

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

RENATA ROSA FRANCO

**O CINEMA COMO (IM)POSSIBILIDADE FORMATIVA:
UMA DISCUSSÃO A PARTIR DA PERSPECTIVA DE ADORNO**

Goiânia
2012

RENATA ROSA FRANCO

**O CINEMA COMO (IM)POSSIBILIDADE FORMATIVA:
UMA DISCUSSÃO A PARTIR DA PERSPECTIVA DE ADORNO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de pesquisa: Fundamentos dos Processos Educativos.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Susie Amâncio G. Roure.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

F825c Franco, Renata Rosa.
O cinema como (im)possibilidade formativa [manuscrito]:
uma discussão a partir da perspectiva de Adorno / Renata Rosa
Franco. – 2012.
100 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Susie Amâncio G. Roure.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Educação, 2012.
Bibliografia.

1. Cinema. 2. Formação cultural. 3. Theodor W. Adorno.
I. Título.

CDU: 791:141

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Susie Amâncio Gonçalves de Roure (Orientadora – UFG)

Prof. Dr. Odair Sass (Examinador – PUC-SP)

Profa. Dra. Marília Gouvea de Miranda (Examinadora - UFG)

Profa. Dra. Maria do Rosário Silva Resende (Examinadora - UFG)

*Aos meus pais muito amados,
Rubens e Maria José.*

AGRADECIMENTOS

À Professora Dra. Susie Amâncio Gonçalves de Roure, pelo acolhimento da pesquisa e pela generosidade na orientação;

Às Professoras Dra. Maria do Rosário Silva Resende e Dra. Marília Gouveia de Miranda, pelas valiosas sugestões na qualificação;

Ao Professor Dr. Odair Sass, por aceitar participar da banca;

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFG, que no nome do Professor Dr. José Adelson da Cruz, agradeço pela atenção e dedicação dispensadas;

Aos meus irmãos queridos Marcelo e Cristina, à minha cunhada-irmã Ana Cláudia e à minha prima-irmã Luciana, pelo carinho e apoio incondicionais;

A todos os amigos de vida e de jornada que de perto ou à distância sempre estão torcendo por mim.

Estou por assim dizer
vendo claramente o vazio.
E nem entendo aquilo que entendo:
pois estou infinitamente maior que eu mesma,
e não me alcanço.
Além do que:
que faço dessa lucidez?
Sei também que esta minha lucidez
pode-se tornar o inferno humano
- já me aconteceu antes.

Pois sei que
- em termos de nossa diária
e permanente acomodação
resignada à irrealidade
- essa clareza de realidade
é um risco.

Clarice Lispector

RESUMO

Esta dissertação trata da possibilidade (e impossibilidade) formativa do cinema, pela perspectiva do teórico alemão Theodor W. Adorno. O problema central relaciona-se às características resguardadas em determinados filmes que possibilitariam uma formação cultural emancipatória. Para tanto, buscamos apreender, por meio de uma discussão teórica, o fenômeno cinematográfico em suas determinações objetivas e subjetivas. Analisamos seu contexto sócio-histórico e os interesses econômicos envolvidos em seu desenvolvimento. Examinamos como ele acabou por se transformar num influente produto-símbolo da sociedade moderna, tornando-se parte importante da indústria cultural como veículo indutor de seus efeitos, a saber, a alienação, a reificação, a semiformação, dentre outros. Pudemos perceber quais mecanismos de associação e identificação estão por trás de sua forma de produção enquanto veículo para simples entretenimento e quais as possibilidades tensionadoras desse modelo. Entendemos que somente enquanto expressão artística o filme poderia proceder à negação do caráter de meio de comunicação de massa, para apresentar-se como uma possibilidade formativa concreta, promovendo, desse modo, uma forma de experiência subjetiva, experiência viva capaz de fazer o fruidor imergir na obra para, enfim, desvelar sua verdade, a realidade sócio-histórica incorporada em sua produção. Inicialmente analisamos o significado de formação cultural para Adorno e como ela é passível de ser deturpada em semiformação, tendo em vista os processos ideológicos de constituição social. Refletimos, também, em como Adorno desenvolve sua filosofia buscando a percepção daquilo que nega a ideologia, focando no entendimento do que seria obra de arte, para compreendermos de que modo a arte, e o filme elaborado enquanto obra artística, comporta-se como negação por excelência da realidade prejudicada. Buscamos, por fim, entender a dinâmica do cinema enquanto produto da indústria cultural e a possibilidade de sua elaboração como obra artística, utilizando, a título de ilustração, a análise dos filmes *Rambo* e *Dogville*. Chegamos à compreensão de que o cinema como possibilidade formativa é plausível de ser efetivada por meio de sua elaboração como obra de arte, mas também, que esta exige uma convivência do espectador para ser apreendida como tal.

Palavras-chave: cinema, formação cultural, entretenimento, arte, Adorno.

ABSTRACT

This dissertation deals with the formative possibility (and impossibility) of cinema, from the perspective of the German theorist Theodor W. Adorno. The main issue is related to the characteristics safeguarded in certain movies that would provide a cultural emancipatory formation. To this end, we sought to understand, through a theoretical discussion, the cinematographic phenomenon in its objective and subjective determinations. We analyzed its socio-historical context and the economic interests involved in its development. We examined how it ended up becoming an influential product-symbol of modern society, becoming an important part of the culture industry as an inducing-vehicle of its effects, namely: alienation, reification, the semi-formation, among others. We were able to notice which mechanisms of association and identification are behind their production form as a vehicle for simple and what the trending possibilities to this model are. We understood that solely as an artistic expression, the film could go from the denial of a mass communication mean nature, to present itself as a concrete formative possibility, promoting thereby a form of subjective experience, a living experience capable of immersing the spectator to the work so it can finally unveil its truth, the socio-historical reality incorporated in its production. At first we analyzed the meaning of cultural formation for Adorno and the way it is likely to be distorted in semi-formation, given the ideological processes of social constitution. We also reflected on how Adorno develops his philosophy looking for the perception of what the ideology denies, focusing on the understanding of what work of art would be, so we could understand the way that the art and the movie designed as artwork, behaves like the denial by excellence of impaired reality. Finally, we sought to understand the cinema dynamics as a product of industrial culture and the possibility of its elaboration as artwork using, by means of illustration, the analysis of the following movies: Rambo and Dogville. We came to the realization that the cinema as a formative possibility is plausible to be effected by means of its development as work of art, but also that it demands an acquaintanceship from the spectator so it can be perceived as such.

Keywords: cinema, cultural formation, entertainment, art, Adorno

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	
A FORMAÇÃO SOB O PRENÚNCIO DO CAPITALISMO TARDIO	19
1.1 Uma concepção teórica para desvendar a nova configuração social	23
1.2 Esclarecimento e semiformação	29
1.3 Uma formação cultural possível	33
CAPÍTULO II	
ESBOÇO DE UMA CONSTRUÇÃO CRÍTICA PARA O CINEMA.....	37
2.1 Adorno e a arte moderna.....	45
CAPÍTULO III	
O CINEMA E A FORMAÇÃO CULTURAL NA MODERNIDADE	54
3.1 Cinema narrativo clássico – o construtor de ilusões.....	61
3.2 A configuração da modernidade pelas lentes do filme	66
3.3 O cinema pela crítica de Adorno	73
3.4 Como o antifílmico pode se manifestar no filme.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	94
ANEXOS	100

INTRODUÇÃO

Quando os irmãos Lumière lançaram em 1895 um novo espetáculo denominado Cinematógrafo não imaginaram a importância que esse invento alcançaria. Com um público irrisório nas primeiras exposições, a curiosidade em torno da excêntrica invenção gerou tamanha excitação que em poucas semanas os Lumière, como afirma Quintana (2005), viram-se obrigados a exibir vinte sessões diariamente para conseguir atender a crescente demanda.

Mais de um século após seu surgimento o cinema transformou-se em uma das mais poderosas indústrias do entretenimento mundial, comercializando filmes produzidos com orçamentos milionários e alimentando um mercado multimilionário de produtos que gravitam ao redor das películas lançadas e que hoje representam a verdadeira fonte de lucro do filme, que já não consegue sobreviver somente da bilheteria. A maior parte do retorno financeiro de um filme vem de investimentos paralelos que exploram o envolvimento do público no universo fílmico, seu interesse pela vida do ator ou da atriz, sua “necessidade” por consumir os mesmos produtos que aqueles consomem ou os produtos lançados com seu nome, seu rosto, sua marca. Exploram a necessidade de identificação do público com esse “sucesso”. No entanto, o mais curioso é que para esse mercado paralelo ao filme ser lucrativo é necessário que a película alcance boa audiência nas salas de cinema, mesmo que a bilheteria não represente mais o retorno financeiro direto do filme é ela que ainda determina seu sucesso enquanto produto.

Dessa maneira, fazer um filme que alcance grande sucesso de audiência é ainda, desde os Lumière, o grande desafio dessa indústria que sempre se reinventa, incorporando fórmulas que deram certo em determinado momento, assimilando inovações de movimentos que se contrapunham a essas fórmulas e abandonando aquelas que não mais cativam a massa.

Filmes são produtos de massa, mas seu consumo é individual. Assistir a um filme é uma experiência particular que não se pode transmitir a outra pessoa. Daí a importância que a indústria enfatiza na promoção de um filme: a divulgação do orçamento de produção, a publicidade em torno dos atores que estrelam a película,

quem é o diretor, curiosidades sobre os bastidores, tudo é válido para atrair a curiosidade e incentivar uma propaganda que se propague de pessoa-a-pessoa, que leve o maior número de público às salas de cinema. Este tipo de publicidade talvez seja o ingrediente mais importante para o sucesso de bilheteria, porque o espectador, quando se desloca ao cinema quer se sentir participando de um evento coletivo, mas de forma que não se sinta massa. Esse tipo de propaganda espontânea lhe permite posteriormente opinar com outras pessoas que assistiram ao filme sobre as qualidades e/ou deficiências do mesmo, bem como indicá-lo ou refutá-lo para terceiros de seu relacionamento, dá-lhe a sensação de envolvimento no processo.

Sendo assim, é preciso agradar a audiência para atraí-la e, dessa maneira, diminuir os riscos envolvidos em um negócio tão oneroso, que apresenta uma forma de consumo bastante peculiar.

A compra de um ingresso para assistir a um filme pode ser definida, segundo Durie et al., (2000:5), “como uma compra única, pois não é como os outros produtos que podem ser experimentados antes ou trocados depois.” [...] as pessoas não compram um ingresso de cinema da mesma forma que compram uma marca específica de refrigerante, sabendo que voltarão para essa marca repetidas vezes (isto é, há uma fidelidade à marca). A fidelidade a determinado filme, diretor ou estrela de cinema na maioria dos casos, é uma fidelidade de vida curta. A maioria dos ingressos de cinema são vendidos para uma única sessão. (QUINTANA, 2005, p. 45)

Diante da pressão do lucro, exercida pelo mercado sobre o cinema, a busca pela “fórmula do sucesso” transformou-se num exercício constante e levou à criação de modelos a serem copiados e reproduzidos. O que se deu foi a popularização de um tipo de cinema de fácil decodificação e assimilação pelo público, histórias pertencentes a gêneros bastante difundidos, narrativa em ritmo acelerado rica em “deixas” e cacoetes para auxiliar ao máximo o entendimento do roteiro, finais previsíveis, uma formatação que não exigisse muito esforço dos trabalhadores cansados que lotavam, e ainda lotam, as salas de cinema.

Dessa maneira torna-se importante entender a penetração e abrangência do cinema de produção industrial no contexto mundial, porque foi esse cinema que levou ao ápice as características acima citadas, transformando-as em parâmetro de sucesso e de filme de qualidade. Além disso, o contexto histórico aponta para esse cinema como o alvo principal das críticas desferidas por Horkheimer e Adorno no texto *Indústria*

cultural: o esclarecimento como mistificação das massas (1985). Este texto que, em linhas gerais, trata da mercantilização dos bens culturais e de seus efeitos sobre o público, analisa o cinema sonoro como meio sutil de inculcação ideológica, alienação e semiformação, primando por uma narrativa aligeirada e roteiros de fácil entendimento, sua mensagem já vem pronta e o público, ao início da projeção já sabe o final da história e se contenta por não ter sua expectativa frustrada.

O cinema, construído dessa forma, converte-se em um importante produto ideológico ao satisfazer ilusoriamente necessidades que são continuamente frustradas no dia-a-dia da maioria das pessoas. Ainda que de maneira efêmera e lúdica os filmes permitem ao espectador vivenciar fantasias de paixão, controle, poder, liberdade e autorrealização.

Se não é permitido ao indivíduo a autonomia, também não lhe é permitido saber que não a possui, mas o cinema, bem como as demais mercadorias oferecidas ao sujeito pela indústria cultural, lhe dão a sensação de autonomia ao lhe autorizar escolher entre esse ou aquele filme (ou produto), ignorando que sua própria escolha já havia sido antecipada.

Este modelo de produção foi explorado e aprimorado por Hollywood que após a Primeira Guerra Mundial passou a dominar o mercado cinematográfico internacional, consagrando-se por meio dos gêneros *western* (faroeste), policial, musical e, especialmente, a comédia. Como observa Loureiro (2006), dos iniciais 20 minutos de filme, a projeção saltou para uma média de 90 minutos, ou seja, de média-metragem começou-se a produzir filmes longa-metragem, sendo que nos primeiros tempos do cinema as fitas mal chegavam a 5 minutos. A Primeira Guerra terminou sagrando o império cinematográfico dos Estados Unidos, produtores de oitenta e cinco por cento dos filmes consumidos em todo o mundo.

Hollywood tornou-se, dessa maneira, parâmetro de cinema de sucesso, modelo de indústria bem sucedida para os moldes do sistema capitalista. Cineastas de diversos países dirigiram-se aos Estados Unidos para estudar seu modo de produção e mesmo realizar filmes em solo americano. Com esse enorme alcance e prestígio, podemos dizer que o cinema estadunidense promoveu quase uma aculturação cinematográfica mundial, tamanha sua penetração no gosto do público.

É ainda importante frisar que os Estados Unidos, por meio de sua expansão econômica, bélica e cultural, tornaram-se o país símbolo do “sucesso” capitalista e que o domínio mundial do cinema norte-americano está diretamente ligado à integração entre esta indústria e outras importantes atividades econômicas do capitalismo, como a indústria automobilística, setores de serviços, a indústria do cigarro, de bebidas, para citar apenas algumas que fazem parte de conglomerados financiadores e até mesmo produtores de películas.

Assim sendo, é inegável constatar que em todo o mundo capitalista, o cinema hollywoodiano passa a ser um código dominante no processo de legitimação de sua ideologia em todos os aspectos da vida social. Sobre isso existe uma declaração bastante pertinente de Glauber Rocha:

Neste mundo dominado pela técnica, ninguém escapa à influência do cinema, mesmo os que nunca assistem a filmes. Geralmente, as culturas nacionais não conseguiram resistir à maneira de viver, à moral e, sobretudo, ao fantástico impulso que o cinema deu à imaginação. Contudo, é impossível falar de cinema sem mencionar o cinema norte-americano. A influência do cinema é uma influência do cinema norte-americano, devido à agressiva importância da difusão mundial da cultura americana. (ROCHA *apud* HENNEBELLE, 1978, p. 215)

Aproveitando a observação de Glauber sobre a influência da instituição cinema na sociedade capitalista, é interessante citar que o cinema desembarcou em terras brasileiras “poucos meses após a primeira exibição dos Lumière” (GATTI, 2010, p. 8), ou seja, o Brasil convive com esta forma de entretenimento há décadas, primordialmente, como um importador de películas devido, em especial, ao custo elevado da produção e à falta de políticas na área audiovisual que fomentem, de forma efetiva, um mercado cinematográfico autossustentável.

Por outro lado, aos governos não passou despercebida a grande influência que o cinema exercia sobre a população brasileira. Como observa Gonçalves (2007), num país em que o analfabetismo, atingia 84% da população em 1890, 75% em 1920, 57% em 1940 e 50,6% em 1950, o rádio, o cinema e a televisão, em determinados períodos, foram meios auxiliares consideráveis na construção de uma identidade no imaginário nacional.

Para exemplificar, citaremos dois momentos marcantes dessa função, o governo Vargas e o período da ditadura militar. Tanto a Era Vargas quanto a Era Militar vislumbraram o cinema como um importante meio para a veiculação do nacionalismo estatal.

Anita Sims (2005) aponta que a primeira legislação a tratar do cinema é um decreto de 1932 editado por Getúlio Vargas, que legislava sobre diversos âmbitos abrangendo desde o cinema educativo até o cinema comercial, da censura à estruturação de órgãos estatais para regulação da área:

[...] o governo provisório de 1930 tinha uma concepção bastante nítida da função do cinema e das propostas que vinham se delineando desde os anos 20. Assim, o uso da técnica cinematográfica seja para reformar a sociedade pela via da reforma do ensino, seja para propagar o aspecto integrador/centralizador da ideologia nacionalista ou mesmo o esforço na construção de uma identidade, estão alinhados na legislação de forma decisiva. O cinema foi incluído no projeto de integração nacional e desenvolvimento industrial ao ser incorporado como instrumento pedagógico, devendo auxiliar na ação cultural educativa e formativa. (SIMS, 2005, p.3)

Ao contrário da Era Vargas, que se desenrolou em um país primordialmente rural, o período militar representou uma fase de crescimento, industrialização e internacionalização da economia, que além de incrementar a produção material, expandiu a produção de bens culturais. Nesse novo cenário, o discurso governamental confrontou-se com o problema de como integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal. A solução coube à ideologia de Segurança Nacional que percebeu na cultura um meio eficaz de integração, estabelecendo-se pela primeira vez uma política cultural de âmbito nacional.

Diante disso os movimentos cinematográficos nacionais que questionavam a mercantilização da cultura e as desigualdades sociais, destacando o Cinema Marginal ou da “Boca do Lixo” de São Paulo e o Cinema Novo no Rio de Janeiro, foram tidos como ameaça à Segurança Nacional e acabaram sucumbindo às diretrizes impostas, aceitando-as, mesmo que relativamente, com o intuito de ao menos formar um cinema nacional possível. Sob tais diretrizes, o cinema brasileiro para continuar ativo foi forçado a buscar ampla popularidade, a se preocupar cada vez mais com sua receptividade junto ao público, que preferia os filmes estrangeiros, principalmente norte-americanos.

Entretanto, como constata Ortiz (2005), com o desenvolvimento do parque cinematográfico brasileiro promovido por uma agência estatal, a EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes), há uma reformulação da categoria de popular. Na medida em que o nacional se consolida na existência das agências governamentais, o popular passa a significar consumo e este passa a refletir o grau de “democracia” da sociedade brasileira. É emblemática a frase de Gustavo Dahl, enquanto superintendente de comercialização da Embrafilme de 1975 a 1979 - “mercado é cultura” - que não se restringia somente ao caso do cinema, mas reafirmava a diretriz econômica no campo cultural como um todo. Tal pensamento é o predominante até hoje na política cultural do Estado Brasileiro.

Podemos perceber que estudar o fenômeno cinematográfico vai muito além de uma análise de conteúdo ou de técnicas de produção, estes (forma e conteúdo) compõem o filme em si, mas o cinema participa de um contexto socioeconômico e político impossível de ser ignorado, mas, também, muito difícil de ser analisado, uma vez que, como o filme, esse contexto converteu-se por diversos aspectos em uma realidade ilusória.

Neste sentido o cinema é por vezes uma metáfora da sociedade contemporânea. Nela estão presentes as brechas, fissuras e feridas de um progresso que submeteu o homem, fazendo dele uma peça substituível de um mecanismo tão amplo que mesmo olhando para suas falhas, as pessoas conseguem enxergar somente um sistema coeso e coerente. No contexto fílmico, mesmo sabendo que a imagem na tela é resultado de uma montagem de planos, em geral gravados fora de sequência, de efeitos visuais e sonoros artificiais, de uma simultaneidade de pontos de vista impossível, ainda assim o efeito do conjunto é tão forte e verossímil que muitas vezes nos dá a sensação de estarmos vendo o mundo por uma janela.

O cinema representa o marco de um tipo de sociedade cada vez mais espetacularizada e que, tanto sob sua forma principal, o filme, quanto por meio de seus subprodutos, ocupa um importante lugar no tempo livre das pessoas.

No entanto, o cinema está relegado a ser puro entretenimento a serviço da ideologia disseminada pela indústria cultural? Ou, mesmo como partícipe desse mecanismo, o cinema possibilitaria uma reeducação dos sentidos e da consciência que

culminariam em uma experiência formativa? Acreditamos que o cinema enquanto arte pode sim propiciar tal experiência desvelando a captura ideológica da cultura moderna.

Com este intuito, escolhemos pensar o cinema à luz da Teoria Crítica da Sociedade, optando por nos concentrar nas obras de Adorno, que não se ateu a um estudo pormenorizado dessa mídia, mas que deixou pistas que permitem analisá-la em sua contradição: como entretenimento, e dessa forma “mistificação das massas”, e como arte. Sob esse aspecto como um veículo possível do esclarecimento.

No primeiro capítulo, tendo em vista que a possibilidade formativa do cinema encontra-se em sua constituição enquanto obra de arte, propusemo-nos a entender o significado de formação cultural para Adorno. Para tanto, tivemos que compreender o peso da ideologia na sociedade moderna, como ela promove uma formação regressiva a ponto de diluir o indivíduo no todo social pelo processo de identificação. Como esse processo tem na troca seu princípio e por ele tudo iguala a mercadoria, formando um todo coeso, mas falso. E como a experiência promovida pela indústria cultural é puramente adaptativa.

No segundo capítulo, analisamos como Adorno desenvolve sua filosofia de modo a tentar ultrapassar os limites do pensamento capitalista, cuja fronteira está em uma forma de racionalidade que não transpõe a realidade abstrata, imediata, fragmentada e quantitativa. Desse modo, o pensador buscará a negatividade propulsora do esclarecimento, a percepção daquilo que nega a ideologia, o não-idêntico, o não-conceitual. O autor compreende que é na arte que a negação e a crítica da realidade imediata se faz com maior apuro. A arte aproxima-se e mesmo assemelha-se às coisas reais para negá-las na técnica e na experiência por ela proporcionada ao público, diferente dos produtos da indústria cultural que reforçam a ideologia dominante. Procedemos, então, ao entendimento da arte pela perspectiva adorniana, para compreendermos o filme elaborado como obra artística.

No terceiro capítulo trouxemos a filosofia de Adorno para pensar o cinema como possibilidade artística e, dessa maneira, formativa. Buscamos entender o cinema como promotor do estado falso em que a sociedade está mergulhada, para podermos compreender como sua contraparte – o cinema elaborado como obra artística – compõe-se, mesmo inserida numa realidade prejudicada. Estudamos como o cinema constituiu-

se em um importante elemento da vida moderna, aglutinando diferentes técnicas das artes e das inovações tecnológicas, para converter-se em uma poderosa mídia da indústria cultural, bem como em um veículo profícuo para a elaboração artística. A título de exemplificação analisamos dois filmes, um deles é *Rambo*, filme típico da indústria cultural, e o outro é *Dogville*, que apresenta elementos de obra artística, para salientar suas principais características e perceber o que os distingue.

Por fim, ao elaborar uma discussão sobre o cinema, tendo como mediação a filosofia adorniana, compreendemos que a formação estética engendra as reais possibilidades para que os indivíduos se percebam como interditados pela história, base do que entendemos ser condição primeira para a resistência e a emancipação.

CAPÍTULO I

A FORMAÇÃO SOB O PRENÚNCIO DO CAPITALISMO TARDIO

Os objetivos atribuídos à educação, como expressão da formação humana, variam em diferentes contextos históricos, entre adeptos de diferentes correntes teóricas e entre as diferentes classes sociais. Entretanto há uma crença generalizada na educação do indivíduo como um antídoto a quase todos os problemas pessoais e sociais.

Sob essa perspectiva, o investimento na formação do homem para o desenvolvimento social apresenta aspectos ambíguos, pois, tanto é veículo de uma reprodução comportamental compatível com a ideologia dominante, quanto promotor da autonomia, ou seja, da possibilidade do indivíduo expressar pública e livremente seus pensamentos, rompendo com as tutelas do poder vigente. Para Adorno, educação, formação cultural e emancipação são processos que se entrelaçam.

