



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES DA UECE  
MESTRADO ACADÊMICO EM FILOSOFIA

EMANUELLE BESERRA DE OLIVEIRA

**A DESARTIFICAÇÃO DA ARTE EM THEODOR ADORNO: SERIA POSSÍVEL O  
CINEMA COM CAPACIDADE FORMATIVA?**

Fortaleza-Ceará  
2015

EMANUELLE BESERRA DE OLIVEIRA

A DESARTIFICAÇÃO DA ARTE EM THEODOR ADORNO: SERIA POSSÍVEL O  
CINEMA COM CAPACIDADE FORMATIVA?

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Filosofia do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: Ética e Estética.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Terezinha de Castro Callado

Fortaleza-Ceará  
2015

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação**  
**Universidade Estadual do Ceará**  
**Sistema de Bibliotecas**

Oliveira, Emanuelle Beserra de.  
A desartificação da arte em Theodor Adorno:  
seria possível o cinema com capacidade formativa?  
[recurso eletrônico] / Emanuelle Beserra de  
Oliveira. - 2015.  
1 CD-ROM: il.; 4 ¾ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do  
trabalho acadêmico com 106 folhas, acondicionado em  
caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Dissertação (mestrado acadêmico) -  
Universidade Estadual do Ceará; Centro de  
Humanidades, Mestrado Acadêmico em Filosofia,  
Fortaleza, 2015.

Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Terezinha de  
Castro Callado.

1. Cinema. 2. Falsa mimeses. 3. Adorno. 4.  
Semiformação. 5. Antifilme. I. Título.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Título: "A DESARTIFICAÇÃO DA ARTE EM THEODOR ADORNO: SERIA POSSÍVEL O CINEMA COM CAPACIDADE FORMATIVA?"

Autor: Emanuelle Beserra de Oliveira


Orientador: Maria Tereza de Castro Callado

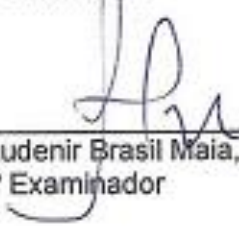
Linha de Pesquisa: Ética e Filosofia Política

Dissertação aprovada em: 27/04/2015 Conceito Obtido: 100  
satisfatório

### Banca Examinadora

  
\_\_\_\_\_  
Maria Terezinha de Castro Callado, Dra.  
Orientadora

  
\_\_\_\_\_  
Dilmar Miranda, Dr.  
1º Examinador

  
\_\_\_\_\_  
Antonio Glaudenir Brasil Maia, Dr.  
2º Examinador

Ao meu amado tio Régis Mendes, pai que a vida me presenteou e maior incentivador nos estudos.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, essa força maior que orienta minha vida;

A minha família que sempre me apoiou e contribuiu para minha formação, em especial minha mãe Fátima Beserra, sinônimo de trabalho e luta;

A minha segunda mãe e irmã Danielle Beserra por seu amor incondicional, apoio e compreensão. Nunca teria conseguido nada na minha vida sem você!

A minha irmã Michelle Beserra, por acreditar que tudo daria certo e por me fazer um referencial para a Ana Lara;

Ao meu namorado e acima de tudo amigo Eduardo Campos, pela paciência, generosidade, amor, cuidado, incentivo e por todas as palavras de apoio que me deram ânimo para concluir esta pesquisa;

As minhas primas Carol Lins e Luiza Honorato por fazerem parte de toda a trajetória da minha vida e pelo apoio em todos os momentos que precisei.

Aos meus verdadeiros amigos que estão sempre comigo em presença física ou em pensamento, agradeço cada mensagem, palavra de apoio, compreensão pelas ausências e pelos convites recusados, tudo em prol da conclusão dessa pesquisa. Agora podem me chamar para sair!

Em especial a amiga Manuela Goes que mesmo distante se fez presente todos os dias quando da elaboração dessa dissertação, ao Henrique Honorato pelo cuidado em sempre saber se eu estava bem, a Yasmin Zalazan pela preocupação e por me ouvir quando precisei, a Fabiana Teixeira por ter feito parte dessa minha jornada em busca do saber, a Patrícia Costa pelo carinho e Ladyane Pinheiro pelo apoio sempre.

A Gleyara, Lalucha e Mariana que compartilharam uma vida comigo e são minhas melhores lembranças da época colegial.

Aos amigos que a Filosofia me presenteou. Em especial Henrique Azevedo com quem aprendi a diferença entre o contingente e necessário, ao meu eterno amor étlico Kácia Natália pela amizade e carinho, a Iagonara Darc que esteve por perto e me apoiou no período de seleção do mestrado, a Lia de Freitas com quem divido meu homem Theodor Adorno e a paixão pela filosofia da arte.

Ao amigo e Prof. Ricardo Almeida pela orientação direta ou indireta principalmente pelas conversas de cunho filosófico que me fizeram aprender sempre mais.

Aos professores da graduação que me ensinaram o amor pela Filosofia. Em especial ao professor João Bosco que sempre me presenteou com suas sábias palavras e a

professora Eliana Paiva pela alegria e dedicação em passar seus conhecimentos.

A Marilena Medeiros e Narjane Reis pelos melhores sorrisos e abraços ao chegar no CH da UECE;

Aos professores Dilmar Miranda e Glaudenir Maia, que aceitaram fazer parte da minha banca e contribuíram com suas críticas e sugestões;

À professora Tereza de Castro Callado eu ofereço muito mais que um agradecimento, ofereço meus melhores sentimentos por ter continuado a ser minha orientadora e me acompanhar por mais 2 anos no mestrado. Agradeço a dedicação, todos os ensinamentos repassados, a confiança e incentivo de que eu conseguiria terminar no prazo. Muito obrigada pela generosidade na orientação;

À CAPES por me proporcionar uma bolsa de estudo.

“O meio técnico *par excellence* é profundamente aparentado com a beleza natural.”

(Theodor Adorno)

“Arte pra mim não é produto de mercado. Podem me chamar de romântico. Arte pra mim é missão, vocação e festa.”

(Ariano Suassuna)



## RESUMO

Em torno do fenômeno *Entküstung* da arte de Theodor Wiesengrund Adorno orbitam conceitos como *indústria cultural*, *falsa mimesis*, *mundo administrado* e *semiformação*. Dentro desse fenômeno o cinema deixa de se apresentar como arte e torna-se um produto de entretenimento de suma importância na *indústria cultural* que se utiliza de seu potencial para efetivar seus efeitos negativos de alienação, semiformação e indução a barbárie identificados, em seu exemplo máximo, no cinema Hollywoodiano, por outro lado a crítica de Adorno é despertada para um novo olhar acerca da sétima arte que está registrado em “*Notas sobre o filme*” e “*Composições para filmes*”. A possibilidade de um cinema com características emancipatórias, já embrionária, nesses textos, carrega uma influência de Alexander Kluge, um dos principais líderes do movimento de *Oberhausen*. Com base na *Dialética Negativa* (1966) que trabalha a *não-identidade*, essa possibilidade em Adorno de conduzir um ensaio sobre o filme com fins emancipatórios encontra uma saída no *Antifilme*.

**Palavras-chaves:** Cinema. Falsa Mimesis. Adorno. Semiformação. Antifilme

## ABSTRACT

Around the Entküstung art phenomenon of Theodor Wiesengrund Adorno circulates concepts like *cultural industry*, *false mimesis*, *administrated world e semiformation*. the cinema stops being presented as an art and becomes an entertainment product of high importance for the cultural industry, which uses its potential to enforce their negative impact, like alienation, semiformation and barbarism induction, in its biggest example, the Hollywood cinema, on the other side the critique of Adorno arouses for a new look of the seventh art, registered on “*Transparencies on film*” and “*Composing for the films*”. The possibility of a cinema with emancipated characteristics, already embryonic, on those articles follows an influence from Alexander Kluge, one of the main leaders of the *Oberhausen movement*. Based on the *Negative Dialektik* (1966) that Works with the non-*identity*, this possibility in Adorno of conducting a thesis about the movie with emancipated ends finds a conclusion on the *Antifilm*.

**Key-words:** Cinema. False Mimesis. Adorno. Semiformation. Antifilm

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>ENTKUNSTUNG (DESARTIFICAÇÃO) DA ARTE .....</b>	<b>19</b>
2.1	A ARTE NA ERA INDUSTRIAL .....	21
2.1.1	<b>Obras artísticas inseridas na era industrial e o carácter enigmático de seu conteúdo de verdade.....</b>	<b>26</b>
2.1.2	<b>O não-idêntico como elemento excluído .....</b>	<b>30</b>
2.2	A LIQUIDAÇÃO DO PARTICULAR PELO UNIVERSAL .....	33
2.2.1	<b>O problema da conciliação de sujeito e objeto.....</b>	<b>34</b>
2.2.2	<b><i>Mimesis</i> e Falsa <i>mimesis</i>.....</b>	<b>36</b>
2.3	NÃO INTENCIONALIDADE NA PRODUÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE.....	38
2.3.1	<b>O belo natural livre de intenções.....</b>	<b>38</b>
2.3.2	<b>Arte livre de intenções a caminho de uma arte emancipada.....</b>	<b>41</b>
<b>3</b>	<b>O PODER DOS <i>MASS MEDIA</i>: CINEMA DEIXA DE SER ARTE? .....</b>	<b>45</b>
3.1	ARTE-CULTURA COMO FORMA DE DOMINAÇÃO .....	47
3.1.1	<b>Mass Media x Obra de arte.....</b>	<b>49</b>
3.1.2	<b>Crítica ao papel do cinema na <i>Kulturindustrie</i>.....</b>	<b>52</b>
3.2	CINEMA UMA FÁBRICA DE SONHOS?.....	55
3.2.1	<b>Sociedade ofuscada pelo cinema.....</b>	<b>57</b>
3.2.2	<b>Culto a um falso ideal de vida.....</b>	<b>59</b>
3.2.3	<b>Imagético e sonoro unidos no filme.....</b>	<b>61</b>
3.3	UM NOVO OLHAR PARA O CINEMA.....	65
3.3.1	<b>O posicionamento benjaminiano: cinema arte mais perfectível.....</b>	<b>67</b>
3.3.2	<b>Os movimentos com características emancipatórias.....</b>	<b>71</b>
<b>4</b>	<b>DO CAOS CULTURAL À EMANCIPAÇÃO DO INDIVÍDUO.....</b>	<b>77</b>
4.1	DO PROGRESSO A BARBÁRIE.....	78
4.1.1	<b>Formação ou Semiformação?.....</b>	<b>82</b>
4.1.2	<b>Um educar emancipatório e formador crítico.....</b>	<b>84</b>
4.2	NOVO CINEMA ALEMÃO ATUANDO NA REEDUCAÇÃO DOS SENTIDOS.	86
4.2.1	<b>Uma breve história de Alexander Kluge.....</b>	<b>90</b>
4.2.2	<b>O <i>antifílmico</i> de Adorno e o cinema <i>impuro</i> de Kluge.....</b>	<b>92</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>99</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>103</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O título da dissertação traz um questionamento: seria possível o cinema com capacidade formativa? Esta pesquisa pretende alcançar tal resposta expondo o pensamento de Theodor Adorno, em diversas obras, nas quais dirige seu estudo à arte, em especial os textos no qual faz proposições acerca do cinema. Trata-se de um estudo que nos leva a um pensamento muitas vezes descrente, porém consciente do que foi feito da arte e das obras de arte em prol de fins comerciais. Nesse universo mercadológico caberia uma nova pergunta: haveria chance para um retorno da arte com fins emancipatórios? Adorno não desenvolveu uma teoria acerca do cinema, mas em algumas de suas obras fez questionamentos e posicionamentos que, por muitas vezes, se confrontam com outros pensamentos de teóricos de sua época, um exemplo mais marcante é sua oposição ao pensamento benjaminiano quanto à sétima arte. Confrontos como este nos incitam a investigar quando e por que o autor passou a desacreditar em tal arte.

Segundo Adorno, a técnica de reprodução empregada na obra de arte abandona qualquer possibilidade de libertação do indivíduo, fim que deveria ter sido alcançado, em um pensamento teleológico, na proposta da ciência absolutizada pela razão<sup>1</sup>. Para Adorno, o que os iluministas conseguiram foi só um remanejamento de dependência, pois uma vez livres do fanatismo religioso, eles se inseriram num novo fanatismo: o do “progresso da dominação técnica” (ADORNO, 1999, p. 08). A arte, por sua vez, aparece como um aparato técnico de cunho propagandístico, a serviço da guerra imperialista, e é reproduzida para auxiliar no processo de dominação, deixando clara a “regressão” da humanidade - em um retorno da cultura à barbárie. Adorno chega a alertar em sua teoria estética que nada que diz respeito à arte está garantido, nem a sua própria existência. As infinitas possibilidades da arte, longe do domínio da igreja ou da nobreza, nunca se concretizaram, visto que, mesmo com a

---

<sup>1</sup> Com o advento das ideias iluministas, consolida-se a ruptura entre fé e razão. O homem foi deslocado de um plano divino e inserido no plano da busca do conhecimento pela razão. O Iluminismo, como pensava Kant, representava a saída dos seres humanos de uma tutela que eles mesmos se impuseram. O século das luzes inicia, então, o movimento de desencantamento e humanização do mundo, incumbindo à razão uma função transformadora e libertadora; transformadora no sentido de que buscava o progresso e a superação de ideologias tradicionais. Libertadora ao passo que “*persegiu o objetivo de livrar os homens do medo e de fazer deles senhores*”. Acreditando que a emancipação humana se daria pelo progresso resultante do conhecimento técnico, percebe-se que, com este desenvolvimento da ciência, o progresso humano se efetivaria simultaneamente, ou seja, a liberdade adquiriria materialidade.

ruptura inevitável com a teologia, a arte exposta no mundo passava a receber domínio e influência de um mercado que já estava solidificado pelo capitalismo. A chegada da arte no mercado, ao invés de significar um reforço de sua autonomia, se traduziu numa submissão da arte aos ditames do mercado. Para Adorno, “o mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104) e a arte não ficou de fora dessa realidade.

Em suas obras, Adorno nos mostra a elaboração de uma teoria crítica que tem como objetivo, a partir do olhar ao complexo burguês, romper com as “determinações” da existência, lutando por uma sociedade autônoma, efetivada com a liberdade racional do indivíduo. Voltando-se para a arte e a sua liquidação dentro da sociedade do mundo administrado, Adorno declara a situação aporética da arte ao passo que deixa espaços para se pensar numa saída mesmo que esta não esteja dita de forma explícita em seus textos. Não podemos deixar de lado que ao ler as obras do referido autor nos deparamos com a existência de dois pólos em seu pensamento, apesar de muitos estudiosos só o considerarem um pessimista quanto à mudança do atual estado da arte na sociedade contemporânea. Adorno em alguns momentos evoca, mesmo que de forma utópica, saídas dessa barbárie na qual a cultura imergiu. Para enfrentarmos essa questão, vamos ver para além de um Adorno pessimista, um Adorno que modificou sua forma de pensar e acrescentou novas proposições acerca do cinema e de seu papel na sociedade.

Adorno se preocupou em seus textos em mostrar o que era a arte, se esta existe ou se ainda é possível fazê-la. Indaga, na obra *Teoria Estética* (1970), acerca da existência da mesma na contemporaneidade. Trabalhar a *desartificação* da arte é um meio capaz de chegar a um assunto particular na obra de Theodor Adorno, assunto este que despertou uma inquietação a partir de uma frase no livro *Dialética do Esclarecimento*<sup>2</sup> (1944) que diz: “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100). Nessa simples frase, o autor diminuiu o fenômeno cinematográfico, considerado um dos mais belos e que, com o uso da técnica, pôde unir o imagético com o sonoro. O cinema, como um bem cultural, acabava de ser transformado em um produto cultural, explorado de

---

<sup>2</sup> Obra escrita em colaboração com Max Horkheimer, quando estavam no exílio nos EUA. Quando da escrita da *Dialética do Esclarecimento*, sentiram a necessidade de abandonar o termo cultura de massas, propondo o conceito de indústria cultural. Visto que o primeiro abria espaço para se pensar que a cultura produzida no cotidiano dos indivíduos fosse uma forma atual de arte popular.

forma sistemática e programada pela *Kulturindustrie* (Indústria Cultural) em busca de fins lucrativos. Adorno afirma que quanto maior a perfeição com que a técnica aproxima o objeto do espectador, mais fácil se torna obter a ilusão de que o mundo em que o espectador vive é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. Com o uso da técnica fica fácil condicionar a vida do indivíduo como se esta fosse um filme sonoro. Para ele, o filme não permite que os espectadores possam passear pela obra, livres do controle que os mesmos pretendem exercer sobre a vida de cada um. A própria fantasia e o pensamento são ditados pela indústria, onde o filme com essa capacidade de adestrar faz com que o espectador o identifique com a realidade.

O cinema, assim como muitos bens culturais, abandona seu caráter de obra de arte devido a um fenômeno que Adorno chamou de *Entkunstung* da arte, ou seja, a perda pela arte de seu caráter artístico vem em consequência da exploração com fins ideológicos e da *paixão pelo palpável* (*Die Leidenschaft zum Antasten*), sintoma que se torna presente quando da manipulação pela *indústria cultural*. Não basta mais olhar a obra de arte, deve-se possuí-la. Porém, esse desejo de posse se torna uma constante, visto que a indústria cultural sempre está incitando o indivíduo para esse fim, pois a indústria não sublima, mas reprime. Sempre expondo o objeto do desejo, seja ele “o busto no suéter e o torso nu do herói esportivo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 115), ela insere o indivíduo num ciclo vicioso de posse que nunca será saciado, pois, como indústria, ela tem a capacidade de produzir constantemente seus objetos para despertar o desejo.

A *paixão pelo palpável* gera uma relação entre desejo e posse, na qual, somente através da posse, nascerá um sentimento de prazer ou de prestígio dentro do *mundo administrado* (*Die verwaltete Welt*). Sociedade esta que impede o indivíduo de refletir e tirar suas próprias conclusões sobre a arte que contempla ou mesmo de produzir uma arte autêntica, uma arte capaz de deixar marcas, que possa sobreviver ao tempo e transmitir seu conteúdo de verdade por gerações. Com as novas técnicas de reprodução das obras de arte, os objetos de arte, perdem seu sentido de autenticidade e contemplação.

A hipótese que guia essa dissertação, e se tivesse que reduzir a uma só, é: apesar da dominação técnica exercida sobre a arte e que acaba vitimando a arte autêntica, arte esta sem fins comerciais ou outros condicionamentos ideológicos, a crítica feita à arte na *Teoria Estética* de Adorno já é uma saída possível, ou seja,

atuaria como uma ação transformadora. Ao conectar a crítica do sujeito dependente, incapaz de decidir conscientemente, e a crítica da arte, a ação transformadora se encaminharia para uma emancipação. Tal emancipação deve ser livre do domínio tecnológico. Adorno confirma que o desenvolvimento científico não conduz necessariamente à emancipação, pois esta se encontra vinculada a uma determinada formação social. O teórico questiona o fato de a Alemanha culta de Goethe ter desembocado na barbárie nazista, fato que comprova que o domínio tecnológico sobre a formação cultural, ao invés de conduzir à emancipação, pode nos levar à *barbárie*<sup>3</sup>.

Essa emancipação só se realizaria no momento que o homem se reconciliasse consigo mesmo, pois, dessa maneira, sua própria existência seria potencialmente uma obra de arte, a vida seria criativa e artística. Fariam parte dessa reconciliação o respeito à natureza e a conquista da própria autonomia do homem. Um dos caminhos apontados por Adorno, sem dúvida, é a educação, ou melhor, a *formação* do indivíduo. A arte, para tentar atuar de forma libertadora, deve recuperar sua autorreflexão, mas para que esse processo ocorra, os indivíduos terão que recuperar sua autonomia; para isso, uma educação formativa seria a força que teria a capacidade de modificar as relações sociais e devolver a autonomia ao indivíduo. Em sua obra *Educação e Emancipação* (1971) fica evidente seu posicionamento ao afirmar que o âmbito institucional, em especial a escola, é um dos caminhos que condiciona o homem a essa emancipação. Adorno deixa claro que a mudança em busca da emancipação deve ser elaborada em conjunto com todos os planos de nossa vida, orientando para que a educação “seja uma educação para a contradição e para a resistência” (ADORNO, 1995, p. 182).

Mesmo com seu estilo paratático, contrário a definições, difícil de sintetizar, a reflexão se propõe a articular quatro sintagmas de Adorno: *indústria cultural*, *mundo administrado*, *mímesis* e *formação*. A complexidade de tais assuntos evidencia a recepção incompreensível à primeira vista de suas obras. Obras como *Dialética do esclarecimento* (1944), *Teoria estética* (1970), *Composições para filme*

---

<sup>3</sup> “Como pode um mundo tão desenvolvido cientificamente apresentar tanta miséria? Este é o problema central: o confronto com as formas sociais que se sobrepõem às soluções ‘racionalis’(...). Assim como o desenvolvimento científico não conduz necessariamente à emancipação, por encontrar-se vinculado a uma determinada formação social, também acontece com o desenvolvimento no plano educacional. Como pôde um país tão culto e educado como a Alemanha de Goethe desembocar na barbárie nazista de Hitler? Caminho tradicional para a autonomia, a formação cultural pode conduzir ao contrário da emancipação, à barbárie”. (ADORNO, 1995, p. 15)

(1947) e seu texto *Notas sobre o filme (1966)* serão o ponto de partida para tais investigações. Sem dúvida, em alguns momentos, aparecerão notas de outras grandes obras do autor, visto que sua teoria caminha numa via que segue numa mesma direção: a de uma sociedade onde as pessoas dessem conta de si mesmas, que usassem sua imaginação, que fossem criativas, comunicativas, sem condicionamentos determinados por meio de um produto cultural, tais como: televisão, rádio e cinema.

No sentido de buscar o motivo da dependência e da subordinação que interfere no desenvolvimento intelectual de cada um é que o pensador faz uma avaliação da perda da arte com características emancipatórias. No circuito dessa avaliação, vamos ressaltar o cinema, como objeto principal de estudo, para analisar sua inclinação à arte de “entretenimento” e a mudança no comportamento do indivíduo inserido no *Die verwaltete Welt* (mundo administrado).

No primeiro capítulo, será abordado o conceito de *Entkunstung* (desartificação) da Arte, arte esta que perde sua razão de ser e se integra perfeitamente ao mundo da *indústria cultural*. Explorar conceitos, como, por exemplo, obra fechada, obra mecânica e obra fragmentária, serão importantes para identificar esses tipos de obra existentes no mercado, principalmente no que se refere às obras fragmentárias que são nas que ainda se creditam uma possibilidade ativa de conhecimento. O que o mercado quer é nos levar a uma massificação e nesse contexto é importante salientar aspectos da teoria da *não-identidade* em Theodor Adorno, teoria que vem como uma resistência à construção de identidades que a indústria capitalista cria para a manutenção do *status quo*.

Será feita a tentativa de compreender como a *indústria cultural* interfere na subjetividade humana, tomando de assalto até o tempo livre do indivíduo. Será destacado este esquema de controle exercido pela *Kulturindustrie*, interferindo na objetividade e na subjetividade, que, além disso, pratica uma falsa reconciliação entre o universal e o particular. O consumidor acredita ser o dono de si, como a indústria cultural gosta de fazê-lo crer, porém ele não é o sujeito dessa indústria, mas, sim, seu objeto.

Ainda no primeiro capítulo, tem-se a necessidade de denunciar o uso da *mimesis* nos processos de produção artística. Sem dúvida alguma, ela tem um papel importante na formação do indivíduo, já que a *mimesis* pode ter sua noção representada na natureza, no que concerne ao relacionamento do homem com o que



lhe é externo. Será ela que ligará o homem ao mundo ambiente, mas para isso deveria existir um sujeito que fosse consciente destas possibilidades. Acontece que o indivíduo inserido dentro dessa indústria perdeu essa consciência, o que torna inviável uma *mímesis* verdadeira, recaindo no que Adorno considera uma falsa *mímesis*. A recuperação de uma *mímesis* verdadeira se consolida no retorno ao belo natural, não como pura imitação ou cópia de uma arte presa ao passado, mas, sim, como um retorno em busca de uma arte nova que esteja imune à dominação imposta por toda essa racionalidade técnica em que a sociedade se encontra.

Em busca de uma arte que esteja imune às amarras da indústria cultural, surge mais um ponto a ser trabalhado no primeiro capítulo dessa pesquisa: a não intencionalidade de uma obra de arte. Adorno sempre alerta para o fato de que uma obra se torna mais obra de arte quando pretende não sê-la, ou seja, o próprio sentido empregado em uma produção artística é portador de intenção, intenção esta que acaba sendo corrompida dentro do mercado capitalista. Isso explica a crítica tão severa ao cinema, pois a indústria cultural tornou os filmes produtos de consumo cheio de intenções para serem expostos como produtos à venda em uma prateleira. Faz-se necessário um contraponto entre a arte moderna radical<sup>4</sup> (vanguarda) e a arte na contemporaneidade; nesse ínterim, o autor faz menção à arte moderna de vanguarda como uma arte sem finalidade, pois quanto mais perfeita uma obra de arte seja, mais as intenções e sua finalidade devem se ausentar. Para ele, a arte moderna radical não aceita nenhuma tentativa de ser inserida em parâmetros socialmente determinados e aceitáveis.

A arte, para Adorno, é uma forma de saber, porém para exercer essa sua função deveria se livrar da racionalidade instrumental. Que verdade a arte, como uma forma de saber, poderia transmitir? Parece impossível buscar uma reconciliação entre o mundo e a dominação, justamente porque a arte é a aparência de uma verdade que atesta e de um mundo regido pela violência. Partimos então em direção a compreensão que o autor tem acerca do *conteúdo de verdade*

---

<sup>4</sup> “Se havia algum movimento modernista que resumia a concepção adorniana de uma vanguarda crítica, tratava-se – Como Eugene Lunn demonstrou recentemente – do expressionismo, que foi tão poderoso na Alemanha e na Áustria de sua juventude. Apesar de Adorno não se ter identificado tão estreitamente com o expressionismo quanto Bloch, seu modelo de modernismo, em sua forma mais progressista, era o mesmo. Desde seu primeiro ensaio, dedicado à veracidade (*Wahrhaftigkeit*) da destruição das formas estéticas herdadas, realizada pelo expressionismo, ele falou muitas e muitas vezes sobre sua importância [...] O elemento que fazia do expressionismo, em última instância, a forma mais acabada de lealdade à promessa utópica de felicidade na arte era sua inflexível fidelidade ao sofrimento do homem moderno, que os modernismos posteriores frequentemente não conseguiram registrar.” (JAY, 1988, p. 118)

(*Wahrheitsgehalt*) presente nas obras de arte.

No segundo capítulo que tem como título: “O poder dos *mass media*: cinema deixa de ser arte?”, será discutido um dos produtos culturais mais criticados pelo autor em questão: o cinema. Levando em consideração seus escritos nos textos *A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas* (1944), *Composições para filmes* (1947) e *Notas sobre o filme* (1966), a pesquisa fará uma exposição desse produto que foi revolucionador, mas que não fugiu da dominação técnica. O cinema é um dos maiores objetos da indústria cultural devido não só aos grandes estúdios produzirem e comercializarem os seus filmes. Dentro dessa *mass media* poderosa se vende muito mais, vende-se um estilo de vida, um jeito de ser, um modo de se vestir, portar-se. Os *mass media* constitui uma fábrica de sonhos que sempre está disposto a negar o que promete. Nesse contexto, da fábrica de sonhos, se desenvolverá o termo *Leidenschaft* (paixão pelo palpável), muito comum aos espectadores do cinema, pois, para estes, não basta apenas ver na grande tela o que está sendo apresentado diante de seus olhos, é necessário possuí-lo. O *culto à personalidade*, ou a um falso ideal de vida, será um ponto a ser tratado, pois o que presenciamos atualmente no modelo de sociedade é um projeto de indivíduo que se adapta a cada novo passo do avanço da geração tecnológica, perdendo sua individualidade e buscando copiar um modelo ideal de vida. O indivíduo, sob o *Verblendungszusammenhan* (contexto do ofuscamento), procura avidamente se identificar com este modelo ideal, representado na grande tela. O poder da imagem unido ao sonoro faz do cinema um produto com um grande potencial de manter os indivíduos sob este ofuscamento, tornando-os passivos e acríticos, incapazes de distinguir a ficção da realidade. Esse tipo de regressão os impede de buscar sua individualidade e decidir sobre suas próprias vidas.

O segundo capítulo, além de ressaltar as críticas feitas por Theodor Adorno acerca do cinema, tendo por referência o cinema hollywoodiano, tem a pretensão de apontar uma nova leitura sobre alguns aspectos que direcionam o cinema para o molde de uma arte emancipada. É um novo olhar do autor que começa a ser apontando nesse momento. Para isso, será feita uma abordagem sobre o “cinemanovista” que surgiu no mundo pós II guerra. Serão evidenciados aspectos do cinema Neorrealista italiano, da *nouvelle vague* francesa e do Cinema Novo no Brasil como uma forma de resistência e potencial crítico que tanto foi apagado do cinema hollywoodiano pela indústria cultural.

