



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA

EMANUELLE BESERRA DE OLIVEIRA

**DIÁLOGO ENTRE A FILOSOFIA CRÍTICA DE THEODOR ADORNO E O CINEMA
DE GLAUBER ROCHA: FORMAÇÃO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

FORTALEZA
2021

EMANUELLE BESERRA DE OLIVEIRA

**DIÁLOGO ENTRE A FILOSOFIA CRÍTICA DE THEODOR ADORNO E O CINEMA DE
GLAUBER ROCHA: FORMAÇÃO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Educação. Área de concentração: Filosofia e Sociologia da Educação.

Orientador: Prof. Dr. Hildemar Luiz Rech.
Coorientador: Prof^a. Dr^a. Tereza de Castro Callado.

**FORTALEZA
2021**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

O46d Oliveira, Emanuelle Beserra de.

Diálogo entre a filosofia crítica de Theodor Adorno e o cinema de Glauber Rocha :
Formação e experiência estética / Emanuelle Beserra de Oliveira. – 2021.
200 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa
de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2021.

Orientação: Prof. Dr. Hildemar Luiz Rech.

Coorientação: Profa. Dra. Tereza de Castro Callado.

1. Teoria Crítica. 2. Theodor Adorno. 3. Antifilme. 4. Cinema. 5. Glauber Rocha. I. Título.

CDD 370

EMANUELLE BESERRA DE OLIVEIRA

**DIÁLOGO ENTRE A FILOSOFIA CRÍTICA DE THEODOR ADORNO E O CINEMA
DE GLAUBER ROCHA: FORMAÇÃO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Educação. Área de concentração: Filosofia e Sociologia da Educação.

Orientador: Prof. Dr. Hildemar Luiz Rech.
Coorientador: Prof^a. Dr^a. Tereza de Castro Callado.

Aprovada em: 01/10/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Hildemar Luiz Rech (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Cristiane Maria Marinho
Universidade Federal do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Antonio Glaudenir Brasil Maia
Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA)

Prof. Dr. Ermínio de Sousa Nascimento
Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA)

Prof. Dr. Roberto Charles Feitosa de Oliveira
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

À professora Tereza Callado, por me
apresentar Theodor Adorno.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é reconhecer aqueles que estiveram e estão juntos a mim nessa jornada.

A essa força maior que sinto, que ordena e mantém minha fé na vida.

As inúmeras dificuldades que enfrentei junto a minha mãe e minhas irmãs, dificuldades estas que me fortaleceram e me fizeram acreditar que minha vida mudaria através da educação.

A minha família que sempre me apoiou e contribuiu para minha formação, em especial minha mãe Fátima Beserra e meu tio Régis Bezerra.

A minha irmã Danielle Beserra por seu amor incondicional e apoio em todas as horas. Nunca teria conseguido nada na minha vida sem você!

A minha irmã Michelle Beserra, por acreditar que tudo daria certo e por me fazer um referencial para meus sobrinhos, Lara e Isaac.

A Simone Frota, pela paciência, amor, cuidado, incentivo e por todas as palavras de apoio que me deram ânimo para concluir esta tese.

A Manuela Goes que mesmo distante se fez presente todos os dias me apoiando e incentivando a conclusão dessa pesquisa, muito obrigada minha amiga!

Aos meus amigos (sorte que tenho muitos) que estão sempre comigo em presença física ou em pensamento, agradeço cada mensagem, palavra de apoio, compreensão pelas ausências e pelos convites recusados, tudo em prol da conclusão dessa pesquisa.

As amigas que a vida acadêmica me presenteou e hoje são essenciais: Lia Freitas, Débora Fofano e Raquel Rocha. Obrigada por segurarem minha mão nos momentos de desânimo e por serem referências em fazer a filosofia chegar de modo acessível a todos.

Ao amigo Jaire Silva que foi essencial nessa jornada e sempre esteve disposto a ajudar quando precisei.

Aos professores da graduação, na UECE, que me ensinaram o amor pela filosofia.

Aos colegas do grupo de pesquisa: Educação, Teoria crítica e filosofia contemporânea (CNPq – UFC).

Aos professores Glaudenir Maia, Cristiane Marinho, Ermínio de Sousa, José Edmar, Ada Kroef e Roberto Charles Feitosa que aceitaram fazer parte das

minhas bancas e contribuíram com suas críticas e sugestões, essa pesquisa não seria a mesma sem vocês!

À professora Tereza Callado agradeço a atenção e cuidado que teve comigo ao longo desses 14 anos de amizade. Obrigada por me guiar nessa busca do saber!

Ao meu orientador Hildemar Rech, por sua dedicação, todos os ensinamentos repassados, confiança e incentivo. Muito obrigada pela generosidade na orientação e pelos inúmeros adjetivos direcionados a mim, os quais me fortaleceram diariamente.

À FUNCAP por me proporcionar uma bolsa de estudo quando mais precisei.

“O filme emancipado teria de retirar o seu caráter a priori coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-o a serviço da intenção iluminista.” (Theodor Adorno).

“Realizador é quem faz filme; cineasta é quem cria universos.” (Glauber Rocha).

RESUMO

A partir da crítica ao esclarecimento feita por Theodor Adorno, investigaremos o papel formativo da experiência estética, tomando como objeto central o cinema como uma arte emancipada. O fundamento para essa abordagem é o conceito de *antifilme* indicado pelo autor em seu texto *Notas sobre o filme* (1966) e na discussão das propriedades estéticas e formais do cinema sendo retratadas em *Composições para o filme* (1944). A partir de conceitos-chave, tais como: *indústria cultural*, *mundo administrado*, *kitsch*, *catarse*, veremos como o processo de instrumentalização afeta a arte, quando até mesmo seu direito à existência no mundo contemporâneo está *sub judice*. Decorrem daí as consequências que a racionalidade técnica traz ao indivíduo, principalmente a anulação de sua subjetividade e a construção de um homem semiformado. Empregando essa análise em obras fílmicas de Glauber Rocha, a saber, a *Trilogia da Terra*, percebemos que tais filmes, ao romperem com as narrativas tradicionais, estimulam o espectador a refletir sobre o que está posto na tela e o faz entrar um estágio de “trase” do pensar. Nesse processo, destacamos a importância da *catarse* sob a perspectiva adorniana como ocorrendo na própria obra e não no indivíduo. Em oposição à indústria cultural, o filme seria arte como reposição objetivadora de experiência crítico-reflexiva. Para além da alienação e da domesticação do indivíduo na indústria cultural, o cinema pode de fato proporcionar uma experiência subjetiva emancipatória, através de seus aspectos formais (técnica de montagem), e dessa forma ser convertido em um dispositivo de ampliação da consciência crítica por meio da reeducação dos sentidos.

Palavras-chave: Teoria Crítica; Theodor Adorno; antifilme; cinema; Glauber Rocha.

ABSTRACT

Based on the critique of the Enlightenment made by Theodor Adorno, this study investigates the aesthetic experience's formative role, using as main object the cinema as an emancipated art. The foundation for this approach is the notion of antifilm mentioned by the author in his text *Transparencies on Film* (1966) and in the discussion of the aesthetic and formal properties of cinema being portrayed in *Composing for the Films* (1944). Through key concepts such as: cultural industry, administered world, kitsch and catharsis, we will look into how the process of instrumentalization has an impact on art, even when its right to being in the contemporary world is sub judice. The consequences that the technical rationality brings to the individual comes from there, especially the annulment of his subjectivity and the construction of a semiformal man. Using this analysis in Glauber Rocha's filmic works, that is, the trilogy of the earth, it is found that such movies stimulate the viewer to reflect on what is put on the screen and bring them into a stage of "trance" of thinking by breaking with traditional narratives. In this process, we highlight the importance of catharsis from the Adornian perspective as happening in the work itself and not in the individual. As opposed to the cultural industry, the film would be then art as an objective replacement for a critical-reflective experience. In addition to the alienation and domestication of the individual in the cultural industry, cinema can in fact provide a subjective emancipatory experience, through its formal aspects (assembly technique), and thus be converted into a device for expanding critical conscience through the reeducation of the senses.

Keywords: Critical Theory; Theodor Adorno; antifilm; cinema; Glauber Rocha.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	ESCLARECIMENTO E INDÚSTRIA CULTURAL.....	27
2.1	O esclarecimento como ilusão?.....	29
2.2	Progresso como marca da era moderna	34
2.3	Indústria cultural e sua relação com a barbárie.....	40
2.4	A barbárie cultural: <i>mass media</i> x obras de arte	48
2.4.1	<i>O processo de Semiformação como sintoma do mundo danificado</i>	53
3	DA CRÍTICA AO CINEMA A POSSIBILIDADE DO FILME EMANCIPADO	61
3.1	A crítica adorniana ao cinema.....	63
3.1.1	<i>Promessa de felicidade e o contexto geral de ofuscamento</i>	69
3.2	Um novo olhar para o cinema	73
3.2.1	<i>Composições para o filme: Adorno, Eisler e a música para cinema</i>	76
3.2.2	<i>Notas sobre o filme e a possibilidade do filme emancipado</i>	81
3.3	Dialética Negativa: o negativo no cinema	86
3.3.1	<i>A arte como negação: dimensão epistemológica</i>	90
4	TEORIA ESTÉTICA DE ADORNO E A SOBREVIVÊNCIA DAS OBRAS DE ARTE.....	94
4.1	O processo de <i>desartificação</i> da arte	96
4.1.1	<i>Mimesis</i>	99
4.1.2	<i>Arte de entretenimento x Arte autêntica</i>	103
4.1.3	<i>Kitsch ou a arte “vulgar”</i>	107
4.2	O retorno ao belo natural: caminho para uma arte emancipada.....	109
4.3	O caráter enigmático e conteúdo de verdade	114
4.4	O conceito de <i>catarse</i>	120
4.4.1	<i>Relação conteúdo e forma</i>	124
4.5	A forma como configuração do visível: imagem e música.....	127
4.5.1	<i>Cinema como arte perfectível: tipos de montagem</i>	129
5	O ANTIFILME DE ADORNO E O CINEMA REVOLUCIONÁRIO DE GLAUBER ROCHA.....	134
5.1	O antifílmico atuando na reeducação dos sentidos	138
5.1.1	<i>Adorno e o cinemanovista</i>	142

5.2	Glauber e Adorno postos lado a lado	148
5.3	Glauber Rocha e a Trilogia da Terra	153
5.3.1	<i>Deus e o diabo na terra do sol</i>	155
5.3.2	<i>Terra em transe</i>	160
5.3.3	<i>A Idade da Terra</i>	164
5.3.4	<i>A produção de um quarto filme: espectador crítico como coautor</i>	169
5.4	A catarse como potencialidade formativa	175
5.4.1	<i>O papel pedagógico do Cinema Novo</i>	178
5.4.2	<i>O educar emancipatório e a experiência estética não padronizada</i>	181
6	CONCLUSÃO.....	186
	REFERÊNCIAS.....	192
	APÊNDICE A – LISTA DE FILMES CITADOS EM ORDEM	
	ALFABÉTICA.....	199

1 INTRODUÇÃO

É bem verdade que desde a sua criação o cinema causou grandes impactos no âmbito da arte. Produto destinado à massa e que tende à auto-reprodutibilidade. Seria, pois, o cinema o *médium* mais característico da indústria da cultura. Diversos filósofos já elaboraram teorias acerca do cinema e de suas potencialidades. No entanto, coube também ao cinema algumas críticas que são pertinentes ao processo de inserção desta arte no mercado, tornando-a um produto a ser comercializável. Sem dúvida, coube à Theodor Adorno, filósofo e crítico cultural, a elaboração de severas críticas acerca dessa arte. Mas, estaria o cinema relegado por ser um mero produto? Com todo seu impacto e alcance não poderia se converter em uma ferramenta pedagógica capaz de atuar na formação do indivíduo? São questões como essa que movimentam o presente estudo a fim de apontar possibilidades e potencialidades que o cinema, como arte, possui.

A proposta apresentada se insere no campo da filosofia da educação e tem como foco principal a relação entre os pressupostos da teoria crítica e a formação estético-cultural. O diálogo teórico e prático está embasado nas obras literárias e filosóficas de Theodor Adorno¹ (1903-1969) e nas obras fílmicas e ensaísticas do cineasta Glauber Rocha² (1939-1981). A pesquisa levanta duas hipóteses que se complementam para pensar uma formação do indivíduo através de uma experiência estética subjetivadora, que seja capaz de potencializar a capacidade crítica e reflexiva para confrontar a realidade mercantil que lhe é imposta pelo capitalismo monopolista e que modifica, não somente, a relação entre o mercado e a produção artística, mas também a própria constituição dos sujeitos envolvidos nesse processo.

