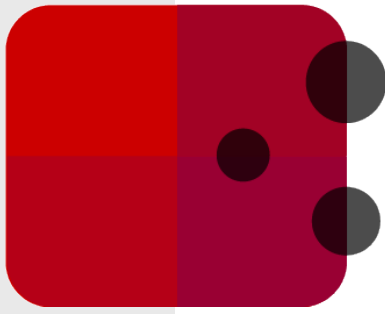


rebecca



Ética, estética e o
Cinema da Crueldade

Fagner Torres de França¹

1. Jornalista, mestre e doutorando em Ciências Sociais pela UFRN.
Email: fagnertf@yahoo.com.br



Resumo

O objetivo do texto é problematizar a discussão sobre ética e estética suscitada por Pierre Bourdieu no livro *A distinção* (2007), acrescentando outros elementos de análise, como o maior desenvolvimento da indústria cultural e a emergência de valores pós-moralistas (LIPOVETSKY, 2005) na esteira do capitalismo. A finalidade é analisar como ocorre a relação entre ética e estética no contexto das novas produções culturais hegemônicas, cujo alcance é cada vez mais amplo. Nesse sentido, o intuito é introduzir a ideia de cinema da crueldade, de André Bazin (1989), sob o ponto de vista da noção de crueldade de Antonin Artaud (2006a; 2006b) no âmbito do cinema, na tentativa de encontrar outro caminho para pensar a questão sobre as fronteiras entre ética e estética.

Palavras-chave

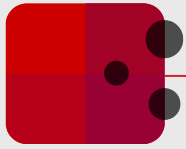
Ética, estética, Bourdieu, Cinema da Crueldade.

Abstract

The objective of this paper is to discuss the discussion of ethics and aesthetics raised by Pierre Bourdieu in his book *Distinction* (2007), adding other elements of analysis, as the further development of cultural industry and the emergence of post-moral values (Lipovetsky, 2005) in wake of capitalism. The purpose is to analyze how is the relationship between ethics and aesthetics in the context of new cultural hegemonic, whose scope is ever widening. In this sense, the aim is to introduce the idea of cinema of cruelty, by André Bazin (1989), from the point of view the concept of cruelty raised by Antonin Artaud (2006a, 2006b) within the film, trying to find another way to think the question about the boundaries between ethics and aesthetics.

Keywords

Ethics, aesthetics, Bourdieu, Cinema of Cruelty



Introdução

O cinema não se separa da vida, mas reencontra a situação primitiva das coisas.

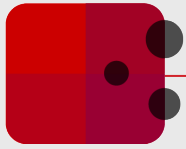
A. Artaud

Desde pelo menos Platão, o Belo está associado ao Bom. Tal paridade levanta algumas questões importantes. Primeiro, a de saber o que seriam o bem ou a beleza absolutos, haja vista tratarem-se de ideais que, no campo da imanência, colocam-se como valores relativos. Depois, a associação imediata implica afirmar a maldade do feio, tornando a análise ética e estética, a partir dessa relação, um tanto precária. Em terceiro lugar, é preciso se perguntar sobre o lugar da força crítica da estética na atualidade, o que inclui sua capacidade de desestabilizar visões cristalizadas de mundo.

O percurso escolhido para refletir sobre a questão será o de trabalhar as discussões sobre ética e estética em um contexto mais sociológico, amparado principalmente por Pierre Bourdieu (2007). O que representa compreender como se dá essa relação em seus aspectos sociais, além de acrescentar ao debate outros elementos capazes de orientar a discussão em sentido diverso, não naquele da contraposição entre grupos a partir de um eixo ético-estético, mas no de uma possível reconciliação em uma área de semelhanças no qual todos se reconheceriam. Esse campo pode ser o do cinema da crueldade.

Apontamentos de ética e estética

Cabem aqui algumas considerações a título de esclarecimento e introdução ao debate, no sentido de estabelecer alguns parâmetros de discussão. Segundo Latuf Isaias Mucci (2010), *Ethos* e *Aesthesis* são dimensões originárias do ser humano, que pelo ético se situa no mundo e pelo estético expressa-se a si mesmo

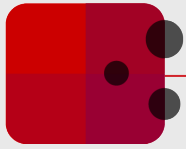


e a esse mundo. Ambas formam uma bússola que irremediavelmente nos orienta socialmente. Ao agirmos, agimos por meio de uma disposição ética e estética. A primeira diz respeito aos sistemas de valores aos quais somos irremediavelmente apresentados durante o processo de socialização e que implicam ou não na nossa adesão – para o que, claro, concorrem diversos outros elementos. Mas cada sociedade apresenta seu próprio código cultural, isto é, suas regras por meio das quais é possível se movimentar sem transgredir normas ou interditos estabelecidos – embora toda cultura seja dinâmica, num eterno movimento de conservação e transgressão. Tal ética norteadora constitui também uma disposição estética, na medida em que só é possível criar com o que se tem, com base naquilo que é socialmente compartilhado. De modo que há muito tempo o beijo romântico, por exemplo, deixou de ser tabu nas produções culturais, cujo avanço nos limites da ética alimenta a vida social, que por sua vez retroalimenta a cultura *ad aeternum*.