Nesse capítulo também será feito um contraponto acerca do uso da técnica empregada na produção artística, na fase pós-aurática, da reprodutibilidade técnica da arte. Adorno vê na reprodutibilidade técnica a presença da falsa *mímesis*. Ela atua em vários campos da arte e, em especial, na produção cinematográfica. Enquanto Benjamin vê nos choques que atingem o espectador no cinema a possibilidade de uma “explosão terapêutica do inconsciente”, propiciando a hilaridade coletiva, fica evidente para Adorno o prolongamento da barbárie cultural. Benjamin (1936) vê no cinema a preparação do aparelho perceptivo para interceptar os choques. Adorno sugere o desvio da barbárie cultural numa educação para emancipação.

No terceiro capítulo: “Do caos cultural à emancipação do indivíduo”, a ideia de emancipação se mostra em evidência depois de ser tratada no capítulo anterior, no que concerne à possibilidade da existência de um cinema emancipador. Serão analisados os motivos pelos quais o progresso nos condicionou a uma nova barbárie e quais os caminhos que nos levariam a uma criação de uma arte emancipada, acessível a todos, capaz de transmitir conhecimento e saberes do momento histórico em que ela está inserida. O conceito de barbárie será analisado em paralelo ao conceito de educação, mas não de forma convencional, pedagógica, mas, sim, como *formação (Bildung)* do indivíduo. A sociedade, pensando estar esclarecida torna-se cada vez mais administrada, direciona-se para uma nova espécie de barbárie quando, na verdade, deveria encaminhar-se para um estado verdadeiramente humano. O cinema, bem como os outros produtos de arte em geral que deveriam servir como crítica social e, hoje, corrompidos pelo capitalismo, se afunda numa busca sem princípios pelo lucro.

Será analisado, por fim, o Novo Cinema Alemão para constatar que aspectos dos filmes produzidos nesse período, são capazes de direcionar o indivíduo a uma reeducação de seus sentidos e de sua formação. A concepção de arte para Adorno não deve se desvincular de seu compromisso social. Por isso, há a necessidade de refletir sobre as técnicas empregadas pelos novos cineastas que surgiram com um *antifílmico* representando uma *não-identidade* no fazer cinematográfico. Em destaque o cineasta Alexander Kluge, que manteve um diálogo com Adorno, incorporando sua teoria crítica acerca da arte e surgindo com seu cinema *impuro* que visava, dentre outras coisas, instigar a reflexão no indivíduo e atuar na reeducação da sensibilidade.

## 2 *ENTKUNSTUNG* (DESARTIFICAÇÃO) DA ARTE

“Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência [...] O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da ideia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana”.

(ADORNO, 2003, p. 11).

Pensar o aniquilamento da arte, sua liquidação, seu estado aporético na contemporaneidade, nos direciona para o século XX, onde Theodor Adorno (1970) lançou sua teoria crítica acerca da possibilidade de sobrevivência da arte no mundo danificado pela indústria cultural. Adorno, em seus inúmeros textos que vão desde o seu período no exílio até a década de 60, se questiona sobre a possibilidade de se fazer arte diante das pseudo-artes que hoje se apresentam como verdades artísticas.

A arte perdeu seu sentido, na medida em que a sociedade foi se tornando cada vez menos humana. O tão sonhado ideal do *Aufklärung* que visava devolver a autonomia para o indivíduo lhe condicionou a um outro domínio, o da racionalidade técnica. “O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 17), mas uma vez livre do medo do mito, o homem passou a se submeter ao poder da razão instrumental<sup>5</sup>. A arte, por sua vez, não fica isenta dessa submissão, pois passa a ser explorada por fins ideológicos e comerciais, entrando num processo que Adorno denominou de *Entkunstung*<sup>6</sup> da arte, fenômeno que se caracteriza pela perda do caráter artístico de uma obra de arte. Apesar de ser um conceito desenvolvido na *Teoria Estética* (1970), Adorno sinalizou uma primeira consideração sobre o termo, ainda sob o conceito de uma arte desartizada (*Entkunstet*), em seu texto *Moda intemporal – sobre o jazz* que foi publicado em sua obra *Prismas* (1969), onde ele mostra que

Os jovens ainda não são dominados pela vida econômica e por seu

<sup>5</sup> Termo utilizado por Marx Horkheimer no contexto de sua teoria crítica para designar o estado em que os processos racionais são totalmente operacionalizados, à esta razão pode se opor a razão crítica.

<sup>6</sup> Adorno empregou esse termo pela primeira vez em seu livro *Prismas* (1955), denunciando o fenômeno do *jazz*.

correlato mental, “o princípio de realidade”. Seus impulsos estéticos não são facilmente apagados pela submissão, mas apenas desviados. O jazz é o meio preferido desse desvio. Ele fornece às massas de jovens que a cada ano aderem a essa moda intemporal – muito provavelmente para esquecerem após alguns anos – um compromisso intermediário entre a sublimação estética e a adaptação social. O elemento “irrealista”, imaginativo e não-pragmático é admitido na medida em que se assemelha cada vez mais, no seu próprio caráter, ao movimento real, reproduzindo e obedecendo a seus mandamentos. A arte é desartizada [entkünstet]: ela mesma se transforma em peça daquela adaptação que é contrária a seu próprio princípio. (ADORNO, 1998, p. 129)

Indícios desse conceito não se fazem presentes de forma clara em seu texto sobre a indústria cultural, na *Dialética do Esclarecimento* (1944), mas não podemos deixar de salientar que mesmo de forma implícita aparece no referido texto, na medida em que trata de alguns elementos, tais como: *conteúdo de verdade, não-identidade, caráter enigmático* que evidenciam a “desartificação”. Tais indícios se revelam na discussão da *paixão pelo palpável* e do adestramento feito pela cultura de massa. Na *Teoria Estética* (1970), obra na qual se desenvolve o conceito de *Entkunstung*<sup>7</sup>, especificamente na seção que trabalha a situação da arte, há um subcapítulo que recebe o nome de “*Entkunstung da Arte; Crítica da indústria cultural*”. Lá, os dois principais conceitos que se referem à cultura de massa, *indústria cultural* e *Entkunstung*, são indissociáveis.

Os ingênuos da indústria cultural, ávidos das suas mercadorias, situam-se aquém da arte; eis porque percebem a sua inadequação ao processo da vida social actual – mas não a falsidade deste – muito mais claramente do que aqueles que ainda se recordam do que era outrora uma obra de arte. Impelem para a *Entkunstung da arte*. A paixão pelo palpável, de não deixar nenhuma obra ser o que é, de acomodar, de diminuir a sua distância em relação ao espectador, é um sintoma indubitável de tal tendência. (ADORNO, 2003, p. 28)

A arte precisa de um certo distanciamento entre o objeto e o sujeito que a contempla para haver um real entendimento acerca da obra, obtendo dessa forma a verdade e o conhecimento que o objeto estético possui e deve transmitir. Entretanto, o que acontece na atualidade é uma total aproximação do objeto estético ao alcance do contemplador, o que deturpa o objetivo real da obra de arte, condicionando os indivíduos a uma *paixão pelo palpável*. Este conceito constitui o fenômeno, no qual o espectador não se contenta somente em ver o objeto, ele o deseja – e aqui se abre

---

<sup>7</sup> O desencantamento da arte é uma das interfaces de um processo mais amplo a que Max Weber designou como: desencantamento do mundo (*Entzauberung der Welt*) e que Adorno como leitor de Weber conhecia profundamente.

uma categoria muito importante para entender o processo de domínio pela indústria cultural – o possuir. O desejo passa a ser um sentimento que invade a classe dominada. O consumidor projeta na obra a esperança de que, ao possuí-la, esta lhe proporcione algo além de sua verdade ou conhecimento, que seria o verdadeiro objetivo da arte. O espectador força uma aproximação, fazendo a obra ser semelhante a ele ao invés de buscar uma compreensão crítica daquilo que está contemplando. De certo o espectador acredita na semelhança do objeto consigo e, dessa maneira, esse objeto artístico passa a ser um talismã da identidade. É isso que a indústria cultural faz: manipula de forma falseada essa relação entre a arte e a realidade.

Oferecendo instantes de felicidade e satisfação, a indústria promete um prazer que nunca é alcançado, porque a máquina que move o consumo gira muito rapidamente, pois “ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 111) Da mesma forma que promete o prazer com a posse de algo, ela o nega ao indivíduo, criando um ciclo vicioso que auxilia na destruição da produção artística, enquanto evidencia a necessidade da substituição do objeto de arte. É visto que:

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maliciosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio [...] Eis aí o segredo da sublimação estética: apresentar a satisfação como uma promessa rompida. A indústria cultural não sublima, mas reprime. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 115)

E a partir do momento em que é reprimido o desejo, o indivíduo se sente desamparado dentro da sociedade, a obra traz a esperança que ao possuí-la, esta lhe proporcionará importância e prestígio no mundo em que vive. Existe hoje uma “necessidade imanente ao sistema de não soltar o consumidor, de não lhe dar em nenhum momento o pressentimento da possibilidade de resistência” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117). E sem resistência a sociedade não é capaz de gerar indivíduos conscientes, capazes de produzir arte autêntica. Somente espectadores que forcem uma aproximação, fazendo a obra ser semelhante e deixando de lado o conhecimento real daquilo que está contemplando. De certo modo, o consumidor-

contemplador acredita nessa semelhança consigo mesmo. E será essa semelhança que o fará entrar num estado de alienação inconsciente.

## 2.1 A ARTE NA ERA INDUSTRIAL

A arte, com a perda de seu caráter artístico, promete instantes de felicidade para a sociedade dominada. Adorno alerta em sua *Teoria Estética* (1970) que não devemos confundir essa “promessa” de felicidade com o sentimento de saciado, prazer causado pelas obras de arte na busca incessante do indivíduo por satisfação. Tal satisfação não vem a ser a reconciliação do corpo com a natureza, ideal almejado pela arte, mas, sim, um prazer dentro da prisão burguesa.

O momento de prazer na arte, protesto contra o caráter universal e mediatizado de mercadoria, é à sua maneira mediatizável: quem desaparece na obra de arte é por isso dispensado da miséria de uma vida, que é sempre demasiado escassa. Semelhante prazer pode intensificar-se até ao inebriamento; mas, mais uma vez, o conceito mesquinho de deleite não lhe basta, o qual seria antes apto para desabituar do prazer. De resto, é curioso que uma estética, que sempre insistiu na sensibilidade subjetiva como fundamento do Belo, jamais tenha analisado seriamente esta sensação [...] Se a arte é já inútil para o sistema da autoconservação – o que a sociedade burguesa nunca lhe perdoou -, deve pelo menos preservar-se através de um tipo de valor de uso, decalcado sobre o prazer sensual. (ADORNO, 2003, p. 25)

O fato que Adorno apresenta é que a partir do momento em que houve a dessacralização da arte, e esta foi posta como objeto de contemplação, a era industrial reduziu a arte a nada mais que mercadoria, mais um produto de consumo lançado no mercado. No mundo atual, quase tudo pode ser considerado arte, não se leva mais em consideração o porquê de se fazer arte; esta é produzida com intenções, quase que exclusivas, em atender à indústria da cultura. Incapaz de desenvolver um potencial crítico no espectador, ela chega como objeto de desejo e não de conhecimento, ajustada e preparada para atender aos interesses da camada dominante. Adorno atenta para esse fato da arte “desartizada” em todas as suas expressões, seja ela na música, no cinema ou na literatura, mostrando que

Nada deve ser o que é em si, tudo deve ser ajustado, deve ter os vestígios de uma preparação que, pela aproximação a algo já conhecido, torna tudo mais compreensível, confirmando que tudo está à disposição do ouvinte, sem idealizá-lo. Esses arranjos, por fim, recebem a aprovação do complexo empresarial, não pretendendo nenhum tipo de distância, mas sim que se entre no jogo, sem reservas: uma música que não finge ser melhor do que é. (ADORNO, 1998, p. 129)

A arte, hoje livre do distanciamento contemplativo que a separava da realidade, tornou-se objeto suscetível a intervenções. Não cabe somente ao artista que a produz despejar seu conteúdo subjetivo, sua sensibilidade. O próprio mercado tenta interferir no processo de produção, tornando a obra mais acessível para todos, sem se preocupar com a exploração e a violência que é feita para com o indivíduo. Marc Jimenez, em seu livro *Para Ler Adorno* (1973) chama atenção para o uso do termo *Entkunstung*, mostrando que Adorno possa ter utilizado como maneira de defender o que se poderia ainda salvar na arte, através de uma referência mais ou menos implícita a uma arte “ideal”. Talvez o uso desse termo, tão forte e radical, tenha sido usado como forma de alertar a sociedade, numa tentativa de despertá-la, de seu estado de passividade frente à decadência à qual a arte foi direcionada.

Para Adorno a arte é conhecimento, mas não de objetos; só compreende uma obra de arte quem a compreende como complexão da verdade. Compreender obras de arte significa perceber o momento de sua “logicidade e do seu contrário, também das suas falhas e do que significam” (ADORNO, 2003, p. 293). A arte visa à verdade, ela é conhecimento mediante a sua relação com a verdade.

Compreender é também perceber o seu conteúdo como um elemento espiritual, através da plena experiência da obra de arte. Isso diz respeito tanto à sua relação com o tema, com a aparição e a intenção, como à sua própria verdade ou falsidade, segundo a lógica específica das obras de arte que ensina a distinguir nelas o verdadeiro e o falso. As obras de arte só são compreendidas quando a sua experiência estética, alcança a alternativa do verdadeiro e do inverdadeiro ou como seu estado anterior a alternativa do justo e do errado. A crítica não se apresenta de fora mas é-lhe imanente. Conceber uma obra de arte como complexão de verdade, põe-na em relação com a sua inverdade, pois não existe obra alguma que não participe no inverdadeiro fora dela, no da idade do mundo. (ADORNO, 2003, p. 381-382)

Mas como obter essa complexão da verdade ou um saber de uma obra que se encontra presa nas amarras da indústria cultural? A indústria cultural acaba tornando a arte uma mercadoria, incluindo-a entre os bens de consumo e essa inclusão se dá como uma forma de reduzir a distância entre a arte e a vida do indivíduo, levando ao aniquilamento da arte. Muitos comentadores afirmam ser Adorno um elitista por ele defender certo distanciamento entre a arte e o indivíduo, porém, o que Adorno tenta fazer é possibilitar a cada um o acesso à boa arte, capaz



de induzir a questionamentos e potencializar a ação crítica.<sup>8</sup>

Propiciaria essa *arte autônoma* a própria práxis libertadora que contemplaria a humanidade? Deparamo-nos aqui com mais um questionamento que gera críticas feitas ao autor, pois muitos consideram sua teoria longe de uma práxis verdadeiramente eficaz. Por ora, ficamos com a ideia de que Adorno, assim como muitos de seus companheiros de Frankfurt, não se preocupou em apontar efetivamente saídas da barbárie cultural, mas, sim, denunciar esse fenômeno e alertar para onde estaria sendo direcionada a arte dentro da indústria da cultura.

A arte burguesa tradicional, no final do século XIX e início do século XX, sofreu por ser submetida aos moldes industriais. Não importava mais dominar uma arte, mas, sim, dominar uma técnica. Para Adorno, a técnica conquista seu poder sobre a sociedade, ou seja, os detentores da técnica industrial exercem poder sobre a sociedade. A racionalidade técnica se traduz na racionalidade da própria dominação. Para dominar, a *indústria cultural* usa o artifício de criar falsas necessidades e passa a disseminar bens padronizados para atender ao maior número de pessoas possíveis. Para Adorno,

O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção dispersa condicionaria a organização e o planejamento pela direção. Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência [...] Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isso porém, não deve ser atribuído a uma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia atual. A necessidade que talvez pudesse escapar ao controle central já é recalçada pelo controle da consciência individual. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100)

A arte passa a ser objeto de manipulação do indivíduo e a indústria cultural é quem a movimenta. Por mais que a técnica tivesse o objetivo de proporcionar uma maior racionalização, a sociedade permaneceu mais irracional, criando um mundo no qual a

violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que desde o início, não dá folga a

---

<sup>8</sup> Essa possibilidade será melhor abordada no terceiro capítulo desta dissertação, quando for explorado o tema emancipação do indivíduo para Adorno.

ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 105)

A arte, sob os moldes da indústria, é transformada em mercadoria cultural. A *indústria cultural* quer promover a diversão, o entretenimento e dessa forma faz com que os seus produtos invadam até o tempo livre das pessoas; em nenhum momento ela dá folga ou se “retira de campo”. Dessa maneira, essa arte da diversão acaba se transformando em trabalho, acaba se tornando estafante, onde

a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho [...] Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113)

A arte industrializada tão presente na vida do indivíduo, seja em seu trabalho ou no tempo livre, o impede de ter pensamento próprio, pois ela prescreve toda reação. O indivíduo não precisa mais gastar tempo tentando compreender o objeto contemplado, ele já faz parte de um esquematismo que impede um esforço intelectual. Isso é muito fácil de ser constatado na música e no cinema, onde o enredo do filme ou a harmonia da música devem ser feitas da forma mais apreensível possível. Para o consumidor, dominado pela *indústria cultural*, só interessa o óbvio. Fazendo recusa à arte séria, a qual exige um dom de atenção maior para se obter compreensão, o indivíduo, já alienado, se entrega a *arte leve*, a “arte de entretenimento”. A indústria cultural hoje é a indústria da diversão: o “controle sobre os consumidores é mediado pela diversão.” Portanto, “não é por um mero decreto que esta acaba por se destruir, mas pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria”. (ADORNO; HORKHEIMER, p. 112)

Adorno atenta para o fato de que a *indústria cultural* persegue uma reconciliação entre a arte autêntica e a “arte de entretenimento”, porém o que tem conseguido até o momento é uma banalização ou exposição de forma excêntrica de conteúdos da arte autêntica dentro da arte leve, e ela faz isso na medida em que busca uma totalidade. Para isso, atinge e corrompe cada tipo de arte que pretenda

se constituir livre da interferência do mercado capitalista.

Como dito no início da reflexão sobre a arte na era industrial, esta deveria ter sua existência baseada na transferência de um saber, porém o que se constata e fica evidente é que o ramo industrial, nas primeiras décadas do século XX, passou a explorar ideologicamente, e com o intuito de obtenção de lucro, a arte, se contrapondo ao seu objetivo convencional. Nota-se, portanto, que é quase impossível pensar uma produção artística autêntica num mundo dominado pela indústria cultural, mas, o autor em questão, apesar de seu “pessimismo realista”, nos fará referência a certos tipos de arte com fins emancipatórios que deixaremos para expor no 2º capítulo dessa dissertação.

### **2.1.1 Obras artísticas inseridas na era industrial e o caráter enigmático de seu conteúdo de verdade**

Adorno avalia as diferentes nuances da manipulação da vontade, impedindo o poder geral de escolha e decisão. A esse fenômeno ele dá o nome de *Verblendungszusammenhang*. Nesse *contexto geral do ofuscamento*, o processo de hipnose do indivíduo sem vontade, diante do deslumbramento motivado pela técnica, fica bem patente. Entre outras circunstâncias, esse processo leva às últimas consequências do consumo, represando no objeto de arte a sua *paixão pelo palpável (Leidenschaft zum Antasten)* como para compensar o vazio afetivo das relações partidas pelo mesmo capital. É quando a crítica de Adorno condena a utilização da reprodução técnica para a pura comercialização, visto que a “obra de arte plenamente elaborada na sua racionalidade e pureza liquidava, em virtude justamente da sua autonomia absoluta, a diferença em relação à existência empírica; e assemelhava-se, sem a imitar, ao seu contrário, à mercadoria” (ADORNO, 2003, p. 244). A transfiguração da obra de arte em mercadoria torna quase impossível uma distinção entre uma obra voltada para o seu sentido convencional, de transferência do saber, e de uma obra plenamente racional e instrumentalizada.

Neste mundo regido pela técnica industrial, vale ressaltar que, com toda essa inserção de novos valores pelo capital, as obras ditas tradicionais, ou anteriores a esse processo de monopolização, cedem espaço para novos modelos que se distanciaram dos moldes convencionais e se aproximaram dos

esquematismos produzidos pela barbárie cultural. Para Adorno, em sua obra *Filosofia da Nova Música* (1949), a arte tradicional se privou do pensamento, da relação vinculadora sem a qual ela não é, dando espaço para a obra fechada. Adorno mostra a existência e distinção de três tipos de obras de arte, das quais a primeira vem a ser a obra fechada que é, especialmente, da arte burguesa; a segunda é a obra mecânica que já é a obra corrompida pela ditadura do capital e pode ser identificada como as próprias mercadorias culturais; e um terceiro tipo de obra chamado fragmentário, no qual é creditada a possibilidade ativa de conhecimento da realidade.

Como autoconsciente, em compensação, a obra de arte torna-se crítica e fragmentária. Schoenberg e Picasso, Joyce e Kafka e até Proust, estão de acordo em que hoje as obras de arte têm uma possibilidade de sobreviver. E isto permite talvez de novo a especulação histórico-filosófica. A obra de arte fechada é a obra de arte burguesa, essa obra mecânica, pertencente ao fascismo; a obra de arte fragmentária indica, no estado da negatividade total, a utopia. (ADORNO, 2011, p. 103-104)

Talvez esse conceito de arte fragmentária nos remeta à ideia de uma arte com características emancipatórias, destacadas pelo autor em textos posteriores, sobretudo em seu ensaio *Notas sobre o filme* (1966). Sem dúvida, a palavra “utopia” remete sobre essa possibilidade de se fazer arte no mundo contemporâneo. Mas, por mais pessimista que o autor nos pareça, em alguns momentos são lançadas ideias de um possível fazer artístico que devolva ao indivíduo a capacidade de refletir, já que obra de arte dita “fechada”, mesmo sem saber, “fazia desaparecer em si todo conhecimento. Convertia-se em objeto de mera ‘contemplação’ e encontrava todas as brechas através das quais o pensamento poderia fugir do caráter imediatamente dado do objeto estético” (ADORNO, 2011, p. 100). Seria, portanto, na obra fragmentária e em sua renúncia em si mesma que seria liberado o conteúdo crítico, visto que

isto com certeza ocorre somente na dissolução da obra fechada e não na estratificação inseparável da teoria e da imagem, tal como aquela está contida nas obras de arte arcaicas. Com efeito, somente no reino da necessidade, representado monadologicamente pelas obras fechadas, a arte pode tornar sua essa força da objetividade que é o que a torna capaz de conhecimento. A razão desta objetividade está em que a disciplina imposta ao sujeito da obra de arte fechada atua como mediadora em relação à exigência objetiva de toda a sociedade, de que esta sabe tão pouco quanto o sujeito. No próprio instante em que o sujeito transgride a disciplina, essa exigência se eleva criticamente à categoria de evidência.

Este ato é um ato de verdade somente se encerra em si a exigência social que nega... A liquidação da arte – da obra de arte fechada – converte-se num problema estético e a dessensibilização do próprio material conduz à renúncia daquela identidade entre conteúdo e aparência a que se atinha a idéia tradicional de arte. (ADORNO, 2011, p. 102)

Esse problema da liquidação da arte se refere também ao fato de que as obras de arte têm se afastado de seu objetivo principal, fornecer conhecimento, enquanto buscam uma significação no mundo em que são concebidas. Para Adorno, as obras de arte demonstram que um conceito universal de arte é insuficiente para explicá-las porque só algumas delas realizam o seu conceito estrito. O que não se pode deixar de levar em consideração é o momento histórico das obras de arte, pois será ele que atestará a autenticidade de sua existência e quanto mais uma obra se entrega ao conteúdo material histórico de sua época mais autêntica se tornará. Será isso que dará a obra o seu *conteúdo de verdade*.

A questão hoje é que a dificuldade que uma obra tem para se entregar plenamente ao conteúdo histórico de sua época se deve ao fato da fugacidade desse conteúdo no mundo contemporâneo. Esse fenômeno da fugacidade das coisas não deixa fixar, pelo menos por algum período, um contexto histórico que possa ser representado por uma obra. Por outro lado, o que o autor sugere é que a tensão entre a técnica e a essência mimética das obras de arte seja resolvida na tentativa de salvar essa duração, mesmo que seja mínima, pois o impulso da arte para objetivar o efêmero, e não o permanente pode estimular a sua história. E estaria nesse pequeno instante a possibilidade de captar o fugitivo ou o efêmero. Assim surge o *conteúdo de verdade* de uma obra.

As obras de arte pretendem ser enigmáticas no intuito de fazer com que o espectador dê a atenção necessária para sua compreensão. Esse *caráter enigmático* está diretamente ligado ao seu *conteúdo de verdade*. Os dois assuntos são tratados num mesmo ponto da *Teoria Estética* (1970), mais precisamente nas páginas<sup>9</sup> 130 a 157. A importância de explicar tais conceitos se deve ao fato de que se em todo momento buscamos uma real ligação entre objeto e sujeito, que só se realizará com a apreensão do *conteúdo de verdade* da obra. A função do espectador ou do crítico de uma arte é entender esse seu conteúdo dentro do atual estado em que ela se encontra: manipulada e ideologizada. Devido a essa manipulação é que a

---

<sup>9</sup> Da versão utilizada nessa pesquisa. *Teoria Estética*, 2003, da edições 70.

reconciliação entre o mundo e o homem é praticamente impossível, pois as obras são aparências de uma verdade falseada, dentro de um mundo regido pela violência instrumental.

É importante perceber que a filosofia tem um papel importante na elaboração de uma crítica da obra de arte, onde filosofia e arte convergem para o seu *conteúdo de verdade* de modo que:

O espírito das obras artísticas não é conceito, mas é por seu intermédio que se tornam comensuráveis ao conceito. A crítica, ao isolar o espírito a partir das configurações das obras, ao confrontar entre si os momentos e com o espírito que nelas aparece, transforma-se em sua verdade para além da configuração estética. Eis porque a crítica é necessária às obras. No espírito das obras, ela reconhece o seu conteúdo de verdade ou dele o distingue. Só neste acto, e não através de uma filosofia da arte que a ditaria o que o seu espírito devia ser, é que a arte e a filosofia convergem. (ADORNO, 2003, p. 107)

A crítica se faz necessária para obter o conteúdo de verdade, pois cada obra possui um espírito objetivo que não é transparente e precisa ser desvelado, já que nunca é “auto-transparente no instante da sua aparição” (ADORNO, 2003, p. 149). Esse espírito objetivo não é desvinculado da imagem enigmática da arte, dessa imagem que é recepcionada quando de sua aparição, sendo a própria aparência. Essa “imagem enigmática da arte é a configuração da *mímesis* e da racionalidade” (ADORNO, 2003, p. 148). Para Adorno, todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas. No mesmo instante em que a obra de arte quer dizer uma coisa, também oculta. O carácter enigmático é colocado sob o aspecto da linguagem. Por isso há em Adorno a preocupação na formação (*Bildung*) do indivíduo.

Essa busca pelo *conteúdo de verdade* nos aponta para a busca da arte autêntica, pois para Adorno toda arte séria ou autêntica pretende ter seu carácter enigmático revelado, porque exige uma interpretação. E só quem busca o conteúdo de verdade que reside na obra é capaz de tentar desvendar tais enigmas. E essa busca deve ser feita no sentido de não chegar a um absoluto, porque recairia numa positividade e para Adorno o *conteúdo de verdade* está na sua negatividade. Ao não buscar um veredito único, deve-se atentar para as soluções dos enigmas que a obra desperta, pois o *conteúdo de verdade* se dá a partir do momento em que o crítico/espectador se propõe a solucionar tais enigmas.

O seu carácter enigmático incentiva-a a articular-se imanentemente de tal

modo que, através da configuração da sua absurdidade enfática, adquire um sentido. Sob este aspecto, o caráter enigmático das obras não é o seu ponto último, mas toda a obra autêntica propõe igualmente a solução do seu enigma insolúvel. (ADORNO, 2003, p. 148)

Se para Adorno esse *conteúdo de verdade* da obra aparece quando da resolução objetiva de seus enigmas, como pensar em um *conteúdo de verdade* das obras mecânicas, ou seja, as que já são caracterizadas como produtos? As obras artísticas da era industrial são padronizadas, cópias, meras repetições, recaindo num todo igual, sem contradições, pois a indústria condiciona um esquematismo que torna a produção artística prática e rápida, cheias de intenções, quando deveria estar carregada de verdade e conhecimento. Sem dúvida,

A diferença entre a verdade e a intenção nas obras de arte torna-se comensurável à consciência crítica, quando a intenção, por seu lado, se aplica à falsidade, quase sempre às verdades eternas, nas quais simplesmente se repete o mito. A sua inevitabilidade usurpa a verdade. Inumeráveis obras de arte sofrem por se apresentarem como algo em devir, em mudança incessante, em progresso e por permanecerem como a série intemporal do sempre idêntico [...] O conteúdo de verdade das obras de arte não é algo de imediatamente identificável. (ADORNO, 2003, p. 150)

Adorno desenvolverá seu conceito de *não-identidade* em busca do respeito ao diferente e às contradições. As obras de artes não são iguais, cada uma possui seu *conteúdo de verdade* e carrega seu contexto histórico. O que a indústria capitalista tenta é construir um idêntico, como resultado de uma ideologia, e na arte não será diferente. Ela tenta acabar com as particularidades para construir identidades, a fim de manter o *status quo*, sem respeitar a negação e as contradições. Assim mantém-se a massificação.