Educação, segundo Adorno, tem um sentido amplo de formação cultural, que seria “a cultura¹ tomada pelo lado de sua apropriação subjetiva.” (ADORNO, 2010, p. 9)

[...] a formação cultural é justamente aquilo para o que não existem hábitos adequados; ela só pode ser adquirida mediante esforço espontâneo e interesse, não pode ser garantida simplesmente por meio de frequência de cursos, e de qualquer modo estes seriam do tipo ‘cultura geral’. Na verdade, ela nem ao menos corresponde ao esforço, mas sim à disposição aberta, à capacidade de se abrir a elementos do espírito, apropriando-os de modo produtivo na consciência, em vez de se ocupar com os mesmos unicamente para aprender, conforme prescreve um clichê insuportável. (ADORNO, 2006, p. 64)

Ao analisar o conceito de formação pelo âmbito cultural, Adorno observa um empobrecimento das experiências formativas e a perda da capacidade de crítica e reflexão autônoma. Da perspectiva adorniana, quando falamos em crise de formação

¹ “‘Cultura’ sempre teve conotação de ‘cultura espiritual’, enquanto que ‘civilização’ subentende ‘progresso material’. ‘Civilização, entretanto, não se opõe originalmente à cultura do espírito para designar tão só o aspecto material da cultura mas designa, outrossim, o âmbito geral da humanidade, no sentido de *humana civilis*.” (HORKHEIMER; ADORNO, 1973, p. 93). Horkheimer e Adorno entendem cultura como um conceito interrelacionado ao de civilização, como elementos interdependentes e contraditórios no processo gradual de socialização. Citando Freud, esclarecem que “a cultura humana [...] por um lado abrange todo o saber e a capacidade que os homens adquiriram para dominar as forças da natureza e obter os bens que satisfazem as necessidades humanas; e por outro lado, todas as instituições necessárias para reger as relações dos homens entre si e, mormente, a distribuição dos bens obtidos.” (HORKHEIMER; ADORNO, 1973, p. 71).

estamos falando em crise social e o autor chama nossa atenção para os riscos envolvidos na negligência ou mascaramento desse problema.

Quando o pensador analisa a formação de professores nos textos *A filosofia e os professores* (2006) e *Tabus acerca do magistério* (2006), aponta, no primeiro, determinadas “conformações formais do pensamento” observadas em seus alunos e enumera entre elas “a disposição a se adaptar ao vigente, uma divisão com valorização distinta entre massa e lideranças, deficiência de relações diretas e espontâneas com pessoas, coisas e idéias, convencionalismo impositivo, crença a qualquer custo no que existe.” (ADORNO, 2006, p. 62-63). Adorno (2006) pondera que apesar da aparência apolítica desse tipo de pensamento sua manutenção e reprodução têm implicações políticas que mantêm vivo o germe da barbárie. “Este talvez seja o aspecto mais sério do que estou procurando transmitir.” (ADORNO, 2006, p. 63)

O tema da resistência à barbárie é muito caro a Adorno, especialmente, por ter testemunhado e sofrido as consequências da “mais horrível explosão de barbárie de todos os tempos” (ADORNO, 2006, p. 157), os campos de concentração. Auschwitz nos textos adornianos representa a extrema regressão a que poderia ter chegado a humanidade, paradoxalmente, em seu estágio mais avançado de “progresso”.

Entendo por barbárie 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 terem 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 que toda esta civilização venha explodir, aliás uma tendência imanente que a caracteriza. (ADORNO, 2006, p. 155)

O que mais impressiona em Auschwitz é a barbárie racionalizada e institucionalizada, um massacre humano estruturalmente planejado, de maneira a eliminar mais por menos, efetuado como em uma linha de produção com sua característica principal: a alienação² do resultado final, as pessoas não eram mais

² No sentido marxiano refere-se ao processo histórico por meio do qual os homens afastaram-se continuamente da natureza e dos produtos de sua atividade, que, a partir de então, apresentam-se como uma força independente, coisificada, ou seja como uma realidade alienada, estranha ao homem. O termo liga-se ainda à palavra reificação, utilizada inicialmente por Luckács, que antecipava o tema da ‘coisificação’ humana, e desenvolvida posteriormente por Adorno (KILMINSTER, 1996, p. 7-9). Em Adorno a reificação converte-se numa teoria da determinação social da

peças apenas uma meta de eliminações a ser atingida na lógica nazista. O mais intrigante é que, embora essa prática dos campos não fosse aprovada por grande parte da população alemã, ela foi tolerada ou simplesmente ignorada. Daí a preocupação de Adorno com a conformação dos pensamentos de seus alunos, por refletirem um enquadramento cego ao coletivo, fazendo de si mesmos objetos, anulando-se como sujeitos e conseqüentemente anulando também os outros, tratando-os como massa amorfa. Ou seja, como concluiu Adorno (2006), as condições para uma nova regressão à Auschwitz estão postas e isso é o que mais assusta.

Essas condições mostram que o esclarecimento³, cujo objetivo principal seria atingir, pela luz da razão, uma sociedade mais igualitária e justa, tendo como instrumento a formação cultural, não se cumpriu. A figura do indivíduo autônomo, que a razão burguesa imprimiu no ideário social, não conseguiu se efetivar no sistema capitalista. A sociedade, cada vez mais “esclarecida” converteu-se, na mais progressiva barbárie, uma situação ampla de violência, seja física, moral ou intelectual. O papel primeiro da formação cultural seria, então, impedir a progressão dessa barbárie criando condições para que os indivíduos, socialmente, conquistassem sua autonomia, ou seja, que se desenvolvessem como um todo, sendo capazes de fazer escolhas e decidir sobre sua própria vida, de forma pública e livre.

A importância que Adorno atribui à formação cultural justifica-se por ela subsidiar a autocrítica que conduz ao esclarecimento.

As limitações objetivas que, bem sei, se abatem sobre muitos, não são invariáveis. A auto-reflexão e o esforço crítico são dotados por isso de uma possibilidade real, a qual seria precisamente o contrário daquela dedicação férrea pela qual a maioria se decidiu. Esta contraria a formação cultural e a

linguagem e do pensamento, que enfatiza a relação entre conceitos e os objetos a que eles se referem. Sob a reificação, os conceitos servem ou para atribuir propriedades ao objeto que estão ausentes ou para esconder ou distorcer propriedades existentes, de modo que pareçam mais objetivas do que subjetivas. (EDGAR, 1996, p. 652-653).

³ “Para precisar a questão, gostaria de remeter ao início do breve ensaio de Kant intitulado ‘Resposta à pergunta: o que é esclarecimento?’. Ali ele define a menoridade ou tutela e, deste modo, também a emancipação” (ADORNO, 2006, p. 169). Esclarecimento (*Aufklärung*) “nas palavras de Kant, [...] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir de seu entendimento sem a direção de outrem” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 81). Esse “entendimento sem a direção de outrem” seria, segundo Adorno o entendimento dirigido pela razão. Pucci (1995) afirma que o resgate da *Razão*, enquanto *esclarecimento e libertação*, constitui a perspectiva, a utopia, dos teóricos de Frankfurt. Adorno afirma que, em certo sentido, emancipação é o mesmo que conscientização, racionalidade, mas, como observa Maar (2001), não se trata de uma racionalidade abstratamente universal, nem resulta de uma análise contemplativa das circunstâncias empíricas, factuais, isoladas do trabalho social. Para a teoria crítica, a emancipação se desenvolve nesses dois momentos quando ambas as vias se complementam.

filosofia, na medida em que de antemão é definida pela apropriação de algo previamente existente e válido, em que faltam o sujeito, o formando ele próprio, seu juízo, sua experiência, o substrato da liberdade. (ADORNO, 2006, p. 69)

Nesse trecho Adorno critica a educação formal de seu país que estava se transformando em um exercício de simples memorização irrefletida, o que provocaria uma formação regressiva do sujeito, a manutenção deste na “menoridade auto-inculpável” (ADORNO, 2006, p. 169), uma vez que lhe roubando a autorreflexão, roubar-lhe-ia também o exercício próprio para a realização da autonomia, sem a qual o sujeito é suprimido e convertido em massa de manobra.

A formação cultural, por outro lado, contemplaria “o sujeito, [...], seu juízo, sua experiência, o substrato da liberdade” (ADORNO, 2006, p. 69). Em outras palavras, ela promoveria o esclarecimento do indivíduo, sua saída daquela menoridade. A formação cultural não se limita, portanto, à vida escolar, mas se estende à reflexão sobre o poder exercido pela realidade extrapedagógica, que influencia os indivíduos muito mais e mais a fundo que a escola. Não que o pensador descarte a importância da instituição escolar, pelo contrário, mas ele chama a atenção para as discussões inócuas sobre a educação: “os sintomas de colapso da formação cultural que se fazem observar por toda parte, mesmo no estrato das pessoas cultas, não se esgotam com as insuficiências do sistema e dos métodos da educação” (ADORNO, 2010, p. 8).

O autor, com isso, pretende mostrar que a extensão do problema não se resume à escola, às reformas pedagógicas isoladas que apenas afrouxam as necessárias exigências a serem feitas aos educandos, mas, que se estende a todo o contexto social em que essa educação se dá e que as ditas reformas não abrangem.

No âmbito extrapedagógico, que de maneira peculiar forma e influencia os sujeitos, encontra-se em destaque a cultura convertida em bens intercambiáveis que inculcam sutilmente as preocupantes “conformações formais do pensamento”. Pinçamos do rol desses bens culturais o cinema, um marco da industrialização, que auxiliou na transição da sociedade às adaptações exigidas pela dinâmica moderna. O cinema, talvez por toda a tecnologia envolvida em sua realização, talvez pela grandiosidade das produções ou pela amplitude que o contexto fílmico alcança no imaginário social, continua sendo, após tantas décadas de sua formalização como espetáculo, um universo

sedutor e difícil de ser contemplado em sua totalidade. Por isso escolhemos analisá-lo em sua contradição imanente: entretenimento ou arte, que perpassa a dialética moderna entre progresso e retrocesso à barbárie.

O cinema, bem como outros bens culturais, apresenta aos indivíduos julgamentos morais, valores, padrões estéticos, modos de percepção do outro, comportamentos sociais e opiniões políticas que de maneira sutil e prazerosa podem ajudar a moldar as pessoas às exigências do sistema social vigente ou fazê-las repensar esse sistema. Daí a importância da autorreflexão e da autocrítica promovidas pela formação cultural, por trazerem à tona o enfrentamento entre o que forma e o que deforma o indivíduo.

Adorno (2010) ainda pondera que mesmo a formação cultural não está livre de distorções, sendo deturpada por uma consciência que renunciou à autodeterminação e que promove uma formação regressiva, favorecendo a identificação irrefletida com o todo social.

Tendo em vista que “a crise da formação é a expressão mais desenvolvida da crise social da sociedade moderna” (MAAR, 2006, p. 15-16), faz-se necessário uma análise sobre o desenrolar dessa crise.

1.1 Uma concepção teórica para desvendar a nova configuração social

Os pensadores do Instituto para Pesquisa Social de Frankfurt, ou Escola de Frankfurt, interessaram-se pela integração da filosofia à análise social, utilizando para isto a Teoria Crítica da Sociedade, que tem como diretriz o pensamento marxista. No entanto, os pensadores frankfurtianos depararam-se com questões que demandaram novas incorporações teóricas a esse pensamento - como a teoria psicanalítica, por exemplo - em uma tentativa de compreender a ascensão de regimes como o fascismo, o stalinismo e o nazismo. Sobretudo contribuíram para o desvelamento das tendências irracionais do pensamento burguês dominante.

Para entender os rumos assumidos pelo sistema capitalista alguns integrantes do Instituto realizaram análises econômicas e políticas, embrenhando-se por entre as

perspectivas econômicas do materialismo histórico e pelo estudo da subjetividade consoante ao pensamento burguês dominante. Tais estudos posteriormente subsidiaram a elaboração de uma teoria voltada para a análise da cultura e da ideologia ainda que resguardassem opiniões bastante divergentes entre seus membros.

Nos estudos de Horkheimer e Adorno sobre a cultura burguesa, percebe-se que o domínio político exercido por meio do planejamento econômico sobre a produção, a distribuição e os trabalhadores migra, como estratégia fundamental, para o controle da circulação das mercadorias e das representações ideológicas da sociedade, uma vez que esse controle representa o sustentáculo reprodutivo de todo o sistema, principalmente por mascarar as amarras e a barbárie intrínseca a esse processo produtivo e por “vender” a ideia do consumo como democracia.

Ao procederem a essa análise, os autores esbarram na racionalidade da burguesia e dialogam com o positivismo que a sustenta. A Teoria Crítica da Sociedade revela-se, então, intrinsecamente uma crítica da forma mais avançada e civilizada da razão burguesa.

No livro *Dialética do Esclarecimento* (1985) Horkheimer e Adorno buscavam explicações para as novas formas de dominação fomentadas pela moderna configuração social. A argumentação do livro girava em torno da interrelação e interdeterminação entre a dominação da natureza, da sociedade e do sujeito.

A análise desses autores demonstra que a racionalidade burguesa se desenvolveu norteadas pelo domínio da natureza, com o intuito de emancipar o conhecimento dos credos religiosos e da especulação metafísica, de libertar a humanidade do jugo dos mitos por meio do saber e, dessa maneira, cumprir o programa do esclarecimento de “desencantamento do mundo”. No entanto, esse procedimento conduziu a uma dominação cega da natureza e dos seres naturais, dentre eles o homem, transformando o esclarecimento, contraditoriamente, em mito.

O grande imbróglio desse processo de esclarecimento deu-se quando o espírito se desvencilhou da natureza para dominá-la, fazendo-o, entretanto, por meio de uma racionalidade instrumental (ou técnica) que não apenas desmistificou a natureza, ignorando que no mito já havia o embrião do esclarecimento, mas também promoveu a

alienação daquilo sobre o que os homens exerciam o poder, inclusive sobre eles mesmos. A natureza desmistificada torna-se objeto de exploração do capital, bem como os homens que, por meio da venda de sua força de trabalho, transformam-se em mercadorias intercambiáveis. A instrumentalização da razão na dominação da natureza, desde o mito até a ciência moderna, implicou não apenas em depreciação e dessensibilização da esfera objetiva - exterior ao sujeito - com o intuito de submetê-la, mas também na atrofia do próprio sujeito.

As próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, inclusive as relações de cada indivíduo com ele mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo. O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas. [...] As inúmeras agências da produção em massa e da cultura por ela criada servem para inculcar no indivíduo os comportamentos normalizados como os únicos naturais, decentes, racionais. De agora em diante, ele só se determina como coisa, como elemento estatístico, como *sucess or failure*. Seu padrão é a autoconservação, a assemelhação bem ou malsucedida à objetividade da sua função e aos modelos colocados para ela. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 40).

Esse processo de autoconservação de uma sociedade subjugada pelo capital é assegurado pela divisão social do trabalho, que força a adaptação dos indivíduos a uma “unidade da coletividade manipulada”, que, por sua vez, consiste na negação de cada indivíduo. “Os homens receberam o seu eu como algo pertencente a cada um, diferente de todos os outros, para que ele possa com tanto maior segurança se tornar igual” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 27).

Dessa maneira a ideologia torna-se um ponto crucial para se entender a identificação irrefletida do particular com o geral, a ponto de o indivíduo se dissolver na totalidade social. Se, ao longo de sua construção teórica, a ideologia num primeiro momento era elaborada como cortina que se interpunha entre a sociedade e a realidade promovendo a legitimação do sofrimento, com o advento da racionalidade técnica a ideologia funde-se à realidade, fazendo desaparecer a própria noção de sofrimento. Para Horkheimer e Adorno (1973) a ideologia é um processo de formação de consciência (ou não-consciência) social, tratando-se de um método estruturado em vários níveis muito bem articulados, cujas ideias e simbolismos representam apenas a ponta do iceberg, o que se acessa com mais facilidade no cotidiano.

A ideologia contemporânea é o estado de consciência e de não-conscientização das massas como espírito objetivo, e não os mesquinhos produtos que imitam esse estado e o repetem, para pior, com a finalidade de assegurar a sua reprodução. A ideologia, em sentido estrito, dá-se onde regem relações de poder que não são intrinsecamente transparentes, mediatas e, nesse sentido, até atenuadas. (HORKHEIMER; ADORNO, 1973, p. 192)

A ideologia produz nos indivíduos uma consciência prefixada, mantendo-a alheia ao fato de que é produto de um processo complexo que a manipula como dado natural, não a revelando como produto. “A eficácia da ideologia reside na sua capacidade para vedar o acesso aos resultados da atividade social como produtos, mediante o bloqueio da reflexão sobre o modo como foram produzidos” (COHN, 1994, p. 11). Dessa maneira a ideologia impede o pensar autônomo, produzindo a “aparência socialmente necessária” que mantém a ordem social, uma vez que se apresenta como fato natural, como se fosse a própria realidade. Para tanto a ideologia mostra os elementos da experiência social como imediatos, como simplesmente dados, quando na realidade são mediados pelo processo que os produziu.

No capitalismo tardio tudo é submetido aos imperativos da produção sob o ditado da acumulação de capital. Não somente os indivíduos atuam como meros agentes da lei do valor, como meios de produção, mas, na qualidade de mercadorias, os seres humanos são penetrados pelo sistema até o mais íntimo e integrados na reprodução das relações de produção. “Desaparecendo diante do aparelho a que serve, o indivíduo se vê, ao mesmo tempo, melhor do que nunca provido por ele. Numa situação injusta, a impotência e a dirigibilidade da massa aumentam com a quantidade de bens a ela destinados” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 14).

Sob essa perspectiva Horkheimer e Adorno (1973) afirmam que a sociedade da troca converteu-se em sua própria ideologia, cuja imediatez coativa não só impede os seres humanos de reconhecer o mecanismo que os mutila, mas, este é ainda reproduzido em sua consciência submissa. Segundo os pensadores esse processo efetiva-se pelo princípio da identificação que se orienta pelo princípio da troca, igualando tudo a mercadoria. Esta identificação fundamenta a manutenção do domínio instituído na sociedade do capitalismo tardio industrial⁴.

⁴ Adorno utiliza o termo “capitalismo tardio”, ou tardio industrial, em substituição a “sociedade industrial”. A noção de capitalismo tardio, segundo Silva (1995), baseia-se fundamentalmente nas mudanças vividas pelas sociedades

Conforme observa Adorno (2008), a constituição da sociedade capitalista ultrapassa os vínculos funcionais entre os homens socializados, mas é fundamentalmente determinada pela troca. “O que realmente torna a sociedade em algo social, através do que, em sentido estrito, ela tanto é constituída como conceito, quanto como realidade, é a relação de troca que unifica virtualmente todos os homens participantes desse conceito de sociedade.” (ADORNO, 2008, p.106). O autor acrescenta ainda que a abstração do valor de troca acompanha a dominação do geral sobre o particular, da sociedade sobre seus membros. “Na redução dos homens a agentes e portadores da troca de mercadorias se oculta a dominação dos homens pelos homens”. (ADORNO, 2008, p. 109)

Pelo ponto de vista da troca tudo é igualado, o mundo todo se torna totalidade:

O princípio de troca, a redução do trabalho humano ao conceito universal abstrato de tempo médio de trabalho, tem uma afinidade originária com o princípio de identificação. Esse princípio tem na troca o seu modelo social, e a troca não existiria sem esse princípio; por meio da troca, os seres singulares não-idênticos se tornam comensuráveis com o desempenho, idênticos a ele. A difusão do princípio transforma o mundo todo em algo idêntico, em totalidade. (ADORNO, 2009, p. 128).

Esse processo de identificação, conduzido pela abstração intrínseca ao princípio da troca, mostra-se tão poderoso e eficiente que embota o pensamento individual, impedindo-o de reconhecer a submissão da razão à lógica do progresso material e tecnológico, a tal ponto que toda contradição parece irracional. “Nessa perspectiva a verdade constitutiva da sociedade burguesa, a saber: a exploração, necessariamente aparece sob a forma falsa da igualdade; e esta, no registro das práticas sociais, apresenta-se como permutabilidade universal” (COHN, 1994, p. 13).

Resultado disso foi a supressão da distância e da tensão entre indivíduo e coletividade, bem como entre sujeito e realidade. O que prevaleceu foi a planificação, a predisposição e submissão dos sujeitos ao domínio tanto social quanto psicológico, que os coisificou quando os converteu em objetos dependentes do poder social. Dessa maneira, as condições sociais de isolamento, de renúncia e de adaptação induziram a

capitalistas industrializadas desde o final do século XIX. Essas mudanças estruturais consistem num crescimento da intervenção estatal com o objetivo de garantir a estabilidade do sistema e uma crescente interdependência entre pesquisa e tecnologia, que converteu as ciências em parâmetro da racionalidade dominante. “O capitalismo tardio difunde uma cultura aparentemente interessada no indivíduo e na construção de uma sociedade democrática que tenta harmonizar as contradições e que, na verdade, alastra a desigualdade e a exclusão” (SILVA, 1995, p. 173).

uma debilidade progressiva da consciência independente. Isso fragilizou o eu capaz de decidir, que foi paulatinamente substituído por disposições autoritárias e agressivas do caráter ou por mentalidades patologicamente estereotipadas. Essa “fragilidade do eu”, como afirma Adorno (1985), corresponde à liquidação do indivíduo na sociedade do capitalismo tardio.

Logo, essa liquidação do indivíduo representou a produção de formas de empobrecimento e regressão psicossociais, consequência do estreitamento e da regulação da experiência, que supõem a decomposição da individualidade. “A fraqueza do ego, associada ao investimento que o próprio processo ideológico exige dos que nele estão envolvidos, constitui a base subjetiva para a reprodução das condições sociais vigentes. Mas a sociedade impregnada de ideologia é um fenômeno objetivo [...]” (COHN, 1994, p. 18).

Daí que a necessidade do veto social à experiência não-regulamentada é imprescindível para a impermeabilização do sistema frente ao que é qualitativamente diferente. A incapacidade para a experiência é produzida socialmente e tem na troca o seu modelo. Na lógica da troca tudo é nivelado, eliminando-se aquilo que não fica incorporado ao preço final: a substância vital do sujeito, o tempo qualitativo, a recordação, a tradição, entre outros. O que não mostra sua utilidade social no mercado carece de valor e é esquecido. Mas como o sofrimento nunca se extingue, a sociedade alimenta uma “indústria do esquecimento” que sustenta a falsa reconciliação entre o universal e o particular.

A manutenção dessa aparência de totalidade coerente e coesa se dá por meio do controle exercido, principalmente, pela indústria cultural⁵.

A Indústria Cultural *confere a tudo um ar de semelhança* (HORKHEIMER e ADORNO, 1995, p. 113), de identidade (114), de empobrecimento dos materiais estéticos (116), de *liberdade de escolher sempre a mesma coisa* (156), de repressão (131), de privação (132). Ao mesmo tempo que gera a padronização de tudo, a Indústria Cultural atrofia a imaginação, a espontaneidade, a atividade intelectual do espectador (119/128). Faz desaparecer tanto a capacidade de crítica, como a do respeito ao ser humano (150). Exclui o diferente, o novo (126). Até o divertir-se significa estar de

⁵ A concepção de Horkheimer e Adorno (1985) da indústria cultural mostra a cultura como um elemento central do sistema de produção capitalista e o modo fundamental de sustentação de seu domínio.

acordo (135). Sob o monopólio privado da cultura, *a tirania deixa o corpo e vai direto à alma* (125). Estabelece-se a universalização da Indústria Cultural. O trabalhador é ocupado o tempo todo, na fábrica e em casa (123), pois a diversão é desenvolvida como prolongamento do trabalho (128). Até a arte, que tradicionalmente traz em si o reino da autonomia e da criatividade, é transferida, mesmo que desajeitadamente, para a esfera do consumo (126) e os homens são vistos sob o prisma de clientes e empregados. Para a Teoria Crítica, a Indústria Cultural se transformou no *mais sensível instrumento de controle social* (137) e na venda em liquidação dos bens culturais. Se, aparentemente, traz um ar de democratização, no fundo se manifesta como decadência da cultura e progresso da barbárie (150). (PUCCL, 1995, p. 31-32); [sic]

Essa configuração social é o estatuto da dominação material e simbólica sobre os homens. O sucesso desse controle deve-se, especialmente, pelo aplanamento do contraste (ou conflito) entre as necessidades dadas e as possíveis, entre as satisfeitas e as insatisfeitas, uma vez que cria a ilusão de uma supressão das distinções de classe. Adorno (2010) denuncia o quão ideológica é essa integração niveladora de classes, pois “pode-se falar de uma sociedade nivelada de classes médias apenas psicossocialmente, e em todo caso, tendo em conta as flutuações pessoais, mas não de uma maneira estrutural-objetiva” (ADORNO, 2010, p. 17).