Em texto apresentado no evento “Encontros necessários”, o historiador e produtor de cinema Márcio Cordioli (p. 2) registra também a relação entre ética e estética. À pergunta “de que maneira a ética se entrecruza com a estética?”, ele responde:

a arte sendo produto de sensações, portanto, expressa, também, os valores daqueles ou daquelas que a produzem. (...) E como toda obra de arte é uma linguagem, também expressa conjuntos de signos ideológicos, por mais polifônica que possa ser. Portanto, os imperativos éticos constituem-se, também, e mesmo que inconscientes, em imperativos estéticos. E vice-versa.

Tal perspectiva vai ao encontro do que vem sendo dito. Não é fácil, portanto, estabelecer uma diferença muito marcada entre as duas dimensões. É possível disseminar uma ética por meio de uma estética antiética (no sentido daquilo que vai além do limite do razoável em determinado grupo social), assim como também pode-se ser antiético a partir de uma arte absolutamente enquadrada nos padrões



estéticos vigentes em determinado ajuntamento de pessoas. É nesse sentido que, para Baitello Júnior (2003: 64), as sociedades são atravessadas “também por uma violência refinada e sutil que é veiculada por meio de símbolos”, transmitida tanto pelos hábitos cotidianos como (e talvez principalmente) pelos meios de comunicação de massa. Tal violência sutil dos símbolos (tomando o termo violência no seu sentido relativo) pode gerar avanços ou retrocessos. A violência da estética antiburguesa dos dadaístas é mais significativa do que uma aparente não violência dos símbolos hegemônicos produzidos e distribuídos pelo cinema estadunidense, por exemplo. Aquela questiona uma sociedade cujos valores estariam levando o mundo à sua ruína; a última simplesmente mantém intactas as estruturas de poder e dominação, embora seja mais lapidada.

Adolfo Sánchez Vázquez (2001), no campo da filosofia, parece ir em direção contrária à discussão, pois, ao falar em valores, tem em mente ideias de utilidade, bondade, beleza, justiça, assim como os respectivos polos negativos, inutilidade, maldade, fealdade, injustiça. A discussão aqui levantada não aborda a transcendência da questão, que passa, entre outros, por Aristóteles, Platão, Kant e parece longe de se esgotar. Utilidade, bondade, beleza, justiça, assim como seus contrapontos negativos, seriam, como é possível entender, valores fixos que definem referenciais de certo e errado, bom e mal, belo e feio. Mas no campo da sociologia, tais contraposições devem ser encaradas em seus aspectos relativos, contextuais. Primeiro, porque não há como garantir que boas e belas ações gerem precisamente bons e belos resultados. Na vida social, estamos sempre no terreno da imprevisibilidade. Depois, porque os grupos sociais dispõem de seus próprios conjuntos de valores.

Há uma certa beleza épica, por exemplo, nos filmes da cineasta nazista Leni Riefensthal, embora os propósitos do regime fossem assassinos. Nesse caso, o belo não serviu ao bom, a não ser de um determinado “ponto de vista”, que nada mais é que uma “vista a partir de um ponto”. Não deixa de ser irônico,

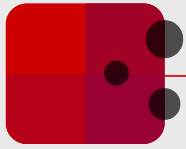


também, como relata o filme *Arquitetura da destruição* (2001), o fato de Hitler sentir-se no direito de classificar o que ele mesmo considerava arte genuína e arte degenerada, esta última representada por nomes consagrados como Paul Klee, Edvard Munch, Pablo Picasso, entre outros. Como se a própria lógica da arte, tal qual explica Raymond Williams (2000), não fosse uma relação social, mas seguisse os caprichos de um único indivíduo. É a cultura, diz Williams, que está acima de qualquer ditame, pois os atores sociais estão o tempo todo resignificando as culturas e suas manifestações. Segundo Williams, a própria reprodução cultural prevê sua contradição, fissuras e bifurcações. A reprodução não é uma busca por padronização. E a própria cultura pode selecionar o que interessa ou não reproduzir.

Além disso, como esclarece Bourdieu (2007), as sociedades são lócus de acirradas disputas ideológicas, marcadas pelo jogo dos símbolos e campos, em constante contradição. Por esse motivo é possível imaginar a ideia de campo formulada pelo autor não apenas como segregações, mas como possibilidades de habilitações e reabilitações, mudanças de regras e transformações, bem como de conservações. Pois para que um campo mude suas disposições basta que um novo agente, ciente de seu modo de funcionamento, consiga operar essas mudanças.

Williams (2000) chama a atenção para o fato de que, embora possa haver uma ideologia dominante, os grupos sociais constroem suas próprias ideologias. Eles não são homogêneos e carregam também em si suas fissuras. Desse modo, os valores, éticas e estéticas podem ser observados a partir de seus contextos apropriados, como nas relações de classe, gênero, religião, em seus aspectos políticos, econômicos, regionais, étnicos etc., embora não rejeitemos a importância da universalidade de alguns valores.

É nesse sentido que Pierre Bourdieu (2007) trabalha as questões éticas e estéticas, a partir de uma análise empírica e sociológica dos chamados “gosto

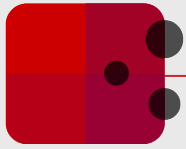


bárbaro” e “gosto erudito”, focando seus aspectos relacionais, da “estética popular” em contraposição a uma cultura elevada. A partir dos textos citados, principalmente o de Bourdieu, buscarei compreender as dimensões sociais da contraposição entre a ética e a estética popular e erudita, além das ideias de subsunção da forma à função (popular) e da contemplação da forma pura (alta cultura). A base erigida até o momento informa, então, que: ética e estética possuem uma relação tanto filosófica, enquanto “dimensões originárias” do ser humano, quanto sociológica, no sentido de representarem certos valores relativos, concernentes a grupos sociais que, segundo Williams, constroem suas próprias ideologias. Para Bourdieu, portanto, há uma construção societária nas estéticas culta e popular, acompanhada de uma ética própria, a qual é possível (e desejável) esclarecer.

