

A Estética do Desvio:

*O cinema grotesco como recurso estético e ético para romper com a normatização da
Arte e ampliar a percepção do real*

Larissa Nakano Silveira Costa¹

Prof. Dr. Helder Mariani Pires²

RESUMO

O grotesco no cinema costuma ser associado ao excesso, à violência e à deformidade, sendo frequentemente compreendido como provocação ou espetáculo. Este trabalho parte da hipótese de que essa leitura é insuficiente. Em uma cultura marcada pela padronização estética e pela transformação da arte em mercadoria – como analisam Theodor Adorno e Max Horkheimer. O grotesco pode operar como uma forma de ruptura, ao reinscrever a violência, o desconforto e o corpo imperfeito na experiência artística. Como lembra Umberto Eco, as categorias de beleza e feiura são historicamente construídas, o grotesco revela os limites dessas convenções e expõe sua fragilidade. No entanto, seu valor não é estável: o mesmo choque que tensiona normas pode ser absorvido pela lógica do mercado e convertido em estímulo consumível. O cinema grotesco situa-se, assim, numa zona de conflito permanente, onde resistência estética e mercantilização coexistem. Mais do que celebrar a transgressão, trata-se de pensar seus impasses e suas possibilidades no interior da cultura contemporânea.

Palavras-chave

Grotesco; feiura; cinema; indústria cultural; estética

¹ Aluna de Filosofia da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM). Realizou iniciação científica no Grupo de Estudos Ética, Estética e Revolução Tecnológica. E-mail: larissa.nakano7@gmail.com.

² Professor dos cursos de bacharelado, licenciatura e tecnólogos da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM) e docente do Grupo de Pesquisa Ética, Estética e Revolução Tecnológica. E-mail: helder.mariani@fapcom.edu.br.

INTRODUÇÃO

Ao longo da história, a experiência estética passou por mudanças que acompanharam as transformações sociais e culturais. Como destaca Umberto Eco, a beleza, a feiura e o grotesco não são categorias fixas: elas mudam de forma e significado conforme cada época. Essas mudanças estéticas mostram como os limites do que entendemos por arte se expandem e se tensionam, revelando que toda obra é atravessada pelo seu tempo. A partir desse ponto de vista, é possível compreender como o grotesco se torna uma ferramenta crítica e provocadora. Esse panorama inicial abre espaço para discutir, mais adiante, como a indústria cultural redefine a função da arte na sociedade contemporânea.

A indústria cultural, conforme analisada por Theodor Adorno e Max Horkheimer, transformou radicalmente a função social e estética da arte. Se em períodos anteriores a obra estava vinculada ao ritual religioso ou à encomenda privada, o avanço do mercado e dos meios de comunicação de massa a reposicionou como produto padronizado e destinado ao consumo. Nesse processo, a complexidade estilística e a singularidade expressiva foram sacrificadas em prol de fórmulas reconhecíveis e rentáveis, reduzindo o potencial crítico da arte e convertendo-a em entretenimento efêmero. Para Adorno, a padronização e a mercantilização não apenas limitam as possibilidades estéticas, como também favorecem a adaptação passiva do público a conteúdos simplificados, dissolvendo o caráter reflexivo e autônomo da experiência artística.

O cinema grotesco, com suas imagens que exploram o corpo imperfeito, a violência, o absurdo e o desconforto, constitui um recurso estético capaz de tensionar normas culturais e provocar reflexão crítica. Ao se afastar da padronização estética e temática dominante, ele desafia o público a confrontar aspectos da realidade que costumam ser ocultados ou suavizados pela indústria cultural. Nesta pesquisa, parte-se da análise de Theodor Adorno e Max Horkheimer sobre a indústria cultural para defender o grotesco como ferramenta estética e ética de resistência, capaz de romper a homogeneização e a adaptação passiva promovidas pelo mercado cultural. Para Adorno, a lógica da indústria cultural transforma a arte em mercadoria, padronizando formas e conteúdos de modo a manter o público em estado de consumo contínuo, evitando rupturas

significativas. No entanto, para ele, a força da arte não está na perfeita adequação formal, mas na capacidade de expressar o negativo e o sofrimento de forma não domesticada: “Os grandes artistas jamais foram aqueles que encarnaram o estilo da maneira mais completa e mais perfeita, mas aqueles que acolheram o estilo em sua obra como uma atitude dura contra a expressão caótica do sofrimento, como verdade negativa” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 167). Assim, o cinema grotesco, quando preserva sua capacidade de choque reflexivo, pode escapar temporariamente dessa lógica; no entanto, também corre o risco de ser apropriado e esvaziado, transformando-se em mero espetáculo

É nesse ponto que se evidencia um dos desdobramentos mais complexos da indústria cultural: a transformação do próprio choque em mercadoria. Se a lógica do mercado tende a padronizar formas e neutralizar a negatividade da arte, ela também é capaz de incorporar aquilo que inicialmente se apresenta como ruptura. O que antes surgia como experiência estética perturbadora pode ser absorvido como estratégia de atração, convertendo-se em elemento vendável dentro do circuito cultural.

Essa dinâmica se manifesta de modo particularmente intenso no cinema grotesco. Imagens de violência, deformidade e perturbação, originalmente concebidas para provocar reflexão crítica ou desconforto ético, passam a funcionar como dispositivos de impacto imediato. Em vez de interromper a passividade do espectador, o choque pode ser integrado à lógica do entretenimento, tornando-se parte da expectativa de consumo.

No contexto contemporâneo, marcado pela circulação acelerada de imagens e pela fragmentação da experiência estética, essa vulnerabilidade se intensifica. Obras com forte densidade ética e formal, como *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), de Pier Paolo Pasolini, tornam-se suscetíveis à descontextualização quando reduzidas a recortes, compilações ou imagens isoladas. Ao serem consumidas como fragmentos de choque: listas, cortes, circulação viral; perdem parte da articulação crítica que lhes conferia sentido. O que deveria operar como denúncia pode converter-se em espetáculo; o que tensionava a percepção do real pode tornar-se apenas estímulo sensorial.

Assim, mais do que uma simples perda de singularidade, o grotesco cinematográfico corre o risco de sofrer uma perda de densidade de sentido. Absorvido pela lógica mercadológica que busca constantemente novos estímulos, ele pode ser neutralizado justamente por aquilo que lhe dava força: o desconforto.

Dessa forma, esta pesquisa pretende investigar como o grotesco no cinema, ao mesmo tempo que rompe padrões e amplia a percepção do real, permanece estruturalmente vulnerável à apropriação pela indústria cultural. A partir da crítica adorniana, será analisado de que maneira o mercado e as formas contemporâneas de circulação moldam a recepção dessas obras, situando o grotesco numa tensão permanente entre resistência estética e mercantilização do choque.