Dessa forma, “para a consciência, as barreiras sociais são, subjetivamente, cada vez mais fluidas” (ADORNO, 2010, p. 16). Essa fluidez é confirmada pela “popularização” dos bens culturais que são disponibilizados por inúmeros canais, dando a aparência de uma possível democratização da cultura, entretanto, essa aparência traz em seu bojo uma deformação crescente, estabelecendo condições para uma permanente dependência onde “apesar de toda a ilustração e de toda informação que hoje se difunde (e até mesmo com sua ajuda), a semiformação passou a ser a forma dominante da consciência atual.” (ADORNO, 2010, p. 9)

1.2 Esclarecimento e semiformação

No texto *O Conceito de Esclarecimento*, Horkheimer e Adorno (1985) caracterizam a constituição da razão instrumental, mostrando que “o esclarecimento deixou de lado a exigência clássica de pensar o pensamento [...] porque ela desviaria do imperativo de comandar a práxis”, uma vez que “o procedimento matemático tornou-se,

por assim dizer, o ritual do pensamento”, transformando o “pensamento em coisa, em instrumento” (1985, p.37). Ou seja, o esclarecimento foi sacrificado pelo domínio da natureza e da sociedade, por meio da abdicação da crítica imanente ao pensamento. O pensar tornou-se técnico, afirmando-se por meio de “verdades” estatísticas e dogmáticas, perdendo sua contradição característica.

Adorno (2010) observa que essa instrumentalização da razão reflete-se na formação, cujo conceito emancipou-se com a burguesia, para depois degradar-se sob sua lógica. “Sua realização (da formação) haveria de corresponder a uma sociedade burguesa de seres livres e iguais. [...] Contraditoriamente, no entanto, sua relação com uma práxis ulterior apresentou-se como degradação a algo heterônomo⁶” (ADORNO, 2010, p. 13). A formação, nesse ajustamento, remete a estruturas previamente colocadas a cada indivíduo, em relação às quais deve submeter-se para formar-se. “Daí que, no momento mesmo em que ocorre a formação, ela deixa de existir” (ADORNO, 2010, p. 21).

O pensador analisa como a ascensão burguesa ao poder influenciou no aparecimento do conceito de formação cultural e como esta foi fundamental para a emancipação burguesa do jugo feudal, bem como para a constituição das classes sociais. “Sem a formação cultural, dificilmente o burguês teria se desenvolvido como empresário, como gerente ou como funcionário. Assim que a sociedade burguesa se consolida, as coisas já se transformam em termos de classes sociais” (ADORNO, 2010, p. 14).

O surgimento das classes não significou, porém, o surgimento da consciência de classe, dessa maneira, o proletariado ficou em desvantagem em relação à burguesia. Esta sabia que, não somente pelo poderio econômico, mas também por meio do privilégio da formação cultural poderia inaugurar uma situação diferente para si, ou seja, conseguiria mobilidade social, poderia ascender socialmente. “Mas essa dialética da formação fica imobilizada por sua integração social, por uma administração imediata” (ADORNO, 2010, p. 25).

⁶ Adorno (2006) observa que a organização social em que vivemos é heterônoma, ou seja, não permite que as pessoas vivam na sociedade atual por suas próprias determinações, ao contrário, a sociedade forma as pessoas mediante inúmeros canais e instâncias mediadoras, de um modo tal que tudo absorvem e aceitam nos termos desta configuração.

Adorno (2010) observa que o proletariado, ao contrário da burguesia que tinha consciência de seu posicionamento social, no início do capitalismo avançado era socialmente extraterritorializado, oriundo de regiões cuja formação social ainda não era burguesa. Além disso, era submetido a trabalhos extenuantes e mal-remunerados e para suportar tal situação fizeram-se necessários mecanismos ideológicos de controle que encobrissem a grande cisão entre o poder dominante e sua impotência econômica. Era preciso uma ideologia que se colocasse entre a realidade e os trabalhadores para justificar a exploração destes.

Com a revolução tecnoindustrial, entretanto, uma nova realidade cultural se implanta na sociedade. O crescimento da riqueza social, apesar da desigual distribuição entre classes, favoreceu a aceitação da própria situação econômica e a integração da classe trabalhadora. A oposição entre as classes tendeu a desaparecer, dentre outras razões porque o antagonismo entre elas, graças às melhorias da situação material, tornou-se quase invisível. “O que antes estava reservado ao rico e ao *nouveau riche* se converteu em espírito popular” (ADORNO, 2010, p. 27).

Os avanços e as facilidades da tecnologia regularam os trabalhadores mais eficazmente que os processos de trabalho fisicamente fatigantes da primeira industrialização e a cultura de massas controlou as brechas, integrando-os, oferecendo-lhes modelos para imitação. “A disposição enigmática das massas educadas tecnologicamente a deixar dominar-se pelo fascínio de um despotismo qualquer, [...], todo esse absurdo incompreendido manifesta a fraqueza do poder de compreensão do pensamento atual” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 13). Dessa maneira, a desumanização torna-se imanente ao sistema que não necessita mais excluir ninguém da ‘cultura’. “Multiplicando o poder pela mediação do mercado, a economia burguesa também multiplicou seus objetivos e suas forças a tal ponto que para sua administração não só não precisa mais dos reis como também dos burgueses: agora ela só precisa de todos” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 52).

Com a diminuição da jornada de trabalho e melhores salários, o tempo livre dos trabalhadores passou a ser, diuturnamente, preenchido pela indústria cultural que manteve sua exclusão cultural, porém com a sutileza de dar a essas pessoas um verniz formativo que as impedisse de ver além da superfície, da cortina ideológica.

Por inúmeros canais, fornecem-se às massas bens de formação cultural. Neutralizados e petrificados, no entanto, ajudam a manter no devido lugar aqueles para os quais nada existe de muito elevado ou caro. Isso se consegue ao ajustar-se o conteúdo da formação pelos mecanismos de mercado, à consciência dos que foram excluídos do privilégio da cultura – e que tinham mesmo de ser os primeiros a serem modificados. (ADORNO, 2010, p. 16)

A cultura apreendida nos termos da indústria cultural reproduz um real semientendido, semiexperimentado, que substitui o que seria a experiência verdadeira do sujeito, resultando na ilusão de que o mundo exterior seria o prolongamento do esquema apresentado por essa indústria. “Elementos formativos inassimilados fortalecem a reificação da consciência que deveria justamente ser extirpada pela formação” (ADORNO, 2010, p. 29). Para este sujeito semiformado, o mundo reconstruído nestas bases parece “natural”, mas é uma “segunda natureza”, uma ilusão.

A indústria cultural destrói de modo tendencioso a diferença entre realidade e aparência, diante disso, Adorno afirma que a ideologia agora é “a própria sociedade real” (1994, p. 88), dessa maneira, o “todo” social é o falso, em sua ordem determinada.

A permanência nesse estado falso é viabilizada pela “totalitária figura da semiformação” que

[...] não pode explicar-se simplesmente pelo dado social e psicológico, mas inclui algo potencialmente positivo: que o estado de consciência, postulado em outro tempo na sociedade burguesa, remeta, por antecipação, à possibilidade de uma autonomia real da própria vida de cada um – possibilidade que tal implantação rechaçou e que leva a empurrões como mera ideologia. (ADORNO, 2010, p. 20)

Nessa configuração social, a finalidade que cabe aos homens é serem sujeitos da reprodução de um mundo em que sua condição é de “sujeitos sujeitados” (MAAR, 2003, p. 465). A sociedade assim fabricada, segundo Maar (2001), priva o sujeito da capacidade de construí-la a partir de seu ponto de vista pessoal, ao passo que delega a esse mesmo sujeito a responsabilidade de seus atos. O sujeito, dessa maneira, ao procurar se “esclarecer”, ofusca-se pela aparente - na verdade, ilusória - abrangência de suas decisões, que se revelam meramente adaptativas e incapazes de interferir na sua inserção social.

O semiculto dedica-se à conservação de si mesmo sem si mesmo. Não pode permitir, então, o que, segundo a teoria burguesa, constituía a subjetividade: a

experiência e o conceito. Assim procura subjetivamente a possibilidade da formação cultural, ao mesmo tempo em que, objetivamente, se coloca totalmente contra ela. A experiência – a continuidade da consciência em que perdura o ainda não existente e em que o exercício e a associação fundamentam uma tradição no indivíduo – fica substituída por um estado informativo pontual, desconectado, intercambiável e efêmero, e que se sabe que ficará borrado no próximo instante por outras informações. (ADORNO, 2010, p. 33)

E ainda:

O conceito fica substituído pela subsunção imperativa a quaisquer clichês já prontos, subtraídos à correção dialética, que revela todo seu destrutivo poder nos sistemas totalitários. [...] No entanto, como a semiformação cultural se liga, apesar de tudo, a categorias tradicionais, a que ela já não satisfaz, a nova figura da consciência sabe inconscientemente de sua própria deformação. (ADORNO, 2010, p. 34)

Por meio dessas afirmações Adorno aponta a existência de uma possibilidade de superação desse estado de semiformação, que se daria por meio da reflexão, ou como falamos anteriormente, do pensamento que se pensa, da dialética. E da experiência, a recuperação da tradição no sentido de um exercício contínuo da crítica que fundamente e desvele a realidade social, mas que também preserve o “ainda não existente” e, desse modo, o estranhamento que acompanha a obra de arte.

1.3 Uma formação cultural possível

[...] seria falsa a presunção de que nada exista – o que é sempre uma referência a si mesmo – imune à tendência da semiformação socializada. O que ousa chamar-se de progresso da consciência – a penetração crítica e carente de ilusões no que existe – converge com a perda da formação: o escrúpulo excessivo e a formação tradicional são incompatíveis. De modo que não foi casual que, logo que Marx e Engels conceberam a teoria crítica da sociedade, a esfera que caracteriza primariamente o conceito de formação cultural – a filosofia e a arte – tivesse sido compreendida de modo tão grosseiro e primitivo. (ADORNO, 2010, p. 38)

Adorno dedicou grande parte de sua produção teórica ao estudo de fenômenos culturais, com a convicção de que esse era o caminho para a superação dos mecanismos mantenedores da vida administrada e prejudicada.

Duas de suas obras são emblemáticas nesse sentido, a *Dialética Negativa* (1966) e a *Teoria Estética* (1970). Essas duas obras impressionam pelo apuro e arrojamento intelectual de toda uma vida. A *Dialética Negativa* propõe um contínuo resgate da intransigência do pensamento na crítica às construções espirituais e materiais da razão instrumental, a renovação da concepção mesma de dialética. “Significa a despositivação do pensamento, a retomada de sua virtualidade de ‘desencantar o mundo’” (PUCCI, 2011, p.5).

Para o filósofo, a dialética nas delimitações do mundo administrado pelo capitalismo tardio só poderia se cumprir negativamente. “Adorno denomina sua dialética de negativa porque ela revela a força do todo, atuante em cada determinação particular, não apenas como a sua negação, mas também como o negativo, o falso” (PUCCI; RAMOS-DE-OLIVEIRA; ZUIN, 2008, p. 81).

Essa necessidade de negar o real para escapar ao processo de identificação e, conseqüentemente, de uma formação regressiva, também se revela com toda ousadia em sua *Teoria Estética* (1970), que podemos considerar uma síntese amadurecida de suas reflexões teóricas no âmbito da filosofia e da arte. Nesse livro Adorno defende o poder crítico da arte moderna e ressalta o momento negativo intrínseco à obra de arte que mantém uma relação de tensão com a sociedade, visto que a simples existência da obra já é um protesto contra a imposição de um sistema opressivo.

A experiência estética torna-se, dessa forma, fundamental na filosofia adorniana como experiência formativa, por proporcionar, como foi dito anteriormente, “a continuidade da consciência em que perdura o ainda não existente e em que o exercício e a associação fundamentam uma tradição no indivíduo” (ADORNO, 2010, p. 33). A experiência formativa requer uma abertura ao verdadeiramente novo e ao ainda não existente, o porvir, além de uma remição da tradição, de uma mediação social percebida pelo sujeito, ao contrário da imediatez coativa que se tornou regra na sociedade capitalista.

Nesse sentido, a obra de arte é vista por Adorno como negação de normas e preceitos preconcebidos, rejeição de modelos que possam determinar sua forma. Como observa Freitas (2008), a arte para Adorno recusa toda função preestabelecida para as obras, nesse sentido é uma crítica radical à “deseducação” dos sentidos perpetrada pela

indústria cultural. A arte é eminentemente crítica, apresentando de forma enigmática e resumida a possibilidade de uma experiência que tenha sentido em si mesma, fugindo à valoração.

“A arte não imita o real, mas antecipa algo que ainda não é”. (ADORNO, 2003, p. 121). Quando Adorno discute sobre a arte ele aponta para uma nova maneira de ver o mundo, em que os sentidos, a percepção, a razão, a reflexão se articulam tensamente na crítica do indivíduo e da sociedade. A arte contém o real, mas não é pura e simplesmente uma imitação deste. É obscura, cujo entendimento não é alcançado sem reflexão. É ainda estranhamento, surpresa, projeção, deixa aberta brechas para interpretações e incorporação de significado futuro, não é um conceito fechado em si mesmo, aliás, nem é passível de mera conceitualização. A arte, entendida dessa maneira, contém em si um princípio formativo que pode ajudar os homens a negar o espírito objetivo que os submete.

Tentando falar o que não pode ser simplesmente dito, Adorno irmana filosofia e arte, para mostrar que existe a possibilidade de fuga do estado falso em que está mergulhada a sociedade. A negação é, dessa maneira, tematizada pela filosofia e encarnada na arte. “A arte necessita da filosofia, que a interpreta, para dizer o que ela não consegue dizer, conquanto só através da arte pode ser dito ao não ser dito” (ADORNO, 2003, p. 89).

A arte é sobretudo contradição e, por isso mesmo, trouxemos o cinema para nosso estudo em uma tentativa de decifrar sua possibilidade formativa, de que maneira ele se estabelece como entretenimento ou arte, o que o qualifica como parte ou contraparte de um sistema que o constitui e que também, sob certos aspectos, é constituído por ele. Logo, embora faça parte da indústria cultural que efetiva o estado falso e propicia a continuidade de um estado de semiformação, sustentamos que o cinema também carregue a “virtude da negatividade”.

A importância de se analisar o cinema sob a perspectiva da formação cultural justifica-se pelo fato de ele ter se tornado uma mídia extremamente popular no cotidiano moderno, onde os filmes abundam nas salas de projeção, na televisão, em DVD, no celular e em outras plataformas portáteis. Possuem gêneros preparados para agradar a todos os gostos e idades, tratando-se de um produto bastante “democrático” do ponto de

vista comercial. Seu uso vai desde a assistência em sala de aula para entretenimento ou discussão, passando pela programação do final de semana e até se convertendo numa forma de passatempo durante uma espera prolongada.

Além disso, o cinema figura entre uma das mais influentes mídias do entretenimento mundial, simbolizando refinamento educacional e cultural e ocupando um espaço considerável na vida das pessoas, seja por meio da película em si, de seus produtos secundários ou pela divulgação de seus astros, que povoam o imaginário popular de maneira tão natural que os interesses comerciais envolvidos no processo tornam-se quase invisíveis.

Enfim, por acreditar que a arte carrega os antagonismos sociais e todos os seus gêneros apresentam momentos intelectivos, cremos ser possível um processo formativo do humano que perpassa o cinema, que essa mídia possa se configurar por meio de aspectos autônomos, exprimir-se não somente como entretenimento, mas também como arte e, enquanto arte, figurar como experiência estética e, conseqüentemente, experiência formativa.

CAPÍTULO II

ESBOÇO DE UMA CONSTRUÇÃO CRÍTICA PARA O CINEMA

Ao longo de sua produção teórico-crítica Adorno refletirá sobre como a formação na sociedade capitalista fomenta o processo de reificação, uma forma de alienação facilitada pela ideologização social, que na concepção adorniana sedimenta-se por meio de um processo de determinação social da linguagem e do pensamento, que enfatiza a relação entre os conceitos e os objetos a que eles se referem. Trata-se, por um lado, de autonomizar os conceitos e, por outro, de tomá-los pela própria realidade a que se referem. Neste sentido o símbolo sobrepõe-se à realidade significada, prevalecendo a imediatidade da aparência.

A desmitologização da linguagem, enquanto elemento do processo total de esclarecimento, é uma recaída na magia. Distintos e inseparáveis, a palavra e o conteúdo estavam associados um ao outro. Conceitos como melancolia, história e mesmo vida, eram reconhecidos na palavra que os destacava e conservava. Sua forma constituía-os e, ao mesmo tempo, refletia-os. A decisão de separar o texto literal como contingente e a correlação com o objeto como arbitrária acaba com a mistura supersticiosa da palavra e da coisa. [...] deste modo a palavra, que não deve significar mais nada e agora só pode designar, fica tão fixada na coisa que ela se torna uma fórmula petrificada. Isso afeta tanto a linguagem quanto o objeto. Ao invés de trazer o objeto à experiência, a palavra petrificada serve para exibí-lo como instância de um aspecto abstrato, e tudo o mais, desligado da expressão (que não existe mais) pela busca compulsiva de uma impiedosa clareza, se atrofia também na realidade. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 154).

A reificação neste sentido solidifica-se como uma forma de moldar as consciências tão a fundo que “a necessidade que talvez pudesse escapar ao controle central já é recalcada pelo controle da consciência individual” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 114). Dessa maneira, a ideologia fornecida pela indústria cultural, os modelos oficiais pretendidos, não necessariamente estão em seu conteúdo manifesto, mas estão justapostos em diferentes camadas de modelos carregados de significados ocultos. “Os modelos oficiais estão recobertos por modelos não-oficiais, que providenciam a atração” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 114), mas que são concomitantemente neutralizados pelos modelos oficiais em curso.

Em linhas gerais, o conceito de reificação corresponde à constatação da aparência objetiva presente na abstração da troca, sob a qual as relações entre pessoas tomam o caráter de relações entre coisas.

Essa coisificação das relações assinala o caráter fetichista das mercadorias, processo que induz à percepção das mesmas como entes com vida própria, comandando o modo de produção, embora os processos de sua produção e consumo sejam obras humanas. Tal processo ideológico de uma pseudo-humanização de objetos inanimados tem como consequência a coisificação dos sujeitos, que são percebidos e se percebem como apêndices da produção, objetivando suas relações intersubjetivas.

Na formação do caráter fetichista da mercadoria cultural é a suposta ausência de valor de uso – uma vez que esse se faz mediado – que o transforma em valor de troca, subtraindo, assim, sua mediatez e prevalecendo a imediatez da troca. Tal processo pode ser percebido, por exemplo, no aperfeiçoamento da mercadoria pela técnica em detrimento do conteúdo; na produção com vistas à ostentação, dissimulando os valores objetivos dos produtos; na particularização de mercadorias quase idênticas; na necessidade de consumo “produzida” pela própria mercadoria e na padronização as obras como suposto efeito das “necessidades” dos consumidores, por essa razão, aceitas sem resistência.

Significa, em outras palavras, que a perda do sentido da totalidade presente no objeto produzido, ou seja, a perda da percepção da relação entre o produto e seu processo de produção, envolverá uma fragmentação do processo produtivo bem como uma fragmentação da consciência que o sujeito tem do todo, visto que nesse decurso ele mesmo foi transformado em mercadoria, em objeto alienado. “Diante deste processo produtivo estranhado, indivíduo e sociedade separam-se, e a universalidade da forma mercantil e dos processos de fragmentação do trabalho promove a percepção de uma realidade insuperável baseada na troca abstrata” (CROCCO, 2009, p.53).

Como observa Crocco (2009), a perda da percepção do processo mediador envolve ainda a perda da tradição, a prevalência do ahistoricismo, a incapacidade de relativização, de considerar algo sob um ponto de vista relativo e não absoluto, a especialização do pensamento, ou seja, um conhecimento centrado em partes que impede a compreensão do todo, e a desestruturação moral.

Adorno percebe nesse processo que a fronteira da racionalidade capitalista está na forma de pensar, de conhecer, que não consegue transpor essa realidade abstrata, imediata, fragmentada e quantitativa. Dessa maneira, desenvolve sua filosofia de modo a tentar ultrapassar os limites desse tipo de pensamento.

Na concepção adorniana, “pensar significa identificar” (ADORNO, 2009, p. 12-13), ou seja, em linhas gerais pensar é primeiramente conformar o objeto a um conceito. Trata-se de um movimento que tenta incluir o objeto a um conceito geral, descartando suas particularidades, para simplificar, facilitar a percepção desse objeto.

No entanto, para Adorno pensar é identificar, mas não só isso. Identificar é, sobretudo, contradizer e contradizer é negar a identificação. “A contradição é o não-idêntico sob o aspecto da identidade” (ADORNO, 2009, p. 13). Em outras palavras, a organização conceitual do pensamento tende a subsumir seu objeto de referência, dessa forma a aparência e a verdade deste se confundem. Logo, a contradição está em fazer com que o pensamento ultrapasse seus próprios limites, que encare sua “inevitável insuficiência” (2009. p.13), para, enfim, revelar o que escapa ao princípio da identificação, o não-idêntico, a singularidade do objeto que não é absorvida pelo conceito, que sobrevive ainda que sob a aparência da identidade, imposta pela racionalização social.

A contradição força o pensamento a ir além do que lhe é posto como unidade. “Chocando-se com os seus próprios limites, esse pensamento ultrapassa a si mesmo” (ADORNO, 2009, p. 13). O pensar não é harmônico – “a identidade e a contradição do pensamento são fundidas uma à outra” (ADORNO, 2009, p. 13) – sendo assim, o pensamento que se quer autônomo deve fugir à pregnância, à conceituação totalizante que não é outra coisa senão a não-verdade. “A utopia do conhecimento seria abrir o não-conceitual com conceitos, sem equipará-lo a esses conceitos” (ADORNO, 2009, p. 17). Isto é, pensar o objeto da investigação sem, no entanto, resumi-lo a seu conceito, prendê-lo a um conceito estanque, generalista, que não o capta em sua completude, pois, o objeto conceituado ultrapassa sua conceituação.

Esse método do pensar adorniano não fixa o objeto para examiná-lo. “Ele o cerca, em busca da constelação de coisas e idéias com que tem afinidades, amolda-se a ele, acompanha sua trajetória, exercita sua crítica imanente” (COHN, 1994, p. 18).

A constelação é categoria que não se submete a qualquer tratamento teórico que pretenda isolá-la de suas representações concretas, centradas nas fraturas, nas ambiguidades e contradições. Essa categoria é importante para o fazer filosófico adorniano como mecanismo de desconstrução da identificação imposta pelo capitalismo avançado, pois ao dispor os objetos em forma de constelações o efeito alcançado vai além e substitui o procedimento convencional da abstração, da progressão escalonada dos conceitos rumo ao conceito superior genérico, na medida em que a constelação traz à luz o singular do objeto, que não interessa ao método classificatório, sendo até mesmo perigoso a este.

Por meio da constelação a resposta às questões levantadas surge dos mesmos elementos que formulam a pergunta, a participação interpretativa da filosofia nessa resposta corresponde a colocar os elementos isolados analiticamente. Ou seja, é necessário observar atentamente um fenômeno cercand-o das diversas particularidades envolvidas no seu processo de formação, para se chegar à compreensão de sua abrangência, ou de sua totalidade, sem, no entanto, posteriormente resumi-lo num conceito genérico. No caso da análise do fenômeno cinematográfico, por exemplo, é preciso cercá-lo de suas singularidades constitutivas: o filme em si, sua forma e conteúdo, o contexto sócio-histórico de sua produção, seus gêneros e formas de comercialização, o mercado de produtos derivados do filme e de seus personagens, o *star-sistem*, ou sistema de “fabricação” de estrelas, dentre outras especificidades que caracterizam e ajudam a entender esse fenômeno em sua complexidade, sem, no entanto, resumi-lo a uma classificação que iguale todas as obras realizadas a uma mesma coisa.

O procedimento constelativo mantém a tensão entre o todo e suas partes para conseguir compreender o todo, sem, no entanto, suprimir estas partes sob uma totalidade genérica. Está posto aí o papel da crítica imante a qual nenhuma filosofia deveria escapar. “Não cabe à filosofia ser exaustiva segundo o que é usual na ciência, reduzindo os fenômenos a um número mínimo de proposições [...]. A filosofia quer mergulhar muito mais literalmente no que lhe é heterogêneo, sem o reduzir a categorias pré-fabricadas” (ADORNO, 2009, p. 19).