A primeira hipótese que orienta esta pesquisa é: constatar a teoria crítica adorniana como *práxis* transformadora do real. Pensando a relação indissociável entre

¹ Theodor Adorno foi um dos filósofos mais importantes do *Instituto de Pesquisa Social*, a “Escola de Frankfurt”, que floresceu na Alemanha de Weimar. Amigo e aluno do compositor vienense Alban Berg, Adorno também era musicólogo. Junto com muitos membros do Instituto, ele emigrou para os Estados Unidos durante a era nazista. Ele continuou sua crítica à cultura burguesa, contribuindo para a *Personalidade Autoritária* em 1950. Ele e seu amigo e colaborador, Max Horkheimer, retornaram à Frankfurt em 1953 e restabeleceram o Instituto.

² Diretor de cinema que foi protagonista do *Cinema Novo do Brasil*. Os filmes de vanguarda de Rocha retratam a história e as convulsões do Brasil em sua cena social e política de maneira estilizada e frequentemente violenta. Iniciou sua carreira como jornalista e crítico de cinema, e seu primeiro curta, *Pátio* (1959), chamou a atenção da crítica e levou o cineasta à fama. *Barravento* (1961), seu primeiro longa, foi seguido por *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *Antonio das mortes* (1969), todos tratando de problemas políticos do Brasil.

cultura e sociedade, percebemos que a constelação de conceitos presentes na crítica de Adorno ao *mundo administrado* convoca a todos a pensar sobre sua condição subjugada dentro da era pós-industrial, a qual favorece a *razão instrumental*. Essa, por sua vez, atua suprimindo a razão crítica. A distinção entre a razão proporcionada pelo advento tecnológico (instrumental) e aquela razão promessa do esclarecimento (crítica) é de suma importância para uma análise da sociedade pós-moderna, visto que o autor frankfurtiano atesta que o esclarecimento pautado na sociedade tecnocientífica condiciona o indivíduo à barbárie ao anular sua subjetividade, negando a este sua formação para a autonomia.

Em um mundo no qual todas as instâncias da nossa vida são capturadas ao domínio do capital, em que a arte é vulgarizada e o espaço para discussão é suprimido, os espaços públicos se calam. Ao evocar o *status* de sobrevivência da arte, Adorno abre espaço para se pensar numa arte autêntica, capaz de despertar uma consciência da realidade à sua volta e devolver ao indivíduo, através da autocrítica, a capacidade ativa e criativa para transformar a realidade social na qual se encontra submetido. Pensar uma formação estético-cultural capaz de atuar na reeducação dos sentidos, através da relação do indivíduo com elementos artísticos, é o ponto crucial para o autor frankfurtiano que pensa essa formação cultural, fazendo parte também do processo educativo, como um aspecto fundamental na dialética que se estabelece entre civilização e barbárie. Seria, pois, uma arte que resiste à dominação que possibilitaria o desenvolvimento de uma sensibilidade estética³, a qual abriria espaço para a consciência crítica e rejeitaria a consciência coletiva que tem como seu correlato a anulação da subjetividade. Ao se opor ao processo de regressão da consciência que se materializa na barbárie e na semiformação, este tipo de experiência estética se converteria em experiência formativa.

A segunda hipótese se constitui através de um questionamento: a experiência fílmica das obras do cineasta brasileiro Glauber Rocha se configura como uma experiência de fato subjetiva, sinalizada por Adorno em seu ensaio *Notas sobre o filme* (1966), capaz de atuar no desenvolvimento de uma sensibilidade estética? Para elucidar tal questão, evidenciaremos os elementos de uma *não-identidade*, presentes na constituição de suas produções, que são favoráveis a uma reeducação dos sentidos. Evidenciando o conceito de *catarse* como potencialidade formativa,

³ Capacidade de criar e recriar-se em uma relação processual com objeto contemplado, sem diluir-se nele. Refletindo e interpretando o objeto além de sua obviedade.

pretendemos avançar nas obras que ficaram denominadas *Trilogia da Terra: Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *A Idade da terra* (1980), para evidenciar a tensão entre conteúdo e forma, presente nessas obras, e apontar o cinema como uma arte capaz de ser emancipada. A este tipo de arte se exige uma recepção que não seja orientada simplesmente pela fruição (sentimentos, paixões), mas pela apropriação crítica da cultura, abrindo a possibilidade de interpretar seu conteúdo de verdade.

Nos encontramos em um paradoxo que se exprime na seguinte contradição: embora a humanidade tenha desenvolvido sua capacidade produtiva, permaneceram o sofrimento, a opressão e a miséria de grande parte da sociedade. Diante disso, concebemos a história humana não em linha reta em direção ao progresso, pois também é preciso pensar as regressões causadas por essa razão instrumentalizada e ainda não superadas, em que a barbárie se confunde com as modernas técnicas da ciência, demonstrando a inversão do processo civilizatório e com sua desumanização. A razão concebida como agente emancipador e esclarecedor se transforma, com a técnica, em um maquinário para controle do indivíduo.

Em sua obra *Minima Moralia* (1951), Adorno analisa as consequências do mundo danificado pela barbárie cultural, que corresponde ao fator condicionante e condicionado no processo de semiformação. Na sociedade totalmente administrada, cujo modo de produção capitalista absorve e explora o trabalhador, a barbárie eclode com ou sem uma razão de ser. Em *Educação após Auschwitz* (1965), Adorno enfatiza a ameaça da regressão do mundo civilizado à barbárie, mas não se trata apenas de uma ameaça, pois o extermínio já ocorreu em *Auschwitz* e ocorre todo o dia no mundo inteiro. Dessa forma, a barbárie continuará existindo enquanto existirem os fatores que condicionam esta regressão.

O primeiro capítulo intitulado **Esclarecimento e Indústria Cultural**, traça uma linha evidenciando conceitos críticos de Adorno para pensar a noção de *progresso técnico* da humanidade como uma espécie de instrumentalização da razão, que levou a cultura ao estágio de *barbárie*. Tal caminho se faz necessário para (re)pensar o processo de formação do indivíduo, a partir de uma reflexão feita por Adorno, ao que ele denomina de semiformação (*Halbbildung*) generalizada e pelo esvaziamento dos espaços públicos para, a partir desses pontos, discutir formas de superação do *status quo*. Adorno percebe nessa era moderna que a formação cultural

abrangentemente iluminista e crítica (*Bildung*) é atingida pelos avanços cientificistas e se configura em uma pseudoformação que é incompleta e dessensibiliza o indivíduo. Se a cultura fosse tomada pelo lado de sua apreensão subjetiva, conforme Adorno mostra em sua *Dialética do Esclarecimento* (1944) teríamos a formação. No entanto, a *indústria cultural* atuando como mecanismo que determina o que deve ser incorporado à vida de cada um e prescrevendo suas reações diante do que oferece, resulta em uma semiformação, visto que este momento subjetivo não ocorre de fato, pois se apresenta como cópia, como objetificação coisificada. Tal processo serve para continuar reproduzindo a ordem vigente de dominação.

Convém destacar que Adorno nos mostra a elaboração de uma teoria crítica que tem como objetivo, a partir do olhar ao complexo burguês, romper com as “determinações” da existência, lutando por uma sociedade autônoma, emancipada⁴, efetivada com a liberdade racional crítica do indivíduo. No entanto, o que primeiro constatamos em sua teoria é o “fracasso” iluminista, no qual a era do esclarecimento, que insinuava uma libertação progressiva da humanidade perante a superstição, o condiciona a uma nova forma de submissão – a racionalidade técnica – que de forma “justificada” acentua a exploração da natureza, conduzindo à barbárie social. Seria, portanto, o esclarecimento uma ilusão? A que esclarecimento Adorno direciona sua crítica?

A crítica levantada por Adorno acerca do progresso que vem com o advento científico, mostra que as necessidades objetivas para o avanço econômico

⁴ O conceito de emancipação para Adorno tenta se atualizar às mudanças substanciais que o século XX trouxe. Se em seu sentido tradicional do século XVIII, tal conceito encontra-se relacionado com libertação do indivíduo das amarras que o acorrentava, do conservadorismo tradicional da Idade Média, que ainda emanava sua visão pelo mundo, rompendo com a tutela e autoridade de um sobre o outro. Adorno destaca ser de relevante importância para se pensar a emancipação o conceito de autoridade, pois “o modo pelo qual nos convertemos em um ser humano autônomo, e, portanto emancipado, não reside, simplesmente, no protesto contra qualquer tipo de autoridade” (1995, p. 177), pois o conceito de autoridade irá adquirir seu significado no âmbito do contexto social, no qual se apresenta. Estudos realizados nos EUA, pelo Instituto de Pesquisa Social mostram “que as crianças chamadas comportadas tornaram-se pessoas autônomas e com opiniões próprias antes das crianças refratárias, que, uma vez adultas, imediatamente se reúnem com seus professores nas mesas dos bares, brandindo os mesmos discursos. É o processo — que Freud denominou como o desenvolvimento normal — pelo qual as crianças em geral se identificam com uma figura de pai, portanto, com uma autoridade, interiorizando-a, apropriando-a, para então ficar sabendo, por um processo sempre muito doloroso e marcante, que o pai, a figura paterna, não corresponde ao eu ideal que aprenderam dele, libertando-se assim do mesmo e tornando-se, precisamente por essa via, pessoas emancipadas. Penso que o momento da autoridade seja pressuposto como um momento genético pelo processo da emancipação. Mas de maneira alguma isto deve possibilitar o mau uso de glorificar e conservar esta etapa, e quando isto ocorre os resultados não serão apenas mutilações psicológicas, mas justamente aqueles fenômenos do estado de menoridade, no sentido da idiotia sintética que hoje constatamos em todos os cantos e paragens” (ADORNO, 1995, p. 176-177).

possibilitaram o aparecimento do indivíduo liberal, sobre o qual a competição e o mercado de bens favorecem uma individuação cada vez mais acentuada. Esse processo se consolidou com a expropriação do outro, pressupondo relações esvaziadas e instrumentais, custando sua própria singularidade. O ideal iluminista que previa liberdade e autonomia individual acaba por se converter em objetividade de controle. A liberdade prometida pela formação cultural cede lugar à instrumentalidade, pois dentro do ambiente social industrializado, a cultura não atua na formação de sujeitos críticos, mas sim em sua objetificação, reificando-os no processo de produção. Cabe à reflexão crítica o papel de alerta sobre o processo de racionalização que uma vez livrando o homem dos mitos o coloca sob o domínio da técnica. A crítica de Adorno a este fenômeno já é o primeiro passo para a mudança, e a busca de um mundo mais humanizado. O que Adorno (2020) pretende é um esclarecimento consciente de si mesmo, pois somente este pensamento seria capaz de desencantar a pseudorrealidade que se une a pseudoatividade⁵.

A superação deste processo é uma exigência da razão crítica, pois esta busca interrogar, questionar e apresentar as consequências que o avanço científico trouxe. Para guiar nossa pesquisa, diante da problemática exposta, a primeira questão a se pensar é a oposição entre *razão instrumental* e *razão crítica*. Para Horkheimer (1976), as duas razões coexistem, mas dentro do capitalismo o desenvolvimento da ciência e da técnica faz com que a razão instrumental prevaleça, favorecendo a dominação da natureza para fins lucrativos, direcionando técnica e ciência à serviço do capital. Desse modo, é necessário evocar a razão crítica para recuperar o indivíduo autônomo, consciente de seus fins. Adorno (2006) reforça que a racionalidade técnica corresponde à racionalidade da própria dominação.

O indivíduo docilizado, produto das civilizações altamente tecnicizadas, são controlados e de forma consciente e inconsciente invadidos pelos mecanismos de controle para a conservação da ordem vigente. Seus sentidos e sentimentos são dominados e todas as reações são prescritas pela indústria da cultura, que não permite a autorreflexão e promove o nivelamento de identidades para facilitar o controle sobre todos. Ao falar de uma experiência subjetivadora, Adorno (1986b)

⁵ Para Adorno, “a pseudoatividade é, em geral, a tentativa de salvar pequenos enclaves de imediatividade numa sociedade integralmente enrijecida e mediada. Isso é racionalizado com a ideia de que as pequenas mudanças seriam uma etapa no longo caminho rumo à transformação do todo” (2020, p. 279). No entanto, essa transformação só é possível por meio de um discernimento irrestrito.

sinaliza que tal experiência possibilita ao indivíduo dialogar com o que foi experienciado. Isso possibilita uma retomada de consciência crítica, tendo em vista que ao formar um pensamento crítico e consciente sem interferências, o sujeito prioriza sua individualidade e diferenciação. Ao propor uma reeducação dos sentidos, permitindo ao indivíduo liberdade para se relacionar com a obra, buscamos romper com o individualismo em prol da individualidade. O sujeito crítico seria aquele que resiste na busca pela sua liberdade em meio à vida danificada e que mantém um olhar reflexivo e contemplativo para o que se apresenta.

