux (2008) é devedor. Se em Althusser, o funcionamento da ideologia é calcado em Aparelhos Ideológicos e Aparelhos Repressivos do Estado, em rituais de repetição e assujeitamento, na Dialética do Esclarecimento (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 25) a ideia de ideologia aparece de forma subjacente no funcionamento da Razão Instrumental, a *Aufklärung* capitalista.

Para converter o indivíduo em sujeito, e para persuadi-lo a justificar e defender o sistema que o oprime, faz-se preciso um hercúleo trabalho de naturalização (mistificação) de argumentos que são, a rigor, insustentáveis. Este é o papel da Indústria Cultural no seio da *Aufklärung*, que tal como os Aparelhos Ideológicos de Estado (ALTHUSSER, 1985), produz sujeitos para uma determinada ideologia. Para Adorno e Horkheimer (2006), por intermédio de uma complexa rede de mercadorias culturais (música, cinema, teatro e afins), produz-se desejos em massa, domesticando o que cada

indivíduo anseia receber, e então atende-se a este desejo de forma incessante: vendendo-o. Trata-se de um projeto cíclico: por um lado o mercado produz o desejo por certo tipo de produto cultural; por outro, o desejo deve ser atendido incessantemente em um mercado cultural. Na esteira dessa produção (ativa, planejada) de subjetividades viciadas e ansiosas para consumir mercadorias culturais, advém uma compulsão pelo consumo acelerado e fugaz de mercadorias materiais - bens de consumo com baixo valor de uso e elevado valor de troca (DUARTE, 2010).

A indústria cultural é a materialização da razão instrumental no âmbito da ideologia, em que tudo é convertido em instrumento de controle da natureza e da subjetividade humana, o que quer dizer que nem mesmo a arte e a estética escapam à *Aufklärung*, a ideologia capitalista. A arte é rebaixada a mercadoria, e cumpre um propósito bem delimitado: converter o fruidor também em mercadoria, ou melhor, converter indivíduos em sujeitos ávidos a produzir e consumir irrefletidamente.

A arte-mercadoria já não atende a qualquer critério estético interno (reflexão de si mesma), “a recepção deixa de obedecer a critérios imanentes para se conformar ao que o cliente crê obter deles” (ADORNO, 2008, p. 400). Como mercadoria, a eficácia da arte agora é medida pelo lucro que ela é capaz de gerar, tanto para o meio artístico quanto para o mercado de bens de consumo. E para garantir a eficiência lucrativa da indústria cultural, faz-se necessário padronizar e massificar gostos estéticos: se todos acharem bonito a mesma cor, som, sabor etc., a eficácia será maior no próximo filme, canção, livro e outros. O fruidor é convertido em massa consumidora e, agora, nada mais há a ser interpretado que não tenha sido explicado e traduzido previamente pelo esquematismo da produção.

Em massa, o indivíduo (o individual) perde sua maneira e importância de ser, se torna sujeito, um sujeito que se coloca como uma dominação indistinta, capaz de cobrir a todos e convertê-los em “um”, uma massa amorfa de sujeitos, sujeitos às mesmas ideias, verdades, valores etc. “Os instrumentos da dominação destinados a alcançar a todos - a linguagem, as armas e por fim as máquinas - devem se deixar alcançar por todos” (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 48). Ou seja, a indústria cultural produz sujeitos reprodutores da *Aufklärung*, logo, não se trata de subjugação inconsciente, mas de aliciamento sectário. Instrumentalizando a linguagem e o método que conformam o sujeito do conhecimento, a cultura toda se transforma em um grande algoritmo que, por sua vez, converte toda pluralidade em singularidade.

A indústria cultural exerce essa função primeiramente padronizando a arte-mercadoria - tanto na produção quanto na circulação (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 113). Com a standardização dos produtos culturais, ou melhor, com a instituição de um regime cultural despótico, a indústria cultural não deixa brechas para a produção de outros tipos de sujeitos do conhecimento, e como em uma esteira de fábrica, produz subjetividades bem conformadas, passivas e indiferentes. Em virtude disso, a indústria cultural é, sobretudo, aparelho de sequestro da razão autônoma, da liberdade, da criatividade, do tempo e do corpo. Se as perguntas forem simples, as respostas produzidas em larga escala serão suficientes, de onde deriva todo um aparato fundado na reprodução em escala industrial.