1 A ESTÉTICA DO FEIO

Este capítulo tem como objetivo construir a base conceitual necessária para compreender o grotesco como categoria estética. A discussão parte da estética clássica e chega às transformações modernas, utilizando Umberto Eco como eixo teórico

1.1 A historicidade do feio

Ao longo dos séculos, filósofos e artistas dedicaram reflexões acerca do belo. A partir dos registros dessas reflexões, é possível construir uma linha histórica não apenas de uma teoria estética, mas uma verdadeira história da sensibilidade ocidental. Mas, enquanto o belo sempre foi discutido como valor central da arte e da cultura, o mesmo não ocorreu com a feiura. A feiura raramente recebeu tratamento autônomo; na maior parte das vezes, aparece apenas como contraponto do belo, definida apenas como oposição e relegada a observações marginais. Enquanto a história da beleza pode ser narrada a partir de pesquisas e trabalhos cuidadosos, com formulações explícitas, a história da feiura precisa ser buscada em outro lugar: nas pinturas, nos textos e nas figuras que foram percebidas como grotescas, deformadas, monstruosas ou perturbadoras.

Essa diferença revela que a linguagem cotidiana demonstra que o belo costuma ser associado a termos como harmonia, encanto, delicadeza, fascínio ou sublimidade – palavras que sugerem uma experiência de contemplação prazerosa. Já o feio é marcado por vocábulos que evocam o grotesco, a repulsa, o nojo, a deformidade, o horror ou a ameaça. Enquanto o belo pode ser apreciado à distância, o feio mobiliza reações corporais intensas: provoca afastamento, desconforto, às vezes até violência simbólica. Essa diferença histórica e linguística indica que o feio nunca foi apenas a ausência do belo, pois ele carrega uma potência afetiva própria, ligada ao excesso, ao desvio e à perturbação. É nessa zona de tensão que se torna possível pensar não apenas o feio como estética, mas também o grotesco não apenas como simples negação do belo, mas como forma estética que explora aquilo que inquieta e desestabiliza.

Se a feiura foi historicamente marginalizada, isso não significa que tenha sido completamente ignorada. Já na filosofia clássica encontramos tentativas de compreendê-la, ainda que sempre subordinada ao belo.

Em A história da feiura, do escritor e filósofo italiano Umberto Eco, ele inicia sua passagem pela historicidade do feio nos escritos dos antigos filósofos gregos. Em A República, Platão associa o feio à desarmonia e à desordem da alma. A educação dos jovens, segundo ele, deveria evitar representações deformadas ou moralmente corrompidas, pois a arte possuía função formadora do espírito. No entanto, há uma ambiguidade importante: tudo aquilo que corresponde adequadamente à sua própria ideia participa, de algum modo, da ordem do belo. Assim, algo pode ser feio em comparação com outra coisa, mas ainda possuir uma forma de adequação interna. O feio não é pura inexistência estética; ele depende de uma relação.

Essa tensão reaparece em Aristóteles. Na Poética, ao tratar da imitação artística, ele afirma que até mesmo aquilo que é desagradável na realidade pode tornar-se objeto de contemplação prazerosa quando representado artisticamente. A arte é capaz de transformar o repulsivo em experiência estética. Esse princípio: a possibilidade de “imitar belamente o feio”, atravessará séculos. Já no pensamento estoico, especialmente em Marco Aurélio, encontramos uma ampliação dessa sensibilidade. Imperfeições aparentemente banais, como as rachaduras na crosta de um pão,

podem contribuir para a harmonia do conjunto. O detalhe irregular deixa de ser falha e passa a integrar a totalidade. Aqui o feio não é excluído, mas incorporado.

Na modernidade, a relação com o feio torna-se ainda mais ambígua. Como observa Friedrich Schiller, somos simultaneamente repelidos e fascinados por aquilo que é triste, terrível ou horrendo. Há uma atração paradoxal pelo sofrimento e pelo medo. Essa disposição sensível ajuda a explicar o surgimento, no final do século XVIII, do romance gótico, povoado por ruínas, fantasmas, crimes e atmosferas sombrias. O horrível deixa de ser apenas evitado e passa a ser consumido como experiência estética.

Esse movimento atinge uma forma emblemática na literatura do século XIX, como em *“The Picture of Dorian Gray”*, de Oscar Wilde. A beleza exterior pode permanecer intacta enquanto a degradação moral se inscreve em outra superfície. O feio torna-se interior, deslocado, mas não desaparece; ele retorna como denúncia, como marca de corrupção invisível. Ao mesmo tempo, o interesse crescente pelo individual, pelo excêntrico e pelo deformado conduz à valorização do grotesco. A deformidade já não é apenas defeito: pode tornar-se destino trágico, signo de singularidade ou expressão de conflito entre corpo e alma. O feio começa a adquirir densidade própria, preparando o terreno para sua autonomia estética.

A reflexão sobre o feio ganha nova complexidade quando se aproxima daquilo que provoca inquietação. No início do século XX, Sigmund Freud analisa o chamado “inquietante” (Unheimlich) como uma experiência ambígua: algo que não é simplesmente estranho, mas familiar e ao mesmo tempo perturbador. O inquietante surge quando aquilo que foi reprimido retorna; não como novidade absoluta, mas como reaparição de algo que já nos pertenceu e foi esquecido ou recalçado. Esse retorno pode assumir a forma de fantasias infantis, medos primitivos ou imagens ligadas à perda e à fragmentação do corpo: membros decepados, figuras que parecem vivas e não deveriam estar, repetições inexplicáveis. O efeito não está apenas na estranheza, mas na reativação de algo íntimo e reprimido. Freud observa ainda que a arte dispõe de recursos específicos para intensificar esse efeito, produzindo inquietação por meio de estratégias que ultrapassam a experiência cotidiana.

Partindo dessa reflexão, Roger Caillois associa o inquietante ao surgimento do fantástico em sociedades modernas. O fantástico aparece quando a ordem racional do mundo já está estabelecida e a crença no milagre foi substituída pela confiança nas leis naturais. É justamente nesse contexto que o inexplicável se torna perturbador: não porque tudo é possível, mas porque quase nada deveria escapar à explicação. O estranho emerge como ruptura da estabilidade racional.

Essa sensibilidade prepara o terreno para uma transformação mais ampla na percepção estética. Para Carl Gustav Jung, o feio pode ser sinal antecipado de mudanças culturais profundas. Aquilo que hoje parece desagradável ou incompreensível pode, no futuro, ser reconhecido como expressão legítima de um novo horizonte artístico. O gosto coletivo, nesse sentido, costuma reagir com atraso diante da novidade.

Essa dinâmica torna-se evidente nas vanguardas do início do século XX. Movimentos que buscavam romper com padrões estabelecidos assumiram deliberadamente a tarefa de provocar, de “chocar o burguês”. No entanto, o escândalo não se limitou a um grupo social específico; o público em geral reagiu com rejeição às deformações formais, às rupturas narrativas e às imagens consideradas agressivas ou desarmônicas.