Ética e estética em Bourdieu

Segundo Williams (2000), dentre os sinais externos mais claros de que algo pode ser tomado como arte, o museu é um dos principais indicadores. O que está exposto dentro de suas paredes, acredita-se, é considerado arte. Para Bourdieu (2007), “o museu de arte é a disposição estética constituída em instituição”. Por trás da ideia de gosto esconde-se, portanto, um leque de disposições, restrições, recomendações e imposições capazes de separar um grupo de outro e elaborar verdadeiros estilos de vida, no sentido de contrapor-se aos demais, com base nas regras não explicitadas, mas apenas vivenciadas, envolvidas no simples fato de gostar de alguma coisa. O gosto, diz Bourdieu, tem regras, e a violência estética é capaz de exercer agressões terríveis, separa e opõe o *ethos* da burguesia aos demais.

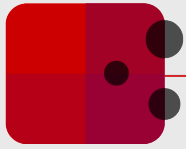
Nesse sentido, à hierarquia socialmente reconhecida das artes, dos gêneros, escolas ou épocas, conforme o senso comum, corresponde a hierarquia social



dos consumidores. De forma que reconhecer os códigos da arte, por exemplo, apreciá-los a partir de seus aspectos técnicos, correspondentes a períodos, formas, filiações, significa pertencer a uma linhagem de pessoas únicas aparentemente iluminadas pelo dom do gosto distinto. Temos aí, de certa forma, uma aparente contradição, mas que expõe um caráter em geral escondido relacionado ao gosto. É que a compreensão dos mecanismos da arte, internalizados por uma longa educação familiar ou escolar, depende justamente de não se fazer aparecer como tal, pois isso revelaria a verdadeira origem do mistério da distinção, qual seja, seu aspecto de imanência, de construção social, longe da iluminação à qual juram pertencer aqueles seres tocados pelo sentimento do sublime.

É nesse diapasão que a construção da ideia de uma estética popular (lembrando tratar-se sempre de uma luta simbólica) se faz ouvir. Para Bourdieu (2007: 35), tudo se passa como se essa estética “estivesse baseada na afirmação da continuidade da arte e da vida, que implica a subordinação da forma à função”, ensejando um corte radical entre as disposições comuns e as disposições propriamente estéticas. A hostilidade das classes populares e daquelas menos ricas em capital cultural (que seria, por exemplo, uma sólida educação familiar) afirmar-se-ia numa rejeição à experimentação formal, fosse no teatro, na pintura ou, mais notadamente, na fotografia e no cinema. Assim, esse público apreciaria mais os personagens caricatos, facilmente desenhados e compreendidos, do que aqueles que carregam em si uma forte carga de ambiguidade, dificultando a identificação imediata.

Na situação em tela, a frustração da expectativa de participação pela experimentação formal seria compreendida como “um dos indícios do que, às vezes, é vivenciado como o desejo de manter à distância o não-iniciado” (BOURDIEU, 2007: 36), ou como uma forma de simplesmente rejeitar aquilo que seria uma expressividade popular, presente na fala, nos gestos, na familiaridade com a vida cotidiana, entregue ao prosaico da percepção imediata dos sentidos.

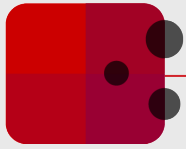


Por outro lado, “o espetáculo popular é aquele que proporciona, inseparavelmente, a participação individual do espectador no espetáculo” (BOURDIEU, 2007: 37). Por serem menos eufemísticos, ofereceriam situações mais diretas e imediatas.

Inversamente, o esteta ilustrado, segundo ainda Bourdieu (2007), manteria um certo distanciamento em relação às percepções de primeiro grau, deslocando o interesse do conteúdo para a forma, para o consumo do que seria uma arte em si, dotada de linguagem própria, estrutura interna e um nível mais profundo de compreensão apenas apreendido pelos detentores e conhecedores do código. De modo que nada há que distinga tão rigorosamente as diferentes classes quanto “a disposição objetivamente exigida pelo consumo legítimo das obras legítimas, a aptidão para adotar um ponto de vista propriamente estético” (BOURDIEU, 2007: 42) a respeito dos objetos de arte, dos objetos vulgares ou até mesmo nas simples práticas cotidianas do comer, vestir ou decorar casas. Para Kant, segundo o autor, o “desinteresse” é a única garantia da qualidade propriamente estética da contemplação, em oposição ao “que agrada” e ao “que dá prazer”.

Portanto, os mais desprovidos de competência específica, no confronto com as obras de arte legítimas, tendem a utilizar o esquema do *ethos* na tentativa de estabelecer tal relação, ou seja, aquele baseado nas percepções mais próximas da existência comum, que orienta nossas ações e compreensões em determinado sentido, de modo por vezes inconsciente, automático, ligado a padrões de conduta e comportamento. Na estética pura, tal procedimento constituiria um “barbarismo”. É como se “a forma só pudesse vir ao primeiro plano mediante a neutralização de qualquer espécie de interesse afetivo ou ético pelo objeto da representação que é acompanhada” (BOURDIEU, 2007: 45).