### **2.1.2 O não-idêntico como elemento excluído**

Theodor Adorno nos apresenta uma nova dialética que vem em confronto a dialética hegeliana, no que concerne à sua estrutura. Para o teórico, a dialética de Hegel visava a um fechamento, ou seja, uma finitude com relação às ideias. Pois a dialética proposta por Adorno se diferencia principalmente por causa dessa ausência da síntese, uma vez que a “negação da negação é a afirmação”, pois teremos uma “relação bilateral, interferente entre fé, representada pelo mito, e a inteligência, representada pela razão, sem a solução do problema num terceiro momento.”

(TIBURI, 1995, p. 56)

Ao propor a dialética negativa, isto é, sem síntese, ele recorre a Kierkegaard, de quem se ocupou na obra *Kierkegaard e a construção do estético*, de 1933. Adorno o apresenta como o teórico de uma ontologia subjetivista que não conhece síntese, mediação ou conciliação. É uma ontologia diádica, isto é, o ser é afirmação e negação.

A dialética kantiana se mostrava mais avançada, pois ela consistia também nessa relação bilateral entre tese e antítese. A fuga da síntese mostra o distanciamento dos frankfurtianos, em especial de Adorno, em não ficar preso a um sistema. Adorno considera que a dialética idealista falhou. A dialética adorniana “Trata-se de uma dialética que não precisa obedecer a uma regra imposta do exterior, que não tem que corresponder a uma expectativa promovendo um objetivo dado a priori.” (ROSA, 2003, p. 56)

A dialética negativa de Adorno, com sua crítica ancorada nas relações sociais, possui um determinado caráter moralizante: já que toda a sociedade está arruinada pelo capitalismo, é urgente a resistência moral contra esta situação. A Filosofia – a Lógica – envenenou o mundo, por isso lemos na Dialética Negativa que o antídoto para a Filosofia seria desmitologizar o mundo. Para resistir à racionalidade iluminista que tenta expulsar o paradoxal e o ambíguo, e não dá trégua a sua voracidade identificadora, Adorno propõe uma dialética que aponte para a verdade que está escondida nos interstícios do particular, daquilo que é distinto, sem visar qualquer síntese final apaziguadora. (ROSA, 2003. p. 22)

Visa primeiramente à retirada da dialética do domínio da afirmação positiva representada pela tradição filosófica de Platão a Hegel. Adorno trabalha em contraposição a filosofia tradicional no que se refere ao ‘idêntico’, mostrando que este conceito não pode demarcar a identidade, pois ela se dá na história não totalmente dominada pelo homem sujeito-objeto da história, pois, “A dialética entre sujeito e objeto é tomada pela história que não é capaz de garantir a identidade entre razão e realidade como ocorre em Hegel. Em Adorno a *não-identidade* entre sujeito e objeto, homens e natureza, razão e desrazão, é o motor da história.” (TIBURI, 1995, p. 66)

Ou seja, o homem não é o sujeito-objeto subjetificante da história, mas sim a dialética entre sujeito e objeto. O que ligará o convívio entre homem e natureza será o princípio de *não-identidade* que, enquanto negação determinada, desqualifica a promessa humana de adequar o conceito a uma determinada forma



histórica da realidade, fazendo com que essa promessa impossibilite a insuficiência do conceito em carência a ser suprimida. A *não-identidade* enquanto negação determinada representa o não conceitual, onde esse não conceitual só será entendido a partir do exame crítico da sistematização promovida pelo conceito. Imerso em toda a sistematização que a sociedade administrada lhe impõe, o não conceitual para ser assimilado só o faz para além do conceito através do mesmo. A dialética teria a função de ser uma reflexão filosófica sobre aquilo que escapa aos conceitos.

O idealismo da filosofia hegeliana é o alvo crítico da Dialética Negativa devido a sua lógica da identidade, subordinando o indivíduo a uma totalidade, sacrificando sua singularidade e não respeitando suas contradições e diferenças. Ao considerar o que fica de fora, Adorno aponta que:

a contradição é o não-idêntico sob o aspecto da identidade; o primado do princípio de não-contradição na dialética mensura o heterogêneo a partir do pensamento da unidade. Chocando-se com os seus próprios limites, esse pensamento ultrapassa a si mesmo. A dialética é a consciência consequente da *não-identidade*. (ADORNO, 2009, p. 13)

Adorno sempre insistiu na importância do pensamento utópico como negação do *status quo*. Visto que é negada ao ser humano a chance de efetuar a identidade total entre ser e pensar, pois o homem recusa o *status quo* que lhe é conferido por uma historicidade que abomina todo estado reconciliatório entre o existente e o ambiente natural. O não-idêntico seria aquele elemento que escapa desse *status quo*. A *não-identidade* vem como forma de superar o empobrecimento das experiências.

O empobrecimento da experiência provocado pela dialética, empobrecimento que escandaliza as opiniões razoáveis e sensatas, revela-se no mundo administrado como adequado à sua monotonia abstrata. O que há de doloroso na dialética é a dor em relação a esse mundo, elevada ao âmbito do conceito. (ADORNO, 2009, p. 14)

No mundo regido pelo princípio de equivalência e identidade, o que Adorno propõe é trazer para debate as divisões, as degradações, o que é oprimido e impotente.

Resistir a toda dominação social que assolou o mundo pós era industrial não é possível através do princípio de identidade, para o autor essa resistência só se consolidará com o seu princípio da *não-identidade*. Pois o princípio de identidade domina no capitalismo tardio industrial, atuando na administração da sociedade e

também no pensar. Nesse sentido de controle, o pensar significa identificar. Somente com a experiência do *não-idêntico* é que poderíamos pensar numa forma de resistir ao domínio e emancipar o indivíduo, buscando sua reconciliação com o mundo, devolvendo ao indivíduo a possibilidade de obter uma experiência formativa por meio da arte.

## 2.2 A LIQUIDAÇÃO DO PARTICULAR PELO UNIVERSAL

A discussão acerca do *indústria cultural* e seus efeitos sobre a sociedade é que o particular, o individual está sendo liquidado pelos conceitos universais. Adorno nos propõe através de seu princípio da *não-identidade* pensar uma forma de resgatar a experiência individual negando a formação de conceitos para apreender a experiência de uma forma universal. Os conceitos que hoje pairam sobre a humanidade são apenas reflexo de uma totalidade falseada que aniquila a possibilidade de verdade. Porém para encontrar a verdade do particular, essa só se realizará no momento em que analisarmos o particular inserido numa totalidade social. A verdade do particular só será encontrada na determinação pelo universal.

Para Adorno, hoje o que domina é a pseudo-individualidade. As particularidades do eu não passam de mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas por uma falsa inserção no universal. A indústria monopoliza e condiciona essas particularidades fazendo passar por algo extremamente natural. Interfere nas particularidades em prol de uma massificação. Atua não só no indivíduo, mas também em tudo que o cerca, em especial na produção artística.

O individual reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo. Assim, por exemplo, o ar de obstinada reserva ou a postura elegante do indivíduo exibido numa cena determinada é algo que se produz em série exatamente como as fechaduras Yale, que só por frações de milímetros se distingue uma das outras. (ADORNO; HORKHEIMER, p. 128)

Adorno atenta para o fato de que a *indústria cultural* se vangloria por uma duvidosa harmonia entre o universal e o particular. Duvidosa porque ao mesmo tempo que quer que o indivíduo participe dessa universalidade ela o impede de possuir suas individualidades. A pseudo-individualidade “é um pressuposto para compreender e tirar da tragédia sua virulência: é só porque os indivíduos não são

mais indivíduos, mas sim meras encruzilhadas das tendências do universal, que é possível reintegrá-los totalmente na universalidade” (ADORNO, HORKHEIMER, p.128). O que falta no universal são referências sólidas para que o particular possa se amparar. A sociedade capitalista massacra essas referências e os valores individuais são transportados para o âmbito universal, onde as características individuais são organizadas e ditadas conforme o desejo do todo capitalista.

Por mais que a *sociedade totalmente administrada* vise à falsa reconciliação entre universal e particular, devemos considerar que hoje essa relação está condenada à esfera particular, uma vez que estamos inseridos numa sociedade individualista. Buscar uma identidade entre universal e particular é uma tarefa difícil. Segundo Adorno, a questão seria reestabelecer uma realização efetiva do universal na reconciliação das diferenças. O grande problema enfrentado hoje é tratar universalidade como sinônimo de igualdade. Tratar todos com igualdade é para o autor uma forma de discriminação, fato que ocorre frequentemente no mundo globalizado. É interessante, portanto,

Que todos os homens sejam iguais uns aos outros, é precisamente o que viria a calhar para a sociedade. Ela considera as diferenças reais ou imaginárias como marcas ignominiosas, que atestam que não se avançou o bastante, que algo escapou da máquina e não está inteiramente determinado pela totalidade. (ADORNO, 1993, p. 89)

A ideia da *indústria cultural* é homogeneizar o mundo. O que os detentores da indústria querem é o controle, não querem perder nada, nem ninguém. Tentam entrar em contato intimamente com cada um os fazendo se sentirem únicos, quando na verdade esse tratamento é igual para todos e através deste tratamento é que os indivíduos são dominados.

### **2.2.1 O problema da conciliação entre sujeito e objeto**

Adorno constata uma grande tensão da subjetividade e da objetividade nos indivíduos em relação com as obras de arte. O próprio conceito de arte converge com o de indústria cultural, que organizará os produtos como sistemas de estímulos, aos quais a teoria subjetiva da projeção faz ser vista como arte. Visto que:

Apesar de tudo, o comportamento adequado perante a arte, subsiste o momento subjectivo: quanto maior o esforço de participação da realização da obra e da sua dinâmica estrutural, tanto maior é a parte do sujeito investida na contemplação, tanto mais o sujeito, esquecido de si mesmo, percebe a objectividade. Também na recepção, a subjectividade mediatiza a objectividade. (ADORNO, 2003, p. 297)

Em consideração à subjectividade, percebe-se que o sujeito só se torna essencial para a obra de arte quando, a ela indiferente, se contrapõe e compensa a alienação ao substituir-se à própria coisa. Por outro lado a objectividade não é dada com conhecimento em sua plenitude e não é de forma alguma inquestionável nas obras. Ela se encontra na origem da diferença das exigências de seu problema e solução. Portanto,

A objectividade estética não é imediata, quem julga tê-la nas mãos engana-se. Se ela fosse algo de não-mediatizado, coincidiria com os fenômenos sensíveis da arte e escamotearia o seu momento espiritual; mas isso faz problema a si a outrem. Estética significa a busca das condições e mediações da objectividade da arte. (ADORNO, 2003, p. 297)

Para Adorno, o esquema da *indústria cultural* acaba por interferir na objectividade e na subjectividade. Além disso, pratica uma falsa reconciliação entre o universal e o particular. O todo na obra não tem conexão íntima com os particulares, pois é imposto a eles a partir de um esquema geral milimetricamente planejado. Aquilo que a abstração conceitual impõe friamente aos dados perceptivos é agora glorificado a partir do prazer lúdico que se infiltra na contemplação narcisista, que percebe tudo como satisfazendo o desejo de plenitude. As obras de arte abrem as portas da contemplação, ao se exporem de tal forma que a arte passa a ser vista como objeto de desejo e possível conquista, desorientando o indivíduo que não quer ser somente espectador, mas sim possuidor do objeto contemplado. Quando este descobre a verdade da obra de arte é como se fosse à verdade de si mesmo.

A subjectividade humana é invadida pela nova arte de mercado no tempo livre das pessoas, como já mencionado nessa pesquisa. No momento em que deveríamos estar com nós mesmos, a *arte de entretenimento* se infiltra impondo o *hobby* como uma nova forma de ideologia. Para Adorno, seria através do *hobby* que descansaríamos do trabalho árduo do dia a dia e conseguiríamos repor nossas energias para trabalhar no outro dia. O *hobby* busca sempre uma alienação. Impede qualquer forma de questionamento sobre as condições de trabalho e exploração que

vitimam o indivíduo.

A distinção entre trabalho e tempo livre foi inculcada como norma à consciência e inconsciência das pessoas. Como, segundo a moral do trabalho vigente, o tempo em que se está livre do trabalho têm por função restaurar a força de trabalho, o tempo livre do trabalho – precisamente porque é um mero apêndice do trabalho – vem a ser separado deste com zelo puritano. Aqui nos deparamos com um esquema de conduta do caráter burguês. Por um lado, deve-se estar concentrado no trabalho, não se distrair, não cometer disparates; sobre essa base, repousou outrora o trabalho assalariado, e suas normas foram interiorizadas. Por outro lado, deve o tempo livre, provavelmente para que depois se possa trabalhar melhor, não lembrar em nada o trabalho. Esta é a razão da imbecilidade de muitas ocupações do tempo livre. (ADORNO, 1995, p. 73)

Como esperar, portanto, que os indivíduos produzam algo de criativo em seu tempo livre? A conexão que se faz aqui com o problema da liquidação da arte é o fato de que a *indústria cultural* atuando diretamente na subjetividade humana, impedindo segundo Adorno, a capacidade produtiva e criativa das pessoas. Pois,

aquilo que produzem no tempo livre, na melhor das hipóteses, nem é muito melhor que o ominoso 'hobby': imitações de poesias ou pinturas, as quais, sob a divisão do trabalho, dificilmente revogável, outros fazem bem melhor que os artistas das horas vagas. (ADORNO, 1995, p. 77)

Percebe-se aí a interferência na formação do indivíduo que perde sua subjetividade, quando incluído dentro da sociedade capitalista da manipulação. Mas o que Adorno propõe é fortalecer esse indivíduo, na tentativa dele retomar a capacidade de questionar de forma crítica o lugar que ele ocupa e as funções que ele desempenha dentro dessa sociedade. A arte é uma das vias que proporciona “descortinar” o véu que reside sobre a nossa individualidade reprimida e muitas vezes vazia. Segundo Adorno, a arte tem a capacidade de libertar o indivíduo do estado atual em que se encontra e que foi imposto pela cultura de massa. Ela é uma práxis objetiva, expressão crítica e libertadora dos indivíduos frente à racionalidade instrumental.

### **2.2.2 Mímesis e Falsa Mímesis**

Antes de mais nada vale ressaltar que a mímesis, no contexto aqui trabalhado, não é o que os renascentistas chamavam de *imitation*. A definição supera a ideia platônica da capacidade de os objetos do mundo sensorial imitar o

modelo ideal do supra-sensível e vai mais além do que para Aristóteles seria a representação constituída a partir da ação humana. A *mímesis* em Adorno:

Não é imitação, é a inversão deste carácter da *mímesis* platônica. Ela diz muito mais respeito à concepção de arte do “Ion”. Ela sim é o regresso do irracional, do não conceitual, que pode ser encontrado no “Ion” a partir de uma visão secularizada. Adorno fala de um conteúdo metafísico da arte, o qual seria o próprio conteúdo de verdade da obra que não pode ser fabricado pelo homem, embora dado pela natureza e pela história, não na medida em que seja imitada, mas na medida em que se elabora o seu contrário; apesar da inversão, não deixa de existir a referência e o ponto de partida da natureza. (TIBURI, 1995, p. 101)

Para os propósitos do presente trabalho designa-se, portanto, *mímesis* uma atividade arcaica descrita como uma adaptação orgânica à natureza, implicando em uma identidade imediata entre sujeito e objeto. Na *Dialética do Esclarecimento* o significado de *mímesis* é exposto no interior da cultura. A *mímesis* que é: “um elemento que foi proscrito em prol do progresso racional da civilização; ela seria a assimilação física do indivíduo à natureza que ainda não estaria subjugada ao conceito e à racionalidade desejosos de poder”. (TIBURI, 1995, p. 85)

Nesta fase de indeterminação, o homem teve que escolher entre se sujeitar à natureza ou subjugá-la. Diante das ameaças externas e das limitações, do medo que a natureza impunha, cabia ao homem se emancipar desta e tornar-se seu senhor, na medida em que desenvolvesse um ego como instinto de sobrevivência para dominar essa natureza exterior. Para isso, ele precisa desenvolver métodos adequados:

Estes métodos e este fim representam a racionalidade e seu conteúdo instrumental-teleológico originário. Para desenvolvê-la – a racionalidade – o ego precisa reprimir a natureza no seu interior; para se tornar racional ele precisa eliminar o não racional nele contido. Na arte será apresentada a *mímesis* como retomada deste estado natural não racional que foi reprimido pela civilização, como manifestação do primitivo livre da racionalidade instrumental. (TIBURI, 1995, p. 147)

A arte é comportamento mimético, é o refúgio desse comportamento. O que deve se esperar é que o sujeito imitasse tudo que é diferente do que se espera. Porém no processo em que a arte se encontra vulgarizada, o objetivo é distanciar cada vez mais o sujeito do objeto. A *mímesis* aqui não pode, portanto, ser entendida como uma mera imitação do real, mas sim como uma dialética negativa da imitação que denuncia a violência da razão instrumental, pois na era técnica a arte torna-se medíocre quando ilude as relações sociais como mediação universal:

A oposição das obras de arte à dominação é *mímesis* desta. Elas devem assemelhar-se ao comportamento dominador para conduzir algo de qualitativamente diferente do mundo da dominação. Mesmo a atitude imanentemente polêmica das obras de arte perante o existente assume em si o princípio ao qual, aquela se submete e o desqualifica em simples ente; a racionalidade estética quer reparar os danos causados no exterior pela racionalidade dominadora da natureza. (ADORNO, 2003, p. 321-322)

Dessa forma, percebemos que a *mímesis* pode ter sua noção representada na natureza, no que concerne ao relacionamento do homem com o que lhe é externo. Será ela que ligará o homem ao mundo ambiente, mas para isso deveria existir um sujeito que fosse consciente destas possibilidades e como já foi visto anteriormente na tensão que existe entre objetividade e subjetividade. O indivíduo hoje perdeu esta última, tornando inviável uma *mímesis* verdadeira, a esse fenômeno Adorno dar o nome de falsa *mímesis*.

Na obra *Dialética do Esclarecimento* (1944), a falsa *mímesis* é de certa forma condenada por Adorno, pois é descrita como um processo de identificação perversa. E essa condenação é constatada devido ao fato de se recusar um acordo ou um compromisso com a realidade existente, realidade está constituída em bases autoritárias.

Substituindo o impulso mimético pela falsa *mímesis*, recairemos na identificação pela imitação. Segundo Adorno, somos incentivados a abandonar a tendência a representar os outros. Tal tendência de representar os outros implica a identificação. Essa só pode ocorrer pela aproximação com o objeto da identificação, mas o indivíduo obrigado a abandoná-la torna-se vazio. Antes, o igualar-se permitia a diferença; hoje, com a falsa *mímesis*, o igualar-se gera uma sociedade da competitividade que afirma seu poder, na criação de um “nós” identificante nivelador.

Porém, Adorno atenta para o fato de que a *mímesis* desenvolve esse caráter negativo quando inserido na sociedade administrada. Por outro lado ela aparece como instância que possibilita outra forma de experiência, ou seja, uma não vinculada à racionalidade instrumental. Ela representa o retorno ao belo natural, a uma arte não subjugada. Adorno mostra que esse retorno só seria possível em uma humanidade liberada, visto que o que foi um dia verdadeiro e falseado posteriormente no decorrer da história, só pode voltar a se manifestar se fossem modificadas as condições com as quais liquidaram a verdade em épocas anteriores.

## 2.3 NÃO INTENCIONALIDADE NA PRODUÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE

### 2.3.1 O belo natural livre de intenções

A arte é livre e não se limita a uma determinada condição. É a expressão mais verdadeira do homem que tem o poder de causar bem estar (*aisthesis*) através do valor que representa: a beleza, o belo. Este valor de verdade que a arte possui é o que fará a sintonia do indivíduo com a obra. Se a arte pretende uma *mímesis* da natureza, Adorno aponta que essa imitação seria a do belo natural. As forças produtivas, por sua vez, acabaram por substituir o belo natural pelo belo artístico. A *mímesis* do belo natural não seria dominação, mas o único lugar da liberdade possível.

O belo, na natureza, é o que aparece como algo mais do que o que existe literalmente no seu lugar. Sem receptividade, não existiria uma tal expressão objetiva, mas ela não se reduz ao sujeito; o belo natural aponta para o primado do objeto na experiência subjetiva. Ele é percebido ao mesmo tempo como algo de compulsivamente obrigatório e como incompreensível, que espera interrogativamente a sua resolução [...] Sob este seu aspecto, a arte é, em vez de imitação da natureza, uma imitação do belo natural. (ADORNO, 2003, p. 87)

Para Adorno, a intenção não é um ingrediente essencial da obra de arte. A intenção jamais deve aparecer numa arte verdadeira. A obra de arte só é considerada arte quando vira ruína, pois somente naquele momento ela se liberta das vicissitudes históricas. A arte procura imitar uma expressão, que não incluiria intenção humana. Esta é apenas o seu veículo. Quanto mais perfeita uma obra de arte, mais as intenções dela se ausentam. A natureza, indiretamente o conteúdo de verdade da arte, elabora imediatamente o seu contrário. Se a linguagem da natureza é muda, a arte aspira a fazer falar o silêncio, exposta ao insucesso pela contradição insuperável entre esta ideia, que impõe o esforço desesperado, e aquela, a que se aplica o esforço, de um não intencional puro e simples.

A intenção das obras de arte, porém, é muito pouco o seu conteúdo – não porque não esteja garantido a qualquer intenção, por mais sobriedade que esteja aprontada, que a obra a realize -: apenas um rigorismo obtuso a poderia desqualificar como momento. (ADORNO, 2003, p. 173)



Ao falar de arte livre de intenções, Adorno faz menção à arte moderna radical (de vanguarda)<sup>10</sup>, se apropriando da idéia kantiana de uma finalidade sem fim. Para ele, a arte na contemporaneidade perdeu uma função específica, estando vinculada a valores de uma determinada classe social ou a valores éticos e religiosos. A arte na contemporaneidade, isto é, que pertence à *indústria cultural*, é cheia de intenções, procura a todo custo ser e fazer obra de arte. O desenvolvimento do mercado acabou favorecendo a dispersão dos fins a que a arte poderia servir. Com efeito, a arte moderna radical, ainda recusando a dominação da indústria capitalista, foi sempre uma arte que se nutria do vínculo difuso que a obra possui com aquele que vai adquiri-la. Ao contrário da *indústria cultural*, a arte não tem uma função de divertimento; ela pretende ser conhecimento. E para obter esse conhecimento a arte não deveria continuar a “fingir harmonia e melodia num mundo pouco melodioso ou harmônico” (KOTHE, 1978, p. 48). A seriedade do prazer artístico faz com que ela seja diferente do que se experimenta nos meios de comunicação de massa. A arte de vanguarda apresenta uma força que expressa o sofrimento cotidiano, faz uso de matérias que chocam nossa sensibilidade. Para Adorno:

Os sinais de desorganização são o selo de autenticidade do modernismo; aquilo pelo qual ela nega desesperadamente o encerramento da invariância. A explosão é um dos seus invariantes. A energia antitradicionalista transforma-se em turbilhão devorador. Nesta medida, o Moderno é um mito, voltado contra si mesmo; a sua intemporalidade torna-se catástrofe do instante que rompe a continuidade temporal. O conceito de Benjamin de “imagem dialéctica” encerra este momento. Mesmo quando o Moderno conserva, enquanto técnicas, aquisições tradicionais, estas são suprimidas pelo choque que não deixa nenhuma herança intacta. (ADORNO, 2003, p. 35)

A arte moderna vanguardista<sup>11</sup>, não subjugada pela indústria cultural, não aceita nenhuma tentativa de ser inserida a parâmetros socialmente determinados e aceitáveis. Ela

surgiu historicamente como algo de qualitativo, como diferença dos modelos

---

<sup>10</sup> “É compreensível o choque sofrido por Adorno, criado no meio da vanguarda musical vienense dos anos 20 (em contato direto com figuras como Schönberg, Alban Berg e Webern), quando ouviu as músicas das estações de rádio norte-americanas.” (KOTHE, 1978, p. 48)

<sup>11</sup> “As artes de vanguarda do modernismo anunciavam, com antecedência, e muito antes do que qualquer futurologista, o colapso da sociedade liberal-burguesa. Em 1914, a Europa já convivia com o modernismo nas artes, manifestado nos diversos estilos: o cubismo, o expressionismo, o abstracionismo, o funcionalismo com sua defesa do não uso de ornamentos na arquitetura, a atonalidade musical, com a técnica atonal de Schönberg, o rompimento da tradição na literatura etc.” (HOBSBAWM, 1995, p. 178).

esgotados; eis porque não é puramente temporal; isso ajuda, aliás, a explicar que ela, por um lado, integrou traços invariantes, os quais lhe são habitualmente censurados, e que, por outro lado, não é possível anulá-la como ultrapassada. (ADORNO, 2003, p. 303)

É por isso que Adorno define-a como uma antítese social da sociedade, pois despreza normas e preceitos de estruturação preconcebidos, rejeitando modelos éticos, políticos e religiosos que possam determinar previamente a sua forma. No campo do cinema ele se concentra em cineastas vanguardistas como Eisenstein e nas técnicas de montagem que cineastas do início do século XX desenvolviam.

O filme encontra-se diante do dilema de encontrar um procedimento que não decaia, tornando-o arte industrial e, por outro lado, sem cair no meramente documentário. A resposta que primeiramente se apresenta é, como há quarenta anos, a montagem que não se imiscui nas coisas, mas as recoloca em constelações escriturais. [...] O apenas montado, sem acréscimo de intenção nos detalhes, nega-se a assumir intenções unicamente com princípio da montagem. (ADORNO, 1986, p. 105)

A arte moderna de vanguarda, apesar de possuir um estilo mais simples, tem como característica principal mostrar-se incompreensível, enigmática, por isso é valorizada por Adorno, visto que o autor considera uma obra de arte aquela que possui enigmas que suscitam investigações, isto é, que sejam passíveis de interpretações. Era uma arte que deveria fazer justiça ao poder crítico que possui, dando testemunho da dizimação do sujeito na vida moderna. Para Adorno, “somente escritores como Beckett, Celan ou Kafka faziam justiça ao poder crítico da arte e davam esse testemunho” (JAY, 1988, p. 117). É uma arte que expressa racionalmente à irracionalidade social, nas palavras de Adorno ela “conserva a imagem do seu objetivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existente da sua irracionalidade, da sua absurdidade”. (ADORNO, 2003, p. 68)

### **2.3.2 Arte livre de intenções a caminho de uma arte emancipada**

Adorno apresenta a tese de uma arte que, devido ao seu caráter expressivo, não esteja comprometida com a racionalidade instrumental, pois a “relevância da tecnologia nas obras de arte não deve instigar a submetê-las àquele tipo de razão, que suscitou a tecnologia e nela se prolonga” (ADORNO, 2003, p.

295). Para Adorno, a arte é o refúgio da racionalidade, mesmo demonstrando que sua existência está ameaçada na sociedade atual não se pode ignorar o potencial que ela possui.

Como foi dito anteriormente, nem toda arte pode ser vista como autêntica. Existe uma arte que serve aos interesses do capital, neutralizando qualquer perspectiva de cognição. A arte do entretenimento não pode desempenhar o papel de emancipação do sujeito, uma vez que “existe um ramo industrial que explora econômica e ideologicamente a necessidade humana de cultura e que possui, portanto, objetivos antagônicos aos da arte no sentido convencional” (DUARTE, 2007, p 111), seu objetivo é ser comercializável e gerar lucro.

Assiste-se, portanto, a uma progressiva inserção da arte na esfera da indústria capitalista. Rebaixando as obras do nível de mercadorias que obedecem à lei da oferta e da procura, fazendo a arte entrar no ciclo da produção(...). A arte precisa se tornar ‘palpável’, acessível ao amador que deixa de percebê-la como expressão de uma vida melhor que a que suporta. Se bem que reconhecida como não consumível, no sentido próprio do termo, a arte é para o amador, como o produto de luxo para o consumidor. (JIMENEZ, 1977, p 85)

Na história da filosofia, o discurso estético não possui uma uniformidade característica como em outros temas. Entre os filósofos, a concepção de arte sempre oscilou em diferentes perspectivas. Mas sempre convergia a um mesmo ponto, em dar a arte um status privilegiado em suas teorias. Todo o discurso sobre a arte objetivava conferir-lhe certa importância como autêntica expressão do conhecimento. Adorno confere essa importância à arte, e por isso adota em sua filosofia o “ensaio” como forma de vínculo entre arte e pesquisa. Valorizar a arte, contudo, significa em seu pensamento algo mais do que a reflexão estética. Ela se torna relevante quando está inserida em uma crítica da cultura, da sociedade capitalista, da razão científica, da cultura do entretenimento e alienação das consciências. Não se pode, pois, desvincular o discurso estético de Adorno do projeto da Teoria Crítica.