Se distinguirmos entre o “feio em si”, “feio formal” e “feio artístico”, percebemos que muitas dessas obras não eram simplesmente “feias” em si mesmas. Elas operavam uma transformação da linguagem artística. Ainda assim, foram recebidas como feio artístico porque deslocavam o olhar, recusavam a harmonia tradicional e expunham a instabilidade da forma. Nesse ponto, o feio deixa de ser apenas objeto representado e passa a ser procedimento. Ele não está somente naquilo que é mostrado, mas na maneira como é mostrado. Essa mudança é decisiva para compreender o surgimento do grotesco moderno, que articula inquietação, deformação e choque como estratégias conscientes de ruptura estética.

O escândalo provocado pelas vanguardas não se limitava à representação de temas considerados feios. Muitas vezes, o que incomodava não era o conteúdo, mas a própria forma. Um rosto feminino pintado por Picasso, por exemplo, não era rejeitado por ser a imagem fiel de uma mulher feia – tampouco essa era a intenção do artista. O desconforto surgia porque aquela deformação era apresentada como representação legítima da realidade.

O público não via ali apenas uma imagem distorcida, mas uma ruptura com o modo tradicional de ver.

É nesse contexto que a reflexão de Theodor Adorno se torna decisiva. Em sua “Teoria Estética”, ele observa que movimentos como o Surrealismo e o Expressionismo atacavam diretamente as normas de uma sociedade que se pretendia harmoniosa. Ao recusar a “vida bela” em uma sociedade estruturalmente marcada por contradições, essas correntes incorporaram o feio como gesto crítico. Para Adorno, a arte não deve suavizar ou integrar o feio de modo conciliador; ao contrário, deve evidenciá-lo como sintoma do mundo que o produz. O feio, nesse sentido, não é ornamento, mas denúncia. No entanto, o destino histórico dessas obras revela uma tensão fundamental. Aquilo que outrora escandalizou foi, com o tempo, reconhecido como artisticamente belo. As formas que chocaram o público no início do século XX passaram a integrar museus, manuais de história da arte e, eventualmente, o próprio circuito comercial. O feio da vanguarda converteu-se em novo padrão estético.

Esse processo evidencia que tanto o belo quanto o feio são categorias historicamente relativas. Aquilo que uma época rejeita pode ser valorizado por outra. Fotografias de atrizes do cinema mudo, por exemplo, podem hoje parecer estranhas ao olhar contemporâneo, assim como determinados padrões atuais seriam incompreensíveis para públicos do passado. A dificuldade não está apenas na distância histórica: muitas vezes os próprios contemporâneos não reconhecem de imediato o valor de propostas artísticas que apontam para o futuro.

A relatividade do feio, porém, não implica neutralidade. Se, por um lado, a arte contemporânea continua a explorar deformações, mutilações e imagens perturbadoras, às vezes levando o próprio corpo do artista ao limite, por outro, essas manifestações já não produzem necessariamente o mesmo impacto crítico que as vanguardas históricas buscavam. O que antes era gesto de ruptura pode tornar-se espetáculo. O público comparece às galerias não apenas para se confrontar com o mal-estar, mas para consumi-lo como experiência estética.

Costuma-se afirmar que, na contemporaneidade, a oposição entre belo e feio perdeu validade. Ambos coexistiriam como opções estéticas neutras. No entanto, essa aparente neutralização levanta uma questão decisiva: quando o feio deixa de escandalizar, ele perde sua

potência crítica? E, se perde, em que medida sua integração ao circuito cultural o transforma em mais um estilo disponível ao consumo?

1.2 A negatividade estética e o lugar do feio

Para Theodor Adorno, o feio não é um desvio ocasional na história da arte, mas um elemento

estrutural de sua força crítica. A arte não se realiza apenas na afirmação do belo; ela necessita do feio como sua negação interna. É dessa tensão que emerge sua verdade.

Na tradição estética, o feio era frequentemente subordinado à forma. Integrado à composição, ele acabava confirmando a ordem do conjunto. A harmonia final absorvia a dissonância, e o resultado permanecia reconciliado. No entanto, Adorno questiona essa reconciliação. A beleza não se reduz ao equilíbrio pacificado, mas nasce da tensão que o produz. Quando a harmonia apaga o conflito que a sustenta, transforma-se em falsidade.

Na arte moderna, o feio deixa de ser um elemento integrado e passa a se afirmar como protesto. O horror anatômico em Arthur Rimbaud e Gottfried Benn, o corpo degradado e a decomposição da linguagem em Samuel Beckett, ou ainda os traços escatológicos de muitos dramas contemporâneos, já não funcionam como simples contraste formal. Eles recusam a pacificação estética. Não são o feio pitoresco ou a trivialidade cotidiana presente em certas pinturas holandesas do século XV; são manifestações de uma negatividade que se recusa a ser absorvida. Para Adorno, o feio não é simplesmente o oposto do belo, mas aquilo que a arte precisou abandonar para conquistar sua autonomia e que, justamente por isso, retorna de modo insistente. O feio marca o afastamento da arte de suas formas arcaicas, mas também lembra que esse passado não é totalmente superado. A dialética do esclarecimento atravessa essa dinâmica: o que é rejeitado como primitivo ou ameaçador reaparece como conteúdo crítico.

A dimensão feio-belo não é apenas formal; ela possui um núcleo social. A incorporação do feio na arte moderna carrega um gesto anti-feudal e anti-hierárquico. Aqueles que estavam excluídos da representação: os camponeses, os trabalhadores, os corpos marcados pelo trabalho e

pela degradação, tornam-se dignos de figurar na arte. O que a sociedade considera vulgar ou desfigurado passa a reivindicar memória.

Nesse sentido, a arte assume uma tarefa decisiva: transformar em matéria estética aquilo que foi socialmente ostracizado. Não para suavizá-lo, integrá-lo ou torná-lo aceitável, mas para expor, no próprio feio, o mundo que o produz. O feio torna-se testemunho. Ele impede que a dominação, mesmo quando sublimada em valores espirituais ou culturais, permaneça invisível.

Entretanto, há sempre um risco. A simpatia pelos reprovados pode converter-se em nova forma de assentimento, e a denúncia pode ser neutralizada quando se transforma em mera estética da degradação. Ainda assim, é justamente a partir do socialmente feio que a arte moderna libera alguns de seus valores mais intensos. Na negatividade, ela encontra sua força crítica.

1.3. O feio e a impossibilidade do esquecimento

A experiência cotidiana nos confronta com imagens que ultrapassam qualquer relativização estética. A fome, a violência contra as mulheres, guerras, vítimas de tortura ou genocídios, tais imagens não são apenas moralmente condenáveis; elas são fisicamente repulsivas. Elas produzem nojo, susto, recusa – não conseguimos transformá-las em objeto de prazer estético.