Assim, “o estetismo que transforma a intenção artística em princípio da arte de viver implica uma espécie de agnosticismo moral, antítese perfeita da disposição ética que subordina a arte aos valores de viver” (BOURDIEU, 2007: 48). O autor registra, destarte, o que seria uma pretensa distinção ético-estética da alta cultura

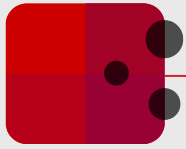


em relação a uma cultura “vulgar”. Enquanto a primeira submeteria a ética à estética (a moral não teria restrições frente à estética), a segunda veria na estética apenas uma continuação da ética. É possível, desse modo, compreender tal dicotomia como uma construção de classe, nem sempre verdadeira. A própria indústria cultural mostra que o que serviu a um pode, em outra época, servir a outro, e a própria massificação, aliada a um desenvolvimento econômico, atinge uma ampla massa de consumidores capaz de pensar e sentir com os mesmos ou com novos valores.

Ética, estética e indústria cultural

A discussão sobre a transformação cultural e dos valores fora do campo marxista pode ser encontrada em autores como Gilles Lipovetsky (2005), para quem uma sociedade “pós-moralista” não pode olhar para trás sem se chocar com algumas impossibilidades morais colocadas por ela mesma, mas que hoje não fazem mais sentido, como o tabu do divórcio, da união entre pessoas do mesmo sexo, da insinuação do ato sexual nas produções culturais, entre outras. No que o autor também chama de sociedade “hipermoderna”, é preciso saber lidar com os novos dilemas e com a transformação dos antigos, que agora exigem novas formas de abordagem. Quando definham as ideias de utopia e metafísica, o social passa a existir aqui e agora, de preferência sem muitos investimentos futuros, devido a sua própria incerteza. O êxtase é vivido no corpo, longe das narrativas escatológicas religiosas ou marxistas. E de que forma essas formulações da estética do vivido e da ética transformada por valores emergentes repercutem nos marcos de uma sociedade liberal, seduzida pelo espetáculo midiático?

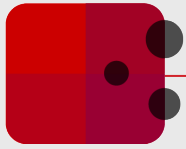
Um rápido olhar pelas atuais produções midiáticas hegemônicas no mundo pode nos dar a impressão de que uma forte pulsão de morte domina a sociedade contemporânea, no sentido da quantidade de imagens dedicadas a reproduzir



a destruição física do ser humano e o consumo de seu ambiente. Ivana Bentes (2003: 217) aponta que “Nunca houve tanta circulação e consumo de imagens da pobreza e da violência, imagens dos excluídos, dos comportamentos ditos ‘desviantes’ e ‘aberrantes’”. No campo do cinema, a autora problematiza a questão elaborando uma dicotomia entre o que seria uma violência fascista, mais contemporânea, e uma estética da violência, relacionada aos grandes cineastas.

De fato, a força da violência, da cólera, da ira, da raiva, é objeto de estudo desde os tempos antigos. Nas epopeias e tragédias gregas, podemos encontrar a ferocidade encarnada quase em seu “estado puro” nos personagens de Aquiles e Medeia, ou ainda de forma mais nuançada em Antígona. Mas a questão colocada pelos gregos já na Antiguidade está na disposição de integrar a cólera ao processo dialético da própria formação do homem e do mundo, um dado que, apesar de suas transformações no tempo, jamais desapareceu da existência humana. O que significa dizer simplesmente que o recalque moderno da cólera não elimina o fato de ela ser também um elemento constituinte do homem, que precisa ser olhado com mais cuidado e menos reserva. Peter Sloterdijk faz extensivamente essa discussão no livro *A cólera e o tempo* (2010).

No cinema, principalmente entre as vanguardas históricas da década de 1920, “figurações da violência são usadas para produzir um estranhamento e um desconforto sensorial no espectador” (BENTES, 2003: 2). Ao falar de violência, aqui, tem-se em mente aquilo que rompe algum padrão. Por exemplo, na clássica cena do olho cortado no filme *O cão andaluz* (1929), de Buñuel. Mas, segundo a autora, é Eisenstein quem leva ao paroxismo, em sua perfeição técnica, o objetivo de produzir pensamento a partir de imagens fortes da violência, tal como na famosa cena da escadaria de Odessa, na obra *Encouraçado Potemkim* (1925). O conceito eisensteiniano de “patético” (DELEUZE, 1985) enfatiza a passagem, com o uso de imagens, de uma consciência inerte a uma revolucionária, por meio do próprio absurdo desvelado pela alternância da “montagem por saltos”,

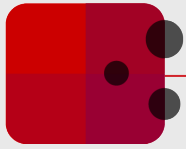


revelando a impossibilidade das situações a partir de uma flagrante contradição exposta pela dialética imagética.

Outro exemplo cuja força das imagens é capaz de romper o imobilismo do pensamento pode ser encontrado em Glauber Rocha. Na cena final de *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), o movimento frenético de câmera, a montagem dinâmica, os gritos e tiros dão a impressão de que a tela está prestes a explodir. Tanto Eisenstein quanto Glauber tentaram atingir a violência ontológica, essencial, interna à imagem. Hoje, diz Ivana Bentes, o uso da violência no cinema está ligado a uma acomodação do pensamento, onde os assassinos matam, os ladrões roubam, os amantes amam, os ricos são ricos e os pobres são pobres. A violência, que nos casos acima citados choca por deslocamento, tal como o fez um dia a própria estética grega, se resumiria hoje apenas a uma constatação, uma espécie de “estética pura” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009) que existe por si mesma.