A obra de arte sempre foi reproduzível, bem como um produto vendável. A questão é que estas não eram suas características principais, mas secundárias. Primeiro objetivavam experiências estéticas mais ou menos referentes a si mesmas, depois poderiam ser vendidas e copiadas, ou não. A novidade da indústria cultural é a completa inversão desse sistema: agora as obras são feitas para serem vendidas e copiadas, nascem como mercadorias, e a experiência fica relegada a segundo plano; só depois, se sobrar espaço e tempo, a experiência estética é evocada (FREITAS, 2003).

Todos os processos que envolvem a mercadoria cultural (seu material, sua forma, sua demanda e seu consumo) são instrumentalmente previstos e calculados. Nada pode errar, tudo deve funcionar perfeitamente bem, já que o investimento é cada vez mais alto, bem como o imperativo pelo lucro. A principal garantia de rendimento na indústria cultural está em sua capacidade de fetichização de sua arte-mercadoria, o que pode ser traduzido em sua habilidade de converter produtos simples em grandes objetos de desejo de uma enorme quantidade de pessoas, de alçar atores ao estrelato (semideuses da cultura de massa), e de levar narrativas e personagens a um *status* de adoração que produz subserviência.

Na Dialética do Esclarecimento, o subtítulo do capítulo “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, nos aponta o efeito central deste projeto, a saber, a reprodução do mito de felicidade e ordem instaurado pela *Aufklärung*. Beleza, estética e arte devem ser reduzidas a entretenimento, a diversão rasa e rápida, sem complexidades, perguntas ou desconfortos existenciais. Logo, o efeito de conjunto da indústria cultural é o de uma anti-desmistificação, um anti-iluminismo (anti-*Aufklärung*). Por intermédio da indústria cultural, a *Aufklärung* como desmistificação se converte em mistificação e entorpecimento das massas (DUARTE, 2003).

A arte como refração: a ruptura discursiva do feio

A arte sublima. Na química, sublimação diz respeito à passagem direta do sólido para o gasoso. Segundo Adorno, a arte faz essa metamorfose do material para o mundo da arte, ou melhor, de um plano empírico para o espaço sublime da arte. Contudo, a sublimação precisa conservar um pouco do mundo material. Não se trata de uma ruptura total: a arte precisa manter uma referência com o mundo para refratá-lo, para poder dizer algo sobre o real de outra forma.

Se se afastar demais do mundo real, a arte se torna não um gesto de refração, mas uma nova coisa em si; deixa de dizer sobre o real de outra forma, e passará apenas a falar de si mesma, sem expressividade e representatividade. Distante demais do mundo material, a arte perde a referência do que deveria refratar e, por isso, se esvazia de todo e qualquer sentido. Diferente do espelho, que reflete de forma idêntica, a arte refrata, transforma o que se vê do mundo real. Na sublimação há, por um lado, uma identidade estética da obra consigo mesma, uma autonomia da arte, mas de outro, conserva referências do mundo material para poder dizê-lo de outra maneira (FREITAS, 2003).

Todas as coisas do mundo possuem uma identidade no encontro com outras coisas exteriores, em relação de semelhança ou oposição com o mundo externo; o pensamento classificatório faz correlações e conceitua a partir da gramática, da lógica, da Aufklärung, enfim. A obra de arte é diferente. Ainda que existam conceitos prévios que condicionem o artefato artístico, existe uma dimensão estética que mira para si mesma, para dentro. Os traços, as cores, as nuances do som etc., tudo o que caracteriza o âmbito estético, só pode ter uma identidade estética quando colocada em relação com outros traços estéticos que habitam a própria obra de arte. Logo, a identidade da obra de arte deve ser encontrada na articulação de um traço estético com outros traços estéticos internos a ela mesma: é como se cada obra almejasse criar um conceito que valesse somente para ela.

Em Kant, cada elemento estrutural da obra é único, e cada um é exemplo de uma regra universal que, contudo, só vale para aquela obra. Adorno, partindo também de Kant, defende a ideia de que as obras de arte possuem identidade consigo mesmas, são idênticas a si mesmas, mas não são completamente distintas do mundo material justamente para não perder de vista a referência.