Nesse ponto, a discussão sobre a historicidade do feio encontra um limite. Há algo que permanece irreduzível. Nenhuma teoria sobre a relatividade dos valores estéticos elimina o reconhecimento imediato de que certas realidades são feias em um sentido absoluto, porque carregam sofrimento e violência inscritos no próprio corpo.

É talvez por isso que a arte retorna, repetidamente, à representação do feio. Não por fascinação gratuita, mas porque há algo no mundo que insiste em não ser apagado. Mesmo quando marginal, essa representação funciona como recordação: há um mal que não pode ser dissolvido em harmonia e são feitas dessa forma para jamais serem esquecidas.

2 A INDÚSTRIA CULTURAL

Este capítulo apresenta a crítica de Theodor Adorno e Max Horkheimer à “indústria cultural”, presente no livro *Dialética do esclarecimento*, destacando como a lógica capitalista interfere na produção artística e modifica a forma como o público consome o cinema e outras expressões culturais. O objetivo é mostrar como esse sistema afeta a autonomia da arte e prepara o terreno para discutir a vulnerabilidade do grotesco.

2.1 A dialética do esclarecimento

A noção de indústria cultural nasce no interior da crítica social formulada no início do século XX, mas permanece decisiva para compreender a dinâmica contemporânea. Na *Dialética do Esclarecimento*, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, desenvolvem uma leitura dialética da sociedade capitalista que se ancora na tradição marxista e atribui à história um papel estruturante. Para os autores, a configuração da modernidade não pode ser entendida sem examinar a forma como se constituiu, ao longo do tempo, a relação entre humanidade e natureza.

É nesse vínculo originário que identificam a matriz da racionalidade ocidental. O esforço humano de se proteger do imprevisível e de assegurar a própria sobrevivência levou à tentativa contínua de organizar, explicar e submeter a natureza. Esse movimento atravessa diferentes estágios históricos, da magia ao mito e, posteriormente, ao esclarecimento – todos marcados por uma mesma intenção: dominar o que é externo e ameaçador. Ainda que o esclarecimento se apresenta como superação das formas anteriores, ele preserva a lógica da dominação sob a aparência da razão emancipadora.

Adorno e Horkheimer sugerem, assim, que há uma linha de continuidade entre essas etapas. O projeto racional de totalizar e sistematizar o mundo transforma-se em instrumento de controle não apenas da natureza, mas dos próprios sujeitos. A promessa de liberdade converte-se em nova forma de sujeição: ao absolutizar a razão instrumental, os indivíduos passam a integrar um sistema que os administra e padroniza.

Nesse contexto, a indústria cultural emerge como expressão específica do capitalismo avançado e do fetichismo da mercadoria. A cultura, antes vinculada a práticas simbólicas relativamente autônomas, é incorporada ao circuito industrial e submetida à lógica da produção em série. Com o auxílio das novas tecnologias e dos meios de comunicação de massa, bens culturais passam a ser planejados, distribuídos e consumidos como quaisquer outras mercadorias. O resultado é a transformação da experiência estética em produto padronizado, ajustado às exigências do mercado e funcional à reprodução da ordem social existente.

2.1.1 Técnica, padronização e dominação

Durante o século XIX, o desenvolvimento técnico não apenas ampliou a capacidade produtiva, mas reconfigurou profundamente a estrutura econômica e, com ela, as formas de organização política e social. A introdução de máquinas e a consolidação de processos padronizados alteraram o ritmo, a escala e o próprio sentido da produção. Produzir deixou de ser uma atividade centrada no artesanato e passou a obedecer a uma lógica industrial orientada pela eficiência e pela repetição.

Com a mecanização, o processo produtivo foi fragmentado em etapas minuciosamente delimitadas. A fabricação de um objeto já não dependia de um único trabalhador que dominasse todas as fases do trabalho, mas de uma cadeia de operações específicas, distribuídas entre diferentes indivíduos e integradas pelo funcionamento contínuo das máquinas. Estas passaram a assegurar a regularidade, a velocidade e a previsibilidade necessárias à produção em massa, impondo seu ritmo ao trabalho humano.

Nesse novo arranjo, o trabalhador deixa de acompanhar o objeto em sua totalidade e passa a executar apenas uma parcela do processo. Sua atividade torna-se parcial e repetitiva, subordinada à lógica automática do maquinário. O resultado é um distanciamento crescente entre o produtor e o produto final: aquilo que é fabricado já não carrega a marca integral de seu trabalho, mas aparece como resultado de um sistema técnico que o ultrapassa e o enquadra.

Com a consolidação do capitalismo monopolista, a cultura passa a operar segundo a lógica da mercadoria. Quando os bens culturais perdem sua autonomia e passam a valer principalmente como fetiches, esse caráter se estende à vida social como um todo. O indivíduo já não se reconhece como sujeito, mas como função, número, desempenho. Seu valor mede-se pela adaptação aos modelos oferecidos.

A chamada “indústria cultural” organiza a produção simbólica de modo semelhante à produção industrial. Cinema, rádio e revistas não constituem esferas independentes, mas engrenagens de um mesmo sistema. A diversidade aparente encobre uma profunda padronização. A unidade entre o macrocosmo e o microcosmo revela-se como falsa identidade entre o universal e o particular: tudo se ajusta à mesma lógica.

Sob o monopólio, a cultura de massas deixa de ocultar sua condição de negócio. O fato de se apresentar abertamente como indústria não enfraquece seu poder, ao contrário, legitima-o. O entretenimento torna-se justificativa de si mesmo. A padronização técnica, necessária à reprodução em larga escala, é apresentada como resposta às necessidades do público, quando na verdade contribui para moldá-las.

Na análise de Adorno e Horkheimer, a racionalidade técnica deixa de ser mero instrumento neutro e passa a expressar a própria lógica da dominação. A técnica organiza a sociedade segundo critérios de eficiência e controle, convertendo indivíduos em funções e comportamentos em padrões. Não se trata de uma evolução inevitável da tecnologia, mas de sua inserção na economia capitalista avançada.

A indústria cultural exemplifica esse processo. A padronização e a produção em série eliminam a tensão entre a lógica interna da obra e a lógica do sistema social. O que antes podia constituir diferença ou resistência torna-se ajustamento. A técnica não produz diversidade ampliada, mas uniformidade administrada.

A comparação entre telefone e rádio feita por Adorno e Horkheimer evidencia essa transformação. O telefone ainda preservava algo da reciprocidade: permitia que os interlocutores ocupassem a posição de sujeitos. O rádio, ao contrário, estabelece uma comunicação unilateral. Todos são reduzidos à condição de ouvintes, submetidos a programas previamente organizados. A

participação espontânea é substituída por uma pseudo-participação controlada, na qual até os “talentos” já pertencem previamente ao sistema que os exhibe.

Nesse contexto, o detalhe técnico, que na arte moderna podia afirmar-se como gesto de protesto, como no romantismo ou no expressionismo, perde sua autonomia. A indústria cultural absorve o efeito e o submete à fórmula. O todo já está previamente determinado, e os detalhes apenas o confirmam. A obra deixa de ser espaço de tensão para tornar-se soma previsível de estímulos.