A arte no mundo contemporâneo só resiste enquanto pode ser crítica e filosófica para garantir seu direito à existência. Pois, “a arte parece estar condenada à situação aporética, e toda tentativa atual, para dela escapar, está para Adorno, destinada ao fracasso” (JIMENEZ, 1977, p 157). Ela se encontra num verdadeiro

estado de paralisia, pois mesmo tendo se livrado das funções que outrora exercia – funções culturais, religiosas ou morais – o mundo capitalista soube atribuir-lhe um lugar específico no seio da realidade social. A arte acaba se integrando na rotina das mercadorias. Sua autonomia, conquistada depois de muito esforço, se volta contra ela, sendo levada também a ser veículo ideológico do poder social:

A aporia é uma das consequências do duplo caráter da obra, ‘polêmico’ e ‘ideológico’. Ela é polêmica porque sua simples presença na realidade social já traz em si uma condenação do mundo existente. Ela é igualmente ideológica, já que, produto do trabalho social, ela ilustra os efeitos da dominação, de que constitui um testemunho. (JIMENEZ, 1977, p 147)

Na obra *Dialética do Esclarecimento (1944)* e na sua *Teoria Estética (1970)* Adorno aproxima a arte à crítica filosófica e nos mostra o poder que a arte hoje possui de manipular e atuar na reificação do indivíduo, constatando o fato que a razão instrumental invadiu a área da cultura e da criação artística, deturpando o seu papel social. É a busca por uma arte emancipada que faz com que Adorno desenvolva sua teoria crítica como forma de recuperar uma verdadeira dimensão social da arte.

Adorno contrapõe os produtos da indústria cultural ao sentido de obra de arte autêntica e séria. A arte autêntica possui um valor de verdade, pois se mostrava muito distante da precária condição material humana e, ao mesmo tempo, se manifestava como protesto à ordem vigente. Quando a arte protesta negando o âmbito das relações sócio-econômicas, ela atrai para si uma “promessa de felicidade”, que significa afirmar no contexto da obra uma possibilidade para o futuro. A indústria cultural transforma a arte em diversão:

A arte, na medida em que corresponde a uma necessidade social, se torna uma empresa movida pelo lucro: duplamente rentável, já que permite manter o *status quo* e satisfazer necessidades perpetuamente recriadas e condicionadas no consumidor, que nem mais toma consciência de que no interior da falsa totalidade não pode existir satisfação autêntica. (JIMENEZ, 1977, p 86)

A arte emancipada deve recuperar seu caráter libertador, ao passo que a sociedade também haveria de recuperar sua autorreflexão, o que parece permanecer apenas uma promessa. Adorno nos convida para uma nova leitura da obra de arte, tomando consciência dessa realidade sem saída, na qual a arte se encontra. Adorno busca uma arte livre dos ditames do mercado. Valorizar a arte que

surge entre as camadas mais populares e as ditas marginalizadas, as quais não estejam corrompidas pelo interesse econômico da indústria cultural é o primeiro passo em busca de uma arte emancipada. Geralmente essas artes tidas como marginalizadas são deixadas de lado por serem de difícil compreensão, visto que a *Kulturindustrie* impõe esquematismos para que o indivíduo só se aproxime do que é mais fácil de assimilar, sem muita reflexão. Todos inseridos na *indústria cultural* são

livres para dançar e para se divertir, do mesmo modo que, desde a neutralização histórica da religião, são livres para entrar em qualquer uma das inúmeras seitas. Mas a liberdade de escolha da ideologia, que reflete sempre a coerção econômica, revela-se em todos os setores como a liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985. p 138)

A indústria acaba sempre impondo o igual e marginalizando o diferente. Para Adorno, será nesse diferente que a arte desenvolverá características emancipatórias. Um diferente capaz de devolver para o indivíduo a capacidade de questionar o papel que desempenha dentro da sociedade totalmente administrada. Para Adorno, a arte emancipada teria de se retirar desse caráter coletivo de dominação e ser colocada a serviço de um propósito iluminista, capazes de libertar o indivíduo dessa dominação que o cega.

Trabalhar a desartificação (*Entkunstung*) da arte e os conceitos que norteiam a crítica de Adorno ao estado aporético no qual a arte se encontra, foi à forma de iniciar a pesquisa que pretende se lançar em busca da resposta se o cinema teria uma capacidade formativa. Visto que pensar numa formação através do cinema só seria possível se aproximarmos o fenômeno cinematográfico ao que Adorno considera uma obra de arte.

### 3 O PODER DOS *MASS MEDIA*: CINEMA DEIXA DE SER ARTE?

“De fato, o cinema é uma indústria, mas há que convir que a construção de catedrais também foi, literal e materialmente falando, uma indústria, pela magnitude dos meios técnicos, financeiros e humanos que exigia, o que não impediu a elevação desses prédios rumo à beleza..”

(MARTIN, 1990, p. 14-15).

Como visto no capítulo anterior, é evidente que a inserção da arte nos moldes capitalistas da indústria cultural, condicionou uma barbárie cultural. Adorno aponta que cinema, rádio, televisão e revistas constituem um sistema<sup>12</sup>. Detentores de uma força extrema são capazes de se infiltrar no íntimo de cada um, atuando na dominação e controle dos indivíduos/consumidores. Sem dúvida alguma, televisão e rádio recebem um destaque importante dentro dos *mass media*. Atingem a grande massa que muitas vezes realizam suas atividades cotidianas ouvindo os sons agradáveis que o rádio quer proporcionar. A televisão por sua vez está em todos os lares, utiliza-se das imagens para prender a atenção dos espectadores, domesticando e os deixando sempre aptos e atentos para o que ela se propõe a divulgar e propagar como verdade. O poder dos *mass media* aumenta na medida em que estes são subjugados pela indústria cultural. Para Adorno:

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural [...] Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104)

O que se deve fazer é filtrar tudo que a *indústria cultural* oferece. Os *mass media* transmitem as informações, mas quem controla tais informações? Por trás desse grande sistema existem os reais detentores da força que manipula os indivíduos. O sistema liberando continuamente informações, às vezes incompletas e sempre as que realmente interessam para manter a ordem estabelecida. Faz essa divulgação através da publicidade utilizando os *mass media* para divulgar o “lixo” que propositalmente produzem, como bem observa Adorno. Assim orientam o mercado, conferindo a tudo um ar de semelhança. Não querem correr o risco de

<sup>12</sup> Theodor Adorno mostra na *Dialética do Esclarecimento* que “cada setor é coerente em si mesmo e todos os são em conjunto”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 99)

acrescentar algo novo, valorizam as formas fixas de seus produtos, sejam eles as histórias curtas, responsáveis pelas grandes bilheterias ou um programa que não tenha compromisso social, mas capaz de prender uma grande audiência para qual os produtos de são constantemente anunciados seja na televisão, rádio ou expostos na grande tela no desenrolar de um filme.

O poder dos *mass media* se comprova no consumo. Para isso são utilizadas inovações tecnológicas persuadindo cada vez mais o indivíduo, ao aproximá-lo da mercadoria desejada. A técnica prende os consumidores, o poder social que atua nos indivíduos é “afirmado na onipresença do estereótipo imposto pela técnica” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 112). Sem dúvida:

a indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitiço das mercadorias. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 111)

A *indústria cultural* constitui uma fraude da racionalidade iluminista que ao absolutizar a ciência permitiu que ela se transformasse em tecnicismo a serviço do lucro e do capital. Lucro este que aparece através da publicidade, por isso somente as grandes marcas e empresas são capazes de anunciar seus produtos. A divulgação feita através dos *mass media* criam estereótipos, tanto de uma imagem de uma pessoa como produto, aludindo a um sucesso profissional ou pessoal, onde:

O efeito, o truque, cada desempenho isolado e repetível foram sempre cúmplices da exibição de mercadorias para fins publicitários, e atualmente todo *close* de uma atriz de cinema serve de publicidade de seu nome, todo sucesso tornou-se um *plug\** de sua melodia. Tanto técnica quanto economicamente, a publicidade e a indústria cultural se confundem. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 135)

O cinema, devido toda a sua magnitude e dimensão social que inicialmente se propôs, foi imediatamente capturado pela *indústria cultural*<sup>13</sup>. Sua ideologia estava transformada em negócio. Para Adorno, o que a indústria fazia com o cinema era sua adaptação. Exibia o que o público necessitava em determinado

---

<sup>13</sup> Importante destacar que as considerações iniciais feitas, pelo autor, ao cinema se referem ao cinema Hollywoodiano, o qual Adorno vivenciou de perto no momento de seu exílio nos Estados Unidos.

momento, necessidade que procurava uma identificação, muitas vezes que nem existia. Essa identificação era evidenciada na medida em que o espectador não precisaria fazer nenhum esforço para entender o enredo que se desenrolava diante de seus olhos, visto que:

o espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento -, mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113)

A indústria faz com que o indivíduo obtenha a ideia de que é livre, quando na verdade ela pretende dirigir e orientar todas as suas decisões e atitudes. Falseia uma liberdade de escolha que recai sempre na mesma coisa. Essa falsa liberdade ideológica é baseada, segundo Adorno, na coerção econômica do indivíduo que acha que possui liberdade dentro de toda essa dominação da técnica que promove a padronização e à produção em série sacrificando a lógica da obra de arte.

### 3.1 ARTE E CULTURA COMO FORMA DE DOMINAÇÃO

Falar sobre o tema cultura significa ser confrontado com a grandeza do que este termo engloba e do que é ou não cultura. Nos sentidos atribuídos a esta palavra temos em primeiro lugar que “cultura significa todo um modo de vida: práticas, rituais, instituições e artefatos materiais, assim como textos, ideias e imagens” (JAY, 1988, p. 102), no segundo sentido podemos atribuir a ideia de que a “cultura é identificada à arte, à filosofia, à literatura, à educação formal, ao teatro etc., aos chamados ‘propósitos humanizadores’ dos homens ‘cultivados’”. (JAY, 1988, p. 102)

Adorno foi um analista da cultura em seus múltiplos sentidos, buscou estudar e desenvolver teorias que melhor exemplificassem o uso da cultura e as produções de arte em todas suas manifestações dentro da indústria cultural.

Na base do seu interesse pelo conceito mais amplo de cultura estava sua insistência no inevitável entrelaçamento entre a realidade material e a realidade ideal ou espiritual. Distinguir de maneira abstrata entre uma alta esfera cultural, alegadamente desinteressada, e as necessidades e interesses humanos mais básicos significa negar o momento hedonista de toda cultura genuína, cujo componente sensual contém uma prefiguração somática de uma felicidade futura mais generalizada. (JAY, 1988, p. 103)



Entenderemos por cultura não só os sentidos acima mencionados, mas também os meios utilizados para difusão dessa arte, como os *mass media* que servirão de instrumentos de manipulação da consciência do indivíduo. Assim como a cultura, o indivíduo dentro do contexto da *indústria cultural* é visto como mercadoria.

Como uma das expressões da cultura, a arte será também um objeto de manipulação utilizado para aprisionar cada vez mais o indivíduo. Tanto a cultura de massa como a cultura de elite sofre críticas de Adorno por não mostrarem mais seu real objetivo de esclarecimento e difusão do saber. Para Adorno, “toda cultura, elevada ou não, contém um momento de barbárie” (JAY, 1988, p. 108).

Igualar a cultura a uma mercadoria não é nenhuma surpresa, basta olhar o papel que a cultura representa no capitalismo. Adorno já alegava que “os produtos da indústria cultural não são obras de arte posteriormente transformadas em mercadoria; eles são na realidade, produzidos desde o início como itens fungíveis a serem vendidos no mercado” (JAY, 1988, p. 110). A cultura é transformada em um mercado, onde as obras de arte são os produtos criados para a troca e não para satisfazer ou atender quaisquer necessidades reais.

A cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não pode mais usá-la. É por isso que ela se funde com a publicidade. Quanto mais destituída de sentido esta parece ser no regime do monopólio, mais todo-poderosa ela se torna. (ADORNO; HORKHEIMER, p. 134)

Cultura e indivíduo estão intimamente ligados dentro da *indústria cultural*, pois um influenciará na formação do outro e vice-versa. A formação do indivíduo por meio dessa perspectiva cultural – redução da cultura à mercadoria – seria propiciada não pelo desenvolvimento de uma interioridade, mas pela contínua exteriorização ou projeção, visto que a identificação forjada com as imagens da publicidade que não se distinguem mais das mercadorias é, no capitalismo, voltada à reprodução do capital: ou como reprodução da força do trabalho ou como ampliação do lucro, e não permite que o indivíduo preserve sua diferença.

Dependência e servidão dos homens, objetivo último da indústria cultural, não poderiam ser mais fielmente caracterizadas do que por aquela pessoa estudada numa pesquisa norte-americana, que pensava que as angústias dos tempos presentes teriam fim se as pessoas se limitassem a seguir as personalidades preeminentes. A satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas ao despertar nelas a sensação confortável de

que o mundo está em ordem, frustra-as na própria felicidade que ela ilusoriamente lhes propicia. (ADORNO, 1986, p. 99)

Se a *indústria cultural* visa, de acordo com Adorno, a conformação do indivíduo com o existente e com isso a reprodução da sociedade atual, a formação desse indivíduo deve ser limitada na percepção, na cognição e na sensibilidade. Numa sociedade na qual indivíduo e sujeito não coincidem, na qual o indivíduo não pode ser sujeito, por mais que a responsabilidade de seus atos recaia sobre si, a percepção, o pensamento e a sensibilidade serão restringidos.

A *Kulturindustrie* veicula, enfaticamente, ilusões de uma sociedade justa, democrática, livre, e, acima de tudo, feliz, quando na verdade ela não passa de um sistema que exerce o papel de portador e mantedor da ideologia dominante; assim, este sistema cumpre seu papel falsificador das relações entre os homens e destes com a natureza. A ideologia presente na *indústria cultural* substitui a realização de valores humanos pela adaptação à realidade estabelecida, negando ao sujeito uma consciência social, reduzindo-o à consciência particular e alienada, expropriada de si. Para Adorno a dominação dos seres humanos é exercida através do processo técnico, ou seja, a subjetividade humana ainda conforma-se ao fetichismo da mercadoria e à coisificação. Este termo coisificação designa de forma particular a alienação por parte do sistema capitalista, ao ponto de desfigurar até a faculdade mimética do homem, agora transformado em uma mercadoria dentro de uma sociedade totalmente administrada (*Verwaltete Gesellschaft*).

### **3.1.1 Mass media x Obra de arte**

A arte para Adorno é o que libertará o homem dos grilhões da *indústria cultural*. Mas como identificar, na sociedade atual, uma verdadeira obra de arte que não se desvinculou de seu papel social? Os *mass media* no intuito de divulgar e tornar as obras de arte acessíveis acaba por corrompê-las. As obras de arte deveriam vir como um protesto, como algo que instigasse o indivíduo a questionar sua situação diante da exploração do mercado.

Como já foi visto, Adorno mostra que o “conteúdo de verdade das obras de arte se funde com seu conteúdo crítico” (ADORNO, 2003, p. 49), conteúdo este que se perde a partir do momento que os *mass media* se ligam a obra de arte. Tudo que a máquina capitalista deseja é divulgar seus produtos, mesmo que ao grande

sacrifício do potencial crítico das obras de arte. Não interessa aos detentores do capital a obra transmitir seu papel social. Só interessa sua comercialização. Através da pressão socioeconômica as obras de arte são transformadas em mercadorias, visto que:

no próprio cinema, os momentos industriais e estético-artesanais divergem sob a pressão socioeconômica. A industrialização radical da arte, a sua adaptação integral aos padrões técnicos alcançados, colidem com o que na arte se recusa à integração. (ADORNO, 2003, p. 244)

Para Adorno uma obra de arte só se torna viva a partir do momento em que se estabelece a relação entre sujeito contemplador e objeto contemplado, pois “a experiência estética é viva a partir do objeto, no instante em que as obras de arte, sob o seu olhar, se tornam vivas” (ADORNO, 2003, p. 199). É somente através da imersão contemplativa que o caráter imanente da obra é libertado. As obras falam, e será através dessa fala que elas se movimentam, pois elas não são um ser, mas sim um devir. Mas esse vir a ser da obra só se realiza nas experiências individuais do contemplador que deve realizar um processo de relação do todo às partes. Esta relação do todo com as partes é que dá esse caráter de devir à obra de arte. Adorno mostra que a obra de arte não é algo definitivo, mas sim algo em movimento que a todo o momento estabelece comunicação entre as suas partes e seu todo. Essa relação entre as partes e o todo é corrompida dentro da sociedade atual, pois muitas obras acabam privilegiando elementos particulares, ou seja, só privilegia algumas de suas partes, destruindo essa relação todo/parte que deve existir para que a obra seja considerada obra de arte.

A cegueira da obra de arte não só é um correlativo do universal que domina a natureza, mas o seu correlato, como também sempre o cego e o vazio se pertencem abstratamente um ao outro. Nenhum elemento particular é legítimo na obra de arte que, mediante a sua particularização, não se torne também universal. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 132)

O que se percebe hoje, com o avanço da *indústria cultural*, é que tudo tem a pretensão de ser arte. A obra de arte, segundo Adorno, é comportamento, ela se realiza através da historicidade em que se encontra, devendo possuir a marca de quem a faz e para se tornar uma verdadeira obra de arte deve abrir diversas interpretações para quem a contempla. A recepção/interpretação concede a capacidade da arte se transformar em obra de arte, com seu devido êxito. Mas

devido a toda essa racionalidade técnica que se impõe sobre as obras, como reconhecer uma verdadeira obra de arte nos dias atuais? Já que a sociedade manipulada recepciona como arte aquilo que a ideologia denomina como tal.

A técnica<sup>14</sup> invade a produção do artista que se entrega a ela a fim de obter o real objetivo de sua obra no mundo contemporâneo: a comercialização do que é produzido.

Nesse momento os *mass media* atuam sobre a obra de arte, classificando como objetos de arte aquele capaz de ser comercializado, não se preocupa mais com a relação que o objeto contemplado deve estabelecer com o sujeito contemplador. A preocupação agora é com o produto gerado e o consumidor que o deseja. As obras de arte perdem sua qualidade ao passo que é produzida em quantidades, todos querem possuir e a produção deve ser acelerada, pois sem qualidade a obra é descartada facilmente e o indivíduo fica novamente em busca de obter outra, visto que indústria possibilita essa forçada aproximação das obras tornando-as mais acessíveis aos indivíduos.

Atualmente as obras de arte são apresentadas como os *slogans* políticos e, como eles, inculcadas a um público relutante a preços reduzidos. Elas tornaram-se tão acessíveis quanto os parques públicos. Mas isso não significa que, ao perderem o caráter de autêntica mercadoria, estariam preservadas na vida de uma sociedade livre, mas, ao contrário, que agora caiu também a última proteção contra sua degradação em bens culturais. (ADORNO, 2003, p. 25)

Os filmes são a marca dessa produção que descartou a qualidade em prol da quantidade e que hoje atinge toda a massa. Eles conseguem invadir a vida de cada indivíduo através de sua força inovadora. O cinema ao surgir veio com a marca da inovação, imagens em movimento transmitiam prazer nos espectadores. Caberia ao cinema, como obra de arte, instigar o indivíduo a refletir sobre os problemas do cotidiano. Desde a época de seu surgimento para os dias de hoje, o que se percebe é a produção em larga escala de filmes produzidos com o intuito de gerar

---

<sup>14</sup> Ao falar sobre a relação entre técnica e obra de arte, Adorno mostra que “A técnica não surgiu de nenhum modo como tapa-buracos a partir de fora, embora a história da arte conheça momentos que se assemelham às revoluções técnicas da produção material. A tecnificação impõe a disponibilidade como princípio. Para se legitimar, pode apelar para o fato de que as grandes obras de arte tradicionais, que desde Palladio apenas intermitentemente estavam ligadas ao conhecimento dos processos técnicos, recebem no entanto a sua autenticidade do critério da sua perfeição técnica, até que a tecnologia faça explodir os processos tradicionais. É retrospectivamente que a técnica se deve reconhecer como constituinte da arte, mesmo para o passado, de um modo incomparavelmente muito mais agudo do que o admite a ideologia cultural que, segundo ela afirma, imagina a era técnica da arte como posteridade e declínio do que outrora foi espontaneamente humano”. (ADORNO, 2003, p. 75)

enriquecimento para a indústria cinematográfica e sem fins emancipadores. A *teoria crítica* busca meios de libertar o indivíduo da alienação e conduzi-lo para uma emancipação. Formar indivíduos conscientes e capazes de julgar deve ser o propósito a ser alcançado pela sociedade, ideal este que tem a arte como uma via de salvação e a educação como *Bildung* (formação).

O que move essa pesquisa é saber em qual momento o cinema poderia ser capaz de participar dessa emancipação e formação do indivíduo. Haja visto Theodor Adorno ser considerado um pessimista com relação ao poder dos filmes inseridos na indústria cinematográfica que não visam outra coisa senão o lucro.

### 3.1.2 Crítica ao papel do cinema na *Kulturindustrie*

“O cinema e a rádio não precisam mais se apresentar como arte” (ADORNO; HORKHEIMER, p. 100). É com essa afirmação de Theodor Adorno em seu texto *Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* que podemos concluir de antemão a regressão, devido a total diminuição de percepção crítica no cinema da *indústria cultural*. Antes considerado uma arte voltada para o lazer, entretenimento e reflexão, o cinema a partir da década de 40, passa a ser visto por Adorno como um meio eficaz de dominação.

Adorno não desenvolveu uma teoria fechada acerca do cinema, mas em sua obra *Dialética do Esclarecimento* (1944), especificamente no capítulo que trata da *Indústria cultural*, dedicou uma grande quantidade de pensamentos e observações que instigam o leitor a questionar o papel do cinema no atual estado de manipulação dos indivíduos pela indústria cultural. Tratando o indivíduo como espectador e a vida do mesmo como um roteiro, Adorno desenvolve sua obra na direção de exibir ao leitor o modo com o qual os filmes invadem a capacidade reflexiva do indivíduo.

Voltando nosso pensamento para a história do cinema, descobrimos que a primeira exibição cinematográfica vista pelo mundo foi à saída de empregados da fábrica Lumière, posteriormente outro filme dos irmãos Lumière foi exibido. O filme era *A chegada de um trem à estação de La Ciotat* (1885), onde:

A câmera foi colocada perto dos trilhos, de modo que o trem aumentava

gradualmente de tamanho conforme se aproximava, até parecer que atravessaria a tela e invadiria a sala. As pessoas se abaixavam, gritavam ou levantavam para sair. Sentiam a emoção, como se estivessem em uma montanha-russa. (COUSINS, 2013, p. 23)

Podem parecer cenas simples, mas nestas primeiras exposições é nítido o papel que o cinema deveria desenvolver: transmitir a realidade mostrando pessoas comuns, seu dia a dia, gerar discussões, provocar o raciocínio, despertar sensações de prazer. O cinema vinha como uma revelação do mundo, no qual estava inserido. Deveria instigar a inclusão social e cultural a fim de integrar uma coletividade, abrindo espaço para a discussão sobre uma produção e as ideias que surgiam com o desenrolar do enredo do filme. Theodor Adorno, sem dúvida compreendia que o papel do cinema, livre de influências do mercado deveriam ser estas. Mas ao vivenciar de perto a força e os produtos gerados pelo cinema Hollywoodiano, percebeu o desvio do papel social do cinema a caminho de um papel comercial. O cinema “se define a si mesmo como indústria, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100).

A indústria busca a todo custo uma aproximação do indivíduo com a realidade apresentada na tela, não existe a preocupação de exibir a realidade, mas sim a fantasia, ditada e imposta sem questionamentos:

A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104)

Ao falar dos filmes, Adorno aponta que muitas vezes somos impedidos de usar de nossa imaginação, de criar nossas próprias ideias relativas ao desenrolar do filme. Os filmes paralisam essa nossa capacidade em benefício do que eles acham que seja mais objetivo e prático para as pessoas. Impede nossas próprias opiniões, deixando que nossos valores sejam regidos por esta indústria, entregando nossos sentidos e sentimentos nas mãos da indústria cultural, originando desta forma uma sociedade formada por pessoas manipuladas ideologicamente.

Por isso o filme é considerado, um dos principais produtos da indústria, pois ele adentra o espectador, paralisa a capacidade de imaginação em virtude de

sua própria constituição objetiva:

São feitos de tão forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104-105)

O espectador traz a fantasia fílmica para a sua realidade, ao passo que se projeta no enredo que acaba de assistir. E quanto melhor a técnica utilizada para a produção do filme, maior é o poder de persuasão para que se torne mais fácil “obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104). O cinema propicia uma relação de reconhecimento, a partir do enredo que retrata o cotidiano e desse modo o processo de identificação acentua a relação mimética do sujeito com a imagem. Daí percebe-se um dos objetivos da indústria cultural, fazer com que o indivíduo crie a ilusão de que ele é capaz de ser e possuir o que quiser.

A ideologia dominante não escolhe gênero de filmes, sejam eles: romance, policial, comédia, animações, a lógica do capital pretende se fazer presente e invadir seus enredos. A indústria tem a pretensão de controlar tudo, controla os sustos provocados pelas cenas, o prazer obtido através do som de uma certa cena de romance e até mesmo a crueldade das animações eles conseguem transformar em diversão. Adorno mostra que,

As primeiras sequências do filme de animação ainda esboçam uma ação temática, destinada, porém, a ser demolida no curso do filme: sob a gritaria do público, o protagonista é jogado para cá e para lá como um farrapo. Assim a quantidade da diversão organizada converte-se na qualidade da crueldade organizada. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114)

Nada deve escapar aos olhos do espectador, mesmo este estando cansado os filmes sabem o momento certo de produzir estímulos para prender a atenção. Para nosso autor, o indivíduo não tem o direito de mostrar sua estupidez deve acompanhar tudo e diante da esperteza a qual o espetáculo se propõe. É preciso reagir de forma positiva diante do que está sendo exibido. A indústria se vangloria por ter uma função de distração, mas essa função é facilmente questionada quando percebemos que a distração também é manipulada.

Com a pergunta: o que as pessoas querem? *A indústria cultural* se utiliza

do filme para penetrar na subjetividade humana quando na verdade o que se propôs a fazer desde o início, foi desacostumar o indivíduo de sua subjetividade. A indústria pretende quebrar todas as barreiras que se dirija contra ao seu “progresso cultural”, pois esta subjetividade pode constituir uma ameaça a sua continuidade. Ela produz, dirige e disciplina as necessidades dos consumidores, não deixando escapar nada.

Esta crítica feita por Adorno quanto ao papel exercido pelo filme leva em conta além dos filmes produzidos em Hollywood, os filmes que ele denominou de “cinema do papai”<sup>15</sup> na Alemanha, ou seja, filmes que são acessíveis a compreensão dos consumidores, que contém uma infantilidade e sofrem uma regressão industrial. O filme que deveria proporcionar ao indivíduo uma experiência subjetiva, no momento em que o espectador tentasse paralisar o movimento fugaz das imagens e sons, acaba é contribuindo para o fortalecimento da ideologia dominante.

### 3.2 CINEMA UMA FÁBRICA DE SONHOS?

Como visto anteriormente, o filme deveria desenvolver e devolver ao indivíduo sua capacidade de reflexão tão reduzida pelo avanço da *indústria cultural*. Embora essa visão adorniana seja vinculada a sua crítica à arte e aos produtos culturais, não se pode deixar de lado o poder revolucionário da máquina que produz os filmes: o cinema.

O cinema organiza técnica, atores, diretores, imagem e som em prol de captar e montar um produto que será à base de seu funcionamento e comercialização: o filme. Considerado uma indústria, suas inúmeras fábricas, - ou em seu termo correto - seus inúmeros estúdios tem a função de produzir sonhos para todos os gostos, sonhos que procuram em primeiro lugar, distrair os espectadores. Distrair de tal forma que os direcionam para uma outra realidade, uma realidade que só se pode alcançar nas telas do cinema. O objetivo é desviá-los da realidade na qual estão inseridos. Como se fosse um ópio óptico o cinema servia e serve como uma válvula de escape, onde o indivíduo/espectador isolado na sala escura, fixa seu olhar na tela com o intuito de fugir do caos social que se encontra.

---

<sup>15</sup> Para Adorno o manifesto de *Oberhausen*, que tratarei mais a frente neste capítulo, atacou o “cinema do papai” considerando as produções das seis décadas anteriores lixo da indústria cinematográfica alemã. Em seu texto Nota sobre o Filme escreve que “o abominável cinema do papai é a infantilidade, a regressão industrialmente promovida”. (ADORNO, 1986, p. 100). O manifesto de *Oberhausen* foi o ponto de partida para estabelecer as bases do Novo Cinema Alemão na década de 60, entre os realizadores estava Alexander Kluge, aluno e amigo de Theodor Adorno.



Mas essa fuga não se consolidará, pois ao sair da sala escura percebemos que a duplicação da realidade<sup>16</sup>, a qual o cinema pretendia, não se realiza.

A indústria cultural volta a oferecer como paraíso o mesmo cotidiano. Tanto o *escape* quanto o *elopement* estão de antemão destinados a reconduzir ao ponto de partida. A diversão favorece a resignação, que nela quer se esquecer. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117)

O sentimento de insatisfação nasce a partir do momento que o espectador percebe que o enredo do filme não se prolonga em sua vida. O cinema vem sempre com a promessa da felicidade, com a promessa da realização dos sonhos. No mesmo momento que invade e paralisa a reflexão do indivíduo, abre caminho para o imaginário onde o espectador ao usar de sua imaginação vaga por um mundo que não é o seu e por muitas vezes favorece uma recusa de sua própria realidade. Os filmes sempre quiseram manter viva essa relação de identificação com o indivíduo, mas essa promessa vai perdendo sua força a partir do momento que a indústria concretiza a massificação dos indivíduos e o homem passa a ser idêntico aos outros. Dessa forma os filmes não atingem a intimidade de cada um, eles atingem a todos os espectadores que inseridos dentro da indústria formam um grupo de indênticos.