A partir desse discurso pode-se inferir que, se os grandes movimentos cinematográficos faziam de sua estética um processo eminentemente ético, a hegemonia da indústria cultural, em grande parte, transforma a violência em um produto de consumo imediato irrefletido, incapaz de produzir um sobressalto ético, um sentimento outro. Apenas o mesmo conformismo expresso nas dicotomias do bem e do mal. A novidade, nesse quadro, não é tanto a violência em si, mas sua “excrecência hiperbólica” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009), sua exploração como mero elemento sensacionalista.

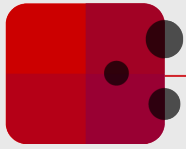
É nessa base que é preciso repensar o embate entre ética e estética, alta cultura e cultura de massa, pois a hipertrofia da indústria cultural, aliada à emergência de uma sociedade “pós-moralista” (LIPOVETSKY, 2005), pode sugerir caminhos alternativos de reflexão. Bourdieu (2007), como mostrado anteriormente, faz uma demarcação entre campos éticos e estéticos concernentes a uma alta e uma baixa cultura. Tal separação faz-se apenas para efeitos metodológicos, pois o



próprio autor reconhece a artificialidade social dessa construção. Seu objetivo é justamente compreender esse constructo. Embora seja impossível desconhecer a importância deste pensador francês para a discussão em tela, as questões por ele levantadas precisam ser discutidas por outros ângulos, não mais no terreno das dicotomias, mas levando em consideração outras variantes sociais, pensando na diluição das fronteiras que separam éticas e estéticas diversas. Se, pela primeira vez, estamos em presença de uma sociedade que, longe de exaltar a observância dos preceitos superiores, faz deles um uso eufêmico e lança-os ao descrédito (LIPOVETSKY, 2005), é preciso pensar essa profanação também em sentido estético, pois as dimensões ética, estéticas e políticas são inseparáveis.

É nesse sentido que é necessário avançar no debate proposto por Bourdieu. Inicialmente, desconstruindo as dicotomias separadas em compartimentos estanques como se a sociedade não fosse uma dinâmica de circulação simbólica. Muniz Sodré (1972) compreende ser falsa a oposição entre cultura de massa e cultura elevada, porque o código de uma seria ontologicamente o mesmo da outra, apenas simplificado e adaptado para o consumo de todas as classes sociais, um público amplo, disperso e heterogêneo. Historicamente, diz ele, a cultura de massa é apenas um momento na evolução da cultura de uma classe, e seus produtos não tardam a ser recuperados pelo sistema elitista da cultura superior, sendo tal diferenciação apenas formal, não material.

Por esse caminho também reflete Teixeira Coelho (1998: 17), para quem “as formas culturais atravessam as classes sociais com uma intensidade e uma frequência maiores do que se costuma pensar”, sendo que a passagem de um produto cultural de uma categoria inferior para uma superior seria apenas questão de tempo, como demonstram o *jazz* e o *samba*, entre outras manifestações. Com isso em mente, fica mais clara a compreensão da artificialidade daquilo que é construído socialmente como um antagonismo entre alta e baixa cultura, uma reserva de distinção na qual uma classe pretende se distinguir de outra a partir da

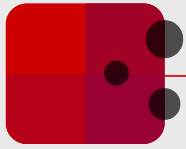


elaboração do que seria um gosto elevado, um prazer puro, alcançado não pelos sentidos, mas pelo intelecto desenvolvido ou por um dom divino.

De igual modo, é preciso considerar as nuances de tais afirmações. De fato, as vanguardas artísticas e seus grandes vultos, que romperam com padrões e estabeleceram outros, tais como Dalí, Monet e Kandinsky na pintura; Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont na poesia; Brecht e Artaud no teatro; Joyce e Balzac na literatura; Schoenberg na música, entre muitos outros exemplos, ainda são inacessíveis para um grande público. Para fruir com um mínimo de profundidade a maioria desses autores é preciso, de certa forma, ser iniciado nas suas linguagens e códigos, ou pelo menos familiarizado, embora nada impeça que um não iniciado também se sinta tocado pelos traços, versos, prosas e notas de tais artistas. Da mesma forma, a linguagem do cinema pode por vezes tornar-se hermética, fechada, restrita, reduzida a uma pequena tribo de *experts*, como demonstram os filmes de Godard ou, por vezes, Bergman. A diferença é que o cinema não nasce marcado pelo combate de vanguarda, embora existam os vanguardistas. Ele nasce como arte de massa. A sétima arte

visa ao grande público, um público de massa considerado sem distinção de classe, de idade, de sexo, de religião e de nação. Ele se dirige a um indivíduo médio ou universal, evitando chocar espectadores formados por culturas diferentes. É exatamente o contrário de uma arte elitista que exige uma formação e códigos específicos de leitura. Uma arte de essência democrática, cosmopolita, com vocação planetária. (LIPOVETSKY, 2009: 40)

Fica mais claro, portanto, o objetivo dessa discussão. Se há um ponto de concentração que possibilita, para além das demandas de classe, uma abordagem mais abrangente e englobante das questões ético-estéticas, é possível que seja o cinema. Não se trata, tampouco, de levantar uma discussão estéril, apenas para constatar um fato. Numa cultura mais popular, a estética deve estar subsumida à ética? E para os que habitam o topo da pirâmide, o contrário é o que deve



prevaler? Essa discussão não se resolve facilmente. A ética e a estética estão mediadas por uma moral. Do ponto de vista individual, não deve haver limites para a criação, embora eles devam existir para aquilo que pode ou não ser exibido, afinal, os grupos têm seus valores e os indivíduos vivem pela mediação social. E, sendo o cinema uma arte, sua função é não apenas entreter o grande público, mas questionar a vida, desconcertar, deslocar, incomodar. Ainda mais quando constantemente as linguagens visuais estão sendo renovadas e expostas à apreensão pública. A estética revela e reproduz um tipo de ética e vice-versa. São elementos difíceis de dissociar. Mas é importante pensá-los associados também ao aspecto político.