Adorno avisa que, entretanto, não existe nessa construção constelativa nenhuma garantia de êxito. Porém, a filosofia deve esforçar-se para decifrar o singular e

o particular de tal modo que faça aparecer o antagonismo da totalidade social, totalidade ante a qual a filosofia não se apresente como uma grandeza absoluta, como se pudesse abarcá-la teoricamente. “O conhecimento não possui nenhum de seus objetos completamente. Ele não deve promover o aparecimento do fantasma de um todo. [...]. O pensamento não-ingênuo sabe o quão pouco alcança o que é pensado, e, no entanto, sempre precisa falar como se o possuísse inteiramente” (ADORNO, 2009, p. 20-21).

Essa forma de compreensão do pensamento é traço característico de Adorno que a usa como modo contínuo de reflexão crítica. Esta postura do pensador contrapõe-se ao pensamento positivista ou iluminista que ele acusa de ter-se resignado ao estado de coisas vigentes ao não levar adiante a reflexão, transformando o ato de pensar num procedimento instrumental. O pensamento adorniano orienta-se, assim, em direção oposta às construções filosóficas assentadas na pretensão de estabelecer princípios absolutos. “Liberto da obsessiva procura de "fundamentos", o ensaísmo adorniano, ao orientar a especulação para objetos específicos, parte daquilo acerca do qual "quer falar", operando com conceitos pré-formados culturalmente” (MUSSE, 2003, p. 98).

Nessa observação Musse (2003) aponta dois posicionamentos importantes da crítica adorniana, um é o voltar-se ao particular concreto - o determinado, não-idêntico - que não se constitui como um caso do real, mas que deve ser interpretado de tal modo que exponha as contradições da totalidade social. Visto que, “é de se esperar que, no momento singular, tornem-se visíveis a estrutura e suas modificações, que não podem ser apreendidas em sua totalidade, mas que moldam, como dominante, a lei de cada concreção particular” (ADORNO *apud* NOBRE, 1998, p. 31).

Trata-se, como diz Adorno, do “olhar microscópico” de Benjamin por meio do qual se destacam os objetos mais triviais como possibilidades frutíferas para o conhecimento filosófico. Tanto que o autor voltou-se para a análise crítica de fenômenos como o rádio, a televisão, o cinema, os livros de bolso, o horóscopo, objetos de estudo sem muita importância para a “grande filosofia”, mas nos quais Adorno via mecanismos sutis de dominação que forjavam comportamentos individuais, passíveis de converterem-se em manifestações coletivas como o nazismo, por exemplo. Como afirma o pensador, vivemos numa época em que o descrédito, por parte da tradição filosófica do individual, do particular e do não-conceitual deve ser revertido. “O conhecimento visa ao particular, não ao universal” (ADORNO, 2009, p. 273).

O outro posicionamento apontado por Musse (2003) no “ensaísmo adorniano” é operar com “conceitos pré-formados culturalmente” (2003, p. 98), não para persistir em tal convencionalismo, mas para prosseguir a análise crítica, pois estes conceitos expõe o que a ideologia têm de falso mas também o que tem de verdadeiro, sendo possível acessar essa verdade por meio da crítica imanente. “Se a determinação e compreensão das realidades ideológicas pressupõem a construção teórica de uma ideologia, então, inversamente e em igual medida, a definição de Ideologia depende do que efetivamente atua como produto ideológico” (HORKHEIMER; ADORNO, 1973, p. 199). Sendo que o que atua como produto ideológico na sociedade capitalista inclui aquilo que é difundido pela indústria cultural.

Esse modo de construção crítica forjará sua base de análise sobre a cultura, permitindo o entendimento dos processos que constituem o pensamento reificado, aquele transformado em coisa imutável, passiva e automática, para poder proceder à sua negação. Dessa maneira, a crítica cultural de Adorno direciona nosso esboço de uma crítica sobre a formação promovida pelo cinema, fenômeno cultural que se apresenta sob aspectos contraditórios: enquanto produto ideológico fomenta a reprodução da linguagem e do pensamento reificados, porém, como arte é justamente a negação desse estado de coisas.

A obra máxima do pensador nesse esforço por desconstruir a positividade instrumentalizadora do pensamento capitalista, será sua *Dialética Negativa* (1966). Como afirmam Pucci, Ramos-de-Oliveira e Zuin (2008), Adorno constrói a expressão “dialética negativa” e a propõe como método para se pensar e agir sobre a consciência reificada, moldada para reproduzir a heteronomia e fugir do enfrentamento com o diferente e o verdadeiramente novo.

Entender a negatividade como o momento propulsor da dialética, como o motor intrínseco da história era o que Hegel nos fazia ver desde os seus primeiros escritos sobre a matéria. Mas fazer da negatividade o qualificativo determinante da dialética não era frear o dinamismo do processo metodológico, negar sua eficácia, desconsiderar a *Aufhebung*⁷? Adorno discute esse tema no Prólogo de seu livro homônimo: ‘A formulação *Dialética negativa* é um atentado contra a tradição’. E se propõe: ‘A intenção deste livro é liberar a dialética de sua natureza afirmativa, sem perder

⁷ “*Aufhebung* indica originalmente o processo de *levantar*, mas assume na dialética hegeliana o sentido de *ultrapassar e simultaneamente conservar*. Trata-se, portanto, de uma superação dialética; de uma transformação no sentido etimológico do texto” (PUCCI; RAMOS-DE-OLIVEIRA; ZUIN, 2008, p. 76)

minimamente a precisão. Desentranhar (desdobrar/divulgar) seu paradoxal título é uma de suas intenções' (DN, p.7) [*sic*]. (PUCCI; RAMOS-DE-OLIVEIRA; ZUIN, 2008, p. 76)

Assim, a construção da dialética negativa revela-se uma tentativa de resgate da crítica imanente do pensamento, instrumento de contraposição aos construtos espirituais e materiais da razão instrumental. Behrens (2003) acrescenta que o trabalho filosófico-crítico de Adorno em torno da lógica da identificação, aponta justamente para a análise e crítica social da lógica da troca, “entendida como prática instrumental e reificada [*verdinglichte*] do pensamento identificante e reificante” (BEHRENS, 2003, p.5). Sob essa lógica ocorre uma perda progressiva da diferenciação, como dito no primeiro capítulo, o mundo torna-se totalidade, o particular dissolve-se no geral. Dessa maneira, o caminho da racionalidade e do conhecimento, que poderia oferecer uma visão plural da realidade, acaba apontando para uma porta única e adulterada de acesso ao mundo.

Entretanto, na medida em que a filosofia adorniana indica a negatividade do todo, ela revela o todo como inverdadeiro. Logo, “a dialética negativa, [...], poderia ser chamada antissistema. Com meios logicamente consistentes, ela se esforça por colocar no lugar do princípio de unidade e do domínio totalitário do conceito supraordenado, a ideia daquilo que estaria fora do encanto de tal unidade” (ADORNO, 2009, p. 8).

Behrens (2003) afirma que a categoria antissistema implica em interligar os problemas filosóficos da totalidade, da identidade e do sujeito e objeto às questões estéticas acerca da mimesis, da autenticidade e do conteúdo de verdade, bem como às análises sociológicas e psicológicas das relações entre sociedade e indivíduo, consciente e inconsciente. E essa imbricação só é possível ser teorizada por meio da filosofia, “que um dia pareceu ultrapassada” (ADORNO, 2009, p. 11), mas que se mantém viva e é necessária para confrontar a realidade social danificada sob o capitalismo tardio, para trazer o particular, o sujeito para a reflexão e ainda para voltar-se ao objeto.

A dialética negativa como anti-sistema não implica em filosofar assistematicamente, ela aspira, na verdade, a um sistema que não desemboca no hermetismo da identidade fechada em si mesma. Sua categoria fundamental é a da mediação que não pode mais contar com nenhuma imediatidade e completude. (BEHRENS, 2003, p. 5)

A filosofia ao questionar os construtos sociais e não apenas validá-los, cumpre seu papel de mediadora entre o indivíduo e a realidade, aguça o potencial de resistência,

por meio do próprio pensamento, que o indivíduo opõe à apropriação tola de conhecimentos.

No entanto Adorno tem ciência de que existem limites para a filosofia alcançar a percepção do não-idêntico, do não-conceitual, da negatividade propulsora do esclarecimento. O autor compreende que é na arte que a tese da insuficiência do conceito, ideia norteadora da *Dialética Negativa* (1966), firma-se de modo radical, posto que a arte se coloca como instância ininteligível, isto é, inabarcável pelo conceito, que em geral é pautado em regras e paradigmas da razão instrumental. Dessa maneira o pensador vai buscar na arte o que ficou fora dos limites do pensamento conceitual.

É interessante ressaltar que a importância dada por Adorno à arte não é aleatória. Adorno dedicou grande parte de sua produção teórica ao estudo de fenômenos culturais, em especial a música e a literatura. Confrontou severamente os bens da indústria cultural, dentre eles o cinema sonoro, por apresentarem-se como arte, quando na verdade corporificavam o entretenimento puro e simples. Estava certo de que para superar a semiformação que compunha especialmente as sociedades capitalistas, por terem um modo de vida convergente à lógica do processo produtivo, era necessário entender os produtos ideológicos e sua constituição. Se o todo é o falso, quais instrumentos são necessários para negar essa falsidade e desvelar a verdade presente na realidade social? A filosofia e a arte.

Filosofia e arte sempre estiveram interligadas na vida de Adorno. Em carta ao literato Tomas Mann escreveu: “Estudei filosofia e música. Em vez de me decidir por uma, sempre tive a impressão de que perseguia a mesma coisa em ambas” (ADORNO *apud* PUCI, 2003, p. 378). Por meio de seus estudos podemos perceber que realmente ele perseguiu os mesmos objetivos entrecruzando ambas as áreas: a busca da verdade, da liberdade e do esclarecimento.

Tentando dizer o indizível Adorno se debruça na escrita de sua *Teoria Estética* (1970), que deixou inacabada tendo sido organizada e publicada postumamente por sua esposa. Nesse livro, o autor não tenta – como o faria a ciência positiva – esgotar conceitualmente a arte, mas deixa que esta se expresse, por meio de seu fazer filosófico. Adorno defende a crítica e a negatividade como características intrínsecas à arte, aquilo que a mantém numa relação tensionada com a sociedade.

A importância decisiva da reflexão estética de Adorno situa-se na renovação do pensamento por meio daquilo que não pertence ao pensamento, que lhe é estrangeiro, não-idêntico, mas que pode se aproximar para inventar novas configurações de sentido. “O seu objecto define-se como indeterminável, negativamente. Por isso, a arte necessita da filosofia, que a interprete, para dizer o que ela não consegue dizer, enquanto que, porém, só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo” (ADORNO, 2003, p. 89).

Mesmo não tendo se dedicado a um estudo aprofundado sobre o cinema, suas observações sobre a arte em geral subsidiam o estudo do cinema como fenômeno artístico. Por isso torna-se imprescindível entender como se configura a arte na perspectiva adorniana, para podermos pensar o cinema como obra artística, contrapondo-o à figura concreta do cinema enquanto mero entretenimento.

2.1 Adorno e a arte moderna

A obra artística está diretamente referenciada ao contexto histórico-social em que foi produzida, embora, não seja mera extensão, expressão ou consequência imediata das condições sociais que permitiram sua criação, mantém uma relação tensionada com essas condições. A obra é forma singular realizada de modo específico, propicia a oferecer uma pluralidade de visões da realidade, ao contrário dos produtos ideológicos difundidos pela indústria cultural que apresentam uma visão única do real. É momento particular de expressão do todo social, contudo qualitativamente diferenciada do todo, logo não fica restrita a reafirmar sua generalidade, porém é negação desta. “Mas não é negação formal, externa, e sim negação plena de conteúdo social. É, para usar outro conceito central em Adorno, *negação determinada*.” (COHN, 1994, p. 20).

Adorno analisa a experiência proporcionada pela obra de arte a partir do conceito da negação determinada de Hegel, para o qual havia três níveis de negação: negação abstrata, negação determinada e negação absoluta. A negação determinada, em linhas gerais, refere-se ao modo de relação entre conceito e objeto. Ao negar o conceito no interior de uma relação de identidade, estamos estabelecendo uma relação de oposição ou contradição entre conceito e objeto. Mas a negação determinada não é apenas oposição, mas, principalmente experiência. Isto porque, o conhecimento das

relações só é possível no interior da experiência, que consiste em compreender *processos*.

Isto indica que, ao tentar aplicar o conceito a um objeto, ao tentar realizar o conceito na experiência, a consciência assiste o conceito ultrapassar o seu oposto para criar outro. Ou seja, a consciência nunca aplica o conceito ao objeto sem originar uma situação que contradiga as aspirações iniciais de significação do conceito. A experiência é o campo por excelência destas inversões. “Assim, a prática objetivamente negativa da negação determinada se refere a uma realidade social determinada que é alienada; portanto trata-se de negar a negação” (MAAR, 2011, p. 228). Para tanto é necessário algo que ultrapasse o âmbito do estabelecido para abrir a possibilidade de colocar em foco a produção das determinações sociais. E este algo pode ser dado por meio da arte.

É moderna a arte que, segundo o seu modo de experiência e enquanto expressão da crise da experiência, absorve o que a industrialização produziu sob as relações de produção dominantes. Isto implica um cânon negativo, proibição do que tal arte moderna nega na experiência e na técnica; e semelhante negação determinada é já quase, por seu turno, o cânon do que é necessário fazer. [...] Ela é tão determinada socialmente pelo conflito com as relações de produção como intra-esteticamente enquanto exclusão de elementos gastos e de procedimentos técnicos ultrapassados. (ADORNO, 2003, p. 47)

Dessa maneira, a arte aproxima-se e mesmo assemelha-se às coisas reais para negá-las na técnica e na experiência por ela proporcionada ao público.

Ao manter a tensão e negar a realidade imediatamente dada em vez de reiterar o seu conteúdo social mais direto, como o faz a indústria cultural, a obra de arte promove a mediação social, “mediação no sentido estrito de que cada um destes momentos na obra de arte se transforma claramente no seu outro” (ADORNO, 2003, p. 105). Essa mediação, como afirma Adorno (2003) está na própria coisa e não entre coisas. “Em outras palavras, refiro-me à questão muito específica, dirigida aos produtos do espírito, relativa ao modo como momentos da estrutura social, posições, ideologias e seja lá o que for conseguem se impor nas próprias obras de arte” (ADORNO, 1994, p. 114)

Isso significa que será inútil procurar “mediação” que une a obra à sociedade: não há mediação entre arte e sociedade. Há mediação da sociedade na obra artística. Vale dizer, componentes fundamentais do processo histórico-social

no interior do qual a obra é produzida estão incorporadas nela, na forma da obra. Adorno não vai procurar elos intermediários entre a música de Beethoven e a sociedade européia pós-revolucionária e napoleônica. Vai procurar a marca dessa sociedade na tessitura das obras mesmas, nos problemas que o compositor enfrentou para dar conta do material musical – ou seja; do conjunto de elementos técnicos e construtivos historicamente constituídos de que dispunha – e nas soluções encontradas na efetuação da lógica interna – da “lei formal” – na composição de uma sinfonia, por exemplo. No produto da indústria cultural a mediação está ausente, não porque as injunções sociais lhe sejam alheias, mas porque estão presentes demais, aderidas a ela diretamente, sem passarem pelo trabalho da sua conversão para a forma da obra. (COHN, 1994, p. 20).

O processo mediador da obra de arte distingue-a de coisa meramente desfrutável, neste sentido, a relação estabelecida com ela não é apenas de consumo, mas de apropriação. A arte não é simples conhecimento, identidade com a coisa, mas “mímesis” ou transfiguração do real. A mímesis indicaria uma dimensão essencial do pensar, uma dimensão de aproximação não violenta, lúdica, que o prazer suscitado pelas metáforas nos devolve.

Ela aponta para aquilo que Adorno, na sua Teoria estética, define como o "Telos der Erkenntnis" (Telos do conhecimento) (1982, p. 87) [*sic*]: uma aproximação do outro que consiga compreendê-lo sem prendê-lo e oprimi-lo, que consiga dizê-lo sem desfigurá-lo. [...] Esse movimento de promessa e de reserva descreve a dialética que Adorno, no fim da sua vida, chama de "dialética negativa", pois nunca repousa em si mesma, nunca sossega na possibilidade da totalidade. O privilégio da obra de arte seria, segundo o último texto de Adorno, a sua Teoria estética, de manifestar, de dar a ver numa configuração sensível e histórica esse movimento da verdade. A arte é o "refúgio do comportamento mimético" (Adorno, 1982, p. 86) (GAGNEBIN, 1993, p. 84).

Na arte o comportamento mimético não é simples imitação, mas ação libertadora que permite ao indivíduo perder-se na obra para ganhar autonomia: “o eu sai de si e vai ao encontro do objeto e se assemelha a ele; o toma como modelo para superá-lo; ao retornar, o ego terá sofrido uma verdadeira experiência e se modificado; o estranho se tornou familiar” (FREITAS, 2008, p.367).

O contrário da experiência proporcionada pelos bens culturais, que permite ao ego apenas a identificação, bloqueando o processo de superação do objeto representado. A indústria cultural recalca, vende modelos estereotipados, oferece o prazer de percepções previamente esquematizadas, induz o sujeito a se satisfazer ao anular sua

imaginação, dessa forma ela é, como afirma Adorno, narcisista, ao oferecer aos consumidores o prazer de se sentirem representados por meio dos bens culturais “nos quais o espetáculo consiste em comportamentos e reações absolutamente triviais, idênticos às atitudes mesquinhas que cada espectador pode experimentar em sua vida cotidiana” (FREITAS, 2008, p. 19).

A mimesis, portanto, evidencia que a autonomia ainda é possível, mesmo no predomínio da universalização dos valores de troca. Ela constituir-se-ia como um tipo de linguagem da arte, que falaria ao negar a comunicação direta com o mundo – não por mero isolamento da arte pela arte, pois esse esterilizaria o poder crítico daquela – mas para transcendê-lo, ultrapassar a aparência estabelecida pela racionalidade burguesa e alcançar sua verdade histórica.

Essa dimensão transcendente da obra seria sua expressão objetiva que na particularização extrema da experiência permite ao sujeito perceber o que ela tem de universal em si. “O sujeito contemplador da obra imita a singularidade da obra que nasceu de uma subjetividade, que por sua vez, assimilou na forma artística alguma característica de seu tempo e do todo social em que vive” (SCHAEFER, 2012, p. 67).

A arte, dessa maneira, trava uma tentativa de mediação não-conceitual/categorial entre o universal e o particular, expressões para Adorno indissociáveis: “a proposição dialéctica de que o particular é o universal encontra o seu modelo na arte” (2003, p. 228).

A obra de arte é algo particular, artefato determinado histórico-socialmente, mas que tem vida própria. É um objeto-sujeito que, enquanto tal, não nega sua universalidade mas a tensiona, uma vez que é pela obra particular que se constitui o seu universal “arte” e seus desdobramentos como a pintura, a literatura, a música. É, pois, do particular “filme” que se constitui o universal “cinema” e todas as determinações sócio-históricas dele advindas.

Adorno não nega o universal, mas procura deixar claro que este surge da força e das características dos particulares. Assim, ‘arte’ é um universal que somente toma sentido a partir das obras de arte singulares e de suas formas específicas. O universal é, antes, um orientador das linhas processuais ou das tendências estéticas de uma época, que, por sua vez, também é um particular e não um universal. (SCHAEFER, 2012, p. 67)

A arte recusa uma comunicação direta com a realidade social, emana seu significado a partir de si mesma, da relação que o sujeito estabelece na singularidade da experiência de sua contemplação. Neste sentido, o que a estética adorniana pede é a imersão do sujeito na obra individual, sua diligência para ouvir o que a obra tem a dizer.

Pela imersão contemplativa, o carácter processual imanente da obra é libertado. Ao falar, a obra transforma-se em algo que em si se move. Seja o que for que no artefacto se pode chamar a unidade do seu sentido não é estático, mas processual, resolução dos antagonismos que toda a obra necessariamente em si traz. (ADORNO, 2003, p. 200).

Daí o seu carácter universal: da extrema particularização inerente à experiência emerge o social, que se apresenta especialmente na problematização própria de sua forma.

A arte é, pois, um fim em si mesmo ou como afirma Adorno (2003) citando Kant, uma finalidade sem um fim. Trata-se, neste aspecto, da negação de uma sociabilidade imediata, mantendo, porém, um vínculo estreito com a sociedade. Vínculo este que não se constitui a partir de uma funcionalidade social, mas reflete-se na sua constituição formal, que contém a dinâmica histórica da relação entre os homens.

A obra é também, sob este aspecto, alegoria que expressa a face da história como enigma, elemento da decadência que no drama barroco, estudado por Benjamin (1984), é representado por meio de ruínas, fragmentos de realidade, aquilo que foi vítima do processo histórico em seu ‘progresso’. Para o olhar alegórico o que mais importa não são as ‘vitórias’, que passam a ideia de história como um processo de avanço e ascensão, mas os períodos de sua decomposição, as rupturas que se contrapõem ao contínuo do progresso.

Adorno considera a arte como enigma e, portanto impenetrável a uma lógica meramente analítica. O que, objetivamente, é intencionado nas obras, elas não alcançam. A zona de indeterminação entre o realizável e o irrealizável perfaz o seu enigma. Elas têm o conteúdo de verdade e não o têm. O enigma da arte é insolúvel, ao mesmo tempo que a arte aponta um sentido ela o oculta, sua estrutura mantém certa incompreensão, certo estranhamento.

Quanto melhor se compreende uma obra de arte, tanto mais ela se revela segundo uma dimensão, tanto menos, porém, ela elucida o seu elemento

enigmático 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. (ADORNO, 2003, p. 142)

Mesmo a intuição, tida como prerrogativa da arte, no trabalho artístico quase nunca irrompe isolada, ela cresce juntamente com a lei formal de sua constituição.

A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. O caráter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quanto ao conteúdo, do seu Outro; apenas isto bastaria para qualquer exigência de uma estética materialista dialética. Ela especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal. (ADORNO, 2003, p. 13)

Aqui chegamos a um ponto crucial e bastante complexo da compreensão estética de Adorno, o entendimento de forma, material e conteúdo. “Contra a divisão pedante da arte em forma e conteúdo, é preciso insistir na sua unidade e, [...] insistir no fato de a sua diferença subsistir ao mesmo tempo na mediação” (ADORNO, 2003, p. 169).

Adorno refuta os conceitos clássicos de forma, por entender que seu equívoco remonta à sua ubiquidade “que leva a chamar de forma a tudo o que na arte é artístico” (ADORNO, 2003, p. 163). Para o pensador, a forma está na organização dos elementos de uma obra - a matéria que é mediatizada e não simplesmente existente – que permitirá sua aparição por meio do conteúdo. A forma é, dessa maneira, condicionada pelo conteúdo: “a forma estética é a organização objetiva de tudo o que no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições” (ADORNO, 2003, p. 165).

A forma é a organização do material artístico de maneira a alcançar o conteúdo, sendo que só por meio do conteúdo ela se constitui. O fruto dessa organização define-se como unidade formal, aquilo que faz com que a obra alcance certa coerência, embora composta por elementos dissonantes. Logo, para alcançar essa unidade formal que dá coerência à obra é necessário proceder a uma síntese estética,

justamente o movimento que possibilita a percepção da totalidade da obra, mas sem violentar os elementos que a constituem, ao contrário do que ocorre com as obras da indústria cultural, que mantêm unificados todos os seus momentos díspares, eliminando o não-idêntico de sua composição. A forma é, portanto, “mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores” (ADORNO, 2003, p. 166).

Os elementos que sofrem a ação dessa síntese compõem o material da obra, que é condicionado historicamente. Os materiais usados para fazer uma obra estão disponíveis ao artista dentre os já adotados em seu tempo ou anteriores a ele, ou ainda poderão ser inventados pelo artista, como o cubismo o foi por Picasso. Dessa maneira o material, mesmo que se apresente ao artista com natural, é inteiramente histórico.

O material é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até às combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos em sua totalidade; nessa medida, podem também as formas transformarem-se em material; portanto, tudo o que a elas se apresenta e a cujo respeito podem decidir. (ADORNO, 2003, p. 170).

Dessa perspectiva, para Adorno, muito do que é geralmente entendido como o conteúdo da obra trata-se, na realidade, de material, como, por exemplo, a pessoa representada no quadro, o tema adotado em uma peça, a emoção intencionada pela música.

Já o conteúdo da obra artística seria aquele que emerge da relação totalmente estruturada dos materiais, ou seja, surge a partir da lei formal da obra, do movimento interno de organização de sua síntese, de sua unidade. Dessa maneira, o conteúdo não é absolutamente novo pois relaciona-se com a experiência histórico-social dos homens, mas não é diretamente perceptível na sociedade, manifesta-se modificado em relação à realidade social a qual está referenciado. Daí Adorno (2003) dizer que forma é conteúdo sedimentado, porque aquilo que é alcançado pela obra de arte a partir de sua estruturação formal é sedimento histórico da experiência coletiva.