Neste processo de pseudoformação e manutenção de indivíduos acríticos, é importante destacar o papel da *indústria cultural* no processo de ofuscamento que impede os indivíduos de se autogerirem e que, além de criar produtos padronizados, produz pessoas padronizadas. Tal conceito se revela como uma crítica a uma sociedade em transformação. A *indústria cultural*, configurada pelo imediatismo, faz uso das indústrias de publicidade e mídia de massa, que influenciam o julgamento do consumidor sobre a utilidade (ou “valor de uso”) das mercadorias. O que se elimina diante do avanço dos *mass media* são os traços de espontaneidade, pois tudo é dirigido ao público de maneira que este absorva sem questionar. Com efeito, enquanto no capitalismo do século XIX os consumidores escolhem os bens porque os consideram úteis, agora nossos próprios atos de escolha são construídos pelos produtores. Adorno (2006) alerta que a indústria fornece um esquematismo, aqui entendido como um controle, o qual não permite que o consumidor classifique mais nada, pois tudo já foi antecipado no esquematismo da produção. A arte, por sua vez, ao ser capturada por essa indústria, encontra-se em um estado de aporia, cuja possibilidade de existência passa a ser questionada pelo autor frankfurtiano, visto que esta ao ser capturada, pela indústria da cultura, passa a ser mais um mecanismo que atua na manutenção e dominação dos indivíduos.

O objetivo que se consolida com as hipóteses apresentadas é pensar o caráter duplo da arte, como autonomia e fato social. Como fato social, a arte corresponde à antítese da sociedade se opondo à sociedade na qual é produzida, e o próprio fato de sua existência se caracteriza por esta oposição à sociedade que se encontra massificada, preservando assim sua autonomia. Para Theodor Adorno (2003b), a autonomia da arte reside na própria obra de arte, em sua produção (forma), não especificamente nos julgamentos estéticos do indivíduo que a recebe. Ao deslocar a autonomia dos julgamentos estéticos para o próprio fazer artístico, Adorno

torna a arte, que resiste às regras impostas, o reservatório da liberdade humana. Dessa forma, recorrer à arte autônoma como um caminho que possa favorecer o desenvolvimento de uma sensibilidade estética é papel fundamental se queremos pensar a possibilidade de uma formação capaz de romper com a semicultura que favorece uma pseudoformação.

O cinema, como arte emancipada, se constitui na medida em que este não se reduz à simples mercadoria da indústria cultural, tencionando a partir de dentro a própria indústria, pois mesmo que dependa de técnicas para a sua produção, ele se tornará crítico ao negar estas técnicas, através da sua estrutura formal que ousa desafiar aquilo que está preestabelecido pelo mercado. É bem difícil pensar uma arte neutra à indústria. O próprio Adorno aponta isto em sua obra *Composições para o filme* (1944), afirmando que ninguém está isento de participar da indústria cultural, o que deve ser feito é reagir, se opor às formas de dominação, denunciando seus mecanismos através da própria técnica empregada que corresponde à resistência no momento em que ela rompe com o que é exigido ou aceito pela indústria cultural. A dialética que se estabelece nessa tensão entre arte e sociedade é o que a torna possibilidade de crítica e resistência à massificação. Ancoradas em uma razão negativa, a arte seria emancipada ao resistir e trazer para o debate as contradições, para isso é necessário estar inserido no sistema para realizar uma oposição que, a todo o instante, pretende romper com o caráter nivelador proveniente da indústria cultural, favorecendo ao indivíduo experiências que lhes dão uma sensação de singularidade em um mundo que promove um ar de semelhança a todos.

Ao ressaltar as críticas feitas por Theodor Adorno acerca da indústria da cultura e sua relação antagônica com as obras de arte, é importante trazer para o debate suas análises acerca do cinema. No segundo capítulo que tem como título: **Da crítica ao cinema a possibilidade do filme emancipado**, iniciamos com sua crítica, visto ser ela o meio e a saída encontrada por Adorno para pensar as formas de resistência à dominação da ideologia da sociedade industrial. Ao iniciar o posicionamento de Adorno acerca do cinema, é válido destacar que este tem como referência o cinema hollywoodiano (décadas de 30 e 40), que foi vivenciado de perto pelo autor e que o fez tecer severas críticas devido à forma que esses produtos eram recepcionados pelo público, confirmando uma regressão⁶ e submissão ao que estava

⁶ Para Adorno e Horkheimer (2006), o esclarecimento amparado na sociedade tecno-científica mostra que a adaptação ao poder do progresso envolve o progresso do poder, levando sempre de novo

sendo veiculado. Para Adorno e Horkheimer, “a regressão das massas que hoje se fala nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos: a nova forma de ofuscamento que vem substituir as formas míticas superadas” (2006, p. 41).

A crítica de Adorno ao cinema é bastante incisiva, fato que ao se debruçar sobre seus textos, tais como *Dialética do Esclarecimento* (1944) e *Minima Moralia* (1951) somos influenciados por um descrença que o cerca quanto a esta arte. Isso se dá principalmente pelo fato de Adorno (2006) afirmar que os filmes não deixam mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão de liberdade para a construção de um diálogo que possa favorecer interpretações do que está posto na tela. A ideia é forçar uma identificação imediata com a realidade apresentada através do adestramento dos sentidos capturados por uma experiência sensível que o filme proporciona. Toda a crítica levantada e o pensamento incrédulo para com o cinema se faz sob a ótica hollywoodiana, fato de bastante relevância, pois o ataque ao que Adorno chama de lixo cinematográfico é direcionado às produções desses grandes estúdios. Toda essa incisiva crítica, levanta dúvidas de colegas próximos e de pesquisadores que percebem que Adorno parece só ter se debruçado sobre os filmes de Hollywood, que foram influentes em todo o mundo nas décadas de 30 e 40. O Brasil, por sua vez, também não ficou de fora dessa influência, sendo o cinema hollywoodiano um dos períodos de nosso cinema nacional.

Surge, então, a necessidade de iniciar uma nova discussão, neste capítulo, capaz de levantar os questionamentos fundamentais para essa tese: Em que medida há resistência dentro da indústria cultural? A experiência estética de uma arte autêntica é capaz de reeducar os sentidos? O cinema pode se apresentar como arte emancipada? Que elementos os filmes devem carregar para retomar seu status de arte?

Tentando ultrapassar os limites que Theodor Adorno colocou em seus textos, tivemos a pretensão de apontar uma nova leitura sobre alguns aspectos que

àquelas formações recessivas. Entendemos que a indústria cultural está voltada para a regressão, para a manipulação dos impulsos reprimidos. Seu método é antecipar a imitação do espectador de si mesmo, fazendo com que pareça que já existe o acordo que ele pretende criar. Pode fazê-lo ainda melhor porque, em um sistema estabilizado, pode de fato contar com essa concordância, tendo mais que reiterá-la ritualisticamente do que produzi-la de fato. Seu produto não é um estímulo, mas um modelo para reações a estímulos inexistentes que educam os sentidos para a passividade. No cinema, os títulos musicais entusiasmados, as conversas infantilizadas, até o close-up de início parece preescrever e exigir o “uaaaauuuu, que incrível!!!”. Com essas técnicas, o aparato cultural ataca o espectador com a força frontal de um trem vindo em sua direção no clímax da tensão cinematográfica.

direcionam o cinema para o molde de uma arte emancipada, ou seja, autêntica e capaz de se confrontar com aquilo que é preestabelecido pela indústria cultural. Um novo olhar do autor começa a ser apontando nesse momento, tendo como referência escritos poucos explorados, sendo os principais *Composições para o filme* (1944) e o ensaio *Notas sobre o filme* (1966), nos quais podemos ver um Adorno senão otimista, um tanto mais perspectivista para com as produções fílmicas. Fazendo referência ao “cinemanovista” que surgiu no mundo pós-Segunda Guerra Mundial, as sinalizações apontadas pelo autor nos direciona a explorar um cinema que tenta romper com as narrativas conformistas e convencionais, indicando em sua forma de elaboração um ato de resistência aos padrões que o mercado capitalista impõe, carregando um potencial crítico que tanto foi negado no cinema industrial. Ao fazer a análise da antítese da arte pela arte e da arte engajada, Adorno (1986a) sai em defesa das vanguardas artísticas e destaca dentre seus procedimentos técnicos o uso da montagem, mostrando que seria esta técnica que não interferia nas coisas, mas que organizaria numa constelação. Tal montagem denominada expressiva/intelectual, feita pelos soviéticos, produziam um estranhamento singular da totalidade da vida. O principal representante deste tipo de montagem é Sergei Eisenstein (1990) que, ao apresentar várias formas do filme e seus métodos de montagem, possibilita uma experiência estética que ultrapassa o mero adestramento. Para esse cineasta, a montagem era o “nervo” do cinema. Sua técnica de montagem consiste em justapor imagens para que se possa despertar sentidos e interpretações. Adeptos de um “cinema verdade”⁷ esses cineastas inspirados na arte de vanguarda faziam uma oposição ao cinema das narrativas clássicas e românticas que tentavam direcionar o olhar do espectador.

Ao recorrer a técnicas que visam romper com as determinações do mercado, tal oposição que aponta a possibilidade de pensar um processo formativo e de reeducação dos sentidos é viável através da incorporação da dialética negativa. Como forma de resistência e superação na filosofia adorniana, sua dialética negativa é deduzida da frustração do conceito de consciência esclarecida, já que através da mitificação da ciência nos colocamos sob uma nova forma de domínio, a saber, a

⁷ Para Glauber, seria “um tipo de documentário em que se usa o som direto, entrevistando pessoas, personagens, e recolhendo som da realidade, fotografando de uma forma direta, procurando captar o maior realismo possível, daí a palavra verdade; ou seja, um tipo de documentário que procura pelo som e pela imagem refletir uma verdade, uma realidade.” (1981, p.37).

racionalidade técnica. Como teórico de uma ontologia subjetivista que tenta fugir de uma totalidade, mediação ou conciliação, a dialética adorniana, pautada em uma negação determinada, aponta para esclarecer que o todo é ilusão. Tal dialética vem em confronto à identificação totalizante que o mundo administrado impõe. Adorno vai de encontro à manutenção de uma totalidade em prol da identificação e pertencimento do indivíduo na sociedade. Essa noção de totalidade sacrifica sua singularidade e não respeita as contradições e diferenças. Ao considerar o que fica de fora, Adorno (2009) aponta que a contradição é o não-idêntico sob o aspecto da identidade, aquele elemento que escapa desse *status quo*. No caso particular dos filmes é analisado o termo *antifilme*, percebendo-o como o não-idêntico presente em obras capazes de favorecer a autocrítica e convidar o espectador à reflexão. Ao conceito de *não-identidade* é estabelecido uma relação com a *não-imediatez* das obras de arte, uma vez que quanto mais uma obra pretende não ser arte, mais ela é na visão do autor.

Ao afirmar que obras que não dominam inteiramente a técnica industrial e que deixam escapar algo de incontrolado possuem um caráter libertador, Adorno está se referindo a obras que são incertas e que não fazem da técnica seu fim último, a mantendo como lei negada. Privilegiando a forma em detrimento ao conteúdo, Adorno sugere que o modo como o filme é concebido pode atuar denunciando o caráter manipulador que a indústria da cultura impõe. Filmes que carregam o *antifilme*, se opondo ao preestabelecido, se distanciariam do caráter meramente industrial, o que possibilitaria reações diversas e críticas daquilo que está sendo posto na tela. O filme, expressão de imagem e som, se configura como enigma ao fazer uso de uma técnica de montagem capaz de nadar contra a corrente das narrativas clássicas que não favorece uma experiência de fato subjetiva, mas sim uma fruição baseada em captar as emoções e manter o controle sobre o indivíduo. Produções cinematográficas que não se entregassem irrefletidamente a tecnologia (ADORNO, 1986b) alcançariam sua emancipação.