Valores contemporâneos e o cinema da crueldade

O cinema reflete uma necessidade de sonhar, numa sociedade na qual não há mais espaço para o sonho. É através dos espetáculos que os conteúdos imaginários se manifestam. Por meio do estético se estabelece a relação de consumo imaginária. Como aponta Edgar Morin (1997), feita de modo estético, a troca entre o real e o imaginário é a mesma que entre o homem e o além, o homem e os espíritos. Uma condição constitutiva da existência humana, indiferente a classe social, cor de pele, religião. Pela arte, todo um setor de trocas entre o real e o imaginário se realiza na sociedade moderna, estabelecendo uma relação quase primária com o mundo.

Numa sociedade capitalista, consumista, pós-moralista (LIPOVETSKY, 2005) e hipermidiática, portanto, é preciso repensar a questão da ética e da estética não mais em termos de alta e baixa cultura, mas levando em conta a expansão da indústria cultural capitalista num contexto de transmutação de valores. Por sociedade pós-moralista, Gilles Lipovetsky entende aquela baseada na exaltação de uma vida sem compromissos, no entretenimento visual, no “bombardeio

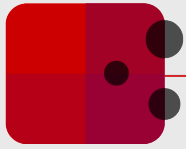


televisivo”, na política-espetáculo e espetáculo publicitário, na evasão e violência em gradações diversas, na trepidação da violência midiática, na banalização do cotidiano, no erotismo de fácil consumo, na fruição do presente, no culto de si próprio e na exaltação do corpo e do conforto, um quadro no qual a felicidade se sobrepõe à ordem moral; os prazeres, à proibição; a fascinação, ao dever.

É nesse ambiente de cultura planetária (MORIN, 1997), disseminação da indústria cultural e homogeneização do conteúdo, aliados a uma escalada de questionamento de antigos valores ético-estéticos, relacionados às questões de posição social, que gostaríamos de retomar a ideia de cinema da crueldade (BAZIN, 1989), retrabalhando o conceito de crueldade a partir do dramaturgo francês Antonin Artaud (2006a; 2006b).

Em *O cinema da crueldade*, Bazin analisa seis autores que, para ele, já trabalhavam com uma ideia de crueldade no cinema, entre eles, Buñuel, Hitchcock, Kurosawa e Stroheim, sendo que este último teria sido seu inventor. Para Bazin (1989: 5), “De bom grado podemos pelo menos admitir que sua obra é dominada pela obsessão sexual e pelo sadismo, que ela se desenvolve sob o signo da violência e da crueldade”. A partir de que critérios, portanto, devemos censurar a antiestética ética das violentas produções de massa, enquanto consideramos *Saló ou Os 120 dias de Sodoma* (1976), de Pasolini, por exemplo, apto a circular pelas salas de arte do mundo enquanto detentor de uma antiética estética?

Talvez se possa encontrar em Artaud (2006a) e em sua noção de crueldade o que seria uma terceira via entre a dicotomia ética/estética na alta cultura e na cultura de massa. Também assumindo a ideia de que a massa pensa antes com os sentidos, sendo absurdo dirigir-se primeiro ao entendimento das pessoas, o objetivo seria recorrer assumidamente aos espetáculos de massa, buscar a poesia que se encontra nas festas e nas multidões dos encontros populares.

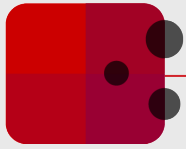


Williams (2000) e Bourdieu (2007) explicam que, apesar de o espetáculo estar estreitamente ligado ao mercado, a cultura não se reduz a este. Pois os homens são seres simbólicos, o tempo todo a criar suas representações. Há, portanto, entre as instâncias da sociedade (política, econômica, cultural etc.) um processo relacional, embora possa existir hegemonia de um grupo social sobre outros. Mas é preciso sempre ter em perspectiva que as relações sociais são baseadas nas trocas simbólicas. Dessa forma, podemos observar a discussão sobre o espetáculo suscitada por Guy Debord (2003) através de outro ângulo.

Para Debord, a principal característica da sociedade moderna é estar mergulhada num imenso acúmulo de espetáculos, capaz de transformar a verdadeira vida em uma mera representação, um simples simulacro. A imagem se transforma, então, na própria mediadora das relações sociais. Seu texto é uma crítica contundente a tal condição. Mas levando em consideração o fato de que, segundo o autor, a situação atual decorre do próprio modo de produção existente, sua superação não se encontra, no momento, colocada no horizonte.

Jean Baudrillard (1991) faz, também, a crítica da sociedade hipermediatizada, que de tanto gerar sentido termina por implodir-se. Para o autor, estamos num universo onde se prolifera cada vez mais a informação, mas cada vez menos somos capazes de gerar sentidos. Os signos produzidos e distribuídos pelos meios de comunicação de massa gerariam o simulacro de uma sociedade cujas bases na realidade se perderam soterradas pela avalanche desses mesmos signos. Assim, “A crença, a fé na informação agarra-se a esta prova tautológica que o sistema dá de si ao redobrar nos signos uma realidade impossível de encontrar” (BAUDRILLARD, 1991: 105). Mas o fato é que a produção constante e espetacularizada de signos faz parte da história humana desde pelo menos o Império Romano. O que muda é a sua dimensão.

