

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

WILLIAN SILVA DE VASCONCELLOS

ADORNO E O CINEMA: POSSIBILIDADES DE UMA ARTE AUTÔNOMA

Belo Horizonte
2022

WILLIAN SILVA DE VASCONCELLOS

ADORNO E O CINEMA: POSSIBILIDADES DE UMA ARTE AUTÔNOMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Duarte.

Belo Horizonte
2022

100 Vasconcellos, Willian Silva de.
V331a Adorno e o cinema [manuscrito]: possibilidades de uma
2022 arte autônoma / Willian Silva de Vasconcellos. - 2022.
97 f.
Orientador: Rodrigo Antonio de Paiva Duarte.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Filosofia – Teses. 2. Adorno, Theodor W. , 1903-1969. 3. Cinema - Teses. 4. Teoria crítica - Teses. 4. Indústria cultural - Teses. I. Duarte, Rodrigo A. de Paiva (Rodrigo Antônio de Paiva). II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

ADORNO E O CINEMA: POSSIBILIDADES DE UMA ARTE AUTÔNOMA

WILLIAN SILVA DE VASCONCELLOS

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 06 de maio de 2022, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte - Orientador (UFMG)

Prof. Eduardo Soares Neves Silva (UFMG)

Prof. Mateus Araújo Silva (USP)

Belo Horizonte, 06 de maio de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, Professor do Magistério Superior**, em 10/05/2022, às 10:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Soares Neves Silva, Professor do Magistério Superior**, em 10/05/2022, às 11:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mateus Araujo Silva, Usuário Externo**, em 10/05/2022, às 18:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 1437290 e o código CRC 7DC79706.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Rodrigo Duarte, que, sempre solícito, esteve presente de forma muito construtiva e respeitosa durante todo o processo de pesquisa e escrita dessa dissertação.

À agência CNPq, pela concessão de bolsa que me permitiu, durante certo tempo, minha dedicação exclusiva à pesquisa.

Aos professores que me inspiraram. Muitos estiveram presentes, em alguma medida, como grandes interlocutores, assim como me fornecendo materiais bibliográficos indispensáveis para o trabalho: Eduardo Soares, Maria Cecília de Miranda Nogueira, Verlaine Freitas, Daniel Pucciarelli, Amaro Fleck, Walter Menon, Mateus Araújo Silva, Eduardo Socha, Bruna Della Torre e Pedro Aspahan.

Às amigas e amigos que a Filosofia me trouxe, com quem pude conversar sobre coisas tão pertinentes, mas, infelizmente, tão raras: Adilson Quevedo, Breno Viegas, Fernanda Proença, Henrique Iwao, Valéria Amorim, Anna Luiza Coli, Ivan Sternick, Jean Coelho, Luis Filipe Andrade, Rafael Sellamano, Jamys Santos, Juliano Rabello, Ivan Junio, Ageu Antunes Filho, à toda a equipe da comissão organizadora do IV Encontro de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG e aos grupos do Seminário Permanente de Estética e Modos de Presença.

Aos amigos de vida que, mesmo na pandemia, estiveram presentes semanalmente em reuniões remotas: Rodolfo Vieira, Gustavo Felipe, Évelin Almeida, Daiane Lott, Vinícius Guimarães, Júlio Gabriel, Lincoln Felipe, Rafael Cappello, Mariana Jaimés e Victória Ribeiro. Sem vocês tudo teria sido muito mais difícil.

Ao eterno amigo João Pedro Ribeiro, que nos deixou prematuramente num mundo onde sua presença se torna cada vez mais necessária.

À minha mãe, Maria Ferreira Silva, por quem eu sou hoje.

À Flávia Helena Coura Vasconcellos, por tudo aquilo que a palavra não expressa.

O mistério, o elemento essencial de qualquer obra de arte, está em geral ausente dos filmes. Autores, diretores e produtores, com sacrifício, conservam nossa paz, deixando hermeticamente fechada a janela que leva ao mundo libertador da poesia. Preferem fazer a tela refletir temas que poderia integrar a continuidade normal da nossa vida cotidiana, repetir mil vezes o mesmo drama ou fazer-nos esquecer as duras horas do trabalho diário. E tudo isso é naturalmente sancionado pela moralidade habitual, governo, censura internacional e religião, dominados pelo bom-gosto e enlevados pelo humor insípido e outros imperativos prosaicos da realidade.

Luis Buñuel

RESUMO

Essa dissertação tem por objetivo explorar algumas tensões imanentes à obra de Theodor W. Adorno no que diz respeito ao cinema. Suas reflexões ganham camadas na medida em que alguns aspectos de seu diagnóstico sobre a indústria cultural são reavaliados nos anos que antecedem sua morte. O cinema encontra um lugar de destaque nesse processo, sendo o *medium* que, através da negação determinada, poderia contradizer e ampliar a noção de autonomia, assim como, o próprio conceito de arte.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno; cinema, autonomia; indústria cultural

ABSTRACT

This dissertation intends to explore some immanent tensions in the work of Theodor W. Adorno about the cinema. His reflections gain layers as some aspects of his diagnosis of the cultural industry are reassessed in the years before his death. Cinema finds a prominent place in this process, being the *medium* that, through determined negation, could contradict and expand the notion of autonomy, as well as the very concept of art.

Keywords: Theodor W. Adorno; cinema; autonomy; cultural industry

SUMÁRIO

Introdução	8
1. O cinema e a indústria cultural	11
1.1 Walter Benjamin e a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica	12
1.2 O debate entre Adorno e Benjamin nos anos 30.....	21
1.3 O cinema e a Dialética do Esclarecimento	26
2. Crítica ao cinema ou crítica ao capitalismo?	35
2.1 O esquema do cinema na cultura de massas	35
2.2 O cinema nas Minima Moralia.....	41
2.3 O debate sobre Adorno e o cinema.....	50
3. Para um cinema transparente	56
3.1 Compendo para os filmes	58
3.2 O enlaçamento das artes.....	66
3.3 Opacidade e invisibilidade.....	72
3.4 Silêncio e transparência	77
Considerações finais	90
Referências bibliográficas	93

Introdução

Esta dissertação é a convergência de vários caminhos que tomei ao longo de minha vida acadêmica. Primeiramente, meu interesse pela filosofia que desde a adolescência já era muito grande. Contudo, sem ter acesso às discussões no âmbito da academia, tal interesse não foi além de leituras sobre a história da filosofia, romances filosóficos e conversas informais nos bares de Itajubá. Por uma questão de localidade, optei por cursar história na Universidade Federal de Alfenas. No curso, dediquei-me enfaticamente às várias disciplinas eletivas em que discutíamos autores muito mais abordados na filosofia do que na história.

Em segundo lugar, o interesse pelo cinema, que se tornou uma obsessão na graduação, em que participei e ajudei a organizar cineclubes para debatermos filmes pouco abordados no circuito cultural mais convencional. Tal entusiasmo tornou-se mais evidente quando, durante a escolha do recorte para o trabalho de conclusão de curso, optei pelo uso do cinema enquanto fonte histórica. Após concluir o curso, mudei-me para Belo Horizonte, onde vislumbrei a possibilidade de cursar filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais, em um dos melhores cursos do país. Foi naquele momento que pude retomar o antigo interesse adormecido. Tentei então conciliar minha pesquisa sobre o cinema com o curso de filosofia, participando dos cineclubes, sempre que me sobrava tempo, e também das disciplinas de estética, dos seminários temáticos, e das abordagens filosóficas de professores sobre o cinema.

O apreço pela obra de Theodor W. Adorno surgira um pouco antes de eu entrar no curso. A convergência entre o pensamento de Marx e Freud foi talvez aquilo que me chamou mais atenção num primeiro momento. Comecei pelos estudos mais habituais sobre Adorno na Estética, nos quais, a *Dialética do Esclarecimento* era o livro mais abordado. Mas, havia um desafio ali: como um autor tão rico poderia abordar de forma tão unilateral o cinema? Foi então que, a partir da indicação de diversos professores do departamento, tive contato com o texto “Adorno e o Cinema: um início de conversa” de Mateus Araújo Silva. Ali estava presente o germe de algo que poderia ser mais desenvolvido a partir de outros estudos. Nesse momento eu já estava certo do que eu queria estudar numa eventual pós-graduação e, mesmo sem ter terminado a graduação, escrevi o projeto para entrar no mestrado.

A escrita da dissertação foi ganhando novas camadas ao longo dos estudos que desenvolvi no mestrado. Aquela ideia inicial, de pensar uma teoria estética para o cinema, logo foi deixada de lado para que eu pudesse me dedicar à vasta e riquíssima obra de Adorno de forma mais pragmática. Obviamente isso não se deu da noite para o dia, foram necessárias

muitas noites acordado tentando conciliar os estudos que eu havia feito sobre o cinema com o pensamento de Adorno e muitas conversas com professores, em especial com meu orientador, Rodrigo Duarte. A mudança parece simples: abri mão de estudar o cinema em Adorno e optei por estudar Adorno a partir do cinema. Essa mudança, não tão simples quanto parece, fez o projeto se desenvolver com maior fluidez. Isso se deve, em grande medida, ao fato de que o curso de filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais conta com um quadro invejável de professores que conhecem profundamente a obra de Adorno, professores com diferentes perspectivas, o que enriquece muito qualquer debate sobre o tema. Dado o resultado, podemos dizer que trabalhamos com uma caracterização do cinema realizada por Adorno.

Acho importante justificar também alguns dos problemas que vem a seguir. Paralelo ao desenvolvimento da dissertação estava a ampliação de conhecimento do autor sobre a obra de Adorno que, ainda que não seja totalmente satisfatória, deu-me confiança para arriscar um pouco mais nos capítulos finais. Então o primeiro capítulo, em que trato da indústria cultural, está mais engessado, não somente pela falta de tato, mas também pela falta de chão, por ser um tema bastante debatido de maneira tão heterogênea na academia. Mas, em linhas gerais, com ajuda do orientador, acho que consegui expor os principais elementos que são pertinentes para a discussão sobre o cinema. No segundo e terceiro capítulos procurei arriscar um pouco mais e, a despeito de eventuais exageros, é onde se concentram os principais argumentos das questões que eu gostaria de propor.

Iniciei o primeiro capítulo pelo livro de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, onde se concentram os pontos centrais dos debates sobre o meio técnico entre Adorno e Benjamin. Esse texto é especialmente importante, pois, além de marcar o ponto de partida para as reflexões de Adorno sobre o tema, marca também sua reavaliação ao fim da vida. Os debates propriamente ditos estão no segundo item do capítulo, notadamente marcado pelas correspondências trocadas entre os autores. No terceiro item trato de algumas passagens do capítulo sobre a indústria cultural na *Dialética do Esclarecimento* em que o cinema é abordado. Como dito, alguns diagnósticos de Adorno nesse texto serão revistos, mas outros continuam valendo, inclusive para pensarmos o cinema industrial hegemônico do começo do século XXI.

No segundo capítulo procuramos demonstrar como as críticas expostas estão profundamente alinhadas às condições de vida no sistema capitalista. O cinema, nessa visão, realiza algo necessário para a reprodução desse sistema a partir da instrumentalização desse *medium* em prol de uma semi formação. Mas suas possibilidades imanentes não necessariamente condizem com tal intuito. Utilizamos o texto “O esquema da cultura de

massas” e o livro *Minima Moralia* para tentar demonstrar o quanto esses pressupostos estão muito mais alinhados à crítica da indústria cultural, enquanto forma de realização do sistema capitalista no mundo, do que com o cinema propriamente dito. Nesse capítulo também expomos algumas das principais pesquisas realizadas sobre a relação entre Adorno e o Cinema, sobretudo no Brasil. Priorizamos o Brasil, não somente por reconhecer que os trabalhos sobre o tema são extremamente competentes, mas também por defendermos a necessidade de criar pontes entre os debates filosóficos dentro do país, especialmente em língua portuguesa.

No último capítulo, trabalhamos com os textos em que as possibilidades de um cinema que tensione os pressupostos básicos da indústria cultural se tornam evidentes. *Composição para os filmes*, escrito ainda nos anos 1940, aponta para tais possibilidades dadas na música para o cinema. “A arte e as artes” mostra a mudança do diagnóstico de Adorno, tanto em relação ao cinema, quanto em relação ao conceito de autonomia. Por fim, “Transparências do filme” é onde se concentra os pontos centrais dessa reflexão. Além das passagens mais literais, procuramos demonstrar que, em conjunto com outros textos, os conceitos se abrem para uma visão muito particular sobre o que o cinema pode vir a ser. Ainda hoje, corrigidos pelo diagnóstico de tempo, tais escritos se mostram muito profícuos para pensarmos um cinema autônomo.

1. O cinema e a indústria cultural

Neste primeiro capítulo, trataremos de expor o cinema na obra de Theodor W. Adorno (1903-1969) a partir de sua leitura mais recorrente, a saber, a crítica do filósofo frankfurtiano à sétima arte enquanto objeto de manipulação e controle por parte da indústria cultural. Nosso intuito é o de ampliar o debate em torno desse objeto e mostrar que, mesmo na obra de Adorno, o cinema não pode ser compreendido somente enquanto carro-chefe da indústria cultural. Contudo, isso não retira do cinema o grande poder para cooptar o público num sentido reacionário: a possibilidade inerente ao cinema de mimetizar a realidade é, em grande medida, uma ferramenta para que a classe dominante garanta a manutenção do *status quo*. Desse modo, a análise das possibilidades de um cinema que seja autônomo, frente ao intuito de dominação deve, necessariamente, levar em conta esse momento crítico. Para tal, a estética filosófica é um dos elementos sob os quais se situa esse momento, mas não o único. A crítica cultural que se debruça sobre tais questões é, em Adorno, permeada por várias áreas do conhecimento, tais como a política, a psicanálise, a sociologia — entre outras. A negação de modelos disciplinares impostos pela fragmentação do conhecimento é uma característica comum à teoria crítica como um todo e bastante explícita nos escritos de Adorno.

À primeira geração da escola de Frankfurt coube a tarefa de refletir o marxismo para além daquilo que era projetado nas experiências socialistas da época, o chamado marxismo ortodoxo ou dogmático. Tais pensadores possuíam importantes críticas implícitas à maneira como os soviéticos liam e colocavam em prática o pensamento marxiano. Por outro lado, o SPD, o partido social democrata alemão, já havia dado uma guinada à direita, o que impossibilitava qualquer aliança política em torno de um instituto para o marxismo. O Instituto surge naquele contexto e grande parte de sua produção à época tensiona essas duas dimensões a partir da pesquisa social, econômica e política de modo não ortodoxo ou partidário¹.

Neste capítulo, introduziremos uma importante obra de Walter Benjamin (1892-1940) que, embora nunca tenha sido aceito oficialmente como membro do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, contribuiu com artigos para a *Zeitschrift für Sozialforschung*, a revista do Instituto. Seu modelo de teoria crítica influenciou diretamente Adorno e, especificamente sobre o cinema e os meios de reprodução técnica, essa influência é bastante evidente. Num segundo momento, trataremos de expor o debate permeado de discordâncias entre Adorno e Benjamin, nos anos

¹ DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p. 33

30, sobre o meio técnico e seu peso no fazer artístico. Por fim, abordaremos os aspectos tendencialmente manipulativos do cinema a partir do conceito de indústria cultural.

1.1 Walter Benjamin e a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica

O trabalho de Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito entre 1935 e 1936², tem por finalidade investigar as tendências do desenvolvimento da arte sob as condições de produção no capitalismo tardio, tendo como alicerce teórico central a obra de Karl Marx que, segundo o autor, teria valor prognóstico. Como sugere Renato Franco, Benjamin busca se aproximar da análise feita por Marx, “que foi capaz de estabelecer minuciosamente a dinâmica do capitalismo e de até mesmo demonstrar como o seu desenvolvimento implicaria na formação das condições materiais que o levariam a sua própria destruição”³. Benjamin parece seguir rigorosamente os passos do jovem Marx, para quem, “a burguesia produz, antes de mais nada, seus próprios coveiros. Seu declínio e a vitória do proletariado são igualmente inevitáveis”⁴.

O autor procura discutir a relação entre arte e política do interior das mudanças advindas a partir do surgimento dos meios de reprodução tecnológica. A análise estética permeia toda a obra de Benjamin; contudo, como destaca Verlaine Freitas, o ensaio acaba por “absorver tendencialmente as questões relativas à dimensão estética das obras concernentes à dimensão material, concreta, do meio técnico, especialmente da fotografia e do cinema”⁵. O ensaio trata, sobretudo, de refletir sobre as condições materiais de mudança na estrutura da sociedade a partir do advento dos meios técnicos de reprodução e de como tais meios poderiam se colocar à disposição do devir histórico do proletariado. Desse modo, mesmo que seja de extrema importância para o ensaio, a discussão sobre a dimensão estética dos meios de reprodução técnica está subordinada à dimensão política do debate.

² Cabe-nos ressaltar aqui que focaremos na segunda versão alemã do ensaio que foi a primeira considerada por ele como pronta para publicação e levava em conta alguns questionamentos levantados por Adorno e Horkheimer após eles lerem a primeira versão. Essa versão foi traduzida para o francês por Pierre Klossowski e, após sofrer algumas interferências de Max Horkheimer, foi publicada na revista do instituto de pesquisa social de Frankfurt que, por conta da ascensão de Hitler em 1933, encontrava-se sediado em Nova York.

³ FRANCO, Renato. O cinema e a liquidação da arte aurática. Em: LOUREIRO, R.; ZUIN, A. S (Org). *A teoria crítica vai ao cinema*. – Vitória, ES: Edufes, 2010, p. 18.

⁴ ENGELS, Fredrich, MARX, Karl. *Manifesto do partido comunista*. Tradução de Victor Hugo Klagsbrunn. 1. Ed. São Paulo: Expressão popular, 2008, p. 29.

⁵ FREITAS, Verlaine. O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno. In: *Impulso*, Piracicaba. 23(57), 49-60, maio./set. 2013, p. 13.

O que está em jogo, aqui, é a possibilidade de surgimento de uma nova sociedade. Para tal, é preciso que a tradição seja negada, pois ela seria o elemento central de manutenção do estado atual de coisas. A tradição teria sido apropriada pelo fascismo e isso se torna evidente, no que diz respeito à experiência estética de uma sociedade, no uso de conceitos como o de genialidade, criatividade, valor de eternidade, entre outros. Tais conceitos teriam sido utilizados enquanto afirmação de um desígnio mítico pelos fascistas através dessa apropriação da tradição. Benjamin opta por abrir mão desses conceitos, valendo-se de conceitos novos que, segundo o autor, não poderiam ser cooptados pelo fascismo. O conceito central do ensaio, o de arte reprodutível, é um exemplo daquilo que não poderia ser apropriado pelo fascismo. Para ele, toda arte é por princípio reprodutível, pois toda ela estaria submetida à *mimesis*, ou seja, à imitação.

Com o surgimento da reprodução técnica da obra de arte surge uma oposição dentro da arte reprodutível que tensionaria a relação desta com a sociedade. A arte de reprodução técnica encontra suas origens na xilografia na idade média e, posteriormente, na litografia no início do século XIX. Essa última é sobrepujada pela fotografia que, pela primeira vez, liberta a mão do processo de reprodução dando espaço para o trabalho exclusivo do olhar. A dialética é a seguinte: “se na litografia estava virtualmente oculto o jornal ilustrado, na fotografia estava o filme sonoro”⁶. O que está em jogo nesse movimento é a transformação, a partir do século XX, do efeito próprio às obras de arte, de modo que, a totalidade das obras de arte tradicionais se tornaria material para as artes reprodutíveis, em especial, para o cinema.

Nessa arte de reprodução técnica, falta o elemento do *hic et nunc*, ou seja, o aqui e agora da obra, “sua existência única no local onde se encontra”⁷. Uma vez que esse elemento constitui o conceito de autenticidade da obra em que se ancora a tradição, a autenticidade se subtrai à reprodutibilidade técnica pois não existe uma relação de autoridade entre o objeto autêntico frente às suas cópias reproduzidas. A razão disso é dupla: 1) A cópia ganha autonomia em relação ao original, de modo que, por exemplo, é possível editar uma fotografia sem que precise ser fidedigna à original; 2) A cópia pode ir ao encontro daquele que a recebe, colocando-a em situações que são inatingíveis ao original. Dito de outro modo, a falta do *hit et nunc* afeta o núcleo mais sensível da obra de arte tradicional, ou seja, sua autenticidade: “a quintessência de tudo aquilo que nela é transmissível desde a origem, de sua duração material até seu testemunho

⁶ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 15.

⁷ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 17.

histórico”⁸. Dessa forma, o que é abalado nas artes com o advento da reprodutibilidade técnica é a autoridade da coisa, seu peso enquanto tradição. Para o autor, o significado desse abalo é sintomático e vai muito além do campo da estética:

A técnica de reprodução, assim se pode formular de modo geral, destaca o reproduzido da esfera da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, coloca no lugar de sua ocorrência única sua ocorrência em massa. E, na medida em que permite à reprodução ir ao encontro daquele que a recebe em sua respectiva situação, atualiza o que é reproduzido.⁹

Esse duplo movimento implica, como já foi dito, no abalo da tradição; tradição que, para Benjamin, seria o eixo da crise que a humanidade vivia naquele momento. O abalo estaria em estreita conexão com a ascensão dos movimentos de massa da década de 30 e o agente mais poderoso responsável pelo abalo seria o cinema. A renovação da humanidade, que deveria necessariamente partir dos movimentos de massa, necessitaria da liquidação do valor da tradição na herança cultural para dar prosseguimento ao processo revolucionário.

Podemos entender essa relação entre arte reprodutível e tradição a partir do conceito de aura, de modo que, “o que desaparece na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura”¹⁰. Benjamin define aura do seguinte modo:

Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Em uma tarde de verão, repousando, seguir os contornos de uma cordilheira no horizonte ou um ramo, que lança sua sombra sobre aquele que descansa – isso significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo.¹¹

Partindo dessa definição, é possível perceber que a aura está em estreita conexão com o ritual de fruição de um determinado momento num determinado lugar. Desse modo, Benjamin entende que a arte de reprodução técnica dessacraliza a arte reprodutível, ou seja, a desvincula dos contextos voltados ao ritual e “torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte voltada para a reprodutibilidade”¹². No instante de perda da aura na obra, a função social da arte se voltaria à práxis política em detrimento da prática ritualística. Vale ressaltar, como destaca Bruna Della Torre, que “a noção de aura está diretamente ligada à noção de mito no

⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 21.

⁹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 23.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 23.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 28-29.

¹² BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 35.

pensamento benjaminiano e é análoga ao que Marx demonstra ser o núcleo irracional do capitalismo”¹³. Nesse sentido, a aura é uma experiência mística, mas que tem sua base na concretude material. A aura seria o resquício de uma experiência mágica frente a um mundo cada vez mais racionalizado, semelhante àquilo que Marx formulou como o fetichismo da mercadoria, a experiência mística por excelência do capitalismo liberal¹⁴.

Ancorado na teoria do valor de Marx, Benjamin expõe mais dois conceitos pertinentes à natureza da obra de arte: valor de culto, que diz respeito à magia e o seu caráter de ocultação frente às massas; e o de valor de exposição, que se relaciona à reprodução em massa e seu caráter expositivo. De modo geral, o autor está apontando para o desenvolvimento da arte que, em seus primórdios, estaria a serviço da magia. Neste contexto, pouco importa se a obra seja vista, e sim, que ela esteja realmente lá, mesmo que oculta. Isso pode ser exemplificada na relação que se estabelece com as sacristias nas igrejas católicas, que só podem ser acessadas pelos padres.

Emancipando-se as práticas individuais no âmbito da confecção artística, emancipam-se também as necessidades e oportunidades de sua exposição. Trata-se da superação do valor de exposição ao valor de culto:

Assim como no tempo primevo, a obra de arte, por meio do peso absoluto depositado sobre o seu valor de culto, tornou-se, em primeira linha, um instrumento da magia, que, de certa forma, somente mais tarde foi reconhecida como obra de arte. Do mesmo modo, hoje, por meio do peso absoluto depositado sobre o seu valor de exposição, a obra de arte torna-se uma figuração com funções totalmente novas, entre as quais se destaca aquela que temos consciência, a função artística, que no futuro possivelmente será reconhecida como secundária.¹⁵

O que está em jogo aqui é um movimento que modifica a própria essência da obra de arte. A função artística, outrora ligada a uma concepção cultural, se apresenta enquanto função secundária nas obras com maior apelo ao valor de exposição, ou seja, ela é apropriada pelas artes não-auráticas enquanto parte integrante de sua constituição. Isso é bem fácil de se perceber nos dias atuais na medida em que obras dos grandes artistas representantes das artes de valor

¹³ DELLA TORRE, Bruna. *Adorno, crítico dialético da cultura*. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 42.

¹⁴ “Uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Sua análise resulta em que ela é uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e melindres teológicos”. Cf. MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 146.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 39.

de culto são apropriadas pelo cinema, seja no uso massivo de Beethoven em trilhas de filmes, seja nos quadros renascentistas encenados e capturados pela direção de fotografia¹⁶.

Benjamin aponta que a diferença tendencial entre a técnica da arte no tempo primevo e a arte de reprodutibilidade técnica estaria na distância em relação à natureza, em que, na primeira, faz-se uso ao máximo do ser humano, enquanto na segunda, faz-se o mínimo possível. A origem da segunda técnica estaria onde o ser humano começa a se distanciar do objetivo de dominação da natureza, ou seja, onde se estabelece o jogo entre humanidade e natureza¹⁷. O jogo, relacionado à desobrigação e ao experimento, teria seu expoente máximo no cinema “que serve para exercitar o homem naquelas apercepções e reações condicionadas pelo trato com o aparato, cujo papel em sua vida cresce quase diariamente”¹⁸.

Um dos conceitos apropriados pela tradição seria o de valor de eternidade: ligado à arte produzida na Grécia antiga que, por conta das condições materiais limitadas de reprodução, as obras eram criadas para a eternidade. Em oposição, no cinema, esse valor é renunciado em função de sua perfectibilidade, ou seja, em função das possibilidades de aperfeiçoamento constante da obra:

O filme acabado não tem nada em comum com uma criação em um lance; é montado a partir de muitas imagens e sequência de imagens, entre as quais o montador pode fazer sua escolha – imagens, de resto, que, desde o início da sequência da filmagem até o resultado final, poderiam ser melhoradas à vontade.¹⁹

O cinema seria, portanto, a obra de arte mais perfectível e isso tem a ver com sua renúncia ao valor de eternidade. Benjamin cita o filme *Casamento ou Luxo?* de 1923 do diretor Charles

¹⁶ A título de exemplo, Beethoven é utilizado na animação *Fantasia* (1940) da Walt Disney e no filme *Laranja Mecânica* (1971) de Stanley Kubrick. No caso da pintura, *O Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli encenado e capturado pela direção de fotografia em *As aventuras do barão de Münchhausen* (1988) de Terry Gilliam.

¹⁷ Não nos cabe examinar essa questão a fundo, mas vale ressaltar que nesse ponto parece haver uma outra discussão pertinente à diferença de posições entre Adorno e Benjamin. Como dito, Benjamin aponta que a função de ‘dominação da natureza’ estaria muito mais presente na primeira técnica, a da arte no tempo primevo, que buscava dominá-la a partir do elemento de magia presente nas obras auráticas, enquanto que, a segunda técnica teria uma relação muito maior no jogo entre natureza e humanidade. Como indica Rodrigo Duarte, Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*, apontam que o desenvolvimento da razão, oriundo do medo ancestral do ser humano diante da natureza, “se corporificou no conceito moderno de ‘técnica’, que não tem como objetivo a felicidade do gênero humano, mas apenas uma precisão metodológica que potencializa o domínio sobre a natureza” Cf. DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer e a Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 27. Os autores apontam para o exato aposto que Benjamin mirava: o intento de dominação da natureza estaria muito mais presente na segunda técnica marcada pelo desenvolvimento dos *media* de reprodução técnica.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 45.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 51.

Chaplin para exemplificar uma ideia de montagem em que, um filme com comprimento²⁰ de 3000 mil metros foi o resultado de mais de 125.000 metros de gravação.

Antes de prosseguir, julgamos importante salientar aqui a importância dada à montagem que Benjamin compartilha com diversos teóricos do cinema, em especial, Eisenstein. Como indica Loureiro, Benjamin era um entusiasta das produções de Eisenstein com quem compartilha a ideia de que, no cinema, a obra de arte surge em razão da montagem²¹. Para o cineasta soviético:

Uma abordagem autenticamente nova que altera de forma radical a possibilidade de construção da “estrutura ativa” (o espetáculo em sua totalidade); em lugar do “reflexo” estático de um determinado fato que é exigido pelo tema e cuja solução é admitida unicamente por meio de ações, logicamente relacionadas a um tal acontecimento, um novo procedimento é proposto: a montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também, exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final.²²

Para Eisenstein, de duas imagens sempre nasce uma terceira significação. O choque entre as cenas seria o constitutivo da percepção do caráter manipulador do próprio cinema; assim, a montagem é vista pelo cineasta soviético como a estrutura do pensamento dialético: ela “não reproduz o real, não o macaqueia, ela é criadora. Não reproduz, produz. Já que a estrutura da montagem é a estrutura do pensamento, o cinema não terá por que se limitar a contar histórias, ela poderá produzir ideias”²³.