Outrora, o espectador via no filme, no casamento representado no filme, o seu próprio casamento. Agora os felizardos exibidos na tela são exemplares pertencendo ao mesmo gênero a que pertence cada pessoa do público, mas esta igualdade implica a separação insuperável dos elementos humanos. A semelhança perfeita é a diferença absoluta. A identidade do gênero proíbe a dos casos. A indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico. Cada um é tão-somente aquilo mediante o que pode substituir todos os outros: ele é fungível, um mero exemplar. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 120)

O cinema como promessa da realização dos sonhos se instaura na sociedade totalmente administrada e faz nascer no indivíduo mais um sentimento de insatisfação. A indústria cultural promete e ao mesmo tempo destrói os sonhos exibidos nas grandes telas, na medida em que leva o espectador a viver num mundo de fantasia e de pura imitação, onde a probabilidade de alcançar a sorte grande é “tão mínima que é melhor riscá-la de vez e regozijar-se com a felicidade do outro, que poderia ser ele próprio e que, no entanto, jamais é.” (ADORNO; HORKHEIMER,

---

<sup>16</sup> “O cinema foi sempre interpretado como duplicação da realidade; e, com efeito, essa é a sua origem. Mas, a partir de sua ascensão ao vértice dos *mass media*, em aliança conflitual com a televisão, assistiu-se a uma inversão da relação: é a realidade que aparece cada vez mais como uma duplicação do cinema.” (CANEVACCI, 1984, p. 152)

1985, p. 120)

Os filmes podem mostrar a jovem em Paris, o jovem recebendo um grande prêmio, eles mostram sonhos e realizações promovendo em alguns o contentamento ao vê-los na tela e em outros a decepção de perceber que ainda não foi possível alcançar tais metas. Sem dúvida pode-se dizer que o cinema produz continuamente sonhos, pois o sistema que o move e que o faz se reproduzir diariamente é fundado em um mecanismo de dominação que constantemente gera novos desejos e fantasias para justificar sua existência.

### 3.2.1 Sociedade Ofuscada pelo cinema

Vimos que a *indústria cultural* deu fim à consciência independente do indivíduo, tornando-o um espectador impotente. Ela modifica o lazer e conseqüentemente a diversão fazendo com que isso seja mais uma forma de controle, mas lhes dá uma falsa impressão de satisfação e prazer. Resta aos espectadores se “alegrar com o fato de que ainda há tantas coisas a ver e a ouvir. A rigor pode-se ter tudo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 133). Daí a necessidade da *indústria cultural*:

Ir substituindo uma moda por outra, renovando os ciclos dos modelos e dos gêneros, a partir dos quais se elaboram os estereótipos de cada série. Repete-se um esquema comercial até a saturação, e desta passa-se à criação de um novo esquema, e assim por diante. Os vários temas são submetidos ao mesmo tratamento, tomando em conta a estratificação dos novos públicos. Surgem então os filmes de aventuras para as camadas juvenis, os filmes de amor para o público feminino, as obras culturais para o setor universitário e intelectual, etc. (GEADA, 1977, p. 47-48)

Iludidos pelas inúmeras possibilidades apresentadas, os indivíduos envoltos pelo véu da tecnologia não percebem que há muito tempo a originalidade e o novo se foram. A falta de talento que também se pode atribuir aos realizadores artísticos também é limitada pela organização industrial que homogeneíza os filmes e tantos outros produtos culturais. Banalizam sua linguagem a fim de atrair o maior número possível de consumidores. Não existe mais a preocupação com a forma de fazer algo, mas sim com a fórmula do sucesso para se obter altos rendimentos.

Assim os meios de comunicação massificam a cultura e enganam o indivíduo mostrando que este tem o poder de decisão, e o faz pensar que ele tem uma total liberdade de escolha e opinião. A mídia, na indústria cultural, consegue

promover uma ilusão de independência, ao ponto de elaborar críticas e preceitos sobre determinados produtos, ou sobre determinadas pessoas. Os deixam livres pra escolher o que propositalmente produzem, sob o pretexto de uma pseudo-individualidade. O indivíduo, neste estado de ofuscamento passa a ser guiado não por sua consciência, mas por diversas vozes que atuam em sua mente, devido a esse fenômeno.

Surge então o *Verblendungszusammenhang*, evidenciado no início da pesquisa como o contexto geral do ofuscamento. Atribuimos a esse conceito a ideia de cegueira, pois o indivíduo está encantado com o mundo que lhe é apresentado, sem saber se este é mesmo real para ele, ou se ele é só uma ilusão lhe gerando uma sensação de bem-estar, que é o propósito ilusório da *indústria cultural*.

Essa espécie de hipnose faz parte do programa de vulgarização e intencionalidade de manipulação gerada pela *Kulturindustrie*. Prejudica a formação de uma sociedade justa dotada de pessoas que tenham questionamentos próprios, livres de sua influência e formadora de opiniões. Os homens são privados de suas qualidades pessoais ou de sua individualidade. Transformam-se em mais um objeto de consumo do sempre igual. Esse ofuscamento mostra que,

todos são livres para dançar e para se divertir, do mesmo modo que desde a neutralização histórica da religião, são livres para entrar em qualquer uma das inúmeras seitas. Mas a liberdade de escolha da ideologia, que reflete sempre a coerção econômica, revela-se em todos os setores como a liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 138)

Ofuscados por essa realidade que se apresenta, o homem sofre uma regressão a um estado selvagem onde afirma sua pseudo-liberdade, muitas vezes, através da violência. Inúmeros acontecimentos históricos atestam esse fenômeno, podemos citar principalmente os ativismos cegos que se propagam diariamente em todo o mundo. Constatamos isso na própria *Dialética do Esclarecimento*, quando Adorno mostra que as formas de conduta anti-semita são desencadeadas em situações em que homens ofuscados, privados de subjetividade, são postos à solta pensando que ainda são sujeitos. A ideologia dominante molda a personalidade das pessoas de tal forma que estas fogem do confronto com o diferente e o novo. Desta forma os homens aceitam sem muitos questionamentos o que já vem pronto e devidamente rotulado. Percebe-se que,

o cinema estaria, assim, a serviço de uma dessensibilização artística, ainda que camuflado como arte. Seu consumo acarretaria a identificação do espectador com a realidade, sem deixar lugar para a crítica, enfim, promovendo a ofuscação total do indivíduo. (ROSA, 2003, p. 74)

Ainda no que se refere ao papel do cinema como um agente nesse processo de ofuscamento da sociedade, percebemos que com a perda da subjetividade a realidade fílmica está cada vez mais presente no meio da sociedade. Do mesmo modo que Platão em seu mito da caverna explica que a realidade que se apresenta para os acorrentados são as imagens projetadas nas paredes, Adorno percebe no cinema algo semelhante no que se refere ao cinema, pois dentro da sala escura a realidade apresentada na tela é tomada como sua realidade, acentuando a relação mimética entre ficção e realidade.

### **3.2.2 Culto a um falso ideal de vida**

Cultuar tem uma significação de venerar, reverenciar uma imagem de um ser como um modelo ideal a ser seguido. O culto a personalidade é fruto da *indústria cultural* que se utiliza dos meios que esta oferece para atingir seus fins específicos. Para Adorno, os líderes e os liderados se reúnem na comunidade da mentira graças à propaganda. O uso da propaganda através de cartazes, banners, revistas e vídeos exalta as virtudes reais ou não de uma certa personalidade, promove e aumenta a probabilidade de centenas e milhares de pessoas passarem a cultuar e reverenciar tal figura, seja ela um personalidade real ou não.

O indivíduo cultua o ator, o político, o desenho ou o personagem mantendo uma relação mimética e esquecendo sua própria identidade. Propagandas são os meios mais eficazes de falsear a vida e promover esses cultos a personalidades. Esse culto existe porque o indivíduo ao perder sua individualidade busca incessantemente se satisfazer e resgatá-la à custa de outro que supostamente é melhor do que ele e que passa aquela imagem ideal, usando a melhor roupa, aquele cabelo moderno, possuindo todos aqueles acessórios. Ao estampar sua imagem de um ser feliz com um sorriso frente às câmeras em todos meios de difusão, ele mostra que todos os que seguirem o esquema também alcançarão a felicidade que ele supostamente possui e transmite.

As mais íntimas reações das pessoas estão tão completamente reificadas

para elas próprias que a ideia de algo peculiar a elas só perdura na mais extrema abstração: *personality* significa para elas pouco mais que possuir dentes deslumbrantemente brancos e estar livres do suor nas axilas e das emoções. Eis aí o triunfo da publicidade na indústria cultural, a *mimesis* compulsiva dos consumidores, pela qual se identificam às mercadorias culturais que eles, ao mesmo tempo, decifram muito bem. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 138)

O que atualmente presenciamos neste novo modelo de sociedade e novo projeto de indivíduo que se adapta a cada novo passo do avanço da geração tecnológica é o culto a qualquer tipo de personalidade que se mostra como um modelo ideal a ser seguido e copiado. Se antes utilizava-se um banner com a imagem de um certo líder de um Estado exposto nos pontos estratégicos do seu país, hoje ao passarmos em frente a uma simples banca de jornais, nos deparamos com várias imagens, todas diferentes estampadas em vários tipos de revista de novos deuses a serem venerados. E não só nas revistas, mas também nos jornais, na televisão, na grande tela do cinema, nos outdoors e principalmente nas diversas páginas que são visitadas diariamente na internet. A publicidade, como diz Adorno, é o elixir da vida. Movimenta a cultura, está constantemente vendendo uma imagem e elimina tudo que possa ameaçar seu poderio econômico.

O efeito, o truque, cada desempenho isolado e repetível foram sempre cúmplices da exibição de mercadorias para fins publicitários, e atualmente todo close de uma atriz de cinema serve de publicidade de seu nome, todo sucesso tornou-se um plug de sua melodia. Tanto técnica quanto economicamente, a publicidade e a indústria cultural se confundem. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 135)

Já foi visto anteriormente que a proximidade ilimitada que a indústria promove da arte para com o indivíduo, direcionando-o a ser o que não é, aliena o indivíduo. Além disso, e de forma mais preocupante dentro da indústria cultural desaparecem a crítica e o respeito. Segundo Adorno, a crítica desaparece ao dar lugar a produções mecânicas de laudos periciais e o respeito é perdido devido ao culto desmemoriado da personalidade, originando uma sociedade fria e insensível que dificulta a relação entre os indivíduos e propicia repetições de barbáries.

O indivíduo que se desenvolve em meio a tais fenômenos de alienação é propício não ao desenvolvimento de uma interioridade, mas à contínua exteriorização ou projeção, posto que a identificação forjada com as imagens da publicidade que não se distinguem mais das mercadorias é, no capitalismo, voltada

à reprodução do capital: ou como reprodução da força do trabalho ou como ampliação do lucro.

### 3.2.3 Imagético e sonoro unidos no filme

Desde sua criação, o cinema se mostrou como algo revolucionário. O uso das imagens despertando o imaginário e invadindo a intimidade do indivíduo fazia com que o filme se prolongasse na vida de quem o assistia. As imagens tinham o poder de impressionar e prender a atenção do espectador. Mas a indústria clamava por inovações tecnológicas e a partir de 1927 o cinema ganhou vozes.

Em todo o mundo os filmes começaram a falar, com técnicas ainda rudimentares, as vozes dos atores eram misturadas e confundidas com ruídos, conversas paralelas e barulhos perto das gravações. O primeiro passo foi fechar as gravações e produzir os filmes em ambientes fechados, para captar somente as vozes dos atores. Mas, além das vozes, algo foi acrescentado a fim de tornar os filmes mais intimistas e de certo modo abafar os ruídos involuntários que surgiam durante as gravações. Foi então que os cineastas resolveram acrescentar o som, a musicalidade. Intencional ou não, o acréscimo dessa inovação aprisionou mais ainda o indivíduo dentro dos filmes, aumentando sua interação emocional com as cenas. Os espectadores sentiam “que podiam estar com os astros do cinema não só em suas fantasias, mas também em sua vida comum” (COUSINS, 2013, p.114).

A novidade não agradou a todos os cineastas e o cinema mudo, de certo modo, resguardava ainda certa mística que envolvia os filmes; a entrada do som destruiria isso e exigia muito mais de seus produtores. Chegava a hora de estabelecer relação entre imagem e som. Para a indústria, isto seria uma oportunidade a mais para invadir o cotidiano das pessoas, falar com elas. Para os produtores sérios, como Charles Chaplin, o recurso sonoro não passaria de uma ameaça à magia do cinema.

Muitos cineastas de filmes mudos, como Chaplin, acharam que a entrada do som destruía a mística do filme e adiaram seu uso ao máximo que puderam. Algumas indústrias cinematográficas nacionais altamente desenvolvidas, entre elas a do Japão, não investiram em tecnologia sonora até meados ou final da década de 1930. (COUSINS, 2013, p. 118)

Também Adorno, como estudioso da arte, desenvolveu críticas

principalmente no que se refere à música. Exilado nos Estados Unidos na década de 40, pôde presenciar de perto a consolidação do cinema sonoro que ganhou os maiores investimentos e se consolidou nas décadas seguintes de sua criação. Inicia então o livro *Composição para o filme*<sup>17</sup> (1947), juntamente com Hans Eisler. Livro escrito a partir de uma pesquisa feita por Eisler para a fundação *Rockfeler* e pela experiência de Adorno como diretor, no que se refere à música do Radio Research Project, financiado também pela fundação *Rockfeler*. Publicado em 1947, foi um livro contemporâneo à *Dialética do Esclarecimento* (1944) e embora as pesquisas caminhem num mesmo sentido de crítica aos produtos culturais, *Composição para o filme* (1947) é pontual e direciona suas reflexões no que se refere à relação imagem e som no cinema.

Do mesmo modo que faz crítica à massificação da cultura e à regressão da audição, o pensamento de Adorno com relação à música no cinema vem em forma de alerta de como devem coexistir imagem e som. Para Adorno, a música é uma arte superior, pois esta se diferencia da linguagem verbal pelo seu “aspecto teológico”, a qual se revela e ao mesmo tempo se oculta. É como se ela deixasse sempre o caminho aberto para interpretações. A música não deveria reforçar a imagem que retrata, mas, sim, abrir caminhos de interpretações, pois

Música que tenta ilustrar uma cena, deixando-se reduzir a correspondências identitárias é música afirmativa, ela faz com que a imagem se torne excessiva, transborde de si mesma. Em vez de confirmação, o cinema precisa é de interpretação, de várias interpretações. (ROSA, 2003, p.106)

Uma trilha sonora não deve ser feita para dar respostas, deve ser feita para interrogar. Toda essa pesquisa mostra esse pensamento adorniano, o qual concebe a arte como um agente transformador, capaz de promover a razão emancipadora. Adorno e Eisler compreendem que a música é capaz de ajudar o indivíduo a superar a fantasmagoria ocasionada pelas imagens exibidas na tela:

Falta à imagem corporal, enquanto fenômeno em si, motivações do movimento; somente de modo derivado e mediatizado pode-se compreender, que as imagens se movimentam, que a impressão coisal da realidade pareça mesmo conservar aquela espontaneidade que lhe foi

---

<sup>17</sup> “Os autores não tinham intenção de realizar um mero levantamento e avaliação das trilhas sonoras empregadas no cinema de Hollywood e seus possíveis desdobramentos. O livro de Adorno e Eisler são muito mais amplos na discussão que tecem, e vão desde considerações de ordem sociológica e estética até o exame de um caso prático, como a composição feita por Eisler para o documentário Regen (Chuva, 1929), do cineasta holandês Joris Ivens: *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* (Quatorze formas de descrever a chuva, 1941.” (ROSA, 2003. p. 13)

retirada através de sua fixação: que o que é conhecido, enquanto petrificado, anuncia também a partir de si mesmo uma forma de vida. Aqui se apresenta a música, que, de certa forma, substitui a força da gravidade, a energia muscular e o sentimento do corpo. Ela é, portanto, no efeito estético, um estimulante do movimento – não sua duplicação -, tampouco quanto boa música para balé, como a de Strawinsky, expressa sentimentos do dançarino ou se encontra em identidade com os atuantes, mas os leva ao processo do movimento. Dessa forma, a relação da música para com a imagem, no mais profundo momento da unidade, é antitética.<sup>18</sup> (DUARTE, 2003 *apud* ADORNO; EISLER)

A imagem e o som não devem concorrer entre si, mas estabelecer uma relação de harmonia: música e imagem devem convergir. A problemática encontrada pelo autor é que o mercado acaba exigindo uma música que induza a uma determinada interpretação da imagem que a *indústria cultural* deseja. Qualquer música acaba sendo empregada com o intuito de fazer com que o indivíduo perca a liberdade de interpretação por ele mesmo. O fator revolucionário que Adorno vê no som é o seu caráter enigmático. O que querem fazer no mercado cinematográfico é usar o som para ilustrar qualquer coisa, reutilizando material sonoro em filmes completamente diferentes, com ideias distintas só com o intuito de ser rentável. O som, dessa forma, deixa de ser enigmático e se torna previsível. O espectador muitas vezes já sabe o que vai acontecer, Devido a essa massificação, empregam-se sempre as mesmas trilhas sonoras e o espectador não se impressiona mais com o que está por vir. Adorno e Eisler exemplificam da seguinte forma:

O que um dia os léxicos wagnerianos chamaram de “motivo agitado”, com um desenho surdo e pulsante e murmurante nas cordas, acabou sendo empregado à vontade e irrefletidamente, até que o reconhecimento de seu efeito o transformou em escárnio para as crianças. (ROSA, 2003, p. 111 *apud* ADORNO; EISLER)

A música antecipa a imagem, prepara nossa mente, prenuncia o próximo evento da cena. Busca concentrar a atenção do espectador na totalidade de seus sentidos. Nada deve escapar, nem aos olhos, nem aos ouvidos. O som, sem dúvida, veio para inovar. Apesar das severas críticas, Adorno não renega o som, a música, ao contrário, o teórico mostra no livro *Composições para o filme* (1947) que os

---

<sup>18</sup> “Dem körperlichen Bilde als Phänomen na sich fehlt es na Motivation der Bewegung; nur abgeleitet, vermittelt ist zu verstehen, daß die Bilder sich bewegen, daß der dinghafte Abdruck der Wirklichkeit mit einem Male eben jene Spontaneität zu bewahren scheint, die ihm durch seine Fixierung entzogen ward: daß das als erstarrt Kenntliche gleichsam von sich aus Leben bekundet. Na dieser Stelle tritt die Musik ein, die gewissermaßen Schwerkraft, Muskelenergie und Körpergefühl ersetzt. Sie ist also in der ästhetischen Wirkung ein Stimulans der Bewegung, nicht derem Verdopplung, genau so wenig wie gute Ballettmusik, die Strawinskys etwa, die Gefühle der Tanzenden ausdrückt oder mit den Bühnenpersonen in Identität steht, sondern sie zur Bewegung verhält. So ist im tiefsten Moment der Einheit gerade das Verhältnis der Musik zum Bilde antithetisch”. (ADORNO; EISLER, 1976. p. 77)



compositores devem tentar sobreviver dentro da indústria cinematográfica como um compositor competente e responsável, criando composições enigmáticas que despertem a crítica em cada espectador, distanciando o espectador para uma melhor compreensão. Dessa forma, a música ganharia a função de:

desligar o espectador da ilusão de realidade e fazer com que o filme se torne um momento de reflexão; para isso a música terá de realizar tanto um contraponto com aspectos subconscientes da trama como contribuir para o que Brecht denominou de *Verfremdung* (distanciamento), que é o colocar em relevo elementos que ajudem a plateia a diferenciar entre o que está acontecendo no filme e a possível ação objetiva de tomada de posição em relação à história. (ROSA, 2003, p. 119)

Superando os clichês, os compositores devem ser cautelosos e apresentarem novas composições que elevem a estética fílmica, produzindo música não com a intenção de antecipar a imagem ou provocar efeitos sobre os espectadores, mas com a intenção de se fazer presente na cena assegurando uma relação de participação questionadora, se esquivando dos convencionalismos. A preocupação de Adorno para com a música é visar a sua sobrevivência. A música consegue superar o limite temporal muito mais do que as imagens. Por mais enigmática que venha a ser, após um tempo, ela consegue se impregnar no indivíduo. Isso pode ser facilmente comprovado pelas trilhas sonoras, basta ouvir uma música para associá-la a uma imagem ou a um filme, por isso é evidente que uma música pode comentar a imagem muito mais do que um espectador. A música deve acompanhar a imagem sem antecipar a cena seguinte e deve ser empregada a fim de valorizar elementos da trama que passam despercebidos, ocultos por trilhas sonoras homogêneas. O cinema deveria proporcionar novas experiências estilísticas, porém toda inovação que fuja dos padrões do mercado acaba ficando encaixotada, longe do conhecimento da massa.

### 3.3 UM NOVO OLHAR PARA O CINEMA

Conforme levantado em discussão até este momento percebemos que, Adorno ao fazer sua crítica à possibilidade de existência da arte se mostrou um tanto quanto pessimista a esta condição. No que se refere ao estudo do cinema, suas maiores reflexões são retiradas do texto *Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, inserido na *Dialética do Esclarecimento* (1944). Texto este

escrito sob os olhares voltados para o cinema hollywoodiano, onde mostra que o cinema não passa de um teatro de ilusões, aproximando a fantasia da realidade numa tentativa de atrofiar a imaginação e a espontaneidade. Obtendo total controle sobre o espectador os filmes não os deixa livres para passear pela obra, promovendo sempre o previsível.

O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento -, mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.113)

No entanto, surge nesse momento a necessidade de iniciar uma nova discussão voltada para o título da presente pesquisa: haveria para Adorno a possibilidade de um cinema emancipador? Se olharmos para trás, os textos do autor nos direcionam para um caminho perdido, onde a indústria cultural possui domínio sobre todos os produtos que dela se utilizam para sobreviver, não deixando escapar nada, inclusive o cinema. Entretanto, viajando um pouco no tempo e chegando a década de 60, encontramos textos do referido autor, onde ele admite a possibilidade do cinema atuar como uma arte emancipatória. Mostrando que os filmes deveriam “retirar o seu caráter a priori coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-o a serviço da intenção iluminista” (ADORNO, 1986, p. 105). O trecho citado anteriormente foi retirado do texto “*Notas sobre o filme*” de 1966. Fica claro nos textos desse mesmo período que o autor se mostra mais flexível e aponta novos caminhos e possibilidades para o cinema.

Em *Notas sobre o filme* (1966) o autor avalia obras de grandes cineastas como Chaplin, Antonioni e Schlöndorff, destacando as experiências desses cineastas de forma combativa à realidade fílmica dominante. Enfatiza no início de seu texto o movimento de Oberhausen, de 1962, conferindo a este movimento o caráter crítico ao cinema em prol de sua emancipação. Para Adorno, o movimento surgiu para atacar o “lixo” cinematográfico produzido até então, denominado como “cinema do papai”. Esse tipo de filme, produzido nas seis primeiras décadas, ficou marcado pela infantilidade e a regressão industrialmente promovida.

É indiscutível que o ‘cinema do papai’ corresponde, de fato, àquilo que os consumidores querem, ou, talvez, mais exatamente: que ele lhes torna acessível um cânone inconsciente daquilo que eles não querem, ou seja, algo que seria diferente daquilo com que costumam ser tratados. Caso contrário, a indústria cultural não se teria tornado cultura de massas, embora a identidade de ambas não esteja tão acima de toda e qualquer

dúvida como imagina o intelectual crítico, enquanto ele fica do lado da produção, sem examinar empiricamente o lado da recepção. (ADORNO, 1986, p.106)

Retornando ao conceito da *não-identidade*, onde há a valorização do diferente e a não marginalização do não igual, Adorno sugere que os filmes de baixa tecnologia, foram filmes que tiveram seu mérito estético. Visto que para o autor, nadar contra a corrente da *indústria cultural* representa, acima de tudo, uma força que resiste a tudo que a indústria previamente prepara e impõe como lei. Os filmes emancipados se distinguem dos filmes comerciais por não oferecerem a eterna promessa do ilusório, do irreal. O espectador assim iludido, expressa a dominação em forma de obediência.

O filme emancipado retrata a realidade, o cotidiano das pessoas, sem nenhuma promessa de final feliz. Muitas vezes rejeitado pelo grande público, o filme assim caracterizado, é esquecido e muitas vezes nem chega a ser assistido. Ele não participa dos eternos clichês, não possui caráter de mercadoria, apesar de atingido, também, pela dominação cultural. Ele resiste e não se integra totalmente, sempre buscando incomodar os espectadores, ao retirá-los da acomodação imposta.

Os filmes seriam arte enquanto apresentam-se como uma reposição objetivadora de uma experiência que vai em busca do sujeito. Adorno exemplifica isso mostrando que uma pessoa pode obter diversas imagens, caso mude sua rotina e mude de paisagem, imagens que apareceram durante o sono ou no momento de descanso. Como numa lanterna mágica as imagens vêm em intervalos e podem ser continuadas ou não, dando sempre ao indivíduo a capacidade de dialogar com elas. Para ele,

A estética do filme deverá antes recorrer a uma forma de experiência subjetiva, com a qual se assemelha apesar da sua origem tecnológica, e que perfaz aquilo que ele tem de artístico[...] É possível que esse traço das imagens comporte-se em relação ao filme assim como o mundo dos olhos em relação à pintura ou o mundo auditivo em relação à música. O filme seria arte enquanto reposição objetivadora dessa espécie de experiência. (ADORNO, 1986, p. 102)

Tanto em *Composições para o filme* (1947) como em *Notas sobre o filme* (1966), percebemos um Adorno que reconsidera algumas de suas preposições depreciativas para com o cinema no início da década de 40, embora *Composições para o filme* (1947) tenha sido escrito paralelamente a *Dialética do Esclarecimento* (1944). No primeiro Adorno deixa claro que para os espectadores sob o regime da

*indústria cultural*, a resistência e a espontaneidade ainda sobrevivem.

Pensar a relação entre um cinema emancipador e a *indústria cultural*, é pensar da mesma forma o que Adorno em seu livro *Composições para o filme*, pensou sobre a relação da música inserida na indústria cinematográfica. É não pensar uma como exclusão da outra, ou seja, não se pode pensar que o autor não percebeu que a arte como um todo, e nesse caso específico o cinema, estava preso e condicionado às amarras da indústria cultural. Livrar o cinema, a música, a fotografia ou a pintura desse aprisionamento é conceber a falência dessas artes. Deve se pensar a relação do cinema emancipador e *indústria cultural*, como uma tensão, onde esse choque é necessário para a sua constituição. Assim como a música que deve ser criada por profissionais competentes que mostrem sua resistência aos ditames do mercado, o cinema deve existir forçando novos limites e devolvendo o caráter intrigante ao espectador que questionará o filme exibido diante de seus olhos. O cinema é o meio mais característico da *Kulturindustrie*, como já apontou Adorno (1967), portanto, conceber o cinema é entendê-lo dentro desse meio ao qual está vinculado; é se confrontar a cada nova produção com a lei dominante e fugir dos esquematismos do mercado.

### **3.3.1 O posicionamento benjaminiano: Cinema arte mais perfectível**

Ao estudar Adorno e Benjamin é nítida a oposição que existe entre os dois quanto à sétima arte e o que esta representa na sociedade. Mostra-se pertinente esse confronto pelo fato desses pensadores terem desenvolvidos suas teorias em momentos tão próximos, por fazerem parte de um mesmo pensar crítico acerca da sociedade e possuírem posições tão contrárias acerca do cinema. O texto benjaminiano, analisado aqui, para evidenciar tal oposição é *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936), no qual Benjamin aborda o modo como a produção artística tem sido veiculada ao aparecimento da fotografia e do cinema.

Primeiramente, deve-se levar em consideração que Benjamin não vivenciou a explosão hollywoodiana, trabalhou em sua obra entre 1935 e 1936, e diferentemente de Adorno não presenciou o poder dos grandes estúdios.

Benjamin se mostra entusiasmado com as produções de cineastas como

Eisenstein<sup>19</sup>. Pensando na mesma linha de Eisenstein, Benjamin defendia o cinema como arte e acreditava que essa arte poderia expressar os perigos existenciais, com os quais o homem contemporâneo se confrontava. E nesse momento já podemos destacar a sua primeira discordância de Adorno, que em sua obra *Minima Moralia*, afirma que: “quanto mais um filme pretende ser arte, tanto mais inautêntico ele se torna” (ADORNO, 1992, p. 178).

A reprodutibilidade técnica, que Benjamin mostra em sua obra, não é nada mais e nada menos que a inserção do processo industrial na produção artística. Novas técnicas são desenvolvidas, abrindo espaço para novos processos de produção e reprodução artísticas. Benjamin mostra em seu texto exemplos da evolução da reprodução, tais como: escrita, xilogravura, litografia, fotografia que acabam por divulgar e fazer circular de forma mais acessível às obras de arte.

A preocupação que se deve ter com essa entrada do processo industrial é se a mesma ocasiona a perda de autenticidade, ou seja, do caráter original da obra. Nessa linha desenvolve seu pensamento sobre aura, ou seja, o que conserva a unidade da obra.