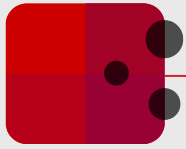
Portanto, é possível não ser tão apocalíptico e nem render-se à mais ingênua integração. Já foi mostrado o caráter de construção social das disposições



contrárias envolvendo “alta cultura” e “baixa cultura”, abarcando seus respectivos valores ético-estéticos. Para avançar no debate, o presente texto propõe que a noção de crueldade, defendida por Antonin Artaud (2006b), pode entrar aqui não como uma rendição, mas sim de forma estratégica, no sentido de servir-se do espetáculo para o esclarecimento, embora esta frase possa soar contraditória. O intento seria jogar com tudo o que há no amor, na violência, na guerra e na loucura, no cotidiano, nos crimes atrozes e nos afetos sobre-humanos, mas de forma que as imagens pudessem tornar tais sentimentos e situações mais vivos e terríficos do que eles próprios, mesmo que ainda fossem encarados como sonhos. Daí, diz Artaud (2006a: 97), “o apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades”.

Assim, reduzir a participação do entendimento levaria a uma compressão enérgica do texto, pois as palavras “pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo que feitas com palavras” (ARTAUD, 2006a: 98). O cinema seria como uma verdadeira liberação, necessária e precisa, de todas as forças sombrias do pensamento (ARTAUD, 2006b), um choque infligido aos olhos, tirado da própria substância do olhar, agindo diretamente no cérebro sem intermédio do discurso, não proveniente de circunstâncias psicológicas. Artaud busca o que ele chama de cinema visual, mais que textual, no sentido de exibir os nossos atos em sua barbárie original e profunda.

Não é outra coisa que diz Morin (1997: 100) ao apontar o fato de que “o universo do sensacionalismo tem isso em comum com o imaginário (o sonho, o romance, o filme): infringe a ordem das coisas, viola os tabus, compele ao extremo a lógica das paixões”. A violência é um ritual e uma necessidade humana. A questão é diferenciar aquela que desloca daquela que choca gratuitamente. O cinema, já há muito tempo, descobriu essa verdade, mas parece tê-la desaprendido no processo espetacular de sua utilização desmesurada.



Artaud atuou em cerca de vinte filmes. Escreveu sete roteiros, dos quais apenas um foi filmado, *A concha e o clérigo* (1928), sob a direção de Germaine Dulac, com quem tentou pôr em prática seu ideal estético cinematográfico. A disposição formal do roteiro é dominada por três elementos: a rapidez, a metamorfose e a transparência. São acontecimentos que se sucedem com extrema rapidez e formas que se encadeiam e dissolvem-se umas nas outras. Em uma das cenas, segundo o próprio roteiro, uma mulher aparece “ora com a bochecha inchada, enorme, ora mostrando a língua, que se alonga até o infinito e na qual o clérigo se agarra como se fosse uma corda. Ora ela aparece com o seio terrivelmente inchado” (ARTAUD, 2006b: 163).

Para sua principal biógrafa, Florence de Mèredieu (2011), com esse filme Artaud pretendeu excluir todo aspecto narrativo em favor unicamente da dimensão plástica, embora também se considerasse contra um cinema puramente abstrato. Sua “terceira via”, diz Mèredieu, é a de encontrar uma lógica de imagens, “que se engendram, se deformam, se combinam. Ele desenvolve isso criando uma concepção orgânica e – finalmente – muito bergsoniana (ou deleuziana) de cinema: a de um vivente que se move, se transforma” (MÈREDIEU, 2011: 359).

Embora tenha atuado em duas dezenas de filmes, Artaud não conseguiu realizar seu projeto pessoal de cinema, nem deixou herdeiros. O cinema artaudiano, portanto, está por vir. “Gosto de todos os tipos de filme. Mas todos os tipos ainda estão por criar” (ARTAUD, 2006b: 169), diz. Aqui foi possível apenas trabalhar com uma hipótese, no sentido de gerar pensamento. Por isso, embora Bazin (1989) discuta a ideia de crueldade com base em outros diretores, fica quase impossível formular um exemplo de experiência concreta efetivamente artaudiana, com exceção de *A concha e o clérigo*. Aliás, ele próprio ficou insatisfeito com o resultado das filmagens e promoveu, junto com um grupo de surrealistas, incluindo André Breton, um tumulto no dia de sua primeira exibição pública. O presente texto serve, no entanto, como ponto de partida para se fazer essa reflexão, que será desenvolvida ao longo dos próximos anos.

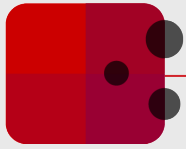


Sendo o cinema originalmente uma arte de massas, posteriormente dividida em escolas de vanguardas e fragmentando sua linguagem, mesmo assim ainda carrega consigo, talvez mais que nenhuma outra mídia, a capacidade de atingir públicos de todas as classes, idades, gêneros, raças, credos e lugares, tocando cada um ao seu modo, numa zona ao mesmo tempo de heterogeneidade e homogeneidade. A história do cinema é também a das suas tecnologias, cada vez mais modernas, proporcionando constantes revoluções de linguagens, atraindo sempre um número maior de público, “um hiperconsumidor que busca filmes cada vez mais sensacionalistas, uma estética *high-tech*, imagens chocantes e sensoriais que se encadeiam em velocidade acelerada” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009).