Por isso a ideia de refração. A obra de arte, ao refratar, resgata a dignidade do que é não-idêntico nas coisas, do que escapa à Aufklärung e à sua malha conceitual e técnica que iguala as coisas. A arte confere ao resto uma expressão, uma realidade própria, retirando-o da marginalidade e da insignificância (ADORNO, 2008).

A razão instrumental, por intermédio da indústria cultural, investe na reprodução do “idêntico”: mercadorias e subjetividades. Assim, o trabalho de reprodução do idêntico se dá, no universo simbólico, pela categorização, pela explicação, pela tradução etc., ao passo que o “não-idêntico” - da arte - é aquilo que escapa à significação e à classificação. Logo, a arte dá dignidade ao resto da significação, ao que sobra na classificação e, desse modo, confere uma existência em segunda potência ao objeto material, justamente quando refrata e resgata o não-idêntico (os restos) do mundo material.

O resultado da arte é uma contradição: ela produz um idêntico-diferente. A obra refrata, ou seja, depende de uma aproximação do mundo material, mas o mostra de maneira diferente. Por outro lado, ela se torna igual a si mesma, mas não diferente demais do mundo material - essa é a dinâmica vital própria da arte.

Importa dizer, ainda, que essa existência refratária só pode se concretizar no encontro com um receptor, que lhe confere então uma existência a partir de sua interpretação e avaliação. Só assim o resto da significação pode ganhar dignidade: não há significação sem o sujeito. A obra de arte, portanto, é um processo que perpassa a coisa e a interpretação da coisa, constituindo assim um processo de sublimação do material para o simbólico a partir dos restos da significação. A obra não é nem a coisa representada, nem o conjunto de nossas leituras sobre ela, é um processo que passa por ambos e transforma a ambos por intermédio de uma refração (FREITAS, 2003).

As obras vivem pelo modo com que os particulares internos (uma linha, uma pincelada, uma nota, um movimento do corpo, uma palavra...) se tornam eloquentes, adquirem voz própria, falam como se quisessem dizer algo por si mesmos, exprimindo sua particularidade. Cada um destes particulares comunica ao outro este seu ser próprio, ao mesmo tempo em que adquirem esta eloquência por sua vinculação aos outros particulares e à totalidade da obra. Este “olhar para dentro”, para os particulares da obra, produzem uma desconexão desta em relação ao mundo material, e é neste momento que ganham eloquência: o momento em que, para dentro, calamos a voz da técnica e da indústria cultural, e ouvimos os particulares e seus encontros. Logo, a eloquência da obra de arte se dá em virtude de sua recusa de comunicação integral com a realidade

empírica e técnica: somente por seu mutismo a arte se torna eloquente (ADORNO, 2008, p. 98).

Arte tem a ver com expressividade, mas um modo distinto de expressão: ela exprime sua própria vida (a vida da obra de arte) enquanto processo, expressão de sua própria eloquência a respeito de um outro modo de ver o mundo. Trata-se, sobretudo, de autotelia - aquilo que produz um fim em si mesmo, ou fornece sua própria justificação. O âmbito da articulação formal da obra - sua expressividade própria, sua autotelia - é o que estabelece o plano de refração perante a realidade empírica. Cada forma estética (os particulares da obra) se institui como tal em virtude dessa unidade alcançada pelos particulares, ao mesmo tempo em que se coloca em relação polêmica de refração do mundo material e social.

Esse modo polêmico de ser da arte pode ser mais bem compreendido se partirmos da práxis artística do mundo antigo, quando o objeto estético era visto ao mesmo tempo de forma material, mas também de forma metafísica, mística. A experiência estética era, antes de tudo, anímica, ou seja, a coisa era ao mesmo tempo natural e sobrenatural, elas eram e não eram elas mesmas ao mesmo tempo. A arte moderna faz uma secularização desta experiência. Fora do mito, a experiência artística transcende o material, mas é imanente a ele: a arte é um conjunto de sons ao mesmo tempo em que não é aquele conjunto de sons; ela é o visível, ao mesmo tempo em que não é o que se vê. A arte, portanto, é uma forma muito própria de esclarecimento, ela nega a dimensão mágica e mística, mas nega também o real empírico (FREITAS, 2003). A arte é uma dupla negação.