A partir do conceito de *desartificação da arte* (*Entkunstung*) abriremos o terceiro capítulo intitulado **Teoria estética de Adorno e a sobrevivência das obras de arte** para pensar o papel da arte na contemporaneidade, a atuação e o poder da *indústria cultural* atuando na formação de indivíduos dependentes. A este processo se entende o momento em que a arte perde a sua essência e se torna mero produto. A obra deixa de ser o que é, se aproxima do indivíduo ao ponto de se tornar objeto de

desejo e consumo. Nesse processo surge o sintoma da *paixão pelo palpável*; o comportamento contemporâneo perante a arte é regressivo, pois na era de superprodução a arte comercial perde autonomia e fica à mercê dos interesses mercantis. Ao se desqualificar, a arte torna-se coisa entre as coisas. Nesse contexto, o termo *kitsch* deve ser evidenciado: localizado no seio da indústria cultural e da produção de massa, pois retrata a arte vulgar, designando o mau gosto artístico e as produções inferiores que estão à serviço da ideologia dominante e da manutenção de uma consciência coletiva.

Não se deve desvincular a concepção de arte em Adorno de seu compromisso social, visto que analisar a arte na contemporaneidade é uma forma de denunciar a exploração que ela sofre pela lógica do mercado. Para o autor, a arte só resiste como crítica. Dessa forma, é importante perceber a diferença entre uma arte produzida sob os moldes da lógica capitalista vigente (*arte de entretenimento*) e uma arte capaz de resistir e romper com o esquematismo imposto (*arte autêntica*). Não se trata aqui de delinear ou classificar os tipos de obras ou artistas que se enquadram nessas denominações, mas orientar uma pesquisa que tenha como foco alcançar pressupostos capazes de conduzir a uma reeducação da sensibilidade/sentidos, ao estabelecer uma crítica da cultura, e de voltar nossos sentidos para uma nova forma de experiência que a indústria da cultura não favorece, visto que apenas promove entretenimento e instantes de felicidade que nunca são saciados. A formação estético-cultural caminha junto do que Adorno pensa de um educar emancipatório. Em um mundo desumanizado, a apropriação crítica da cultura abre espaço para uma formação cultural capaz de atuar no processo de humanização do indivíduo. Se pensamos em uma reconciliação do indivíduo para com a natureza, o caminho passa sem dúvida pela arte e pela educação. Neste caso, uma arte e uma educação que mesmo dentro desse sistema que sufoca a todos, resistem e existem pautados em uma razão negativa se opondo às práticas de dominação.

O conceito de *catarse*, presente em sua *Teoria Estética* (1970), é fundamental para esta pesquisa, pois é apresentada como uma potencialidade formativa, que sai do campo da concepção aristotélica de fruição, criticada por Adorno por se concentrar apenas no conteúdo e produzir uma catarse puramente emocional. Em Adorno (2003b), há a saída do campo da catarse focada no sujeito, rumo ao encontro do objeto. Nessa inversão, a catarse ocorre no próprio objeto, sendo um traço da própria obra de arte. A essa categoria se une a relação entre *conteúdo* e

forma, pois é no movimento dialético entre conteúdo e forma que a catarse se revela, propiciando a abertura para o novo ou o não-idêntico.

Adorno confere uma grande importância à arte em seus estudos, fato que não se pode negar ao transitar em seus textos. Seu discurso, desse modo, objetivava conferir à arte uma importância como autêntica expressão do conhecimento. Valorizar a arte, contudo, significa em seu pensamento algo mais do que a reflexão estética. Ela se torna relevante quando está inserida em uma crítica da cultura, da sociedade capitalista, da razão científica, da cultura do entretenimento e alienação das consciências. Interrogar e buscar os porquês dos resultados obtidos pela ciência, confere à arte uma dimensão epistemológica. O que se percebe é que não se pode, pois, desvincular o discurso estético de Adorno de seu projeto da Teoria Crítica.

Recorrendo ao cinema revolucionário de Glauber Rocha e sua *Trilogia da Terra*, encaminhamos nosso quarto capítulo, **O antifilme de Adorno e o cinema revolucionário de Glauber Rocha**, para finalizar a pesquisa que busca a formação através da experiência estética. Percebendo a formação como algo muito mais amplo e que foge das instituições formais, a arte se torna uma ferramenta aliada a este processo e pode ser utilizada para proporcionar ao indivíduo experiências que o movimente para se tornar um sujeito crítico e autônomo, através de uma reeducação dos sentidos, os quais se encontram domesticados e orientados aos eternos clichês sem originalidade e banais.

Nesse momento da pesquisa, pretendemos evidenciar os aspectos formais (técnica de montagem) desses filmes, para pensar como o contato com tais obras podem tirar o espectador da mera passividade e o colocar na posição de espectador crítico, o qual que se inquieta, dialoga com a obra e rompe com a passividade que tenta igualar os pensamentos. O espectador crítico, portanto, é aquele que não aceita o óbvio e que, ao buscar desvelar os enigmas propostos pelo filme, se contrapõe à domesticação que a sociedade industrial favorece. Para Adorno (2008), esse espectador crítico seria aquele interessado e atento ao que é apresentado pelos filmes, buscando desvendar o teor de verdade das obras.

Vale destacar que Adorno sempre tentou separar arte e política⁸, uma vez

⁸ Fato que se mostra bastante controverso, visto que toda arte é política. Fala e diz algo. Inquieta e movimenta o outro que a contempla. Importante perceber que Adorno se desvincilhava de uma arte política tendencionista, capaz de influenciar e conduzir as pessoas a uma consciência coletiva, tal como a indústria da cultura comumente faz.

que, para o autor, a mesma atenção dada à arte, que se constitui pela indústria cultural, deve ser direcionada àquela que se pretende ir contra esse sistema industrial. Neste momento da pesquisa, é importante reforçar, para ser fiel aos escritos e constatações do autor frankfurtiano, que o foco se direciona à prevalência da *forma* em detrimento ao *conteúdo* do filme. Percebendo como o fluxo de imagens nas obras destacadas são capazes de favorecer um *caráter enigmático*, instigando o indivíduo a um diálogo constante que não cessa, pois sempre há o que se desvendar. O impacto causado por seus filmes é provocado por uma catarse que afasta a possibilidade de facilitar a relação do indivíduo que contempla a obra, pois ela está em constante movimento. Nesse tipo de experiência, o espectador se sente desafiado a enfrentar os enigmas que a obra oferece, a possibilidade de constituir uma subjetividade autônoma se dá nesta tentativa de desvendar os enigmas contidos na obra. Será examinando os conceitos de *não-identidade*, *cinema*, *antifilmico* e *uma arte de resistência* à lógica do mercado que a pesquisa pretende avançar nos textos adornianos que contemplam a temática em questão e nas obras filmicas de Glauber Rocha.

Ao contestarem a falta de originalidade de filmes comerciais, os movimentos cinemanovistas buscavam produzir obras que não se submetessem totalmente à intencionalidade ideológica capitalista, mas que confrontassem essa ideologia, a fim de superá-la. Importante salientar que esses filmes não estavam neutros dentro da indústria da cultura, mas objetivavam confrontá-la, tensioná-la a partir de dentro. Esse ato de resistência se efetivaria em um potencial de negatividade do cinema para despertar no indivíduo sua reflexão e reeducar seus sentidos e sentimentos, já que a indústria cultural atua reprimindo-os ao oferecer esquemas prontos e uma arte ligeira, voltada para a diversão e entretenimento.

Sem dúvida, se existiu um contato com os novos cinemas, Adorno o teve com o *Novo cinema Alemão*. No entanto, é importante destacar que diversos países se preocuparam em explorar as técnicas cinematográficas para propiciar novos campos de experiência e originar um novo fazer artístico. Marcado por um realismo pós-guerra, o *Cinema Novo brasileiro* vem retratando a vida cotidiana das ditas camadas marginalizadas neste país de terceiro mundo. Com nomes como: Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Helena Solberg, Roberto Santos, Paulo Saraceni, Joaquim Pedro, dentre outros, o Cinema Novo se opõe ao cinema tradicional brasileiro (chanchadas, filmes de entretenimento) que carregava o estilo “hollywoodiano”. Mas,

foi Glauber Rocha que mudou o cenário do cinema no Brasil e no mundo, com filmes influenciados pelas vanguardas modernistas com sensibilidade concretista que muda a forma de fazer cinema, explorando e tensionando as técnicas de montagem, aberto para a improvisação e aos estímulos nas tomadas no período de filmagem.

Com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, Glauber Rocha nos faz adentrar ao sertão messiânico de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), a um mundo individualizado em direção ao conformismo encarnado em *Terra em Transe* (1967), e nos faz perceber uma crítica capitalista apocalíptica em *A Idade da Terra* (1980), o que nos leva à experimentação e à quebra com qualquer narrativa linear. Preocupado em fugir dos esquematismos⁹ do mercado e em valorizar a realidade na qual estava inserido, Glauber Rocha mostra a herança que vinha desde os trabalhos dos neorrealistas que já anunciavam um cinema crítico ao modelo dos estúdios e saíam para as ruas retratar a realidade. Seus filmes vinham em paralelo aos seus escritos, pois muitos destes ensaios convergiam para o enredo de seus filmes, visto que sua preocupação era retratar um cinema revolucionário que se voltava para a formação da sociedade na qual nasceu.

Vale mais uma vez ressaltar que a preocupação que norteia a pesquisa é a reivindicação de uma formação estético-cultural, que não se utiliza da arte apenas como fruição, mas como apropriação crítica da cultura, pois a educação para a sensibilidade e a formação cultural são demandas que completam o processo de humanização, que deveria ser garantido pela formação educacional. Dentro do capitalismo organizado e envolto do positivismo das ciências, é diagnosticado o definhamento da experiência ou uma experiência sem sujeito, já que este é constantemente anulado. Uma nova forma de experiência é exigida para dar conta de uma realidade fragmentada, por isso a “forma” como a arte se apresenta é de suma importância. A recepção deve inquietar e não ser de fácil assimilação; o caráter fragmentário favorece este tipo de experiência, justamente por tratar de um todo (sociedade) que se desfez e do qual restam apenas fragmentos.

⁹ No excurso II da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno mostra a relação do esquematismo com a indústria cultural, especifica o papel assumido pelo esquematismo na sociedade industrial e chama a atenção para o modo como a percepção da realidade em geral é condicionada pela razão instrumental, que se coloca à serviço do capital industrial. Adorno salienta que “Kant antecipou de modo intuitivo o que somente Hollywood realizou conscientemente: as imagens são pré-censuradas, já em sua própria produção segundo os padrões do entendimento em cuja medida elas devem ser vistas posteriormente. A percepção, por meio da qual o juízo público se encontra confirmado, já era direcionada por aquele antes que ela aparecesse” (2006, p. 73).

Fazendo oposição à indústria cultural, o filme seria uma arte como reposição objetivadora de uma experiência crítico reflexiva, experiência esta que se ancora em uma arte capaz de se confrontar com a identidade compulsória imposta pela sociedade administrada. Nessa perspectiva, para além da análise individual dos três filmes, é evidenciado o projeto de um quarto filme tendo o espectador crítico como coautor, possibilitando uma nova forma de experiência. Essa ideia surge a partir de uma carta de Glauber, em 1981, ao diretor cinematográfico Tom Luddy, na qual é vislumbrado a exibição dos três filmes que compõe a *Trilogia da Terra* ao mesmo tempo, possibilitando ao espectador uma experiência única e de quebra com os moldes convencionais de exibição cinematográfica. Tal experiência promove uma construção livre por parte daquele que contempla, ao estabelecer novos sentidos e relação com o que está posto na tela, sem direcionamentos prévios. Através de uma montagem dialética, a ideia não é somar em uma simples síntese as imagens apresentadas, mas potencializar as dissonâncias existentes.

Adorno (1986b) aponta indícios de que a indústria cultural possui características de superação dentro da sua própria ideologia de dominação, ao afirmar que, na tentativa de manipular a massa, a própria ideologia da indústria cultural acaba por ser tão antagônica quanto a sociedade à qual se destina. O antídoto para suas próprias mentiras é encontrado dentro de seu sistema. Logo, a possibilidade de uma crítica volta a ser possível. Por participar da história como arte e ideologia, o cinema deve ser visto como uma forma de manifestação artística que contribui para a educação dessa sensibilidade e despertar crítico, contribuição esta que ocorre no confronto com as regras impostas pela indústria cultural que, em nome do progresso, condiciona a barbárie.