De maneira simplificada, podemos dizer que o conteúdo emerge da obra como uma “leitura” do motivo social a que diz respeito mas não se refere diretamente a ele, não está simplesmente dado pela obra, é preciso ser elaborado. Isto significa dizer que o conteúdo, mediado necessariamente pela forma, sofre um desvio em relação à

realidade cotidiana, possibilitando-nos o acesso à coisa em si mesma, sem, no entanto, alcançá-la por completo. A relação estabelecida com a arte requer, pois, níveis de apropriação de sua lógica interna, de sua lei formal. Processo que nos é vedado pela racionalidade instrumental, com todos os seus pré-conceitos, estereótipos e pré-significações.

A obra é, portanto, a representação do ente em si, mas não é ele mesmo, significando uma esfera social importante para a compreensão dos fenômenos da realidade sem ser dedutível diretamente dela. Por não ser a obra de arte a realidade mesma, por sua negação de uma relação imediata com a empiria, é que as ações históricas dos homens exprimem-se em outro estado de reflexão. A arte, neste sentido, consolida-se como intercâmbio entre sujeito e objeto, exigindo o diálogo do sujeito com o seu outro. Isso contradiz a imediatidade da relação com o objeto representado, para exigir do sujeito a mediação e a apropriação do recorte criativo que se estabelece no entrelaçamento dinâmico do sujeito na apreensão do objeto.

Pelo fato de a arte reportar-se ao real como representação e não como sua mera decodificação é que, na experiência estética do sujeito, o objeto se dilui em sua subjetividade, pois, ao apreendê-lo, o sujeito carrega-o de outros códigos que desmentem a unidimensionalidade com a qual se mostra. No entanto, o coletivo nas obras não se separa do sujeito, mas manifesta-se por meio dele, uma vez que o processo de constituição da obra é social. A experiência estética é, portanto, “a de algo que o espírito não teria nem do mundo nem de si mesmo, a possibilidade prometida pela sua impossibilidade. A arte é a promessa da felicidade que se quebra” (ADORNO, 2003, p. 57).

Ao contrário daquele oferecido pela indústria cultural, o prazer oferecido pela arte é o de perceber a dimensão recalcada da experiência humana, de expressar o sofrimento que cada indivíduo experimenta veladamente no cotidiano. Isso mostra a possibilidade de um conhecimento hoje realizável prioritariamente pela arte, que aponta o novo naquilo que ainda não foi cooptado, domado pela lógica cultural burguesa. Dessa forma, o novo na arte é fundamentalmente negativo à medida que representa a promessa de um estado de coisas sempre em devir. Isto se contrapõe à ideia de novo na indústria cultural que tão somente reapresenta o mesmo sob outra roupagem, vendendo

a ideia do alcance de satisfação plena por meio de seus produtos, de felicidade conquistável pelo consumo, sendo, portanto, radicalmente falsa.

A obra de arte é, neste sentido, fenômeno fomentador de um tipo de conhecimento que ultrapassa o objeto em sua aparência. Isso permite entender a centralidade da experiência estética na filosofia adorniana, como domínio privilegiado do conhecimento crítico da sociedade, por conseguir avançar onde o pensamento conceitual estanca.

A sobrevivência da mimese, a afinidade não-conceptual do produto subjectivo com o seu outro, com o não estabelecido, define a arte como uma forma de conhecimento e, sob este aspecto, como também «racional». Pois, aquilo a que responde o comportamento mimético é o *telos* do conhecimento, que ele simultaneamente bloqueia mediante as suas próprias categorias. A arte completa o conhecimento naquilo que dele é excluído (ADORNO, 2003, p. 69).

Porém, o fenômeno artístico é muito mais amplo e complexo do que o que foi mostrado aqui, a arte é formada por vários elementos como forma, material, conteúdo, sociedade, linguagem, mimesis, racionalidade e ainda muitos outros, alguns do âmbito estético como sentido, expressão, construção e outros que fazem parte de um universo experiencial não propriamente estético, como, por exemplo, a moral, a religiosidade e a economia, mas que interferem na constituição artística. Como afirma Freitas, “não é possível um contato com a arte absolutamente purificado das interferências daquilo que não é artístico, [...], mas, por outro lado, isso não significa que a nossa tarefa de conceber a especificidade da experiência estética contemporânea não possa ser tentada ou não tenha sentido” (2008, p. 23). Trata-se, portanto, de uma empreitada muito mais elaborada, a qual não temos, nesse estudo, condições nem pretensões de empreender.

Nosso trabalho, como está no título deste capítulo, intenta apenas esboçar uma crítica para o cinema enquanto possibilidade formativa, pelo olhar adorniano. Por entendermos que a formação pelo cinema só é possível por meio do cinema como arte, esforçamo-nos para expor, em linhas gerais, o que Adorno considera obra de arte para, então, podermos analisar o cinema sob essa perspectiva, o que será feito no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

O CINEMA E A FORMAÇÃO CULTURAL NA MODERNIDADE

Com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, sobretudo das mídias audiovisuais como o cinema e a televisão, a imagem acabou por se tornar um elemento central na vida dos homens, bem como um importante veículo de registro e difusão de informações na sociedade contemporânea, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas, comportamentos sociais e fornecendo o material para a identificação das pessoas com o todo social.

Em geral, o que é veiculado por esses meios serve a um sistema sutil de inculcação ideológica, alienação e semiformação. As jornadas de trabalho no escritório, na fábrica, nas escolas, nas oficinas, nas tarefas domésticas, entre outras, são causa de esgotamento físico e emocional em vários graus e para que as pessoas exerçam suas funções de forma adequada ao que o sistema espera delas, muitos de seus desejos devem ser adiados ou reprimidos. Nesse processo de socialização, imposta pelo sistema capitalista, o sujeito é enfraquecido em favor de seu papel social e a satisfação de ter um eu forte e estimado é suprimida e projetada narcisicamente nos bens culturais.

O papel da cultura de massa é, pois, vender a seus consumidores o contentamento de se sentirem representados nas telas do cinema e da televisão, no rádio e nos vários espetáculos midiáticos do cotidiano, que funcionam como um espelho, recordando aos indivíduos o amor por sua própria imagem, comprometida pelo esforço da geração de valores. Por esse motivo, o entretenimento proporcionado por esses meios frequentemente é agradabilíssimo, lançando mão dos mais modernos e aprazíveis truques visuais e auditivos para seduzir o público e levá-lo a se identificar com certas opiniões, atitudes, sentimentos e disposições.

O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos

e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas. (KELLNER, 2001, p. 9)

Em seus estudos Kellner (2001) indica como as lutas da vida diária e o mundo mais amplo das lutas sociais e políticas se expressam no cinema popular, que, por sua vez, sofre uma apropriação e exerce seus efeitos sobre aquelas. Para exemplificar essa tese, o autor esboça o modo como alguns filmes e gêneros de diversão bastante populares de Hollywood, do período que vai dos anos 1960 ao fim da década de 1980, aproximam engenhosamente discursos sociais e políticos opostos, além de se posicionarem de modo sutil nos embates políticos e morais a respeito da Guerra do Vietnã, da política externa e interna dos Estados Unidos, sobre sexo e família, classe e raça, empresa e Estado e outras questões que preocupavam a sociedade americana daquele período.

A análise de um filme em particular é bastante ilustrativa dos mecanismos da indústria cultural. O autor examina como a série *Rambo* (1982 / 1985 / 1988), que tem como pano de fundo a Guerra do Vietnã, constitui-se por meio de elementos que tenuemente legitimam a política de governo do presidente Ronald Reagan (1981-1989) – este um ex-ator e ex-combatente de guerra (serviu na Segunda Guerra Mundial) – além de estabelecer o filme como um fenômeno do entretenimento mundial, um legítimo *blockbuster*.

*Rambo*⁸ foi produzido utilizando-se o que havia de mais moderno em termos de tecnologia e efeitos especiais para a época. Trata-se de um filme típico da indústria cultural, representando o entretenimento prazeroso e aparentemente desprezioso. Pertence ao gênero ação que se caracteriza por apresentar cenas de movimentação alucinante, repletas de embates diretos e indiretos, nas quais muitas vezes perde-se a referência de quem é quem no combate, sendo que essa referência por vezes torna-se irrelevante, importando tão somente a ação em si. Trabalha-se muito com cenas abertas, que enfatizam a grandiloquência das batalhas e explosões, bem como o poder quase divino do mocinho que sai incólume do meio dos destroços, qual fênix ressurgindo das cinzas. Já os planos fechados, em geral, são usados para enfatizar alguém ou alguma

⁸ Falaremos da série como uma unidade, descartando *Rambo IV*, rodado em 2008.

coisa que será retomada posteriormente ou para efeito dramático em discussões, cenas de tortura ou romance.

O roteiro do filme é frágil, conta uma história de fácil entendimento, repleta de dicas, “deixas” e signos que preparam o espectador para a cena seguinte, mantendo-o ligado ao fio condutor da história, pois, não há espaço para dúvidas ou distrações. Os personagens são rasos, os dilemas, quando existem, são superficiais, quase que somente cenográficos. Há uma polarização entre o bem e o mal bastante estereotipada, por vezes caricata. Neste tipo de contexto fílmico, iluminação e música exercem um papel cimentador, auxiliam a harmonização dos vários elementos que compõem a película, além de induzirem a emoção que se quer alcançar em cada cena. O filme *Rambo* compõe-se, sob esses aspectos, num todo coeso e coerente, sem sobras que poderiam frustrar o espectador ávido por consumir exatamente aquilo que espera, o já predito.

Não há, portanto, *mimesis* artística nessa categoria de obra pois não existe espaço para o público converter-se em contemplador, para perder-se no filme, para “vivê-lo”, como “é precisamente o caso nas obras modernas, que vêm na direção do espectador como, por vezes as locomotivas do cinema” (ADORNO, 2003, p. 24). O espectador nesse caso quer apenas um momento de pausa, quer esquecer-se durante alguns minutos de seu cotidiano, quer, por meio do filme, parar de pensar. O espectador quer, inconscientemente, divertir-se para esquecer que se perdeu de si. Pensar não é um exercício harmônico, é laborioso, por vezes doloroso. A distração “despretensiosa” aplaca, sem fazer desaparecer, a dor de viver, de saber-se vivo na sociedade que o submete, convertendo-se, desse modo, em um vício, em uma prisão sem grades.

As obras da indústria cultural comportam-se de modo contrário às obras artísticas que chocam, incitam ao questionamento, impulsionam o pensamento contra seus limites, fazendo-o ir além deles. Por isso muitas vezes a obra de arte não é agradável ao público e nem mesmo é esta sua motivação, a intenção da arte, se é que existe uma, é a transcendência, é levar o indivíduo, por meio da experiência estética, a apreender o que foi reprimido historicamente pelo processo de constituição cultural. “Cada obra de arte é um instante; cada obra conseguida é um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, tal como ele se manifesta ao olhar atento. Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões”

(ADORNO, 2003, p. 17). A pausa proporcionada pela arte é qualitativamente diferente da pausa do bem cultural que acaba não sendo pausa, mas uma forma de ocupação.

Logo, não existe mediação no entretenimento da indústria cultural, pois, não existe o que mediar uma vez que tudo está posto, o filme é colado à realidade que interpreta, procedendo simplesmente à sua imitação e reprodução. “A paixão do palpável, de não deixar nenhuma obra ser o que é, de a acomodar, de diminuir a sua substância em relação ao espectador, é um sintoma indubitável de tal tendência” (ADORNO, 2003, p. 28).

Em sua análise sobre *Rambo*, Kellner (2001) dá grande destaque ao material fílmico que constrói um discurso legitimador da política empreendida pelo governo da época. O autor analisa como a figura do personagem Rambo representa a imagem do poder masculino, da inocência, da força americana e do heroísmo guerreiro, imagens que serviram de veículos para as visões militarista e patriótica, importantes durante a era Reagan por ajudarem a justificar a intervenção em lugares como o Sudeste Asiático, o Oriente Médio, a América Central, entre outros.

O autor também enfatiza o modo como *Rambo* se apropria de motivos contraculturais em favor da direita, sugerindo que o governo Reagan devesse ser visto como um “conservadorismo revolucionário”.

Num dos níveis, o filme é sobre o triunfo do indivíduo sobre o sistema, dando continuidade ao tropo dominante do individualismo na ideologia americana, mas conferindo ao conceito um cunho particularmente direitista e masculinista após a apropriação do individualismo dos anos 1960 que tinha a forma de revolta social e inconformismo. Além disso, Rambo usa cabelos compridos, faixa na cabeça, só come alimentos naturais (enquanto o burocrata Murdock bebe Coca-Cola), está próximo à natureza e é hostil à burocracia, ao Estado e à tecnologia – exatamente a postura de muitos contraculturalistas dos anos 1960. Esse é um excelente exemplo do modo como as ideologias conservadoras são capazes de incorporar figuras e modismos que neutralizam e até invertem suas conotações originais como estilo e comportamento de contestação. (KELLNER, 2001, p. 90)

A antítese vista por Kellner na figura de Rambo é justamente o que o mecanismo de dominação social faz ver como antítese salutar na sociedade, sendo que “o que é salutar é o que se repete, como os processos cíclicos da natureza e da indústria” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 139). Dessa maneira, o individualismo de

Rambo simboliza, na realidade, o abandono do indivíduo pelo sistema. Rambo é herói de guerra condecorado, extremamente capacitado como soldado, mas fora dos campos de batalha torna-se um apátrida em seu próprio país: “na guerra eu manuseava equipamentos de um milhão de dólares e na vida civil não consigo emprego nem de manobrista”. Rambo não está em consonância com a natureza, busca nela um refúgio, faz dela um instrumento de guerra auxiliar à sua autopreservação. O personagem não tem família, não tem história, quase não fala, o coronel que o treinou o trata como propriedade, os outros personagens referem-se a ele como uma máquina de guerra, age quase que por instinto obedecendo ao protocolo para o qual foi programado, “programado para matar”. Por fim, “o inimigo que se combate é o inimigo que já está derrotado, o sujeito pensante” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 140). Esse é um exemplo de como a ideologia, mesmo “reduzida a um discurso vago e descompromissado” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 138), incorpora, neutraliza e até inverte símbolos de resistência. Rambo representa, assim, uma falsa oposição ao sistema, o triunfo é deste sobre o indivíduo e não o contrário, como afirmado por Kellner (2001).

A ideologia assim reduzida a um discurso vago e descompromissado nem por isso se torna mais transparente e, tampouco, mais fraca. Justamente sua vagueza, a aversão quase científica a fixar-se em qualquer coisa que não deixe verificar, funciona como instrumento da dominação. Ela se converte na proclamação enfática e sistemática do existente. A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e, por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente. Ela se esgueira com maestria entre os escolhos da informação ostensivamente falsa e da verdade manifesta, reproduzindo com fidelidade o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige em ideal o fenômeno omnipresente. A ideologia fica cindida entre a fotografia de uma vida estupidamente monótona e a mentira nua e crua sobre o seu sentido, que não chega a ser proferida, é verdade, mas, apenas sugerida e inculcada nas pessoas. [...] A indústria cultural derruba as objeções que lhe são feitas com a mesma facilidade com que derruba a objeção ao mundo que ela duplica com imparcialidade. Só há duas opções: participar ou omitir-se. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 138)

Outro ponto da análise que merece destaque é quanto ao estudo da recepção, que ajuda a explicar o poder de atração de Rambo sobre o público jovem e internacional. Kellner (2001) defende a tese de que os espectadores despojados de poder gozam a emoção de identificar-se com o poder “natural” e tecnológico e de superar magicamente todas as adversidades. Os espectadores são convidados a vibrar com a

destruição a que Rambo submete seus adversários, a sentir a violência redentora, a voltar triunfalmente com Rambo num helicóptero *high-tech*. Nesta perspectiva, o espetáculo cinematográfico contribui para criar uma experiência de aquisição de poder, bem como para extravasar “sua fúria e rebeldia latentes” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 143).

O cinema torna-se efetivamente uma instituição de aperfeiçoamento moral. As massas desmoralizadas por uma vida submetida à coerção do sistema, e cujo sinal de civilização são comportamentos inculcados à força e deixando transparecer sempre sua fúria e rebeldia latentes, devem ser compelidas à ordem pelo espetáculo de uma vida inexorável e uma conduta exemplar das pessoas concernidas. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 143)

Rambo foi um dos filmes mais populares de sua era. Bateu um recorde com o lançamento simultâneo em 2.074 salas e teve a terceira maior renda de estréia na história do cinema. Além disso, gerou toda uma “cultura da Rambomania”. O mercado foi invadido por artigos Rambo como brinquedos, acessórios, roupas, jogos, livros, pôsteres, *buttons*, adesivos e até mesmo desenho animado. A palavra “Rambo” tornou-se sinônimo de durão, macho, patriota e o próprio Reagan usava o termo *ramboing* para descrever uma ação agressiva à provocação. O efeito Rambo correu o mundo ocasionando situações bizarras como, por exemplo, a do exército salvadorenho que aderiu à moda do lenço vermelho na cabeça usado pelo personagem.

O filme quebrou recordes de bilheteria na África do Sul, Hong Kong, Taiwan, Venezuela e em diversos lugares do globo, mesmo nos mais improváveis como Israel e Líbano. Rambo tornou-se uma figura popular global em torno da qual ocorreria um processo de identificação.

Por conseguinte, os filmes de Hollywood nos anos 1980 ofereciam uma iconografia necessária à recepção positiva das imagens da ação militar agressiva “real” (trazida até nós pela televisão). A apresentação dos “inimigos” como absolutamente malvados, cuja eliminação é indispensável, codifica como “boas” tais agressões militares americanas. Os heróis militares reproduzem o heroísmo dos espetáculos militares hollywoodianos e são alvo da mesma adulação popular dos Rambos do mundo do cinema. Além disso, *Rambo* e os filmes de retorno ao Vietnã expressam fantasias conservadoras imperialista-militaristas que, por sua vez, transcodificam os discursos reaganistas anticomunistas e pró-militaristas. (KELLNER, 2001, p. 90, grifo do autor)

Merece menção, portanto, o fato de que Reagan deixou a presidência obtendo os maiores índices de aprovação popular do século XX nos Estados Unidos.

Kellner, no entanto, chama a atenção para a raridade de tais manifestações. Certas figuras como o Rambo podem gerar efeitos diretos poderosos, entretanto, é raro que filmes, canções populares, programas de televisão, dentre outros, isoladamente, influenciem o público tão diretamente. Em geral o que ocorre são os efeitos cumulativos das mídias de massa capazes de fomentar certos movimentos e afetar o modo como as pessoas julgam, falam e se comportam. Dessa maneira, mesmo que a figura pura e simples de um Rambo produza um enorme espectro de efeitos, é o impacto cumulativo de todas as imagens veiculadas pela indústria cultural que ressoam em nossas experiências e são assimiladas por nossa mente, levando-nos depois a certos pensamentos e ações. “É possível depreender de qualquer filme sonoro, de qualquer emissão de rádio, o impacto que não se poderia atribuir a nenhum deles isoladamente, mas só a todos em conjunto na sociedade” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 119).

Apesar de Kellner, em certos momentos, aproximar-se do pós-estruturalismo, seu estudo sobre a cultura da mídia é interessante para ilustrar a dinâmica da indústria cultural na vida cotidiana da sociedade moderna, sendo que o cinema, indubitavelmente, pertence à cultura moderna, destacando-se por seu caráter espetacular, numa sociedade cada vez mais espetacularizada.

Mais do que fazer parte da indústria cultural, o cinema, em seu trajeto histórico, constituiu-se e firmou-se ele próprio como uma indústria extremamente lucrativa. Destacamos nessa trajetória o parque cinematográfico norte-americano que após a Primeira Guerra Mundial estabeleceu-se, economicamente, como o mais importante do mundo, exportando seus filmes, e com eles sua ideologia, a todo o globo.

Os Estados Unidos desenvolveram o que há de mais moderno e avançado em termos de equipamentos e estrutura para as produções cinematográficas. Seus filmes tornaram-se parâmetro de qualidade e sucesso para todo o mundo. O que já justificaria uma rápida análise desse fato, tendo em vista ser necessário ir ao que é considerado o estágio mais avançado de um fenômeno para prosseguir à sua crítica ou mesmo para proceder à sua feitura.

No entanto, o entendimento do cinema norte-americano torna-se mais relevante pelos fatos históricos apontarem para ele como sendo o modelo de cinema duramente criticado por Horkheimer e Adorno no livro *Dialética do Esclarecimento* (1985).

Os autores residiram nos Estados Unidos, a sociedade mais avançada do capitalismo moderno, durante a era clássica de sua cinematografia, morando tanto em Nova York quanto em Hollywood que eram (e ainda são) as cidades expoentes da produção cinematográfica daquele país. Como esclarece Loureiro em nota de rodapé:

Horkheimer e Adorno viveram no bairro de Hollywood do início dos anos de 1940 até o final desta década. De acordo com McCann (1994, p. xxv-xxvi) [sic], eles testemunharam o domínio oligopolista de Hollywood pelos grandes estúdios (Warner Bros., RKO, 20th Century-Fox, Paramount e MGM) que controlavam não só a produção, mas também a distribuição e exibição dos filmes. Nessa época, a crescente produção de filmes desencadeou uma reorganização produtiva na indústria cinematográfica com ênfase na centralização administrativa e na supervisão: “A produção de um filme tornou-se altamente organizada a partir do princípio da linha de montagem, cuja base se caracteriza por uma grande e desenvolvida divisão do trabalho e hierarquias de autoridade de controle. [...] Estrelas, diretores, roteiristas, músicos e técnicos eram mantidos na base do contrato pelos estúdios. [...] Foi esta calculada aparência de diversidade dentro de um sistema comercial racionalizado que Horkheimer e Adorno vieram a analisar” (McCANN, 1994, p. xxv-xxvi) [sic]. (LOUREIRO, 2006, p.42)

Passemos então a uma breve análise sobre a era clássica do cinema norte-americano.

3.1 Cinema narrativo clássico – o construtor de ilusões

Pela perspectiva da *Dialética do Esclarecimento* (1985) parece-nos ser difícil, senão impossível, encontrar filmes que possam resistir ao caráter meramente comercial. Para Horkheimer e Adorno o cinema dificultava a capacidade dos indivíduos perceberem as forças políticas e ideológicas que atuavam em sentidos opostos na realidade social. Os filmes seriam meros reprodutores do processo de danificação social, nesta perspectiva, concebidos apenas como entretenimento, resumir-se-iam a simples enganação das massas.

Entretanto, como já dissemos, é necessário advertir que a *Dialética do Esclarecimento* (1985) foi escrita durante o exílio dos autores nos Estados Unidos, em meio à era clássica do cinema norte-americano. O cinema de Hollywood, a partir da década de 1930, consolidou-se e passou a ser conhecido como o cinema narrativo clássico. Este, além das características específicas de seu modo de produção, comparadas ao fordismo, trouxe consigo um estilo de filmes, uma narrativa e uma estética próprias, em geral pautadas por gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil e por um ritmo de montagem mais aligeirado.

O cinema clássico norte-americano distingue-se por sua subordinação à lógica do mercado, sendo concebido como uma forma de entretenimento sem pretensões artísticas. Como esse modelo de cinema criado nos EUA se solidificou, transformando-se num negócio extremamente lucrativo, em pouco tempo foi exportado para o mundo todo e seu processo de produção tornou-se um modelo mundial de industrialização cinematográfica.

O cinema hollywoodiano inevitavelmente se apropriou da prosa de ficção realista do século XIX, ou seja, se apropriou da narrativa literária linear, naturalizando-a como “o cinema”, a fim de atrair o mesmo grande público que consumia os romances (STAM, op. cit. p.87). A narrativa linear, por si só, é muito anterior ao cinema, mas com o crescimento da imensa indústria cinematográfica hollywoodiana, tal forma de narrativa se tornou tão recorrente que o cinema como um todo passou a ser percebido com uma relação intrínseca a ela. A necessidade de se contar uma história faz com que a clareza, a fluência dessa história seja o objetivo. O(a) espectador(a) é considerado(a) passivo(a) e vai ao cinema para que este lhe conte uma história inteligível [*sic*]. (OLIVEIRA, 2008, p. 2)

Tal modelo nos permite, entretanto, apreender o cinema não como uma distração ingênua. Xavier (2003) chama a atenção para a intencionalidade que existe na estruturação de um filme, frisando que a organização de imagens e sons sob determinada forma, não é acidental. “Eis, portanto, um elemento fundamental de referência aqui considerado: a existência de um cinema dominante, rigidamente codificado, e sua retórica de base – a ‘impressão de realidade’” (XAVIER, 2003, p. 11).