Como dupla negação, a arte abole a contradição “forma *versus* conteúdo”, em Adorno. Aqui a forma é, ela mesma, um tipo de conteúdo histórico-social. Os conflitos dialéticos não resolvidos da realidade retornam, nas obras de arte, como problemas imanentes de sua forma. A articulação entre cada elemento particular da obra e sua totalidade é uma reconfiguração (refração) da relação entre indivíduo e sociedade, exprimindo ao mesmo tempo o desejo de liberdade, mas também o desejo por pertencimento, além de certo estado de opressão e impotência das partes diante do todo. Para o autor, cada obra tenderá a ter importância e significado estético pelo modo com que se move em meio a tais questionamentos.

Como se vê, em Adorno a obra de arte não é um objeto completamente autônomo, *l'art pour l'art*. Por lidar com problemas de fronteira, com contradições, polêmicas e irresoluções, um dos traços mais importantes da arte é a refração: ao

mesmo tempo em que é separada do mundo material e histórico, fala dele de um modo particular, distinto, e, para isso, precisa estar a uma distância que lhe permita ser diferente e semelhante concomitantemente. Para falar do vínculo entre arte e realidade é preciso também dizer de sua separação (ADORNO, 2008, p.144).

A arte é essa *mimesis* de qualquer coisa, que refrata, nega e rediz. Ela pode encontrar o puramente ético, o puramente religioso, o puramente técnico, o puramente político etc., e pela *mimesis* refratar e redizer de outra maneira. Ela precisa do mundo empírico sócio-histórico, mas precisa dele na medida em que o nega e o rediz. Dito de outra forma, a arte vive em uma linha tênue, em equilíbrio tenso entre a realidade e a ficção: se pender demais para um dos lados, se desequilibra e perde sua força artística.

Por ser histórico, este equilíbrio é sempre momentâneo, e precisa se refazer a cada obra. Logo, a arte precisa ser concebida como ultrapassagem dialética do seu outro. Esta ultrapassagem é dialética, e não uma negação ou apagamento do outro. Da mesma forma que ela precisa do mundo material para refratá-lo, precisa das outras obras artísticas para refratar o próprio movimento histórico, caso contrário, a obra de arte sugeriria uma estagnação do tempo. O movimento histórico só é percebido na ultrapassagem que não apaga o anterior, mas se refere e é constituído por ele (FREITAS, 2003).

Não se pode buscar na arte nem a pura abstração desconectada do estético em relação ao mundo material e social (pré-estético), tampouco se deve buscar nela a perfeita adequação do estético ao pré-estético, como correspondências. Trata-se, no meio, de uma tensão entre a liberdade e a determinação, entre a distância e a aproximação, entre o diferente e a reprodução. É, em suma, a refração.

Logo, uma obra de arte não pode se fechar somente em seus componentes estéticos particulares em uma autorreferência que busca integridade, totalização em si, unificação e enclausuramento. A plena integração das formas estéticas cria uma obra fechada, o que significa o fracasso da tarefa artística de manter a tensão dialética entre os dois planos. Por outro lado, a obra não pode ser mera descrição de fenômenos sócio-históricos; esse espaço discursivo é mais bem ocupado pela sociologia, pela antropologia ou pela filosofia. A arte é outra coisa, é outra forma de dizer.

A arte, portanto, é também um tipo de esclarecimento e, de tal modo, precisa ser vista em relação polêmica com a *Aufklärung* e não a despeito dela. A arte é o único modo de dizer o mundo que, ao invés de refletir, refrata, ao mesmo tempo em que é

refratada por outras obras dialeticamente. Ao mimetizar o mundo pela refração, e não pela reflexão, ela conta a verdade do devir, ao invés de tentar negá-lo ou contê-lo.

A emergência do “feio”

A racionalidade esclarecida implica não só uma tentativa de administrar totalmente o mundo, mas também um silenciamento de todo sofrer causado pela violência infringida pela maquinaria capitalista cientificista. Essa racionalidade emudece a dor, e sugere um mundo belo e feliz decorrente do esclarecimento. Toda vez que o sofrimento aparece na indústria cultural, ele é expresso de maneira que não promova no espectador uma experiência de sofrimento. Ao contrário, a indústria cultural promove uma catarse que alivia a dor justamente mostrando o horror expurgado, o que culmina em uma anestesia e uma inanição diante das mazelas do mundo. No final da catarse, o espectador tem sua culpa lavada.