2.2 A forma da arte na indústria cultural

No âmbito da indústria cultural, a arte é absorvida pela engrenagem do entretenimento e da publicidade, passando a circular prioritariamente como mercadoria. Esse processo produz uma ambiguidade: ao mesmo tempo em que amplia o alcance dos bens culturais e os torna acessíveis a um público massivo, submete sua produção a critérios estritamente mercadológicos. O que se difunde não é qualquer forma de expressão, mas aquelas que se ajustam ao formato, ao ritmo e às expectativas consolidadas pelo mercado.

A padronização que orienta a fabricação desses produtos não afeta apenas o modo de produção, mas incide diretamente sobre a recepção. A repetição constante de fórmulas, narrativas e estruturas consolida hábitos perceptivos que tendem a neutralizar a reflexão. A experiência estética é deslocada para o campo da distração: consome-se cultura como passatempo, e não como ocasião de questionamento ou elaboração crítica. Gradualmente, o gosto e o juízo estético são moldados por essa lógica reiterativa, até o ponto em que parecem coincidir com ela.

Para compreender essa dinâmica, é fundamental observar a conversão da obra de arte de valor de uso em valor de troca. O objeto cultural deixa de ser valorizado por sua singularidade ou potência expressiva e passa a ser avaliado por sua capacidade de circulação e rentabilidade. Nesse movimento, instaura-se uma forma específica de fetichização: a obra aparece como entidade autônoma e desejável em si mesma, enquanto as condições históricas e econômicas de sua produção permanecem encobertas.

Esse processo repercute também sobre o artista. Dependente do mercado para garantir sua subsistência, ele encontra seu campo de ação delimitado pelas exigências de comercialização. As possibilidades de criação economicamente viáveis tornam-se aquelas que reiteram os modelos já consagrados. Assim, a padronização do produto cultural não apenas orienta o consumo, mas condiciona a própria imaginação criadora, estreitando o horizonte do que pode ser produzido e reconhecido como arte.

Na indústria cultural, o mundo passa a ser filtrado por suas próprias formas de representação. A experiência do espectador de cinema que, ao sair da sala, percebe a rua como prolongamento do filme deixa de ser exceção e torna-se norma. Quanto mais aperfeiçoada a técnica de reprodução, mais convincente se torna a ilusão de continuidade entre o mundo real e o mundo apresentado na tela. O cinema sonoro consolida esse processo. Diferentemente do teatro, que ainda deixava espaço à imaginação, o filme organiza minuciosamente a percepção do espectador. Não há lacunas para a divagação ou reflexão livre. A sucessão rápida de imagens exige atenção constante, mas ao mesmo tempo inibe a atividade crítica. A própria estrutura do produto cultural molda o modo de recepção.

A atrofia da imaginação não decorre apenas de fatores psicológicos individuais, mas da constituição objetiva dos produtos culturais. Estes são produzidos de modo a garantir compreensão imediata e consumo automático. O espectador é treinado para reconhecer fórmulas, identificar padrões e reagir segundo expectativas previamente moldadas.

Assim, cada filme ou emissão radiofônica não é apenas entretenimento isolado, mas engrenagem de uma maquinaria econômica mais ampla. A indústria cultural reproduz continuamente os indivíduos segundo os modelos que ela própria estabelece. Não há espaço para expansão do espírito, apenas para sua repetição.

A crítica da indústria cultural leva também a uma reconsideração do conceito de estilo. A caricatura produzida pelo sistema cultural que reduz o estilo a marca reconhecível e conformidade formal revela, paradoxalmente, algo sobre o seu sentido histórico. A ideia de um estilo autêntico como obediência plena a leis puramente estéticas é, segundo Adorno, uma fantasia retrospectiva.

A indústria cultural eleva a imitação à condição de princípio absoluto. Reduzido a estilo padronizado, o produto cultural revela sua obediência à orientação social que o determina. A barbárie estética não surge como ruptura externa, mas como consumação de uma ameaça que sempre acompanhou as criações do espírito desde que estas foram reunidas sob o nome de “cultura” e neutralizadas enquanto tais. O próprio conceito de cultura implica classificação, catalogação e administração, inserindo-a desde o início em uma lógica de organização social.

Nesse contexto, a indústria cultural apresenta-se como realização extrema de um processo já latente. Mesmo a rebeldia e o realismo convertem-se em marcas registradas, em diferenciações comercializáveis dentro do mercado cultural. A esfera pública não admite crítica que não possa ser rapidamente absorvida e transformada em notoriedade planejada. A oposição torna-se elemento funcional do sistema.

Embora se apresente como esfera da diversão, a indústria cultural exerce seu controle precisamente por meio dela. O entretenimento não reprime diretamente, mas neutraliza pela repetição e pela familiaridade. A adesão do público não decorre apenas de imposição externa, mas de um processo social amplo no qual as próprias tendências são interiorizadas. O mercado parece responder à demanda, mas esta já se encontra moldada pelas estruturas que a produzem.

3 O CINEMA COMO ESTÉTICA DE DESVIO

Neste trabalho, a estética de desvio se entende como práticas artísticas que valorizam, tematizam ou constroem beleza a partir de elementos que rompem com padrões normativos.

Este capítulo analisa o grotesco no cinema como uma forma estética que rompe com os padrões dominantes da indústria cultural. Serão abordados seus elementos centrais: corpo, violência e deformidade e sua capacidade de produzir choque, crítica e reflexão. A análise culmina no destaque ao filme *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, principal obra de referência.

3.1 A forma cinematográfica na indústria cultural

O conceito de indústria cultural tem como característica a padronização dos produtos fornecidos à sociedade. Aqui a técnica não aparece apenas como instrumento neutro de reprodução, mas como princípio estruturador que uniformiza tanto os produtos oferecidos quanto as próprias necessidades daqueles que passam a ser identificados como consumidores. Se a reprodução tecnológica possibilita a fabricação em série de objetos materiais, ela também se estende aos bens culturais quando estes são integrados à lógica da mercadoria.

Nesse contexto, a aplicação da técnica à arte deixa de significar apenas ampliação de acesso e passa a implicar sua transformação estrutural. Obras artísticas são tratadas como itens intercambiáveis, disponíveis para compra e circulação no mercado, submetidas a critérios de eficiência, previsibilidade e rentabilidade. A cultura, convertida em setor industrial, perde gradativamente sua singularidade e é reorganizada segundo padrões de produção que privilegiam a repetição e a adequação ao consumo.

A expansão dos meios de entretenimento: cinema, rádio, televisão, música popular, consolida essa racionalização das formas culturais. A mesma racionalidade técnica que orienta as fábricas atravessa agora o campo simbólico, contribuindo para enfraquecer a autonomia do sujeito. A experiência cultural tende a se tornar passiva: em vez de estimular a reflexão e a escolha consciente, oferece conteúdos previamente formatados que orientam percepção e desejo.