Os cortes que decompõem uma cena contínua em pedaços não estilhaçam a representação também em pedaços desde que sejam efetuados de acordo com determinadas regras. Estas, de um lado, estão associadas à manipulação do interesse do espectador; de outro, ao esforço efetuado em favor da manutenção da integridade do fato representado. As famosas regras de continuidade

funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a “descontinuidade visual elementar” numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*. O que caracteriza a *decupagem*⁹ clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (XAVIER, 2008, p. 32, grifo do autor)

Trata-se, como diz Xavier (2003), de um efeito de transparência ou efeito-janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo enquadrado pela câmera, mundo este construído artificialmente, mas que, porém, conserva a aparência de uma existência autônoma. Esse efeito consolidou-se num estilo naturalista¹⁰, tendente a controlar tudo, de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica.

É possível perceber que o discurso audiovisual cinematográfico pode manipular cinco matérias de expressão: as imagens, os barulhos, as falas, as menções escritas e a música. Todas ajudam na formação do significado dos planos e como geralmente acontece, se a composição destas se der em uníssono, a função é a de compor uma narrativa eficaz e naturalista, que dê ao(à) espectador(a) uma construção verossímil do ambiente [*sic*]. (OLIVEIRA, 2008, p. 2)

Desse modo, Xavier afirma que para conseguir essa impressão de realidade as produções utilizavam pelo menos três elementos básicos: a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação; a elaboração de um método de interpretação para os atores que parecesse “natural” e não “artificial”; a escolha de histórias pertencentes a gêneros populares, de fácil assimilação, como melodramas, aventuras, histórias fantásticas, entre outros.

O princípio que está por trás da construção do sistema descrito é o do estabelecimento de uma ilusão de proximidade para o público, ou seja, de que ele está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, “como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso

⁹ Decupagem é o processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão do filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo de imagem.

¹⁰ Xavier (2003) pondera que a utilização do termo naturalismo não significa, nesse sentido, uma vinculação com o movimento literário de mesmo nome, mas é tomado numa significação mais ampla, que apresenta intersecções com o método ficcional naturalista, mas não se identifica inteiramente com ele.

como natureza)” (XAVIER, 2003, p. 42). O naturalismo do método cumpre, dessa forma, a função de projetar sobre a situação ficcional certo grau de verdade propenso a diluir tudo o que a história tem de convencional, de simplificação e de falsa representação. “O método torna ‘palpável’ uma visão abstrata e, deste modo, sanciona a mentira.” (XAVIER, 2003, p. 42-43)

Com sede na Califórnia, em Cinecittá ou em São Bernardo, tal modelo representa uma convergência radical entre a construção de um discurso que se quer transparente (efeito de janela / fluência narrativa) e a modelagem precisa de uma dupla máscara: para propor uma ideologia como verdade, tal máscara insinua-se na superfície da tela (produzindo os efeitos ilusionistas) e insinua-se, na profundidade e na duração produzidas por estes efeitos (produzindo as convenções do universo imaginário no qual o espectador mergulha). (XAVIER, 2003, p. 46)

A este cinema clássico é reservado um lucrativo e absoluto reinado no período entre guerras mundiais (principalmente a partir da fase sonora), época em que falar do cinema hollywoodiano era praticamente falar daquilo que se identificava como o “cinema normal” – o paradigma – frente a manifestações marginais por ele “rebaixadas” a exotismo nacional, experimentação ou excentricidade intelectual.

É ainda interessante salientar que desde os anos 1950 as grandes corporações passaram a controlar a indústria cinematográfica americana e significativa parcela de outros setores midiáticos nos EUA. Hoje essas companhias estão envolvidas na produção e distribuição de um amplo leque de produtos e serviços de informação e entretenimento, dentre jornais e revistas, redes de televisão e produtos audiovisuais, de sites a parques temáticos.

Em outras palavras, um filme de Hollywood não é tão somente um filme, mas desmembra-se como um item de programação da televisão, um álbum com a trilha sonora original da película ou um jogo de videogame, enquanto seus personagens ou marcas podem ser licenciados para usos em *merchandising* e parcerias promocionais como, por exemplo, em brinquedos e itens de vestuário e alimentícios. Tudo isso reforça a análise dos pensadores a respeito do cinema como poderoso veículo da reprodução ideológica promovida pela indústria cultural, como mercadoria regida pela lei do valor de troca, principalmente quando percebemos que a dispersão e fragmentação de um filme típico da indústria norte-americana fazem-no assumir tantas formas que o filme em si praticamente desaparece.

Para ilustrar estas afirmações citamos as estratégias de comunicação geralmente utilizadas para promover um filme:

Campanhas publicitárias. Entre as modalidades comumente empregadas estão: a Propaganda impressa (cartazes, outdoors, anúncios de jornal e revistas); *Merchandising* (livros, camisetas, comida, CD's de trilha sonora, jogos de computador, brinquedos, carros, celulares, fotografias de cena – qualquer coisa que possa ser associada à marca do filme); *Trailers* (veiculados nas salas de cinemas, na TV e na internet); *Spots* de rádio e *Sites* na Internet.

Ações de Relações Públicas / Assessoria de Imprensa / Participação em festivais de cinema. O seu propósito é gerar publicidade de graça. Entre suas modalidades estão: entrevistas com os diretores e estrelas em mídia impressa ou eletrônica; documentários de *Making Of*; premier de Gala; pré-estréia; críticas e resenhas; notícias explorando as peculiaridades: quem fez o que no *set* e que recordes o filme quebrou; fotografias de divulgação. (QUINTANA, 2005, p. 48-49)

Por isso o filme de ficção estilo norte-americano merece tanta atenção dos críticos, pela força de seu papel nuclear na organização da indústria e de sua (oni)presença na sociedade.

Em face dessas circunstâncias, Loureiro (2010) entende que as críticas desferidas por Horkheimer e Adorno não são simplesmente contra a natureza do cinema, mas contra um modelo industrial de cinematografia, que tem seu maior representante em Hollywood, e àquelas produções que buscavam se igualar a esse modelo. “[...] é preciso lembrar que Adorno, em última instância, acredita justamente na possibilidade da contradição e da negatividade do exercício filosófico, da arte e da própria realidade” (LOUREIRO, 2010, p.62).

Dessa perspectiva, ao trazer o cinema para o foco de nosso estudo achamos importante entender a constituição histórica do fenômeno, atentando para o fato de que ele surgiu concomitantemente com a chamada vida moderna, transformando-se em produto-símbolo da sociedade industrial e de sua dinâmica. Em seus primeiros anos já se apresentava como uma ferramenta multifuncional na vida urbana: “como parte da paisagem da cidade, uma breve pausa para o trabalhador a caminho de casa, uma forma de escape do trabalho doméstico para as mulheres e pedra de toque cultural para os imigrantes” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 20-21).

O cinema foi um importante instrumento de facilitação da adaptação das pessoas à modernidade, que exigia uma dinâmica de vida e percepção diferenciadas. Deve ser pensado, portanto, como componente fundamental de uma formação cultural moderna. “Tratava-se de um produto comercial que era também uma técnica de mobilidade e efemeridade. [...] Era uma tecnologia destinada a provocar respostas visuais, sensuais e cognitivas nos espectadores que estavam começando a se acostumar com os ataques da estimulação” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 27).

A constituição da vida moderna tornou inevitável algo como o cinema, uma vez que as características deste se desenvolveram a partir dos traços daquela. Ao mesmo tempo, o cinema tornou-se um caldeirão para idéias, técnicas e estratégias de representação já presentes em outros lugares. É, portanto, relevante entender como o cinema situa-se na constituição da modernidade, para compreendermos sua importância e atualidade na sociedade contemporânea que, como afirmam Loureiro e Zuin (2010), tem sido mais influenciada pela quantidade e qualidade de cinema e televisão que assistem do que pelo texto escrito.

3.2 A configuração da modernidade pelas lentes do filme

Pode-se estudar a modernidade sob várias perspectivas e nosso olhar privilegiará os elementos que ensejaram uma nova experiência estética. Esses elementos interconectam-se com a economia, a vida material, as funções das imagens na sociedade e as formas de organização do olhar.

Essa nova configuração da experiência foi formada por um grande número de fatores, que dependeram claramente da mudança na produção demarcada pela Revolução Industrial. Foi também, contudo, igualmente caracterizada pela transformação da vida diária criada pelo crescimento do capitalismo e pelos avanços técnicos: o crescimento do tráfego urbano, a distribuição das mercadorias produzidas em massa e sucessivas novas tecnologias de meios de transporte e comunicação. (GUNNING, 2004, p.33)

A cidade, que por definição abriga a vida moderna, foi remodelada pelas transformações sociais e econômicas criadas pela modernidade em plena erupção do capitalismo industrial na segunda metade do século XX. Charney e Schwartz (2004) afirmam que a modernidade não pode ser entendida fora do contexto da cidade, que

proporcionou uma arena para a circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumo. Citando Simmel os autores observam que a cidade moderna ocasionou uma rápida convergência de imagens, descontinuidade do olhar e imprevisibilidade de impressões. Dessa maneira, a experiência da cidade definiu os termos para a experiência dos outros elementos da modernidade, dentre eles o cinema.

Singer (2004) baseia-se nos estudos de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin para pontuar que a modernidade também deve ser compreendida como um registro da experiência subjetiva caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. As ruas passam a constituir o espaço do hiperestímulo: imagens abundantes, cartazes, bondes, jornais, trens.

Em certo sentido, esse é um desdobramento da concepção socioeconômica da modernidade; no entanto, mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo Simmel, Kracauer e Benjamin enfatizam os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência. A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que em fases anteriores da cultura humana. (SINGER, 2004, p. 96)

A metrópole sujeitou o indivíduo a uma nova intensidade de estimulação sensorial bem como a uma aceleração de seu ritmo de vida e alteração de sua percepção espaço-temporal. Por meio de uma racionalização intensa e meticulosa organizou-se uma poderosa realidade que se configurou desde o planejamento arquitetônico e urbanístico, passando pela engenharia social, até a instituição de novas práticas culturais de vida e lazer.

Como afirma Hansen (2004), o cinema figura como parte dessa violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista. Trocando em miúdos, está entre as mudanças promovidas pelo progresso e pelas tecnologias modernas, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, bem como a construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas.

Neste cenário, o cinema surge como parte constitutiva de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que engloba lojas de departamentos e catálogos de venda por correspondência (por meio dos quais a indústria do consumo atinge novos

espaços, como o meio rural); atrações do melodrama e do romance policial; bem como uma nova visualidade, novas formas de ver, novos “desejos do olhar” em que uma realidade possível de ser narrada estaria exposta. Chamam a atenção, nesse aspecto, as visitas ao necrotério de Paris, onde a população se enfileirava para ver os cadáveres sentados em cadeiras, como também, os museus de cera e os panoramas, ambos trazendo a possibilidade de uma imagem narrativa.

Os filmes, envoltos nessa efervescência social, apresentam ao público os emblemas da paisagem moderna descrita por Walter Benjamin com base em Baudelaire, como por exemplo, o panorama, a passagem, o *flâneur*, a fantasmagoria, a exposição, a fotografia, uma paisagem marcada pela proliferação em ritmo muito veloz de sensações, tendências e estilos e, por consequência, também determinada por uma efemeridade e obsolescência aceleradas.

Essa ordenação da vida moderna nos ajuda a compreender como “o cinema não apenas representou o resumo de um novo estágio na ascensão do visual como discurso social e cultural, mas também respondeu a uma crise contínua da visão e da visibilidade” (HANSEN, 2004, p. 406). Como afirma Xavier (2003), à extrema imobilidade do espectador vem juntar-se a extrema mobilidade da imagem para constituir o cinema. Este trouxe novos movimentos: mobilidade da câmera, ritmo da ação e da montagem, aceleração do tempo, dinamismo musical. Por meio dessas técnicas, deu-se uma exasperação das emoções, provocando uma espécie de “fascinação absorvente”.

O cinema forneceu um treinamento para lidar com os estímulos do mundo moderno, ao mesmo tempo em que ajustou os indivíduos aos padrões exigidos por esse mundo. O ritmo frenético que foi imposto ao cotidiano das pessoas fez com que predominasse a experiência da imediatez que, ao suprimir a distância entre aparência e realidade, faz ocultar sua mediação até torná-la praticamente irreconhecível.

Aos poucos a vida começou a se aproximar e mesmo a se confundir com sua representação. Os filmes, juntamente com outras formas de diversão de massa que surgiram na modernidade, conduziram o espectador para além da realidade específica do espetáculo e da narrativa levando-o à apreensão de um “efeito-realidade” ilusório. Como afirmam Charney e Schwartz (2004), isso ajudou a tornar a modernidade

atraente, transformando uma sensação de ‘estar deslocado’ em ‘mobilidade’ e uma sensação de ‘desenraizamento’ em ‘liberação’. “A atenção oscilante do sujeito foi, então, canalizada para que se produzisse não apenas espectadores, mas também, e principalmente, consumidores” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 25).

Situando, pois, o cinema no âmbito da indústria cultural, percebemos que todas as técnicas cinematográficas concorrem para mergulhar o espectador tanto na atmosfera quanto na ação do filme, numa espécie de círculo mágico. A transformação do tempo e do espaço, os movimentos da câmera, as incessantes mudanças de ângulo de visão e todas as excitações sinestésicas que suscitam, tendem a incitar os espectadores à identificação com os personagens e suas mensagens subjacentes. Transforma-se de técnica do real a técnica de satisfação afetiva, aquela que a vida prática não pode satisfazer.

Sob essa perspectiva o cinema inscreve-se como veículo limitador da experiência humana. Epstein (2003), criticando o cinema espetáculo, escreve que este rivaliza com a literatura especialmente por sua platéia sentir-se respeitada na fraqueza ou na preguiça intelectual. “E como ensinamento o filme vai direto ao coração, não dando tempo nem oportunidade à crítica de censurá-lo previamente, esta aquisição transforma-se imediatamente em paixão, em potencial que exige apenas a elaboração, a descarga em atos semelhantes ao do espetáculo do qual foi tirado” (EPSTEIN, 2003, p. 296), como numa espécie de mimesis regressiva.

O filme enquanto produto da indústria cultural, como afirmam Horkheimer e Adorno (1985), não deixa espaço para a fantasia e os pensamentos dos espectadores, não abre brechas para divagações, sacrificando a mediação entre a lógica da obra e a do sistema social, isso devido não à técnica enquanto tal, mas à sua função econômica.

Tal efeito é conseguido ao se ajustar mercadologicamente o conteúdo da formação à consciência dos que foram excluídos do privilégio da cultura. Assim, a estrutura social e sua dinâmica ao mesmo tempo oferecem e privam esses consumidores de seus bens culturais, quando lhes nega o processo real de formação. “A eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais

existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 150).

Logo, os bens culturais prometem e não cumprem, vendendo a ideia de que os consumidores são livres por terem a prerrogativa de escolher entre esse ou aquele produto quando, na verdade, todas as opções são pensadas sob uma lógica que torna as alternativas idênticas, pois todas acabam levando meramente ao consumo. Dessa maneira a promessa e sua frustração são um único e mesmo ato da indústria cultural que, por meio desse processo, mantém cativos os eternos consumidores.

A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, 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. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 131)

Assim, o prazer da experiência nesse contexto é a inércia, a permanência de tudo como já está posto. Fica-se acostumado a entender o que já se encaixa no modelo previamente estabelecido e para isso a assimilação é facilitada. Como afirmam Adorno e Horkheimer, “desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele se desenrola como previsto” (1985, p. 118).

Este prazer automatizado, para continuar sendo um prazer não deve exigir esforço extra do espectador e por isso tem que obedecer rigorosamente às leis das associações habituais. É bem verdade que a apreensão adequada de um filme exige conhecimentos específicos, certa agilidade e atenção. No entanto, é exatamente nesse procedimento que se inibe a atividade intelectual do espectador, sempre atento para não perder o que se desenrola freneticamente diante de seus olhos.

O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, toda ligação lógica que pressuponha um mínimo de esforço intelectual é evitada. “Mesmo nas produções do gênero (policia ou aventura) destituídas de ironia, ele (o espectador) tem que se contentar com os sustos proporcionados por situações precariamente interligadas” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 129).

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 (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 119).

A indústria cultural acaba funcionando como um enorme “mito da felicidade a ser alcançada, mas que somente é conseguida de forma ilusória no consumo e na expectativa sempre frustrada da realização total sem esforço” (FREITAS, 2008, p.21).

Dessa maneira, a realidade compactada e fechada na sala escura do cinema, que a ideologia tem por fim reduplicar, dá a impressão de ser muito mais grandiosa, magnífica e poderosa quanto mais é impregnada na alma do espectador, que se entrega resignado, sem resistência. Mauersberger (2003) destaca que a passividade e receptividade do espectador diante da tela (imóvel, em silêncio e isolado do ambiente cotidiano) aproximam sua situação do estado de sono, transmutando o filme, segundo o autor, em mais que um alimentador de sonhos, num substituto do próprio sonho.

A experiência de assistir a um filme é significada pela mente como se fosse o próprio ato de estar atuando, vivendo. Balázs (2003) afirma que no cinema a distância permanente da obra desaparece gradualmente da consciência do espectador e, com isso, também desaparece a distância interior que fazia parte da experiência da arte.

No cinema a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma em que vêem. [...] Nosso olho e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens no filme; olhamos para o mundo com os olhos deles e, por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio. Andamos pelo meio de multidões, galopamos, voamos ou caímos com o herói, se um personagem olha o outro nos olhos, ele olha da tela para nós. Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens vêem com os nossos olhos. (BALÁZS, 2003, p. 85)

É importante ressaltar, no entanto, que as análises psicológicas e psicanalíticas dos filmes sofreram duras críticas. Como declara Turner (1997), o uso da analogia do sonho ou do espelho como dispositivo exploratório, como método de análise, foram criticados por serem considerados restritivos. “É no mínimo um reducionismo considerar o público do cinema apenas filtro do inconsciente, já que um único sistema

de significação é assim diferenciado dos muitos outros que também contribuem para a experiência do cinema” (TURNER, 1997, p. 120).

Acreditamos, ao contrário, que não sejam métodos reducionistas, mas amplificadores da tentativa de entender a experiência do espectador de cinema, o que não é simples. Vale destacar que a análise dessa experiência não se restringe à sala escura, mas à totalidade do sistema industrial produtor de filmes, que inclui todo um aparato discursivo (propaganda, crítica, literatura sobre) apto a veicular os princípios e valores materializados nas produções. O fato é que a dissolução das fronteiras entre o real e o imaginário faz parte do cerne da experiência do cinema.

E, nesse sentido, Benjamin (2011) afirma que

A natureza que se dirige à câmera não é a mesma que a que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. [...] Ela (a câmera) nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte *fora* do espectro de uma percepção sensível normal. [...] O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camundongo Mickey, que hoje percorre o mundo inteiro. (BENJAMIN, 2011, p. 189-190)

Citando Baudry, Turner (1997) observa que na perspectiva psicanalítica o cinema, como o sonho, é regressivo, pois evoca os processos inconscientes da mente e favorece o que Freud chama de princípio do prazer em detrimento do princípio da realidade. “Sem entrar nas teorias freudianas da estrutura da personalidade, isso implica uma volta à versão infantil e imatura do eu em que suas necessidades e desejos (as forças que se escondem atrás do princípio do prazer) dominam a personalidade às custas de considerações contextuais, éticas e sociais” (TURNER, 1997, p.112).

Por isso o cinema sonoro foi tão criticado por Adorno e Horkheimer, por desencadear mecanismos que promovem uma infantilização dos espectadores, uma

regressão dos sentidos¹¹ que torna agradável a privação, o sofrimento, por “favorecer a resignação, que nela quer se esquecer” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 131). Por meio do filme, diversão e entontecimento fundem-se em uma ideologia poderosa que não só tem sua base na realidade social, mas que coincide com ela. E dessa forma a dominação segue direto à alma.

Divertir significa estar de acordo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última idéia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 135)

Como pudemos observar, na perspectiva de Adorno, os filmes que seguem o padrão industrial têm em sua estrutura e estética uma construção tão intrinsecamente relacionada à sua audiência que a cativa sem a necessidade de uma reflexão mais profunda, o que reproduz os processos de alienação, reificação e semiformação. Sendo assim, a princípio, o cinema não poderia ser arte autônoma devido às demandas da indústria cultural e das especificidades técnicas requeridas por este tipo de mídia.

3.3 O cinema pela crítica de Adorno

À primeira vista pode parecer estranho tentar elaborar uma análise sobre o cinema como possibilidade artística e formativa pelo ponto de vista adorniano, uma vez que esse não era um tema íntimo ao seu universo de estudos e sobre o qual o autor desferiu duras críticas, em especial no texto *Indústria cultural: o esclarecimento como*

¹¹ “A regressão dos sentidos na sociedade capitalista é uma espécie de mutilação. Ela atinge tanto à classe dominante quanto aos trabalhadores. À burguesia, afastada do ordinário da existência, só resta a experiência residual da vida. Mesmo com toda diferenciação nas habilidades e conhecimentos alcançados devido à divisão do trabalho, Adorno e Horkheimer asseveram que a humanidade prossegue na regressão a estágios antropológicos mais primitivos. Quanto mais se persiste no domínio da natureza, interna e externa, mais se determina a fixação do instinto mediante uma maior repressão, e a fantasia e a imaginação vêm-se atrofiadas. [...] tal regressão vai além da experiência do mundo sensível. Ela afeta o intelecto autocrata do burguês. [...] é justamente essa unificação da função intelectual que empobrece o pensamento e a experiência. A regressão dos sentidos em ambas as classes sociais (burguesa e trabalhadora) está relacionada aos modos de trabalho racionalizados que convertem os aspectos qualitativos em meras funções mecanicamente transferidas da ciência para o mundo da experiência”. (LOUREIRO, 2006, p. 35-36)

mistificação das massas (1985), no qual Horkheimer e Adorno fazem comentários bastante desfavoráveis a respeito da indústria cultural e seus filmes.

No entanto, compartilhamos a opinião de Loureiro (2010) de que, apesar do afamado pessimismo de Adorno em relação ao cinema, existe sim, em sua bibliografia e em suas considerações sobre o assunto, princípios filosóficos que possam embasar uma teoria estética do filme sob uma perspectiva crítica. Especialmente se ponderarmos que suas reflexões sobre as contradições imanentes da indústria cultural não excluem o cinema.

Por sua vez, não há, na obra de Adorno, uma teoria acabada acerca do cinema, a maior parte de suas ponderações sobre a temática está diluída em sua obra.

Entretanto, acreditamos que em seu movimento histórico certas produções cinematográficas tenham alcançado o patamar de obra de arte como esta é reconhecida por Adorno. A arte para o pensador é, em especial, uma experiência de conhecimento. Pucci observa que a experiência estética oferece “[...] aos nossos sentidos uma dimensão de conhecimento, e ao nosso entendimento, uma dimensão de sensibilidade” (PUCCI, 1999, p.175). Desse modo, Adorno sugere uma nova racionalidade na qual, por um lado, a intuição não abdique da conceituação, e, por outro, a conceituação não despreze o elemento intuitivo. Uma racionalidade oposta à da indústria cultural que tolhe a sensibilidade e o entendimento, no esforço de ajustar tudo ao esquematismo da produção.

Em *Notas sobre o filme (1994)* Adorno faz um adendo observando que o processo criativo e estético de alguns cineastas, como Chaplin e Antonioni, possuem características que entrevêm a possibilidade de transformar o cinema numa arte emancipada caso as obras deixem transparecer a subjetividade do autor, como ocorre nos demais meios de expressão artística.

Como afirma Loureiro (2010), o movimento do Novo Cinema Alemão, lançado em 1962, exerceu importante influência sobre a proposição de Adorno quanto à possibilidade de o cinema vir a ser uma arte emancipatória. O pensador levanta essa hipótese observando movimentos de resistência e alguns filmes inseridos no âmbito da própria indústria cinematográfica.

Adorno (1994) vislumbra essa possibilidade justamente no que escapa à formatação da narrativa clássica hollywoodiana

[...] 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 inconstruído, de ocasional, têm o seu lado libertador. (ADORNO, 1994, p. 101)

Ou seja, os filmes capazes de fazer frente a uma estética verdadeiramente artística seriam aqueles que não se subjugam à técnica, nem a submetem inteiramente a uma intencionalidade ideológica, mas aqueles que a confrontam em sua especificidade, para superá-la. Estaria aí um potencial de negatividade do cinema ou um sinal de resistência deste em face do mundo danificado. Para confirmar esse vislumbre de Adorno, Loureiro (2010) faz uma aproximação entre o frankfurtiano e Alexander Kluge, um dos expoentes do Novo Cinema Alemão, que se tornou amigo de Adorno sendo influenciado e influenciando o mesmo.