A arte seria, então, o único meio de dar voz concreta ao “feio”, não simplesmente figurando-o, mas absorvendo de forma radical o próprio princípio recalcante do esclarecimento. A arte se torna *mimesis* refratária do feio e do próprio maquinário recalcante da fealdade. Dessa refração se antevê que a extrema racionalização da razão é irracional, já que produz pontos cegos, apagados e recalçados. Ao passo que a irracionalidade da arte, ao refratar o sofrimento e o processo recalcante, traz à tona, por sublimação, aquilo que a racionalidade técnica tenta apagar.

Mas o que é o feio? Adorno aponta inicialmente para a concepção corrente e mais rápida do feio, uma compreensão negativa que, a rigor, não se refere a nada específico, funciona apenas como “contrário do belo”. O que não for bonito é colocado na lixeira do feio, um “cânone do proibido”. Todavia, esse funcionamento não se sustenta em regras gerais e universais, no máximo o feio interdita a partir de cânones contextuais e históricos. Essa definição retira do feio seu caráter generalizante, e o faz específico, casuístico.

O feio enquanto “proibição” marca o território do “errado” na arte. E o erro não está *a priori* nas coisas, mas emerge a partir de contextos sócio-históricos bem definidos, *hic et nunc*, aqui e agora. Uma forma de melhor compreender o feio, por esse prisma, é partir da noção de dissonância, que consiste em segurar (delongar) ou antecipar uma nota em um acorde de forma que ele carregue uma nota anacrônica, causando uma falta de harmonia, uma discordância entre as notas que na verdade decorre de um erro espacial e temporal. Dito isso, a primeira concepção de “feio” nos

permite assegurar que a fealdade deve ser capaz de moldar um momento de arte, mas apenas como negação, proibição, como fronteira de um conjunto de leis formais que dominam historicamente a obra.

Podemos dizer espontaneamente que algo é feio, mas isso carece de uma autoevidência que sustente tal juízo. De tanto buscarmos pelas autoevidências do belo e de jogarmos na lixeira do feio tudo o que não se enquadra historicamente ali, acabamos não analisando com cuidado os traços estéticos próprios ao feio - é dessa premissa que Adorno (2008) parte para pensar um funcionamento mais profundo a respeito do feio que vá para além das meras delimitações de cânones de beleza (LINO, 2020).

Como dito anteriormente, na *Aufklärung* o feio aparece como violência e destruição daquilo que não se representa, mas que salta aos olhos. A contradição do feio, na razão instrumental capitalista, é que ele aparece como uma fealdade externa, um equívoco a ser corrigido justamente pela *Aufklärung*, mas que ironicamente resulta precisamente dessa racionalidade matemática e econômica que, ao conhecer para dominar, produz restos materiais e sociais. O feio é, concomitantemente, o produto e a justificação da razão instrumental capitalista. Mas de que modo isso pode ocorrer?

Adorno faz uma espécie de genealogia da fealdade, com o objetivo de compreender os diferentes modos pelo qual o feio foi representado e trabalhado até nossos tempos. A primeira e mais intrigante constatação é a de que primeiro veio o feio, um feio positivado, e só depois veio o belo - mera negação do feio (ADORNO, 2008, p. 166). O feio, diz Adorno, estava nos primitivos rituais (igualmente “esclarecimento”) que exorcizavam o medo e o terror da vida diante do desconhecido. A *mimesis* era uma forma de “imitar para controlar”, ou melhor, era uma forma de capturar espíritos, animais, inimigos, intempéries naturais etc., toda fonte de medo e horror, trancafiando-os em totens, carrancas, figuras, batidas de tambores etc. Logo, antes do belo alcançar qualquer valor em si mesmo, primeiro operou o feio. Sua função ritual consistia simplesmente em depurar o terror diante do desconhecido e, com isso, se manifestava também na forma de rituais de crueldade.