Pode-se resumir essas marcas distintivas com o conceito de aura e dizer: o que desaparece na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático; seu significado vai muito além da esfera da arte. (BENJAMIN, 2012, p. 23)

Contudo, essa perda da aura não é vista de forma totalmente negativa por Benjamin que acaba criando novos horizontes de relacionamentos com o mundo de imagens. Onde a obra torna-se independente do contexto histórico, no qual está inserida e das tradições que carrega, a obra adquire significação no hoje, ou como Benjamin menciona, *no aqui e agora*. As obras de arte se libertam, passam a ser expostas através da reprodução técnica, o que permite um maior acesso a todos, tornando-se apropriação do coletivo. Perde os valores factuais pra adquirir o valor de verdade.

Ao falar de cinema Benjamin nos diz que temos uma forma de arte, cujo caráter pela primeira vez, é determinado de parte a parte por sua reprodutibilidade, ou seja, cinema e reprodutibilidade técnica estão intimamente ligados, pois desde a

---

<sup>19</sup> Um importante cineasta soviético que vivenciou a Revolução Russa de 1917 e contribuiu para a consolidação do cinema como expressão artística. Destaca-se por sua técnica de *montagem intelectual ou ideológica*. *A greve* é um de seus filmes que evidenciam esse tipo de montagem. (MARTIN, 1990, p. 136)

sua produção e principalmente na sua reprodução a técnica se sobressai.

Benjamin mostra que o filme como arte se desenvolve no momento de sua montagem. Para ele o cinema é a obra de arte que busca a perfeição, diz que “para realizar seu *Casamento ou Luxo?*, que tem um comprimento de 3.000 metros, Chaplin filmou 125.000 metros. Portanto, o cinema é a obra de arte mais perfectível”. (BENJAMIN, 2012, p. 51)

No cinema temos uma forma, cujo caráter de arte, pela primeira vez, é determinado de parte a parte por sua reprodutibilidade. [...] O filme acabado não tem nada em comum com uma criação em um lance; é montado a partir de muitas imagens e sequências 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. (BENJAMIN, 2012, p. 51)

Ao repensar o cinema como arte, Benjamin, o compara com a fotografia para comparar o caráter artístico da produção cinematográfica:

Um tipo de reprodução é a da fotografia de uma pintura, outro tipo é aquela que se deixa fazer de um acontecimento fictício em um estúdio cinematográfico. No primeiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a sua produção não o é. Pois o desempenho do fotógrafo com a objetiva cria tão pouco uma obra de arte como o de um regente diante de uma orquestra; no melhor dos casos, cria um desempenho artístico. Outra coisa ocorre no estúdio cinematográfico. Aqui, o objeto reproduzido não é uma obra de arte e a reprodução, por sua vez, tampouco o é, como no primeiro caso. A obra de arte surge aqui somente em razão da montagem. De uma montagem, na qual cada componente individual é a reprodução de um acontecimento, que não é em si mesmo uma obra de arte, nem resulta em uma obra de arte pela fotografia. (BENJAMIN, 2012, p. 61)

O cinema, como já dito anteriormente, resulta na hora da montagem<sup>20</sup>, onde o aparelho impregna tão intimamente no real que aparece como realidade pura. Apesar de toda técnica impregnada, onde uma câmera captura a imagem e outras a montam percebemos o equilíbrio entre homem e aparelho, que vem a ser uma das funções sociais que cabe ao cinema vista numa visão benjaminiana. As imagens na grande tela nos provocam efeitos na percepção de nossos atos e gestos diários. E é a perfeição da montagem que nos condicionará a imergir e emergir nos guiando para experiências em nosso inconsciente. Visto que “os filmes grotescos americanos e os filmes de Disney provocam uma explosão terapêutica do inconsciente” (BENJAMIN, 2012, p. 103), podemos perceber aqui a influência de

---

<sup>20</sup> A montagem será retrata no terceiro capítulo como um fator capaz de auxiliar na *formação* pelo cinema.

Freud na filosofia frankfurtiana, assim como a psicanálise revelou o inconsciente pulsional, a experiência com o cinema nos revela um inconsciente ótico, ou seja, aquilo que despertará no público através da sua relação com as imagens do filme.

Para Benjamin, o cinema “serve para exercitar o homem naquelas apercepções e reações condicionadas pelo trato com um aparato, cujo papel em sua vida cresce quase diariamente” (BENJAMIN, 2012, p. 45). Porém Benjamin, por possuir uma filosofia de alerta, do que se apresenta como agente modificador das relações humanas, nos deixa atentos para a distração e o entretenimento negativo que o cinema possa nos proporcionar, formando hábitos automatizados, pois é visto que a arte tem a capacidade de mobilizar a massa por seu alto poder de distração. Para Benjamin, o cinema faz a recepção através da distração: “massa procuraria a distração, enquanto que o amante da arte se aproximaria desta com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria uma oportunidade de entretenimento; para o amante da arte, ela seria um objeto de sua devoção” (BENJAMIN, 2012, p. 110-111). E será através do efeito de choque que o cinema causa que este vem ao encontro dessa forma de recepção.

É nítida a forma de percepção otimista de Benjamin ao decorrer da leitura da obra de arte *na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936), onde há uma valorização da massa e do processo de reprodutibilidade, como uma forma da arte alcançar a todos. Para Benjamin a reprodução técnica é um processo de abertura e aproximação de obra de arte e homem. O contraponto nesse momento da pesquisa se fez necessário para avançar sob um novo olhar acerca do cinema e a importância dada por Benjamin ao processo de montagem, o qual participa na reeducação da sensibilidade do indivíduo.

### **3.3.2 Os movimentos com características emancipatórias**

Sob a nova óptica adorniana que aponta possibilidades para o cinema sair do campo comercial e atuar na emancipação do indivíduo e apoiando esse pensamento a reflexão benjaminiana, onde a reprodutibilidade técnica faz do cinema uma arte que alcança a todos, podemos pensar como os movimentos ocorridos entre as décadas de 40 a 70 contribuíram para o amadurecimento do pensamento de Adorno em relação à sétima arte.

Com o fim da 2ª guerra e a queda dos regimes totalitários, houve no

cenário mundial uma grande mudança nas condições sociais, econômicas e psicológicas da sociedade. O cinema não podia ficar de fora dessas grandes transformações. Até então, ele servia de entretenimento e apresentava sempre uma realidade que não passava de ilusão. Diversos movimentos foram surgindo como forma de apresentar a verdadeira realidade - sem interferências propagandísticas - na qual os indivíduos se encontravam e transmitir ao espectador o olhar fiel das condições de seu país. Nesse momento “cineastas conscientes abordaram ou expressaram o que estava acontecendo nas ruas” (COUSINS, 2013, p. 189). O cinema, então, deveria revelar e chamar a atenção dos espectadores para as questões sociais e éticas, a fim de despertar neles o senso crítico.

As principais diferenças entre o cinema da década de 1920 e o de 1950 eram a natureza da linha dominante. No mundo todo, ela estava tentando acomodar as mudanças sociais, e a tensão começava a aparecer. [...] Entretenimento e esquecimento formavam, no cinema do mundo todo, uma mistura incômoda com a análise, a consciência e o desespero. A linguagem do cinema estava forçando suas costuras e estas, uma hora, teriam de ceder. (COUSINS, 2013, p. 265)

Dos diversos movimentos surgidos pós-guerra, podemos destacar o Neorealismo Italiano, a *Nouvelle Vague* (nova onda francesa), o Novo cinema Alemão e no Brasil, o Cinema novo. Estes movimentos poderiam atuar no pensamento adorno a “serviço da intenção iluminista” (ADORNO, 1986, p.105). Ao fugirem dos esquematismos do mercado, estes movimentos romperam de forma radical com a estética e com a técnica que estava em vigor no cinema.

O Neorealismo Italiano é um precursor desses movimentos. Iniciado em 1944-45 teve suas produções desenvolvidas até 1953. O referido cinema Italiano nasceu em meio ao caos do fim da 2ª guerra e fugiu completamente da narrativa ortodoxa hollywoodiana que visava sempre grandes espetáculos a fim de ser rentável. Os cineastas italianos voltaram seus olhos para a sociedade, para a difícil realidade que se apresentava. Assim desenvolveram uma nova forma de pensar e fazer cinema. Como uma fuga da identidade massificada esses novos cineastas foram filmar nas ruas, com poucos recursos do período em questão, caracterizado pelo uso de atores não profissionais. Buscando simplicidade, os cineastas quebravam paradigmas vigentes para rodarem seus filmes, com uso de pouca iluminação e sem construção de cenários.

O cinema que nascia, era um cinema que resistia às superproduções e se



voltava para os filmes de baixo custo, pois o “cinema de resistência, na verdadeira acepção da palavra, exige a subordinação do ponto de vista estético ao ponto de vista político” (GEADA, 1977, p. 93). Nesse momento a rua se tornara um grande estúdio e o enredo era descartado. Um dos maiores roteiristas do neorrealista disse:

Antes disso, se alguém pensasse na ideia de um filme sobre, digamos, uma greve, inventaria imediatamente um enredo. E a greve propriamente dita se tornaria apenas o pano de fundo do filme. Hoje descreveríamos a própria greve, temos uma confiança ilimitada em coisas, fatos e pessoas. (COUSINS, 2013, p.189)

Era o novo cinema que começava a surgir com uma renovação na temática e principalmente na relação com o público. Até então, Adorno apontava que os filmes forneciam esquemas de tipos de comportamento coletivo exigidos pela ideologia. Para ele “coletividade é algo que penetra até o íntimo do filme [...] Antes de qualquer conteúdo e conceito eles animam os espectadores e os ouvintes a se movimentarem juntos, como num trem” (ADORNO, 1986, p. 105). Os filmes dessa nova era do cinema, com temática contestadora e numa linguagem mais simples, surgiram com o intuito de não desenvolver na sociedade um efeito coletivo adestrado, mas sim uma reflexão crítica individual ou possivelmente “canalizar os impulsos coletivos do cinema numa direção crítica” (JAY, 1988, p. 116).

Dos grandes nomes que podemos destacar desse movimento temos Rossellini, Vittorio de Sica e Antonioni, o qual Adorno menciona em seu texto *Notas sobre o filme*, mostrando que em seu filme *La Notte* (1961), Michelangelo Antonioni eliminou de forma provocativa elementos característicos da técnica cinematográfica, rompendo com a estética fílmica vigente e surgindo com o *antifílmico*<sup>21</sup>. Para Adorno “o antifílmico desse filme empresta-lhe a força que há em expressar o tempo vazio com olhos vazios” (ADORNO, 1986, p. 102). Observações como esta retirada de seu texto, comprova que o autor vivenciou os filmes dessa geração que reformulou a estética fílmica. O processo criativo desses cineastas fizeram frente aos esquematismos da produção holywoodiana.

Foi assim que, pouco a pouco, graças sobretudo à reformulação estética da especificidade cinematográfica, aos novos processos técnicos de rotação e

---

<sup>21</sup> Adorno menciona esse termo pela primeira vez em seu texto *Notas sobre o filme* (1966), como forma de designar de *antifílmico* as novas fórmulas que faziam frente às técnicas empregadas pelo cinema comercial.

sonorização (câmeras portáteis, películas sensíveis, som direto, formato reduzido, rodagem na rua, atores não profissionais, etc.) apareceram novas cinematografias em todo o mundo, cujo propósito inicial foi lutar contra a hegemonia comercial, narrativa, representativa e política do cinema norte-americano. (GEADA, 1977, p. 93)

Essa cisão com o padrão hollywoodiano, principalmente caracterizado pela exclusão de uma estrutura narrativa clássica, foi absorvida pelos seguintes movimentos que seguiram pela década de 60. Na França, os cineastas da *Nouvelle Vague* desenvolveram a técnica de uma narrativa onde os argumentos não apresentam ligações ou fogem de explicações lógicas, não apresentam linearidade e nem se preocupam com um desenvolvimento detalhado dos personagens, constatando-se uma fuga dos padrões.

Apesar de alguns pontos em comum, tais como: a fuga da narrativa clássica e a realização de obras de baixo custo, onde também é rejeitado o uso dos estúdios, cada movimento tem suas particularidades. A *Nouvelle Vague* se diferencia do Neorrealismo, primeiramente, pelo contexto histórico, visto que os neorealistas retratavam uma realidade arruinada pela guerra. Os cineastas franceses, por sua vez, iniciam suas produções no início da década de 60 como uma crítica ao academicismo francês, fazendo severas críticas às produções comerciais francesas. Nesse movimento além da questão social e política, existe um interesse maior pelas questões existenciais dos personagens que devem despertar no indivíduo reflexões pessoais. A preocupação não era só retratar o cotidiano das ruínas deixadas pela guerra, mas sim o cotidiano das pessoas, sem exaltação a um falso ideal de vida.

Ao levar para as ruas suas novas câmeras mais leves carregadas com filmes mais rápidos, eles podiam fotografar a vida cotidiana, mulheres de sua própria época, sem maquiagem ou iluminação complexa de estúdio. Os temas de seus filmes eram eles mesmos, sua fragilidade e alienação. (COUSINS, 2013, p. 271)

Era o surgimento do cinema de autor, contra a dominação econômica e ideológica do cinema industrial controlado por Hollywood. Com características que o denominavam de “cinema novo”, os jovens cineastas tinham o objetivo de encarar o cinema como um meio privilegiado de intervir e exibir os problemas sociais circundantes, elaborando uma reflexão crítica acerca das formas e das técnicas cinematográficas.

O Brasil não ficou de fora dessa onda do Cinema Novo e já no início dos

anos sessenta o cinema entrou em sintonia com outras áreas da cultura, resultando numa afirmação cultural e social de seu povo. Deixava de lado as influências e as mímesis compulsivas do cinema ilusionista norte-americano e se debruçava sobre o homem brasileiro, penetrando em sua alma e em sua própria realidade cultural.

No Cinema Novo, uma preocupação marcante seria a utilização de elementos da cultura popular como ponte para atingir o povo: a ideia é que se faça um cinema popular (que se dirija ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo). Visando o estabelecimento de uma comunicação mais íntima e direta com o povo, os autores procuram inspirar-se (senão apoiar-se diretamente) na cultura popular, incorporando elementos que provêm dela. (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 139-140)

Deve-se levar em conta, nesse momento, que falar de um cinema feito para o povo, significa incorporar elementos que provêm dele. É pensar no artista que se identifica e escolhe ser povo, pois, ao analisar o fenômeno do Cinema Novo não se pode afirmar que qualquer filme produzido na rua seja obra de arte. No pensamento adorniano, entendemos que a técnica<sup>22</sup> deve prevalecer e somente ao atingir sua excelência é que uma devida obra se aproxima da beleza natural. Para ele: “o meio técnico par excellence é profundamente aparentado com a beleza natural” (ADORNO, 1986, p. 102). Como foi visto no primeiro capítulo dessa pesquisa, o intuito de Adorno ao fazer sua crítica à arte é mostrar que para a arte sobreviver, ela deve retornar ao belo natural, ou seja, a uma arte não corrompida. No caso do cinema em particular a relação das imagens cinematográficas obtidas por uma técnica perfeita mantém um parentesco com o belo natural, evidenciando o potencial que o cinema possui para se tornar obra de arte no sentido próprio do termo. Para Rodrigo Duarte:

O parentesco, apontado por Adorno, das imagens cinematográficas com o belo natural é indício do potencial que o cinema possui para se tornar arte no sentido próprio do termo; pois na Teoria Estética, o belo natural aparece como ponto de fuga da expressão que a arte contemporânea mais responsável e criativa consegue realizar. (DUARTE, 2003, p.142)

Pensar nesse retorno a uma obra de arte não corrompida permite a

---

<sup>22</sup> É importante destacar que a concepção de técnica em Adorno, mostra que a indústria cultural substitui a técnica produtiva (necessária nas obras de arte) pela tecnologia reprodutível. “O conceito de técnica, na indústria cultural, só é idêntico à técnica das obras de arte no nome. Nestas últimas, técnica está vinculada à organização interna do próprio objeto, à sua lógica interna. Em contraste, a técnica da indústria cultural é, desde o início, uma técnica de distribuição e de reprodução mecânica; por conseguinte, mantém-se permanentemente externa ao seu objeto.” (JAY, 1988, p. 113)

alusão com um dos princípios que motivava o desenvolvimento de um Cinema Novo, que objetivava o afastamento do cinema do caráter puro de espetáculo, ou como Adorno denominava de “entretenimento”. A este tipo de cinema, já ficou claro em tópicos anteriores, diversos sintomas são relacionados, desde o contexto de ofuscamento (*Verblendungszusammenhang*) da sociedade à completa dominação, traduzida em forma de obediência. Sem o aparecimento desse cinema crítico e visionário que influenciou e ainda influencia diversas gerações, o cinema não passaria de um mero veículo propagandístico.

Glauber Rocha<sup>23</sup>, um dos grandes nomes dessa geração que reivindicava um novo olhar para o cinema, ao falar da função crítica cinematográfica, observa que:

A crítica deve esclarecer a cada minuto de que forma é preciso o público recusar a mistificação comercial de filmes grandiloquentes pelos estudos & expressões deste país em transe. Preparar o público para aceitar e estabelecer a grande discussão. 1963 será o ano da grande prova – quando o cinema experimental dos autores de agora enfrentará, para esmagar, o cinema de efeito fácil, a expressão contemplativa da miséria nacional transformada em fonte de renda pelos produtores a serviço de uma ideologia de entorpecimento. (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 154)

Seja no Brasil ou na Alemanha, seja Adorno ou o cineasta Glauber Rocha, o pensamento crítico em torno da indústria cinematográfica, recusa a “arte leve” em busca da arte autônoma. O cinema, enquanto obra de arte, precisava se renovar e modificar seu modo de produção, se desvencilhar das fórmulas fáceis, inebriantes que impossibilitam o pensar. As obras não deveriam mais ser recebidas de forma passiva pelo povo, mas sim suscitar a discussão.

O último capítulo, para o qual esta pesquisa se encaminha, iniciará com o estudo sobre a *barbárie*<sup>24</sup>. O esclarecimento no lugar de iluminar a razão dos indivíduos, a obscurecem e os leva a atos extremos para justificar sua existência através do poder. Fato que estimula pensar a crítica feita pelo autor acerca de uma semiformação que se organiza no mundo danificado. Que formação os indivíduos recebem inseridos no mundo da *barbárie*? Compreendendo a educação como uma prática social ampla que permeia todas as relações e que não se restringe apenas

---

<sup>23</sup> Considerado por muitos o líder do cinema novo no Brasil. Foi um produtor, cineasta e ideólogo. “Um dos marcos do novo cinema brasileiro foi o seu filme *Deus e o diabo na terra do sol* de 1964” (COUSINS, Mark. 2013. p. 311)

<sup>24</sup> A reflexão que se fará sobre a barbárie, terá por base o estudo de Adorno e sua experiência com a Alemanha Nazista. Como também, será evidenciado o significado de barbárie na contemporaneidade.

às instituições formais, continuará a análise, imerso no pensamento adorniano, de como se daria um educar emancipatório, capaz de devolver liberdade aos homens.

Será retornado para uma última análise o Novo cinema Alemão e sua relação com a *teoria crítica* de Theodor Adorno. Ao incorporar sua teoria, os novos filmes faziam um alerta à sociedade e reivindicavam a elaboração de seu passado. Como já ficou claro, até o início da década de 60 os filmes de fórmulas fáceis produzidos em todo o mundo e em especial no chamado cinema do papai na Alemanha, induziam à passividade e em nada contribuía para o aprimoramento social e educativo da sociedade. A busca pela emancipação do indivíduo é uma busca por harmonia em todos os âmbitos sociais ao qual ele pertence, desse modo cultura e arte não deve ficar de fora. O voltar os olhos para o cinema, se faz necessário por este representar um forte instrumento de hegemonia cultural, participando da criação de valores éticos e morais que podem se voltar tanto para a eminente *barbárie* em que nos encontramos, como para uma emancipação do indivíduo.

#### 4 DO CAOS CULTURAL À EMANCIPAÇÃO DO INDIVÍDUO

“Mas é interessante que Adorno, no final da vida, tenha buscado algum alívio dos incansáveis efeitos sufocantes da indústria cultural voltando-se para o cinema. Em “Transparencies on Films”<sup>25</sup>, ensaio que refletia sobre o Novo Cinema Alemão – lançado em 1966, com apoio governamental, por jovens cineastas radicais como Alexander Kluge e Volker Schlöndorff -, Adorno reconsiderou sua opinião de que o filme não passava de produto da indústria cultural.”

(JAY, 1988, p. 115).

Como retratado no capítulo anterior, a grande euforia social e revolucionária da década de 60 foi fator decisivo para a eclosão de diversos tipos de movimentos. Um desejo, cada vez maior, de participação social e política fez com que os intelectuais da época percebessem o importante papel das atividades culturais como forma de resistência e denúncia. A juventude ganhava uma consciência de se opor ao conformismo e se manifestar contra as políticas governamentais. Sem dúvida alguma, “nenhuma outra década na história do cinema tentou tão completamente relegar à lata de lixo o esquema do realismo romântico fechado, o universo paralelo utópico do cinema tradicional” (COUSINS, 2013, p. 268).

Ao contestarem os clichês de filmes comerciais, os movimentos buscavam produzir filmes que não se submetessem totalmente à intencionalidade ideológica, mas sim que confrontassem essa ideologia, a fim de superá-la. Esse ato de resistência se efetivaria em um potencial de negatividade do cinema para despertar no indivíduo seu entendimento e sua sensibilidade tão reprimida pela indústria cultural.

Ainda envolto pelos resquícios da *barbárie* provocada pela guerra, o cinema como forma de expressão ressurgia na década de 60 com o intuito de contribuir para a educação da sensibilidade perdida na sociedade totalmente administrada (*Verwaltete Gesellschaft*). Como já foi visto, além de sua força de documentar uma época, o filme participa da formação de comportamentos, de valores morais e hábitos, dessa forma, é inegável que possua um papel formativo<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> O texto referido está sendo utilizado nessa pesquisa sob a tradução: *Notas sobre o Filme*.

<sup>26</sup> Entende –se que “o cinema ritualiza em imagens, visuais e sonoras, os eventos e locais que o espectador deve recordar ao debruçar-se sobre o passado, o presente e o futuro de sua vida. O

Adorno aponta indícios de que a indústria cultural possui características de superação dentro da sua própria ideologia de dominação, ao afirmar que na tentativa de manipular a massa “até mesmo a ideologia da indústria cultural acaba sendo tão antagônica quanto a sociedade para a qual ela é destinada. Ela contém antídoto de suas próprias mentiras” (JAY, 1988, p. 104). Logo, a possibilidade de uma crítica imanente volta a ser possível. Por participar da história como arte e ideologia, o cinema deve ser visto como uma forma de manifestação artística que contribui para a educação dessa sensibilidade e entendimento, contribuição esta que só ocorre quando há o confronto com as regras impostas pela indústria cultural, indústria que, em nome do progresso, condiciona a barbárie.

#### 4.1 DO PROGRESSO A BARBÁRIE

Fica evidente para o leitor de Adorno, principalmente em sua obra *Dialética do esclarecimento* (1944) que o desenvolvimento cultural e tecnológico também propiciaram a máxima barbárie alemã, em especial a II guerra e o extermínio dos judeus. Para Adorno, liberdade depende do esclarecimento (*Aufklärung*), mas o que pode ser constatado com a leitura da obra, citada acima, é que o próprio esclarecimento recai em mito. O autor ao pensar numa reelaboração do passado, busca não ficar preso a ele, mas sim resgatar uma esperança soterrada, a esperança de que o homem se reconcilie com a natureza, pois “o momento do esclarecimento, na medida em que se consuma na reconciliação com a natureza ao acalmar os sustos desta, está irmanado ao momento de domínio da mesma” (ADORNO, 1995b, p. 44)

O progresso, portanto, significaria:

sair do encantamento à medida em que a humanidade toma consciência de sua própria naturalidade, e pôr fim à dominação que exerce sobre a natureza e, através da qual, a da natureza se prolonga. Neste sentido, poder-se-ia dizer que o progresso acontece ali onde ele termina. (ADORNO, 1995b, p. 47)

---

cinema participa da história não só como técnica, mas também como arte e ideologia. Ele cria ficção e realidades históricas e produz memória. É ele um registro que implica mais que uma maneira de filmar; por ser uma maneira de reconstruir, de recriar a vida, podendo dela extrair-lhe tudo o que se quiser. E por ser assim, tal como a literatura, a pintura e a música, o cinema deve ser um meio de explorarmos os problemas mais complexos do nosso tempo e da nossa existência, expondo e interrogando a realidade, em vez de obscurecê-la ou de a ela nos submetermos”. (TEIXEIRA; LOPES, 2003, p. 10)

Diante do avanço da tecnologia e das falsas promessas da indústria cultural, o que se percebe é que o conceito de progresso está vinculado ao de decadência. Decadência na medida em que, em nome desse “progresso”, as relações sociais se tornam cada vez mais vazias, a individualidade impera, inflamada pelo super-ego e a felicidade é obtida com o saciar das falsas necessidades, um saciar que mascara uma relação de proximidade e contato com o outro através dos produtos que o mercado lança com o propósito de unir e criar uma falsa aproximação, quando na verdade não passa do

substitutivo para uma imediatidade social que é vedada às pessoas. Elas confundem aquilo que é totalmente mediatizado, ilusoriamente planejado com a solidariedade da qual carecem. Isso fortalece a regressão: a situação emburrece, mesmo que o conteúdo não seja mais obtuso do que aquele com o qual os consumidores compulsórios são alimentados. (DUARTE, 2003, p. 124 *apud* ADORNO)

Através de seus produtos, em especial os filmes, a *Kulturindustrie* cumpre seu papel de falsificadora das relações entre os homens e destes com a natureza. A ideologia presente na indústria cultural substitui a realização de valores humanos pela adaptação à realidade estabelecida, negando ao indivíduo uma consciência social, reduzindo-o à consciência particular e alienada, expropriada de si.

A sociedade, ao desenvolver as forças de produção, modernizou os meios técnicos criando um “véu tecnológico”<sup>27</sup> sobre a sociedade e a ilusão de que uma sociedade emancipada já estaria realizada. Contudo, o cerne da questão é que o desenvolvimento das forças produtivas não se fez acompanhar do desenvolvimento das relações humanas de trabalho; contrariamente, as relações sociais se coisificaram<sup>28</sup> numa progressiva desumanização, fazendo com que a reificação alcance até as emoções íntimas do homem, onde a existência das dimensões morais, éticas, políticas sejam subordinadas aos interesses do capital, condicionando a sociedade a uma barbárie.

Partiremos do entendimento de que a barbárie seja o impulso de destruição que o homem traz consigo. Esse impulso se desenvolve nas mais diversas formas de agressividade que percebemos hoje no nosso cotidiano e pode chegar a situações extremas como nas duas grandes guerras mundiais, em povos

---

<sup>27</sup> Expressão utilizada por Adorno para designar o modo como os meios tecnológicos cegam ou deturpam nossa visão.

<sup>28</sup> Diante do mundo danificado perdemos a noção do humano. Nos tornamos coisas e tratamos os outros como coisas.



ditos desenvolvidos culturalmente e tecnologicamente. Adorno problematiza o fato de sociedades terem provocado o horror quando poderiam promover a paz da seguinte forma:

Como pode um mundo tão desenvolvido cientificamente apresentar tanta miséria? Este é o problema central: o confronto com as formas sociais que se sobrepõem às soluções 'racionais'(...). Assim como o desenvolvimento científico não conduz necessariamente à emancipação, por encontrar-se vinculado a uma determinada formação social, também acontece com o desenvolvimento no plano educacional. Como pôde um país tão culto e educado como a Alemanha de Goethe desembocar na barbárie nazista de Hitler? Caminho tradicional para a autonomia, a formação cultural pode conduzir ao contrário da emancipação, à barbárie. (ADORNO, 1995a, p. 15)

Adorno parte de estudos dessa barbárie no campo de sua própria experiência, a Alemanha nazista de Hitler. A todo momento buscou formas de neutralizar e despertar os homens a fim de impedir que outras situações extremistas quanto essa voltassem a surgir na humanidade.

Para Adorno a barbárie pode ser entendida como:

Algo muito simples, ou seja, que, estando na civilização do mais alto desenvolvimento tecnológico, as pessoas se encontrem atrasadas de um modo peculiarmente disforme em relação a sua própria civilização – e não apenas por não termos em sua arrasadora maioria experimentado a formação nos termos correspondentes ao conceito de civilização, mas também por se encontrarem tomadas por uma agressividade primitiva, um ódio primitivo, ou na terminologia culta, um impulso de destruição, que contribui para aumentar ainda mais o perigo de que toda civilização venha a explodir, aliás uma tendência imanente que a caracteriza. (ADORNO, 1995a, p. 155)

Adorno compreende que “a tentativa de superar a barbárie é decisiva para a sobrevivência da humanidade” (ADORNO, 1995a, p. 156). Pensa que a *barbárie* não é uma concepção que se mostra às pessoas pela sua obviedade, mas algo realizado em um conjunto de imposições, compromissos e valores dogmaticamente impostos. O combate à barbárie através de uma educação formadora é um combate feito através da reflexão de seus objetos que se encontram no sistema social. Esses objetos são os condicionamentos políticos, religiosos, culturais, dogmáticos que, independentemente de cada homem, propiciam situação de barbárie.