2 ESCLARECIMENTO E INDÚSTRIA CULTURAL

O efeito de conjunto da indústria cultural é o de uma antidesmitificação, a de um antiiluminismo (anti-Aufklärung), nela, como Horkheimer e eu dissemos, a desmitificação, a Aufklärung, a saber, a dominação técnica progressiva, se transforma em engodo das massas, isto é, em meio de tolher a sua consciência. Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente. (ADORNO, 1986a, p. 99).

A teoria crítica de Theodor Adorno é compreendida como um “pensamento de conteúdos”, uma verdadeira constelação de conceitos que se entrelaçam e fazem com que o leitor não receba sua obra de forma acabada, mas com a certeza de que a cada vez que adentrar aos pensamentos adornianos seja possível novas interpretações, interlocuções e diálogos, constituindo uma filosofia que convida para o debate dialético sem fechamento.

Dessa forma, Adorno mostra que a teoria deve mergulhar no heterogêneo, no qual não há certeza de categorias preestabelecidas. Sua filosofia não é fechada, não possui um sistema unificado. Ela vai além, engloba sistemas e utiliza-se de todos os recursos para compreender e elaborar um pensamento que possibilite uma melhor compreensão sobre o mundo. Por isso, sua teoria crítica se mostra tão complexa, pois pretende ser interdisciplinar, recusando o propósito de instaurar um sistema. Em seus textos, podemos identificar um constante diálogo entre conceitos tanto no campo da filosofia quanto da sociologia da cultura.

Importante salientar que fazer crítica à elaboração de um sistema não significa diminuir a pertinência da teoria proposta por Adorno. Essa recusa do filósofo frankfurtiano demonstra que, para evitar o ceticismo e conservar a força da teoria, torna-se necessário conservar a insistência sobre a possibilidade de conhecer, próprio do pensamento sistemático. Dessa forma, sua posição não caracteriza descartar esse procedimento; como podemos ver “a crítica do sistema e o pensamento assistemático permanecerão exteriores enquanto não puderem liberar a força de coerência que os sistemas idealistas adscreveram ao sujeito transcendental” (ADORNO, 1992, p.36).

A rejeição em propor um sistema é uma forma de entender a própria filosofia de Adorno e sua pretensão com sua *Dialética Negativa* (1966): ter a consciência da diferença e da impossibilidade de abarcar o todo por meio do simples pensamento. Nas palavras do autor, “uma filosofia especulativa, sem alicerce idealista, requer fidelidade ao rigor para quebrar a reivindicação autoritária de poder”

(ADORNO, 1992, p. 29).

Ao criticar a noção de uma causa originária, seu pensamento vai em direção oposta às filosofias pretensiosas de estabelecer princípios fundantes, delimitando ontologicamente uma esfera de origens absolutas. Liberto da incessante procura de “fundamentos”, o modo ensaísta de Adorno, ao orientar a especulação para objetos específicos, parte daquilo acerca do qual “quer falar”. Ele opera com conceitos pré-formados culturalmente, fazendo teoria crítica de alerta acerca da sociedade de seu tempo, mas que não perde seu caráter de atualidade com o passar do tempo, pois a avaliação feita pelo autor circunscreve um diagnóstico dos entraves que a sociedade impôs a si mesma e não consegue ver vias de saída.

O exílio nos Estados Unidos fez com que Adorno vivenciasse as novas transformações da sociedade e percebesse o quanto desgastada a arte e a vida das pessoas se encontravam. Ele passa, então, a desenvolver sua teoria sobre algo que se apresentava fortemente adaptado aos indivíduos e amparado pelo sistema capitalista vigente e que é o ponto de partida para esse trabalho, a *indústria cultural*, expressão que faz com que o referido autor elabore uma crítica da massificação dessa indústria, questionando o seu desenvolvimento em detrimento ao desenvolvimento intelectual dos indivíduos. Em sua obra conjunta com Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, esta questão nos é apresentada em forma de uma crítica à sociedade de mercado que não persegue outro fim que não o do progresso técnico. Esse progresso vinha como uma promessa do esclarecimento (*Aufklärung*) proposta pela Modernidade, mas fracassa ao anular as subjetividades do indivíduo, inserindo-o em um sistema de dominação e manutenção da ordem vigente. Desse modo, “Por mais que a racionalidade tivesse empreendido esforços para libertar o homem do pensamento mítico, este permanecera preso ao nexos da própria racionalidade” (JAY, 1988, p. 36).

Mesmo com seu estilo paratático, contrário a definições, difícil de sintetizar, a reflexão nesse primeiro momento propõe articular quatro conceitos de Adorno: *esclarecimento*, *progresso*, *bárbarie* e *indústria cultural*, que se entrelaçam e são necessários para entender os motivos que conduzem à falência da arte e a busca de uma sobrevivência desta na Contemporaneidade.

O conceito de *indústria cultural* é referência essencial para qualquer tentativa de compreensão da teoria estética de Adorno, bem como a aproximação entre imagem e movimento que se estabelece no cinema. Importante salientar que

falar de *indústria cultural* não se trata de uma cultura produzida pela massa para consumo próprio, mas sim de um ramo ligado à produção industrial sob os padrões dos grandes conglomerados característicos da fase monopolista do capitalismo. A indústria da cultura intervém na arte impedindo a integração do diverso e, em vez de resguardar sua autonomia, a suprime.

2.1 O esclarecimento como ilusão?

O esclarecimento, promessa do mundo moderno, se converte em uma nova forma de dominação através da mitificação da ciência. Diante do mundo administrado, a desumanização nega ao indivíduo os pressupostos para a sua formação. O esclarecimento pretendia desencantar o mundo, tornando-o calculável e previsível, devolvendo a autonomia ao indivíduo. Para Adorno, o século XX contrariava toda essa ideia de um progresso baseado na razão humana como elemento capaz de conduzir ao progresso, mas que, do mesmo modo, também condicionava o ser humano ao retrocesso, à barbárie. Percebemos que “a razão mais substantiva e sintética, que o idealismo alemão denominou *Vernunft* – em oposição à razão puramente analítica, *Verstand* (intelecto ou compreensão) –, havia sido eclipsada” (JAY, 1988, p. 36).

Percebemos conceitos de *progresso e barbárie* diluídos em diversos textos de Adorno, tais como: *Dialética do Esclarecimento* (1944), *Minima Moralia* (1951) e *Educação e Emancipação* (1971). Já o conceito de *esclarecimento*, que se alinha ao de progresso recebe, uma crítica bastante consistente na *Dialética do Esclarecimento*, em seu primeiro capítulo intitulado *O conceito de esclarecimento*. Ao evocar, no início de sua *Teoria Estética* (1970), a própria questão sobre a sobrevivência da arte, faz-se necessário analisar os conceitos destacados nesse ponto para adentrar a filosofia da arte de Adorno, principalmente no que norteia a pesquisa em questão, a saber, buscar elementos de uma arte autônoma que ainda sobreviva na Contemporaneidade. Precisamos caminhar pelas críticas de Adorno ao mundo administrado para compreender que nada escapa dessa administração, tampouco a arte convertida em mercadoria dentro da *indústria cultural*, conceito chave no pensamento do autor.

O homem acredita que sua superioridade frente à natureza o conduz ao progresso e ao domínio de toda técnica descoberta. Para Adorno (2006, p. 18), “o que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens”. Dessa forma, o esclarecimento elimina o resto

de sua própria autoconsciência. Nesse processo de esclarecimento, a razão se confronta com as explicações provenientes do mito e da magia. A ciência se sobrepõe à religião e aos poucos trava uma relação de antítese com a arte que, por sua vez, é colocada de lado para no fim se sobressair à ciência como promessa do uso devido da razão. A arte se torna cópia, mera repetição de um real danificado, no qual vemos que

enquanto signo, a linguagem deve resignar-se ao cálculo; para conhecer a natureza, deve renunciar à pretensão de ser semelhante a ela. Enquanto imagem, deve resignar-se à cópia; para ser totalmente natureza, deve renunciar à pretensão de conhecê-la. Com o progresso do esclarecimento, só as obras de arte autênticas conseguiram escapar à mera imitação daquilo que, de um modo qualquer, já é. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 27).

Para Adorno e Horkheimer (2006), a antítese entre ciência e arte, em que estas são separadas como domínios culturais visando torná-las administráveis, faz com que elas se confundam como opostos devido às próprias tendências. A arte sob o prisma das técnicas da ciência neopositivista acaba por se tornar mais um mecanismo de controle das emoções e reações dos indivíduos. Tais técnicas findam por limitar e impossibilitar uma produção artística inédita, passando a ser reduzida a meras repetições do todo já existente. A arte que deveria servir como meio de conhecimento e despertar da imaginação, ao ser inserida no processo de dominação, deixa clara a “regressão” da humanidade, isto é, retorno da cultura à barbárie.

Nesse sentido, as técnicas científicas buscam compreender o mundo de forma objetiva – com traços de progressos e retrocessos –, anulando a subjetividade ao colaborar com uma sociedade orientada por princípios mercantis que entende o ideal de esclarecimento como libertação humana. É a partir disso que Adorno elabora sua crítica a essa sociedade moderna, identificando que as noções de emancipação e conhecimento se relacionam a um fator em comum, o esclarecimento. Adorno, desse modo, identifica que há um remanejamento da dependência, pois uma vez livres do fanatismo religioso, os indivíduos buscam encontrar algo em que possam depositar a sua confiança. Assim, o fanatismo religioso é substituído pelo ideal de progresso da dominação técnica, no qual mito e racionalidade não caracterizam uma oposição entre si, como fizera acreditar a tradição.

Adorno e Horkheimer apontam em *O conceito de esclarecimento*, que “os mitos, tal como os trágicos os acharam, encontram-se já sob o signo daquela disciplina e poder, que Bacon endeusava como o objetivo” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.

24). Isso nos faz crer que só mudaram as práticas, alternando a submissão de outrora das tribos em crenças e superstições para o comando sobre os trabalhadores não livres que também são subjugados. Para os autores, a tese central no início da *Dialética do Esclarecimento* é de que “O mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.15). Para Rodrigo Duarte (2002), essa tese pode ser resumida pela ideia de que o processo civilizatório, no qual os homens aprenderam progressivamente a dominar a natureza em seu próprio benefício, acaba por se converter em seu contrário, em barbárie, ou seja, o progresso se configura na sua antítese. Em sua obra *Antropologia do Cinema*, Canevacci (1984, p. 86-87) complementa ao afirmar que

[...] entre as “maldições mitológicas” que o homem traz consigo, desde a origem de sua civilização até a cibernética da produção, está o antropomorfismo. [...] Agora que os vícios humanos não são mais projetados e nos deuses, nem a angústia do incognoscível é projetada em Deus, o robô e o hotel Overlook aparecem como nova válvula de escape para canalizar e remover as “inconfessáveis” questões da humanidade. [...] Agora que os deuses estão *démodés* e que a epopeia foi substituída pelo cinema, são as máquinas que sofrem a antropomorfização e se tornam objetos da projeção dos vícios humanos: seu espelho e sua tela.

Ao evidenciar a noção de esclarecimento pautada na razão humana, a Modernidade abriu espaço para o nascimento de um novo tipo de racionalidade – a instrumentalizada – que domestica o sujeito. No entanto, a razão ativa ou criativa escapa aos indivíduos que reivindicam, ainda, uma autonomia. O esclarecimento pautado em uma racionalidade tecno-científica é visto como uma ilusão na Modernidade, na qual o alto grau de civilização mostra a reificação típica do capitalismo monopolista, pois tudo é produzido a fim de propagar a ideologia dominante para manutenção do *status quo*. Assim, “a regressão das massas hoje é a incapacidade de ouvir o inaudito com seus próprios ouvidos, de poder tocar com suas próprias mãos o intocado, a nova forma de cegueira, que substitui toda aquela derrotada, mítica” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 49).