Contudo, a montagem que reproduz um acontecimento não necessariamente poderia ser apreendida enquanto obra de arte. Para isso, afirma Benjamin, a saída para essa contradição estaria no desempenho peculiar do ator cinematográfico. O autor faz uma comparação entre o desempenho do ator cinematográfico e o desempenho de um atleta, de forma que, em ambos os casos, a atuação se dá mediada pela intervenção de um grêmio técnico. Destarte, a peculiaridade do ator de cinema em relação ao ator de teatro se caracteriza pelo fato de tornar exibível o desempenho de teste que passou pelo crivo do grêmio técnico, pois, o ator de cinema não interpreta diante de um público, mas de um aparato. Benjamin enxerga uma possibilidade emancipatória nessa relação: enquanto os trabalhadores nas fábricas precisam se alienar de sua

²⁰ Dado o fato de que as câmeras modernas são digitais, vale salientar que comprimento do filme se refere ao tamanho das películas filmadas em câmeras analógicas.

²¹ LOUREIRO, Robson. *Da Teoria Crítica de Adorno ao Cinema Crítico de Kluge: educação, história e estética*. 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, p. 58.

²² EISENSTEIN, Sergei M. Montagem de atrações. Em: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema (antologia)*; 1ª ed; Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 158.

²³ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 49.

humanidade diante do aparato técnico, o ator de cinema afirma sua humanidade contra o aparato, colocando-o a serviço de seu próprio êxito.

Isso implica no fato de que o ser humano exilado do palco e de sua própria individualidade, pela primeira vez, poderia atuar com a totalidade de “sua pessoa viva, mas sob a renúncia de sua aura. Pois a aura está vinculada ao seu aqui e agora. Não há cópia dela”²⁴. Desse modo, desaparece a aura tanto em torno do sujeito que representa quanto da personagem representada. A própria montagem se relaciona com a perda da aura no âmbito da atuação, uma vez que, ao ator de cinema é frequentemente negada a necessidade de transpor-se para dentro de um papel, pois são as necessidades do aparato que justificam sua atuação numa sequência de episódios montáveis.

Seu suposto otimismo frente ao cinema não é ingênuo, pois Benjamin atenta para o fato de que a imagem do ator exilado de si mesmo é destacada dele e é transportada para diante das massas. Sua performance estaria sob o crivo desta massa. Por conta disso, a utilização política desse meio pelas massas deveria esperar até que o cinema se libertasse dos grilhões de exploração capitalista: “pois, por meio do capital cinematográfico, as chances revolucionárias desse controle metamorfoseiam-se em contrarrevolucionárias”²⁵. O estrelato das atrizes e atores fomentariam a magia da personalidade enquanto elemento de culto para as massas, o que estimularia a constituição corrupta das massas que o fascismo procura colocar no lugar da consciência de classe. Também não é difícil fazer um exercício de reflexão sobre o que é tratado aqui no tocante aos dias atuais. Filmes produzidos pela indústria hollywoodiana são, em certa medida, escritos e dirigidos para determinada atriz ou determinado ator, uma vez que, o capital financeiro que pagaria tal produção, gerando o lucro para o estúdio, está diretamente vinculado ao culto da personalidade de algumas ‘estrelas’. Não raramente a maior parte dos gastos de produção de um filme vai exclusivamente para o pagamento de uma atriz ou um ator.

Em contraste a esse tipo de filme, segundo Benjamin, o cinema soviético teria se colocado a serviço da consciência de classe na negação de seu caráter aurático. Por exemplo, em *O Encouraçado Potemkin* de Eisenstein, os atores não são atores propriamente ditos, mas sim pessoas que se representam no seu próprio processo de trabalho. O que Benjamin procura denunciar é que a exploração capitalista do cinema bloqueia o direito legítimo das pessoas serem reproduzidas. Esse direito é expropriado e, no lugar, a indústria cinematográfica coloca

²⁴ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 69.

²⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 77.

representações ilusórias e especulações ambíguas. Exemplos disso, segundo o autor, são a exploração da vida privada das estrelas e os concursos de beleza. Certamente poderíamos projetar os *reality shows* do século XXI enquanto exemplo desse uso corrompido do aparato. Isso é feito com o intuito de falsificar o interesse originário das massas pelo cinema, ou seja, um interesse de autoconhecimento e de conhecimento de classe.

Uma das teses mais polêmicas do ensaio diz respeito à confiança de que o aparato cinematográfico poderia penetrar na realidade de modo muito mais efetivo do que o olho humano, demonstrando aquilo que não poderia ser capturado pela vivência cotidiana. Para demonstrar tal tese, Benjamin compara o cinema ao teatro e à pintura. Respectivamente, na primeira comparação, o autor salienta que enquanto o teatro²⁶ almeja o efeito de ilusão, o cinema já teria esse efeito enquanto natureza de segunda ordem a partir do corte. Dessa forma, o cinema buscaria, ao contrário do teatro, a visão da realidade através da técnica. Na segunda comparação, o autor traça uma espécie de analogia: o mágico (xamã) estaria para o cirurgião assim como o pintor estaria para o operador de câmera. A ideia é que, para realizar seu trabalho, o pintor observa a realidade com certa distância – tal como o xamã – enquanto que o operador de câmera penetra profundamente na realidade dada – tal como o cirurgião penetra os corpos operativamente. Tais comparações são surpreendentes na medida em que evidenciam a grande confiança de Benjamin no desenvolvimento da técnica. Nas palavras de Franco: “se ela [a comparação] fornece com nitidez uma imagem eficiente da natureza do cinema, também deixa entrever a confiança quase positivista de Benjamin na ciência e na técnica”²⁷.

Para Benjamin, o motor dessa mudança dialética na arte seria a participação substancialmente maior das massas, o que implicaria no surgimento de um modo diferente de participação. A identificação dessas com a nova forma seria baseada na oposição de dois conceitos: distração e recolhimento. Nas palavras do autor:

Aquele que se recolhe perante uma obra de arte submerge nela, entra nessa obra, tal como, segundo narra a lenda, um pintor chinês no momento da visão de seu quadro acabado. Ao contrário, a massa distraída, por seu lado, submerge em si a obra de arte; circunda-a com as batidas de suas ondas, envolve-a em sua maré cheia” (BENJAMIN, 2014, p. 111).

Benjamin identifica na arquitetura o protótipo de uma obra de arte cuja recepção ocorre de forma distraída e coletivamente. São dois os modos desse tipo de recepção: tátil, por meio do uso; e óptico, por meio da percepção. Ele atenta que o meramente óptico estaria em decadência

²⁶ Benjamin se refere aqui ao teatro tradicional e não ao teatro épico brechtiniano.

²⁷ FRANCO, Renato. O cinema e a liquidação da arte aurática. Em: LOUREIRO, R.; ZUIN, A. S (Org). *A teoria crítica vai ao cinema*. – Vitória, ES: Edufes, 2010, p. 42.

pois não daria conta de resolver, por meio da contemplação, as tarefas históricas da era da reprodutibilidade técnica. O que ascende no lugar é a recepção tátil que, por meio do uso, busca a habituação. A tarefa de se habituar é posta à distração. Esse tipo de recepção na distração, que aponta para uma grande mudança na percepção, teria no cinema o seu instrumento de exercício próprio.

Por fim, Benjamin retoma a discussão sobre as tendências de desenvolvimento da arte sob as condições atuais do capitalismo. Ele indica certas características de desenvolvimento do capitalismo que desembocaram no fascismo. Nesse sentido, o fascismo teria procurado organizar as massas proletárias sem tocar nas relações de propriedade e isso teria resultado na estetização da vida política. É a “beleza da guerra”, num sentido estético, que permitiria a utilização de recursos técnicos sem que seja colocado em questão a ordenação da propriedade privada. É através da guerra que o partido nazista teria encontrado uma forma de falsear a relação da humanidade com o mundo e impedir o desenvolvimento emancipatório natural ao devir histórico dialético do proletariado. No campo das artes, o fascismo teria encontrado uma maneira de responder à legítima necessidade das massas, com uma resposta falsa, ou seja, com a estetização da guerra. O autor conclui:

A humanidade, que outrora, em Homero, foi um objeto de espetáculo para os deuses olímpicos, tornou-se agora objeto de espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu um grau que lhe permite vivenciar a sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem. Essa é a situação da estetização da política que o fascismo pratica. O comunismo responde-lhe com a politização da arte.²⁸

Benjamin conclui o seu ensaio relegando à politização da arte o papel de se opor à estetização da política realizada pelo fascismo. Essa conclusão demonstra não somente a já mencionada influência de Marx como também a do dramaturgo Bertolt Brecht. Para nossa finalidade aqui, queremos salientar a frase posta acima de que o gozo estético de primeira ordem se encontra na esfera da autoalienação o que, na época, implicava a necessária coadunação com valores que remetiam ao fascismo. Em oposição, a decadência da arte aurática é, por assim dizer, o motor de um movimento dialético mais amplo que encontra sua finalidade na superação da tradição. Tradição essa que exerce o papel de frear a emancipação do ser humano frente ao devir histórico do proletariado, a classe antitética à burguesia dona dos meios de produção.

²⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 123.

1.2 O debate entre Adorno e Benjamin nos anos 30

Numa carta de 18 de março de 1936, Adorno indica que, na sua visão, faltou dialética na análise das obras de arte tradicionais, assim como, faltou ênfase na negatividade frente à análise das obras de reprodutibilidade técnica. Em outras palavras, Adorno indica que existe uma experiência dialética na relação com as artes tradicionais que Benjamin não teria levado em conta e, também, que a arte de reprodutibilidade técnica, se pautada por um proletariado já reificado pelas estruturas de troca inerentes ao capitalismo, reforçaria um comportamento pseudo-individual, de modo a afastar qualquer possibilidade de emancipação por parte dessa classe.

No que diz respeito às obras tradicionais, que Adorno identifica aqui como arte autônoma²⁹, o autor afirma: “me causa certa inquietação [...] que você tenha transferido a esmo o conceito de aura mágica à ‘obra de arte autônoma’ e atribuído categoricamente a esta uma função contrarrevolucionária”³⁰. Adorno não descarta o conceito de aura, usando-o em diversos momentos de sua obra. Ele procura realocar, contudo, seu significado daquilo que foi postulado por Benjamin. Além de afirmar que sempre buscou denunciar a aura a partir do elemento de idealismo nas obras, Adorno também reconhece que essa está em declínio, tal como colocado por Benjamin. Seu ponto é que nas obras de artes tradicionais, sobretudo na música, mesclam-se dialeticamente o elemento de magia e o signo da liberdade que, ao invés de tornar-se um tabu mágico em torno da aura e ligada à tradição, aproximaria-se mais de um estado de liberdade.

Em relação às artes de reprodução técnica e, conseqüentemente, ao cinema, Adorno afirma:

se você dialetiza (com todo direito) a tecnização e a alienação sem fazer o mesmo com o mundo da subjetividade objetificada, em termos políticos isso não significa outra coisa senão atribuir diretamente ao proletariado (como sujeito do cinema) um feito que, segundo Lênin, só pode ser alcançado pela teoria dos intelectuais como sujeitos

²⁹ Em *O fetichismo na música e a regressão da audição*, Adorno afirma que a categoria de arte autônoma engloba um tipo de arte que é “procurada e cultivada em virtude do seu próprio valor intrínseco”, ou seja, trata-se de uma arte que teria, por um lado, a finalidade nela mesma e não na possibilidade de emancipação de uma classe social tal como é o cinema para Walter Benjamin, por outro, seu valor de contestação social estaria situado na relação com a forma do objeto artístico. Cf. ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. Em: *Adorno (Os pensadores)*. Textos de Theodor W. Adorno. Tradução de Luiz João Baraúna revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 1999, p. 66.

³⁰ ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 207.

dialéticos, que por sua vez pertencem à esfera da obra de arte por você remetida ao inferno³¹.

A subjetividade objetificada precisa ser dialetizada tanto quanto esses mecanismos, afinal, esses meios estão a serviço da consciência reificada dos sujeitos históricos, ou seja, nas palavras de Adorno, do proletariado “que seria um produto da própria burguesia”³². Seguindo as críticas de Adorno, Benjamin parece conferir aos meios tecnológicos de reprodução uma importância quase independente dos sujeitos históricos que se encontram sobre a égide do capital, ou seja, o proletariado reificado pela organização social do trabalho no âmbito do capitalismo. A título de exemplo, a reificação do proletariado, e sua consequente resignação frente à ordem burguesa, é bem representada no filme *A classe Operária Vai ao Paraíso* escrito e dirigido por Elio Petri em 1971. No longa, o personagem Lulu Massa, interpretado por Gian Maria Volonté³³, é um operário sem consciência de classe mergulhado nos prazeres que os objetos de consumo podem lhe fornecer. O trabalho alienado lhe consome, seu raciocínio fora da fábrica se confunde com a lógica do trabalho e isso afeta também as relações sexuais com sua esposa. Como reação, ele se dedica cada vez mais ao trabalho e a ser um operário padrão. Após perder um dedo em uma máquina, Lulu se revolta contra a gerência da fábrica.

O mencionado conceito de reificação é de extrema importância para se compreender a Indústria Cultural. Reificação, no modo como Adorno compreende, é um conceito desenvolvido por György Lukács em *História e Consciência de Classe* de 1923. Do alemão *Versachlichung*, que quer dizer objetificação, ou *Verdinglichung*, que remete mais diretamente à reificação, o conceito trata do processo de coisificação das relações sociais no âmbito do capitalismo. Reificação é um desdobramento do fetichismo da mercadoria de Marx que diz respeito à compreensão de que a mercadoria não possui apenas valor de uso e valor de troca, mas também um valor metafísico expresso na subjetividade do indivíduo que com ela se relaciona. Esse valor não se encontra dentro da mercadoria, mas incide diretamente no seu valor objetivo. Lukács percebe que as próprias relações sociais se coisificam na medida em que a força de trabalho é vendida como se fosse uma mercadoria qualquer. O indivíduo alienado de sua força de trabalho é ele mesmo cooptado por uma lógica que se exprime no modo como ele se relaciona com os outros e com o mundo. Desse modo, os próprios “hábitos modernos de pensamento”, tal como o ato de se pensar quantitativamente sobre tudo da mesma maneira como

³¹ ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 209.

³² ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 210.

³³ Gian foi também um ativista político filiado ao Partido Comunista Italiano.

se estivesse submetido à lógica das fábricas, já estariam “reificados pela forma mercantil dominante”³⁴.

Adorno percebe que o problema da reificação se apresenta também no âmbito da cultura, de modo que, a relação com as obras de arte estariam elas mesmas integradas nessa lógica mercantil: condicionantes pelo e condicionadas para o consumo. Simplificando: Marx havia identificado que na medida em que as mercadorias são humanizadas, os próprios indivíduos se tornariam objetos de consumo. Lukács identificou que as relações sociais também estariam predestinadas à reificação no âmbito do capitalismo. Adorno, por sua vez, reconhece esse movimento de reificação na relação com os artefatos artísticos, artefatos que outrora estavam immanentemente ligados à noção de liberdade e utopia³⁵. O autor desenvolve essa crítica à cultura no âmbito do capitalismo tardio em pelo menos duas obras anteriores à *Dialética do Esclarecimento: em O fetichismo na música e a regressão da audição* de 1938 e *Sobre música popular* de 1941.

Em *O fetichismo na música e a regressão da audição* de 1938, Adorno vai atacar em dois flancos: o “fetichismo da música” diz respeito à produção das mercadorias culturais e “a regressão da audição” diz respeito à sua recepção. Como salienta Rodrigo Duarte, trata-se de “dois fenômenos diferentes, porém essencialmente correlatos; por assim dizer, os lados objetivo e subjetivo do mesmo processo”³⁶.

O trabalho de Adorno é em grande medida uma resposta ao ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin. Nessa obra, as palavras ‘cinema’ e ‘filme’ são mencionadas apenas onze vezes³⁷, o que já demonstra que o objetivo de Adorno não era o de fornecer uma resposta direta a Benjamin, cujo ensaio promove um reflexão dos meios visuais, sobretudo o cinema, mas sim, o de contrapor àquela análise uma reflexão sobre a situação da música no âmbito do capitalismo tardio.

Em grande medida, essas menções ao cinema servem ao intuito de se contrapor ou exemplificar a regressão da audição nas experiências musicais de massa, contudo, algumas

³⁴ LUKÁCS, György. *História e Consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento; revisão da tradução Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 195.

³⁵ Importante ressaltar que a influência conceitual de Lukács em Adorno é coerente no que diz respeito à *História e consciência de classe*, sobretudo em torno do conceito de reificação. Lukács desenvolve sua própria teoria estética que é bastante criticada, não somente por Adorno, mas por grande parte dos representantes da primeira geração da teoria crítica. Cf. JAY, Martin. *A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do instituto de Pesquisas sociais, 1923-1950*. Tradução de Vera Ribeiro; revisão da tradução César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 229-231.

³⁶ DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 30.

³⁷ ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. Em: *Adorno (Os pensadores): textos de Theodor W. Adorno*. Tradução de Luiz João Baraúna revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 1999, p. 67; p. 74; p. 90 (3x); p. 93 (2x); p. 98; p. 102; p. 103; p. 106.

passagens são particularmente reveladoras para nosso objetivo. Em referência direta a Benjamin, Adorno, numa crítica ao jazz na esfera da música de massa, afirma:

Poder-se-ia estar tentado a redimi-la alegando, por exemplo, que nela o caráter de “aura” da obra de arte, os elementos de sua auréola ou aparência externa cedem em favor do puramente lúdico. Como quer que seja no cinema, a atual música de massas pouco apresenta deste progresso no desencantamento³⁸.

Adorno concorda com a premissa benjaminiana de liquidação da aura; contudo, para ele, tanto o jazz quanto o cinema, pouco avançaram nesse movimento de dessacralização da arte. O jogo, que para Benjamin se relaciona à desobrigação e ao experimento, seria, nessa cultura de massa, uma mimetização de modelos pré-fabricados que, através da repetição, reforça um padrão que se obriga a seguir, transformando esse padrão num dever. Nesse sentido, para Adorno, o jogo seria apenas uma aparência de jogo que, dialeticamente, reforçaria a aparência da realidade dada. Em outra parte do ensaio, Adorno menciona:

Não sem punição, as produções depravadas da cultura musical são expostas ao jogo desrespeitoso e ao humor sádico. Em face da audição regressiva, a música em sua totalidade começa a assumir um aspecto curioso e cômico. Basta ouvir de fora o som de um ensaio de coro. Essa experiência foi retratada com grande força em alguns filmes dos irmãos Marx, que demolem uma decoração de ópera, como se se devesse demonstrar alegoricamente a intuição histórico-filosófica da decadência da ópera, ou então com uma peça apreciável de entretenimento elevado, reduzem a ruínas o piano de cauda com o objetivo de apoderar-se do acordoamento interno do piano, utilizando-o como uma verdadeira harpa do futuro na execução de um prelúdio³⁹.

Significativo é o fato de Adorno conferir a um filme a pertinência de uma crítica estética ao modelo massificado de músicas. Tal fato é revelador por dois motivos: ajuda a desconstruir uma imagem bastante difundida de que Adorno era o pessimista em relação ao cinema enquanto que Benjamin seria o otimista, e também que, se tomarmos o capítulo sobre a indústria cultural

³⁸ ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. Em: *Adorno (Os pensadores): textos de Theodor W. Adorno*. Tradução de Luiz João Baraúna revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 1999, 103-104.

³⁹ Existe um equívoco grave na tradução de Luiz João Baraúna neste parágrafo. Para se referir aos filmes dos irmãos Marx, o autor traduz que a experiência mencionada foi retratada “com imponente impertinência”. Cf. ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. Em: *Adorno (Os pensadores): textos de Theodor W. Adorno*. Tradução de Luiz João Baraúna revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 1999, p. 106. Verificamos na tradução em inglês presente na coletânea editada por J. M. Bernstein e a passagem foi traduzida assim: “*This experience was caught with great force in a film by Marx Brothers*” Cf. ADORNO, Theodor W. On the fetish character in music and the regression of listening. Em: Bernstein (ed.) *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. J. London: Routledge, 1991, p 59. Embora eu não domine o alemão, também verifiquei como essa passagem se apresenta no original: “Mit großartiger Eindringlichkeit ward diese Erfahrung in einigen Filmen der Marx Brothers” Cf. ADORNO, Theodor W. Band 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. *Digitale Bibliothek Band 97: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, S. 11261 (vgl. GS 14, S. 48-49). Em virtude disso, modifiquei a tradução para o português de “Com imponente impertinência, essa experiência foi retratada” para “Essa experiência foi retratada com grande força”.

da *Dialética do Esclarecimento* como um manual definitivo para se compreender a posição de Adorno e Horkheimer em relação ao cinema, certamente incorreremos em erros que legitimam uma posição que Adorno nunca adotou de forma inequívoca, nem mesmo antes da sua escrita nos anos 40. Discutiremos isso com maior cuidado no próximo capítulo.

No texto *sobre a música popular*, escrito em colaboração com George Simpson e publicado nos *Studies in Philosophy and Social Science* em 1939, Adorno continua a desenvolver o argumento presente em *O fetichismo na música e a regressão da audição* apresentando os primeiros resultados das pesquisas empíricas realizadas nos Estados Unidos desde o seu exílio em 1938. Nesse texto os autores já apresentam alguns dos procedimentos realizados pela indústria cultural, ainda que o termo só apareça na primeira edição da *Dialética do Esclarecimento* em 1944. Um desses procedimentos se relaciona com a ideia de pseudo-individualização:

Por pseudo-individuação, entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização. A estandardização de *hits* musicais mantém os usuários enquadrados, por assim dizer escutando por eles. A pseudo-individuação, por sua vez, os mantém enquadrados, fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, “pré-digerido”⁴⁰.

A ideia é que, por meio da produção industrial de mercadorias culturais “pré-digeridas”, formam-se pseudo-indivíduos que, por um lado, possuem a ilusão de livre escolha daquilo que consomem, por outro, consomem sempre os mesmos produtos já estandardizados nos processos de produção. O termo “auréola de livre-escolha” está ligado à aura benjaminiana, no sentido de que, através das relações de mercado, cria-se uma forma degenerada da aura em torno da falsa liberdade presente no consumo.

Tal como o texto anterior, Adorno se dedica mais ao debate em torno das músicas de massa, mas já estão latentes algumas observações acerca dos processos de reificação realizados pelo cinema que serão desenvolvidas na obra escrita juntamente com Horkheimer. Numa passagem do texto sobre música popular, Adorno afirma:

Todo frequentador de cinema e todo leitor de revistas de ficção está familiarizado com o efeito daquilo que pode ser chamado de moderno obsoleto: fotografias de dançarinos famosos que eram considerados fascinantes há vinte anos atrás, relançamentos de filmes do Valentino, que, embora fosse o mais glamouroso em sua época, parece irremediavelmente ultrapassado⁴¹.

⁴⁰ ADORNO, Theodor W. Sobre a música popular. Em: COHN, Gabriel (Org.) *Theodor W. Adorno (Coleção Sociologia)*, p. 115-146. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986, p. 123.

⁴¹ ADORNO, Theodor W. Sobre a música popular. Em: COHN, Gabriel (Org.) *Theodor W. Adorno (Coleção Sociologia)*, p. 115-146. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986, p. 141.

No âmbito do cinema, o moderno obsoleto está ligado à percepção de que filmes produzidos numa determinada época parecem obsoletos vinte anos depois, mesmo que, à época, tenham sido campeões de bilheteria. A explicação estaria numa espécie de distanciamento histórico: tal como o historiador precisa de distância para poder compreender o passado, o indivíduo inconscientemente aceita, com o tempo e sem a pressão imposta pela imediaticidade, a baixa qualidade dos produtos que outrora lhe agradaram. Essa pressão se dá em função do aumento da desproporção entre o poder individual e o poder social, de modo que, ocorre a perda de um certo *status* social ao apontar a baixa qualidade de um determinado filme na imediaticidade de seu lançamento. Adorno indica que essa seria a ambivalência oriunda do moderno obsoleto: o indivíduo é aparentemente livre para gostar ou não de um filme, contudo, por conta das bem sucedidas promoções realizadas pelas grandes agências de publicidade, essa liberdade lhe é limitada pela própria ordem social.

1.3 O cinema e a Dialética do Esclarecimento

A *Dialética do Esclarecimento* foi escrita por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer entre 1941 e 1944 quando eles se encontravam exilados nos Estados Unidos. Nessa obra, lançada definitivamente em 1947, os autores procuram mostrar como o esclarecimento, pensado inicialmente a partir de uma noção genérica e primitiva, busca superar os mitos gestados em tempos imemoriais e como na contemporaneidade esse mesmo esclarecimento torna-se dialeticamente mito de si próprio. O esclarecimento nunca se desvinculou do mito, assim como o mito sempre possuiu o elemento de esclarecimento: “Do mesmo modo que os mitos já levam a cabo o esclarecimento, assim também o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que dá, na mitologia”⁴².

Nesse percurso, o esclarecimento mitificado é enfim alcançado, mas o que ele traz não é a emancipação do ser humano, e sim a barbárie do fascismo e suas práticas inescrupulosas. Contudo, como afirma Duarte, esse movimento de mitificação do esclarecimento não o torna supérfluo. Pelo contrário, deve-se resguardar a “possibilidade de ‘rememoração da natureza no sujeito’ como caminho para, pelo menos, se iniciar um processo de reversão do esclarecimento unilateral, com o objetivo de torná-lo ‘dialético’, consciente de sua relação com aquilo que ele não é”⁴³.

⁴² ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 23.

⁴³ DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer e a Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 33.

O livro possui três capítulos e, entre o primeiro e o segundo, existem dois excursos. Trataremos do segundo capítulo intitulado “A indústria cultural: o esclarecimento enquanto mistificação das massas”. Isso é importante pois localiza esse capítulo enquanto um dos momentos de mitificação do esclarecimento, cuja face mais perversa se mostra na perseguição e extermínio de judeus na segunda guerra mundial. A indústria cultural é, portanto, parte integrante de um processo bem mais amplo cuja essência não pode ser tratada de forma isolada: ela seria uma das consequências desse iluminismo⁴⁴ mitificado. Mas não qualquer consequência, ela é também o agente mais poderoso de retroalimentação ideológica que garante a manutenção do estado de coisas.

Antes de adentrarmos a discussão sobre a *Dialética do Esclarecimento*, parece-nos importante salientar um adendo realizado pelo próprio Adorno num texto intitulado *Résumé über Kulturindustrie* de 1967. A tradução deste texto no Brasil encontra-se com o título *A Indústria Cultural*. Nesse texto, sobre o uso do termo indústria cultural, Adorno afirma:

Em nossos esboços, tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por “Indústria Cultural”, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente.⁴⁵

Trata-se, portanto, de uma escolha para diferenciar indústria cultural de arte popular. Os autores optaram por não utilizar o conceito “cultura de massa” pois, por um lado, previne contra a interpretação de que se trata de uma arte criada espontaneamente pelas massas, por outro, salienta o caráter industrial da produção cultural no capitalismo tardio. Essa escolha tem a ver também com o fato dos autores estarem nos Estados Unidos onde cultura de massa poderia remeter a essa espontaneidade.

A tese da indústria cultural, é uma tese sobre como a cultura se tornou dialeticamente indústria cultural e, conseqüentemente, um veículo de controle e dominação. Tal como a inversão do esclarecimento em mito, a cultura sempre teve um caráter mercadológico em seu bojo, mas no capitalismo tardio o caráter mercadológico se torna seu traço mais extremo. Desse modo, não se trata de um adjetivo para se classificar produtos culturais sob um critério

⁴⁴ *Aufklärung* pode ser traduzido tanto por esclarecimento quanto por iluminismo. Boa parte do desenvolvimento da obra se situa no jogo posto entre a relação desses dois significados.

⁴⁵ ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. Em: COHN, Gabriel (Org.) *Theodor W. Adorno (Coleção Sociologia)*, p. 92-99. Tradução de Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1986, p. 92.

específico⁴⁶. Trata-se, sobretudo, de um sistema de mediação das manifestações culturais que as coloca dentro da lógica mercadológica quase como que um mito da sua própria essência artística e libertadora. Nas palavras dos autores:

Na opinião dos sociólogos, a perda do apoio que a religião objetiva fornecia, a dissolução dos últimos resíduos pré-capitalistas, a diferenciação técnica e social e a extrema especialização levaram a um caos cultural. Ora, essa opinião encontra a cada dia um novo desmentido. Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço.⁴⁷

A perda de apoio que a religião objetiva fornecia se relaciona com o conceito de desencantamento do mundo do sociólogo Max Weber. Para ele, frente aos processos de racionalização da ciência, da tecnologia e do cálculo, a religião perderia seu caráter objetivo, estratificando-se no âmbito privado – e isso levaria a um caos cultural. Adorno e Horkheimer observam que essa perda de apoio encontra um correlato num sistema composto pelo cinema, rádio e revistas, ou seja, a própria indústria cultural. Essa indústria tem por finalidade a integração entre os diversos setores da cultura submetendo-os à lógica do consumo, mesmo que as manifestações estéticas de alguns desses objetos culturais venham a ser ideologicamente contrárias a esse sistema. A título de exemplo, o filme *Sem Destino* de 1969 de Peter Fonda não conseguiu que nenhuma produtora o financiasse, afinal, se tratava de um filme que contestava os ideais de liberdade predominantes nos Estados Unidos à época. Realizado por meio de uma produtora independente, ele foi adquirido depois de pronto pela Columbia sem que essa assumisse os riscos financeiros. O filme foi um sucesso que precedeu muitos dos *Road movies* produzidos até hoje. Longe de enfraquecer o sistema, as tendências políticas opostas ao próprio sistema, no caso a contra-cultura, foram apropriadas por esse mesmo sistema, o que o fortaleceu ainda mais⁴⁸.