A indústria cultural mobiliza recursos técnicos sofisticados para produzir a impressão de imediatividade e realismo, sobretudo no cinema. A imagem em movimento cria a sensação de uma vida intensificada e plenamente acessível, enquanto, segundo, molda seus espectadores de acordo com os princípios do próprio sistema que a sustenta. O cinema, apresentado como simples diversão, parece responder às demandas do público; contudo, essas demandas são em grande parte produzidas pela própria engrenagem industrial. Assim, o espectador pode experimentar a satisfação momentânea de suas expectativas, sem perceber que suas necessidades foram previamente configuradas e que sua relação com a obra se encontra mediada por mecanismos de padronização e alienação.

No âmbito específico da indústria cinematográfica, a lógica da indústria cultural torna-se particularmente visível. Os “capitães” do cinema orientam-se não pela verdade estética, mas pelo êxito comercial anterior; sua ideologia é o negócio. A repetição de fórmulas bem-sucedidas substitui qualquer compromisso com a dimensão crítica da obra.

A força da indústria cultural não se explica por mera imposição externa, mas por sua identificação com necessidades que ela própria produz. O público busca o cinema como forma de escapar do trabalho mecanizado; entretanto, a estrutura do entretenimento reproduz a mesma lógica de automatização e repetição. O lazer torna-se continuação do trabalho por outros meios.

Nesse contexto, a organização formal do filme evita qualquer exigência de pensamento autônomo. As conexões lógicas não devem depender de uma ideia totalizante, mas resulta imediatamente da cena anterior. O enredo é construído de modo a eliminar ambiguidades e impedir interrupções reflexivas. O espectador é conduzido por sinais, não por conceitos.

A indústria cultural não apenas organiza a percepção, mas transforma o próprio prazer em forma de coerção. O prazer da violência representada converte-se em violência dirigida ao espectador, que deve acompanhar atentamente cada estímulo concebido pelos especialistas. A distração, longe de significar repouso, exige uma presteza contínua que reproduz a disciplina do trabalho mecanizado. O lazer torna-se prolongamento da lógica produtiva.

Além disso, o entretenimento estrutura-se como promessa constantemente adiada. O enredo e a encenação emitem uma “promissória” de prazer que nunca se realiza plenamente. O desejo é excitado por imagens e nomes reluzentes, mas o que se oferece ao final é a reafirmação do cotidiano ao qual se pretendia escapar. A satisfação é substituída pela perpetuação da expectativa.

Nesse contexto, a fusão entre cultura e entretenimento não representa apenas a degradação da primeira, mas também a espiritualização forçada da diversão. O acesso mediado por reproduções técnicas acentua essa distância entre promessa e realização. Como afirmam os autores, “A indústria cultural transforma-a numa mentira patente” (ADORNO; HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, p. 186).

Se o entretenimento opera pela promessa continuamente adiada de prazer, a questão que se impõe é saber se determinadas formas estéticas (particularmente aquelas marcadas pelo excesso, pelo feio e pelo grotesco), conseguem escapar dessa lógica de neutralização ou se acabam absorvidas como mais um mecanismo de intensificação sensorial. É nesse ponto que a análise do cinema grotesco se torna necessária.

3.2 O cinema grotesco

O cinema grotesco nesse trabalho não é exatamente um gênero, como o terror ou o drama. Ele é uma forma de construir imagens e narrativas que colocam o espectador diante do excesso, da deformação e do desconforto. O grotesco aparece quando o corpo deixa de ser idealizado e passa a ser mostrado em sua fragilidade, em sua violência, em sua sexualidade ou em sua transformação. Não se trata apenas de cenas chocantes ou de sangue explícito, mas de uma maneira de expor aquilo que normalmente é escondido: a vulnerabilidade do corpo, os impulsos reprimidos, a crueldade social e os limites do que entendemos como humano.

Por isso, os filmes analisados neste capítulo pertencem a gêneros diferentes, mas podem ser reunidos na categoria de cinema grotesco porque compartilham um mesmo núcleo: a centralidade do corpo como espaço de conflito. Seja no horror, no drama ou na ficção científica, esses filmes utilizam o excesso, a violência ou a deformação para provocar desconforto e questionar padrões estabelecidos – de beleza, de moralidade, de normalidade. O que os aproxima não é o gênero, mas a maneira como usam o grotesco para desestabilizar o olhar do espectador e revelar tensões que a cultura tende a suavizar ou ocultar.

3.2.1 A historicidade do cinema grotesco

O cinema grotesco nasce praticamente junto com o próprio cinema. Ainda no final do século XIX, em *Le Manoir du Diable* (1896), de Georges Méliès, o monstruoso já aparece como

espetáculo visual: demônios, esqueletos e aparições infernais ocupam a tela. Não se trata ainda de violência realista, mas da introdução do fantástico e da deformação como elementos legítimos da imagem cinematográfica. Poucos anos depois, em *The Great Train Robbery* (1903), de Edwin S. Porter, a violência entra em cena de maneira mais direta. O célebre plano final, em que o bandido atira contra a câmera, rompe simbolicamente a distância entre imagem e espectador, inaugurando um cinema que já não é apenas contemplativo, mas confrontacional. Em *The Sealed Room* (1909), de D. W. Griffith, a crueldade assume forma moral: o confinamento que leva à morte expõe o sofrimento como punição e espetáculo. Nesses primeiros anos, o grotesco ainda não é um programa estético definido, mas já funciona como ruptura da harmonia e como choque.

A década de 1920, marcada pelo trauma da Primeira Guerra Mundial, consolida o grotesco como forma visual e expressão histórica. Em *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, os cenários distorcidos e os corpos angulosos traduzem uma experiência coletiva de desorientação e instabilidade. Já em *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, o vampiro aparece como figura cadavérica e pestilenta, ecoando medos sociais ligados à doença, à morte em massa e à decadência. O grotesco aqui deixa de ser apenas fantástico e passa a carregar o peso de uma época devastada. Em 1929, *Um Chien Andalou*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí, radicaliza essa ruptura ao abandonar a narrativa tradicional e atacar diretamente o olhar do espectador. A famosa cena do corte no olho simboliza uma agressão à própria forma de ver, tornando o grotesco uma experiência de desestabilização perceptiva.

Após a Segunda Guerra Mundial, o grotesco adquire um sentido ainda mais histórico. Em *The Body Snatcher* (1945), de Robert Wise, o corpo morto é tratado como objeto científico e mercadoria, refletindo uma modernidade que instrumentaliza a vida. Em *Godzilla* (1954), de Ishiro Honda, o monstro radioativo encarna diretamente o trauma das bombas atômicas lançadas sobre o Japão. O grotesco torna-se memória visual do desastre, uma imagem que impede o esquecimento ao materializar o medo e a destruição.