Para evidenciar como, mais à frente nessa pesquisa, a arte autêntica, aquela com possibilidade de escapar à *pseudomorfose* (falsa formação), possa se tornar uma tentativa de saída desse sistema culturalmente totalizado, é preciso corroborar que a *Dialética do Esclarecimento*, por se tratar justamente de um “desvendamento genealógico”, chama a atenção que o *Alfklärung* de seu título alemão não se refere de fato ao Iluminismo do século XVIII, mas ao esclarecimento que se foi

performando como modelo de razão. De tal maneira que, para elucidar a barbárie do capitalismo atual, Adorno e Horkheimer viram necessidade em retornar não somente ao surgimento da economia liberal pelas revoluções burguesas, mas sim, voltar até a raiz do pensamento ocidental no ambiente pré-burguês, ou seja, o momento mesmo do nascimento dessa razão que selaria o destino da civilização como se fora um destino natural: precisamente o nascimento do esclarecimento como desencantamento do mundo, um elemento próprio do mito grego que, ao mesmo tempo, é aquilo que rompe com o pensamento mitológico. Notamos, então, que a crítica é justamente que a razão científica, a qual se iludiu como esclarecimento, nunca saiu dos limites primitivos do pensamento mitológico, reproduzindo inclusive sua repetição e, com isso, suas práticas bárbaras. A grande narrativa de Odisseu nada mais é do que a representação do início épico do processo de civilização esclarecida, “que apaga os monstros através da dialética produtiva de auto-sacrifício e auto-afirmação de si” (CANEVACCI, 1984, p. 88). A humanidade tal como os animais diante do perigo, finge-se de morta para sobreviver. Nesse caso específico da sociedade administrada, fingir-se de morto é anular a sua subjetividade, anular a si mesmo.

Em *Eclipse da razão* (1947), Horkheimer compreende que a *razão instrumental*, oriunda do desenvolvimento científico, deveria ter pretensões de progresso, mas ao se tornar cientificista se opõe à razão crítica e fundamenta uma forma de fazer ciência pautada nos fins a serem alcançados, sem se preocupar com os meios necessários para atingir tal objetivo, pois toda produção é orientada pelo lucro. Esta forma de racionalidade existiu ao longo da história, mas tornou-se dominante nas sociedades capitalistas democráticas liberais pós-Iluminismo. Podemos falar de racionalidade instrumental sendo dominante no sentido de que molda as práticas de pessoas e instituições. Então, na sociedade capitalista, a elite econômica, ou seja, a classe capitalista, produzirá e /ou venderá quaisquer mercadorias que sejam o meio mais eficaz de obter lucro. Esse contexto favorece o desaparecimento do sujeito autônomo, pois este passa a ser visto puramente como um meio para ser explorado, ao mesmo tempo em que modifica o modo como o indivíduo conhece as coisas, visto que a cognição passa a ser definida apenas em termos de eficiência. Para Horkheimer (1976), os conceitos tornaram-se dispositivos simplificados, racionalizados e que economizam trabalho. É como se o próprio pensamento tivesse sido reduzido ao nível dos processos industriais.

A *razão instrumental* domina a imaginação dos que vivem sob ela, tornando o saber uma técnica, o que importa não é o fato se as teorias são ou não verdadeiras, mas sim funcionais, úteis. Este tipo de razão se caracteriza por racionalizar para dominar. As obras de arte produzidas sob este tipo de razão visam cumprir demandas utilitárias, com uma linguagem uniforme alcança a todos, configurando o que chamamos de massificação.

A capacidade de resistir e se opor aos mecanismos de manipulação a uma razão que torna as ideias automáticas e inibe o pensamento crítico se torna difícil, visto que há um atrofiamento que impossibilita o indivíduo de fazer uso de sua autonomia. “O antropomorfismo, em sua nova veste de ‘ficção científica’, envolve o esplendor da tecnologia e, ao mesmo tempo, essa última regride ao animismo mais datado” (CANEVACCI, 1984, p. 87). Notamos que o avanço técnico se faz acompanhar do processo de desumanização. Dessa forma, o progresso acaba por anular a própria ideia de sujeito autônomo.

Essa crítica ao conceito de esclarecimento e o modo que esta atesta a decadência da formação do indivíduo não é nova na filosofia da Europa central. Adorno avalia a própria cultura e o quadro social de sua época, evidenciando os fluxos e contrafluxos da modernidade. A cultura alemã foi um retrato vivo e vivenciado de perto pelo autor. Em nome de um “progresso”, a barbárie tomou forma. A Alemanha culta de Goethe desembocou em uma Alemanha da “irracionalidade racional”, um paradoxo vivo no qual se pôde sentir a força do progresso nas mãos esmagadoras de quem detinha o poder.

Mas apesar de todo pessimismo em cima do processo de esclarecimento da era moderna, Adorno deixa vivo em seus textos esperanças capazes de superar o poder hegemônico da ciência moderna: por mais que estejamos inseridos em um sistema ofuscado, ele não o torna insensível à negação. Como sugere em um de seus textos sobre *A teoria freudiana e a propaganda fascista* (1951), o controle ideológico e psicológico pode sumir quando os indivíduos subitamente perceberem o caráter inverídico do encantamento, levando este estado de controle ao colapso. Mesmo imerso na desilusão que o período pós-guerra traz, o que podemos perceber dentro da crítica ao esclarecimento é uma tentativa dos autores de insistirem em encontrar uma saída para a realização do *Aufklärung* (esclarecimento) pautado em uma racionalidade crítica reflexiva, cuja razão atinja uma potencialidade ainda não alcançada, favorecendo o aparecimento de um sujeito crítico.

2.2 Progresso como marca da era moderna

Em 1962, Adorno proferiu uma conferência intitulada *Progresso*, na qual expõe a própria dificuldade de abordar o termo e nos leva a uma leitura para mostrar de forma mais clara esta noção. Ao fazer crítica à noção de progresso como algo natural da evolução da história, o autor situa a crítica como elemento central da sua visão atual da sociedade, contribuindo para a elaboração de suas ideias sobre a cultura/arte em geral, que passa a ser submetida pelos moldes da lógica do capital.

O que constatamos é que o desenvolvimento cultural e tecnológico também propiciou a máxima barbárie alemã, em especial a Segunda Guerra e o holocausto. Para Adorno, a liberdade depende do esclarecimento (*Aufklärung*) que, contudo, recai em mito. Ao pensar numa reelaboração do passado, o autor busca resgatar uma esperança soterrada, aquela de que o homem se reconcilie com a natureza, atestando, assim, uma vida mais justa. O conceito de progresso é filosófico em sua capacidade de se contrapor à própria sociedade, pois ele vem desta e a confronta com a realidade. Tentar reduzir a um fato, ideia, atesta sua própria contradição, pois “o momento iluminista nele, que se consuma na reconciliação com a natureza na medida em que conjura os espantos desta, está irmanado ao da sua dominação” (ADORNO, 1992, p. 223).

No entanto, mais à frente em sua conferência, Adorno dirige sua atenção a compreender esse termo e o insere nesse processo dialético, no qual o progresso significaria:

[...] sair do encantamento, também daquele do progresso que é ele mesmo natureza, por uma humanidade cônica da sua própria naturalidade e capaz de pôr termo à dominação que impõe à natureza, através da qual prossegue a da própria natureza. Nessa medida se poderia dizer que o progresso se dá no ponto em que termina. (ADORNO, 1992, p. 224-225).

Perante o avanço tecnológico e as falsas promessas da indústria cultural, a ideia de progresso está atrelada a de decadência, pois se configura em sua própria antítese, eis a *dialética do progresso*. A racionalidade calculadora, correlata ao progresso técnico, teve na Modernidade uma perda em relação às sociedades pré-modernas: a tecnificação privou os gestos humanos de toda liberdade e de toda experiência, condicionando o esvaziamento de nossas emoções. Fato este que Adorno percebe e orienta para uma reeducação dos sentidos nessa era do alto

desenvolvimento tecnológico. Com o progresso, os homens deixam escapar o componente humano da cultura. A grande arte moderna, a obra de grandes autores como Kafka, Beckett ou Baudelaire, é testemunha angustiada dessa decadência do sujeito humano envolto pela vida moderna. Assim, produzir arte com potencial de conhecimento se torna um desafio a ser alcançado no mundo administrado.

A perda significativa da experiência é condicionada por uma relação de proximidade e contato com o outro através dos produtos que o mercado lança com o propósito de unir e criar uma falsa aproximação. Porém, na verdade não passa do substituto para uma imediatidade social que é bloqueada às pessoas. Mas ao ser forçado a passar pelo filtro da indústria cultural, os produtos produzidos criam a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento do mundo fornecido pelos produtos consumidos. Percebemos que,

[...] atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104).

Ao confundir o que é totalmente mediatizado com o que os indivíduos realmente precisam, há um fortalecimento da regressão. Com o incremento da técnica e avanços que podem proporcionar progresso, recaímos na regressão que conduz, na visão de Adorno (2008), a um estágio de “emburrecimento”. No processo de produção e reprodução os sentidos embrutecem e regridem, condicionando uma degradação da subjetividade e o encolhimento da expressividade humana como processo de autodeterminação e crítica.

O conceito de progresso é “dialético no rigoroso sentido não metafórico do termo, de que a razão, seu órgão, é uma; de que nela não convivem justapostas uma camada dominadora da natureza e uma reconciliadora, mas que ambas compartilham todas as suas determinações” (ADORNO, 1992, p. 226-227), ou seja, cada momento se desdobra no seu outro.

A partir disso, podemos perceber uma influência de Walter Benjamin¹⁰, que é um autor de constante diálogo com Adorno. A reflexão sobre o progresso visita a

¹⁰ Dentro do grupo da chamada Teoria Crítica, da qual participou de maneira mais ampla, Benjamin foi o primeiro a questionar a ideologia do progresso. Adorno manteria, assim, o rumo das posições gerais levantadas por Benjamin em relação ao conceito de progresso, apesar de algumas mudanças posteriores.

tese VII da obra *Teses sobre o conceito de história* (1940) de Benjamin, mostrando que, ao encenar o Anjo da História lançado ao futuro por uma tempestade que o afasta do paraíso, este é responsável pela criação do caos, do próprio “progresso”. Essa alegoria é importante para que possamos pensar nas transformações que o avanço tecnológico traz que, na verdade, é a própria catástrofe, como mostrou a realidade viva dos campos de concentração.

Ainda na conferência de 1962, Adorno se refere às *Teses benjaminianas* como o pensamento mais pertinente sobre a crítica da ideia de progresso, fato que se confirma ao compartilhar o pensamento de Benjamin em se recusar a confundir o progresso da técnica com o conhecimento da humanidade.

A consciência disso anima a polêmica de Benjamin contra a simbiose entre progresso e humanidade, nas teses sobre o conceito de história – a reflexão de maior peso para a crítica da ideia de progresso feita ao lado daqueles que em termos sumariamente políticos são associados aos progressistas: “Tal como ele se afigurava na cabeça dos social-antidemocratas o progresso foi, uma vez, um progresso da própria humanidade (não apenas das destrezas e conhecimento)”. Por menos, contudo, que a humanidade enquanto tal avance conforme o lema publicitário do sempre-melhor-e-melhor, tampouco cabe uma ideia de progresso sem a de humanidade; o sentido da passagem de Benjamin seria então mais propriamente a censura aos social-democratas, por terem confundido o progresso de destrezas e conhecimentos com o da humanidade, do que a intenção de erradicar o progresso da humanidade da reflexão filosófica. (ADORNO, 1992, p. 219).

Essa reflexão, apresentada nesta conferência de 1962, abre espaço para pensarmos a *dialética do progresso*. Com profunda desconfiança da conceituação abstrata, a frequente recusa a um conceito totalizante do progresso se caracteriza por tentar fechar os espaços que conferiu aos conceitos fetiches característicos da própria *Aufklärung*. Vale ressaltar a carga semântica da concepção de progresso em Adorno, vista como agente instrumental e como agente crítico na construção do próprio conceito de história¹¹.

Desse ponto de vista, mais do que se abster entre uma avaliação positiva ou negativa, o que se pode tirar de seus escritos com essa *dialética do progresso* é que ela participa da dialética do esclarecimento ao mesmo tempo em que dela se nutre. Desde seus primeiros textos, Adorno já vislumbrava essa dialética, ao elaborar um pensamento sobre o racionalismo ocidental. Mas é precisamente com a explosão

¹¹ Adorno não nega o conceito de progresso enquanto salto histórico. Ele, assim como Benjamin, o nega enquanto ideologia. É justamente desses saltos dialéticos que os autores pensam o desenvolvimento da história, não de maneira linear e contínua, “progressista”, mas numa dinâmica espiral que inclui regressões, assim como possibilidades de emancipação do homem através de rompimentos históricos.

da Grande Guerra que percebemos uma escrita preocupada e debruçada sobre novas perspectivas de sobrevivência para a humanidade no espaço indefinido da Modernidade.

Este duplo caráter do progresso manifesta-se primeiramente no desenvolvimento tecnológico e científico. Desde a introdução da máquina, da evolução dos meios de comunicação e do aperfeiçoamento da divisão do trabalho, o progresso sempre correu o risco de transformar-se em regressão. A manipulação que existe frente a essa evolução tecnológica é bastante nítida quando percebemos a alienação e o estranhamento do trabalhador frente ao produto gerado, ocasionando o surgimento de uma subjetividade espectral que se distancia completamente de uma subjetividade crítica/autônoma. Evoluímos e hoje nos submetemos a nossas criações. O homem, tendo achado estar livre do mito, não percebe que

[...] o mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O Homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu *em-si torna para-ele*. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 21).