Dito isso, uma pergunta se torna necessária: por que a grande maioria das mercadorias artísticas produzidas no âmbito da indústria cultural são formalmente pobres? Como não aspira nada muito além do que vender, do que se tornar popular, tais mercadorias quase sempre buscam se adaptar ao gosto padronizado do público ao invés de propor qualquer espécie de desafio contemplativo ou mesmo mudanças formalmente significativas. A resposta mais

⁴⁶ Cf. DELLA TORRE, Bruna. *Adorno, crítico dialético da cultura*. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

⁴⁷ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 99.

⁴⁸ Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 67-68.

comum a essa pergunta é “porque o público gosta” ou “porque o público compra”. Adorno e Horkheimer oferecem uma visão mais ampla naquilo que eles chamam de círculo de manipulação e controle retroativos⁴⁹. Nas palavras dos autores:

Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que explica é o círculo de manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma⁵⁰.

A indústria cultural precisa, num primeiro momento, garantir o lucro frente ao dinheiro investido na produção. Por outro lado, ela precisa garantir a adesão do público. Essa adesão aconteceria por meio do comprometimento ao *status quo*, ou seja, à manutenção do estado de coisas. Garantindo o controle, a lucratividade de outras produções estará garantida e essas serão tendencialmente mais pobres do que as primeiras. Fecha-se, assim, o círculo. No cinema, o que poderia garantir uma diferença entre a lógica específica do filme e a totalidade do sistema social é sacrificado em função da necessidade de se inserir na lógica de mercado e o resultado é a padronização e a produção em série. A expressão “Dos 8 aos 80”, do produtor americano Wangler, diz muito a respeito: o filme deve conter ingredientes suscetíveis de agradar ao público dos 8 aos 80 anos⁵¹. Ou seja, para conquistar a maior quantidade de espectadores, a produção deve sempre operar de modo a eliminar as diferenças específicas de cada grupo, ou cada nação, quando se visa o mercado internacional. As especificidades políticas, religiosas, sociais, comportamentais, etc. tendem a ser rebaixadas em prol da necessidade de integração ao sistema, elas são contornadas em favor da homogeneização. Desse modo opera o círculo de manipulação retroativa: a popularidade dos filmes de baixo valor estético é consequência dessa padronização e não sua justificativa.

A partir do conceito de esquematismo kantiano que, em linhas gerais, trata-se de um método para tornar a experiência da sensibilidade adaptável aos conceitos puros do conhecimento, Adorno e Horkheimer procuram compreender como isso funcionaria no âmbito da indústria cultural. Em outras palavras, no sistema da *Crítica da Razão Pura* de Immanuel Kant, os dados obtidos pela sensibilidade são esquematizados em uma ou mais categorias *a*

⁴⁹ Adotamos aqui a divisão proposta por Rodrigo Duarte em seu livro *Indústria Cultural: uma introdução*. O autor divide, para fins didáticos, a compreensão do capítulo em cinco operadores. Apesar de não haver essa divisão explícita no texto de Adorno e Horkheimer, elas se tornam evidentes na leitura e na forma organizacional do texto. Cf. DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

⁵⁰ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 100.

⁵¹ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 62.

priori através do esquematismo. Nesse modelo, o esquematismo seria o elemento responsável por mediar os dados da experiência sensível às categorias; ele seria um elemento ativo dentro do sistema da razão pura. Adorno e Horkheimer indicam que a indústria cultural se apropria da faculdade de esquematização a partir da produção em série de mercadorias culturais e sua consequente padronização. No âmbito da experiência estética, o sujeito não precisa adaptar essa experiência sensível a nenhuma categoria pois todas as mercadorias já são previamente esquematizadas. Nas palavras dos autores:

O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores de dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposta a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a aparecer como o sábio desígnio dessas agências. Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção⁵²

A padronização do gosto realizada no âmbito do círculo de manipulação encontra seu complemento na expropriação do esquematismo. As mercadorias culturais seriam produzidas de modo a reforçar a padronização desse gosto a partir da certeza de que tudo já encontra seu referente no próprio público. Dito de outro modo, as mercadorias já seriam esquematizadas previamente, ou seja – para usar uma comparação no âmbito do paladar –, elas já seriam pré-mastigadas para que o cliente precise somente engolir. Assim se dá a adesão ao *status quo*: através de um esquema prévio, um planejamento dos dados, os filmes oferecem imagens autorreferenciais que, seja através do conteúdo, seja através da forma, vendem a promessa de que tudo ficará bem, a promessa de que para tudo se dá um jeito. O filme de massa deve servir de exemplo para que forcemos nossa certeza de que estamos no melhor dos mundos.

A capacidade própria ao cinema de mimetizar a realidade é utilizada como um reforço dessa ilusão. Segundo Adorno e Horkheimer, o espectador deve perceber a realidade enquanto um prolongamento do filme que acabou de ver⁵³. E isso se torna cada vez mais possível na medida em que os aparelhos, tanto de reprodução quanto de captura, são aperfeiçoados. A necessidade constante do sistema apresentar o cinema enquanto uma expressão da realidade está intimamente ligada à identificação que criamos com determinado personagem ou

⁵² ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, 103.

⁵³ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 104.

determinado filme: nós nos identificamos com tais mercadorias quase como se elas ajudassem a explicar quem somos, como se elas fizessem parte de nossa história.

Jean-Claude Bernardet nos oferece uma explicação que vai ao encontro do que Adorno e Horkheimer desenvolvem aqui: “eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, isto é, eliminando a classe social que produz essa fala ou esse cinema, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista”⁵⁴. Desse modo, tal ponto de vista acaba por ser identificado como o nosso próprio ponto de vista. As agências da indústria cultural, em seu intento de lucratividade e controle, não devem nunca apresentar a ideologia enquanto sua ideologia, e sim, uma espécie de verdade natural que se prolonga na percepção da rua após sairmos da sala de cinema. A cultura integral sistematizada, que aposta no cinema enquanto meio para a estandardização das massas, assimila radicalmente quaisquer elementos sob a vontade da indústria cultural num reforço da ideia de mundo como aparência, o que torna inacessível a aparência enquanto ideologia. Desse modo, o esquematismo, outrora uma ação ativa dentro do sistema da razão pura, se torna um elemento passivo previamente fabricado para a identificação com o *status quo*. A usurpação do esquematismo tem como consequência a perda de autonomia do sujeito que, diante da mercadoria pré-mastigada, se contenta com a condição de pseudo-indivíduo.

Outro ponto elencado por Adorno e Horkheimer se refere ao estilo. O estilo, no âmbito da arte autêntica, se dava enquanto um elemento coercitivo que se relacionava à universalização dos momentos particulares da obra de arte. A dialética presente nessas obras estaria justamente na relação desses momentos com o estilo: a negação dessa coerção imposta de fora para dentro se daria, no que diz respeito à experiência estética, na valorização dos elementos particulares para a formulação de um todo universal. Existia sempre uma tensão entre o estilo, enquanto elemento coercitivo, e a obra de arte. No sistema da indústria cultural, o estilo se torna o objetivo a ser alcançado, por assim dizer, pelas mercadorias culturais. A padronização dessas mercadorias se revela na reprodução de clichês previamente estabelecidos para se adequarem ao estilo, de modo que, a forma dessas mercadorias nunca se altere. O modelo de filmes de super-heróis vem bem a calhar: a chamada jornada do herói não deve em nenhum momento ser questionada pois é ela quem guia a compreensão do público enquanto chave-de-leitura. Mesmo aqueles filmes que parecem possuir uma forma diferente, o fazem para que a reconciliação com o estilo seja realizada numa continuação, garantindo a lucratividade do próximo lançamento. Nas palavras dos autores:

⁵⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 20.

A reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo, é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão entre os polos: os extremos que se tocam passaram a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa⁵⁵.

Como se pode perceber, todas as operações da indústria cultural se relacionam entre si na efetivação do planejamento metódico de controle. Se existe uma fórmula que está fazendo sucesso, tal como os filmes de super-heróis hoje em dia, ela será explorada até o limite pelas agências. E aqui novamente nos deparamos com o círculo de manipulação: ao repetir a fórmula, consolida-se o gosto do público e o público, ao consumir os filmes, reforça o uso repetitivo dessas mesmas fórmulas. O estilo torna-se a regra específica em detrimento da pretensão particular da obra.

Outro ponto abordado pelos autores diz respeito ao uso realizado pela indústria cultural da tragédia. A tragédia na Grécia antiga tratava de indivíduos que expostos a uma situação trágica experimentam a destruição de sua individualidade através de uma situação da qual eles não tem o menor controle. A título de exemplo, Édipo experimenta sua dilaceração psíquica ao se descobrir enquanto assassino do pai e amante da mãe e tudo isso foi realizado sem que ele tivesse o menor controle. É a verdade que o destrói. Essa experiência estética do trágico na Grécia antiga estava ligada à catarse, ou seja, à purificação. No âmbito da indústria cultural, a experiência do trágico está ligada à adequação diante de um mundo que não deve ser modificado. A verdade no mundo administrado estaria na resignação, enquanto que os elementos trágicos atuariam como uma encruzilhada para a reconciliação numa universalização falsa:

Todos podem ser como a sociedade toda-poderosa, todos podem se tornar felizes, desde que se entreguem de corpo e alma, desde que renunciem à pretensão de felicidade. Na fraqueza deles, a sociedade reconhece sua própria força e lhes confere uma parte dela. Seu desamparo qualifica-os como pessoas de confiança. É assim que se elimina o trágico⁵⁶.

A indústria cultural age de forma coercitiva enquanto uma apologia à vida mediana, ela é a formadora política da experiência de resignação frente ao mundo administrado. Sobre a experiência do trágico, Freitas afirma: “dor, infortúnio e sofrimento são mostrados nas obras de indústria cultural como aquilo pelo qual se deve passar a fim de fazer com que a existência

⁵⁵ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 107

⁵⁶ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 127

como um todo ganhe sentido ao permanecer exatamente como está”⁵⁷. Desse modo, o cinema torna-se uma instituição de aperfeiçoamento moral para um mundo danificado. Adorno e Horkheimer descrevem essa fórmula corrupta do trágico como *getting into trouble and out again*⁵⁸, ou seja, meter-se em apuros e depois safar-se. Essa fórmula, bastante utilizada até hoje, é a essência do conservadorismo moral na estética dos filmes que integram o sistema da indústria cultural: o safar-se é sempre um retorno reforçado à ordem pré-estabelecida. Mesmo os filmes que terminam com finais trágicos atuam em prol desse reforço: o final infeliz torna mais clara a impossibilidade de mudança dessa ordem.

Por fim, Adorno e Horkheimer fazem uma análise das mercadorias culturais a partir da teoria do valor marxiana. Para Marx, a mercadoria possuía um duplo valor: o valor de uso e o valor de troca. O valor de uso se dá a partir de sua utilidade social e o valor de troca diz respeito a uma equivalência para com outras mercadorias e sua mediação se dá a partir de uma mercadoria sem valor de uso, ou seja, o dinheiro. Mas a mercadoria também carrega uma outra forma de valor que dela faz parte, mas que, a princípio, não a integra. A mercadoria esconde as relações sociais que a produziram, ou seja, a exploração do trabalho pelo capital. Esse seria o principal componente daquilo que ele chama de o caráter fetichista da mercadoria. Esse caráter de fetiche é o componente de valorização da mercadoria que, por um lado, possui certas sutilezas metafísicas, por outro, encobre as relações de exploração que a produziram.

Enquanto na mercadoria comum o fetichismo trata de ocultar essas relações de exploração do trabalho, na mercadoria cultural, segundo Adorno e Horkheimer, a ausência de valor de uso seria o seu caráter mais primordial. Para desvendar esse caráter, os autores se ancoram na noção de finalidade sem fim de Immanuel Kant, ou seja, a compreensão de que a finalidade da obra de arte, o prazer subjetivo que ela provoca, não possui um fim específico, uma utilidade específica. Comparadas às mercadorias convencionais como, por exemplo, os bens de primeira necessidade, a mercadoria cultural não possui um valor de uso. Contudo, por conta dessa desvinculação intrínseca à arte entre finalidade e fim, a ausência de valor de uso é o pressuposto para o estabelecimento de um valor de troca quantitativamente superior. Dito de outro modo, a ausência de valor de uso é ela mesmo fetichizada e isso se torna seu valor de troca. Desse modo, não é o prazer estético que está em jogo, mas sim, o status envolvendo uma visita ao museu do *Louvre* em Paris, ou ser um dos fãs que contribuiu para o recorde de maior

⁵⁷ FREITAS, Verlaïne. Indústria Cultural: O empobrecimento narcísico da subjetividade. In: *KRITERION Vol. 46 n° 112*. Belo Horizonte Dez/2005, p. 341.

⁵⁸ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 126.

bilheteria de todos os tempos assistindo ao *Vingadores: Ultimato*⁵⁹ no cinema. Nas palavras dos autores, o fetichismo nas mercadorias culturais funciona da seguinte maneira:

O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar. É preciso ver Mrs. Miniver, do mesmo modo que é preciso assinar as revistas Life e Time. Tudo é percebido do ponto de vista da possibilidade de servir para outra coisa, por mais vaga que seja a percepção dessa coisa. Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo. O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam⁶⁰.

É nessa avaliação que a cultura é compreendida pelos autores enquanto uma mercadoria paradoxal, afinal, ela é completamente submetida à lei de troca, mas não pode ser efetivamente trocada; seu valor de uso fetichizado se sobressai tanto que ela não pode ser de fato utilizada. Por conta disso, a diferença entre cultura e propaganda é tendencialmente ofuscada pelas leis de mercado. No âmbito do cinema, Adorno e Horkheimer afirmam que “cada filme é um trailer do filme seguinte, que promete reunir mais uma vez sob o mesmo sol exótico o mesmo par de heróis; o retardatário não sabe se está assistindo ao trailer ou ao filme mesmo”⁶¹. Trata-se de pensar que os filmes foram infectados pela propaganda enquanto parte integrante de sua constituição: o próprio estilo se adequa em função das técnicas de publicidade. Hoje, para além dos *trailers*, ganham força as cenas pós-crédito que, além de treinar o espectador para a espera, revelam traços daquilo que será desenvolvido no filme seguinte da franquia.

⁵⁹ O filme de 2019, dirigido pelos irmãos Joe e Antony Russo, utilizou-se de um truque de *marketing* para atingir essa meta. Após um lançamento promissor, o longa estagnou na bilheteria, o que colocou em risco a quebra do recorde. Foi aí que a *Disney*, dona da *Marvel Studios*, fez valer uma solução: a produtora trocou todas as cópias do filme que estavam em cartaz acrescentando uma cena extra. A cena não alterou a essência do filme, mas fez com que os fãs voltassem às salas de cinema, contribuindo assim para a quebra do recorde. Informação retirada do canal de entretenimento do Uol. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/reportagens-especiais/vingadores-ultimato-quebra-o-recorde-de-maior-bilheteria-da-historia-do-cinema/#page3>> Acesso em: 11 de novembro de 2020.

⁶⁰ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 131.

⁶¹ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 135.

2. Crítica ao cinema ou crítica ao capitalismo?

Este capítulo procura indicar mais alguns elementos críticos sobre o cinema em Adorno em outros dois escritos, a saber, *O esquema da cultura de massas* e o livro *Minima Moralia*. Contudo, aqui eu procuro fazer isso colocando tais críticas dentro de um pensamento mais amplo que caracteriza a crítica dialética de Adorno à cultura. De dentro dessas críticas podem surgir possibilidades que jogam luz a um cinema mais humano e autônomo, tendo em vista os imperativos de integração ao sistema da indústria cultural. Desse modo, o trabalho neste capítulo não renega sua dimensão defensiva da sétima arte, mas procura fazer isso com o cuidado e rigor necessários à pesquisa filosófica. Devido ao teor crítico, os dois textos mencionados são pouco tratados do ponto de vista de uma estética do cinema, pois estão intimamente ligados à experiência de Adorno no exílio nos Estados Unidos, em contato direto com uma tradição de filmes abertamente mercadológica. Mas, ao compreender que o cinema nunca é tratado isoladamente, procuramos localizar sua crítica no interior do próprio texto como algo que está diretamente ligado às condições objetivas do mundo cooptado pelo capital. As críticas ao cinema não podem ser tratadas como algo isolado do espírito do capitalismo e, quando identificamos melhor seu alvo, essas críticas ganham contornos cada vez mais específicos. Diante disso, a abertura para aquilo que escapa aos ditames de integração da indústria cultural, sem contudo renegá-la, surge no interior da crítica e não à sua margem. Não é nossa pretensão responder à pergunta do título do capítulo, mas evidenciar que a crítica ao cinema é inseparável da crítica ao capitalismo. Por fim, indicamos alguns trabalhos relevantes para a tradição de pesquisas, sobretudo no Brasil, onde está em voga o desenvolvimento dos estudos que relacionam Adorno e o cinema. Cada estudo citado aqui contribuiu para o alargamento da compreensão do cinema a partir de Adorno e esperamos também contribuir, ainda que minimamente, a essa empreitada.

2.1 O esquema do cinema na cultura de massas

Embora já tenhamos tratado da crítica ao cinema e da indústria cultural no capítulo anterior, vale a pena passar por algumas considerações nesse mesmo sentido realizadas por Adorno no supramencionado texto “O esquema da cultura de massas”. Escrito apenas por Adorno, o texto é uma espécie de continuação sobre o capítulo da indústria cultural da *Dialética do Esclarecimento*. O próprio título do texto faz referência a uma das operações destacadas neste capítulo, a saber, a expropriação do esquematismo. Sobre esse texto, Duarte destaca:

Se, por um lado, Adorno não desenvolve, nesse texto, as também sucintas colocações do escrito a quatro mãos com Horkheimer, por outro lado, a pressuposição do estreito relacionamento entre o *modus operandi* da indústria cultural e o que Kant descreve na analítica dos princípios aparece já no título do opúsculo. Mas a mais interessante relação ao esquematismo nesse texto se dá de um modo indireto: pressupondo-se o papel fundamental que o tempo exerce na autoconsciência do sujeito e essa no processo de referência das intuições empíricas às categorias, a “expropriação” do esquematismo pela indústria cultural tem como contraparte uma despotencialização da temporalidade, a qual era levada em consideração na obra de arte: tanto na tradicional, enquanto “drama”, quanto na vanguardista, enquanto “montagem”.⁶²

Essa despotencialização da temporalidade se realiza a partir de um modelo de repetição mecânica e vazio de historicidade. Segundo Adorno, o modelo presente em grandes obras de arte anteriores à industrialização da cultura continha uma tendência de suspensão do tempo, dada a partir da organização e desenvolvimento dos elementos particulares da obra. No caso das mercadorias culturais, os elementos particulares podem ser intercambiáveis, sem que haja um desenvolvimento nos momentos subsequentes. Isso acarreta uma repetição mecânica em que a historicidade é substituída pelo eterno presentismo. Além disso, os produtos estéticos da indústria cultural também se fundamentam na ausência de conflito, ou melhor, eles procedem de modo não conflitivo no âmbito formal, na relação com o público, embora, no tocante ao conteúdo, ela apresente conflitos, “e assim submete-os ao imperativo da ausência de conflito”⁶³.

É importante notar, entretanto, que o aspecto não conflitivo é visto por Adorno como uma espécie de tendência que extrapola a cultura de massa, também verificável nas obras que mais resolutamente se opõem ao monopólio cultural como Schönberg e Brecht. A diferença está que na cultura de massa o aspecto não conflitivo deriva justamente dos “abrangentes interesses monopolistas”⁶⁴, ou seja, se trata da apropriação dessa tendência, colocando-a a serviço do Capital.

Nesse sentido, para Adorno, no cinema pouco importam os conflitos na trama que os destinos psicológicos possam apresentar em termos de conteúdo: “quando os eventos projetados sobre a tela branca deslizam mansamente aos olhos do espectador, a força das contradições e os horizontes de liberdade estão partidos e nivelados às condições abstratas do antecedente e do consequente”⁶⁵. Para ele, “na medida em que as imagens são arranjadas numa ininterrupta

⁶² DUARTE, Rodrigo. O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural. Em: *Studia Kantiana* 4(1): 85-105, 2003, p. 98.

⁶³ ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 169.

⁶⁴ ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 171.

⁶⁵ ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 169.

seqüência de movimentos fotografados, elas já são, de partida, simples objetos”⁶⁶. O que Adorno parece indicar é que a força da imagem na tela está *a priori* condicionada pela implicação de um significado que não deixa margem à mediação, pois a imagem consequente seria sempre condicionada pela antecedente. Embora em lógica essa relação não seja necessariamente de consequência, via de regra, no cinema, a seqüência de imagens é marcada pela continuidade e fluidez.

Tendo em mente que o aspecto não conflitivo não é, para Adorno, o elemento reprovável e sim o seu uso pelo Capital, esse aspecto é encarado com bons olhos pelo filósofo na medida em que esse material é absorvido pela forma da obra, tal como em Schönberg e em Brecht. Nesse sentido, para ele: “O vazio decurso do tempo, a vida que se esvai sem qualquer sentido, devem ser apreendidos pela forma para que, em virtude de sua totalidade, ambos sejam levados a tomar parte na ideia”⁶⁷. Essa ideia está nesse texto numa discussão sobre o uso desse aspecto pelo drama e pela sinfonia, contudo, pensando na obra tardia de Adorno, podemos estender essa conclusão para as artes em geral. Por exemplo, na *Teoria Estética*, lançada postumamente em 1970, o autor afirma: “os antagonismos não resolvidos na realidade retornam às obras de arte como os problemas imanescentes de sua forma”⁶⁸.

O que queremos argumentar aqui é que, mesmo nivelados ao condicionamento entre antecedente e consequente, os filmes também podem absorver em sua forma esse aspecto não conflitivo – podem jogar com ele. Por exemplo, as imagens ininterruptas sem conflito podem ser letais às necessidades de estímulos constantes e reforço da realidade dada, impostas pela estética mercadológica da indústria cultural, desde que, não se submetam em sua totalidade às necessidades de integração. Nesse sentido, o filme se coloca na aceitação daquilo que ele é, sem que com isso reforce o seu aspecto de sempre igual. Dito de outro modo, esteticamente, a ausência de conflitos pode ser ela mesma um conflito, na medida em que ele é absorvido pela forma da obra. Essa questão é um ponto importante de um comentário de 1966 realizado por Adorno sobre o filme *A Noite* de Michelangelo Antonioni, o qual abordaremos adiante.

“No caráter publicitário da cultura esvai-se sua diferença com relação à vida prática”⁶⁹. Essa primeira frase do texto dita um pouco da questão sobre a ausência de conflito em relação ao cinema por parte de Adorno: a afirmação da realidade, da vida prática, enquanto reforço do

⁶⁶ ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 170.

⁶⁷ ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 172.

⁶⁸ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2006, p. 16.

⁶⁹ ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 155.

mundo dado já é, *a priori*, um reforço do mundo do trabalho que deveria ser alheio à cultura. É nesse sentido que se deve entender a passagem que critica “a aliança desastrosa entre romance e fotografia no cinema” que se transforma “na mais completa pseudopoesia”⁷⁰. Adorno até mesmo utiliza um exemplo de uma figura aclamada no cinema para demonstrar a diluição da diferença entre arte e empiria:

O caso da invasão marciana de Orson Welles foi um experimento que buscou testar a força do espírito positivo sobre o seu próprio âmbito de influência. Ele mostrou que a diluição de barreiras entre realidade e imagem chegou às raias da morbidade coletiva; que a redução da obra de arte à razão empírica está pronta a converter-se naquele tipo de franca loucura que flertava ainda comedida com os fãs que enviaram um par de calças ao Lone Ranger e arreios para seu cavalo⁷¹.

O caso de Orson Welles diz respeito a uma transmissão na rádio da novela de H. G. Wells chamada *Guerra dos mundos* em 1938. A transmissão se inicia com uma imitação de noticiário urgente, seguida pela “notícia” da invasão e foi tomada como verdadeira por grande parte dos ouvintes causando um grande alvoroço. Lone Ranger, por sua vez, é um cowboy mascarado criado em 1933, muito famoso na ficção estadunidense. No Brasil, por conta de erros de tradução, o personagem ficou conhecido por um tempo pelo nome de Zorro, outro personagem fictício que já era bem famoso na época. A indistinção entre o que seria realidade e ficção, nesses casos, denuncia o processo de integralização entre experiências que deveriam ser alheias umas às outras e é um reflexo direto do processo de integralização de todas as esferas da vida pela vida prática.

Adorno cita em uma nota de rodapé o filme de Sergei Eisenstein, *O encouraçado Potemkin*, de 1926. Como já indicamos, Eisenstein seria um exemplo para Benjamin de uma arte que abriu mão de seu caráter aurático e se colocou a serviço da consciência de classe. Para Adorno, a abordagem desses filmes é mais voltada para a guerra e a opressão contra a classe trabalhadora do que à denúncia do sistema de produção material: “os melhores filmes russos [...] portam-se de modo esteticamente concreto na medida em que mostram aquilo que é diretamente infligido aos homens e não aquilo que se espelha na ordem abstrata das relações de propriedade”⁷². A problemática disso não seria necessariamente a abordagem voltada para a guerra, mas sim, o fato de ser um elemento vulnerável à cooptação e engodo das massas, e que mais tarde se mostraria verdade na reorientação da estética da guerra à propaganda nazista. Por

⁷⁰ ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 157.

⁷¹ ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 159-160.

⁷² ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 162.

outro lado, o grande acerto do cinema soviético, para Adorno, está na apresentação de homens objetificados pela ordem dominante e que precisam combatê-la para se tornarem sujeitos. O acerto seria paradoxal e precário para Adorno, é preciso admitir, mas ainda assim, um acerto. Adorno também tece algumas considerações positivas aos “formalistas russos” em texto dos anos 60, que abordaremos no próximo capítulo.

Adorno parece referenciar Benjamin tratando novamente do conceito de jogo. Contudo, diferentemente da abordagem em *O fetichismo da música e a regressão da audição*, aqui ele o faz de uma maneira muito peculiar a partir de um paralelo com o esporte. Os eventos esportivos seriam um dos traços essenciais do esquema da cultura de massas: por exemplo, na vida prática que se converte para a competição, testes de aptidão e desempenho, exercícios obrigatórios impostos às atrizes e atores enquanto forma de compará-los, nas condições deliberadamente extenuantes em que os jazzistas buscam oferecer prazer aos dançarinos, etc. Também no Brasil não é difícil ver como o futebol está emaranhado às outras esferas da vida, seja na política, na religião ou na vida social. Cabe-nos aqui ressaltar que Adorno via também a esportificação enquanto tributária do declínio da aparência estética. A possível referência a Benjamin estaria no resguardo do conceito de jogo “pelo qual uma sociedade sem classes pudesse suprimir a aparência e o princípio de utilidade que a complementa”, denunciando que “o esporte não é um jogo, mas sim um ritual” em que “os dominados celebram sua própria dominação”⁷³. É diante desse ritual que a cultura de massa se coloca enquanto uma espécie de *training* para a vida: “seu esquema impera como um cânone de posturas pré-fabricadas”⁷⁴. No cinema, para além dos arquétipos reificados vendidos pela indústria, o fetichismo da técnica sempre se assemelha muito com os esportes: tal como os times com mais dinheiro que são montados através de transações bilionárias, os filmes com maiores bilheterias geralmente são os com maiores investimentos no uso da tecnologia avançada e de computação gráfica quase imperceptível. Tudo isso em detrimento do jogo benjaminiano ligado à desobrigação e ao experimento.

Numa interessante reflexão, Adorno aponta a proximidade entre os filmes e a escrita. As imagens dos filmes são sempre repetições enquanto siglas alegóricas: “Até mesmo como fenômeno ótico as imagens do cinema, que lampejam e desaparecem, se aproximam da escrita.

⁷³ ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 194-195. Cabe ainda ressaltar que, tal como o cinema, a crítica ao esporte não pode ser tomada de maneira generalizante. Seu problema é novamente a forma como o esporte é apropriado pelo capital e como esse conceito se ampara numa compreensão rasa no capitalismo tardio. Na página seguinte, Adorno afirma: “talvez porque a violência que o esporte inflige aos homens pudesse torná-los aptos a eventualmente preparar o fim da violência, a cultura de massa mantém o esporte sob sua custódia”.

⁷⁴ ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, P. 197.