Nos anos 1960 e 1970, em meio à Guerra do Vietnã, às transformações culturais e à crise das instituições, o grotesco se intensifica e se politiza. *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock,

inaugura uma nova violência no cinema comercial, associando assassinato e repressão sexual. Em 1968,

Night of the Living Dead, de George A. Romero, apresenta corpos em decomposição e canibalismo, refletindo tensões raciais e o clima de guerra. Em 1974, *The Texas ChainSaw Massacre*, de Tobe Hooper, associa carne, consumo e decadência econômica, transformando o grotesco em crítica social. Paralelamente, filmes como *Belle de Jour* (1967), de Buñuel, e *A Clockwork Orange* (1971), de Stanley Kubrick, exploram perversão, violência e controle estatal, enquanto *In the Realm of the Senses*, de Nagisa Oshima, dissolve erotismo e morte em um gesto extremo. Nesse período, o grotesco torna-se explicitamente político e sexual.

A década de 1980 marca uma inflexão. Filmes como *Friday the 13th* (1980) e *A Nightmare on Elm Street* (1984) transformam a violência em fórmula repetível. O grotesco passa a ser serializado e consumido como espetáculo. Ainda assim, diretores como David Cronenberg, em obras como *The Fly*, mantêm o horror corporal como reflexão sobre tecnologia, doença e identidade. O que se observa é uma tensão entre crítica e mercantilização.

No século XXI, o grotesco reaparece de forma radicalizada. Filmes como *Martyrs*, *Antichrist*, *Irreversible*, *Raw* e *The Substance* exploram o limite da representação, confrontando o espectador com violência, trauma, envelhecimento, exploração e degradação do corpo. Em uma cultura marcada pela superexposição de imagens, o grotesco contemporâneo muitas vezes busca romper a anestesia visual e reintroduzir a negatividade na experiência estética

3.3 *Saló e os 120 dias de sodoma*

Lançado em 1975, *Salò ou os 120 Dias de Sodoma* pode ser entendido como uma das manifestações mais radicais do grotesco político no século XX. No filme, sexo, violência, escatologia e fascismo aparecem articulados como parte de uma mesma estrutura de dominação, na qual o corpo é constantemente reduzido à condição de objeto submetido ao poder. A narrativa acompanha quatro homens que ocupam posições elevadas dentro do regime fascista e que elaboram um plano para sequestrar dezoito jovens — nove rapazes e nove moças. Alguns deles

possuem ligação com a resistência socialista, enquanto outros pertencem à população comum italiana.

Após o sequestro, esses jovens são levados para uma grande mansão isolada no campo, onde permanecem presos durante 120 dias. Ao longo desse período, são submetidos a torturas físicas e psicológicas. A violência não ocorre de maneira desordenada; ela é organizada em etapas e conta com a participação de soldados fascistas e de quatro mulheres contratadas para narrar histórias que estimulam e orientam os abusos.

Dirigido por Pier Paolo Pasolini (1922–1975), o filme estabelece um diálogo direto com duas obras literárias. A primeira é *Os 120 Dias de Sodoma*, do Marquês de Sade, de onde vêm os elementos de libertinagem, sadismo e violência extrema. A segunda é *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, que influencia principalmente a organização formal da narrativa. O filme é dividido em quatro partes estruturadas como círculos infernais: Antinferno, Círculo das Manias, Círculo dos Excrementos e Círculo do Sangue.

Apesar da inspiração em Sade, Pasolini modifica o contexto histórico da história original. Em vez de situá-la no século XVIII, transfere os acontecimentos para a Itália dos anos 1940, mais especificamente para o período da República Social Italiana (1943–1945), fase final do regime de Benito Mussolini.

Segundo o trabalho de Theo Porzio-Venino², a própria trajetória de Pasolini ajuda a compreender essa decisão. Nascido em 1922, no mesmo ano em que Mussolini chegou ao poder, o diretor viveu sua infância e adolescência sob o fascismo. Sua família já refletia divisões ideológicas: seu pai, Carlo Alberto Pasolini, era militar e apoiador do regime, enquanto seu irmão, Guidalberto Pasolini, integrou as *Brigate Osoppo*, grupo de resistência que atuou entre 1943 e 1945.

Ainda jovem, Pasolini aproximou-se do marxismo, desertou do exército e participou da resistência. No final dos anos 1940, passou a integrar o Partido Comunista Italiano. Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a queda do fascismo, a Itália tornou-se uma república e iniciou um

² Autor do trabalho de conclusão de curso “Salò ou os 120 dias de Sodoma: o neoliberalismo italiano”, usado como base teórica nesse segmento.

processo de redemocratização. Entretanto, o país permaneceu politicamente dividido: a Democracia Cristã consolidou-se como principal força política, enquanto o Partido Comunista Italiano ocupava a segunda posição, mantendo uma tensão constante no cenário do pós-guerra.

Em 1949, Pasolini foi expulso do Partido Comunista Italiano, embora tenha mantido suas convicções marxistas até o final da vida. Parte das interpretações sobre essa expulsão relaciona-se ao fato de ele ser homossexual assumido. De modo geral, sua postura foi marcada por críticas ao moralismo conservador, tanto o vindo da direita quanto o presente em setores da esquerda.

Quando Salò é realizado, nos anos 1970, a Itália atravessava o período conhecido como “*Anni di piombo*”, que se estende do final dos anos 1960 até meados dos anos 1980. Foi um momento marcado por atentados terroristas, muitos deles ligados a grupos neofascistas, além de confrontos políticos intensos. Nesse contexto, retomar o fascismo significava também dialogar com tensões ainda presentes na sociedade italiana.

Theo Porzio-Venino aponta que em textos como *Escritos Corsários*, Pasolini desenvolve a noção de um “novo fascismo”, associando-o ao consumo e à cultura de massa. Para ele, os mecanismos de dominação haviam se transformado, passando a atuar também por meio da padronização cultural. Essa leitura permite aproximar suas ideias das reflexões de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*, publicada originalmente em 1944, especialmente no que diz respeito à crítica à indústria cultural como instrumento de homogeneização.

A diferença, no entanto, está no modo como Pasolini compreende o cinema. Ao contrário de uma visão que entende a produção cinematográfica apenas como parte do sistema, ele acredita que a própria linguagem do cinema pode ser utilizada para expor e questionar as estruturas de poder. Salò, nesse sentido, não apenas representa a violência fascista, mas utiliza o grotesco como forma de evidenciar os mecanismos de dominação presentes tanto no passado quanto nas transformações culturais do seu tempo.

3.3.1. “Novo fascismo” em Salò.