Na qualificação dessa proposta, reside uma das convergências entre Kluge e Adorno. Kluge produziu um cinema repleto de elementos estéticos típicos do modernismo nas artes. O principal eixo de ligação entre o seu trabalho de cineasta e a filosofia de Adorno encontra-se nos princípios fundantes da arte moderna *radical*. A modernidade radical dos filmes de Kluge ameaça a própria linguagem do cinema: no seu cinema *impuro* ou no seu fazer *antifilmico*, Kluge faz irromper, nas fissuras do cinema como mercadoria, a sua dimensão artística. (LOUREIRO, 2006, p. 6, grifo do autor)

E ainda:

Ao adentrar no universo do cinema de resistência, tendo Kluge como interlocutor, o que se deseja é perceber as condições de possibilidade para ampliar o campo de entendimento daquilo que possivelmente se constituiria, para Adorno, em uma linguagem cinematográfica problematizadora das mediações técnicas no mundo danificado: o antifilme. (LOUREIRO, 2006, p. 170)

O antifílmico para Adorno (1994), tendo em vista sua origem como produto de massa devido à sua técnica de autorreprodutibilidade, estaria na negação da técnica cinematográfica enquanto tal. “A técnica cinematográfica aqui não é abandonada, mas desafiada em sua especificidade” (LOUREIRO, 2010, p.64).

Dessa maneira, a estética do filme deveria recorrer a uma forma de experiência subjetiva, a uma narrativa que desse espaço a uma espécie de monólogo interior, a uma “parada contemplativa” semelhante à experimentada quando apreciamos um quadro ou uma música, por exemplo. “O filme seria arte enquanto reposição objetivadora dessa espécie de experiência” (ADORNO, 1994, p. 102). Loureiro (2010) esclarece que essa experiência subjetiva se concretizaria no desafio ao caráter de massa do originalmente fílmico, um desafio capaz de produzir o que ele tem de artístico. Sob este aspecto, “o filme emancipado teria de retirar o seu caráter *a priori* coletivo do contexto da atuação inconsciente e irracional, colocando-o a serviço da intenção iluminista” (ADORNO, 1994, p.105).

Adorno (1994) não perde de vista a intencionalidade que emana da obra artística, intencionalidade que vem do objeto e não do sujeito, é a própria obra que intenciona falar algo, do mesmo modo, isto deve estar presente na obra cinematográfica. Nesse sentido, o filme emancipado se constitui no esforço de romper com o caráter nivelador (identificante) de um *nós*, fundado nos esquematismos da indústria cultural. Para isso o filme deveria escapar às técnicas convencionais de produção, pois essas “avisam ao espectador sobre o que aqui estaria sendo pretendido ou como ele teria de suplementar aquilo que escapa ao realismo cinematográfico” (ADORNO, 1994, p. 106), e posicionar-se a serviço da intenção iluminista, efetivando-se na tentativa de promover no espectador uma “autorreflexão crítica sobre si mesmo” (LOUREIRO, 2010, p. 66).

3.4 Como o antifílmico pode se manifestar no filme

Entendemos, como discutido nos capítulos anteriores, que a obra de arte é vista por Adorno como negação de normas e preceitos preconcebidos, como rejeição de modelos que possam determinar sua forma. Dessa maneira, a experiência estética torna-se fundamental na filosofia adorniana como experiência formativa para a autonomia.

Sob essa perspectiva, interpretamos o antfilme como o não-idêntico do fazer cinematográfico e, nesse sentido, concebe-se o filme como negação determinada da realidade, uma vez que o propósito primeiro dessa negação determinada seria desobstruir a densa camada ideológica que oculta as contradições sociais e “iluminar” a realidade, promovendo, no caso do filme, uma (re)educação dos sentidos.

Adorno sugere que a força antifilmica do filme estaria em manter elementos de sua técnica específica como lei negada, para exemplificarmos como tal afirmação se efetivaria, passaremos à análise do filme *Dogville* pontuando nele o que se encaixa na concepção adorniana de obra de arte.

Dogville estreou em 2003, com elenco composto por atores famosos como Nicole Kidman (Grace), Paul Bettany (Thomas Edison Jr.), Lauren Bacall (Ma Ginger), Philip Baker Hall (Thomas Edison) e John Hurt (narrador – voz). O filme foi realizado pelo cineasta dinamarquês Lars von Trier, um dos signatários do manifesto denominado “Dogma 95” surgido em Copenhague, em 1995. O manifesto, concebido como um “ato de resgate”, procura contrariar algumas tendências do cinema comercial e recuperar um cinema que se considerava estar morto. Tal manifesto não foi, entretanto, um movimento isolado da história do cinema, outros movimentos, como o do Novo Cinema Alemão, também se propuseram a repensar o modo de se fazer cinema, contrapondo-se à estética amplamente divulgada pela indústria hollywoodiana. Tais manifestações são importantes por promoverem a contradição e a resistência dentro da instituição cinema, o que, segundo Adorno (2006), seria a via para a concretização efetiva da emancipação.

Em sua empreitada por criar obras que se contrapunham ao cinema de ilusões, as produções do Dogma criticavam a degradação social, bem como a degradação do cinema comercial. Criticavam ainda outros movimentos de oposição, em especial os que lançaram e abraçaram a ideia de filme autoral, acusando-os de terem se convertido de antiburgueses em burgueses, uma vez que os slogans do individualismo e da liberdade por eles pregados, segundo o movimento, produziram obras relevantes por algum tempo mas essencialmente nada mudaram.

O movimento opunha-se, enfim, a tudo aquilo que “cosmetizava” as produções, ou seja, a tudo o que privilegiava a técnica com o intuito de tornar o filme

um produto aprazível e desejável: os efeitos especiais, a iluminação artificial, a trilha sonora, a cenografia, dentre outros. Segundo tal manifesto:

O objetivo supremo dos cineastas decadentes é enganar o público. É disto que nos orgulhamos? É a este resultado que nos conduziram cem anos de cinema? Das ilusões para comunicar as emoções? Uma série de enganos escolhidos por cada cineasta individualmente?

A previsibilidade (a dramaturgia) tornou-se o bezerro de ouro em torno do qual dançamos. Usar a vida interior dos personagens para justificar a trama é muito complicado, não é a “verdadeira arte”. Mais do que nunca, são os filmes superficiais de ação superficial que são levados às estrelas. O resultado é estéril. Uma ilusão de pathos, uma ilusão de amor.

Para o Dogma 95, o cinema não é ilusão!

Hoje em dia, arma-se uma tempestade tecnológica. Elevam-se os “cosméticos” ao status de deuses. Utilizando a nova tecnologia, qualquer um pode - em qualquer momento - sufocar a última migalha de verdade no estreito canal das sensações. As ilusões são tudo aquilo atrás do qual pode esconder-se um filme. Dogma 95, para erguer-se contra o cinema de ilusões, apresenta uma série de regras estatutárias: o Voto de Castidade. (RODRIGUES, 2010, p. 2, grifo do autor)

Porém, ao observarmos as regras do “voto de castidade”, como por exemplo:

1. As filmagens devem ser feitas em locais externos. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).

2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá, portanto, ser utilizada, a menos que não ressoe no local onde se filma a cena)... (RODRIGUES, 2010, p. 2, grifo do autor)

Percebemos que *Dogville* não pode ser considerado uma produção tardia do Dogma 95 nos termos de suas regras específicas, no entanto não deixa de ser herdeiro do extremismo formal pregado pelo movimento, sendo até mesmo considerado por alguns críticos uma radicalização das propostas do Dogma. O fato é que *Dogville* promove uma crítica do cinema clássico.

O filme foi realizado utilizando-se um espaço fora do usual para a encenação cinematográfica: toda a história é filmada em um galpão, uma caixa preta com fundo infinito, no qual *Dogville* é representada por meio de marcações no chão (como se feitas em giz), algumas paredes, vitrines, janelas e uns poucos móveis nas habitações assim

Em *Dogville* não há perspectiva espacial. A única noção de perspectiva que se tem é a que o narrador conta ao espectador sobre o que se vê além da caixa preta. Aliás, a voz do narrador em *off* é uma instância narrativa propositalmente evidenciada, ao contrário do que ocorre no cinema clássico em que o narrador se apaga em favor dos atores ou da ação. Essa narração em *off* no filme realça que se trata de uma história sendo contada ao público, construída nos moldes de uma fábula, composta por uma divisão em 9 letreiros e 1 prólogo que indicam o começo de cada capítulo.

Tais divisões causam uma quebra na dinâmica do filme, fazendo com que não nos esqueçamos de que estamos assistindo a uma ficção. Nos momentos em que começamos a nos acostumar e a ficar compenetrados, os letreiros aparecem fazendo-nos lembrar de que aquilo não é real, é apenas uma história.

O narrador, aliás, exerce um papel interessante por sua ambiguidade, seu tom irônico e onisciente sugere que ele tem um conhecimento e um senso crítico dos quais as personagens não compartilham credenciando-o como fonte confiável de informações, entretanto, sutilmente ele passa significações conflitantes com o que é visto nas cenas que se desenrolam na tela. “O nível a que o filme como um todo atinge lhe é também intangível” (SOUZA, 2007, p. 22). Tal característica é própria do conhecimento proporcionado pela arte: dar liberdade aos termos que se contradizem, deixá-los se desencontrarem na não-identidade, desobrigá-los a se reunirem numa totalidade sintética, idêntica.

O filme não apresenta, portanto, a diegese convencional, ou seja, o mundo fictício próprio do padrão narrativo clássico que garante a imersão do público na história, visto que algumas referências desse mundo não encontram respaldo dentro do filme, mas apenas na mente e imaginação do público. Um exemplo ilustrativo são as entradas e saídas dos carros pelo portão de *Dogville*: tanto o personagem que transporta



Figura 2: Entrada de um automóvel na cidade e detalhes da cenografia.

mercadorias de *Dogville* para os portos, quanto a polícia e os mafiosos que chegam na

cidade, necessitam que alguém lhes abra os portões, inexistentes fisicamente, mas referenciados pelo barulho de um portão rangendo.

Em *Dogville* a margem para a “suspensão da incredulidade” proporcionada pela diegese, ou seja, a permissibilidade do espectador em esquecer “que a câmera é operada por um narrador, aceitando as convenções que formam esse mundo ficcional, a fim de conseguir compartilhar esse mundo diegético” (OLIVEIRA, 2008, p. 6), é mínima e se dá no que o filme mantém de clássico, como os *close-ups* que permitem a identificação do espectador com a personagem central, ou mesmo a ação impressa pela perseguição dos gângsteres e da polícia a essa personagem.

[...] a famosa câmera na mão de Trier, por exemplo, usa e abusa dos “close-ups”, o que leva a uma abordagem “clássica” da construção das personagens: perscrutando seus sentimentos, que se revelam na expressão, no olhar, no gesto, além de propiciar uma identificação com as personagens já facilitada pelo elenco famoso. O roteiro não dispensa em absoluto o critério da ação e revela um arcabouço de manual de cinema: é estruturado de forma clássica, apoiado na ação e posto em movimento pelas personagens e eventos a elas relacionados. [...] O que vemos é um interessante convívio de uma proposta de descolar o espectador do fascínio da ação e do desenvolvimento dramático dos personagens, pelo efeito de antecipar o que virá e estabelecer o tom do capítulo seguinte com uma realização cuidadosa que não impede que haja surpresas e que o efeito dramático permaneça. (SOUZA, 2007, p.47 -48)

Logo, o espectador tem que equilibrar essa tensão entre elementos clássicos e antiilusionistas. Tal fato coloca em crise não a forma narrativa do filme, mas o modo de se perceber os fatos narrados.

As obras modernas e contemporâneas, de modo especial as de vanguarda, se rebelam contra as aparências. Entenda-se: contra as aparências proporcionadas pelas nossas vivências cotidianas, aquelas que nos vêm pelos sentidos (vejo uma nuvem, ouço um grito, sinto calor, percebo o sofrimento, cheiro um pêssego, etc.) e aquelas impostas pela racionalidade totalizadora da sociedade administrada. Ser contra é estabelecer um processo de crise, uma vez que permite o esclarecimento das aparências – um novo esclarecimento, geralmente inusitado e quase sempre incompreendido num primeiro momento pelos contempladores e fruidores da obra. (SCHAEFER, 2012, p. 179)

Ao construir um espaço fílmico inusitado, se não novo, pelo menos diferente, utilizando referências técnicas diretas do teatro e da literatura, *Dogville* coloca sua técnica cinematográfica como “lei negada” (ADORNO, 1994, p.102). A obra usa muitas

de suas próprias convenções, como a do drama que ela mantém, para mostrar suas insuficiências, bem como suas possibilidades. “[...] o esforço de constituir um sistema de regras postas em movimento são a maneira de construir um filme que se dedica sobre um fenômeno por meio da utilização das próprias regras desse fenômeno, mas sem se identificar com ele”. (SOUZA, 2007, p. 22)

Dessa forma ele alcança o que disse Adorno: “A estética do filme deverá antes recorrer a uma forma de expressão subjetiva, com a qual se assemelha apesar de sua origem tecnológica, e que perfaz aquilo que ele tem de artístico” (ADORNO, 1994, p.102). Em outras palavras, é a expressão que fornece o conteúdo humano à obra. O material fílmico objetivo, ao ser elaborado, passa a carregar a marca da subjetividade, torna-se “sujeito sedimentado”, traz em si algum traço historicamente impresso pelo sujeito-artista. A expressão baseia-se na ordem das coisas que lhe dão concretude, não sendo, entretanto, mera imitação desta, mas resistência. Assim, por meio de uma composição estética que critica a linguagem cinematográfica clássica, o filme constitui-se como uma obra singular, mas que carrega o coletivo em sua composição, portando-se como um promotor do processo de mediação social.

Cabe aqui uma apresentação do material fílmico, para compreendermos como a obra se organiza num conteúdo polissêmico.

Dogville é retratada como um lugarejo austero, destituído de sua antiga prosperidade, isolado, situado nas Montanhas Rochosas. A cidade não tem representante religioso, nem escola, nem prefeitura. Todas as suas instituições são ausentes.

Grace, a personagem principal, aparece no lugar ao tentar fugir de gângsteres. Com o apoio de Thomas Edison Jr., um aspirante a escritor que faz o papel de mediador entre a fugitiva e a comunidade, Grace é escondida em troca de ajudar os habitantes nas suas tarefas diárias. Todo o filme é de certa forma uma experiência de reforma moral da comunidade idealizada Tom que, como escritor, pretendia contar algo de conotação universal, passível de exemplificação.

Grace surge na história como o exemplo que Tom precisava. Como ele estivesse colocando em xeque a bondade e o altruísmo da comunidade, as pessoas

acolhem Grace para mostrarem a Tom que ele não tinha razão em suas censuras, ficando acertado um período de experiência para Grace de duas semanas.

Após este período os habitantes permitem a permanência de Grace por tempo indeterminado. Os problemas surgem quando a polícia aparece na cidade para substituir o cartaz de “desaparecida” por “procurada” como criminosa perigosa. Apesar de saberem da inocência de Grace, uma vez que as datas das acusações coincidem com o período em que ela esteve com eles, o povo de *Dogville* não conseguirá mais deixar de desconfiar dela. Acontece aqui a primeira ruptura, quando Grace é obrigada a multiplicar o seu tempo de trabalho para compensar o risco que ela traz aos habitantes da comunidade.

A partir daí, a exploração aumenta, assim como a dimensão grotesca dessa exploração que naturalmente evolui do abuso extremo de sua força de trabalho até reduzi-la à condição de escrava acorrentada, passando pelo abuso constante de seu corpo, por meio de estupros recorrentes efetuados por praticamente todos os homens da cidade. Assim, a ilustração idealizada por Tom perde seu sentido.

A segunda ruptura acontece quando os habitantes de *Dogville* decidem entregar Grace aos seus perseguidores. A revelação final é que Grace é filha do chefe da quadrilha. Pensando entregá-la aos gângsteres, eles a aproximam de seu pai que a faz concluir que sua compaixão é arrogante quando não permite aos outros se responsabilizarem por atos para os quais não encontraria desculpas se fossem praticados por ela.

Sob o efeito desse raciocínio Grace deduz que "o mundo seria melhor sem essa cidade" e todos os habitantes são executados. O massacre moral a que Grace é submetida nos faz desejar que *Dogville* seja destruída. A personagem realiza, então, nosso desejo de vingança inconfessável, ordenando a destruição da cidade. E ao desejarmos isso, “*Dogville*”, o filme, mostra como nosso humanismo se desfaz facilmente em ódio bárbaro.

Tendo em vista que “por vezes o conteúdo social de obras de arte, frente a formas de consciência convencionais e esclerosadas, reside exatamente no *protesto* contra a recepção social” (ADORNO, 1994, p.110), de certa forma, o efeito alcançado

por *Dogville* é um protesto contra a recepção social acostumada à construção clássica dos filmes e a não ser confrontada, principalmente nas questões de foro moral.

Dogville fala sobre a veia fascista que sobrevive no seio do mundo capitalista contemporâneo e expõe algumas de suas relações íntimas. Entretanto, apesar de revelar um ponto de vista próximo ao de posições históricas da esquerda, não as coloca como um jogador no seu esquema. Para falar dessa veia fascista no mundo atual, *Dogville* trabalha com construções ideológicas próprias do pensamento conservador. (SOUZA, 2007, p. 34)

O filme é situado no período da Grande Depressão enfrentada pelos Estados Unidos, que, mesmo bancando uma intervenção estatal sem precedentes na economia, só conseguiu sair da crise com sua entrada na Segunda Guerra Mundial. “Foi o momento em que as forças totalitárias mostraram suas garras e a resolução – a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial – se deu dentro dos ditames da direita” (SOUZA, 2007, p. 44). *Dogville* oferece um interessante microcosmos no qual as condições estão dadas para o florescimento de uma radicalização conservadora, dessa maneira, reflete não apenas sobre os traços que possibilitaram o nazismo, mas sobre sua persistência na atualidade. Nesse sentido, a época histórica escolhida é bastante representativa.

Os anos 30 marcam, na história mundial, os anos de ascensão do nazifascismo que desembocaram na Segunda Guerra Mundial. Na história dos Estados Unidos, é um momento em que intensas ambigüidades se estabelecem, complicando o tabuleiro ideológico. Compreender essas ambigüidades significa perscrutar não só a significância de ambientar *Dogville* nos anos 30, como também identificar padrões estabelecidos e exportados desde então e que são os responsáveis pela real “universalidade” do filme, a qual se deve não a valores atemporais da natureza dos homens, mas à validade e persistência da experiência americana naquele momento para outros países até hoje. (SOUZA, 2007, p. 40)

O filme, da maneira como é elaborado, abre ao espectador a possibilidade de apreensão de suas ambigüidades, da identificação de padrões estabelecidos, bem como de relacionar seus poucos elementos a referências histórico-sociais. Desse modo, revela seu caráter mediador e apresenta-se como experiência dinâmica, viva. “Que a experiência das obras de arte é unicamente adequada como experiência viva diz muito sobre a relação entre contemplador e contemplado [...]. A experiência estética é viva a partir do objecto, no instante em que as obras de arte, sob o seu olhar (do contemplador), se tornam vivas” (ADORNO, 2003, p.199).

Dogville está repleto de referências, críticas, ironias e aberto a uma multiplicidade de interpretações que requer do público esforço intelectual e criativo. Jogando com interrogações, arremessa o pensamento do espectador contra seus limites, para ultrapassá-lo. De modo alegórico ele questiona a psicologização social, a igreja oficial, o papel da educação, a exploração do trabalho, a moral burguesa, o “braço” invisível do Estado e o poder paralelo na figura do gângster que, ironicamente, exerce a figura de juiz. É um filme que se faz com o público e não a revelia deste.

À sua maneira o filme corresponde à experiência, citada por Adorno (1994), de alguém que ao retornar do campo lembra-se das imagens apreendidas por sua mente que se sucedem de forma intervalada, sendo esse intervalo aquilo que permite o monólogo interior, característico à obra de arte. O filme é construído de tal maneira que nos mantém sempre atentos ao fato de que é uma ficção, na qual não nos é permitido esquecer, mas somos constantemente convidados a lembrar. Recordar que as possibilidades de regressão à barbárie estão postas e latentes, que existe uma conjuntura sócio-histórica permeando sua composição, que é possível a transgressão mesmo no bojo da indústria cultural. “O filme seria arte enquanto reposição objetivadora dessa espécie de experiência” (ADORNO, 1994, p.102).

Assim, acreditamos que *Dogville* propicie esse monólogo interior ao trabalhar a história como um componente para reflexão, apresentando uma impressão não-ilusória e colocando os espectadores, por vezes fora da ação.

Para Adorno (2003), o sujeito deve estar consciente de que não faz parte da obra, é preciso na experiência estética manter a diferença entre sujeito e objeto o que não impede o sujeito de se emocionar com a obra, este momento emocional “faz parte do instante em que o receptor se esquece e desaparece na obra: instante de profunda emoção” (ADORNO, 2003, p. 274). Essa reação do receptor é uma “mimese da imediatidade” (ADORNO, 2003, p. 274), mas é apenas um momento da experiência estética no qual as obras não se esgotam, “a experiência plena, desembocando no juízo sobre a obra desprovida de juízo, exige a decisão a seu respeito e, por conseguinte, o conceito” (ADORNO, 2003, p. 274). Dessa maneira a arte é, sobretudo, elaboração, exercício de conhecimento da verdade da obra ou da verdade de sua inverdade.

No desenrolar do filme percebemos também o movimento de negação determinada, quando passamos de um caso a seu oposto para deduzirmos algo novo. Do altruísmo à perversão, por exemplo, percebemos referências históricas e a atualidade de características autoritárias latentes em nossa sociedade. Esse é o movimento processual próprio das artes “que conseguem transformar-se no seu outro, de aí persistirem, querem nele desaparecer e determinar, mediante o seu declínio, o que lhes sucede” (ADORNO, 2003, 200). Por meio desse processo, *Dogville* apresenta características fundamentais para se pensar o filme como obra de arte. Isto porque, baseando-nos na afirmação de Adorno a respeito dos filmes artísticos, *Dogville* também deixa “passar algo de incontrolado, de ocasional” (1994, p.101).

Na condição de obra artística *Dogville* comporta-se ainda como enigma ao não se entregar por completo ao público. O enigma se configura no ainda não-ser da obra, trata-se daquilo que a obra não mostra, ou mostra não mostrando, diz não dizendo. O enigma é uma promessa, um devir. Cabe, portanto, ao espectador fazer uma imersão no filme, ouvir o que ele tem a dizer para relacionar seus elementos mínimos a seus significados mais amplos.

[...] a construção do filme é contraditória em sua essência e toma a forma de uma armadilha constante que requer que, a cada afirmativa, olhemos para o seu contrário. Seu antiilusionismo é contrabalançado por uma filmagem clássica em muitos aspectos; seu questionável antiamericanismo contempla particularidades históricas que não devem ser deixadas de lado; suas personagens condensam ideais conflitantes, mas não chegam ao ponto da despersonalização radical nem prescindem da identificação do espectador. (SOUZA, 2007, p. 36)

É interessante pontuar, por fim, que o filme se apresenta como “forma aberta”, ou seja, que de certa maneira abala as características históricas consolidadas da forma cinema, não aceitando a obrigatoriedade intencional de regras e modos de organização de sua forma clássica. Mantêm, é claro, o contorno transmitido pela tradição, mas incorpora-lhe modificações. Tal forma aberta “nunca nos dá uma experiência de sua totalidade definitivamente, pois aquilo que nos pode parecer como coerência total acaba sendo imerso no torvelinho de relações dissonantes entre os elementos” (FREITAS, 2008, p. 39). Essa característica o distingue de *Rambo*, por exemplo, que é um filme típico da indústria cultural, fixado numa forma de produção subjugada pelos ditames técnicos, ao mesmo tempo em que submete a técnica para que não lhe escape nada. Não

existe nele nada que não tenha sido dito ou predito, tudo está posto, organizado dentro de regras e limites obrigatórios a esse tipo de produto. Nele o universal (cinema *blockbuster* de ação) domina sobre suas possíveis particularidades, fechando-o hermeticamente num gênero ou generalidade.