Elas são percebidas, não observadas”⁷⁵. Os arquétipos vendidos pela indústria cultural precisam ser decifrados de modo a se estabelecer no esquema dado *a priori* impositivamente pela indústria cultural. Contudo, não é necessário que as personagens sejam de fato uma réplica do arquétipo, mas sim que se pareçam com ele. O sentido análogo à escrita estaria, desse modo, em decifrar o quanto a personagem se assemelha com os arquétipos prévios, reforçando o significado do sempre idêntico. Os filmes mudos ainda guardavam algo de uma relação dialética entre imagem e escrita, o que dava um peso à imagem bastante superior e diverso daquilo a que nos acostumamos com o cinema falado. No cinema que é intencionalmente parte da indústria cultural, trata-se de ler o filme em sua trama mais básica e talvez o próprio uso da legenda interfira nisso, na medida em que, nos tornamos leitores de filmes. Obviamente não se trata, de nossa parte, de militar contra o uso de legendas, que tornam a experiência cinematográfica bastante superior aos filmes dublados, mas de indicar que ainda assim existem perdas na apreciação de um filme⁷⁶. O que Adorno indica é que, com o advento do som nos filmes, a indústria do cinema tratou de converter as imagens em escrita eliminando essa dialética. Duarte, comparando a posição de Adorno com a de Rudolf Arnheim⁷⁷, afirma:

Do ponto de vista de Adorno, mesmo considerando que sua posição sobre o cinema se modificou muito ao longo de sua trajetória, a proximidade à posição de Arnheim é fornecida pelo fato de que, no seu texto “O esquema da cultura de massas” (de redação provavelmente pouco posterior ao debate com Benjamin), o filósofo frankfurtiano toma partido pelo filme mudo em detrimento do falado, na medida em que aquele preserva uma dialética entre texto e imagem, a qual, nesse, frequentemente é sabotada e instrumentalizada para fins ideológicos, de um modo em que a imagem assume subrepticamente o caráter de um texto, mas especificamente, de uma palavra de comando⁷⁸.

A ideia é que, para Adorno, os diálogos nos filmes tornaram a experiência ainda mais mastigada. Nesse sentido, Adorno faz mais um interessante elogio a Chaplin: “como consciência desse processo no âmbito do material artístico, a paciente sabotagem do cinema falado, feita por Chaplin, ganha legitimidade; por exemplo na imagem transparente do título,

⁷⁵ ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 200.

⁷⁶ Sugiro o texto “Os malefícios da dublagem” do crítico de cinema Pablo Villaça para uma rápida introdução à discussão sobre filmes dublados e filmes legendados. Disponível em: <<https://diariodebordo.cinemaemcena.com.br/?p=436>> Acesso em: 17 de março de 2021.

⁷⁷ Esteta alemão que escreveu o texto “O novo Laocoonte”, sobre a relação das fronteiras entre as artes e as limitações de cada *medium* em específico. O texto foi lançado em 1938, dois anos após o lançamento de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de Benjamin e, conseqüentemente, do debate entre Benjamin e Adorno sobre o meio técnica debatido no capítulo anterior. Arnheim defendia que o advento do som nos filmes representava um empobrecimento artístico em comparação ao filme mudo.

⁷⁸ DUARTE, Rodrigo. A discussão sobre a reprodutibilidade da obra de arte e o “Novo Laocoonte”, de Arnheim: limiares da estética. Em: DUARTE, Rodrigo. *Varia aesthetica: ensaios sobre arte e sociedade*, p. 267-284. Belo Horizonte: Relicário, 2014, p. 281-282.

que imita o letreiro de uma loja, na abertura de *Tempos Modernos*”⁷⁹. Sua posição será ainda reavaliada de diferentes maneiras, como tentaremos mostrar no próximo capítulo.

2.2 O cinema nas *Minima Moralia*

A obra *Minima Moralia* foi escrita entre 1944 e 1947, ao mesmo tempo em que Adorno escrevia a *Dialética do Esclarecimento* com Max Horkheimer. A proposta do livro é uma espécie de continuidade daquilo que foi proposto na *Dialética do Esclarecimento*, a saber, investigar o porquê de a humanidade recair na barbárie frente ao desenvolvimento inequívoco das potencialidades técnicas. Contudo, aqui, Adorno faz isso de um modo um tanto peculiar: ele procura denunciar essa recaída na barbárie a partir da experiência individual dos sujeitos que vivem sobre a égide do capitalismo tardio. Nesse sentido, Adorno já aponta para aquilo que será bem desenvolvido na *Dialética Negativa* e nos *Três Estudos sobre Hegel*: a subjetividade individual é violentada pela síntese realizada no espírito, ou seja, o particular só encontra sua verdade no seu completo dilaceramento em prol da constituição do universal. Trata-se de um diálogo com e contra Hegel em que Adorno busca seguir o movimento dialético hegeliano, mas, ao mesmo tempo, insiste na negatividade frente à síntese realizada no espírito. Justamente nessa síntese, que Adorno renega, se constitui a vida lesada que consta no subtítulo do livro. Seu intuito é o de recuperar, a partir da insistência na negatividade, aquilo que na experiência subjetiva poderia jogar luz à verdade objetiva mutilada pela falsidade de um mundo reificado pela lógica de produção do sistema capitalista: “Em face da unidade totalitária, que altissonante proclama com o sentido sem mais a extirpação da diferença, pode mesmo ter-se contraído na esfera individual algo da força social libertadora”⁸⁰.

O livro é escrito em aforismos que desenham uma peculiaridade do pensamento de Adorno em relação ao modo de apresentação do texto: suas escolhas concernentes à forma do texto dizem respeito a uma estrutura estética pautada pela categoria constelatória que, além de indicar influência de Benjamin, aponta para traços do modelo musical, especialmente a música atonal de Schönberg.⁸¹

Em relação ao cinema, no aforismo 5 – “Que bonito da sua parte, senhor doutor” – Adorno afirma: “Sempre que vou ao cinema saio dele mais tolo e pior, não obstante a

⁷⁹ ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 202.

⁸⁰ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*: Reflexões a partir de uma vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 12.

⁸¹ Sobre a categoria de constelação em Adorno, Cf. NEVES SILVA, Eduardo S. *Filosofia e arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação*. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

vigilância”⁸². É uma afirmação bastante dura, mas, como grande parte do pensamento de Adorno, precisa ser entendida na relação com as outras passagens do texto. O aforismo em questão trata da impossibilidade de se afirmar a beleza de forma positiva e de como essa afirmação está permeada de “horror”, de “tolice” e da “ignomínia da existência”. Para ele, “não há mais beleza nem consolo exceto no olhar que vai até o cinzento, o enfrenta e mantém a possibilidade do melhor na consciência não abrandada da negatividade”⁸³. A sentença sobre o cinema é uma entre outras que exemplificam o caráter positivo da vida danificada e que podem ser mal compreendidas, se não tratadas em conjunto, tais como o exemplo de Adorno sobre concessões ao interlocutor na sociabilidade e adaptações à fraqueza dos oprimidos que se exprime no exercício de dominação e de poder. Nesse contexto, o cinema é exclusivamente tratado a partir de seu caráter de afirmação positiva da realidade, ou seja, sua capacidade de mimetizar o real enquanto pressuposto para se reforçar o estado de coisas. Desse modo, não se trata de condenação em bloco desses meios, seja o cinema, seja a sociabilidade, seja a adaptação à fraqueza dos oprimidos, enquanto meios irrevogáveis de sustentação da realidade dada: trata-se de reconhecer que, neste mundo, isso acontece. O que Adorno está apontando é que, com a força da universalidade dada e as subjetividades reificadas dos particulares, qualquer forma de positivação da realidade seria passível de cooptação por uma lógica que se exprime na falsidade do mundo, ou seja, a própria lógica de mercado. Não se trata de negar que há beleza no mundo: trata-se do reconhecimento de que tal beleza é cooptada por essa lógica, o que a torna falsa e cruel.

No aforismo 24 – “Durão” – temos um exemplo do projeto de reificação e de como o cinema ajuda na propagação desse projeto a partir de seu caráter afirmativo. Trata-se de pensar a propagação do machismo na subjetividade e, por conta disso, lançar suspeita aos gestos de masculinidade admitindo que grande parte desses gestos já foram condicionados, muito por conta dos grandes heróis dos filmes:

Arquétipo disso é o bonitão que chega de smoking tarde da noite em seu apartamento de solteiro, acende a luz indireta e prepara um whiskey soda: o sibilo da água mineral cuidadosamente captado mostra aquilo que a boca arrogante cala; que ele despreza tudo que não cheire a fumo, couro e creme de barbear, em especial as mulheres, que por isso mesmo caem no colo⁸⁴.

⁸² ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*: Reflexões a partir de uma vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 22.

⁸³ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*: Reflexões a partir de uma vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 21.

⁸⁴ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*: Reflexões a partir de uma vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 42.

A respeito desses arquétipos, Adorno afirma que esse tipo de comportamento sempre tem algo de violência latente. Essa violência se exprime através da alegria desses homens, ou melhor, da alegria dos modelos arquetípicos que são mimetizados pelos homens. Salta aos olhos a importância da negatividade para Adorno: os modelos arquetípicos dificilmente podem ser mimetizados na íntegra e a razão disso, diz Adorno, é que “os homens ainda são melhores que sua cultura”⁸⁵. Esses modelos vendidos pelo cinema são o reforço de uma positividade do imediato e, se existe alguma possibilidade de salvação frente ao sistema da indústria cultural, essa possibilidade se encontra na negatividade, ou seja, na impossibilidade de se cooptar o indivíduo integralmente. Pode-se questionar se essa premissa é ainda válida nos dias atuais, mas, certamente, o modelo permanece vivo enquanto força de resistência frente aos vários mecanismos de cooptação do público, seja pela cultura, seja pelas leis do capital.

Para Adorno, a psicologia, que outrora cumpriu um papel de resguardo da subjetividade individual frente à opressão do universal, é utilizada pelos meios de produção para aprofundar essa ferida psíquica. No aforismo 39 – “Ego é Id” – Adorno afirma: “Convertido em absoluto, o princípio da dominação humana voltou por isso mesmo seu agulhão contra o homem como objeto absoluto, e a psicologia ajudou a afiar esse agulhão”⁸⁶. A psicanálise em sua origem tinha como intuito trazer à tona o id para que o ego⁸⁷ tome conhecimento dessas pulsões inconscientes, já no capitalismo tardio e na indústria cultural, ela torna-se ferramenta para aprofundar a semelhança entre ambos, mantendo o indivíduo dependente das leis inconscientes que o regem. No âmbito do cinema, a psicologia é utilizada a partir da sugestão e da hipnose que, entre outras coisas, afasta o indivíduo da possibilidade de ter uma experiência real, uma experiência de si. Ao fornecer as experiências mastigadas, o cinema reforça a fraqueza do indivíduo frente à ordem estabelecida, frente à sua incapacidade de tornar consciente aquilo que é inconsciente, e o resultado é a resignação e aprofundamento do processo de reificação da subjetividade. Esse reforço da fraqueza vai ao encontro da ideia de despotencialização da tragédia tratada na *Dialética do Esclarecimento* em que a resignação frente ao estado de coisas se torna virtude: a fraqueza psíquica é um componente essencial para a manutenção do *status quo*.

⁸⁵ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*: Reflexões a partir de uma vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 42.

⁸⁶ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*: Reflexões a partir de uma vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 59.

⁸⁷ FREITAS, Verlaïne. Indústria Cultural: O empobrecimento narcísico da subjetividade. In: *KRITERION Vol. 46 n° 112*. Belo Horizonte Dez/2005, p. 343.

No aforismo 93 – “Intenção e imagem” – Adorno deixa dicas de que sua crítica não se direciona para a técnica cinematográfica em geral, para o cinema enquanto meio da produção artística, mas sim, para a condição de mercadoria que ele assume no mundo administrado. Sob a égide das condições dominantes de produção, Adorno afirma que o pseudo-realismo no cinema surge do princípio estilístico do naturalismo. Mas ele diferencia o naturalismo radical do naturalismo utilizado no cinema⁸⁸. Sobre essa passagem, Miriam Hansen afirma que Adorno é explícito ao indicar que existe um tipo diferente de imediaticidade para a qual a tecnologia cinematográfica empresta a ela mesma “um ‘naturalismo radical’ que poderia dissolver qualquer coerência superficial de significado e, portanto, apresentar uma antítese para o pseudo-realismo da indústria cultural”⁸⁹.

Essa diferenciação indica qual naturalismo ele está criticando: trata-se do naturalismo hollywoodiano, embora Adorno não declare isso peremptoriamente. Mas temos motivos para afirmar isso. Sobre o uso do termo naturalismo na representação realista hollywoodiana, Ismail Xavier afirma:

O uso do termo naturalismo não significa aqui vinculação estrita com um estilo literário específico, datado historicamente, próprio a autores como Émile Zola. Ele é aqui tomado numa acepção mais larga, tem suas intersecções com o método ficcional de Zola, mas não se identifica inteiramente com ele. Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”.⁹⁰

Adorno reconhece as diferenças entre os naturalismos ao admitir que, se o filme viesse a seguir o naturalismo de Zola, a partir da exposição da vida cotidiana, então isso produziria um efeito de estranhamento no público, uma figura externa sem qualquer articulação com o exterior. Vale aqui salientar que, para Adorno, a arte se realiza justamente na diferença para com a empiria, no estranhamento em relação ao mundo exterior.

⁸⁸ Vale ainda salientar que na discussão sobre a vocação realista no cinema é muito comum a confusão entre a proposta naturalista e a realista. Sobre isso, Xavier esclarece: “Tal confusão é possível porque o uso da noção de real (ou da noção de concreto) esconde a diferença. Num caso [naturalismo], é considerado real e concreto o imediatamente dado, o mundo visível e palpável; no outro [realismo], é real e concreto o processo, não dado à percepção direta, que define a ordem e a interrelação entre os fenômenos, sendo realista a representação capaz de apreender as determinações deste processo em suas manifestações particulares” Cf. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 55. Nesse sentido, o naturalismo radical evocado por Adorno está muito próximo do que, no âmbito do cinema, é considerado realismo.

⁸⁹ HANSEN, Miriam B. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2011, p. 217. Tradução nossa.

⁹⁰ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 41-42.

Em contraste ao naturalismo hollywoodiano, a exequibilidade do naturalismo radical de Émile Zola através do cinema é reconhecida por Adorno, indicando que o cerne de sua crítica não se situa no âmbito da técnica cinematográfica, mas sim, na sua completa sujeição às leis de produção no capitalismo tardio:

O naturalismo radical, do qual se aproxima a técnica do filme, dissolveria qualquer conexão significativa na superfície e chegaria à mais extrema contradição com o já familiar realismo. O filme passaria ao fluxo associativo das figuras e receberia sua forma unicamente como construção pura, imanente dessas figuras. Quando, todavia, por consideração comercial ou mesmo em nome de uma intenção objetiva, ele se esforça por ao invés disso escolher palavras e gestos de tal modo que eles remetem a uma ideia doadora de sentido, então a tentativa talvez inevitável resulta em contradição talvez igualmente inevitável com o pressuposto naturalista.⁹¹

Essa passagem é bastante reveladora, tanto na sugestão de um pressuposto estético do cinema enquanto construção pura, quanto por apontar já nesse texto algo que ficará mais claro em suas análises do cinema realizadas nos anos 60: a intenção objetiva na doação de sentido pelas imagens enquanto reforço afirmativo da realidade dada. É preciso ter em mente que o grande paradigma de arte autônoma para Adorno se dá na música, em especial na música atonal de Schönberg, e seu pressuposto de diferença em relação à empiria dificilmente pode ser alcançado pelo cinema por conta de seu caráter de doação de sentido através da reprodução imagética: a própria intenção por trás da produção, por melhor que seja, já contribuiria para essa doação de sentido. Contudo, ao admitir a exequibilidade de um naturalismo radical no cinema, Adorno parece indicar uma possibilidade de um cinema autônomo que, talvez tenha, pelo menos em partes, um referente nos primeiros filmes do neorealismo italiano, em especial *Ladrões de bicicleta* de Vittorio de Sica. Todavia, é importante salientar, nem o movimento cinematográfico nem o filme em questão foram de fato abordados pelo filósofo.

Esse filme de 1948, trata do incidente na vida de um operário que tem sua bicicleta, seu instrumento de trabalho, roubada. Sem uma bicicleta, ele certamente ficará desempregado e depois de uma busca inútil pelo seu instrumento de trabalho, ele tenta roubar outra bicicleta. Ele não chega a ser preso, mas continua tão pobre quanto antes, com o diferencial de que agora ele é visto como um ladrão por seus pares. No longa, existe certamente o que Adorno chama de intenção, ou seja, uma significação social presente já no roteiro, contudo, como afirma André Bazin num texto de 1949, “sua mensagem social não é destacada, ela permanece imanente ao evento”⁹². A objetividade social no roteiro, sua intenção, não é a sua desculpa para existir, de

⁹¹ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*: Reflexões a partir de uma vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 138.

⁹² BAZIN, André. *Ladrões de bicicleta*. Em: BAZIN, André. *O que é cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 346.

modo que, todos os elementos presentes no filme não são meramente signos dessa verdade; ao contrário, eles conservam a singularidade e ambiguidade dos momentos particulares. Se a intenção do roteiro fosse de fato tão central, o filme seria reduzido a um maniqueísmo político e econômico numa doação de sentido e de simplificação do mundo. Mas não é o que ocorre no filme: segundo Bazin, sua verdade objetiva se transforma em termos intermutáveis. Desse modo, para o teórico francês, a tese que surge por detrás dessa objetividade, alçada pela singularidade e ambiguidade dos momentos particulares, é a de que “no mundo onde vive o operário, os pobres, para subsistir, devem roubar uns aos outros”⁹³. A intenção do filme, a de que o operário se torna carrasco de si mesmo ao se ver amputado de sua força de trabalho, torna-se algo muito mais amplo e atroz: o ato do roubo não é algo contingente, mas necessário num mundo desigual.

Todavia, como afirmarmos, essa não é de fato a solução proposta por Adorno. Ainda no aforismo 93, ele afirma que “intenções verdadeiras somente seriam possíveis pela renúncia à intenção”⁹⁴. Essa renúncia à intenção é um elemento que foi abordado em outros dois textos dos anos 60 por Adorno. Trataremos dela no próximo capítulo. Ainda assim, a justificativa dele, aqui, para tratar da renúncia à intenção poderia perfeitamente se encaixar no filme de Vittorio de Sica. Para Adorno, ainda no aforismo 93, a nitidez é o ponto de convergência entre a intenção na organização do objeto artístico e a comunicação com o público. Exatamente por isso, a nitidez também é ambígua, pois ela trabalha com a figura objetiva que dialoga com o interlocutor a partir de si mesma, ou seja, sua particularidade que retorna à realidade enquanto força de expressão, e também a necessidade de fazer sentido dentro do contexto, a necessidade da inclusão calculada do espectador. Desse modo, Adorno afirma: “Todo trabalho artístico, também o teórico, deve pôr-se à altura da necessidade dessa ambiguidade”⁹⁵. Diante disso, ainda que não abra mão da intenção objetiva, podemos pensar que *Ladrões de bicicleta* trabalha no limite dessa ambiguidade: ao conferir aos momentos particulares certa autonomia frente ao todo, o filme se abre para uma tese que vai muito além de sua intenção. Para exemplificar esses momentos: em meio a uma perseguição, o garoto tem a necessidade de parar para fazer xixi ou quando pai e filho se escondem da chuva debaixo de uma cocheira. Esses elementos não estão a serviço da intenção objetiva do filme, ao contrário, eles conservam seu peso singular e sua

⁹³ BAZIN, André. *Ladrões de bicicleta*. Em: BAZIN, André. *O que é cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 346.

⁹⁴ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: Reflexões a partir de uma vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 139.

⁹⁵ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: Reflexões a partir de uma vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, 139.

ambiguidade. A consequência disso pode ser compreendida enquanto infortúnio das personagens de modo a quebrar com a velha forma do *getting into trouble and out again*, em que os elementos que atrapalham a jornada do herói sempre servem de aprendizado ou motivação para a renúncia e a manutenção da ordem pré-estabelecida. Em *Ladrões de bicicleta*, ao contrário, o que acontece é contingente: esses eventos não acarretam numa causalidade determinada para integração na narrativa. Sobre o filme, Bazin afirma:

os acontecimentos e os seres nunca são solicitados num sentido de uma tese social. A tese, porém, aparece pronta e ainda mais irrefutável por nos ser dada somente em acréscimo. É nossa mente que a desvela e constrói, não o filme. De Sica ganha sempre o jogo no qual... não apostou.⁹⁶

Reforçamos que essa aproximação entre esse aforismo e o filme de De Sica é algo realizada por nós. Muito embora o caráter aberto da filosofia adorniana permita inferências, o Adorno das *Minima Moralia* ainda é bem pouco aberto para uma possibilidade progressista no cinema.

No aforismo 122 – “Monogramas” – Adorno oferece, através de frases curtas, símbolos que contribuem para a compreensão de sua filosofia. Em uma dessas frases, Adorno cita o cinema: “Talvez um filme que obedeça estritamente ao código Hays de censura de Hollywood possa chegar a ser uma grande obra de arte, porém não em um mundo em que existe um código Hays”⁹⁷. O código Hays foi um conjunto de normas morais conservadoras aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos entre 1930 e 1968 pelos grandes estúdios cinematográficos. Obviamente não se trata de uma defesa, por parte de Adorno, dessas regras. Trata-se de pensar que mesmo um conjunto de regras tão conservadoras e reacionárias possui algo que não pode ser completamente dominado pela lógica imposta. A despeito do que possa parecer à primeira vista, *Minima Moralia* é uma obra bem pouco pessimista – o que não significa dizer que ela é otimista. A ênfase na negatividade permite a compreensão de que o código Hays, por mais abrangente que se planeja ser, não consegue cooptar completamente certos elementos que, apesar de não o contradizer, o escapam. O grande problema é que o código Hays se manifesta enquanto tendência do mundo administrado, o que impede qualquer possibilidade emancipatória; afinal, aquilo que não é idêntico às regras do código é tendencialmente absorvido pela lógica de dominação do mundo capitalista. No limite, o que queremos afirmar - é do que trata esta dissertação - é que, para Adorno, o cinema pode ser uma grande arte, mas não enquanto reforço da ordem dada neste mundo. Como tentaremos mostrar, o olhar de Adorno

⁹⁶ BAZIN, André. *Ladrões de bicicleta*. Em: BAZIN, André. *O que é cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018., p. 347.

⁹⁷ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: Reflexões a partir de uma vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 187.

se abre para novas formas cinematográficas ao longo de sua vida, coisa que na escrita dessa obra é bastante incipiente.

No aforismo 130 – “Cinza e cinza” – Adorno retoma a crítica aos filmes que parecem transmitir uma mensagem diferente daquele padrão da indústria cultural, mas que, ao fim e ao cabo, são parte essencial desse sistema. Nesse aforismo, Adorno usa o exemplo do que ele chama filmes de escape: veículos de fuga, por um lado, e que encorajam uma conduta social correta através de uma “mensagem”, por outro. Adorno afirma que esses filmes seriam uma má-consciência dentro da indústria cultural, mas que, ao se opor dentro dos moldes ideológicos já pré-estabelecidos por esse sistema, continua sendo tão falso quanto o próprio sistema. “A admissão de que filmes disseminam ideologia já ela mesma ideologia disseminada”⁹⁸ afirma o filósofo. Todo o aparato técnico que envolve a produção de um filme é colocado a serviço do esquematismo de pré-fabricação de modo que as tentativas de escape sempre retornam à alçada da indústria da cultura:

Não é por isso que os filmes de escape são tão repulsivos, por virarem as costas para a existência desgastada, mas porque não o fazem com suficiente energia, justamente porque são de tal modo desgastados, porque as satisfações que prometem coincidem com a ignominia da realidade, da renúncia. Os sonhos não tem sonhos⁹⁹.

O tom ditado por esses filmes vai ao encontro da ideológica afirmação que estabelece a indústria cultural enquanto única possibilidade de liberdade. Segunda essa afirmação, a liberdade só poderia ser concebida dentro do mercado. Nesse sentido, os sonhos, aquilo que poderia ser um momento libertador para o indivíduo frente ao peso da ordem social, são eles mesmos objetos de comércio reificados nos moldes impostos pela força do capital. Os filmes de escape, ao invés de virarem radicalmente as costas para esse sistema, o fazem a partir dessa lógica, sendo que, por um lado, dão a impressão ilusória de escape; por outro, reforçam a existência desgastada como a única possível.

No aforismo seguinte – “O lobo como vovozinha” – Adorno tece diversas críticas aos apologistas de filmes da cultura de massa que utilizam o argumento de que o consumo em massa seria fator preponderante para garantir seu lugar enquanto arte popular. Para tal, ele parece dialogar com Walter Benjamin, para quem, o cinema não pode ser julgado a partir das concepções estéticas anteriores ao cinema, pois, “de uma atitude extremamente retrógrada diante, por exemplo, de um Picasso, passa a uma relação extremamente progressista em face,

⁹⁸ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*: Reflexões a partir de uma vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 198.

⁹⁹ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*: Reflexões a partir de uma vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 198.

por exemplo, de um Chaplin”¹⁰⁰. Sobre esse último ponto, Adorno parece concordar com a premissa de Benjamin, ao afirmar que “quanto mais o filme pretende ser arte, tanto mais ele tem algo de contrafação”¹⁰¹. Esse é outro argumento que aparecerá também nos seus textos dos anos 60. Mas, nesse aforismo, Adorno concorda que o filme possuiria certa independência em relação às normas da arte autônoma “cujos critérios não se revelam reacionários quando aplicados a ele”¹⁰². Contudo, essa independência é utilizada pelos apologistas desse cinema enquanto dispensa da sua responsabilidade estética, pois, para esses, seu lugar seria o da arte popular, um lugar supostamente mais espontâneo e ligado à vontade das massas. Como já abordamos no capítulo anterior, essa seria uma falsa espontaneidade ou, como afirma Adorno a Benjamin na famosa carta de 1936, uma espontaneidade que evoca uma risada “repleta do pior sadismo burguês”¹⁰³.

Para argumentar contra essa premissa, Adorno analisa os conceitos fundamentais usados pelos apologistas. Ele indica que mesmo os maus filmes não dariam margem à acusação de incompetência e isso se deve à própria pós-produção orquestrada pelos produtores com o único interesse de lucro. Mesmo os talentosos seriam quebrados por essa organização. E esse é o argumento: os aperfeiçoamentos dos filmes não estão ligados a nenhum tipo de espontaneidade da arte popular. O único objetivo é o lucro.

Nesse ponto, como é recorrente em toda sua filosofia, Adorno identifica uma relação de parentesco entre princípio de troca de uma sociedade e o princípio de identificação da arte popular. Vale a pena citar:

A ideia de arte popular é formada segundo relações agrárias ou da economia mercantil simples. Tais relações e os caracteres que as exprimem são as de senhores e servos, beneficiários e prejudicados no lucro; todos eles, contudo, na sua figura imediata e ainda não inteiramente objetivada. É certo que não são menos sulcados por diferenças de classes do que a sociedade industrial tardia, mas seus membros ainda não estavam envolvidos pela estrutura total, que só ela reduz os sujeitos individuais a meros elementos do todo para depois unifica-los no coletivo enquanto impotentes e separados.¹⁰⁴

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 91.

¹⁰¹ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: Reflexões a partir de uma vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 199.

¹⁰² ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: Reflexões a partir de uma vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 199.

¹⁰³ ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 210.

¹⁰⁴ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: Reflexões a partir de uma vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 200.

As transições intercategoriais em Adorno rendem um amplo debate¹⁰⁵, contudo, para nossa finalidade aqui, focaremos na argumentação que distancia o cinema da arte popular. Nesse sentido, a arte popular teria relação com uma economia mercantil simples, de que o cinema se afastaria radicalmente. Seu princípio de identificação seria com a sociedade industrial tardia envolta pela estrutura total de dominação onde os indivíduos se encontram muito mais atomizados do que aquela forma estabelecida na arte popular. O argumento aqui é dialético: a forma do filme de massa conservou aquilo que era a falsidade da arte popular. Isso fica evidente justamente na reinvidicação da herança dessa arte pela indústria cultural, ou seja, o sonho de uma sociedade totalmente integrada através do mercado.

Minima Moralia é um livro pouco abordado do ponto de vista dos estudiosos de cinema, em parte por ser, à primeira vista, muito pessimista, em parte por não abrir mão da generalização do conceito cinema enquanto indústria cultural. A partir do olhar de uma experiência subjetiva, Adorno busca compensar em parte a injustiça cometida contra o particular. O cinema foi e ainda é uma ferramenta de opressão contra esse particular. Tentaremos demonstrar adiante que a crítica de Adorno trata de um tipo específico de cinema.

2.3 O debate sobre Adorno e o cinema

Como tentamos demonstrar, o foco do debate sobre a cultura para Adorno nos anos 30 e 40 era a denúncia do surgimento de uma cultura totalmente dominada pelas leis de mercado. O próprio conceito de ‘indústria cultural’ é cunhado nesse sentido: um conceito contraditório em que cultura designaria o espaço de direcionamento da razão para a liberdade, enquanto indústria remeteria à razão instrumental. A denúncia de Adorno e Horkheimer parte do princípio de que a cultura se transmutou em uma indústria e que a liberdade no mundo das artes foi usurpada pelo projeto de dominação do capital num conjunto sistemático de integrações. Por sua própria constituição objetiva, o cinema é entendido enquanto carro-chefe desse sistema. A produção de um filme é algo caro, que requer a participação de diversas pessoas exercendo funções muito específicas e, em grande medida, bastante instrumentais. Tudo isso aproxima a produção de um filme da realidade nas indústrias fordistas. No entanto, isso é apenas uma parte do problema.