Essa dominação se consolida por apresentar um falso progresso, o pensamento da realização plena de um estado positivo, que comporta grandes retrocessos. A relação indissociável entre progresso e regressão torna-se evidente quando consideramos as possibilidades técnicas que se encontram à nossa disposição. Um exemplo disso são os meios técnicos que uma guerra dispõe, como os gases letais que não fazem distinção entre a população civil e a população militar. Assim, a razão se desvia de sua finalidade emancipadora e renuncia à sua realização, e o progresso tecnológico que dela é o meio privilegiado transforma-se em progresso do poder quando se autonomiza com relação aos fins a que deve servir. Nesse sentido, não é a evolução ou a tecnologia que permite a transformação da máquina em mecanismo de dominação, mas a sua adaptação ao poder que mantém essa nova ordem de controle. Tanto a transformação da cultura em mercadoria e, conseqüentemente, a manipulação da consciência dos indivíduos pela *Kulturindustrie* (indústria cultural), como a utilização brutal das técnicas mais sofisticadas pela

barbárie fascista são aspectos essenciais dessa inversão assustadora do progresso científico.

É bem verdade que, desde as primeiras civilizações, o progresso científico também se beneficiou dos retrocessos, para alcançar o seu ideal de evolução, tendo em vista que muito do que hoje se sabe foi aprimorado com os erros. Em sua conferência de 1962 acerca do *progresso*, Adorno salienta o caso do navio Titanic e percebe que algumas catástrofes podem estimular novas descobertas. Percebe que

o nexos de ofuscação do progresso remete para além de si mesmo. Pela sua mediação naquela outra ordem, em que a categoria enfim receberia o que lhe é devido, ele tem participação nisso, que os desastres provocados pelo progresso sempre serão afinal remediáveis pelas próprias forças deste e jamais pela restauração da situação anterior, que era vítima desse nexos. O progresso da dominação da natureza, que, na analogia de Benjamin, corre a contrapelo de todo progresso verdadeiro, que tivesse seu *telos* na redenção, não está, contudo, desprovido de toda esperança. Não é apenas no afastamento da desgraça última, mas em toda forma de alívio do sofrimento persistente que ambos os conceitos de progresso entram em contato. (ADORNO, 1992, p. 229).

Adorno mostra que a história da humanidade foi condicionada a ver o progresso como algo linear, caminhando necessariamente para um desenvolvimento específico, independentemente da cultura em que se localiza e sem retrocessos históricos. E é nesse sentido que, em sua conferência de 1962, Adorno retoma a visão agostiniana¹² de redenção e conduz o seu pensamento até a concepção moderna de progresso, compreendendo a dinâmica que se apresenta para pensar o caráter duplo do termo *progresso*.

Adorno, ao perceber que “redenção e história não existem uma sem a outra nem existem uma na outra, mas sim numa tensão cuja energia acumulada finalmente não quer menos do que a supressão do mundo histórico mesmo” (ADORNO, 1992, p. 221), supera o dualismo de sujeitos expressos em Agostinho, um terrestre e outro divino. É, pois, na mesma humanidade que ele identifica o processo do desenvolvimento terrestre e o da redenção. Ao ser atingido o nível do progresso, se alcançaria seu próprio fim epistemológico. No entanto, os dois sentidos de progresso, que se contrapõem numa mesma dialética da história, ficam cobertos pelo véu da

¹² Em Agostinho, Adorno (1992) vai perceber um duplo desenvolvimento expresso na história terrestre e outro no âmbito da eternidade, no plano transcendente. Esses dois caracteres, sendo um da “cidade dos homens” e o outro da “cidade de Deus”, estão em tensão em Agostinho, como também se encontram em Benjamin. E é justamente dessa tensão que Adorno vai identificar a dialética no progresso evidenciada.

ideologia burguesa capitalista.

Ofuscados¹³ por essa realidade que se apresenta, os indivíduos sofrem uma regressão a um estado selvagem, afirmando sua pseudoliberalidade, muitas vezes, através da violência. Diversos acontecimentos históricos atestam esse fenômeno. A propósito, podemos citar principalmente os atos bárbaros que ultrajam a consciência e se propagam diariamente em todo o mundo. Constatamos isso na própria *Dialética do Esclarecimento*, quando Adorno mostra que as formas de conduta antisemita são desencadeadas em situações nas quais homens ofuscados, privados de subjetividade, são postos à solta pensando que ainda são sujeitos. A ideologia dominante molda a personalidade das pessoas de tal forma que estas fogem do confronto com o diferente e o novo. Desta forma, os homens aceitam sem questionamento o que já vem pronto e devidamente rotulado, formando uma humanidade genérica, uma sociedade heterônoma,

[...] isto é, nenhuma pessoa pode existir na sociedade atual realmente conforme suas próprias determinações, enquanto isso ocorre, a sociedade forma as pessoas mediante inúmeros canais e aceitam nos termos desta configuração heterônoma que se desviou de si mesma em sua consciência. (ADORNO, 1995, p. 181).

O *contexto geral de ofuscamento* tem estreita relação com a ideia de *indústria cultural*, pois esta realiza uma apropriação do esquematismo dos indivíduos, retirando deles a capacidade de perceber a realidade da maneira que ela realmente é. Mesmo sinalizando a relação do esquematismo kantiano com a crítica à indústria cultural, Adorno não detalha o modo como ocorre essa operação. O que vamos deixar para nossa pesquisa é a compreensão de que o esquematismo se relaciona com as estratégias que o capitalismo tardio se utiliza para prevalecer na sociedade administrada, e será através da transformação da arte em mercadoria que podemos constatar que não há mais nada a classificar, pois tudo já foi antecipado pelo esquematismo da produção. Para Adorno (2006, p. 103),

[...] a função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é

¹³ Surge, então, o *Verblendungszusammenhang* (*contexto geral de ofuscamento*) (ADORNO, 2009, p.336). Essa espécie de hipnose faz parte do programa de vulgarização e intencionalidade de manipulação gerada pela *Kulturindustrie*. Turvando a percepção do real, o indivíduo se encontra sob o encanto do esclarecimento. Prejudica a formação de uma sociedade justa, dotada de pessoas que tenham questionamentos próprios, livres de sua influência e formadora de opiniões, pois está sob a dominação ideológica do mundo administrado.

tomada ao sujeito pela indústria. Ela executa o esquematismo como primeiro serviço a seus clientes. Na alma deveria funcionar um mecanismo secreto, o qual já prepara os dados imediatos de modo que eles se adaptem ao sistema da razão pura. O segredo foi hoje decifrado. Se também o planejamento do mecanismo por parte daqueles que agrupam os dados é a indústria cultural e ela própria é coagida pela força gravitacional da sociedade irracional apesar de toda racionalização, então a maléfica tendência é transformada por sua disseminação pelas agências do negócio em sua própria intencionalidade tênue.

A subjetividade, hoje invadida, impede a plena realização da capacidade de julgar e decidir conscientemente. Por isso, a emergência de se pensar em uma reeducação dos sentidos, para que seja recuperado a sensibilidade e o potencial crítico suprimidos pela indústria cultural, visto que envoltos por música e imagem ligeira (que não possui critérios estéticos) o indivíduo se debruça sobre um prazer momentâneo e em uma standardização do gosto que elimina a autonomia do indivíduo. O que a indústria faz é atuar sobre os sentidos, fornecendo o que deve ser visto e ouvido, calando a voz do indivíduo ao conformá-los. Os indivíduos passivos anseiam conformidade (ADORNO; HORKHEIMER, 2006) e buscam meios para se conformar, fornecidos pela indústria cultural que vende normas transitórias como meios na forma de imagens ideais para os cidadãos consumirem e copiarem. Seria, pois, a autorreflexão e o esforço crítico o que apontaria para a possibilidade de resistência ao que está dado e aceito como pronto.

2.3 Indústria cultural e sua relação com a barbárie

Ao estabelecer a reflexão sobre o progresso e o esclarecimento, chegamos à concepção de que a humanidade sempre esteve caminhando em prol de sua evolução. Mas é notório que essa evolução não se deu de forma esclarecida, mas em vias de esclarecimento, cuja dominação ideológica se firmou sobre os homens, a razão se instrumentalizou, caracterizando um marco inicial para o século das luzes que substituiu os atos extremos e bárbaros. A esta mesma razão, Adorno (2006) faz sua crítica contundente, justamente para denunciar a “onipotência do pensamento”, pois é precisamente essa onipotência que atesta a falência da arte ou, nas palavras do autor, a “desertificação” da arte – quando a arte deixa de ser arte.

Para pensar e refletir acerca da barbárie e na superação desta, Adorno profere em conferências que enfatizavam o ato educativo falas que evocam a ideia de que a educação tem um papel importante para atuar na superação desse processo

de instrumentalização e semiformação (*Halbidung*¹⁴). Partindo de sua visão de sociedade (a alemã), o autor afirma que a experiência real é responsável pela apropriação do discurso que queremos traçar. E ao experienciar de perto o que o mercado fez com a arte, o autor desenvolve o seu célebre conceito de *indústria cultural* que, passadas décadas, ainda se torna atual no contexto em que vivemos.

O conceito de *indústria cultural*¹⁵, sem dúvida, é o mais tradicional e discutido pelo autor frankfurtiano. Tal expressão é largamente explorada em sua *Dialética do esclarecimento* (1944) e em outros pequenos ensaios que o autor trata do assunto, podendo destacar o texto *A indústria cultural* (1967) que traz uma avaliação curta e densa sobre essa expressão, crucial para compreender a crítica de Adorno em relação ao cinema.

A expressão *indústria cultural* não é sinônima de meios de comunicação. Tal expressão não se refere às empresas produtoras e nem às técnicas de difusão dos bens culturais. Veio em substituição ao termo *cultura de massa*. Em essência, *indústria cultural* significa a transformação da mercadoria em cultura e da cultura em mercadoria, ocorrida em um movimento histórico-universal, que gerou o desenvolvimento do capital monopolista, dos princípios de administração e das novas tecnologias de reprodução, sobretudo a fotografia e o cinema. Em linhas gerais, a indústria cultural representa a expansão das relações mercantis a todas as instâncias da vida humana.

Adorno a conceitua como

[...] a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, da arte superior e da arte inferior. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total (ADORNO, 1986a, p. 92-93).

Percebemos que a *indústria cultural* é, portanto, a produção de produtos culturais para adaptar e integrar seus consumidores à ordem social. Ela funciona

¹⁴ Semiformação ou *Halbbildung* é a determinação social da formação na sociedade contemporânea capitalista, formação esta que se apresenta de forma incompleta.

¹⁵ Por volta de novembro de 1941, inicia-se a produção da obra *Dialética do Esclarecimento*. Com a colaboração de Horkheimer, Adorno elaborou o conceito de *indústria cultural*, identificando a exploração comercial e a vulgarização da cultura, como também a ideologia da dominação da natureza pela técnica, que tem como consequência a dominação do próprio homem. Vale ressaltar que, neste período, os intelectuais se encontravam exilados nos Estados Unidos e envolvidos por toda essa cultura massificada que o mercado estava possibilitando por meio dos novos produtos de vinculação da comunicação, o que proporcionou uma análise e incentivo para a sua teoria crítica acerca desta indústria.

como um sistema integrado, centralizando a produção, a distribuição e o consumo da cultura, de modo a integrá-la à esfera da reprodução material da sociedade. Como uma forma de diminuição do potencial crítico e de dominação da consciência das pessoas, o consumo destes produtos é determinado na fase de fabricação. A massa a quem se dirigem os produtos dessa indústria não são um fator primeiro, mas um elemento secundário, um número, um acessório da própria maquinaria, se tornando o próprio objeto dessa indústria.

Dentro dessa indústria, há todo um esquematismo que manipula o real e reorganiza nossa percepção da maneira que melhor convém a ela. A indústria cultural oferece como serviço ao seu cliente esse esquematismo para que este possa atuar na preparação dos dados imediatos, não sobrando nada ao espectador para decifrar.

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 tem lugar como previsto. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 103).