Ora, os mitos também eram esclarecimentos, já nos disse Adorno (2008); mas com o passar dos séculos e com a transformação histórica desse esclarecimento, o desconhecido, o medo e o terror também sofreram mudanças e, por isso, se aportaram em outros funcionamentos. O conteúdo do medo, supostamente abolido, persiste e é restaurado e sublimado como imaginação e forma. Se no passado o feio fazia parte do ritual de depuração do horror, agora, o belo se torna ritual de purificação do feio. A

beleza se torna, assim, o mito sobre o mito, uma segunda *Aufklärung* que recobre a primeira. No início, o feio ritual tinha forma, definição e função, mas quando o esclarecimento inverte tais relações, e a beleza se torna um ritual sobre o ritual, uma expiação da expiação, o feio se inverte, deixa de ser definido e passa a ser indefinido, passa a ser o resto do ritual de expiação da beleza, que expurga justamente o feio, qualquer coisa que não seja bela (LINO, 2020).

Repetido à exaustão, durante séculos e milênios, esse novo ritual transforma o feio em um “outro”, um resto. Esta dialética do feio e do belo nos mostra que até mesmo a indefinição pode mudar de polo. Esta inversão dos polos é definida e aparentemente estabilizada pela racionalidade técnica capitalista. Nas mãos da *Aufklärung*, o belo deixa de ser um ritual de expurgo do feio e passa a valer por si mesmo, como um culto à racionalidade, à perfeição das proporções, da ilustração moderna, do progresso e da prosperidade. E o preço a ser pago pela arte, por esta inversão estabilizadora, é o formalismo, as regras formais, os cânones, os guias e as padronizações.

A beleza, nesses termos, é uma força conservadora, ocasionalmente reacionária. Ela funciona, em um primeiro momento, como ritual de expurgo do feio, como catarse que renova as esperanças em um mundo melhor – desde que se tenha recursos financeiros para pagar por isso. Mas em um segundo momento, como valor em si mesma, a beleza promove um culto à *Aufklärung* cujo ritual já não se funda na catarse de depuração do feio, mas no completo apagamento da fealdade do horizonte de determinados grupos sociais. Todo desconforto deve ser dissimulado, todo questionamento à racionalidade “verdadeira” e “estável” do capitalismo deve ser desestimulado. O feio não deve aparecer, e se aparecer, que seja expurgado.

Doravante, veremos alguns dos principais aspectos sociais da dialética do belo e do feio. A arte, fora da indústria cultural, cumpre certo papel de refratar o contexto sócio-histórico dizendo de outra forma, e em relação ao feio, ela pode emergir como uma *mimesis* que imita para controlar não o horror e o feio, mas sim os processos políticos e ideológicos que subjagam a partir do apagamento do horror e do feio. O feio pode ser usado para denunciar o mundo material (político e econômico) que produz a feiura, mas ao mesmo tempo definir e louvar os gestos belos advindos de uma outra racionalidade, uma mais humana e menos matemática.

A arte, assim, teria a tarefa de trazer à tona o recalcado, de refratar sem obliterar o horror que a própria *Aufklärung* produz. Dessa forma, distancia-se ela das

perspectivas clássicas de arte como mera transfiguração do feio em beleza, como um trabalho político de transformar em positivo, evidente e inteligível, o que é negativo, obscuro e caótico. A arte deve, sim, privilegiar uma autoidentificação com essas categorias renegadas, de maneira que estaria incluída, portanto, na esfera do mal e do feio. “A tarefa atual da arte é introduzir o caos na ordem.” (ADORNO, 2008, p. 195).

De alguma maneira, isso corresponde a afirmar que a arte, na modernidade, identifica-se ao recalcado pela indústria cultural, trazendo à tona, ainda que de forma mediatizada, aquilo que o esclarecimento quer denegar; dito de outra forma, “o aspecto harmonioso do feio erige-se, na arte moderna, como protesto.” (ADORNO, 2008, p. 60).

SEM essa, Aranha! o feio como furo no discurso

Rogério Sganzerla herda, provavelmente de Glauber Rocha, um cinema convulsivo, tenso, e fortemente empenhado em deflagrar o conformismo burguês e o cinema comercial que lhe serve. Sem as grandes expectativas revolucionárias advindas de Rocha, Sganzerla se constitui muito mais como cineasta do caos e da desesperança. Seu cinema manifesta uma estética do anti-belo, usada justamente como ferramenta de denúncia da fealdade escondida pelas elites brasileiras. O horror promovido pela burguesia brasileira não cabe em uma imagem una, harmônica, totalizante; só cabe ao cineasta capturar para seus filmes uma miscelânea de imagens e sons deliberadamente inconciliáveis, irredutíveis a uma síntese dialética.