A recepção de Adorno no âmbito dos estudos sobre o cinema foi bastante pautada pela figura do crítico que nada teria a oferecer sobre um cinema emancipatório a não ser o seu

¹⁰⁵ Sobre essa relação de protoparentesco e transições intercategoriais Cf. FLECK, A.; PUCCIARELLI, D. Protoparentesco, homologia e isomorfia. *ethic@* - Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, v. 18, n. 1, p. 109 – 126. Maio, 2019.

pessimismo. Gostaríamos de oferecer uma outra visão menos pessimista que seja pautada pela dimensão construtiva do debate sobre cinema sem, contudo, abandonar a dimensão crítica do pensamento adorniano. No Brasil, o estudo pioneiro sobre as possibilidades de se enxergar um cinema crítico e emancipatório em Adorno é o artigo de Mateus Araújo Silva de 1999 lançado na *Novos Estudos Cebrap* intitulado “Adorno e o Cinema: um início de conversa”. No exterior, a figura mais relevante sobre essa temática talvez seja Miriam Hansen com o livro *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno* de 2011 pela University of California Press. Nosso intuito não é o de fazer uma reconstrução de comentadores sobre a temática que, como aponta Araújo Silva, “parece já ter uma história própria e identificável”¹⁰⁶, mas sim, indicar algumas abordagens que proporcionam um olhar ao cinema menos fatalista e mais construtivo a partir da obra adorniana¹⁰⁷.

Desse modo, um fato importante a ser mencionado é que, quando escreveu as obras com teor mais crítico ao cinema que tratamos acima, Adorno se encontrava exilado nos Estados Unidos, justamente no coração da “fábrica de sonhos”. Tanto Hansen¹⁰⁸ quanto Araújo Silva¹⁰⁹ sugerem que este fator é condicionante para entender que as críticas feitas por Adorno ao cinema podem ser compreendidas como críticas feitas ao cinema hollywoodiano em específico. Essa hipótese é bastante plausível, visto que, no que tange à crítica cultural, a obra de Adorno sofre uma radicalização bastante significativa nos seus anos de exílio quando ele se depara com a degeneração da cultura em seu estágio mais avançado. Também se torna mais claro na medida em que Adorno retorna à Europa e seu teor crítico ao cinema sofre outra mudança, como veremos no próximo capítulo.

Outro fator bastante relevante (e inusitado), como aponta David Jenemann¹¹⁰, é o fato de que Adorno e Horkheimer possuíam planos de apresentar um roteiro para Jack Warner da

¹⁰⁶ ARAÚJO SILVA, Mateus. Adorno e o Cinema: um início de conversa. Em: *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, p. 114-126, jul. 1999, p. 114.

¹⁰⁷ Procuramos dialogar mais com a literatura nacional sobre Adorno e o cinema. Outros trabalhos averiguados e que tratam, direta ou indiretamente, sobre o tema são: OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. *Razão em transe: o barroco e o cinema de Glauber Rocha*. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.; OLIVEIRA, Emanuelle Beserra de. *A desertificação da arte em Theodor Adorno: seria possível o cinema com capacidade formativa?*. 2015. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.; PEREIRA, Rafael Sellamano Silva. *Kant e o Cinema Transcendental: um debate acerca das relações espaço-temporais no cinema a partir de Theodor W. Adorno e Immanuel Kant*. 2017. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

¹⁰⁸ HANSEN, Miriam B. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2012.

¹⁰⁹ ARAÚJO SILVA, Mateus. Adorno e o Cinema: um início de conversa. In: *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, p. 114-126, jul. 1999.

¹¹⁰ JENEMANN, David. *Adorno in America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Warner Brothers. O filme levaria o nome *Below de Surface* e trataria da Escala F presente no projeto que Adorno participou chamado *A Personalidade Autoritária*¹¹¹.

Esses dois fatores nos ajudam a entender que o problema de Adorno não era com o cinema como um todo, mas sim, com as potencialidades que ele trazia para submeter o indivíduo dentro do sistema de integração da indústria cultural. Na própria carta de 1936 enviada por Adorno a Benjamin, anteriormente ao seu exílio, ele menciona que, em uma passagem pelos ateliês de Neubabelsberg, ficou impressionado com “quão pouco de montagem e todas as técnicas avançadas que você ressalta é efetivamente utilizado; antes, a realidade sempre é construída com apego infantil ao mimético e depois ‘fotografada’”¹¹². Seu incômodo era o de perceber que tudo aquilo que constituiria o cinema enquanto arte emancipatória, como descrito por Benjamin, era renegado pelos meios encarregados de produzir esse tipo de cinema.

Miriam Hansen procura estabelecer uma discussão pertinente à estética do filme em Adorno, sem com isso cair na dicotomia entre cultura de massa e arte moderna. Para tal, ela admite que as reflexões sobre a estética do filme em Adorno são inseparáveis de suas análises sobre a função social, econômica e ideológica do filme. A autora compreende que essa discussão pode ser dividida em três fases distintas: a primeira seria a partir de 1925, quando Adorno começou a escrever para o jornal vienense *Musikblätter des Anbruch*, até o começo dos anos 30, quando o partido nazista ganha força até ser eleito em 1933. A segunda fase diz respeito ao tempo de exílio de Adorno, tanto em Oxford, onde ele ficou até 1938, quanto nos Estados Unidos até 1949. A terceira e última fase diz respeito ao retorno à Alemanha após a Segunda Guerra Mundial até sua morte em 1969. Vale salientar que, para Hansen, o livro *Composing For The Films*, escrito em parceria com Hanns Eisler em 1944 e lançado originalmente nos Estados Unidos em 1947, enquadra-se na terceira fase pelo fato de que somente em 1969 Adorno reconhece sua co-autoria.

Araújo Silva em seu texto de 1999 indica: “meu interesse principal é extrair dos textos de Adorno elementos que possam nos ajudar a pensar as vicissitudes do cinema mais emancipatório, bem como suas dificuldades no presente”¹¹³. Araújo Silva indica uma inflexão no pensamento de Adorno sobre o cinema a partir de 1964. São três os textos que demonstrariam essa inflexão: *O curioso realista (1964)*, escrito em homenagem a Siegfried Kracauer; *Notas*

¹¹¹ Cf. ADORNO, Theodor W. *Estudos sobre a personalidade autoritária*. Traduzido por Virginia Helena Ferreira da Costa, Francisco López Toledo Corrêa, Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

¹¹² ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 212.

¹¹³ ARAÚJO SILVA, Mateus. Adorno e o Cinema: um início de conversa. Em: *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, p. 114-126, jul. 1999, p. 116.

sobre o filme (1966), um comentário sobre o Novo Cinema Alemão e o já mencionado *Composing For The Films*. A conclusão do artigo de Araújo Silva é pertinente para o que queremos desenvolver aqui e vale a pena citá-la:

Por paradoxal que possa parecer, talvez o caso do cinema seja uma via privilegiada para a reconsideração das relações entre a arte emancipada e a indústria cultural. Se concedermos a ele, na esteira do vislumbre e do aceno finais de Adorno, o estatuto de arte, então será impraticável a separação absoluta entre as duas esferas, pois talvez não haja sequer um filme digno do estatuto de arte que não esteja ao mesmo tempo e de uma certa forma enredado nos meandros da indústria cultural. Talvez seja mais adequado pensarmos a relação entre um certo cinema que é arte autônoma e a indústria cultural não como uma exclusão recíproca, mas como uma tensão constitutiva. O melhor cinema nunca deixa de fazer parte da indústria cultural, mas nunca deixa de tensioná-la e de forçar os seus limites¹¹⁴.

Boa parte da motivação para a escrita desta dissertação veio das possibilidades abertas por esse artigo. Pensar cinema e indústria cultural enquanto tensão constitutiva significa pensar a possibilidade de sua autonomia sem com isso abandonar o seu caráter mais sistematicamente mercadológico que lhe é intrínseco. Em outras palavras, é possível, no interior de uma mercadoria filme, vislumbrar possibilidades estéticas que recusam a incorporação e subordinação imediata ao sistema da indústria cultural.

Em 2019, Araújo Silva retomou a questão num artigo publicado na revista *Cult*, edição 247, com o título “Como Adorno encarou o Cinema: da crítica severa à poética vislumbrada”. Nesse artigo, o autor distingue a dimensão destrutiva do pensamento de Adorno e a dimensão construtiva que apontaria para uma verdadeira poética do cinema. Para essa última dimensão, além dos textos supracitados no artigo de 1999, o autor também menciona uma conferência radiofônica de 1963 sobre Siegfried Kracauer e um elogio a Charles Chaplin lançado em 1967 intitulado *Duas vezes Chaplin*. Esses dois textos, além dos demais supracitados, também contribuem para tornar mais inteligíveis o alvo das críticas de Adorno: “Aquilo que em outros textos chegava a parecer mera má vontade em relação ao cinema em geral torna-se [...] uma versão forte do ataque à chamada ‘decupagem clássica’, pilar do cinema industrial hegemônico”¹¹⁵.

Na esteira de possibilidades abertas pelo artigo de Araújo Silva, Robson Loureiro defendeu em 2006 a tese de doutorado intitulada *Da Teoria Crítica de Adorno ao Cinema Crítico de Kluge: educação, história e estética* cujo quinto capítulo se chama ‘Adorno e o Cinema: A conversa continua’. Esse capítulo foi publicado posteriormente no livro *A teoria*

¹¹⁴ ARAÚJO SILVA, Mateus. Adorno e o Cinema: um início de conversa. Em: *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, p. 114-126, jul. 1999, p. 126

¹¹⁵ ARAÚJO SILVA, Mateus. Como Adorno encarou o cinema: da crítica severa à poética vislumbrada. *Revista Cult*, São Paulo, ano 22, nº 247, p. 27-29, jul. 2019, p. 29

crítica vai ao cinema de 2010 que reúne textos de vários autores sobre a relação entre teoria crítica e o cinema¹¹⁶. Em sua tese, Loureiro analisa filmes do cineasta alemão Alexander Kluge, um dos principais representantes do *Novo Cinema Alemão* e amigo de Adorno, tendo em vista a aproximação desses filmes com elementos da arte moderna radical. Em sua análise, o autor privilegia o aspecto enigmático dos filmes, presentes em especial na montagem e nos cortes. Assim, ele aponta para a possibilidade de comprometer o cinema com uma educação estética a partir da proximidade com a arte moderna, tanto no que concerne a uma educação formal como aquela promovida pela própria instituição cinema.

Loureiro formula a hipótese de que não haveria a inflexão no pensamento de Adorno, indicando indícios de que ainda nos anos 30 o frankfurtiano teria reconhecido o potencial do cinema mesmo considerando-o parte da Indústria Cultural. Essa hipótese se fundamenta na admiração de Adorno pelos trabalhos do já citado Charles Chaplin e dos Irmãos Marx.

O autor também trabalha com a hipótese de que o *Novo Cinema Alemão* exerceu forte influência sobre a posição de Adorno quanto à possibilidade de o cinema emancipar tal potencial crítico. Nesse sentido, o autor atenta para um fato importante: “é preciso complementar e defender o argumento de mão dupla de que Adorno influenciou o Novo Cinema Alemão, especialmente a filmografia do cineasta Alexander Kluge, tanto quanto foi influenciado por este”¹¹⁷.

Em 2019, Bruna Della Torre publicou um artigo intitulado *Abaixo da superfície: Adorno e o cinema reconsiderado* em que ela direciona grande parte dos esforços para a discussão do texto *Composição para os filmes (Komposition für den Film)* escrito com Hans Eisler. Esse artigo é um dos capítulos de sua tese de doutorado intitulada *Adorno, crítico dialético da cultura* de 2017 já citado aqui nesta dissertação. Embora Hanns Eisler e Adorno compartilhassem proximidades com o grupo de Schönberg, eles se afastavam drasticamente no que diz respeito ao estatuto político da arte. Eisler estava intimamente ligado à arte engajada e à figura de Bertolt Brecht, que Adorno, como mencionado na discordância com Benjamin, rejeitava. Diante dessa inusitada parceria, Della Torre afirma:

O que eu gostaria de sugerir é que, diante da generalização da indústria cultural, uma colaboração com um representante da arte engajada parece uma solução de compromisso para pensar as potencialidades do cinema sem abandonar a defesa da

¹¹⁶ Agradecemos a sugestão do Robson Loureiro do livro por ele organizado *A teoria crítica volta ao cinema* de 2018 lançado pela Edufes. Infelizmente, devido a pandemia, a editora ficou sem conseguir enviar livros adquiridos pela internet e por isso não conseguimos comprá-lo a tempo de incorporá-lo nesta dissertação.

¹¹⁷ LOUREIRO, Robson. Adorno e o cinema: a conversa continua. In: LOUREIRO, R.; ZUIN, A. S (Org). *A teoria crítica vai ao cinema*. – Vitória, ES: Edufes, 2010, p. 69.

arte autônoma. Neste sentido, mesmo o que se pretendia arte engajada precisava ter certa autonomia diante das forças do mercado representadas pela indústria cultural¹¹⁸.

Em conformidade com a proposta desse trabalho, a autora aponta para a reconsideração de Adorno discutindo principalmente aspectos musicais no cinema. Além disso, Della Torre também chama a atenção sobre a proximidade do *Notas sobre o filme* com o livro *Theory of Film* de 1960 escrito por Siegfried Kracauer.

¹¹⁸ DELLA TORRE, Bruna. Abaixo da superfície: Adorno e o cinema reconsiderado. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, V38n02, p. 477-493, 2019, p. 480.

3. Para um cinema transparente

Neste último capítulo, concentraremos nossa análise nos textos que indicam a reavaliação de Adorno sobre o cinema. Trata-se sobretudo de textos da fase tardia de Adorno, com exceção de *Composição para os filmes*, escrito em 1944 em seu exílio nos Estados Unidos. A ideia deste capítulo é demonstrar e problematizar os principais argumentos de Adorno sobre o cinema em que este não se encontra mediado pelo conceito de indústria cultural. Uma premissa se faz centralmente importante: a integração forçada de todas as esferas da vida pela indústria cultural não deve ser separada de seus efeitos. Dito de outro modo, a reflexão estética deve necessariamente passar por esses condicionantes, pois, se alguma coisa almeja autonomia neste mundo, ela só poderia tê-la mediante a tentativa de superação dessa integração forçada. Contudo, não estamos defendendo aqui que essa autonomia possa ser plenamente alcançada: isso poderia ser pensado em níveis diversos e o que define tais níveis é justamente o quanto o objeto poderia tensionar a rígida identidade imposta por essa integração. Argumentos que procuram separar o objeto de crítica do mundo em que ele se situa não somente fazem um desserviço para a crítica, como também atuam para aprofundar a normalização de uma irracionalidade que se apresenta como racional. Tais argumentos são razoáveis apenas do ponto de vista da aparência: sua essência está profundamente ligada ao movimento reacionário de integração ao capital.

Procuramos aqui nos atentar para o elemento antitético desse movimento: a impossibilidade do sistema de apreender tudo. Nesse sentido, algo sempre se conserva do ponto de vista negativo à identidade imposta. É o que Adorno chama de não-idêntico. No cinema, ainda que todos os procedimentos sejam rigorosamente padronizados, algo sempre escapa à sistematização total imposta de cima para baixo. E, como dito, isso não está separado do mundo: mesmo os elementos mais subjetivos da linguagem cinematográfica encontram um correlato objetivo na esfera da produção no sistema capitalista. Desse modo, o tensionamento dessa norma padrão deve se realizar imanentemente, ou seja, uma vez que se trata de uma lógica regida por uma racionalidade de aparência, a denúncia dessa irracionalidade só pode se dar na inadequação do objeto ao meio. Os filmes são mais arte quando desistem de tentar ser arte, quando procuram implodir seu conceito de dentro para fora sem, contudo, renunciar à tradição historicamente dada nos pouco mais de 130 anos de história do cinema. Esperamos, com isso, mostrar que o pensamento adorniano pode ser muito adequado para se pensar um caminho para um cinema que procura ser autônomo: quanto mais o filme tensiona internamente sua

linguagem historicamente dada, maior é a denúncia da falsidade do todo integralizado pelo capital.

O conceito de transparência, tal como utilizado por Ismail Xavier, diz respeito a um tipo de cinema que não reconhece o seu caráter de discurso interessado, ou seja, aquele cinema em que o aparato técnico e econômico é ocultado em favor de um ganho no ilusionismo. Nesse sentido, ele se relaciona com a decupagem clássica e com aqueles filmes mais adeptos à Indústria Cultural. O cinema defendido pelo autor seria o opaco em que se prioriza a revelação destes aspectos técnicos, possibilitando um distanciamento e uma posição crítica em relação ao objeto. Esses são os dois polos de tensão que resumem o pensamento sobre o cinema daquele período. Nós, de outro modo, abordaremos o conceito de transparência num sentido mais próximo ao uso dele na teoria social, em específico no *O Capital* de Karl Marx, cuja significação implica na desmitificação do mundo dominado pelo processo material de produção:

O reflexo religioso do mundo real só pode desaparecer quando as relações cotidianas da vida prática se apresentam diariamente para os próprios homens como relações transparentes e racionais que eles estabelecem entre si e com a natureza. A configuração do processo social de vida, isto é, do processo material de produção, só se livra de seu místico véu de névoa quando, como produto de homens livremente socializados, encontra-se sob seu controle consciente e planejado¹¹⁹.

Se a transparência foi colonizada pelo processo de produção, onde aquilo que é planejado se mostra como espontâneo a partir do ilusionismo, algo que escapa ao processo resiste nas relações sociais e que não pôde ser dominado pelo todo. Algo do próprio conceito não se rende ao processo de mitificação. Trabalharemos no limite do conceito e de modo dialético, em que o próprio conceito se desdobra dando lugar ao seu oposto, ou seja, a opacidade. Na argumentação manteremos o uso do conceito “transparência” enquanto algo que poderia nos livrar do místico véu que ofusca a realidade, contudo, como se verá, esse conceito muitas vezes estará mais próximo ao de opacidade no que diz respeito ao cinema, tal como entendido por Ismail Xavier. Tomamos licença para podermos ler, tanto o conceito de transparência quanto as considerações de Adorno, nesse sentido marxiano.

¹¹⁹ MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 154.

3.1 Compendo para os filmes

Trataremos aqui de partes de um livro bastante enigmático em toda a obra de Adorno, redigido em parceria com Hanns Eisler, intitulado *Composição para os filmes*. O livro foi escrito em 1944, quando ambos se encontravam exilados na Califórnia, e foi lançado pela primeira vez em 1947 nos Estados Unidos apenas sob a autoria de Eisler¹²⁰. O motivo disso era o fato de Adorno não querer chamar atenção do movimento macartista, que já havia atentado contra o irmão de Hanns, Gerhart Eisler, e contra o próprio Hanns Eisler. Adorno só reconhece sua coautoria em 1969, ano de sua morte, na ocasião do relançamento da segunda edição da versão alemã do livro. Por esse motivo, como já salientamos no capítulo anterior, Hansen encaixa o livro na terceira fase na divisão por ela proposta, a saber, o retorno de Adorno do exílio até sua morte.

O livro em questão trata do cinema de um ponto de vista diferente daquele que acompanhamos na *Dialética do Esclarecimento*, ainda que tenha sido escrito na mesma época. Segundo Rolf Wiggershaus, *Composição para os filmes* seria um livro que abarcaria aspectos positivos da cultura de massas:

“Longas partes”, constava numa sentença na edição mimeografada de 1944, deixada de lado na versão em livro, “desenvolvidas há muito tempo, precisam ainda de uma última redação. Nelas virão à tona também os aspectos positivos da cultura de massas”. (Sobre aspectos positivos da cultura de massas e sobre o desenvolvimento de formas positivas da cultura de massas era também a *Composição para o filme*, que Adorno entre 1942 e 1945 escreveu juntamente com Hanns Eisler, o qual obteve nos inícios dos anos 40, enquanto docente da New School for Social Research, financiamento da Rockfeller Foundation para um projeto sobre música para o cinema)¹²¹.

Trata-se, sobretudo, de pensar que, mesmo com a preponderância da indústria cultural, possibilidades emancipatórias se conservam do ponto de vista negativo. Além disso, Ronel Alberti da Rosa indica que, juntamente com *Filosofia da Nova Música*, cuja primeira parte foi concluída entre 1940 e 1941, *Composição para os filmes* se trata de excursão à *Dialética do Esclarecimento* que não teria sido contemplado na obra¹²².

¹²⁰ O livro foi originalmente escrito em alemão, mas seu lançamento em 1947 foi em língua inglesa. Adorno indica que, como o livro foi escrito tendo em vista a tradução em inglês, ele é formulado com certa liberdade, não correspondendo a um texto alemão rigorosamente concebido.

¹²¹ WIGGERSHAUS, Rolf, *Die Frankfurter Schule. Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*. Munique e Viena, dtv Wissenschaft, 1988, p. 360.

¹²² ROSA, Ronel Alberti da. *Música e mitologia do cinema na trilha de Adorno e Eisler*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003, p. 8-9.

Composição para os filmes é um livro ainda pouco discutido no Brasil, muito por conta da falta de uma tradução para o português¹²³. Julgamos o livro enigmático por vários fatores, a começar pela parceria com Hanns Eisler. Apesar de Eisler ser um compositor importante ligado ao grupo de Schönberg, ele era também ligado à arte engajada e a Bertolt Brecht. A crítica de Adorno à arte engajada diz respeito à vinculação desta a um fim político, o que contradiz o preceito tão caro a Adorno sobre a autonomia da arte. A preposição “para” no título parece, num primeiro momento, vincular a obra a outro objeto de crítica de Adorno nos anos 30 que também atentaria contra esta autonomia. Trata-se da crítica à música utilitária – *Gebrauchsmusik*. Em um texto intitulado *Sobre a situação social da música*, de 1932, Adorno argumenta que a música utilitária “tenta romper a alienação de si mesma, mesmo às custas de sua forma imanente”¹²⁴. Além disso, especialmente a música produzida para o rádio e para o teatro, é a que mais demonstra uma óbvia dependência do mercado.

Adorno, na trilha de Immanuel Kant que, na *Crítica da faculdade do juízo* de 1790, argumenta em prol de um juízo do belo cuja finalidade seja sem fins¹²⁵ e defende a ausência de função para a arte enquanto sua característica primordial. Nesse sentido, para o autor, a forma artística deve ser rompida imanentemente, ou seja, o material de composição, no caso da música: sons e silêncio devem, na relação de seus elementos internos, tensionar a forma canônica socialmente estabelecida. Desse modo, os problemas internos à obra devem ser respondidos com soluções internas a ela. Um bom exemplo é o de Schönberg que, diante do problema do esgotamento da forma tonal, tensiona o cânone com uma música sem uma tonalidade preponderante. Ao contrário, a música utilitária encontra soluções para os problemas imanentes à forma externamente à própria música: ela sacrifica a forma imanente em função de sua dependência de consumo.

Já no primeiro capítulo fica claro que o uso da preposição “para” diz mais respeito ao lugar em que a música se situa do que sua finalidade. Intitulado “Preconceitos e maus hábitos”, o capítulo indica a preocupação dos autores em pensar a música para o cinema que não se submeta a reforçar o que está sendo proposto na imagem. Segundo Rosa, a recomendação dos autores é a de “quebrar a sincronicidade da música com a imagem, buscando o contraponto com elementos que não estejam em evidência na tela, ora acompanhando ora negando a imagem,

¹²³ As traduções das citações desse livro são de responsabilidade do autor. Levei em conta principalmente a versão em inglês, comparando-a algumas vezes com a versão em espanhol.

¹²⁴ ADORNO, Theodor W. On the social situation of music. Translated by Wes Blomster. In: *Telos*, March 20, vol. 1978, no. 35, p. 128-164. Candor: Telos Press Publishing, 1978, p. 133.

¹²⁵ Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Editora Vozes, 2016, p. 137.

ora deixando o silêncio – que é música – valorizar o filme”¹²⁶. Nesse sentido, usando um termo kantiano, música e imagem dialogam num “jogo livre” sem que uma ou outra perca sua autonomia.

No capítulo “função e dramaturgia”, Adorno e Eisler fornecem modelos que problematizaram o dramatismo musical tendo como base o filme. Contudo, vale mencionar, os exemplos utilizados tratam do ponto de vista exclusivo da música e de como ela afeta a imagem, o que abre uma gama de possibilidades quando pensadas e tratadas em conjunto. Um desses exemplos, denominado pelos autores de “O falso coletivo”, trata do filme pacifista de Victor Trivas de 1930 intitulado *No man’s Land*:

Uma cena de *No man’s Land*, um filme pacifista de Victor Trivas, datado de 1930: Um carpinteiro alemão recebe a ordem de mobilização de 1914. Ele tranca seu armário de ferramentas, tira sua mochila, e, acompanhado pela sua esposa e filho, cruza a rua em direção ao quartel. Vários grupos semelhantes são mostrados. A atmosfera é melancólica, o passo é vacilante, sem ritmo. A música sugerindo uma marcha militar é introduzida suavemente. Conforme fica mais alta, o andar dos homens torna-se mais rápido, mais rítmico, mais coletivamente unificado. A mulher e a criança também assumem uma atitude militar, e mesmo os bigodes dos soldados começam a eriçar. Segue-se um triunfante *crescendo*. Intoxicados pela música, os homens mobilizados, prontos para matar e morrer, marcham para dentro dos quarteis. Então, a imagem escurece¹²⁷.

A trilha do filme foi composta pelo próprio Hanns Eisler e é ela que orienta a cena para o aspecto crítico. A compreensão de que aquele grupo de pessoas marchando entregue-se à barbárie se dá pela inserção da música que, de outro modo, poderia sugerir o contrário da intenção do diretor do filme, ou seja, uma ode ao belicismo. Segundo os próprios autores: “A compenetração da música e imagem quebra justamente a convencional relação de efeitos em que ambas habitualmente se encontram porque apresenta essa relação de efeitos de forma patente que eleva à consciência crítica”¹²⁸. Ao apresentar-se de maneira intoxicante e irracional, a música se apresenta tal como ela é na sociedade: como uma droga. Contudo, nessa circunstância, ela não é mais um engodo como aquele tipo presente no esquema das grandes indústrias. Os efeitos de tal intoxicação estão ligados à denúncia da barbárie presente na guerra, efeitos que não poderiam ser denunciados apenas por aquelas imagens. Nesse sentido, sua função intoxicante é a de tornar a barbárie politicamente transparente.

¹²⁶ ROSA, Ronel Alberti da. *Música e mitologia do cinema na trilha de Adorno e Eisler*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003, p. 81.

¹²⁷ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 15.

¹²⁸ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 15.

São diversos os modelos apresentados por Adorno e Eisler; para nossa finalidade convém apresentar mais um chamado “à coletividade invisível”. Trata-se de um exemplo presente no filme “Os carrascos também morrem” de 1943 do diretor Fritz Lang. Esse filme também é utilizado como exemplo em outras passagens do livro. Na cena final do filme:

O chefe da Gestapo, Daluge, lê o relatório final sobre a execução do homem que dizem ter assassinado Heydrich. Lê que a Gestapo sabe perfeitamente que o prisioneiro não cometeu o assassinato e que, ao contrário, é um homem tcheco de confiança da Gestapo que foi “enquadrado” pela resistência. Daluge assina o relatório após lê-lo completamente. O episódio é sereno e objetivo, mas musicalmente ele é acompanhado por coro e orquestra que contrasta com o cenário monótono e, performando uma marcha em um ritmo muito animado, evolui dinamicamente de *pianíssimo* para *fortíssimo*. No final, há um *plano geral* da cidade de Praga, como se mostrasse o verdadeiro herói do filme: o povo tcheco¹²⁹.

A trilha sonora é novamente composta por Hanns Eisler, sendo inclusive indicada ao Oscar de melhor trilha sonora original em 1944. Mais uma vez a música representa a coletividade. Contudo, não como no último exemplo em que a música embriagante expõe uma horda de bárbaros, mas sim como uma coletividade invisível. A partir de um plano geral da cidade de Praga se visualiza a distância do povo Tcheco: esse não tem lugar na imagem. Paradoxalmente o povo oprimido encontra seu refúgio na música e é só a partir disso que é possível compreender seu verdadeiro papel no filme.

Adorno e Eisler também tratam da posição da nova música frente ao filme. Para os autores: “A evolução da música autônoma nas últimas décadas conquistou muitos elementos e técnicas que respondem perfeitamente à técnica do filme”¹³⁰. Pensando a partir de Schönberg, Bartok e Strawinsky, o decisivo da nova música não é a maior riqueza de dissonâncias, mas sim, a liquidação imanente da linguagem musical convencional. Trataremos da liquidação do conceito de arte no próximo item, aqui basta assinalar que os autores estão apontando para a superação da linguagem musical tradicional a partir de seus próprios elementos particulares. São os problemas imanentes à forma musical tradicional que levam a superação dessa mesma forma, tal como Schönberg e o atonalismo. O que eles indicam é que o retorno da música nova à necessidade construtiva e a liquidação dos clichês é equivalente ao potencial objetivo da música para o cinema. Não se trata, contudo, de a música para o cinema ser necessariamente fria, sua função dramática pode estar atrelada ao rompimento da fria objetividade visual e liberação de tensões latentes. Compor uma música cinematográfica objetiva não significa

¹²⁹ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 16.

¹³⁰ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 21.

adotar uma atitude distanciada, o compositor deve “deliberadamente escolher os elementos musicais requeridos pelo contexto ao invés de sucumbir aos clichês e emocionalismo pré-fabricado”¹³¹.

Alguns clichês da música tradicional são incessantemente utilizados pela indústria para criar associações. Por exemplo, como indicam os autores, a sucessão da primeira e da terceira nota na escala, tocada lentamente no piano, sempre sugere, por seu caráter modal, algo de religioso. A nova música impede tais associações. Por conta do seu caráter de inflexão dos elementos particulares, ela estimula o ouvido para que a absorção da cena seja feita como um todo e não somente através do olhar. Ela poderia estimular a reprodução de uma cena de um ponto de vista não tradicional. Não se trata, contudo, de uma reprodução da música nova acompanhada de imagens em que essas se submeteriam a uma abstração da linguagem musical. Ao contrário, ela poderia dar o tom correto de uma cena com uma situação emocional concreta sem se submeter aos clichês, seja com grau de seriedade ou de brincadeira, de consideração ou indiferença, de autenticidade ou de aparência.