A presença do jovem é constante na trajetória de Pasolini. Desde os primeiros escritos sobre as periferias, ele já voltava seu olhar para esses corpos marginalizados. Mas, nos anos 1970, essa questão ganha outro peso. A juventude italiana passa a ser vista por ele como o ponto mais sensível daquele momento histórico. Trata-se de uma geração que nasceu depois da guerra e que já encontrou uma sociedade organizada pelo consumo, pela moda, pelo luxo e pelo materialismo. Para Pasolini, o problema não era apenas o jovem que consumia, mas principalmente aquele que, mesmo se dizendo de esquerda ou radical, reproduzia os mesmos valores burgueses. Havia aí uma contradição que o incomodava profundamente: depois de tanto combate ao fascismo, surgia uma juventude que, ainda que sem perceber, imitava os seus modos e suas aparências. Para ele, esse era o sinal do que chamava de novo fascismo, algo que operava mais pela cultura e pela estética do que pela força explícita.

Em Salò, ambientado na República de Salò e inteiramente situado na Itália, essa crítica aparece de forma concentrada. Quase toda a ação ocorre dentro da mesma mansão, dominada por quatro homens fascistas. As vítimas são jovens italianos de diferentes origens: alguns ligados à pequena burguesia, outros identificados como comunistas ou subversivos. Mesmo assim, essas diferenças deixam de importar no momento em que são capturados. Todos são levados ao mesmo espaço e submetidos ao mesmo destino. Ao serem arrancados de suas casas e famílias, perdem qualquer traço individual. Dentro da mansão, são despídos, organizados e tratados de maneira idêntica, sob a mesma rotina de violência. Essa repetição constrói a imagem de uma juventude tornada uniforme, sem distinções visíveis. A cena remete à ideia de uma massa indiferenciada, algo que dialoga diretamente com a crítica de Pasolini à homogeneização cultural dos anos 1970.

A submissão é contínua. Ao longo do filme, os jovens quase não falam. Permanecem cabisbaixos, silenciosos, e quando quebram esse silêncio é para implorar ou gritar. Essa postura não aparece só nas ações, mas também na forma como são mostrados nos enquadramentos, quase sempre em posição inferior em relação aos fascistas. A hierarquia é reforçada o tempo todo.

Os quatro libertinos concentram as figuras do poder. Cada um ocupa um lugar simbólico: o Bispo, ligado à Igreja; o Presidente, associado ao poder político; o Duque, que remete à tradição aristocrática; e o Juiz, representante da lei. Mais do que suas funções, o que os define é o sadismo. Eles não tentam justificar o que fazem com grandes discursos morais. O objetivo é declarado e direto: o prazer. Estão sempre em posição de comando, estabelecendo regras e sendo ouvidos. Os jovens, ao contrário, permanecem como ouvintes forçados. Essa estrutura deixa evidente a relação entre poder e submissão que o filme constrói e reforça a crítica de Pasolini à condição da juventude italiana naquele contexto.

4 A ESTÉTICA DO DESVIO

Se a experiência cotidiana nos confronta com imagens que ultrapassam qualquer relativização estética, então há um limite para a ideia de que o feio é apenas construção histórica. Existem formas do feio que não se deixam harmonizar, porque carregam o sofrimento inscrito na própria materialidade do corpo. O nojo e a recusa que provocam não são falhas de fruição, mas reconhecimento imediato de uma realidade que não pode ser estetizada sem perda.

É nesse ponto que o grotesco encontra sua função.

Em uma cultura estruturada pela lógica da indústria cultural (conforme analisada por Theodor Adorno e Max Horkheime), a arte tende à padronização da forma e à administração das emoções. Mesmo a violência pode ser incorporada como espetáculo previsível; mesmo o choque pode ser transformado em mercadoria. A experiência estética, nesse contexto, é organizada para não desestabilizar. O sofrimento é apresentado de modo a não comprometer a ordem.

A estética do desvio surge como ruptura dessa normatização. Desvio aqui não significa excentricidade gratuita, mas deslocamento em relação ao regime dominante de visibilidade. O grotesco insiste no corpo, na deformidade, na violência não conciliada, não para produzir fascínio, mas para impedir que certas realidades sejam suavizadas. Ele não amplia a percepção do real no sentido subjetivo; ele amplia a própria realidade que pode ser mostrada, recolocando em cena aquilo que a forma padronizada tende a apagar.

Ao analisar o cinema grotesco, culminando em *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini, tornou-se evidente que o choque não opera como provocação vazia, mas como exposição estrutural. O filme não estiliza a violência para torná-la suportável; ao contrário, mantém sua frieza e repetição para revelar a lógica de dominação que atravessa corpo, poder e consumo.

A estética do desvio, portanto, é simultaneamente formal e ética. Formal, porque rompe com a harmonia e a previsibilidade impostas pela indústria cultural. Ética, porque se recusa a transformar o sofrimento em objeto de prazer conciliador. Ao representar o feio, ela não busca redimi-lo, mas impedir seu esquecimento.

Mostrar a realidade, aqui, não significa reproduzi-la de maneira neutra, mas expor aquilo que a normatização sensível tende a ocultar. O desvio desorganiza o olhar acostumado e restitui à arte sua potência crítica. Ao manter viva a negatividade do real, o cinema grotesco não embeleza o mundo nem o torna suportável; ele o revela em sua violência constitutiva.

É por isso que este trabalho se intitula *A estética do Desvio*. Porque o desvio não é fuga da realidade, mas condição para que ela apareça sem anestesia. E, diante de um mundo em que o sofrimento pode ser convertido em imagem consumível, preservar o desconforto torna-se uma forma de fidelidade ao real.

REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. **História da beleza**. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento** : fragmentos filosóficos. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2006. 254 p., 20 cm. ISBN 857110414X

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1993.

SCARPA, Paulo Cesar Almeida. **Transgressão, mercado e distinção**: a violência extrema no cinema. 2007. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/11029>

Bueno Kurle (PUCRS), A. (2013). **Indústria cultural**: quando a arte encontra a mercadoria. Intuitio, 6(1), 103–122. Recuperado de <https://revistaseletronicas.pucrs.br/intuitio/article/view/13456>

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos de Jorge Mattos Brito de Almeida. Tradução de Juba Elisabeth Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

COLOMBO, Angélica Antonechen. **A crítica ao cinema a partir do conceito de Indústria Cultural**. Semina: Ciências Sociais e Humanas, [S. l.], v. 36, n. 1, p. 19–28, 2015. DOI: 10.5433/1679-0383.2015v36n1p19. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/14158>. Acesso em: 2 mar. 2026.

Takayama, L. R. (2015). **Sade no cinema**: Salò ou os 120 dias de Sodoma de Pier Paolo Pasolini. Cadernos De Ética E Filosofia Política, 1(26), 192-198. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1517-0128.v1i26p192-198>

BRAYNER, Marlos Guerra. **Pier Paolo Pasolini**: uma poética da realidade. 2008. Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/6833>

PORZIO-VERNINO, Theo. **Salò ou os 120 dias de Sodoma**: o neoliberalismo italiano sob o olhar de Pasolini. 2025. Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2025. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/47209>