“Sem essa, Aranha” (1970) foi o terceiro longa-metragem de Rogério Sganzerla, e permanece até hoje uma obra pouco conhecida, seja pelo seu difícil acesso, seja pelo moralismo que ele provoca e confronta. “O sistema solar é um lixo”, frase repetida diversas vezes no filme, escancara sua proposta de um cinema anti-ilusionista, que faz da fealdade e dos restos do capitalismo justamente sua matéria prima.

Protagonizado por Jorge Loredó, encarnando o célebre Zé Bonitinho, o filme se sustenta sobre a extravagância, a estranheza e a obscenidade, mas sobretudo sobre certa deselegância inconsequente. Impera um tom de paródia corrosiva, uma “chanchada apocalíptica” (RODRIGUES, 2002).

O filme, narra (evidentemente não se trata de uma narrativa convencional) as deambulações de Aranha e suas três mulheres (Helena Ignez, Maria Gladys e Aparecida) por diversos lugares, do Rio de Janeiro ao Paraguai, mas nitidamente o diretor indaga, em especial sobre o lugar do terceiro mundo em relação aos países ricos,

questionando o lugar metafísico onde somos colocados, à margem do capitalismo, da riqueza, da nobreza e da polidez. A personagem Helena Ignez diz: “O Brasil está fora do mapa, está fora da página, é carta fora do baralho!” Sganzerla parece nos dizer que, esteticamente, o Brasil está fora dos cânones da beleza: o Brasil é feio. Mas o que isso quer dizer?

Em longos planos-sequência, a sensação de caos se torna cada vez mais asfixiante. Abandonando a concepção clássica de roteiro, coerente e bem amarrado, Sganzerla conta mais com a entrega e a criatividade casual dos atores do que com a composição organizada. O resultado é, como não poderia ser diferente, um caos programado, em que presenciamos a própria anarquia se tornando o motor que move e conduz o filme.

A fealdade ganha nítidos contornos de transgressão que visam desnudar os caprichos e os horrores da hipocrisia burguesa. O caos constante imprime uma sensação de desconforto e funciona como um estranho espelho da elite brasileira, isto é, como uma refração, o filme diz de outra forma, e a uma distância segura, mostra a si mesmo como quem mostra uma sociedade decadente que se vê bonita. Toda *mise-en-scène*, os personagens, os enquadramentos, os sons diegéticos e extra diegéticos: tudo no filme parece profanar qualquer sacralidade e beleza da racionalidade capitalista.

Os elementos puramente estéticos do filme, postos em relação a eles mesmos, produzem um caos material que se entrega esteticamente aos olhos do espectador. Dessa forma, “Sem essa, Aranha” se torna uma agressão não apenas pelo que diz, mas também pela maneira como diz: o filme é feio, mostra um país, da elite à pobreza, feio, mas sobretudo lança luz sobre certas práticas ideológicas que visam enfeiar, afinal, o Brasil não é feio por acaso, ele é tornado feio por projetos muito bem esclarecidos, racionais, lógicos e políticos.



Figura 1 - cena do filme “Sem essa, Aranha”³.

Sganzerla coloca toda gramática cinematográfica convencional em desordem e o resultado é, no mínimo, desconcertante. Diferente das mercadorias da indústria cultural, o filme não promove conforto existencial ou indiferença, trata-se, ao contrário, de um filme claramente interessado em desconstruir e, por que não, em se autodestruir. A feiura decorrente da desordem reflete, com certa proximidade, a desordem social do país, mas artisticamente, ela diz outra coisa. Mais do que meramente refletir, Sganzerla refrata.

A noção de refração, tal como teorizada a partir de Adorno (2008), pode ser entrevista com certa facilidade em “Sem essa, Aranha”. Nele confluem, concomitantes, tanto um distanciamento quanto uma aproximação entre obra e objeto a ser representado (no caso, o Brasil da década de 1970). À distância, mas sem perder a referência, o filme rediz de outras maneiras toda fealdade que a burguesia capitalista se esforça por esconder.