Os autores ainda tratam de indicar alguns elementos da linguagem musical que seriam adequados à composição para o cinema o que, contudo, como se trata de uma linguagem muito específica, não nos cabe analisar ponto a ponto nesta dissertação.

No capítulo 5 “ideias para uma estética”, os autores procuram oferecer uma alternativa às análises estéticas do cinema que, segundo eles, carregam um certo formalismo. Sua possibilidade se relaciona a um distanciamento de uma estética tradicional, pois a própria existência do filme não se baseia tanto numa concepção artística como a técnica acústica e ótica daquele momento. O objeto de ataque dos autores é a noção de conformidade ao material pois, a serviço do mercado, tal conformidade geralmente recai numa simplificação abusiva. Tal conformidade teria sentido se se referisse ao material musical em sentido estrito, como os tons e a relação harmônica entre estes, mas não quando se trata de materiais acessórios como, por exemplo, o microfone. O objetivo é que o microfone se adapte à música e não o contrário. No cinema, por sua natureza intrinsecamente ligada ao aparato, tal distinção rígida não é possível. Além disso, os autores também atacam as especulações que procuram forjar leis que partem da natureza abstrata dos *media* enquanto tais como, por exemplo, a tentativa de relacionar a psicologia da percepção entre os dados ópticos e fonéticos.

Os autores citam Eisenstein enquanto “o único cineasta importante que entrou em discussões estéticas e a quem seu trabalho prático permitiu de fato uma maior liberdade na

¹³¹ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007, p.22.

experiência estética”¹³². Contudo, indicam os autores, Eisenstein confunde o conceito de movimento quando aplicado à música em sentido estrito e no filme, o que resulta num certo formalismo de sua teoria. Desse modo, música e imagem se encontram limitadas pela noção de ritmo na relação entre ambas.

Em música se compreende por movimento “a unidade de medida constante que forma a base de qualquer fragmento, tal como é aproximadamente indicada pelo metrônomo”¹³³. Já no filme, segundo os autores: “o movimento pode significar o ritmo tangível e mensurável de estruturas ópticas simétricas”¹³⁴. O ritmo geral das imagens, para os autores, deriva da combinação e das proporções dos elementos formais que se seguem numa lógica específica às próprias imagens. Se definidas por uma unidade superior para estabelecer uma relação entre elas, música e imagem são administradas em função de um ritmo incessantemente simultâneo. Desse modo, perde-se tanto de um lado quanto de outro.

O que não significa que os autores defendam que não se deva estabelecer uma relação entre música e imagem. Ao contrário, música e imagem devem se corresponder, ainda que de forma indireta e antitética. A exigência fundamental da concepção musical do filme consiste em que a natureza específica do filme deva determinar a natureza específica da música:

A verdadeira tarefa inventiva do compositor é compor música que "se encaixe" precisamente na imagem dada, a falta de relação intrínseca é aqui o pecado capital. Mesmo em casos marginais - por exemplo, quando a cena de um assassinato em um filme de terror é acompanhada por música deliberadamente antagônica - a falta de relação do acompanhamento deve ser justificada pelo significado do todo como um tipo especial de relacionamento. A unidade estrutural deve ser preservada mesmo quando a música é usada como contraste; a articulação do acompanhamento musical normalmente corresponderá à articulação da sequência cinematográfica, mesmo quando as expressões musicais e pictóricas são diametralmente opostas¹³⁵.

Para tal, a montagem, tão enfaticamente valorizada por Eisenstein, é o fio condutor para o estabelecimento da relação entre imagem e música. Nesse ponto, a noção de montagem como a garantidora da essência artística do filme parece ainda não estar suficientemente clara para Adorno. Veremos nos próximos capítulos como essa perspectiva se amplia nas décadas seguintes.

¹³² ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 44.

¹³³ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 45.

¹³⁴ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 46.

¹³⁵ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 47.

Destarte, ao ser montado, o filme deve preservar a independência entre os *media*: é preciso ter em mente que filme e música se desenvolveram de forma independente e hoje se reúnem sob os auspícios de uma técnica que não nasceu de seu desenvolvimento interno, mas, como já havia apontado Benjamin, de sua reprodução. Afirmam os autores:

A fusão direta de duas mídias de origens históricas tão diferentes não faria muito mais sentido do que os roteiros cinematográficos idiotas nos quais um cantor perde a sua voz para em seguida recuperá-la de modo a oferecer um pretexto para esgotar todas as possibilidades do som fotografado. Tal síntese limitaria as imagens em movimento aos casos acidentais nos quais ambos os meios de alguma maneira coincidem, isto é, no domínio da sinestesia, a magia dos humores, a semi-escurecimento e a intoxicação. Em resumo, o cinema seria confinado aos conteúdos expressivos nos quais, conforme mostrou Walter Benjamin, são basicamente incompatíveis com a reprodutibilidade técnica. Os efeitos nos quais imagem e música podem ser diretamente unidas são inevitavelmente do tipo que Benjamin chamou 'aurático' - na verdade, eles são formas degeneradas da 'aura', na qual o encantamento do aqui e agora é tecnicamente manipulado¹³⁶.

A técnica de montagem desenvolvida por Eisenstein foi assimilada em Hollywood a partir dessa perspectiva. Tendo em vista a manipulação da realidade, música e imagem se fundem no domínio da sinestesia criando uma forma degenerada de aura que, como já havia afirmado Benjamin, é inadequada à natureza do cinema.

Adorno e Eisler também desenvolvem uma discussão sobre a questão do estilo no cinema. Eles indicam que, tal como era habitualmente feito, a conveniência de se pensar a música de um filme a partir do material histórico disponível resulta numa incompatibilidade na música para o cinema. Esta pode usar materiais de natureza diferente, uma vez que a noção de estilo para o filme não se esgota no material histórico musical. Novamente, os autores trazem o exemplo da nova música em que o material histórico e a maneira de fazer se dissociam. Quando mobilizada no cinema, o material musical tradicional experimenta uma ruptura, graças ao princípio de construção da montagem. Na nova música, como já indicamos, a maneira de se fazer está intimamente ligada à ideia de composição construtiva e, ainda que leve em conta o material musical histórico, este não é o guia fundamental de sua composição.

Outro ponto tratado pelos autores está no planejamento em relação à atividade de compor para o cinema. Eles indicam que a música para o cinema está contaminada pela tendência geral da neutralização: o efeito produzido por essas é geralmente de caráter discreto e dependente. Pouco se ouve da música no cinema e isso está ligado à ação causada pelo filtro da indústria em que todo efeito é tendencialmente neutralizado em prol da lucratividade e da

¹³⁶ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 48.

manutenção do estado de coisas. O desafio para o compositor é, portanto, o de quebrar o mecanismo de neutralização.

Claro que, vez ou outra, a música deve ser discreta e permanecer em segundo plano, mas o compositor não deve seguir essa obrigação de maneira cega e automática. A solução seria, para os autores, uma planificação objetiva: recurso em que a montagem e a luta contra a neutralização universal constituem diversos aspectos da mesma exigência, a saber, a emancipação da música de cinema da opressão exercida pela indústria: “a necessidade social de uma função musical não pré-digerida, não censurada e crítica está alinhada com a tendência tecnológica inerente de eliminar os fatores de neutralização”¹³⁷. Uma música planificada com objetividade seria, uma música que se estrutura organicamente em relação ao significado da imagem e, ao mesmo tempo, se lança nas potencialidades das novas técnicas de gravação. Contudo, atentam os autores, não se trata de uma receita: a reflexão estética corresponde a tomar consciência da natureza desses problemas e dessas exigências, relacionando-as à pressão exercida pelo movimento imanente do filme.

O livro ainda traz diversas passagens sobre a relação entre o compositor e o diretor de cinema baseadas no projeto de 1940 em que Hanns Eisler foi diretor intitulado *Film Maker Project*. Como se trata, nesse projeto, de discussões demasiadamente específicas sobre música, optamos por não as incluir aqui. Mas, antes de prosseguir, é importante salientar um ponto da nota escrita por Adorno na ocasião do relançamento da segunda edição da versão alemã do livro em maio de 1969. Adorno indica que em todos os países onde o Novo Cinema vingava, o problema da música ainda não havia sido enfaticamente tratado. Ele planejava tratar disso com Alexander Kluge, seu amigo e representante do Novo Cinema Alemão. Kluge, por sua vez, na ocasião de recebimento do prêmio Adorno em Frankfurt no dia 11 de setembro de 2009, data em que Adorno faria 106 anos, incluiu em seu discurso de agradecimento a seguinte passagem:

Especialmente jovem é a história do cinema, vai completar 120 anos. Minha avó materna, nascida em 1872, é mais velha do que ele. Por algum tempo, Adorno não considerava o cinema como uma forma artística original. Por um lado, por causa do domínio da indústria cultural, que no negócio do cinema assume traços especiais, mas também porque desconfiava da supervalorização do cinema por parte de Benjamin. Posso afirmar que, ao final, fiz por seduzi-lo no sentido de corrigir essa concepção. Ele não me teria contradito quanto a terem existido já na cabeça dos homens, não importa se em vigília ou em sonhos, desde a Idade da Pedra (ou desde a invenção da linguagem), as imagens em movimento e a arte da montagem. Essa linguagem das imagens em movimento, sobre isso ele estaria de acordo, possui uma autonomia

¹³⁷ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 59.

própria, que simplesmente não obedece nem às palavras nem às notas musicais. Se digo que a arte cinematográfica é o eco dessa autonomia, ele estaria de acordo¹³⁸.

Além de jogar luz nas razões da mudança de perspectiva de Adorno em relação ao cinema, Kluge aponta para a possibilidade de autonomia do filme do ponto de vista da perspectiva adorniana. Concordamos com a sua afirmação de que, para Adorno, o cinema possui em potência uma autonomia que lhe é própria, a qual se desenrola na esteira de possibilidades surgidas a partir da implosão do próprio conceito de arte.

3.2 O enlaçamento das artes

Trataremos aqui sobretudo de uma palestra proferida na Academia Berlinense de Artes em 23 de julho de 1966 publicada no número 12 da revista *Anmerkungen zur Zeit*, em 1967, intitulada “A arte e as artes”. Nesse ensaio Adorno reflete sobre o processo histórico de desenvolvimento da arte contemporânea na sua relação com a pluralidade de artes. Trata-se do reconhecimento por parte do autor de que, mediada pelo espírito do tempo no desenvolvimento de sua forma imanente, a arte encontrou sua realização estética na fuga dela mesma em direção a outras formas de composição.

À primeira vista, trata-se de uma mudança de perspectiva por parte do autor, contudo, essa premissa não surgiu do nada. Segundo Duarte, na *Filosofia da nova música* Adorno “distingue três tipos principais de obras de arte, sendo que o primeiro é a ‘obra fechada’[...]; o segundo é o que ele chama de obra ‘mecânica’[...]. Ao terceiro tipo, denominada por ele ‘obra fragmentária’, Adorno credita a possibilidade ativo de conhecimento da realidade”¹³⁹. O primeiro tipo estaria ligado à arte tradicional, o segundo seria ligado a uma ideia de mercadoria cultural, e o terceiro seria o germe daquilo que é desenvolvido no ensaio “A arte e as artes”.

Apesar disso, leitores mais familiarizados com a obra anterior de Adorno tendem a estranhar esse ensaio, pois vai de encontro àquilo em que Adorno trabalhou em muitos escritos, principalmente musicais, sobre arte. Na *Filosofia da nova música*, por exemplo, a assunção das características de um determinado *medium* artístico por outro é considerado pseudomorfose. Nesse sentido, Duarte esclarece: “é claro que essa superação do conceito de pseudomorfose não ocorreu da noite para o dia, mas num processo que se iniciou em meados da década de 1950 e

¹³⁸ KLUGE, Alexander. *A atualidade de Adorno. Discurso de agradecimento pelo Prêmio Adorno* - Frankfurt, 11/09/2009. Tradução de José Pedro Antunes. Disponível em: <<http://www.unimep.br/anexo/adm/22032015192424.pdf>>. Acesso em: 10/01/2022.

¹³⁹ DUARTE, Rodrigo. Desartificação da arte e construtos estéticos-sociais. Em: *Viso – Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética*. Nº 11, jan-jun/2012, p. 5.

atingiu a sua manifestação mais explícita em ‘A arte e as artes’¹⁴⁰. Até mesmo na *Teoria Estética*, a assunção desse novo posicionamento é bastante ambígua; contudo, devemos ter em mente que a obra foi lançada inacabada devido à morte precoce do autor.

Eduardo Soares Neves Silva sublinha uma diferença pertinente aos momentos da obra de Adorno. Ele define uma periodização na obra: momento de juventude, de maturidade e tardio. O Adorno tardio seria justamente a marcação do momento, pautado centralmente nos anos 60, de um pensamento que se vira para si a fim de justificá-lo: “essa segunda demarcação [a do Adorno maduro para o Adorno tardio] se segue do afastamento entre as posições teóricas dos antigos colaboradores, de uma reconstrução programática, e se apoia na revisão de expectativas: ‘o que quero da minha atividade filosófica?’¹⁴¹. Não aprofundaremos tal questão; contudo, vale salientar que esse olhar para a revisão de sua obra anterior não é uma coisa isolada: é algo que perpassa praticamente todos os seus escritos tardios. Desse modo, em específico, o seu olhar muda em relação as possibilidades que ele não havia enxergado no enlaçamento das artes, e conseqüentemente ao cinema. Por conta disso, precisamos dedicar algumas linhas à relação entre arte e sociedade que, em conjunto com outros textos, está presente no texto “A arte e as artes”. Logo após isso, retornaremos à abordagem específica sobre o cinema.

Uma ideia abordada nesse texto, e na *Teoria Estética*, é a de que a arte é paradoxalmente uma resistência da humanidade frente a um mundo cada vez mais completamente administrado, e ao mesmo tempo, carrega o ensejo de ser eliminada, dada a possibilidade de sua realização:

As obras de arte significativas mais recentes são o pesadelo dessa eliminação [da arte], enquanto elas, ao mesmo tempo, por meio de sua existência, resistem a serem eliminadas, como se o fim da arte ameaçasse o de uma humanidade cujo sofrimento exige a arte, uma que não o aplaine nem o diminua. Ele sonha para que a humanidade, diante de sua decadência, acorde, continue senhora de si, sobreviva¹⁴².

Se a arte sonha para que a humanidade acorde, então a sua plena realização, um mundo reconciliado, culmina na sua própria eliminação. O sofrimento da humanidade exige a arte enquanto forma de resistência à integração completa e, ao mesmo tempo, a arte é também dialética em si mesma e carrega a força de seu oposto: enquanto força existente no mundo, ela

¹⁴⁰ DUARTE, Rodrigo. Nota introdutória. Em: ADORNO, Theodor W. *A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018, p. 9.

¹⁴¹ NEVES SILVA, Eduardo S. *Filosofia e arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação*. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 123.

¹⁴² ADORNO, Theodor W. *A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018, p. 61

caminha na direção de sua autodestruição¹⁴³. Mas sua eliminação só poderia se dar na sua plena realização, num mundo onde as tensões sociais fossem eliminadas pacificamente. Em *Filosofia da Nova Música*, cuja primeira versão estava pronta desde o fim da década de 1940, Adorno afirma: “Somente numa humanidade pacificada e satisfeita a arte deixará de viver: sua morte, hoje, como se delineia, seria unicamente o triunfo do puro ser sobre a visão da consciência que a ela pretende resistir e se apor”¹⁴⁴.

As contradições não resolvidas no mundo são absorvidas na arte enquanto forma a partir da mediação social do material estético. Nesse sentido, as soluções para problemas internos ao material são também de ordem social: a liberdade que se busca no campo da estética é justamente aquela que não está dada no mundo. O que não significa que a fruição individual das artes autônomas poderia guiar os indivíduos rumo a um mundo de liberdade, o que Adorno afirma é quase o contrário: que a arte, por absorver essas contradições no interior de sua forma, pode oferecer um diagnóstico da não realização de um mundo reconciliado, afinal, sua expressividade interna poderia tensionar o princípio de sistematização conceitual (ou mesmo o princípio de troca), contudo, ela não funcionaria enquanto antídoto individual à reificação. Em *Minima Moralia*, Adorno afirma:

A arte consistiria em manter em evidência e exprimir que a propriedade privada não mais nos pertence, no sentido de que a soma dos bens de consumo é potencialmente tão grande que indivíduo algum tem mais o direito de se apegar ao princípio de sua limitação; sem, contudo, podermos abrir mão da propriedade se não quisermos cair naquela dependência e necessidade que beneficia a cega permanência da relação de propriedade. Mas a tese desse paradoxo conduz à destruição, a uma fria desconsideração pelas coisas que necessariamente também se volta contra os homens, e basta enunciar a antítese para tê-la como ideologia para aqueles que com má consciência querem reter sua parte. Não há vida certa na falsa¹⁴⁵.

A arte não pode realizar nada no mundo por si só. Ela não teria, para Adorno, esse potencial pedagógico de resistência individual dos sujeitos ao mundo administrado: “não existe vida certa na falsa”. No caso acima citado, Adorno indica que a relação da propriedade privada se torna paradoxal na medida em que, apesar de ser limitada e contingente, ela se revela enquanto eterna e ilimitada, promovendo a reificação dos indivíduos que a possuem. Enquanto aparentemente eterna, a propriedade é que é livre num mundo dominado pelo livre mercado, não os indivíduos

¹⁴³ Sobre a liquidação da arte, Hegel já havia tratado sobre a tendência histórica inerente à arte de dissolver-se em si mesma, relacionando-a com o progresso da civilização. Cf. Hegel, G. W. F. *Estética – O belo artístico ou o ideal*. Em: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Os pensadores)*, p. 167-284. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 2005.

¹⁴⁴ ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 22.

¹⁴⁵ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: Reflexões a partir de uma vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 36.

que a possuem. *Pari passu* a isso está a arte. Na medida em que pode promover a ampliação da sensibilidade dos indivíduos, ela se torna, no mundo capitalista, objeto de reificação dos indivíduos que dela podem usufruir: “basta enunciar a antítese para tê-la como ideologia para aqueles que com má consciência querem reter sua parte”.

Dito de outro modo, a possibilidade da arte não está na realização positiva de algo – promover um princípio de liberdade individual – mas no diagnóstico negativo das condições existentes. Num ensaio de 1949 intitulado “Crítica cultural e sociedade”, Adorno afirma: “Somente o espírito que, no delírio de seu caráter absoluto, se afasta por inteiro do mero existente determina verdadeiramente o mero existente em sua negatividade”¹⁴⁶. Essa passagem encontra ecos no Adorno tardio, em referência ao enlaçamento das artes: “uma ideia da arte nas artes desse tipo não é, porém, positiva, nada nelas é simplesmente disponível, mas pensável apenas como negação”¹⁴⁷. Desse modo, a relação entre arte e as artes não se dá na sua composição positiva, do tipo de que uma enriqueceria a outra numa busca pela perfeição, ao contrário, ela se dá na fuga de si mesma enquanto condição de não realização interna de sua promessa. É na imperfeição desse enlaçamento que se situa a expressividade que foge à integração pela indústria cultural enquanto forma de vida no capitalismo.

A arte denuncia, por um lado, as condições de impossibilidade para sua realização, por outro, culpabiliza aqueles que podem vislumbrar tal denúncia. Essa é a condição de sua existência no mundo capitalista, afinal, numa sociedade de classes, a culpa da arte ressoa na condição de esta ser luxo e privilégio de classe. Sobre isso, Fredric Jameson afirma:

Essa culpabilidade irreparavelmente associada a toda atividade artística é, portanto, o motivo mais profundo para a separação radical, em Adorno, entre a Arte em geral e as obras individuais: pois o que estas últimas fazem, o que elas “trabalham” no processo artístico, é engajar essa sensação universal de culpa, enfrentá-la com acuidade dilaceradora, trazê-la à consciência na forma de uma contradição insolúvel¹⁴⁸.

Essa condição de culpabilidade ressoa ao longo de toda a reflexão de Adorno. Em especial, na *Dialética Negativa*, o filósofo afirma:

Quanto mais liberdade o sujeito e a comunidade dos sujeitos se atribuem, tanto maior é a responsabilidade do sujeito; e diante dessa responsabilidade ele decai em uma vida

¹⁴⁶ ADORNO, Theodor W. *Crítica Cultural e sociedade*. Traduzido por Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 88.

¹⁴⁷ ADORNO, Theodor W. *A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018, p. 55

¹⁴⁸ JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Fundação Editora da UNESP: Editora Boitempo, 1997, p. 173.

burguesa cuja prática nunca concede ao sujeito a autonomia integral que lhe imputa teoricamente. É por isso que ele precisa se sentir culpado”¹⁴⁹.

Em suma, o que queremos afirmar nessa digressão é que a arte encontra sua possibilidade emancipatória na negação de si mesma, uma vez que, no mundo capitalista, todos os esforços de sua realização foram colonizados pela indústria cultural. O enlaçamento das artes é uma consequência dessa negação: o diagnóstico do Adorno tardio indica que essa negação encontrou na imbricação das artes uma possibilidade de resistência à forma historicamente constituída pela tradição. Paralelo a isso, essa possibilidade é acorrentada à condição de culpa daqueles que a fazem e a usufruem, pois essa só é possível através da exploração de muitos em favor de poucos. Essa é a contradição primordial não resolvida na sociedade e que a arte absorve em sua forma: sua aporia¹⁵⁰.

Retomando a abordagem do cinema no texto, aqui situa-se o argumento que mais tensiona a visão unilateral de um Adorno hostil ao cinema, desenvolvido também no “Transparências do filme”, que abordaremos adiante. Na esteira de possibilidades dadas pela negatividade do conceito de arte, ele afirma que o princípio interno dessa, a utopia, revolta-se contra o elemento de dominação conceitual, ou seja, o próprio conceito de arte: “ela [a arte] não pode permanecer o que um dia foi. Tanto quanto com isso também sua relação com o seu gênero é dinamizada, pode-se depreender do seu mais tardio gênero, o cinema”¹⁵¹. O que está em jogo é: por não poder permanecer o que um dia foi, a arte encontra sua fuga na relação dinâmica com seu gênero. Por isso, não ajuda a questão sobre se o cinema é ou não arte, afinal, se uma arte com potencial polimedial precisa encontrar sua realização na submissão a um conceito cuja própria utopia visa negar, então ela não merece ser chamada de arte. Para Adorno, a discussão sobre se o cinema é arte ou não está mal colocada. Seguindo seu espírito, acreditamos que seria mais produtivo perguntar: quais possibilidades intraestéticas o cinema carrega para minar immanentemente o conceito colonizado de arte?¹⁵²

¹⁴⁹ ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova; revisão técnica de Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 187.

¹⁵⁰ A noção de culpa em Adorno parece estar intimamente ligada a noção de mito em Benjamin. Em seu texto “Caracterização de Walter Benjamin” Adorno afirma: “A sua doutrina do destino – do destino como contexto de culpa do que está vivo – transfere-se para a do contexto de culpa na sociedade: ‘enquanto ainda houver um mendigo, haverá mito’”. Cf. ADORNO, Theodor, W. Caracterização de Walter Benjamin. Em: COHN, Gabriel (Org.) *Theodor W. Adorno (Coleção Sociologia)*, p. 188-200. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986, p. 192-193.

¹⁵¹ ADORNO, Theodor W. *A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018, p. 62.

¹⁵² Essa questão também encontra correspondente na *Teoria Estética*: “A questão, posta antes, de saber se um fenômeno como o filme é ainda arte ou não, não leva a nenhum lado”. Cf. ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2006, p. 13. Benjamin, ao criticar o valor de culto imposto por alguns teóricos no cinema, também se aproximou da questão: “É muito instrutivo observar como o anseio de acrescentar o cinema à ‘arte’ impele esses teóricos a introduzir interpretativamente, com uma falta de escrúpulos

Importante notar também a menção a Benjamin: “como Benjamin foi o primeiro a reconhecer [...] o cinema chega mais perto de si próprio onde ele elimina irrevogavelmente o atributo da aura que ocorria em toda arte anterior a ele, a aparência de uma transcendência incorporada por meio do nexo”¹⁵³. A referência a Benjamin não é casual. Diferentemente daquele diagnóstico de Adorno sobre o cinema e a criação de uma aura artificial, aqui está sua concordância na eliminação irrevogável da aura enquanto possibilidade de emancipação artística. A aparência de uma transcendência no cinema é dada, em grande medida, pela criação artificial de uma falsa sensação de realidade, ou seja, uma falsa aura. A aparência de transcendência está justamente no que é vendido a partir disso: a reconciliação acontece no âmbito da estética com vistas à resignação, já que, no mundo da vida, essa possibilidade está bloqueada. O encontro do cinema consigo mesmo, um cinema reconciliado, estaria, portanto, na eliminação irrevogável do atributo de aura e da aparência de transcendência. Adorno está não apenas revisitando sua obra anterior nesses escritos, mas também todo o debate em torno da bela aparência com Walter Benjamin nos anos 1930¹⁵⁴.

Adorno também evoca Siegfried Kracauer, seu amigo de infância e estudioso do cinema. Para Adorno, Kracauer compreendeu que a recusa da aura, a renúncia de elementos simbólicos doadores de sentido, se daria na recusa do princípio de estilização, “por meio do mergulho não intencional da câmera no estado bruto do ente, pré-configurado em toda subjetividade”¹⁵⁵. Acontece que a própria recusa já é *a priori* um princípio de estilização estético. Isso se dá por conta do próprio procedimento filmico: seja pelo roteiro, pela elaboração da fotografia, pela regulação da câmera, inevitavelmente está dada uma condição imposta externamente na lide com o material cinematográfico que o pré-forma e o sistematiza. Adorno não aprofunda tal questão aqui como fez no “Transparências do filme”, o que não deixa de ser digno de nota:

sem igual, elementos de culto no cinema”. Cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 57.

¹⁵³ ADORNO, Theodor W. *A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018, p. 62.

¹⁵⁴ Sobre o debate da bela aparência entre Adorno e Benjamin Cf. GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009. Além desse debate em específico, muitos autores defendem a tese da forte influência de Benjamin sobre o Adorno tardio. Sobre essa influência na *Teoria Estética* Cf. DUARTE, Rodrigo. *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*. Chapecó: Argos, 2008. Neves Silva defende a tese de que certas questões colocadas por Benjamin acompanharam Adorno não somente em sua fase tardia, mas por toda sua obra. Cf. NEVES SILVA, Eduardo S. *Filosofia e arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação*. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

¹⁵⁵ ADORNO, Theodor W. *A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018, p. 63.

“Enquanto o cinema gostaria de se ver livre de seu elemento artístico – quase como se ele contradissesse seu princípio artístico –, ele é, ainda nessa rebelião, arte, e a amplia”¹⁵⁶.

Luciano Gatti observa que entre Kracauer e Benjamin existem pontos de encontro e de divergência sobre o cinema. Ambos concordam que “a exposição de uma nova realidade pelo cinema também está relacionada a um elemento de ordem prática”¹⁵⁷, contudo, essa articulação social de ordem prática se articula de maneiras distintas:

Benjamin se distingue de Kracauer por tentar pensar o cinema não simplesmente como uma crítica à concepção burguesa de arte, mas também a partir da historicidade do próprio conceito de arte. Kracauer, pelo menos neste texto [*O ornamento das massas*], localiza o poder emancipatório da distração no abandono da arte, como se a ideia mesma de arte não fosse pensável fora dos domínios de uma cultura aristocrática ou burguesa tradicional. A pretensão artística mesma do cinema é um equívoco, pois implica sua absorção por uma cultura obsoleta¹⁵⁸.

O que está em jogo nessa sentença é o conceito de distração benjaminiano que, como vimos, aponta para uma mudança da percepção na relação com as obras de arte a partir do surgimento da reprodutibilidade técnica. Se compreendermos que a massa é o sujeito social do qual emana uma nova atitude na relação com a obra de arte, o cinema poderia ser um instrumento pedagógico de destruição da falsa aparência.

Adorno, contudo, não está indicando aqui que seu olhar para esses autores seria uma reavaliação de sua posição sobre o conceito de distração que, como vimos, é duramente criticado por ele. Mas há claramente uma reavaliação no sentido imanente da arte e das possibilidades estéticas do cinema. Diferentemente de Kracauer, que apontava para a superação da arte de fora dos domínios da cultura burguesa, Adorno faz isso de modo imanente aos domínios dela. Nesse sentido, ele se aproxima da avaliação benjaminiana nos anos 1930. O que defendemos nesta dissertação, e que será mais bem trabalhado no texto seguinte, é que Adorno retoma Benjamin no reconhecimento de um princípio intraestético do cinema que daria não apenas condições para a negação da aura, mas também a ampliação do próprio conceito de arte.

3.3 Opacidade e invisibilidade

Ainda nos anos 1930, o cinema já indicava diversas possibilidades para as quais Adorno não estava atento, seja no surrealismo francês, seja na estética dos formalistas russos. Fato mais

¹⁵⁶ ADORNO, Theodor W. *A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018, p. 63.

¹⁵⁷ GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 304.