Por todos esses elementos antifílmicos que a obra deixa escancarados, *Dogville* ilustra a afirmação de Adorno, para o qual “há algo dialético a aprender do fenômeno: que a tecnologia, tomada isoladamente, isto é, fazendo-se abstração do caráter de linguagem do filme, pode vir a cair em contradição com suas leis imanentes” (1994, p.106). E nessa contradição o cinema se constrói imbuído do espírito objetivo de sua época, ao mesmo tempo que o ultrapassa, constituindo-se, enfim, arte.

Dogville é um exemplo dessa possibilidade artística do cinema, um exemplo extremo no seu modo de organização formal, mas não um modelo único. Existem atualmente várias obras cinematográficas que se constituem artisticamente, na lógica apontada por Adorno, que rompem e questionam de maneiras diferentes sua forma específica de produção. Obras que surgem desde o círculo mais prestigiado de Hollywood, passando por produções européias, árabes, asiáticas, latinas, dentre outras não tão conhecidas.

Logo, o estudo do cinema como fenômeno artístico mostra-se importante para entendermos as possibilidades de uma reeducação dos sentidos que tal fenômeno ensinaria em uma sociedade tecnológica, na qual a efervescência de estimulações chegou praticamente ao limite; em uma sociedade na qual o espetáculo audiovisual, converteu-se no espetáculo por excelência da vida moderna. Podemos dizer que nenhuma instância condensa melhor as características da modernidade do que o cinema e, dessa perspectiva, ele revela sua centralidade ao aglutinar características de várias artes (música, literatura, teatro, pintura, fotografia) para tirar delas sua linguagem e técnica próprias. Talvez seja por isso o verniz de “arte” que todo filme carrega, mesmo os assumidamente puro entretenimento. Ademais, essa linguagem áudio-imagética exerce expressiva influência cultural no mundo contemporâneo criando novas sensibilidades, reproduzindo valores, ideias e procedimentos coletivos.

Aliás, como afirma Adorno, os filmes apresentam immanentemente modos de comportamento coletivos, “antes de qualquer conteúdo e conceito, eles animam os

espectadores e os ouvintes a se movimentarem juntos, como num trem” (1994, p. 105). O cinema como obra artística seria justamente aquele que desafia esse caráter, a princípio, coletivo do cinema, de maneira que o universal não domine o particular, mas o organize, possibilitando uma forma de experiência subjetiva, experiência viva que faz o fruidor imergir na obra mas de tal modo que seja mantida a diferença entre sujeito e objeto, isto é, que a identidade de um não anule a do outro. Assim, o cinema como arte mesmo fazendo parte da indústria cultural, tenciona-a, força os seus limites. “A experiência subjectiva produz imagens que não são imagens de alguma coisa, mas justamente imagens de natureza colectiva; é assim e não de outro modo que a arte é mediatizada para a experiência” (ADORNO, 2003, p. 104).

Por meio desse processo de recomposição da experiência estética, o filme enquanto arte faz sonhar e ele próprio sonha um mundo novo e diferente. “O sonhar da arte é dizer, não dizendo, algo em forma de utopia colocada como enigma a ser resolvido; a ser resolvido, se for o caso; a saber, sempre no contexto da liberdade e não da imposição”. Por exemplo, “Guernica sonha com um mundo não despedaçado, não mutilado pela barbárie” (SCHAEFER, 2012, p. 440).

Entretanto, não basta ser arte para ser apreendida como tal, a experiência estética requer certo convívio com a arte. Diante da semiformação que permeia a sociedade, o espectador de um filme elaborado artisticamente pode considerá-lo angustiante, repulsivo, ofensivo, desnecessário, sem perceber o que nele está, não estando: a não-angústia, a não-repulsão, a não-ofensa, a necessidade, ou seja, a não-barbárie e a liberdade. A arte autêntica se apresenta pelo negativo, que é expressão da resistência efetivada tanto no interior da própria forma, quanto na crítica imanente dirigida ao estado de coisas existente. Pela crítica, a arte procura uma clareza que não é facilmente perceptível pelas mentes alienadas e submetidas aos processos de regressão cultural e aos controles cognitivos. Está posto aí outro desafio, como possibilitar ao público, imerso na vida danificada pela indústria cultural, perceber a obra como arte, alcançá-la em si mesma, no sentido de capturar a arte e o filme artístico inseridos no modo de produção e nas suas relações de produção? “Isto tem, então, consequências sociopedagógicas de grande amplitude: por exemplo, saber se [...] sob as atuais condições de comunicação, alguém chega àquele tipo de experiência tacitamente pressuposto pela formação artística” (ADORNO, 1994, p. 114).

Ao longo trabalho, percebemos que um dos traços fundamentais da obra de arte está na participação do sujeito para a constituição de sua expressividade. Isso significa que sem o sujeito contemplador a arte não tem sentido, esvai-se no nada, deixa de ser arte. A arte existe para ser compartilhada, o que implica no entendimento por parte do espectador de sua lógica interna, que não vem pronta, é mutável, pois a obra é historicamente constituída.

Por fim, é importante enfatizar que as possibilidades de resistência do cinema estão postas. Ainda que o fenômeno cinematográfico faça parte da indústria cultural é possível a produção de filmes 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 acessar a verdadeira formação cultural.

Deixamos apontado, então, a necessidade de um estudo que confronte “análises objetivas, isto é, análises dos mecanismos das obras junto com análises dos mecanismos estruturais e dos mecanismos específicos de atuação, com análises dos dados subjetivos registráveis” (ADORNO, 1994, p. 110). Trabalho extremamente necessário para concluir o círculo constitutivo da arte, que se completa no sujeito-contemplador, mas que teremos que deixar para outra empreitada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A princípio parecia quase óbvia a discussão sobre o cinema como possibilidade formativa, visto que, o mesmo é considerado instituição por excelência de cultura autêntica, independente do que é produzido. Essa perspectiva é posta em xeque na medida em que Adorno nos convida a lançar o pensamento contra seus limites para ir além do óbvio, mas, principalmente, do que não é tão óbvio e que permeia profundamente nosso cotidiano.

Como se daria a formação em uma sociedade prejudicada pela ideologia dominante que se imiscui na constituição do indivíduo em um nível não somente objetivo, mas subjetivo e, especialmente, inconsciente? Que tipo de racionalidade está por trás desse mecanismo de dominação e quais as possibilidades de enfrentamento dessa situação? Qual o papel do cinema nesse contexto social? Quais as suas possibilidades artísticas? Qual a importância mesma da arte e quais as condições concretas de sua apreensão? Percebemos que o problema era muito mais amplo, sutil e difícil do que as hipóteses inicialmente levantadas.

Vivemos em uma sociedade capitalista que ao longo de sua trajetória constitutiva municiou-se de instrumentos capazes de manter uma aparência coesa e coerente que não fosse facilmente desestabilizada. Para tanto a ideologia tem um papel fundamental, por criar uma ilusão ideal de realidade que mascara as fissuras, as incongruências, o abismo socioeconômico entre as classes sociais, mas, principalmente, por alimentar as promessas de autonomia, liberdade e felicidade como passíveis de serem conquistadas por todos, bastando para tanto o esforço individual. Aquele que não chegou lá, que não obteve sucesso, que não progrediu foi porque não se esforçou o bastante, não foi merecedor ou não teve sorte. As condições objetivas são a tal ponto mascaradas que se torna praticamente impossível perceber a ausência de chances reais para todos. A lógica burguesa sustenta-se sobre a possibilidade da exclusão, desde que esta seja apreendida como um fracasso pessoal.

Perseguimos, portanto, essas promessas como alguém que persegue o pote de ouro no final do arco-íris, sem se dar conta de que este é tão somente uma ilusão, uma

crença cega, um mito. Consequência disso é uma frustração contínua que deve ser remediada, principalmente em nosso tempo livre, pois, é no momento da pausa que o pensamento emerge desimpedido. Porém, como não nos é permitido pensar espontaneamente, para preencher essa lacuna nos foi dada uma verdadeira indústria do esquecimento que nos mantém distraídos em nossa pausa laboral, tornando-nos massa que se percebe indivíduo. Indivíduo multiplicador da ideologia que o submete e coisifica. Não há, pois, prisão mais eficaz do que a que nos é autoimposta.

No centro dessa indústria está o cinema que se converteu ele próprio numa indústria extremamente lucrativa e influente. Assistimos aos filmes com a sensação de que somos consumidores de cultura autêntica, independente do que estamos vendo, o espetáculo é, em si, significado por nós como cultura. Aliás, nesse processo nosso entendimento de cultura foi resumido aos bens culturais que consumimos.

A influência do cinema é mais contundente que a dos demais espetáculos midiáticos por englobar referências de vários gêneros artísticos em um só veículo, além de toda a tecnologia e dos altíssimos investimentos financeiros envolvidos na sua execução. Tudo isso lhe confere um glamour e um status que o diferencia dos demais bens culturais.

Ademais, o cinema nos provoca estímulos objetivos e subjetivos que nos induzem a um estado sonambúlico. Vivemos por meio dos filmes outras vidas, como num sonho onde nos permitimos ações e sensações que nos são vetadas na “vida real”. No entanto, o grande problema não é essa sensação propriamente dita, mas o que está por trás desse efeito, a saber, a determinação social da linguagem e do pensamento para o estabelecimento de uma administração subjetiva.

Como, portanto, escapar a essa determinação tão arraigada em nós? As saídas possíveis seriam por meio da filosofia, que permite a estruturação crítica do pensamento, e da arte, que enseja um tipo de conhecimento, digamos, visceral, quase intuitivo; ressaltando que estas duas áreas não estão apartadas, mas são complementares.

Uma formação cultural autêntica, que conduz à emancipação, perpassa a arte que, por sua vez, precisa de uma filosofia que a interprete sem subjugá-la.

Nesse sentido, a estruturação crítica do pensamento se daria pela negação do todo social que se revela como uma realidade falsa. Negação imprimida de modo especial pela obra artística na qual é possível apreender o que fica fora dos limites do pensamento conceitual.

A arte é negação por excelência, está diretamente referenciada no contexto histórico-social em que foi produzida, mas é a negação deste. A obra é momento particular de expressão do todo social, contudo nega sua generalidade. Apresenta uma visão polissêmica da sociedade, ao contrário da unidimensionalidade social difundida pelos bens culturais. É mediação social que nega a imediatidade da indústria cultural. É linguagem que fala ao negar a comunicação direta com o mundo. É mimesis libertadora que se opõe à imitação adaptativa promovida pelos bens culturais. É o não-idêntico, o enigma, o estranhamento. É finalidade sem fim.

Dessa maneira, o cinema como possibilidade formativa seria aquele que se construísse enquanto obra artística, enquanto negação de sua lei formal de constituição. Aquele que mantivesse os elementos de sua técnica específica como lei negada e que promovesse a experiência do monólogo interior, ou seja, a experiência real do tempo livre, de pensar o pensamento.

No entanto, percebemos que para possibilitar tal experiência estética por meio do cinema, não basta que ele seja arte, é preciso ser apreendido como tal. Mas para isso é preciso certa convivência, certa intimidade com a arte. Eis aí outro desafio, como promover essa convivência se o prazer suscitado pela arte é o de perceber a dimensão recalcada da experiência humana, de expressar o sofrimento que cada indivíduo experimenta veladamente no cotidiano? Trata-se da relação entre o público-espectador e o cinema construído como arte. Um desafio a ser elaborado.

Enfim, pudemos perceber que o estudo do cinema, como possibilidade formativa pela perspectiva adorniana, ganha nuances muito mais complexas que uma análise apressada poderia supor e que demanda um trabalho muito mais exaustivo do que o permitido no tempo determinado para a construção de uma dissertação.

Essa perspectiva se coloca como um caminho fecundo para o aprofundamento de outra problemática entrevista nesse estudo, que seria a complementação do círculo

constitutivo do cinema, aquele elaborado enquanto obra artística, na recepção. O certo é que se trata de um tema amplo que precisa ser debatido, pensado e repensado especialmente dentro da academia, lugar que ainda nos permite fazer uma leitura crítica dos fenômenos culturais, de suas limitações e de suas possibilidades.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ADORNO, Theodor W. **A filosofia e os professores**. In: Educação e Emancipação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

_____. **Crítica cultural e sociedade**. In: Prismas. Tradução de Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 7-27.

_____. **Dialética Negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

_____. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

_____. **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.

_____. **Introdução à sociologia**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

_____. **Notas sobre o filme**. In: COHN, Gabriel (org.). Theodor W. Adorno: Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 100-107.

_____. **Sociologia**. Gabriel Cohn (org.). São Paulo: Ática: 1994.

_____. **Tabus acerca do magistério**. In: Educação e Emancipação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

_____. **Tempo livre**. In: Palavras e Sinais: modelos críticos 2. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. P. 70-82.

_____. **Teoria da semiformação**. In: PUCCI, Bruno; ZUIN, Antônio A. S. & LASTÓRIA, Luiz A. C. N. (orgs). Teoria Crítica e Inconformismo – novas perspectivas de pesquisa. Campinas, SP: Autores Associados, 2010.

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

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BALÁZS, Béla. **Nós estamos no filme**. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes. 2003. P. 84-86.

BEHRENS, Roger. **A dialética negativa da negação determinada. Algumas implicações estéticas na teoria crítica da sociedade de Theodor W. Adorno**. Tradução de Eduardo Soares Neves Silva. Comunicação apresentada no Congresso Internacional Teoria Aesthetica –

Theodor Adorno 1903-2003. Belo Horizonte, FAFICH-UFMG, 2003. Disponível em: <http://txt.rogerbehrens.net/dialetica.pdf>. Acessado em 08/03/2012.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. (Tradução de Sérgio Paulo Rouanet). 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 165-196.

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHARNEY & SCHWARTZ; Leo e Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução: Regina Thompson - 2ª ed. rev. – São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CROCCO, Fábio Luiz Tezini. **Georg Lukács e a reificação: teoria da constituição da realidade social**. In: Kínesis, Vol. I, nº 02, Outubro-2009, p. 49 – 63.

DUARTE, Rodrigo Antônio de Paiva. **Mimesis e racionalidade: a concepção do domínio da natureza em Theodor W. Adorno** – São Paulo: Loyola, 1993.

EDGAR, Andrew. In: OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. et al. **Reificação**. In: Dicionário do Pensamento Social no Século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 652-653.

EPSTEIN, Jean. **O cinema do Diabo - Excertos**. Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes. 2003. P. 293-313.

FRANCO, Renato. **O cinema e a liquidação da arte aurática**. In: LOUREIRO & ZUIN, Robson e Antônio Álvaro Soares (orgs.). A teoria crítica vai ao cinema. Vitória, ES: Edufes, 2010. P. 17-51.

FREDERICO, Celso. **Cotidiano e arte em Lukács**. Estudos Avanzados. vol.14, nº 40, São Paulo, 2000. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142000000300022.

FREITAS, Nivaldo Alexandre de. **Psicanálise e mimesis com base na Teoria Crítica**. Artigo apresentado no IV Encontro de História da Arte – IFCH – Unicamp, p. 364-372, 2008. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/DE%20FREITAS,%20Nivaldo%20Alexandre%20-%20IVEHA.pdf>.

FREITAS, Verlaine. **Adorno & a arte contemporânea**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin**. São Paulo: Perspectivas, nº 16, p. 67-86, 1993.

GATTI, Adnré Piero. **Introdução à Cinema e mercado**. Organização Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

GONÇALVES, Maurício R. **O cinema brasileiro como construtor da identidade nacional - A Bela Época e a Atlântida**. In: VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação Audiovisual. 2007.

GUNNING, Tom. **Um retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema**. In: O cinema e a invenção da vida moderna. Tradução: Regina Thompson - 2ª ed. rev. – São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P. 33-65.

HANSEN, Miriam Bratu. **Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade**. . In: O cinema e a invenção da vida moderna. Tradução: Regina Thompson - 2ª ed. rev. – São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P. 405-450.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HOLLIS, Martin. In: OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. et al. **Racionalidade e Razão**. In: Dicionário do Pensamento Social no Século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 640.

HONNETH, Axel. In: OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. et al. **Escola de Frankfurt**. In: Dicionário do Pensamento Social no Século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 242-245.

HORKHEIMER, M & ADORNO, T. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. **Temas Básicos da Sociologia**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

JAY, Martin. **A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisa Social (1923-1950)**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Trad. Ivone C. Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KILMINSTER, Richard. In: OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. et al. **Escola de Frankfurt**. In: Dicionário do Pensamento Social no Século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 7-9.

LOUREIRO, Robson. **Adorno e o cinema: a conversa continua**. In: LOUREIRO & ZUIN, Robson e Antônio Álvaro Soares (orgs.). A teoria crítica vai ao cinema. Vitória, ES: Edufes, 2010. P. 53-83.

_____. **Da Teoria Crítica de Adorno ao Cinema Crítico de Kluge: educação, história e estética**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2006.

MAAR, Wolfgang Leo. **À Guisa de Introdução: Adorno e a Experiência Formativa**. In: Adorno, T. Educação e Emancipação. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2006.

_____. **Adorno, semiformação e educação.** Educação Social, Campinas, vol. 24, n. 83, p. 459-476, agosto 2003. Disponível em: www.cedes.unicamp.br.

_____. **A produção da 'sociedade' pela indústria cultural.** Revista Olhar, ano 2, n. 3, junho 2000.

_____. **Da subjetividade deformada à semiformação como sujeito.** Psicologia & Sociedade, vol. 13 n. 2, p. 92-141, jul./dez. 2001.

_____. **Política, práxis e pseudo-atividade em Adorno.** Revista Estudos e Pesquisas em Psicologia, v. 11, n.1, p. 225-244, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.revispsi.uerj.br/v11n1/artigos/pdf/v11n1a11.pdf>

MATOS, Olgária C. F. **Indústria cultural e imaginação estética.** In: Formar para o mercado ou para a autonomia? O papel da universidade. Cmpinas, SP: Papyrus, 2006. P. 15-25.

MAUERHOFER, Hugo. **A psicologia da experiência cinematográfica.** Trad. Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes. 2003. P. 373-380.

MUSSE, Ricardo. **Passagem ao materialismo.** *Lua Nova* [online] n.60, pp. 97-116, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n60/a06n60.pdf>

NOBRE, Marcos. **A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso.** São Paulo: Iluminuras, 1998.

OLIVEIRA, Fábio Crispim de. **A intermedialidade subversiva na narrativa cinematográfica de Lars von Trier.** Artigo apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/057/FABIO_CRISPIM.pdf

ORTIZ, Renato . **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** São Paulo, Editora Brasiliense, 2005.

PARGA, Eduardo Antonio Lucas. **A imagem da nação: cinema e identidade cultural no Brasil (1960 – 1990).** Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2008.

PUCCI, Bruno. **A atualidade da Filosofia em Theodor Adorno.** In: Bruno Pucci; Alberto da Silva Moreira; José Antonio Zamora. (Org.). Adorno, Educação e Religião. 1º ed. Goiânia: Editora da Univ. Católica de Goiás, 2008, v. 1, p. 79-89. Texto disponível em <http://www.unimep.br/~bpucci/atualidade-filosofia-adorno.pdf>, acessado em 14/03/2012.

_____. **A filosofia e a música na formação de Adorno.** In: Educ. Soc., Campinas, vol. 24, n. 83, p. 377-389, agosto 2003. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>.

_____. **A regressão / reeducação dos sentidos na *Dialética do esclarecimento*.** In: DUARTE, Rodrigo & FIGUEIREDO, Virgínia (Orgs.). **As luzes da arte:** colóquio

internacional de filosofia estética da FAFICH-UFMG. Belo Horizonte: Opereta Prima, 1999. p. 165-176.

_____. **Filosofia Negativa e Educação: Adorno.** Publicado originalmente em Filosofia, Sociedade e Educação. Marília: UNESP, ano 1, n° 1, 1997. Disponível em <http://www.unimep.br/~bpucci/filosofia-negativa-e-educacao-adorno.pdf>, acessado em 17-11-2011, às 21h.

_____. **Teoria Crítica e Educação.** In: Teoria Crítica e Educação – A questão da formação cultural na Escola de Frankfurt. Bruno Pucci (org.). Petrópolis, RJ: Vozes; São Carlos, SP: EDUFISCAR, 1995.

QUINTANA, Haenz Gutiérrez. **Marketing de cinema: a promoção de filmes na era digital.** Tese de doutorado apresentada ao curso de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2005.

RESENDE, Anita C. Azevedo. **Arte e conhecimento.** In: Psicologia Social – crítica socialmente orientada. Organização Anita C. Azevedo Resende e Juliana de Castro Chaves. Goiânia: Ed. PUC Goiás, 2010. P. 77-92.

RODRIGUES, Leandro S. **Dogma 95: uma subversão normativa.** Trabalho apresentado no 14º Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), 2010.

ROUANET, Sergio Paulo. **Teoria Crítica e Psicanálise.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

SCHAEFER, Sérgio. **A Teoria Estética em Adorno.** Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

SILVA, Josué Pereira da. **A crise da sociedade do trabalho em debate.** Lua Nova: Revista de Cultura e Política, n. 35, Desigualdades. São Paulo: Cedec, 1995, p.167-181.

SILVA, Mateus Araújo. **Adorno e o cinema: um início de conversa.** Disponível em: <http://www.nesef.ufpr.br/arquivos.php?galeria=textos-teoria-critica-e-educacao&pagina=3> . Acesso em 08-01-2012.

SIMIS, Anita. **Cinema e política cultural durante a ditadura e a democracia.** In: V ENLEPICC - Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura. Salvador: Faculdade Social da Bahia, 9-11 de nov. 2005.

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.** . In: O cinema e a invenção da vida moderna. Tradução: Regina Thompson - 2ª ed. rev. – São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P. 95-123.

SOUZA, Evelise Guioto de. **Dogville, Filme e Crítica.** Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____ (org.). **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes. 2003.

ZAMORA, José Antonio. **Th. W. Adorno: pensar contra a barbárie**. Tradução: Antonio Sidekum. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2008.

ZUIN, PUCCI & RAMOS-DE-OLIVEIRA; Antônio Álvaro, Bruno e Newton. **Adorno: o poder educativo do pensamento crítico**. 4ª Ed. – Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.

ANEXOS

Material fílmico:

1. **Rambo I – Programado para matar.** Título original: First Blood. **Direção:** Ted Kotcheff. **Roteiro:** Michael Kozoll, William Sackheim, Sylvester Stallone. **Elenco:** Sylvester Stallone, Richard Crenna, Brian Dennehy. **Produção:** Buzz Feitshans. **Edição:** Joan E. Chapman. **Trilha Sonora:** Jerry Goldsmith. **Tempo de Duração:** 93 minutos. **Ano de lançamento:** 1982.
2. **Rambo II – A missão.** Título original: Rambo: First Blood - Part II. **Direção:** George Pan Cosmatos. **Roteiro:** James Cameron, Kevin Jarre, Michael Kozoll, Sylvester Stallone. **Elenco:** Sylvester Stallone, Richard Crenna, Charles Napier, Steven Berkoff, Julia Nickson, Martin Kove. **Produção:** Buzz Feitshans, Mario Kassar, Andrew G. Vajna. **Edição:** Larry Block, Mark Goldblatt, Mark Helfrich, Gib Jaffe e Frank E. Jimenez. **Trilha Sonora:** Jerry Goldsmith. **Tempo de Duração:** 95 minutos. **Ano de lançamento:** 1985.
3. **Rambo III -** Título original: Rambo III. **Direção:** Peter MacDonald. **Roteiro:** Sylvester Stallone, Sheldon Lettich. **Elenco:** Sylvester Stallone, Richard Crenna, Marc de Jonge, Kurtwood Smith, Randy Raney. **Produção:** Buzz Feitshans. **Edição:** O. Nicholas Brown, Andrew London, James R. Symons e Edward A. Warschilka. **Trilha sonora:** Jerry Goldsmith. **Tempo de duração:** 102 minutos. **Ano de lançamento:** 1988.
4. **Dogville** – Título original: Dogville. **Direção:** Lars Von Trier. **Roteiro:** Lars Von Trier. **Elenco:** Nicole Kidman, Paul Bettany, Harriet Andersson, Lauren Bacall, James Caan, Jean-Marc Barr, Blair Brown, Patricia Clarkson, Jeremy Davies, Ben Gazzara, Philip Baker Hall, Siobhan Fallon, Chloë Sevigny, Stellan Skarsgard, Miles Purinton, John Hurt. **Produção:** Vibeke Windeløv. **Edição:** Molly Malene Stensgaard. **Tempo de duração:** 177 minutos. **Ano de lançamento:** 2003.

Material fotográfico:

Fotos retiradas do site Confraria de cinema, disponível em: <http://www.confrariadecinema.com.br/links/filme/dogville/dogville/dogville.jsp>. Acesso em 20-08-2012.