A cena em que Maria Gladys e Helena Ignez deslizam o dedo sobre o mapa procurando pelo Brasil, sem encontrá-lo, apenas desvela o horror de se ver fora do mapa, de não se enxergar no mundo dito civilizado. Mas ao invés de propor uma saída alienante e indiferente, o filme propõe uma saída “feia”, a “linha do mal”. “Vender a alma ao demônio, essa é a saída do brasileiro por enquanto”, “sempre tive a impressão de que o diabo ia com a nossa cara”, “essa é a pior das épocas”, “o sistema solar é um lixo”, “êta planetinha metido a besta”, “estou com fome, ai que dor de barriga”, “o

³ Fonte: Recorte de tela do filme analisado.

destino da humanidade é horripilante”, essas frases reiteradas a todo momento sinalizam a condição agonizante do brasileiro que é, ele mesmo, esquecido, apagado e silenciado. Dito de outra forma, o próprio povo brasileiro é a fealdade e o horror a ser denegado.

Talvez, por isso, o tom de avacalhado de “Sem Essa, Aranha” seja tão severo e subversivo. Essa é a única maneira de desvelar, a nós mesmos, como somos feios aos olhos do mundo. De forma contundente, Sganzerla parece nos dizer que o Brasil fica em algum lugar fora do mundo, um anti-mundo, lixo. E se assim devemos ser, que assim o sejamos: profanemos toda beleza, toda sacralidade e toda ordem. A violação não deve ser apenas liberada, mas impelida, explodida.

Na cena mais impactante do filme, Aparecida, ao lado do cadáver de Aranha, insere uma garrafa na vagina, sugerindo um auto estupro. Pelo prisma crítico de Adorno e Horkheimer, nessa cena funciona uma dupla ruptura com o mito: tanto com o religioso, com o qual a *Aufklärung* falhou em romper, quanto com o mito do corpo para o trabalho útil, produzido pelo próprio esclarecimento capitalista. A profanação violenta talvez seja a única forma de se libertar, de encontrar, a despeito da *Aufklärung*, algum vislumbre de emancipação. Por este prisma, a arte e o feio se tornam aquilo que o iluminismo prometeu e que, sarcasticamente, transmutou. A fealdade, assim, é uma das poucas portas de saída desse sistema que nos captura usando justamente a beleza indiferente como ferramenta de produção de letargia, como maquinário de subjetividades ávidas pela reprodução irrefletida de um sistema que oprime no exato instante em que promete libertação.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Teoria Estética*. Trad. A. Morão. 2ª Edição. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ADORNO, T. *Temas básicos da sociologia*. São Paulo, ed. Cultrix, 1973.
- ALTHUSSER, L. *Aparelhos Ideológicos do Estado: nota sobre aparelhos ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- BAUMGARTEN, A. *Estética*. A lógica da arte e do poema. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DESCARTES, R. *Meditações metafísicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DUARTE, R. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

- DUARTE, R. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- FREITAS, V. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- GADET, F.; PÊCHEUX, M. *A língua inatingível: o discurso na história da linguística*. Campinas: Pontes Editores, 2004.
- KANT, I. Resposta à pergunta: que é “Esclarecimento” [“Aufklärung”]? In: Immanuel Kant *Textos Seletos*. Edição bilíngue. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. 5ª Edição. Trad.: Manuela Pinto e Alexandre Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- LEIBNIZ, G. W. Discurso de metafísica. In: *Os Pensadores “Newton-Leibniz”*. Trad. Marilena de Souza Chauí. 2ª edição. São Paulo: Ed. Abril, 1980.
- LINO, S. F. *A experiência estética do feio nas artes pictóricas*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2020.
- LIMA, G. F. *Kant e Adorno: da autonomia a emancipação da Aufklärung à Auschwitz*. Natal: IFRN, 2019.
- PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes Editores, 2008.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- RODRIGUES, J. C. “*Sem Essa Aranha*”, de Rogério Sganzerla. *Contra Campo*, 2002. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/58/art_dossiebelair.htm. Acesso em: 22 jul. 2021.

FILME CITADO:

SEM essa, Aranha. Direção de Rogério Sganzerla. São Paulo: Bel-Air, 1970. 1 DVD (98 min).

Submetido em: 11 de setembro de 2022.

Aprovado em: 14 de setembro de 2022.

Como referenciar este artigo:

ALMEIDA; João Flávio; RUIZ, Marco Antonio Almeida. **Os restos da beleza no cinema: o feio e seus efeitos discursivos no filme “sem essa, aranha”, de Sganzerla.** revista *Linguasagem*, São Carlos, v.42, n.1, 2022 p. 84-103.