Talvez, se vivo fosse, Antonin Artaud, morto em 1948, saudaria com entusiasmo as novas possibilidades trazidas pelas tecnologias do cinema. Para ele, muito semelhante ao que pensam os autores Lipovetsky e Serroy, no sentido de atingir a sensação por meio da imagem,

O cinema implica uma subversão total de valores, uma desorganização completa da visão, da perspectiva, da lógica. É mais excitante que o fósforo, mais cativante que o amor. Não podemos destruir seu poder de galvanização pelo uso de assuntos que neutralizam seus efeitos (...). Exijo, portanto, filmes fantasmagóricos, filmes poéticos, no sentido denso, filosófico da palavra; filmes psíquicos (...) [O cinema] Exige a rapidez, mas sobretudo a repetição, a insistência, a reiteração. (ARTAUD, 2006b: 169-170)

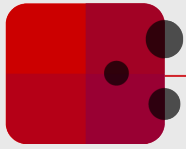
Artaud, por essa ótica, talvez tenha pensado em possibilidades para o cinema que apenas o estado atual do desenvolvimento tecnológico pode oferecer. Suas formulações acerca da sétima arte propunham, portanto, produções capazes de provocar massivamente probabilidades de deslocamento, assombro e questionamento, de modo e alcance tal que só agora poderiam ser realizadas. Uma revolução na linguagem visual que permitiria à imagem agir diretamente na psique, “na massa cinzenta do cérebro”, atuando como um “veneno inofensivo



e direto”, dispensando o espectador da iniciação a rebuscados conceitos éticos e estéticos. Como ele mesmo diz em relação ao *A concha e o clérigo*, “para compreender este filme bastará [o espectador] olhar profundamente para si mesmo. Entregar-se a esse tipo de exame plástico, objetivo, atento apenas ao Eu interior, que até agora era domínio exclusivo dos ‘Iluminados’”. Trata-se de uma proposta ética e estética, mas também política, de atuação sobre si e o mundo.

Conclusão

Durante este percurso, tentou-se trabalhar sociologicamente, a partir de Bourdieu (2007), a concepção de ética e estética e sua ampliação a um novo ambiente atravessado por valores pós-moralistas (LIPOVETSKY, 2005) e por uma robusta indústria de massa. Nesse contexto, com a ajuda de outros autores, concluiu-se que, apesar das distinções correntes entre alta e baixa cultura, elas são uma construção social passível de ser analisada e mesmo desconstruída. Se a cultura erudita vive a ilusão do estetismo, ou seja, de que a ética deve ser subordinada à estética, enquanto na cultura popular a forma deve ser submissa à função ética, foi possível notar que: a) embora ética e estética orientem nossa ação no mundo, não são valores absolutos; e b) a hipertrofia da produção de massa gera um ambiente nebuloso no qual a discussão ético-estética fica ainda mais tênue. Assim, a ideia de cinema da crueldade pode assumir lugar de destaque no sentido de relacionar sentimentos primordiais, a violência na produção de massa e uma tomada de consciência a partir de uma lógica de imagens encadeadas de forma a provocar o questionamento e o deslocamento artísticos num amplo público consumidor. ■



Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006a.

_____. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. “A violência invisível na era da invisibilidade: a mídia, a senilização e a violência infanto-juvenil”. In: GALENO, A.; CASTRO, G.; COSTA, J. (Org.). *Complexidade à flor da pele. Ensaios sobre Ciência, Cultura e Comunicação*. São Paulo: Cortez, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D’Água, 1991.

BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENTES, Ivana. “Estéticas da violência no cinema”. *Interseções. Revista de Estudos Interdisciplinares*, Programa de

Pós-Graduação em Ciências Sociais – Uerj, ano 5, número 1, 2003 p. 217-237. Disponível em: http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/antiores/especial2003/conteudo_ibentes.htm Acessado em: 25 de julho de 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

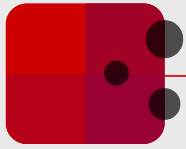
COELHO, Teixeira. *O que é Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

CORDIOLLI, Márcio. Ética e estética como processos de formação de valores. Disponível em: http://cordiulli.files.wordpress.com/2009/07/cordiulli_fh005_etica_estetica.pdf. Acessado: em 25 de julho de 2012.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Livro digital. Disponível em:

www.google.com.br/url?sa=f&rct=j&url=http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf&q=guy+debord+sociedade+do+espetaculo+pdf&ei=SkcOUKfWA4Gu9ASGs4DQ-DA&usg=AFQjCNE3iSR1m1lzZ7l-rW3jEh4MDLUslg. Acessado em: 25 de julho de 2012.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985



LIPOVETSKY, Gilles. *A sociedade pós-moralista: o crepúsculo do dever e a ética indolor dos novos tempos democráticos*. São Paulo: Manole, 2005.

_____; SERROY, Jean. *A tela global. Mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MUCCI, Latuf Isaias. “O mito de Tirésias revisitado: ética e estética na ótica do cinema”. *Al-matea* – Revista de Mitocrítica, Universidade Federal Fluminense, vol. 2, p. 199-207, 2010. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num2/mucci.pdf>. Acessado em: 25 de julho de 2012

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Ética*. 26ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

SLOTERDIJK, Peter. *A cólera e o tempo*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.