¹⁵⁸ GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 304-305.

relevante que indica distanciamento do autor em relação ao cinema é a resposta de Adorno para Benjamin sobre o problema do meio técnico que é escrita analisando a música e não o cinema. Trata-se centralmente do texto *O Fetichismo da música e a regressão da audição* de 1938. Os problemas nos quais Adorno estava debruçado eram as mudanças da experiência artística advindas a partir da mediação do meio técnico e, estritamente nesse aspecto, podemos julgar que ele tinha uma posição de pessimismo em comparação a Benjamin. O cinema é certamente o carro-chefe dessa mudança, mas suas possibilidades emancipatórias imanente ao meio são reavaliadas. Em específico, a montagem, outrora criticada pelo autor, é repensada pelo Adorno tardio a partir da premissa benjaminiana, para quem, no cinema, a obra de arte surge em razão da montagem¹⁵⁹.

Já nos anos 1940 e 1950, como vimos, sua perspectiva sobre o cinema só piorou, afinal, sua relação com um cinema essencialmente mercadológico se tornou patente. E é dessa posição que Adorno tece sua crítica: da posição de um estrangeiro exilado que vive na Califórnia, no coração da “fábrica de sonhos”. A partir da perspectiva ampliada pelos textos dos anos 1960, Mateus Araújo Silva indica o alvo central dessas críticas: “Aquilo que em outros textos chegava a parecer mera má vontade em relação ao cinema em geral torna-se, à luz desse[s] texto[s], uma versão forte do ataque à chamada ‘decupagem clássica’, pilar do cinema industrial hegemônico”¹⁶⁰. Utilizamos o conceito de decupagem clássica tal como apresentado por Ismail Xavier em 1977 na obra *O discurso cinematográfico*. Segundo o autor:

O que caracteriza a decupagem clássica é o seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento de efeitos de montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível¹⁶¹.

Nessa orientação sistemática, os objetivos da montagem se encontram na narração de modo que a seleção e a disposição dos planos filmados são organizadas a partir de uma série de procedimentos usados para unir uma situação a outra. Nesse sentido, a montagem invisível não é necessariamente um recurso que apaga a percepção da montagem, tal como Hitchcock faz em *Festim Diabólico* de 1948, mas sim, uma montagem que se propõe invisível em favor da

¹⁵⁹ LOUREIRO, Robson. *Da Teoria Crítica de Adorno ao Cinema Crítico de Kluge: educação, história e estética*. 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, p. 58.

¹⁶⁰ ARAÚJO SILVA, Mateus. Como Adorno encarou o cinema: da crítica severa à poética vislumbrada. *Revista Cult*, São Paulo, ano 22, nº 247, p. 27-29, jul. 2019, p. 29.

¹⁶¹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 8ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 32.

narrativa, ou seja, a descontinuidade temporal é diluída pela continuidade lógica. É a sucessão de cenas e fatos que causam esse efeito de invisibilidade da montagem.

A diferenciação entre decupagem e montagem se dá a partir da compreensão de que decupagem também se relaciona com a fase de elaboração do roteiro, enquanto a montagem trata das operações materiais de organização, ou seja, o procedimento que um dia já foi a organização e colagem dos planos filmados e hoje se dá no nível digital. Com o advento dos filmes, a decupagem/montagem passa a ter uma dimensão sonora, o que traz uma gama de novos recursos e possibilidades e de novos problemas. Como vimos, alguns desses problemas são pensados por Adorno e Eisler em *Composição para os filmes*.

Em suma, o que está em jogo na decupagem clássica é a produção de um ilusionismo a partir de um mecanismo de identificação. Três dos elementos mais sutis e eficientes desse mecanismo são: o uso da oposição plano/contraplano, o uso da câmera subjetiva e o da combinação entre as duas. Somado a isso temos o efeito da trilha sonora que mobiliza a emoção do espectador.

Podemos afirmar que o esquema elementar da decupagem clássica é uma extensão da teoria de Griffith de 1908. Sobre esse esquema, Xavier afirma:

Dentro dessa orientação, a decupagem será feita de modo a que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos de denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi “captá-la”¹⁶².

A representação naturalista de Hollywood desenvolveu, a partir da montagem invisível, um estilo que tendencialmente procura controlar tudo. Os três elementos básicos para produzir esse efeito são: A decupagem clássica (produção do ilusionismo e deflagração do processo de identificação); elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas e a escolha de estórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados socialmente e de leitura fácil:

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação¹⁶³

¹⁶² XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 8ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 33.

¹⁶³ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 8ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 41.

A ideia é que essa linguagem procura afirmar que o cinema reproduz uma visão natural do mundo, que coloca a própria realidade na tela sem a indução dessa realidade. É como se a realidade se expressasse sozinha na tela. Como vimos no primeiro capítulo, a eliminação da pessoa ou classe social que fala através de um filme é parte fundamental da usurpação do esquematismo e, conseqüentemente, do mecanismo de identificação. Sobre isso, Jean-Claude Bernardet afirma:

Ao dizer que o cinema expressa a realidade, o grupo social que encampou o cinema coloca-se como que entre parênteses, e não pode ser questionado. Esse problema é talvez um tanto complicado, mas é fundamental tentar equacioná-lo para que se tenha ideia de como se processa, no campo da estética, um dos aspectos da dominação ideológica. A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia, mas ela deve lutar para que essa ideologia seja sempre entendida com a verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação¹⁶⁴.

Em relação ao texto de Adorno, “Transparências do filme”¹⁶⁵, precisamos primeiramente nos ater ao significado explícito e implícito do título. Existem ao menos três significações a ser indicadas: a primeira e mais óbvia diz respeito ao tipo de material utilizado na película. Se trata do filme reversível que, quando exposto à luz, grava as imagens enquadradas pela câmera.

A segunda diz respeito ao que expomos acima, a saber, a linguagem que propõe uma falsa transparência no cinema mobilizada pela decupagem clássica e pela montagem invisível. A terceira significação mobiliza o método composicional dos textos de Adorno. Nos referimos as transições intercategoriais comuns à teoria crítica¹⁶⁶. Fleck e Pucciarelli explicam: “referimos nos ao expediente de passagem – não raro vertiginosa – entre categorias, disciplinas ou campos teóricos distintos, como é o caso, exemplarmente, da passagem entre teoria do conhecimento e teoria social”¹⁶⁷. Nesse sentido, devemos nos perguntar sobre a efetividade do conceito de transparência na teoria social.

¹⁶⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 20.

¹⁶⁵ Existem duas traduções para o português no Brasil desse texto com títulos diferentes. A primeira foi lançada em 1985 e traduzida por Flávio R. Kothe com o título “Notas sobre o filme”. Em: ADORNO, Theodor W. Notas sobre o filme. Em: COHN, Gabriel (Org.) *Theodor W. Adorno (Coleção Sociologia)*, p. 100-107. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986. A segunda, a qual utilizamos neste capítulo, foi lançada em 2021 e traduzida por Luciano Gatti com título “Transparências do filme”. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 136. A título original em alemão do texto é *Filmtransparente*, traduzido literalmente no texto de 2021.

¹⁶⁶ O termo transições intercategoriais não provém diretamente dos autores filiados à tradição, mas sim da literatura secundária.

¹⁶⁷ FLECK, A.; PUCCIARELLI, D. Protoparentesco, homologia, isomorfia. *ethic@*. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, v. 18, n. 1, p. 109-126. Maio, 2019, p. 110.

Para Marx, o fetichismo da mercadoria diz respeito à transubstanciação das mercadorias sob a égide do sistema capitalista: “Uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Sua análise resulta em que ela é uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e melindres teológicos. [...] tão logo aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa suprassensível”¹⁶⁸. O caráter enigmático do produto do trabalho surge da própria forma-mercadoria:

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. É por meio desse quiproquó que os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais¹⁶⁹.

Esse caráter tem pelo menos duas consequências: a opacidade das relações sociais e a dominação abstrata do capitalismo enquanto processo social. Em primeiro lugar, as relações sociais onde vigora a troca mercantil se tornam opacas no sentido de que os indivíduos não conseguem e nem podem ter consciência plena das relações que nos envolvem. Fleck esclarece:

A principal consequência desta opacidade social é que há uma inversão da finalidade na produção. Se os homens até então, de modo geral, trabalharam fabricando produtos visando ao seu consumo (isto é, visando ao valor de uso; que criassem também valor de troca era quase acidental), no capitalismo, e está é uma de suas características específicas, a finalidade da produção é, em primeiro lugar, a criação de mais valor (ou seja, valor de troca, que produzam ao mesmo tempo valor de uso é contingente, casual)¹⁷⁰.

Tal consequência está diretamente ligada ao processo de inversão da relação indivíduo/mercadoria: no capitalismo as mercadorias são autônomas e independentes enquanto os indivíduos são os portadores dessas. Trata-se do processo de reificação, conceito cunhado por Lukács em *História e Consciência de Classe*. Importante salientar que, para Marx, existem casos de formações sociais não fetichistas, ou seja, casos em que as relações sociais são transparentes. Contudo, no capitalismo, é a própria realidade que se torna opaca e não uma simples ideologia ou falsa consciência.

A outra consequência do fetichismo da mercadoria está ligada ao processo de dominação abstrata: a autonomia das mercadorias no capitalismo implica na própria autonomia

¹⁶⁸ MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 146-147.

¹⁶⁹ MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 147.

¹⁷⁰ FLECK, A. O conceito de fetichismo na obra marxiana. *ethic@* - Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 141-158. Jun. 2012, p. 141.

do processo social em que os indivíduos são incapazes de controlar. Isso implica numa dominação invisível do ponto de vista do indivíduo: “Seu próprio movimento social possui, para eles, a forma de movimento de coisas, sob cujo controle se encontram, em vez de eles as controlarem”¹⁷¹.

Nesse sentido, “transparência” do título do texto de Adorno pode ser mobilizada para compreender a própria dinâmica da relação de dominação no sistema capitalista: a dominação invisível é causada pelo aniquilamento da transparência da própria realidade¹⁷². Desse modo, podemos nos perguntar: em que medida a montagem invisível é a absorção dessa dominação abstrata do sistema capitalista em sua forma? Existe algo que pode ser trabalhado no cinema para expor a falsidade do processo de composição fílmica e, conseqüentemente, almejar um processo transparente na lide com o material cinematográfico?

3.4 Silêncio e transparência

O texto “Transparências do filme” de 1966 começa com uma alusão a uma brincadeira de criança comum na Alemanha: “Crianças que se xingam de brincadeira observam a seguinte regra: não vale retrucar”¹⁷³. A metáfora se dirige ao cinema industrial hegemônico alemão da época que, mesmo com amplas possibilidades técnicas, não almejava fazer nada mais do que uma repetição regressiva e infantilizada daquilo que é a linguagem cinematográfica convencional. O movimento que, como identificou Adorno, poderia promover um cinema qualitativamente diferente era o dos signatários do Manifesto de Oberhausen, também conhecido como Novo Cinema Alemão. O cinema alemão hegemônico foi chamado por esses jovens cineastas de “cinema de papai” que, demonstrando mais uma vez uma infantilidade

¹⁷¹ MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 150.

¹⁷² A partir do modelo de transições intercategoriais de Adorno, também pode ser interessante para se pensar a montagem invisível a discussão sobre o conceito de mão invisível de Adam Smith. Para ele, os fenômenos sociais têm uma ordem espontânea dada pela providência: na medida em que as pessoas seguem suas próprias inclinações naturais, em que elas procuram satisfazer seus próprios interesses privados, inconscientemente atuam para promover o bem público. Neste sentido, a mão invisível não somente organiza o mercado, mas também a própria sociedade de classes. Cf. SMITH, Adam. *An inquiry into the nature and the causes of the wealth of nations*. Oxford: Clarendon Press, 1979. Importante salientar que Smith escreveu no século XVIII, num contexto anterior à revolução industrial em que a exploração globalizada e o estabelecimento de uma dominação invisível ainda estava longe de se concretizar. Todavia, nos séculos posteriores, a noção de mão invisível foi apropriada por diversos autores liberais, como Milton Friedman e Friedrich Hayek, para defender a manutenção do sistema capitalista enquanto a forma de organização social que alocaria recursos de modo mais eficiente e que naturalmente se regularia por meio da defesa dos interesses privados em detrimento do interesse público. Cf. SMITH, Craig. Adam Smith and the new right. Em: BERRY, Christopher J.; PAGANELLI, Maria Pia; SMITH, Craig (edited by). *The Oxford handbook of Adam Smith*, p. 539-558. Oxford: Oxford University Press, 2013.

¹⁷³ ADORNO, Theodor W. Transparências do filme. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aethetica*, p. 129-140. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 129.

repetitiva que nem mesmo as crianças aceitam, responderam aos cineastas de Oberhausen com a nada criativa expressão “cinema de moleque”.

O manifesto de Oberhausen de 1962 foi assinado por diversos jovens cineastas, entre eles, Alexander Kluge, amigo de Adorno. A ideia que guia o manifesto, também presente em outros cinemas da época, desde Truffaut a Glauber Rocha, era o de arriscar e experimentar novas formas cinematográficas em detrimento das antigas fórmulas comercialmente consagradas: “O colapso do cinema alemão convencional finalmente removeu a base econômica de um modo de fazer filmes cuja atitude e prática nós rejeitamos. Como isso, o novo filme tem chance de ganhar vida”¹⁷⁴. O Novo cinema Alemão é, na sua formulação, algo que almeja ampliar o conceito de cinema, a diferença em relação à regra que surge a partir da negação de um modo hegemônico de fazer filmes. Os jovens cineastas de Oberhausen souberam identificar o momento ideal, um lampejo, de declínio da repetição para propor algo qualitativamente distinto.

Isso se relaciona com outro momento do texto em que Adorno identifica o sujeito do cinema enquanto um “nós” coletivo. É nesse ponto em que convergem os aspectos estéticos e sociológicos do filme, aspectos que são inseparáveis. Nesse sentido, Adorno sugere: “O filme emancipado teria que arrancar sua coletividade *a priori* das conexões irracionais e inconscientes de recepção e colocá-la a serviço de intenções esclarecedoras”¹⁷⁵. O cinema que, por meio da decupagem clássica, procura reproduzir uma visão natural de mundo está, como vimos, profundamente comprometido com a manutenção do estado de coisas. E isso não necessariamente é feito com conhecimento de causa, ao contrário, a reprodução dessa técnica independe da determinação por parte do sujeito: ela está enraizada no “nós” coletivo de forma irracional e inconsciente enquanto parte da totalidade do sistema. Nesse processo, o sujeito ou classe social por trás do filme é diluído naquilo que é pretensamente natural. Esse aspecto, tanto estético quanto sociológico, é justamente o que precisa ser arrancado da coletividade e colocado a serviço de intenções esclarecedoras. Ao invés de um cinema que procura disfarçar constantemente seu caráter de artifício e manipulação, uma relação de opacidade¹⁷⁶, o cinema

¹⁷⁴ KLUGE, Alexander; Edgar Reitz, et al. The Oberhausen Manifesto (West Germany, 1962). Em: MACKENZIE, Scott. *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2014, p. 152. Tradução nossa.

¹⁷⁵ ADORNO, Theodor W. Transparências do filme. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 129-140. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 137.

¹⁷⁶ Isso se relaciona a noção de que a propriedade privada discutida no capítulo anterior. No mundo capitalista, mesmo sendo contingente e limitada a propriedade privada se mostra enquanto eterna e ilimitada. O cinema que procura disfarçar seu caráter de artifício e manipulação toma justamente premissas falsas como essa enquanto uma verdade naturalizada. Nas discussões sobre o cinema, o conceito de opacidade ocupa o lado oposto: aquele que revela seus aspectos técnicos e se mostra enquanto artifício.

esclarecedor deve ser transparente quanto ao seu “nós” coletivo. Nesse sentido, o próprio caráter de manifesto dos cineastas de Oberhausen já é um movimento de transparência na lide com o material: esses filmes são feitos por um coletivo específico, com visões de mundo específicas, sem qualquer pretensão de vender uma ideia de falsa naturalidade.

Para Adorno, em resposta aos defensores do “cinema de papai”, as possibilidades de um cinema distinto estaria justamente no que “comparativamente é amador, precário e inseguro a respeito de seu efeito”¹⁷⁷. Isso não significa que os cineastas de Oberhausen eram amadores, mas sim que o desenvolvimento técnico não deve ser tomado como a necessidade primordial do filme. Trata-se da defesa de filmes que priorizam a expressividade artística ao invés de se submeterem as leis de mercado onde as novidades técnicas são muitas vezes a finalidade da produção.

Argumento semelhante é usado pelo próprio Adorno para defender Chaplin: “Conhecedores da técnica específica do cinema chamam atenção para o fato de que Chaplin não tinha acesso às suas potencialidades, ou então preferiu deixá-las de lado, satisfazendo-se em fotografar esquetes, cenas de pastelão, etc.”¹⁷⁸. A ideia é que, tanto Chaplin quanto os cineastas do Novo Cinema Alemão, se colocaram aquém ao esquema de desenvolvimento da técnica em função da criação de obras relativamente autônomas com relação aos processos de padronização da indústria cultural, indústria que, como vimos, sistematicamente exclui tudo aquilo que não esteja previamente mastigado e assimilado. Trata-se de pensar filmes que, ainda que não dominem inteiramente sua técnica segundo os preceitos de desenvolvimento tecnológico, deixam passar algo de contingente e incontrolado. É nesse aspecto que o cinema pode atingir uma dimensão libertadora.

Tal argumento encontra ecos em outros dois textos de Adorno sobre Charles Chaplin organizados com o título “Duas Vezes Chaplin”. No primeiro, “Profetizado por Kierkegaard” de 1930, Adorno recorre a Kierkegaard, que buscou identificar, a partir da análise do gênero farsa, aquilo que era negligenciado pelas artes e que escapavam “às pretensões de suas grandes e herméticas obras”¹⁷⁹. Para Adorno, na descrição de Kierkegaard sobre um comediante chamado Beckmann era possível vislumbrar a imagem do próprio Chaplin. Esse comediante, graças a sua expressividade corporal de “andar caminhando”, não se limitava apenas a representar, mas

¹⁷⁷ ADORNO, Theodor W. Transparências do filme. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 129-140. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 130.

¹⁷⁸ ADORNO, Theodor W. Transparências do filme. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 129-140. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 132.

¹⁷⁹ ADORNO, Theodor W. Duas vezes Chaplin. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 141-146. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 141.

também de improvisar o próprio cenário. A ideia é que, por meio do andar caminhando de Beckmann no palco, o espectador poderia vivenciar tudo, desde “a aldeia aprazível atrás da poeira da rua” ao “caminho que desce pelo lago quando se toma o desvio na ferraria”. Para Adorno, quem anda caminhando assim é Chaplin que “atravessa o mundo como um lento meteoro, mesmo onde ele parece descansar; e a paisagem imaginária que ele traz consigo é a aura do meteoro que aqui, no ruído suave da aldeia, se recolhe à paz transparente”¹⁸⁰.

Interessante notar que o texto de 1930 é anterior ao debate com Benjamin sobre o declínio da aura. O uso do termo aqui pode muito bem indicar o início da aproximação intelectual entre os dois autores¹⁸¹, contudo, talvez mais profícuo para nossa finalidade seja pensar como a ideia de aura se desenvolve aqui. A aura do meteoro evoca a imagem do que é vivenciado sem estar lá. Como vimos, o Adorno tardio vai reconhecer, em consonância com o texto de 1936 de Walter Benjamin, que “o cinema chega mais perto de si próprio onde ele elimina irrevogavelmente o atributo da aura que ocorria em toda arte anterior a ele”¹⁸². Aqui, o jovem Adorno faz um elogio da aura no cinema citando inclusive o filme *A corrida do ouro* de 1925. Interessante é também o fato de que o atributo de aura está ligado não à opacidade do meio técnico, que Adorno irá perceber com grande astúcia no exílio, mas sim, ao recolhimento de uma “paz transparente”.

Já o outro texto de “Duas vezes Chaplin” é de 1964 cujo título é “Em Malibu”. Vale ressaltar que nesse momento a compreensão do cinema por Adorno, seja daquele comercial seja de um cinema mais transparente, já está bastante ampliada. O que resiste após mais de trinta anos é justamente o respeito e admiração pela figura de Charles Chaplin. O próprio texto foi escrito em razão do aniversário de 75 anos de Chaplin.

Aqui, novamente nos deparamos com conceitos benjaminianos: “o fato de a inteligência mais profunda se aborrecer com os objetos profundos e preferir, segundo formulação de Benjamin, ater-se a objetos sem intenção, contaria a favor dela caso não estivesse tão à vontade consigo mesmo e se desperdiçasse sem encontrar resistência no objeto”¹⁸³. A ideia de encontrar resistência naquilo que à primeira vista é liso, sem intenção, além de estar diretamente ligada à

¹⁸⁰ ADORNO, Theodor W. Duas vezes Chaplin. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 141-146. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 142.

¹⁸¹ Benjamin e Adorno se conheceram e, Frankfurt em 1923, mas, ao que tudo indica, ganharam maior intimidade a partir de 1928. As cartas de Adorno a Benjamin anteriores a 1933 foram deixadas no último apartamento de Benjamin, quando ele foi obrigado a abandonar definitivamente a Alemanha em março de 1933. Cf. ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 49.

¹⁸² ADORNO, Theodor W. *A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018, p. 62

¹⁸³ ADORNO, Theodor W. Duas vezes Chaplin. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 141-146. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 142.

noção de primazia do objeto desenvolvida na *Dialética Negativa*, também evoca a discussão sobre o material sem intencionalidade em Benjamin que, segundo o próprio Adorno: “se configura como se apagando no objeto; assim, esse pensamento não se satisfaz com intenções. O pensamento adere e se aferra na coisa, como se quisesse transformar-se num tatear, num cheirar, num saborear”¹⁸⁴. Em outras palavras, a primazia do pensamento deve estar na própria coisa, na possibilidade de encontrar resistência na coisa, e não nas intenções subjetivas de quem observa. É justamente essa possibilidade que Adorno procura resguardar quando pensa num cinema que não domina inteiramente sua técnica: a dimensão libertadora está no objeto, na resistência que ele pode oferecer ao modelo padrão de cinema.

Adorno chama atenção para a relação entre o ater-se a objetos à primeira vista insignificantes e a figura do palhaço: “Há uma dívida para com ele de lhe atestar em primeiro lugar, mais uma vez, o riso que ele provoca antes de adorná-lo com os enfeites das grandes categorias que bordejam ao seu redor mais frouxas, e de maneira menos divertida, que seu traje tradicional”¹⁸⁵. Uma visão bastante contrastante àquela sobre o riso na *Dialética do Esclarecimento*: “Na falsa sociedade, o riso atacou – como uma doença – a felicidade, arrastando-a para a indigna totalidade dessa sociedade”¹⁸⁶. Não que se trate de uma mudança de perspectiva, trata-se mais de um outro tipo de riso: aquele liberado pelos objetos sem intenção, o riso que desconstrói e recupera algo não sistematizado pela totalidade da sociedade e pela vida adulta: “no processo de tornar-se adulto, a natureza é tão recalcada como aquela linguagem que se torna irrecuperável para o adulto”¹⁸⁷.

É a essa ideia que Adorno relaciona Chaplin: “A perda dessa linguagem impõe silêncio perante Chaplin, mais do que diante de qualquer outro”¹⁸⁸. Chama atenção o uso do silêncio como algo ligado à resistência do objeto: o silêncio imposto pela perda da linguagem diante de Chaplin seria justamente a possibilidade de vislumbrar algo que ainda não foi sistematicamente integrado pela razão instrumental. Em outras palavras, Chaplin traz à tona, por meio de sua expressividade, o movimento de decifração do indecifrável. O riso que desconstrói está ligado,

¹⁸⁴ ADORNO, Theodor, W. Caracterização de Walter Benjamin. Em: COHN, Gabriel (Org.) *Theodor W. Adorno (Coleção Sociologia)*, p. 188-200. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986, p. 199.

¹⁸⁵ ADORNO, Theodor W. Duas vezes Chaplin. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 141-146. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 143.

¹⁸⁶ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 116.

¹⁸⁷ ADORNO, Theodor W. Duas vezes Chaplin. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 141-146. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 143.

¹⁸⁸ ADORNO, Theodor W. Duas vezes Chaplin. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 141-146. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 143.

não a manutenção da barbárie, mas à diferença de postura frente ao mundo sistematicamente conceitualizado.

Adorno ainda faz três observações sobre o movimento de decifrar o indecifrável de Chaplin. Transcrevo aqui um relato de Adorno que, além de muito curioso e até mesmo cômico, reforça o que foi trabalhado nas linhas anteriores:

Talvez eu possa justificar o fato de falar dele recorrendo a um privilégio que me foi concedido inteiramente sem que eu merecesse. Ele me imitou; certamente sou um dos poucos intelectuais a quem aconteceu isso e que tem condições de contar como foi. Tínhamos sido convidados, junto com muitas outras pessoas, a uma *villa* em Malibu, na costa perto de Los Angeles. Enquanto Chaplin estava do meu lado, um dos convidados despediu-se mais cedo. Diferentemente de Chaplin, estendi-lhe a mão um pouco distraído e a retirei rapidamente, quase que ao mesmo tempo. Quem se despedia era um dos atores principais de *Os melhores anos das nossas vidas*, filme que ficou famoso logo depois da guerra; o ator tinha perdido a mão na guerra e trazia em seu lugar um prático gancho de ferro. Quando apertei sua mão direita e ela respondeu à pressão, tive um enorme susto, mas imediatamente percebi que de maneira alguma poderia deixar meu susto transparecer ao homem ferido e, em uma fração de segundo, transformei minha expressão de horror em uma careta forçada que deve ter sido ainda mais horrível. O ator mal tinha se afastado e Chaplin já repetia a cena. Próximo assim do terror está todo riso que ele provoca e é somente em tal proximidade que esse riso se legítima e conquista sua dimensão salvadora¹⁸⁹.

Adorno não está falando de qualquer risada, ele se refere àquela que tem sua origem no incerto: um riso com uma dimensão salvadora que se impõe próximo ao terror. Uma liberação negativa do riso num mundo colonizado pela positividade. Ainda que se possa defender que a comédia se tornou uma forma de arte lisa, sem qualquer tensão, o riso ainda poderia resistir naquilo que é o seu potencial de desconstrução.

De volta ao “Transparências”, Adorno cita o filme *O jovem Törless* de 1966 do cineasta alemão Volker Schlöndorff. O filme é uma adaptação do livro homônimo de Robert Musil de 1906. Segundo Adorno, as adaptações dos diálogos quase sem alterações em relação ao livro soam rebuscadas quando ouvidas e não lidas. A despeito das críticas dos roteiristas renomados, que ainda são inferiores à adaptação de Schlöndorff, Adorno defende que o cineasta deve procurar outro meio de imediatidade que não àquela do romance:

frases que se justificam na narrativa pelo princípio da estilização, que as diferencia da falsa cotidianidade da reportagem, soam empoladas e inverossímeis no cinema. Ele teria que procurar outros meios para produzir imediatidade. A improvisação, que se rende planejadamente ao acaso da empiria não controlada, poderia estar entre as possibilidades mais bem cotadas¹⁹⁰.

¹⁸⁹ ADORNO, Theodor W. Duas vezes Chaplin. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 141-146. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 146.

¹⁹⁰ ADORNO, Theodor W. Transparências do filme. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 129-140. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 131-132.

O que está em jogo aqui é justamente a primazia do roteiro enquanto guia narrativo no qual todos os elementos da linguagem fílmica devem se submeter. A possibilidade de escapar do previamente planejado, de passar algo de incontrolado e acidental, depende da não submissão total desses elementos ao roteiro. A improvisação citada por Adorno muitas vezes é descartada por não estar de acordo com o que foi planejado pelo roteiro. Destarte, não necessariamente se trata de algo não planejado, como seria por exemplo num documentário¹⁹¹, mas sim de uma improvisação que “se rende planejadamente ao acaso da empiria não controlada”.

Em 1982, Syd Field escreveu um livro intitulado *Manual de roteiro*. Nele o autor identifica um paradigma na estruturação do roteiro que já estava presente nos filmes contemporâneos de Adorno. Field chama esse modelo de “paradigma da estrutura dramática”:

Uma história é um todo, e as partes que o compõem – a ação, personagens, cenas, seqüências, Atos I, II, III, incidentes, episódios, eventos, música, locações, etc. – são o que a formam. Ela é um todo. Estrutura é o que sustenta a história no lugar. É o relacionamento entre essas partes que unifica o roteiro, o todo. Esse é o paradigma da estrutura dramática. Um paradigma é um modelo, exemplo ou esquema conceitual¹⁹².

Trata-se, em geral, da divisão do roteiro em 3 atos bem delimitados (apresentação, confrontação e resolução) e de 2 pontos de virada (plot point). Esse esquema paradigmático, utilizado até hoje, dita o que Field considera bons roteiros: “Todos os bons roteiros correspondem ao paradigma? Sim. Mas isso não os torna bons roteiros ou bons filmes. O paradigma é uma forma, não uma fórmula”¹⁹³.

A crítica de Adorno à totalidade, ao esquematismo, à identidade do conceito, nos leva a desconfiar que ele não veria com bons olhos tal declaração categórica. Indo além, Syd Field também caracteriza o paradigma enquanto “forma” e, talvez, um olhar para a crítica musical de Adorno possa jogar luz a tal questão.