Na *sociedade totalmente administrada*, a barbárie eclode com ou sem uma razão de ser. Como lembra Adorno em seu texto *Educação após Auschwitz* (1971), o mundo sempre está falando de uma ameaça de regressão a barbárie, mas

não se trata mais só de uma ameaça, o extermínio já ocorreu em *Auschwitz* e ocorre todo o dia no mundo inteiro. A barbárie continuará existindo enquanto existirem os fatores que condicionam esta regressão.

A barbárie existe em toda parte em que há uma regressão à violência física primitiva, sem que haja uma vinculação transparente com objetivos racionais na sociedade, onde exista portanto a identificação com a erupção da violência física. Por outro lado, em circunstâncias em que a violência conduz inclusive a situações bem constrangedoras em contextos transparentes para a geração de condições humanas mais dignas, a violência não pode sem mais nem menos ser condenada como barbárie. (ADORNO, 1995a, p. 159-160)

E ainda:

Apesar da não visibilidade atual dos infortúnios, a pressão social continua se impondo. Ela impele as pessoas em direção ao que é indescritível e que, nos termos da história mundial, culminaria em Auschwitz. Dentre os conhecimentos proporcionados por Freud, efetivamente relacionados inclusive à cultura e à sociologia, um dos mais perspicazes parece-me aquele de que a civilização, por seu turno, origina e fortalece progressivamente o que é anticivilizatório. (ADORNO, 1995a, p. 119)

A *indústria cultural* colabora para o desenvolvimento da *barbárie*, a partir do momento em que ela se fortalece através da produção e interfere na cultura ocasionando a falência desta. No caso particular do cinema, a máquina da produção converte seus filmes de guerra em triunfos, a *barbárie* travestida de progresso é exaltada como uma forma de trazer satisfação para uma nação. Na Alemanha,

Os nazistas assumiram o controle total da indústria cinematográfica em 1934 e, em meados da década de 1930, a cineasta Leni Riefenstahl<sup>29</sup>, fez dois filmes que foram tão importante e perturbadores [...] O triunfo da vontade (*Triumph des Willens*, 1935) e Olympia (*Olympische Spiele*, 1936). [...] Esses filmes enalteciam a perfeição física tanto de atletas como de soldados, representando tanto um como outro. Como Berkeley, ela explorava a disciplina das manobras militares. (COUSINS, 2013, p. 153-154)

Inúmeros filmes foram produzidos nessa intenção de encobrir os reais efeitos da guerra. Os cineastas chegaram a casos extremos para filmar em nome da sua nação. Ao filmar a invasão da Polônia Leni Riefenstahl, apesar de negar, “parece ter usado pessoas de um campo de concentração como extras em seu filme, *Tiefland* (1954)” (COUSINS, 2013, p. 154), fato que comprova a completa

---

<sup>29</sup> Leni Riefenstahl foi a mais prodigiosa e mais tecnicamente talentosa cineasta ocidental, associada ao partido nazista. Morreu em 2003, algumas semanas após seu 101º aniversário. (COUSINS, Mark. 2013. p. 154)

desumanização. Para Adorno, os culpados por tais barbáries “são aqueles que desprovidos de consciência, voltaram contra aqueles seu ódio e sua fúria agressiva” (ADORNO, 1995a, p. 121). Por isso há no autor a preocupação constante na formação do indivíduo e na busca de retomar a autonomia de sua consciência.

Fica evidente que a ciência oriunda da razão *instrumentalizada* se mostra como um agente de desumanização mais do que propriamente de um aperfeiçoamento do homem, a barbárie se confunde com as modernas técnicas da ciência, portando vemos que o processo civilizatório se inverteu. O que antes era para ser o agente esclarecedor e emancipador torna-se o controle e domínio do indivíduo. A barbárie no mundo danificado é ao mesmo tempo produto e fator condicionante de uma semiformação<sup>30</sup> (*Halbbildung*).

#### 4.1.1 Formação ou Semiformação?

Se o ideal do Esclarecimento foi, pela luz da razão, atingir uma sociedade mais igualitária e justa, tendo como instrumento a Formação (*Bildung*<sup>31</sup>), este ideal ficou longe de se cumprir. Adorno, ao elaborar o texto *Teoria da Semiformação* (1959), tenta refletir acerca do fracasso formativo que se apresentava na sociedade regida pela lógica do capital, dando lugar a uma semiformação generalizada. Entendendo formação como a cultura tomada pelo lado de sua apropriação subjetiva, Adorno percebe que a arte-cultura tanto se adapta a vida real como busca a autonomia do indivíduo: “a formação tem como condições a autonomia e a liberdade, no entanto, remete sempre a estruturas previamente colocadas a cada indivíduo em sentido heteronômico e em relação às quais deve submeter-se para formar-se” (ADORNO, 2003, p. 11).

Diante do mundo administrado, a desumanização nega ao indivíduo os pressupostos para a sua formação. Como já visto, até mesmo seu tempo livre que

---

<sup>30</sup> Semiformação ou *Halbbildung* é a determinação social da formação na sociedade contemporânea capitalista. Formação esta que se apresenta de forma incompleta.

<sup>31</sup> Tomaremos por base o conceito de *Bildung* entendido genericamente como cultura, é uma forma análoga à palavra *Kultur*, de origem latina, porém, enquanto *Kultur* tende a se aproximar das relações humanas objetivas, *Bildung* aproxima-se mais às transformações na esfera subjetiva, referindo-se a um processo de Formação. Com uma forte conotação pedagógica, designando uma maneira humana de aperfeiçoamento de potencialidades, o termo *Bildung* tem um caráter bastante dinâmico e define-se essencialmente enquanto prática.

deveria ser destinado a sua formação hoje é preenchido pelo “lixo” dos produtos da *Kulturindustrie*. A formação se baseia numa educação que submetida à ordem vigente se configura numa educação autoritária, uma educação da competitividade o que não evita as possibilidades destrutivas que o homem traz consigo.

A indústria cultural impede a capacidade humana de agir com autonomia. Vulgarizou a arte e atingiu os indivíduos diminuindo sua capacidade de autorreflexão. Tendo sua consciência dominada pela comercialização e banalização dos bens culturais, o indivíduo não consegue se libertar desse sistema que dita regras e determina o que cada um deva fazer.

No final da década de 50, a razão instrumental mercantilizada que dominava ideologicamente a sociedade e a escola, instalando um esquema de adaptação progressista, fez Adorno afirmar que “as condições da própria produção material dificilmente toleram o tipo de experiência sobre a qual se assentavam os conteúdos formativos da época” (ADORNO, 2003, p. 18). Hoje essa aceleração tecnológica aumenta desenfreadamente com a presença da razão *instrumentalizada* no seio da sociedade e da escola. Mostrando que os pressupostos para a formação, tais como: o uso de tempo livre para se dedicar a si, o respeito ao mestre em sala de aula, o uso de disciplinas que incentive especulações críticas, estão desaparecendo no mundo administrado. Para Adorno,

A vida modelada até suas últimas ramificações pelo princípio de equivalência, se esgota na reprodução de si mesma, na reiteração do sistema e suas exigências se descarregam sobre os indivíduos tão dura e despoticamente, que cada um deles não pode se manter firme contra elas como condutor de sua própria vida, nem incorporá-las como algo específico da condição humana. (ADORNO, 2003, p. 14)

A arte, por sua vez, para tentar atuar como libertadora desse sistema deve recuperar sua autorreflexão, mas para que esse processo ocorra os indivíduos terão que recuperar sua autonomia. Através de um educar formativo é que surgiria uma força capaz de modificar as relações sociais e devolver a autonomia ao indivíduo.

Tenho a impressão de que, por mais que isto seja almejavél, tudo ainda se dá excessivamente no âmbito institucional, sobretudo da escola. Mesmo correndo o risco de ser taxado de filósofo, o que, afinal, sou, diria que a figura em que a emancipação se concretiza hoje em dia, e que não pode ser pressuposta sem mais nem menos, uma vez que ainda precisa ser elaborada em todos, mas realmente em todos os planos de nossa vida, e que, aquelas poucas pessoas interessadas nesta direção orientem toda a

sua energia para que a educação seja uma educação para a contradição e para a resistência. (ADORNO, 1995, p. 183)

Mesmo com esse pensamento, Adorno mostra que não é tão fácil utilizar-se do sistema educacional existente e promover a emancipação do indivíduo, porque a formação foi substituída pela educação arbitrária que se afasta de seu objetivo essencial: promover o domínio pleno do conhecimento e a capacidade de questionar diante da realidade. A escola se transformou em simples instrumento a serviço da indústria do capital, que trata o ensino como uma mera mercadoria pedagógica em prol da semiformação. Essa perda dos valores que anula o despertar crítico e a autonomia humana permite a escola apenas uma função operacional, quando na verdade o necessário é:

contrapor-se a uma tal ausência de consciência, é preciso evitar que as pessoas golpeiem para os lados sem refletir a respeito de si próprias. A educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma autorreflexão crítica. (ADORNO, 1995a, p. 121)

Tendo em vista o pensamento do autor, nos resta a autorreflexão como única possibilidade de obter autonomia, autorreflexão que deverá ser iniciada por um pensar crítico sobre a semiformação generalizada, na qual a sociedade se encontra. Defender um projeto de libertação do homem por meio do incentivo a uma formação é pensá-la com uma amplitude humanística. Para Adorno, o ensino deve ser uma arma de resistência à indústria cultural na medida em que contribui para a formação da consciência crítica e permite que o indivíduo desvende as contradições da coletividade.

#### **4.1.2 Um educar emancipatório e formador crítico**

Defender um processo educacional capaz de criar e manter uma sociedade baseada na dignidade e no respeito às diferenças é um dos princípios da *teoria crítica* adorniana. Para Adorno, o mundo se encontra danificado pela falta de capacidade dos indivíduos de resistir ao processo de alienação. Mesmo quando a educação considerada ideal estiver limitada e condicionada a uma realidade nada promissora, Adorno prega um projeto pedagógico que consiga libertar da opressão e da massificação, já que, segundo ele, a escola instala e cultua esta massificação, resultando na deformação da consciência.

Adorno ao propor uma *educação emancipatória*, pensa uma formação educacional que evita a repressão, se distancia da reprodução tecnicista e focaliza o aspecto produtivo da vida humana. Em outras palavras, a educação emancipatória pensa a sociedade e a educação distanciando-as do caráter industrial a que é submetido a cultura. A partir dessa perspectiva, o processo formador educacional pode favorecer o surgimento de indivíduos críticos e emancipados; capazes de “domesticar” o impulso destrutivo que lhes é inerente. Desse modo, a educação forma pessoas autônomas e contribui para que não se repitam barbáries ou as que hoje se mostram na sociedade não cheguem a atitudes extremistas.

Percebe-se que qualquer tentativa de emancipar a sociedade,

é submetida a resistências enormes, e porque tudo o que há de ruim no mundo imediatamente encontra seus advogados loquazes, que procurarão demonstrar que, justamente o que pretendemos encontra-se de há muito superado ou então está desatualizado ou é utópico. (ADORNO, 1995a, p. 185)

A educação há tempos perdeu seu caráter emancipatório. Ao fixar e reproduzir internamente os pilares do capitalismo, sobretudo, a competição, o culto ao mérito e a premiação pelo desempenho, a escola se tornou um ambiente de exclusão e de preparação de futuros autoritários. A Educação emancipatória não é somente um método, ela implica em romper com a visão tecnicista e positivista que estabelece hierarquias no conhecimento e privilegia a concorrência sem compaixão.

Diante do exposto, percebe-se que para recuperar o indivíduo dotado de reflexão crítica e independente para que sejam evitadas novas barbáries como a de *Auschwitz*, precisamos modificar nosso sistema educacional para um educar emancipatório. Parece difícil devido à impotência que a sociedade hoje manipulada possui, mas “aquele que quer transformar provavelmente só poderá fazê-lo na medida em que converter esta impotência, ela mesma, juntamente com a sua própria impotência, em um momento daquilo que ele pensa e talvez também daquilo que ele faz” (ADORNO, 1995a, p. 185).

A emancipação é a formação para a autonomia<sup>32</sup>, mas ela só pode ser bem sucedida se for um processo coletivo, já que na nossa sociedade a mudança

---

<sup>32</sup> Para Adorno, “o único poder efetivo contra o princípio de Auschwitz (e demais barbáries) seria autonomia, para usar a expressão kantiana; o poder para a reflexão, a autodeterminação, a não participação”. (ADORNO, 1995a, p. 125)

individual não provoca necessariamente a mudança social, mas esta é precondição daquela. Somente um educar que desperte a livre consciência é capaz de formar, pois o poder da reflexão é capaz de impedir os homens de participarem de atos extremos por se deixarem levar pela corrente do poder autoritário.

A busca pela autonomia deve ser feita em todos os meios de expressão da sociedade, em especial na arte autêntica, a qual Adorno atribui uma potencialidade crítica frente à barbárie do mundo administrado. Nesse momento a pesquisa se encaminha para uma última análise acerca do cinema, na tentativa de desvendar sua capacidade de entrar nesse processo formativo.

#### 4.2 NOVO CINEMA ALEMÃO ATUANDO NA REEDUCAÇÃO DOS SENTIDOS

Ao sentimento de cansaço frente à barbárie e ao caos das grandes guerras, seguiu-se na Alemanha um repensar de sua arte e cultura. Tentativas de promover um novo padrão<sup>33</sup> fílmico alemão foram frustradas até o fim da década de 50. É bem verdade que o milagre econômico dos anos 50 propiciou novas produções, onde surgiram filmes, ora sentimentais ou com motivos regionais e melodramas. Era o velho cinema alemão, com os mesmos *esquematismos*. Entretanto, o mundo estava passando por grandes transformações e assim como os diversos movimentos surgidos na década de 60, o cinema velho produzido na Alemanha perdeu espaço para a chegada do Novo Cinema Alemão, que surgia como forma de ataque e resistência à filmografia “infantilizada” e tendenciosa que se firmou na Alemanha até a metade do século XX.

Em 1962, durante o VIII Festival de Cinema de *Oberhausen*<sup>34</sup>, um grupo

---

<sup>33</sup> “A ideia de juntar tradições literárias e cinematográficas surgiu antes de 1962, no círculo da Escola Superior da Forma de Ulm. Nessa escola, que deu continuidade à tradição da Bauhaus, foi criado mais tarde um Instituto de Criação Cinematográfica. Ele foi considerado o ‘centro intelectual e teórico da renovação do cinema’, exigido pelo pessoal de Oberhausen. Em 1958-1959 houve um plano no sentido de conseguir que Fritz Lang assumisse a direção desse departamento de cinema da Escola de Ulm. Lily Latté, companheira de Lang naquele tempo, já tinha visitado Ulm para pesquisar o ambiente”. (ALMEIDA, 2007. p. 96)

<sup>34</sup> “O festival de Oberhausen é contemporâneo ao festival de cinema de Mannheim. Ele recebia patrocínio financeiro da prefeitura e seguia o programa idealizado pelos professores Hilmar Hoffmann e Eva Schmid, da área de educação de adultos. Em princípio, esses dois professores organizaram o evento na forma de um seminário sobre filme para professores da *Volkshochschulen* do norte de Westphalia Reno. Isto teve uma repercussão nos primeiros objetivos do festival em 1957, “caminho para educação” (*Weg zur Bildung*). No início, Oberhausen era apenas um acontecimento nacional que exibia a maioria dos considerados *Kulturfilme* (filmes culturais) alemães dentro do velho estilo que incluía filmes de animais e sobre artes gráficas.” (FEHRENBACH, 1995, p. 213)

de jovens cineastas alemães publicaram um manifesto<sup>35</sup>, onde anunciavam o fim do antigo cinema alemão e o nascimento de um novo estilo de filmes e de um cinema livre da estética fílmica tradicional. O cinema novo buscava a libertação das convenções da indústria estabelecida, exigia liberdade em seu fazer artístico.

O Novo Cinema Alemão<sup>36</sup> estava ligado às características que faziam do Neorealismo italiano e da *Nouvelle Vague* o revolucionário “cinemanovista”. Características como gravações fora de estúdio, o uso de atores não profissionais, o retrato da realidade sem grandes ilusões e o apelo a produções de baixo custo fizeram desse novo cinema um movimento de protesto contra as grandes produções do início do século XX até as produções ufanistas da época nazista. Vale ressaltar que:

O retorno do estilo simples e básico do final da década de 1910 e 1920 foi a contribuição feita pelos cineastas da década de 1960 à rejeição do consumismo, da aparência, das camadas acumuladas da sociedade abastada. [...] na década de 1960 os cineastas absorveram adequadamente a ideia modernista, popular em algumas outras formas de arte, de que a arte visual deve, antes de tudo, referir-se a seu próprio material. Os pintores não deveriam disfarçar seu equipamento básico: a superfície da tela, as pinceladas de tinta. Assim também no cinema Bresson, Godard, Pasolini quiseram, por razões muito diferentes, desbastar os esquemas disponíveis a eles para encontrar a essência simples do cinema: planos e cortes. (COUSINS, 2013, p. 283)

Se Adorno admitiu possibilidades emancipatórias para o cinema, essas

---

<sup>35</sup> “O colapso do cinema alemão convencional finalmente removeu as bases econômicas para um modo de filmagem cuja atitude e prática nós rejeitamos. Com ele, o novo cinema tem uma chance de vir a viver. Os curtas-metragens dos jovens autores, diretores e produtores têm, em anos recentes, revivido um extenso número de prêmios em festivais internacionais e recebido o reconhecimento de críticos internacionais. Esses trabalhos e esses sucessos mostram que o futuro do cinema alemão jaz nas mãos daqueles que têm provado que eles falam uma nova linguagem fílmica. Tal como em outros países, os curtas-metragens têm se tornado, na Alemanha, uma escola e uma base experimental para longas-metragens. Nós declaramos nossa intenção de criar o novo longa-metragem alemão. Este novo cinema precisa de novas liberdades. Liberdade das convenções da indústria estabelecida. Liberdade do controle dos grupos de interesse especial. Nós temos concepções intelectuais concretas, formais e econômicas sobre a produção do novo cinema alemão. Nós estamos como um coletivo preparado para os riscos econômicos. O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo cinema” - THE OBERHAUSEN Manifesto, 1962. (FEHRENBACH, 1995, p. 213)

<sup>36</sup> “O ano de 1962 é conhecido como a data de fundação de um movimento cinematográfico que marcou pela segunda vez a história do cinema na Alemanha, depois do chamado ‘cinema expressionista’ dos anos 1920. 25 jovens diretores redigiram, no Festival Internacional de Curtas de Oberhausen, que se opunha ao ‘Papas Kino’ (velho cinema), ou seja, à monotonia das comédias ingênuas e aos filmes de sexo que formavam a paisagem cinematográfica alemã da época do ‘milagre econômico’. O Novo Cinema Alemão, que se iniciou nesse momento e durou até aproximadamente 1982 (ano da morte de Fassbinder), tinha como modelo a nouvelle vague francesa (Godard, Truffaut) e o neo-realismo italiano (De Santis, Rossellini, De Sica, Antonioni).” (ALMEIDA, 2007, p. 28)



possibilidades são encontradas precisamente em sua reflexão desenvolvida no texto *Notas sobre o filme* (1966). Inicialmente ele coloca que os jovens manifestantes de Oberhausen foram atacados pela sua imaturidade. Os cineastas do “cinema do papai” rotularam o Novo Cinema Alemão de “cinema de guri”, quando na verdade quem produzia filmes imaturos e submetidos à regressão industrial eram os antigos cineastas.

Em Oberhausen o ataque ao lixo da indústria cinematográfica que se produz há quase sessenta anos, fez-se com a expressão “cinema do papai”. Os interessados nesse tipo de filme não souberam encontrar melhor resposta que “cinema do guri”. Esse tipo de resposta não pega, como se diz entre as crianças. É mesquinho contrapor a experiência à imaturidade quando se trata precisamente da oposição à imaturidade da experiência adquirida no embotamento dos ímpetus juvenis. O abominável do cinema do papai é a infantilidade, a regressão industrialmente promovida. (ADORNO, 1986, p. 100)

Pensar o Novo Cinema Alemão como resistência é entender que os filmes produzidos por essa geração lutavam contra os preceitos de uma orientação estritamente comercial, possibilitando condições de fazer o cinema entrar na vida do espectador com responsabilidade, apropriando-se de temas relevantes ao despertar do entendimento sejam eles sociais, políticos, críticos ou educacionais.

Ao vislumbrar a possibilidade de um cinema emancipador, através do Novo Cinema Alemão, Adorno rejeita a submissão aos modos da narrativa clássica e se recusa entregar-se inteiramente à técnica dominante na *indústria cultural* para obter o controle o indivíduo.

Para Adorno:

[...] se realmente os filmes que não assumem as regras do jogo fossem, em alguma coisa, mais desajeitados do que as reluzentes mercadorias deste, então mais mesquinho seria o triunfo daqueles que têm, atrás de si, o poder do capital, a rotina técnica e especialistas altamente treinados, sabendo fazer muita coisa melhor do que os que se rebelam contra o colosso e que, por isso, precisam renunciar ao potencial nele acumulado. Naquilo que é comparativamente sem jeito, sem conhecimento, incerto quanto a seu efeito, nisso é que se entrincheirou a esperança de que os assim chamados meios de comunicação de massa poderiam tornar-se algo qualitativamente distinto. Na arte autônoma nada é válido que fique aquém do nível técnico já alcançado; mas no confronto com a indústria cultural, cujo padrão exclui o que não tenha sido previamente apreendido e mastigado, [...], obras que não dominam inteiramente sua técnica e que, por isso, deixam passar algo de incontrolado, de ocasional, têm o seu lado libertador. (ADORNO, 1986, p. 100-101)

Essa recusa das regras impostas pelo mercado, se assemelha aos objetivos que os jovens cineastas da Alemanha e de todo o mundo buscavam com a explosão do cinema de autor. Promoviam um cinema desvinculado da lógica

comercial, orientado por novas ideias técnicas e novas concepções estéticas dos próprios autores. Ao rejeitar as regras do cinema clássico, os cineastas buscavam organizar um trabalho criativo e livre da dominação tecnológica. Com a recusa da indústria comercial, os cineastas realizaram produções de baixo custo, promovendo um tipo de “cinema barato” e obtendo consequências estéticas positivas. Apresentavam a realidade do povo alemão sem truques ou fantasias, incentivando-os a redescobrir sua história e a reelaborar seu passado. A *teoria crítica* se fazia presente nos filmes de alguns cineastas dessa geração, fato que nos leva a pensar até que ponto a nova forma de fazer cinema desses jovens cineastas penetrou nas novas concepções de Adorno acerca do cinema.

Fica claro em *Notas sobre o filme* (1966) que os movimentos de resistência do cinema que movimentavam o mundo, especialmente o Novo Cinema Alemão, ampliaram a percepção de Adorno para pensar essa nova linguagem cinematográfica que surgia como um *não-idêntico*. Nesse referido texto, Adorno mostra que o filme deveria romper com o caráter nivelador e identificante de um “nós”, orientado pelo esquematismo da *Kulturindustrie*, esquematismo que antecipa o que está por vir na cena seguinte.

A medida que o olho é arrastado nesse fluxo, ele cai na corrente de todos aqueles que seguem o mesmo apelo. A indefinição do “algo” coletivo, indefinição que anda conjugada com o caráter pseudo-revolucionário do difuso, que com a expressão verbal “isso precisa mudar”, já antecipa o gesto do punho batendo na mesa. (ADORNO, 1986, p. 105)

O *antifilme*, que ele aponta em obras que rompem com as técnicas convencionais de produção, pode ser interpretado aqui como a *não-identidade* do produzir cinematográfico. Concebendo o filme como negação determinada da realidade é possível retirar o “véu tecnológico” que ofusca a humanidade, evidenciando os problemas sociais em busca de “clarear” a existência. Nesse caso, os filmes possibilitariam a reeducação da sensibilidade e a formação crítica do indivíduo, objetivos a serem alcançados pelo Novo Cinema Alemão.

No entanto, pensar numa reeducação dos sentidos é se voltar para o espectador e impulsioná-lo a uma melhor compreensão do que ele está vendo. Na lógica do mercado, o filme já vem embalado e formatado, o que se pretende com a reeducação é incentivar o espectador a abrir o que lhe é entregue e desvendar os enigmas que a obra de arte, enquanto tal, possui.

Pensar essa reeducação dos sentidos é pensar numa reeducação estética onde o público do cinema possa vitalizar e estimular as forças de recepção, atizando o potencial imaginativo dessa arte que é técnica<sup>37</sup>. Dentre os inúmeros jovens cineastas que assinaram o manifesto de *Oberhausen* e fizeram parte do Novo Cinema Alemão, Alexander Kluge merece um maior destaque. Primeiro por sua relação com Theodor Adorno e em segundo lugar por pensar que mesmo sendo um produto de massas, o filme é uma mercadoria que desperta a imaginação no espectador, capaz de participar nessa reeducação dos sentidos.

#### 4.2.1 Uma breve história de Alexander Kluge

Adentrar ao campo das novas possibilidades que Adorno apontou para se pensar um cinema emancipador é adentrar no mundo do cinema de resistência. Analisando suas novas reflexões, constatamos que o autor não voltou atrás em suas críticas e observações acerca do cinema, mas acreditamos que em algum momento de sua vida houve um desvio, para o qual foi motivado, sem dúvida, o que se constata na eclosão dos diversos movimentos de resistência, em especial o nascimento do Novo Cinema Alemão que Adorno pôde presenciar. Na tentativa de analisar esse desvio no pensamento adorniano quanto à sétima arte, tomaremos o cinema de Alexander Kluge como uma referência para pensar essa nova linguagem cinematográfica emancipadora frente à *vida danificada*.

Nascido na Alemanha, em 14 de fevereiro de 1932, na cidade de *Halberstadt*, Kluge desde pequeno se apropriou de uma esfera artística, visto que seu pai, apesar de médico, desenvolvia atividades no teatro e tocava violino. Mesmo formado em ciências jurídicas, nunca deixou de lado seu amor pela arte e se dedicou ao estudo de piano. Iniciou suas atividades jurídicas trabalhando no Instituto para Pesquisas Sociais, foi professor na Universidade de Frankfurt, mas sua paixão pelo cinema fez com que se dedicasse mais por essa expressão artística e montasse um departamento de cinema. Juntamente com Detten Schleiermacher, Edgar Reitz, iniciou a primeira escola de filme da Alemanha Ocidental, responsável por pesquisas e descobertas na área do cinema.

Dos 25 jovens cineastas que modificaram o fazer artístico do cinema

---

<sup>37</sup> O termo técnica nesse contexto encontra-se a serviço da arte, diferentemente da técnica utilizada pela *indústria cultural* em direção que deriva de uma razão que se instrumentalizou.

alemão nos anos de 1962 a 1982, Alexander Kluge foi um destes que reivindicaram um comprometimento maior com o produzir cinematográfico, visto que para ele, os filmes tem uma responsabilidade para com o público, principalmente no que se refere à reeducação estética. Sua aproximação à literatura abre novos caminhos para repensar a narrativa do cinema.

Alexander Kluge também é conhecido como escritor. Contar histórias com palavras ou com imagens sempre caminhou nele em paralelo. No ano do Manifesto de Oberhausen ele publicou seu primeiro volume de histórias, contendo aquela que mais tarde ficaria famosa: *Ein Liebesversuch* [Uma tentativa de amor]. Ele a lê durante a reunião do Grupo 47, na qual os melhores autores do país se encontram, e os aproxima dos jovens cineastas. Pode-se imaginar: a literatura e o cinema de um país abrem uma oficina em comum – o que não poderia surgir de uma cooperação como essa? (ALMEIDA, 2007, p. 31)

Rainer Stollmann considera nosso estudante de direito, história e música Alexander Kluge “o *spiritus rector* do Novo Cinema Alemão” (ALMEIDA, 2007, p. 28), principalmente por três fatores:

Para começar, ele se esforçou muito para conseguir unidade e cooperação entre os integrantes do manifesto (que com o passar do tempo chegaram a ser mais de cem pessoas) [...] em segundo por ser ele a cabeça intelectual e política do Novo Cinema Alemão e [...] em terceiro porque os filmes de Kluge, juntamente com os de Fassbinder, Herzog, Schroeter, Sanders e outros, deram forma ao Novo Cinema Alemão. (ALMEIDA, 2007, p. 29-30)

O fato de ser uma referência intelectual para o movimento já denuncia sua primeira relação com o autor trabalhado. Após sua tese em direito em 1956, Kluge, passa a ser conselheiro jurídico do Instituto de Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*), em Frankfurt, e rapidamente “se torna íntimo de Theodor W. Adorno, o filósofo alemão mais importante do século XX. ‘Como numa corrida de revezamento’, diz Kluge, ‘Transmito impulsos desses mestres (Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin)’” (ALMEIDA, 2007, p. 29).