Na música, em grande medida, Adorno está pensando na tensão entre a totalidade formal objetiva e particularidade da obra. A noção de progresso na música encontra sua realização na tensão em relação à forma historicamente constituída. A forma sonata é um exemplo disso, como afirma Eduardo Socha: “esquemas formais evoluem historicamente, e a própria forma sonata serve como notório exemplo – o romantismo apropria-se das convenções formais da

¹⁹¹ Utilizamos o exemplo pensando em documentários como *O fim e o princípio* (2005) de Eduardo Coutinho que viajou para o sertão da Paraíba sem qualquer previsão do que iria gravar. Ainda assim, mesmo documentários podem ser sistematicamente planejados no intuito de passar uma pretensa verdade sobre o mundo.

¹⁹² FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução de Alvaro Ramos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2-3.

¹⁹³ FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução de Alvaro Ramos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 7.

sonata clássica e lhe atribui um novo quadro de significação”¹⁹⁴. Não obstante, o esgotamento do sistema tonal é, para Adorno, historicamente localizado e dado por meio da emancipação imanente dos elementos particulares. Deste esgotamento surgiu dialeticamente o atonalismo:

as convenções formais, que antes regulavam as distâncias variáveis em relação ao centro, perdem seu sentido. Já não existe nenhuma ligação acessória entre os momentos essenciais, ou seja, os “temas”; em consequência, já não existem temas e, na verdade, tampouco “desenvolvimento”. Isto já foi observado nas obras da atonalidade livre¹⁹⁵.

O que queremos propor a partir dessa digressão é que o sistema tonal na música estaria *pari passu* ao paradigma da estrutura dramática nos filmes, no que pese a relação entre arte e sociedade. Esse paradigma é um sistema conceitual para os filmes assim como a tonalidade o é para as músicas. Do mesmo modo que a nova música é difícil, um filme emancipado desse paradigma também o seria¹⁹⁶. Tal como na Nova música, não se trata necessariamente de descartar esse modelo estratificado socialmente, mas sim de sua superação imanente pelos elementos particulares do filme.

Adorno cita um filme que pode ser pensado enquanto exemplo de superação imanente ao paradigma da estrutura dramática. Trata-se de *A noite* (1961) de Michelangelo Antonioni. Sobre o filme, Adorno afirma:

A técnica mais plausível – a concentração e objetos em movimento – é praticamente refutada [...] não há dúvida de que o caráter estático de tais filmes conserva essa técnica como elemento negado. Sua dimensão anticinematográfica confere a ele a força para se expressar, como que de olhos abertos, o tempo vazio. – A estética do cinema só teria a ganhar se recorresse a uma forma de experiência subjetiva à qual ele se assemelha, independentemente de sua origem tecnológica, e que constitui o que há de artístico no filme¹⁹⁷.

O filme, que trata da desintegração de um casamento, apesar de seguir o paradigma da estrutura dramática, desloca o eixo da ação física para a ação emocional. A isso Adorno reconhece a dimensão anticinematográfica no filme, mas não somente. Conservar a técnica como elemento negado também diz respeito, nesse caso, à possibilidade de ampliar o cânone a partir da negação de sua técnica mais conveniente: a fotografia em movimento. Isso se dá na expressão do tempo

¹⁹⁴ SOCHA, Eduardo. O problema da forma na música contemporânea. Em: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 95-104, jan. 2008, p. 98.

¹⁹⁵ ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 54.

¹⁹⁶ Para além dos elementos técnicos, existe uma discussão muito pertinente sobre os aspectos sociológicos da dificuldade na compreensão da Nova Música. Cf. ADORNO, Theodor, W. Por que é difícil a Nova Música. Em: COHN, Gabriel (Org.) *Theodor W. Adorno (Coleção Sociologia)*, p. 147-161. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986.

¹⁹⁷ ADORNO, Theodor W. Transparências do filme. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 129-140. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 132-133.

vazio com os olhos vazios. Nesse sentido, o elemento particular do filme, o objeto estático, confere tensão ao todo formal: Antonioni não renuncia ao paradigma, mas tensiona sua plausibilidade por meio da indeterminação do movimento. Nesse ponto, Adorno parece dialogar com Kracauer: “Qualquer narrativa fílmica deve ser editada de tal maneira que não se limite apenas a implementar a intriga, mas também se afaste dela em direção aos objetos representados para que apareçam em sua indeterminação sugestiva”¹⁹⁸. Antonioni faz exatamente isso: os objetos, na sua indeterminação, são priorizados em relação às sugestões do roteiro e é justamente nessa indeterminação que transparece a experiência subjetiva.

Como indicou Kracauer, essa possibilidade está necessariamente ligada à edição, ou seja, à montagem. Um cineasta que trabalhou teoricamente com a montagem e que já foi comentado por Adorno em outros textos foi Sergei Eisenstein. Ele procurou adaptar a teoria de Lev S. Vygotsky do “monólogo interior” no terreno cinematográfico. Para ele, o cinema seria o *medium* por excelência que poderia reconstruir todas as fases do curso do pensamento. Tal possibilidade é dada por meio da montagem: “Que a forma-montagem, como estrutura, é a reconstrução das leis do próprio pensamento [...]. Entretanto, isto de modo algum implica em que o pensar pela montagem deva necessariamente ter o processo de pensamento como seu tema”¹⁹⁹.

Adorno comenta a relação entre escrita, filme e monólogo interior a partir de uma imagem:

A alguém que, depois de um ano passado na cidade, resida longas semanas nas montanhas abstendo-se de qualquer trabalho, pode suceder inesperadamente que, durante o sono ou em um devaneio, imagens coloridas passem à sua frente ou através de si, confortando-o. Elas, contudo, não se sucedem de maneira contínua, mas afastadas umas das outras, como na lanterna mágica de nossa infância. É por causa dessa descontinuidade do movimento que as imagens do monólogo interior se assemelham à escrita: essa também se move sob os olhos ao mesmo tempo que se encontra imobilizada em seus sinais individuais. Esse encadeamento de imagens estaria para o filme assim como o mundo exterior está para a pintura ou o mundo dos sons para a música²⁰⁰.

Adorno não poderia ser mais claro na admissão da montagem como a razão para o filme vir a ser arte, no sentido estrito da palavra. Ao conferir o encadeamento das imagens, dado pela montagem, o mesmo estatuto que o mundo exterior para a pintura e os sons para a música,

¹⁹⁸ KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press, 1960, p. 71, tradução nossa.

¹⁹⁹ EISENSTEIN, Sergei apud XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 8ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 136.

²⁰⁰ ADORNO, Theodor W. *Transparências do filme*. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aethetica*, p. 129-140. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 133.

Adorno está explicitamente acatando a premissa benjaminiana da montagem. O que está em jogo é exatamente a possibilidade de, a partir do confronto entre imagens, surgir dialeticamente uma terceira significação que não está dada na tela. Essa terceira significação surge justamente do monólogo interior. Isso se caracteriza enquanto objeto em construção, cuja significação não necessariamente é dada pela imagem em si.

Em grande medida, Adorno escreve sobre a estética da produção em detrimento da recepção. Nesse texto, no entanto, ele comenta brevemente a condição de recepção no cinema. Para ele, ao contrário do que muitos críticos de cinema o fazem em procurar a intenção por trás do filme, a análise deve levar em conta o intervalo variável entre a intenção e o efeito. Vale salientar que o intervalo se encontra pré-formado no filme, nas passagens de um plano a outro, o que, portanto, não diz respeito às análises subjetivas, mas sim às possibilidades de recepção desse objeto pelo público. Para tal análise, Adorno sugere um estudo empírico por ele realizado enquanto esteve exilado na América intitulado “Televisão como ideologia”²⁰¹. Nesse estudo:

[Adorno] expõe a tese de que o meio de comunicação de massa televisivo é composto por várias camadas de significados sobrepostos que, de forma organizada e racionalizada, são direcionados para fascinar o telespectador em vários níveis psicológicos. Os modelos oficiais, aqueles responsáveis por carregar a ideologia oficial da indústria cultural, estão recobertos de camadas não-oficiais que igualmente providenciam a atração do espectador. Contudo, em termos de intenção, os modelos não-oficiais são colocados para fora do curso dos modelos oficiais, ainda que, muitas vezes, estes últimos sejam menos amplos e atraentes do que os que os primeiros. Em geral, todos estes modelos já se encontram previamente mastigados e racionalizados, de modo que, a condição de modelo não-oficial acaba por reforçar a sensação do consumidor de ser ilusoriamente agente de escolhas livres que mesmo optando pela negação do modelo oficial, integra-se igualmente ao sistema²⁰².

A tese de Adorno para a televisão também diz respeito ao cinema. Este também se utiliza de modelos não-oficiais para se tornar mais aprazível e menos parecido com uma fábula. Aquilo que é mais recalcado no público, os tabus sociais, como por exemplo a libido, na medida em que são socialmente aceitos, são mais apreciados do que os modelos oficiais, ainda que a intenção do filme se volte contra esse tabu. Desse modo, comportamentos considerados libertinos em sociedades conservadoras podem ter sido estimulados por meio de filmes, por meio dos modelos não-oficiais. Sobre isso, Adorno afirma: “Ao querer capturar as massas, a própria ideologia da indústria cultural torna-se em si mesma tão antagonista quanto a sociedade

²⁰¹ Cf. ADORNO, Theodor W. Televisão como ideologia. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*, p. 221-240. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

²⁰² VASCONCELLOS, Willian. Possibilidades de um cinema emancipatório em Notas sobre o filme de Theodor W. Adorno. Em: *Anais do seminário dos estudantes de pós-graduação em Filosofia da UFScar*, 15ª edição, p. 165-173. São Carlos, 2019, p. 171.

que ela pretende alcançar. Ela contém o antídoto da sua própria mentira”²⁰³. Em meio às camadas sobrepostas de modelos oficiais e não oficiais, é possível que algo escape daquilo que é a ideologia oficial da indústria cultural.

Essa análise só é possível diante da premissa, já abordada em outro momento e que também aparece nesse texto, sobre a impossibilidade de separação entre estética e sociologia:

No cinema, o que é irredutível ao objeto é em si um signo da sociedade, e não realização estética de uma intenção. Devido à posição que assume perante o objeto, a estética do cinema ocupa-se de maneira imanente com a sociedade. Não há estética do cinema, nem que seja puramente tecnológica, que não inclua sua sociologia²⁰⁴.

Trata-se não apenas do método composicional de Adorno, que via com maus olhos essa delimitação sistemática entre diferentes áreas do conhecimento, mas também sobre a especificidade do cinema cuja a fotografia carrega algo que corresponde objetivamente ao real. Além disso, essa passagem também pode ser compreendida como uma contraposição à teoria do filme de Kracauer, na qual, segundo Adorno, “deixa de fora por se abster de considerações sociológicas”. Destarte, o texto “O estranho realista” de Adorno sobre Kracauer talvez possa jogar luz:

o interesse de Kracauer pela Psicologia de massa do filme nunca foi meramente crítico. Ele próprio tem em si um tanto do ingênuo prazer de assistir de um frequentador de cinema. Ainda nas *pequenas balconistas*, que o divertem, ele descobre um pouco de sua própria forma de reação. Talvez por isso seu relacionamento para com as médias de gosto nunca se fez tão inflexível, como suas reflexões sobre seus efeitos levariam a esperar. Sua inclinação para o “sub”, para o excluído da cultura elevada, em que ele se entendia tão bem com Ernst Bloch, fazia-o ainda entusiasmar-se com as feiras de diversão e realejos, quando o vasto planejamento industrial de há muito os tragara²⁰⁵.

Como já afirmamos, diferentemente de Adorno e Benjamin, Kracauer via no abandono da cultura burguesa tradicional a possibilidade de emancipação da arte. Adorno compreende que a falsidade do mundo está necessariamente ligada ao desenvolvimento histórico do capitalismo e da predominância da ideologia burguesa, mesmo nos lugares mais apartados dos grandes centros. Nesse sentido, a possibilidade de emancipação não estaria à margem da sociedade, ao contrário, se existe, essa possibilidade só poderia surgir imanentemente a mesma sociedade burguesa. Aquilo que não é absorvido é que precisaria se emancipar do todo falso, o particular

²⁰³ ADORNO, Theodor W. Transparências do filme. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 129-140. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 134.

²⁰⁴ ADORNO, Theodor W. Transparências do filme. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 129-140. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 135.

²⁰⁵ ADORNO, Theodor W. O estranho realista. Em: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*, p. 31-50. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA., 1974, p. 50.

que carrega o momento de verdade e que, de dentro do todo, pode denunciar a falsidade do mundo. Para Adorno, Kracauer, ao postular sobre o abandono da cultura burguesa tradicional, não levou em conta a impossibilidade de a arte se tornar independente da sociedade que a criou e que a domina ideologicamente. O cinema, por conta da fotografia que inviabiliza uma dissolução absoluta da realidade, afinal, o que ela exprime são signos existentes na mesma, não poderia deixar de levar em conta esse momento de confirmação realista que, independentemente da intenção, encontra-se marcado na tela. Por isso, exatamente, a estética cinematográfica está immanentemente ligada à sociologia.

Como já afirmamos, Adorno indica que, assim como Benjamin já havia identificado, o processo de transparência na lide com o material está ligado à montagem. Para o autor, o cinema se encontra no dilema de não cair, por um lado, nas artes aplicadas e, por outro, no documentário²⁰⁶. Sobre isso, Adorno afirma:

A resposta que primeiramente se oferece é, tal como há quarenta anos, a montagem, que não intervém nas coisas, mas dispõe em constelações semelhantes à escrita. A durabilidade de um procedimento que tem o choque por objetivo desperta dúvidas. O que é puramente montado, sem acréscimo de intenção em seus detalhes, nega-se a aceitar intenções unicamente a partir do princípio da montagem. Parece ilusório supor que, recusando-se todo sentido, sobretudo o sentido que corresponde materialmente à psicologia, o sentido surgirá a partir do material meramente reproduzido. O questionamento como um todo pode estar superado pelo conhecimento de que a recusa a conferir sentido, ao acréscimo subjetivo, também se organiza subjetivamente e, nesse sentido, é algo que a priori atribui sentido. O sujeito que silencia não fala menos por meio do silêncio, mas ainda mais que quando fala²⁰⁷.

Novamente salta aos olhos o uso de conceitos explicitamente benjaminianos como “intenção” e “constelações”. Mas também, algo que remete à própria resposta de Adorno a Benjamin há quarenta anos, em que, o meio técnico foi pensado a partir da arte sonora ao invés de ser tratado nas especificidades do cinema. O sujeito que se silencia diz mais do que aquele que fala, ou seja, aquele que recusa a intenção é o mesmo que se cala. A possibilidade da transparência no cinema é tratada por Adorno por meio de um elemento da linguagem musical: o silêncio. A opacidade imposta por meio da montagem invisível e de todo o esquema da decupagem clássica poderia, deste modo, ser questionado pela negação da intenção. Isso diz respeito à identidade imposta pelo meio desde sua origem: algo que se proponha a tensionar o processo de

²⁰⁶ Para Adorno, o filme o filme contém em si mesmo o elemento de exposição que o faz sempre parecer um documentário. Em *Composição para os filmes*, os autores afirmam: “o filme contém em si mesmo um elemento de exposição. Todo longa-metragem tem, em certa medida, o caráter de documentário”. Cf. ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 20.

²⁰⁷ ADORNO, Theodor W. *Transparências do filme*. Em: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*, p. 129-140. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 136.

identificação, o não-idêntico, só pode ser vislumbrado através da negação determinada na relação com o material cinematográfico.

Isso se liga justamente à concepção de primazia do objeto de Adorno. Em *Dialética Negativa*, o autor afirma: “a aparência de identidade é intrínseca ao próprio pensamento em sua forma pura. Pensar significa identificar. Satisfeita, a ordem conceitual coloca-se à frente daquilo que o pensamento quer conceber”²⁰⁸. Na contramão dessa lógica sistemática imposta pela ordem conceitual, Adorno propõe que aquilo que é heterogêneo, aquilo que escapa ao conceito, mas dele não se difere, se daria no momento da contradição: “a contradição é o não-idêntico sob o aspecto da identidade”²⁰⁹. Neste sentido é que a negação da intenção corrobora a dialética negativa: ao propor a recusa do pensamento subjetivo na montagem, Adorno está priorizando o material cinematográfico, a primazia do objeto em detrimento da identidade que é intrínseca ao próprio pensamento.

²⁰⁸ ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova; revisão técnica de Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 13.

²⁰⁹ ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova; revisão técnica de Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 13.

Considerações finais

Para concluirmos, uma passagem não comentada anteriormente é especialmente relevante. Tal passagem diz respeito à relação entre tempo livre e a indústria cultural presente no texto “Tempo livre” de 1969, ano da morte de Adorno. O autor cita uma pesquisa empírica realizada pelo Instituto de Pesquisas Sociais em que se verificou a reação do povo alemão ao casamento da princesa Beatriz, da Holanda, com o diplomata alemão Claus von Amsberg. Segundo Adorno, esperava-se que tal recepção se daria a partir da atribuição desmedida do povo alemão às pessoas individuais e às relações privadas, em detrimento do acontecimento de um ponto de vista social. A pesquisa obteve um resultado interessante ao demonstrar como tais expectativas eram demasiadas simplórias. O que o estudo mostrou foi o esboço de uma consciência duplicada, em que, o acontecimento foi compreendido a partir das relações privadas e personificadas, o esquema da indústria cultural que transforma em bens de consumo todas as notícias, contudo, quando se tratou de discorrer sobre a significação política desse evento, algo escapou dessa compreensão unidimensional. Cito Adorno:

Verificamos que muitos – a proporção não vem ao caso agora – inesperadamente se portavam de modo bem realista e avaliaram com sentido crítico a importância política e social de um acontecimento cuja singularidade bem propagada os havia mantido em suspenso ante a tela do televisor. Em consequência, se minha conclusão não é muito apressada, as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios oferecidos pelo teatro e pelo cinema. Talvez mais ainda: não se acredita inteiramente neles²¹⁰.

A essa altura é dispensável discorrer sobre qual cinema Adorno está falando. Destarte, queremos chamar atenção para o fato de que possibilidades emancipatórias ainda se conservam nessa reserva que foi revelada pela pesquisa: “Os interesses reais do indivíduo ainda são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão total”²¹¹. Talvez, ainda hoje, a realização da indústria cultural não tenha conseguido atingir a integração total, embora certamente esteja infinitamente mais forte do que à época se demonstrava. As possibilidades se conservam do ponto de vista negativo, pois o mundo falso estabelecido pela indústria não pode abarcar a totalidade da vida das pessoas. O cinema, assim como qualquer arte, não deve abrir mão dessa possibilidade: a de almejar um mundo para além do aparentemente dado.

²¹⁰ ADORNO, Theodor W. Tempo livre. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e sociedade*, p. 103-117. Tradução de Maria Helena Ruschel. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 116.

²¹¹ ADORNO, Theodor W. Tempo livre. Em: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e sociedade*, p. 103-117. Tradução de Maria Helena Ruschel. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 116.

Em “A arte e as artes”, Adorno reconhece que a arte, na negação de si mesma, encontrou sua realização emancipatória no enlaçamento das artes. Isso implica em dizer que a própria noção de autonomia, elemento fundamental das artes tradicionais, foi dialeticamente negada e sofreu uma radicalização: Adorno passa a incorporar o meio de produção ao processo de composição das artes. Dito de outro modo, o processo de autonomia presente nas artes tradicionais se dava interior ao próprio meio de produção: sua lógica imanente em sua relação com a história e com a tradição era o que estava em jogo. Por meio da negação determinada, esse processo de autonomia é subsumido e o que vem à tona é uma autonomia que leve em conta o processo de produção da obra, ou seja, que leve em conta a própria divisão social do trabalho. O cinema, assim como a música eletrônica, não pode ser estudado de forma crítica sem levar em conta esse momento de produção ligado ao aparato técnico que, nessas artes, são indissociáveis do próprio processo de composição. É justamente por isso que Adorno afirma que não existe estética do filme sem sua sociologia.

A radicalidade da autonomia está intimamente ligada à premissa de que a indústria cultural não pode tomar de assalto a totalidade da vida das pessoas. Em oposição à aura no cinema, ou melhor, às formas degeneradas de aura que estão no cerne das grandes produções, utilizamos o conceito de transparência que, como afirmamos, a partir de uma leitura marxiana, evoca o sentido de ser artifício e construção²¹². Dito de outro modo, a aura degenerada no cinema estaria ligada à opacidade do meio a partir do encantamento de um *hit et nunc* tecnicamente manipulado. A possibilidade de autonomia do cinema, por outro lado, está ligada ao processo de transparência na lide com o material cinematográfico que, dotado de leis próprias, procura destruir a visão de filme enquanto janela do mundo a partir de uma experiência particular, primada pela relação sujeito e objeto e na resistência que este último pode oferecer.

Grande parte da história do cinema é marcada pela luta entre o cinema que procura a invisibilidade do meio sustentando a impressão de realidade e aquele que procura denunciar isso fazendo aparecer quem fala. Desse modo, a busca pela autonomia radical no cinema está presente há muito, ainda que Adorno não cite ou mesmo leve em consideração. Seja no Manifesto das Sete artes (1911) escrito por Ricciotto Canudo, no Manifesto Surrealista (1924) de André Breton, ou mesmo no Cinema Novo Brasileiro (1960-1972), possibilidades imanentes ao meio que vão ao encontro dos escritos de Adorno foram exploradas.

O que procuramos demonstrar nesta dissertação é a validade do pensamento de Adorno para se pensar tais possibilidades de um ponto de vista estratégico: o da crítica imanente.

²¹² Como afirmamos, o conceito de transparência por nós utilizado está mais próximo ao conceito de opacidade em Ismail Xavier.

Assumindo a naturalidade do mundo falso, e conseqüentemente do cinema que procura vender a ideia de naturalidade do meio, é possível criticar de dentro a insuficiência e falsidade do mesmo, sem com isso incorrer em algo externo ao próprio processo cinematográfico. Um cinema crítico seria, pensando a partir de Adorno, aquele que toma como natural a realização prometida pela ideologia burguesa para demonstrar sua insuficiência a partir do objeto, ou seja, o próprio filme.

Uma crítica que leve em conta apenas o efeito é uma crítica insuficiente, mas seu oposto também o é. Ainda que Adorno fale em abrir mão da intencionalidade na montagem, isso está ligado ao fato de que o abrir mão do sentido é *a priori* atribuidor de sentido. Ele está falando de uma montagem não invisível que, incerta em relação ao seu efeito, poderia gerar algo não assimilado pela indústria cultural, tal como o silêncio no mundo da música. Em suma, isso está ligado ao processo de produção do filme; a crítica, por sua vez, precisa levar em conta tais efeitos.

Esperamos, com isso, fornecer elementos para a ampliação do debate em torno da relação entre Adorno e o cinema. Em tempos de crise, a atualidade do pensamento de Adorno sempre vem à tona: sua relevância parece ser cada vez mais necessária. Talvez isso se deva ao fato de que os fenômenos descritos por ele ainda são os mesmos e de que seu pensamento dialético aberto possibilita a atualização de diagnósticos. O cinema é o *medium* que ocupa um lugar privilegiado nesses fenômenos, dada sua profunda capacidade de duplicar a realidade enquanto aparência. Adorno certamente fornece uma base para uma crítica sólida no interior das crises que vivemos atualmente e isso inclui utilizar o próprio sistema de representação do cinema para denunciar sua não-verdade. O que sobrar dessa empreitada é silêncio.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

ADORNO, Theodor W. *Adorno (Os pensadores)*. Textos de Theodor W. Adorno. Tradução de Luiz João Baraúna revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 1999.

ADORNO, Theodor W. Band 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. *Digitale Bibliothek Band 97: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, S. 11261.

ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova; revisão técnica de Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor W. *Estudos sobre a personalidade autoritária*. Traduzido por Virginia Helena Ferreira da Costa, Francisco López Toledo Corrêa, Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos de Jorge Mattos Britto de Almeida. Tradução de Julia Elisabeth Levy, Augustin Wernet, Jorge Mattos Britto de Almeida e Maria Helena Ruschel. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: Reflexões a partir de uma vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*, p. 31-50. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA., 1974.

ADORNO, Theodor W. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Bernstein (ed.) J. London: Routledge, 1991.

ADORNO, Theodor W. On the social situation of music. Translated by Wes Blomster. In: *Telos*, March 20, vol. 1978, no. 35, p. 128-164. Candor: Telos Press Publishing, 1978.

ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2006.

ADORNO, Theodor W. *Theodor W. Adorno (Coleção Sociologia)*. Organização de Gabriel Cohn. Tradução de Flávio R. Kothe, Aldo Onesti e Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007.

- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *El Cine y la Música*. 2a Ed. Tradução de Fernando Montes. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ARAÚJO SILVA, Mateus. Adorno e o Cinema: um início de conversa. Em: *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, p. 114-126, jul. 1999.
- ARAÚJO SILVA, Mateus. Como Adorno encarou o cinema: da crítica severa à poética vislumbrada. *Revista Cult*, São Paulo, ano 22, nº 247, p. 27-29, jul. 2019.
- BAZIN, André. *O que é cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BERRY, Christopher J.; PAGANELLI, Maria Pia; SMITH, Craig (edited by). *The Oxford handbook of Adam Smith*, p. 539-558. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- DELLA TORRE, Bruna. Abaixo da superfície: Adorno e o cinema reconsiderado. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, V38n02, p. 477-493, 2019.
- DELLA TORRE, Bruna. *Adorno, crítico dialético da cultura*. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer e a Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- DUARTE, Rodrigo. Desartificação da arte e construtos estéticos-sociais. Em: *Viso – Cadernos de estética aplicada*. *Revista eletrônica de estética*. Nº 11, jan-jun/2012.
- DUARTE, Rodrigo. *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*. Chapecó: Argos, 2008.
- DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- DUARTE, Rodrigo. O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural. Em: *Studia Kantiana* 4(1): 85-105, 2003.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- DUARTE, Rodrigo. *Varia aesthetica: ensaios sobre arte e sociedade*, p. 267-284. Belo Horizonte: Relicário, 2014.
- ENGELS, Fredrich, MARX, Karl. *Manifesto do partido comunista*. Tradução de Victor Hugo Klagsbrunn. 1. Ed. São Paulo: Expressão popular, 2008.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução de Alvaro Ramos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- FLECK, Amaro. O conceito de fetichismo na obra marxiana. *ethic@* - Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 141-158. Jun. 2012.
- FLECK, Amaro; PUCCIARELLI, D. Protoparentesco, homologia e isomorfia. *ethic@* - Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, v. 18, n. 1, p. 109 – 126. Maio, 2019.
- FRANCO, Renato. *10 lições sobre Walter Benjamin* (Coleção 10 Lições). Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- FREITAS, Verlaine. Indústria Cultural: O empobrecimento narcísico da subjetividade. In: *KRITERION Vol. 46 n° 112*. Belo Horizonte Dez/2005.
- FREITAS, Verlaine. O problema do meio técnico na estética de Benjamin e Adorno. In: *Impulso*, Piracicaba. 23(57), 49-60, maio.set. 2013.
- GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- HANSEN, Miriam B. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2011.
- HEGEL, Georg. W. F. *Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Os pensadores)*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 2005.
- JAMESON, Fredric. O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Fundação Editora da UNESP: Editora Boitempo, 1997.
- JAY, Martin. *A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do instituto de Pesquisas sociais, 1923-1950*. Tradução de Vera Ribeiro; revisão da tradução César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- JENEMANN, David. *Adorno in America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.
- KLUGE, Alexander. *A atualidade de Adorno. Discurso de agradecimento pelo Prêmio Adorno - Frankfurt, 11/09/2009*. Tradução de José Pedro Antunes. Disponível em: <<http://www.unimep.br/anexo/adm/22032015192424.pdf>>. Acesso em: 10/01/2022.
- KLUGE, Alexander; Edgar Reitz, et al. The Oberhausen Manifesto (West Germany, 1962). Em: MACKENZIE, Scott. *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2014.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press, 1960.
- LOUREIRO, Robson; ZUIN, A. S. (Org). *A teoria crítica vai ao cinema*. – Vitória, ES: Edufes, 2010.
- LOUREIRO, Robson. *Da Teoria Crítica de Adorno ao Cinema Crítico de Kluge: educação, história e estética*. 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- LUKÁCS, György. *História e Consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento; revisão da tradução Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

NEVES SILVA, Eduardo S. *Filosofia e arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação*. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

OLIVEIRA, Emanuelle Beserra de. *A desertificação da arte em Theodor Adorno: seria possível o cinema com capacidade formativa?*. 2015. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.

OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. *Razão em transe: o barroco e o cinema de Glauber Rocha*. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PEREIRA, Rafael Sellamano Silva. *Kant e o Cinema Transcendental: um debate acerca das relações espaço-temporais no cinema a partir de Theodor W. Adorno e Immanuel Kant*. 2017. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ROSA, Ronel Alberti da. *Música e mitologia do cinema na trilha de Adorno e Eisler*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003.

SMITH, Adam. *An inquiry into the nature and the causes of the wealth of nations*. Oxford: Clarendon Press, 1979.

SOCHA, Eduardo. O problema da forma na música contemporânea. Em: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 95-104, jan. 2008.

VASCONCELLOS, Willian. Possibilidades de um cinema emancipatório em Notas sobre o filme de Theodor W. Adorno. Em: *Anais do seminário dos estudantes de pós-graduação em Filosofia da UFScar*, 15ª edição, p. 165-173. São Carlos, 2019.

WIGGERSHAUS, Rolf, *Die Frankfurter Schule. Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*. Munique e Viena, dtv Wissenschaft, 1988.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema (antologia)*; 1ª ed; Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.