Seu primeiro contato com o autor foi numa aula de um curso de filologia, que ele mesmo menciona da seguinte forma:

Diante de mim, sentava-se um senhor com olhos castanhos belíssimos e de grande intensidade, quase inteiramente calvo. Quando eu o olhava, ele me retribuía o olhar num misto de irritação e interesse. Fiquei me perguntando se aquele homem seria justamente quem Thomas Mann descrevera em seus diários como Theodor Wiesengrund-Adorno. Então, resolvi abordá-lo diretamente: “O senhor é Theodor Wiesengrund-Adorno?”. Tornamo-nos a partir de então amigos. Por motivos que não vêm ao caso, me tornei depois conselheiro jurídico do próprio Instituto de Pesquisa Social, mas não fui aluno e sim um amigo. (KLUGE, 2001, p.11-12)

Adorno mostrou-se interessado no jovem cineasta e em despertar nele boas experiências. “Foi justamente Adorno quem o aproximou de Fritz Lang – com quem Kluge realizou sua primeira experiência no cinema – Nas palavras do próprio Kluge, Adorno teria dito que era ‘para protegê-lo de algo pior’” (ALMEIDA, 2007, p. 20). Alexander Kluge, sem dúvida foi leitor e ao mesmo tempo crítico de Adorno. Em suas obras existe uma responsabilidade, como na de seu mestre, de pensar a partir dos traços marcantes deixados pelo *esclarecimento*.

Para Kluge, a *teoria crítica* servia de orientação. Em seus filmes<sup>38</sup> e artigos é perceptível a relação estreita de sua teoria cinematográfica com uma teoria social. A experiência social é descrita por Kluge “como *medium fundamentale*, que é utilizada como parâmetro por todas as outras formas de expressão” (ALMEIDA, 2007, p. 29). A realidade que ele tenta retratar é a realidade que o povo, como insurgente elabora. Ao invés de uma afirmação da realidade, Kluge se opõe protestando contra ela e contra os horrores que causam sofrimento humano. O trabalho de Kluge opera com as colisões entre os desejos humanos e a realidade histórica. Ele não suaviza ou romantiza suas produções, existe uma fidelidade em suas obras que, a todo o momento, busca provocar e instigar o sentido de realidade do público, “seja através das imagens ou das palavras. Esse é o cerne do poder de atração da sua obra: realismo e anti-realismo, ambos, fatos e sentimentos expressos sem concessões.” (ALMEIDA, 2007, p. 33)

#### **4.2.2 O antifílmico de Adorno e o cinema impuro de Kluge**

Pensar o cinema com capacidade formativa, capaz de atuar na reeducação dos sentidos do público que o recepciona é pensar uma linguagem cinematográfica que apesar de inserida nos parâmetros da indústria cultural resiste a esse processo nivelador que massifica a arte. A esta resistência ou negação da determinação do mercado, Adorno atribuiu o termo *antifilme*. Os cineastas que se

---

<sup>38</sup> “Os filmes deram forma ao Novo Cinema Alemão. Três podem ser destacados: *Despedida de Ontem*, o primeiro longa de Kluge, que foi, no Festival de Veneza de 1966, o primeiro filme Alemão a ganhar um Leão de Prata depois da guerra, mostra para a Europa que se podia novamente contar com filmes desse país que valessem a pena. [...] Os outros dois grandes filmes são: *A patriota* (1979) e o *Poder dos sentimentos* (1983). Ambos são filmes cruciais, quanto à representação e aos temas, para o conjunto da obra de Kluge.” (ALMEIDA, 2007, p. 30)

voltaram contra as regras de domínio da indústria do cinema, surgiram cada um com o seu *antifílmico*, depositando em suas produções um pouco dessa capacidade formativa. E será através da negação aos moldes industriais que se o caminho de possibilidades para o cinema se tornar um agente emancipador se consolidará.

Como visto no início da pesquisa, a valorização de uma arte de vanguarda e o caráter enigmático de uma obra são características presentes na crítica adorniana acerca da arte. A tentativa que se faz agora é aproximar o *antifílmico* de Adorno ao cinema *impuro*<sup>39</sup> de Kluge através do conceito de enigma e da presença de técnicas outrora utilizadas na arte moderna de vanguarda. Na tentativa de elucidar como o indivíduo retomaria sua sensibilidade e seu potencial crítico arrancados pela *Kulturindustrie*, essa retomada é fundada nos parâmetros de seu cinema *impuro*, onde Kluge “mistura sem pudor os mais diversos materiais, como fotos, jornais, documentários antigos, entrevistas atuais, sobrepondo diferentes ‘ficções’” (ALMEIDA, 2007, p. 22). Sua obra não permite uma associação ou entendimento fácil, devido ao modo como ele seleciona e monta suas sequências.

O primeiro ponto a ser elucidado no que diz respeito à reeducação ou formação do espectador, seria o que se refere à aproximação de técnicas empregadas na arte de vanguarda. “Ao refletir sobre a forma pela qual os novos filmes que ele agora havia passado a respeitar questionavam a ideologia, Adorno se concentrou na antiga técnica desenvolvida por cineastas radicais de vanguarda como Eisenstein” (JAY, 1988, p. 115). A técnica ao qual Adorno se refere seria aquela que o cineasta soviético empregava na hora da montagem<sup>40</sup> do filme, um tipo de montagem expressiva, em que a sucessão dos planos não é mais ditada apenas pela necessidade de contar uma história, mas também pela vontade de causar um choque psicológico no espectador, baseada

em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma ideia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura, ao

<sup>39</sup> “Kluge revela sua filiação ao movimento estético modernista e define que seu trabalho como cineasta só pode cumprir essa negatividade social se negar a si mesmo e assumir a forma de um cinema *impuro*”. (LUTZE, 1998, p. 19)

<sup>40</sup> “A montagem constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem fílmica. Digamos desde já que a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração.” (MARTIN, 1990, p. 132)

contrário, produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente. (MARTIN, 1990, p. 132-133)

Tendo Eisenstein como principal representante nesse tipo de montagem<sup>41</sup>, os soviéticos avançaram para uma montagem intelectual ou ideológica que suscitava a participação ativa do espectador, onde a emoção e a razão do espectador interferiam no processo de criação. O princípio de montagem intelectual, “obriga o espectador a criar, e é graças a isso que a montagem alcança, junto ao espectador, essa força de emoção criadora que distingue a obra patética do simples enunciado lógico dos acontecimentos” (MARTIN, 1990, p. 161).

Será a montagem e mais precisamente os cortes que fará com que o filme apresente surpresas e enigmas capazes de prender a atenção do espectador. Voltando os olhos para a tradição cinematográfica, Kluge absorve ideias de montagem e avança em suas produções sempre preocupado com as formas imagéticas e suas relações. Articula cortes com a sua técnica de montagem que a princípio dificulta a compreensão do espectador, no entanto, “o corte de imagens possui uma função essencial na montagem, pois ele oferece uma alegoria para aquilo que não pode ser mostrado no filme, para aquilo que a câmera não pode registrar” (KLUGE, 1981-1982, p. 218). O corte contém informações que muitas vezes estão escondidas na cena propriamente dita.

Kluge valoriza os cortes em suas produções e faz disso sua marca. O corte é uma característica do cinema de autor presente em seu trabalho que se apresenta como um modelo de resistência à narrativa clássica e aos *happy end* que transitam na *indústria cultural*. Recorrer a esse processo de montagem que permite ao indivíduo criar e refletir, em busca de absorver o que os cortes oferecem, é a forma de combater a passividade do espectador frente aos filmes de entretenimento, incentivando o espectador a usar de imaginação, percorrendo em suas próprias experiências. Seu trabalho busca a formação do espectador, o jogo de cortes nas imagens instiga o espectador a ser *co-autor* de seus filmes.

---

<sup>41</sup> Vale salientar que Benjamin em seu texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936), valorizava a técnica de montagem e se mostrava entusiasmado com obras fílmicas de Eisenstein. “O filme acabado não tem nada em comum com uma criação em um lance; é montado a partir de muitas imagens e sequências 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”. (BENJAMIN, 2012, p. 51)

A caótica, fragmentação e, até mesmo, *ilógica* conexão entre as imagens dispostas nos trabalhos de Kluge autoriza e motiva o público a ser co-produtor de seus filmes. O que, no entanto, não significa que o cineasta não exponha sua própria montagem. Na concepção de Kluge, fazer cinema deve divergir do *imperialismo da consciência*. Com esse termo, mostra como o público, ao deparar-se com filmes de padrão eminentemente comercial, atua na maioria dos casos como robô, com seus papéis predeterminados; a indústria cultural torna esses filmes o modelo estético comum a ser referenciado pelo espectador de cinema. (LOUREIRO, 2005, p. 132)

A arte da montagem em Kluge é utilizada de forma tão radical que cria “cifras, ou seja, contrastes fortes entre dois quadros ou sequências de quadros” (ALMEIDA, 2007, p. 30), propiciando, no filme, o aparecimento de questionamentos ou enigmas, na medida em que intima o espectador a perceber os enigmas que a realidade apresenta. Da mesma forma que Adorno pensa o caráter enigmático da obra de arte, Kluge também parte da ideia que a todo o momento o enigma, num filme enquanto obra-de-arte, é posto para instigar a imaginação do espectador que busca desvendá-lo. Eis nesse momento o segundo ponto a ser discutido: o caráter enigmático do filme. Para iniciar essa discussão, pensaremos, como Adorno, no filme enquanto arte emancipada capaz de atuar na formação do indivíduo.

Em Adorno, “todas as obras de arte, e toda a arte são enigmas. O fato de que obras de arte dizerem alguma coisa e no mesmo instante a ocultarem coloca o caráter enigmático sob o aspecto da linguagem” (ADORNO, 1982, p. 140). Para Kluge, os enigmas são “uma espécie de realidade escondida” (KLUGE, 1988, p. 49). A cada nova tentativa de desvendar um enigma o indivíduo retoma sua subjetividade perdida na *sociedade totalmente administrada*. Os enigmas, como visto da *Teoria Estética* (1970), são postos não para serem desvelados em sua totalidade, mas sim aos poucos, gerando novas percepções e reivindicando constantemente uma atenção para compreender a realidade que oculta.

Retomando a análise feita no primeiro capítulo dessa pesquisa, percebemos que a partir do momento em que o crítico/espectador se propõe a solucionar tais enigmas, o indivíduo seria levado ao conhecimento da obra, ao seu *conteúdo de verdade*. A tentativa em desvendar o enigma é que atuará na formação da capacidade reflexiva do indivíduo, pois uma obra de arte que não estimula a reflexão e não pode ser considerada obra de arte. Adorno mostra que a todo momento se busca compreender uma obra de arte, porém “resolver o enigma equivale a denunciar a razão de sua insolubilidade: o olhar com que as obras de arte



vêm o contemplador” (ADORNO, 1982, p. 143).

Quanto melhor se compreende uma obra de arte, tanto mais ela se revela segundo uma dimensão, tanto menos, porém ela elucida o seu elemento constitutivo. Só se torna resplandecente na mais profunda experiência da arte. Se uma obra se abre inteiramente, atinge-se então a sua estrutura interrogativa e a reflexão torna-se obrigatória; em seguida, a obra afasta-se para, finalmente, assaltar uma segunda vez com o <que é isto?> aquele que se sentia seguro da questão. É possível, porém, reconhecer como constitutivo o caráter enigmático lá onde ele falta: as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte. [...] Toda obra de arte é uma charada só enquanto permanece na mistificação, na derrota pré-estabelecida do seu contemplador. (ADORNO, 1982, p. 142)

A solução dos enigmas abre o caminho para a imaginação. Segundo Adorno “a imaginação das obras de arte é o substituto mais perfeito e mais ilusório da compreensão, sendo também um passo para ela” (ADORNO, 1982, p. 143). E sob esse conceito de montagem fragmentária que desperta um caráter enigmático em suas obras, é importante destacar que as edições feitas por Kluge abrem um espaço no qual a “distração” pode investir na imaginação. A imaginação como uma forma de reflexão deveria atuar na formação do indivíduo, no entanto, a *indústria cultural* a limita. Além de limitada, a imaginação, ao ser controlada contribui para uma reprodução da repressão dos sentidos. A forte fragmentação<sup>42</sup> narrativa dos filmes de Kluge explora o retorno da imaginação e obriga o intelecto a trabalhar.

Pensar na formação do indivíduo é pensar numa reeducação dos sentidos. Essa foi a preocupação da teoria crítica e também a preocupação dos cineastas do Novo Cinema Alemão. A questão que se faz presente nesse momento é: como esperar que o indivíduo desvende os enigmas, se este está domesticado a tal ponto de receber a obra já formatada e pronta para absorvê-la sem muitos questionamentos? Adorno ao pensar numa arte emancipada, pensa numa arte capaz de desenvolver no indivíduo uma racionalidade oposta à da *indústria cultural* que tolhe a sensibilidade e o entendimento, no esforço de ajustar tudo ao esquematismo da produção. Para isso aposta em filmes que não se subjugam à

---

<sup>42</sup> “Normalmente, essas obras são *collages* conceituais, onde se entrecruzam cenas de óperas, citações de músicas e filmes antigos, fotos fixas, ilustrações, peças de publicidade, textos colados sobre imagens ou recitados em voz *over*, efeitos de computação gráfica e fragmentos de narrativas diegéticas, tudo isso misturado da forma mais eclética possível. Os filmes de Kluge, quando narrativos, não têm a fluidez de uma obra de ficção convencional, pois a todo momento são interrompidos para a inserção de material documental ou citações de outros filmes, relacionados ou não com a narrativa principal.” (ALMEIDA, 2007, p. 68)

lógica do mercado, nem se submetem inteiramente a uma intencionalidade ideológica. Adorno cultiva o método do *antifilmico* que confronta a domesticação feita pela *Kulturindustrie* em sua especificidade, a fim de superá-la.

Para Rentschler, Kluge na tentativa de superar essa dominação, incorpora muito dos ideais da modernidade, mais um motivo que o aproxima do pensamento adorniano. Das diversas características da arte moderna radical presentes em seus filmes, como a fragmentação, a diferença, colagem, descontinuidade, o aspecto enigmático, que foi destacado acima, merece maior destaque. Pois será no momento em que o enigma diz, e ao mesmo tempo, não diz que seu *conteúdo de verdade* surgirá.

Kluge ainda acredita no projeto da modernidade, mesmo em face das realidades pós-modernas. Ele [...] lamenta e protesta contra a falsificação do passado, a destruição dos espaços de convivência e da esfera pública e do sufocamento da imaginação humana pelos novos *media*. (RENTSCHLER, 1990, p.40)

Através de seus filmes, Kluge, pretende ampliar a interação entre o filme e o espectador, propiciando o nascimento de uma relação mais autônoma e mais abrangente do público com a realidade. Dessa forma o indivíduo recupera a sensibilidade. O uso de imagens fragmentadas, tomadas de paisagens, cortes com o uso de fotografias, narração em *off*, o uso do preto e branco são características de seu cinema *impuro* que buscam romper com o esquematismo do mercado e propiciar uma reeducação do espectador.

Como Godard, Alexander Kluge nos ensina a pensar com imagens: as *collages* paradoxais, as sobreposições, as incrustações, as “janelas” eletrônicas que caracterizam seu trabalho são instrumentos com os quais ele busca ligações ou relações entre personagens, coisas e ações, instrumentos que nos permitem passar do visível ao invisível, do concreto ao abstrato, da mostração à demonstração. (ALMEIDA, 2007, p. 77)

Para atuar na formação do indivíduo, o filme deve trazer para as telas algo que esteja ligado à vida e à história do indivíduo e não filmes que tem o propósito de ser somente uma ilusão que ajude a esquecer a realidade na qual o indivíduo está inserido. Reforçando a perspectiva de um comportamento emancipatório do espectador.

É nítida a relação que se pode estabelecer entre as novas possibilidades apontadas por Adorno acerca do cinema e a teoria cinematográfica de Kluge. Muitas características poderiam ainda ser levantadas e analisadas, mas a pesquisa se

limitou a recortar somente os pontos mencionados acima como forma de pensar a possibilidade de formar a partir do cinema. A questão que se pode deixar em aberto é: até que ponto as reflexões de Adorno acerca do cinema, poderiam ter sido mais reformuladas caso tivesse convivido um pouco mais com os jovens cineastas alemães? - questão que deixaremos para um exercício reflexivo e especulativo, visto que o autor nos deixa no momento em que inicia um desvio nas suas proposições acerca do cinema.

Por fim, é importante evidenciar que as possibilidades de resistência do cinema estão postas. Ainda que o cinema faça parte da *Kulturindustrie* é possível pensar em produções fílmicas<sup>43</sup> que lhe façam oposição, que questionem sua formatação clássica, que ousem ir além do esperado para este tipo de espetáculo e, assim, promovam uma reeducação dos sentidos que permita ao indivíduo superar a semiformação (*Halbbildung*).

---

<sup>43</sup> Além dos filmes desenvolvidos na época do cinema novo, temos atualmente grandes cineastas capazes de produzir obras além do interesse comercial e que instigam a reflexão do espectador. Como exemplo, citamos Lars Von Trier, em especial seu filme *Dogville* (2003) que foge dos esquematismos clássicos de montagem e narrativa, onde a todo momento incita o espectador a preencher os espaços gerados propositalmente em seu filme.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciar uma pesquisa com uma indagação sobre a capacidade que o cinema tem para atuar na formação do indivíduo poderia nos conduzir a uma resposta clássica e óbvia, visto que o cinema, por ser um documento histórico de um povo, é capaz de participar da formação de hábitos, costumes e, por que não, de sua formação cultural. No entanto, tomamos por base o pensamento de um filósofo que pôde presenciar dois polos distantes da história do cinema - explosão do cinema hollywoodiano e Novo Cinema Alemão -, formulando suas reflexões acerca dessa arte e nos convidando a pensar, além da resposta óbvia, sobre em que medida o cinema poderia ser considerado arte e não só um produto de mercado controlado pela ideologia dominante.

Como foi visto, o esclarecimento, promessa do iluminismo, se converteu em uma nova forma de dominação, através da mitificação da ciência, uma vez que o conceito de consciência esclarecida foi frustrado, condicionando a reflexão de Adorno, a deduzir dessa frustração, a *Dialética Negativa* (1966). O indivíduo, constituído por um processo empobrecido de socialização, numa cultura administrada pelos interesses mercantis, se apega à ilusão de satisfação imediata e vive relações humanas individualistas, tornando as relações sociais mediatizadas.

A *indústria cultural* não apenas forma indivíduos dependentes, mas também atua precisamente na manutenção deles. Utiliza-se dos meios culturais (*mass media*) para garantir o controle e manusear o indivíduo a seu favor e obter, dessa forma, o lucro que o mercado necessita. Vulgarizando a arte e diminuindo-a a uma mercadoria com valor de troca, a *indústria cultural* manipula, domina, consegue modificar até mesmo as reações mais íntimas do indivíduo, alterando seu comportamento e o deixando inclinado a viver numa sociedade da competição. Como visto na pesquisa, esse contexto dissemina na *barbárie* cultural um permanente estado de hostilidade entre os indivíduos.

A crítica de Adorno à *indústria cultural* e a sua atuação na vulgarização da arte abre diversos caminhos de pesquisa e reflexão. Apesar de ser um teórico difícil de sintetizar, percebemos, com o estudo de sua obra, uma forma de articular seus conceitos de tal maneira que estes conseguem passear por toda sua bibliografia sempre em prol de uma preocupação maior: devolver ao indivíduo seu potencial crítico.

No centro da *Kulturindustrie* está o cinema, que se converteu numa indústria extremamente lucrativa e forte. Assistimos aos filmes com a sensação de que somos consumidores de uma arte autônoma, independente do que estamos vendo, o espetáculo exposto é, em si, denominado por nós como arte. Aliás, nesse processo de domesticação, nossa compreensão de arte está resumida aos produtos culturais que desejamos e consumimos.

É bem verdade que quando nos referimos à estética adorniana, pensamos logo no universo da música e em suas reflexões sobre esse tema que tanto o instigou e foi objeto de seu interesse ao longo de sua vida. Mas, avançando em suas leituras, deparamo-nos com severas críticas aos produtos culturais e, em especial, ao cinema, fato que despertou o interesse dessa pesquisa em questão.

O cinema nasce com um poder revolucionário; imagens em movimento encantavam nações, despertavam a imaginação, conduziam a um mundo de sonhos e fantasia. Ora, se o cinema era capaz de tudo isso, logo os detentores desse poderio procuraram uma maneira de utilizá-lo para o seu interesse. Foi então que a fábrica de sonhos se transformou em uma fábrica de dominação. Nosso autor presenciou a explosão do capital interessado nesse fenômeno revolucionário e, em meio a esta manifestação, desenvolveu suas críticas e acusações aos “donos” da indústria cinematográfica.

É bem verdade que para ele, naquele momento, o cinema “não precisava mais se apresentar como arte” (ADORNO, 1985, p. 104). Reformulando essa última frase, percebe-se que o autor usa a expressão “não precisava mais” abrindo espaço para se pensar que um dia esse fenômeno foi arte e que ainda poderia voltar a sê-lo. No entanto, por estar inserido nos ditames do mercado deixava de lado seu caráter de arte e incorporava seu caráter de mercadoria. Na medida em que essa frase despertou a atenção, novas leituras foram feitas no intuito de pensar o cinema como um agente formativo, já que ele atua no consciente e no inconsciente, dirigindo a vida do indivíduo. Nesse momento, houve o interesse em descobrir que características o cinema de vanguarda possuía e que o aproximava de uma arte autônoma.

Em meio à explosão hollywoodiana, Adorno trabalha, paralelamente, em duas obras que envolvem essa temática, por um lado temos um trabalho a quatro mãos com Marx Horkheimer, a *Dialética do Esclarecimento* (1944), e, por outro, sua obra com Hans Eisler, *Composições para filme* (1947). Nesse momento,

descobrimos seu lado paradoxal, pois na primeira obra ataca a *indústria cultural* e já na segunda apontou possibilidades, principalmente no campo musical, da arte sobreviver à *Kulturindustrie* como resistência.

É a partir da leitura de *Composições para Filme* (1947) que se inicia um caminho de novas possibilidades, de pensar numa arte que, mesmo inserida na lei do mercado, busca resistir e se tornar autônoma. Ficou claro que o pensamento de Adorno, nessa perspectiva, avança em seus textos da década de 60, mais especificamente em *Notas sobre o Filme* (1966), no qual ele aponta mais claramente possibilidades de o cinema vir a ser uma arte emancipada. Explora e faz menção ao Novo Cinema Alemão, com o qual manteve proximidade devido a sua relação com Alexander Kluge, em que se percebe uma influência recíproca: se Kluge foi influenciado pela *teoria crítica* de Adorno, este, por sua vez, desvia e aponta novos caminhos para suas formulações devido a sua proximidade e amizade com Kluge. Fato que fica evidente, quando Miriam Hansen destaca que “vinte anos após a publicação na Alemanha Ocidental, em 1949, Adorno autorizou uma versão alemã reconstituída com um prefácio expressando sua esperança de continuar o estudo e a teoria de música para o filme em cooperação com Alexander Kluge” (HANSEN, 1981/1982a, p. 194).

Essa arte emancipada que conduza a uma formação (*Bildung*) autêntica, precisa de uma filosofia que a interprete sem subjugar-la, ou seja, essa retomada crítica do pensamento se daria pela negação do todo social que se revela como uma realidade falsa, negação impressa de modo especial na obra artística, na qual é possível apreender o que fica fora dos limites do pensamento conceitual.

Na *Teoria Estética* (1970) fica claro que a arte é negação por excelência. Se apropriando da ideia kantiana, uma finalidade sem fim. Ela, a obra de arte, é momento particular de expressão do todo social, contudo nega sua generalidade. É mediação social que nega a imediatidade da *indústria cultural*. É *mimesis* libertadora que se opõe à imitação adaptativa promovida pelos produtos culturais. A arte é linguagem que fala ao negar a comunicação direta com o mundo. É a não-identidade, o antifime, o diferente.

Dessa forma, o cinema com capacidade formativa teria que incorporar os elementos que constituem uma obra de arte, como negação de sua lei formal de constituição. O produto do cinema, os filmes, alcançaria o objetivo de formar e de reeducar os sentidos, na medida em que se tornam obras de arte, bem como na

medida em que surgem como resistência, com seu *antifílmico* que se configura na negação da lei determinada.

Por fim, passear dentre as obras de Theodor Adorno possibilitou um novo olhar para além de uma indústria da dominação e nos permitiu um respirar mais aliviado dentro da sufocante *sociedade administrada*, onde descobrimos que a possibilidade de resistência, apesar de difícil, é iminente. Abrimos novos caminhos, despertando reflexões que não seriam notadas se nos detivéssemos somente na *Dialética do esclarecimento* (1944) e se não tivéssemos avançado no restante das formulações feitas, pelo nosso teórico, acerca da sétima arte. Diversas relações ainda podem ser feitas, o que demanda um trabalho mais minucioso e complexo do que o permitido no tempo determinado para conclusão dessa pesquisa. Desde sua criação até os dias de hoje, o cinema só aumenta seu poderio e suas bilheterias, portanto é um lugar que permite muitas pesquisas que explorem o potencial desse fenômeno artístico que, além do poder de entreter, possui - na visão adorniana de resistência com seu *antifílmico* - um poder emancipador.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **A indústria cultural**. [1967]. In: Cohn, Gabriel (org.). Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), pp.92-99.

\_\_\_\_\_. **Dialética Negativa**. Tradução Marco Antônio Casanova; revisão técnica Eduardo Soares neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009.

\_\_\_\_\_. **Educação e emancipação**. Tradução Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995a.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da Nova Música**. Tradução: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas**. In: Dialética do Esclarecimento. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_. - **Minima Moralia**: reflexões sobre a vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. **Notas sobre o filme** [1966]. In: Cohn, Gabriel (org.). Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), pp.100-107.

\_\_\_\_\_. **Palavras e Sinais**: modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel; supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995b.

\_\_\_\_\_. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa – Portugal: Edições 70, 2003.

\_\_\_\_\_. **Teoria da Semiformação**. Tradução de Newton Ramos de Oliveira. São Carlos: Grupo de Estudos e Pesquisa Teoria Crítica e Educação. 2003, 27 pág.

ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hans. **Komposition für den Film**. In: Gesammelte Schriften 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

ALMEIDA, Jane de. **Alexander Kluge: o quinto ato**. Jane de Almeida (org). Trad.: George Sperber, Marília Perracini, Martha Lima e Paulo Oliveira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** [1936]. trad. br. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 168-169.



BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BERNARDET. Jean-Claude.; GALVÃO. Maria Rita. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

BERNARDET. Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CANEVACCI, M. **Antropologia do Cinema**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

COHN, Gabriel. **Introdução: Adorno e a teoria crítica da sociedade**. In: Cohn, Gabriel (org.). Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), pp.7-30.

COUSINS, Mark. **História do Cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. Tradução: Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DUARTE, Rodrigo. **Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FEHRENBACH, Heide. **Cinema in democratising Germany: reconstructing national identity after Hitler**. Carolina: North Carolina Press, 1995.

FREITAG, Barbara. **A teoria crítica: ontem e hoje**. São Paulo: Editora brasiliense, 1988. 2ª edição.

GEADA, Eduardo. **O imperialismo e o fascismo no cinema**. Lisboa: Moraes Editores. 1977.

HANSEN, Mirian Bratu. **Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno**. California, 2012.

\_\_\_\_\_. "Introduction to Adorno, 'Transparencies on Film'" (1966). In: \_\_ **New German Critique**, New York, n. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema, p. 186- 198, 1981-1982a.

\_\_\_\_\_. "Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge's Contribution on Germany in Autumn". in: \_\_ **New German Critique**, n. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema, p. 36-56, 1981-1982b.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos – o breve século XX: 1914-1991**. (Tradução de Marcos Santarrita). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAY, Martin. **As idéias de Adorno**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Tradução Roberto Ventura. Rio de Janeiro, F. Alves, 1977.

KLUGE, Alexander. A zona dos sentimentos: uma entrevista com Alexander Kluge. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 10-12, 4 jun. 2001. Caderno Mais!

\_\_\_\_\_. "On Film and Public Sphere". in:\_\_\_ **New German Critique**. Nova York: Telos Press, n. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema, p. 206-220, 1981/1982.

\_\_\_\_\_. "On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An interview with Alexander Kluge (by Stuart Liebman)".in:\_\_\_ **October**, Alexander Kluge – Theoretical Writings, Stories and an Interview, v. 46, p. 23-59, 1988.

KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno: confrontos**. São Paulo: Ática, 1978.

LOUREIRO, Robson. **Considerações sobre o cinema na teoria crítica. Adorno e Kluge: um diálogo possível**. Piracicaba: Impulso, 2005.

LUTZE, Peter C. **Alexander Kluge: the last modernist**. Detroit: Wayne State University Press, 1998.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo**. São Paulo: Moderna, 1993.

RABAÇA, Silvio Roberto. **Variantes críticas: a dialética do esclarecimento e legado da escola de Frankfurt**. São Paulo: annablume, 2004.

RENTSCHLER, Eric. "Remembering not to forget: a retrospective reading of Kluge's Brutality in Stone". In:\_\_\_ **New German Critique**, n. 49, Special Issue on Alexander Kluge, p. 23-41, 1990.

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

RUSH, Fred. **Teoria Crítica**. Tradução Beatriz Katinsky, Regina Andrés Rebollo. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2008. Pág 88.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro.; LOPES, José de Souza Miguel (Orgs.). **A escola vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

TIBURI, Márcia. **Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W.**

**Adorno.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

XAVIER, Ismail. **Do metacinema ao pastiche industrial: o cacoete pós.** Folha de São Paulo. São Paulo, "Folhetim", nº 434, 12/05/85, pp. 2-4.

\_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sétima arte: um culto moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1978.