A *indústria cultural* constitui uma fraude da racionalidade iluminista que, ao absolutizar a ciência, permitiu que ela se transformasse em tecnicismo a serviço do lucro e do capital. Como sinaliza Duarte (2003), essa indústria é um negócio que tem seu êxito na fusão da arte, cultura e distração, tudo isso subordinado ao lucro e à conformidade do *status quo*. Como falsificadora das relações humanas, a indústria cultural desperta em nós, de forma mais transparente, a regressão à violência física primitiva que é inerente aos indivíduos. Imersos em uma lógica que favorece a competição, concorrência e o ter, o indivíduo, ao não sublimar os desejos que são ofertados constantemente, desperta sentimentos de insatisfação que abalam o seu modo de agir. Tais ações são justificadas em nome da autoridade, em nome de poderes estabelecidos, sobre os quais a barbárie se reveste. Para Adorno, ninguém está livre dos traços da barbárie, pois eles estão presentes em nós. Mas devemos orientá-los contra os princípios da violência extrema para impedir seu “curso em direção à desgraça” (ADORNO, 1995b, p. 158).

A *Kulturindustrie* cumpre seu papel de falsificadora das relações entre os homens e destes com a natureza. Esse papel é feito através de seus produtos, tais como: rádio, revistas, cinema, sendo os filmes a sua principal expressão. A ideologia presente na indústria cultural substitui a realização de valores humanos pela adaptação à realidade administrada estabelecida, negando ao indivíduo uma

consciência social, reduzindo-a à consciência particular e alienada, expropriada de si. Isto ocorre porque a indústria cultural, ao se desenvolver nos pilares da reprodução técnica, faz com que a arte caia em um vazio na busca pelo semelhante, em uma necessidade de identificação a todo custo. A saber,

o que na indústria cultural se apresenta como um progresso, insistentemente novo que ela oferece, permanece, em todos os seus ramos, a mudança de indumentária de um sempre semelhante; em toda parte a mudança encobre um esqueleto no qual houve tão poucas mudanças como na própria motivação do lucro desde que ela ganhou ascendência sobre a cultura. (ADORNO, 1986a, p. 94).

Nessa busca incessante de semelhança nos deparamos com o processo de esvaziamento e anulação da subjetividade. A indústria cultural atua de forma clara na manutenção das massas, pois é ela que mascara as forças sociais que conduzem o homem à semiformação. Nesse sentido, percebemos a importância de levar a sério a proporção do papel dessa indústria no controle psíquico das massas¹⁶. Para Adorno (1986a), somos obrigados a essa reflexão e crítica sobre a indústria cultural para não nos curvarmos diante de seu monopólio. Para Duarte (2003), Adorno retoma a discussão sobre a “importância” da indústria cultural, mostrando que seria ingênuo omitir o peso que esta tem sobre a vida cotidiana das pessoas, mas sem confundir esta “importância” com a justificação do conteúdo estético de seus produtos, pois “a função de uma coisa, mesmo que diga respeito à vida de inúmeros indivíduos, não é garantia de sua posição na ordem das coisas” (ADORNO, 1986a, p. 96).

A reprodutibilidade técnica, tal qual estudada por Walter Benjamin (2012) em seu escrito *Obra-de-arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936), abre espaço para pensarmos a entrada da arte no processo industrial e na perda de sua autenticidade, ou seja, de seu caráter original. Diferente de Adorno, Benjamin tem um olhar mais otimista para o cinema, na medida em que pensa uma politização da arte através da democratização desses produtos. Dessa forma, uma transformação social poderia ocorrer através da correta utilização dos *mass media*. No entanto, é inegável que os moldes ditados pela indústria cultural acabam favorecendo a absorção do caráter fetichista pela arte, massificando-a e tornando-a mero produto. Com a

¹⁶ E não só das massas distraídas, mas atinge também os “intelectuais que, mesmo tendo os pressupostos formacionais para uma avaliação crítica dos produtos da indústria da cultural, são possivelmente capturados por suas estratégias de manipulação da vida pulsional dos indivíduos e apresentam uma posição ambivalente: apesar do baixíssimo nível de produções, a indústria cultural faria menos mal do que bem, já que é democrática, divertindo e informando seus consumidores” (DUARTE, 2003, p. 119).

reprodução, a arte perde o seu valor de culto e se aproxima do espectador que tem a possibilidade de levar para si uma cópia do objeto desejado. Fato característico dessa fase pós-aurática da arte marcado pela lógica do capital é o conceito adorniano de *Entkunstung* (desartificação da arte), que será retrato mais adiante nesta pesquisa, levantando a questão sobre a sobrevivência da arte nessa era pós-industrial.

Ao desenvolver as forças de produção, a sociedade modernizou os meios técnicos, criando um “véu tecnológico”¹⁷ sobre a sociedade e a ilusão de que uma sociedade emancipada já estaria realizada. Contudo, o que se percebe é que o desenvolvimento das forças produtivas não se fez acompanhar do desenvolvimento das relações humanas de trabalho, contribuindo para uma sociedade que permanece irracional apesar de toda sua racionalidade.

As relações sociais se coisificaram¹⁸ numa progressiva desumanização, fazendo com que a reificação alcance até as emoções íntimas do homem, na qual a existência das dimensões morais, éticas, políticas sejam subordinadas aos interesses do capital, condicionando a sociedade a uma barbárie que atesta uma irracionalidade capaz de promover a falência da razão crítica.

Pensar as novas formas de barbárie, tais como a do fascismo e a ditadura da indústria cultural, a qual manipula a consciência das massas ao ponto de ameaçar de extinção o pensamento crítico. Em outros termos, a coisificação, para Adorno, traz implícita a noção do triunfo da razão instrumental sobre a razão prática. (ADORNO, 1995, p. 246-247).

Para a compreensão do conceito de *barbárie* em Adorno e sua relação com a indústria cultural, devemos partir da compreensão de que a barbárie eclode dentro de sociedades ditas esclarecidas e desenvolvidas. O motivo que explica tal constatação é que a barbárie ao ser um impulso destrutivo que o homem traz consigo, a sociedade, a qual ele vive, totalmente marcada pela competição e pela concorrência, o impulsiona a externalizar as maiores violências. Tal impulso se desenvolve nas mais diversas formas de agressividade que percebemos hoje no nosso cotidiano: o mundo acostumou as pessoas a darem “cotoveladas”, podendo alcançar situações extremas como nas duas grandes guerras mundiais. Adorno questiona o fato de sociedades terem provocado o horror quando poderiam promover a paz, questionando:

¹⁷ Expressão utilizada por Adorno para designar o modo como os meios tecnológicos cegam ou deturpam nossa visão.

¹⁸ Diante do mundo danificado, perdemos a noção do humano. Nos tornamos coisas e tratamos os outros como coisas.

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

Seus estudos, acerca da barbárie, partem do campo de sua própria experiência: a Alemanha nazista de Hitler. A todo momento Adorno busca formas de neutralizar e despertar os homens a fim de impedir que outras situações extremistas surjam, atestando que “a tentativa de superar a barbárie é decisiva para a sobrevivência da humanidade” (ADORNO, 1995a, p. 156). A indústria cultural, ao enfraquecer a razão, favorece o atrofiamento do pensamento e gera no indivíduo uma relação falsa entre felicidade-consumo, que se revela em insatisfação, o que impulsiona o homem a buscar em modelos repressivos a fuga para exorcizar seus desgostos. Nesse sentido, percebemos como o processo de reificação do sujeito enfraquecido, o qual é submetido a um aparato regressivo de esfacelamento do ego na cultura administrada, retorna narcisicamente enrijecido a projetar uma identidade falseada no mundo e, assim, a reproduzir uma gama de atos de barbárie, que vemos eclodir diariamente das mais diversas formas e que não cessa por mais que a sociedade se torne esclarecida.

Para Adorno, a barbárie pode ser entendida como

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

Ocorre que, a *barbárie* não é uma concepção que se mostra às pessoas pela sua obviedade, mas algo realizado em um conjunto de imposições, compromissos e valores dogmaticamente estabelecidos. O combate à barbárie, através de uma educação formadora, é realizado através da reflexão de seus objetos que se encontram no sistema social. Esses objetos são os condicionamentos políticos, religiosos, culturais, dogmáticos que, independentemente de cada homem, propiciam

uma situação de barbárie.

Dentro da *sociedade totalmente administrada*, a barbárie eclode com ou sem uma razão de ser. Como lembra Adorno em seu texto *Educação após Auschwitz* (1971), o mundo sempre está falando de uma ameaça de regressão à barbárie, mas não se trata mais só de uma ameaça, pois o extermínio já ocorreu em *Auschwitz* e ocorre todo o dia no mundo inteiro. A barbárie continuará existindo enquanto existirem os fatores que condicionam esta regressão.

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

E ainda:

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

A *indústria cultural* colabora para o desenvolvimento da *barbárie*, a partir do momento em que ela se fortalece através da produção e interfere na cultura, ocasionando a falência desta. A indústria faz que o indivíduo obtenha a ideia de que é livre, quando na verdade ela pretende dirigir e orientar todas as suas decisões e atitudes. Falseia uma liberdade de escolha que recai sempre na mesma coisa. Essa falsa liberdade ideológica é baseada, segundo Adorno, na coerção econômica do indivíduo que acha que possui liberdade dentro de toda essa dominação da técnica que promove a padronização e a produção em série, sacrificando a lógica da obra-de-arte.

Grandes cineastas chegaram a casos extremos para filmar em nome da sua nação. Ao filmar a invasão da Polônia, Leni Riefenstahl¹⁹, apesar de negar,

¹⁹ Cineasta alemã, realizadora de Hitler, através dos ideais da estética nazista representados em suas obras. Considerada a diretora mais bem-sucedida da Alemanha, mas, por devido seus filmes ufanistas em apoio ao partido nazista, foi ao ostracismo e, após a Segunda Guerra, perde notoriedade nessa área.

“parece ter usado pessoas de um campo de concentração como extras em seu filme, *Tiefland* (1954)” (COUSINS, 2013, p. 154), comprovando a completa desumanização. Para Adorno (1995a, p. 121), os culpados por tais barbáries “são aqueles que desprovidos de consciência, voltaram contra aqueles, seu ódio e sua fúria agressiva”. Por isso, há no autor a preocupação constante na formação do indivíduo e na busca de retomar a autonomia de sua consciência.

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

Adorno deixa claro que a mudança em busca da emancipação deve ser elaborada em conjunto com todos os planos de nossa vida. A educação e a arte possuem um papel importante nessa orientação, desde que a educação “seja uma educação para a contradição e para a resistência” (ADORNO, 1995, p. 182) e que a arte seja autônoma, mais autêntica possível. Arte essa que se contrapõe à noção de arte de entretenimento que, na visão do autor, enfraquece o potencial ativo e criativo do indivíduo.

Para melhor evidenciar essa posição e/ou saída apontada pelo autor, devemos considerar a análise de conceitos da teoria estética de Adorno que se encaminham à uma arte autêntica, e, no que tange à educação e sua prática para a resistência, recorreremos ao potencial formativo através de filmes que carregam elementos capazes de se aproximar desse vislumbre que o autor faz em seus textos mais perspectivistas²⁰ acerca de um cinema que se esquivava da captura total que o sistema da indústria cultural se propõe a dominar.

Pensando a resistência a partir de dentro da indústria cultural, é em filmes do *Cinema Novo*, ou do novo cinema da década de 60, que mostraremos a

²⁰ Mesmo com a mudança em determinados textos de sua postura acerca do cinema, não podemos falar de um otimismo em Adorno, devido ao fato de suas severas críticas aos produtos culturais que, ao serem capturados pela indústria cultura, se convertem em bens. Falamos, então, de um Adorno perspectivista na medida em que este aponta possibilidades de pensar o cinema como arte emancipada e, através da forma de elaboração do filme, este possa ser capaz de atuar em prol de uma experiência estética subjetivadora (ADORNO, 1986b) que movimente um diálogo interior no indivíduo.

multiplicidade das formas expressivas que o cinema inventou e as diversas experiências estéticas que ele proporciona ao espectador que, ao se defrontar com estas obras, tem a possibilidade de sair da mera passividade ao se mostrar interessado em dialogar com o que está sendo exposto, convertendo-se em um espectador crítico da cultura. Tais potencialidades foram ignoradas por Adorno, no momento da redação de sua *Dialética do Esclarecimento*, mas são repensadas em seu texto *Notas sobre o filme* de 1966. O que movimenta o caminhar desta pesquisa é o seguinte questionamento: se acreditarmos que a dominância da indústria cultural fosse total, como seria possível a própria crítica do autor a esse sistema?

2.4 A barbárie cultural: *mass media* x obras de arte

Na compreensão de Jay (1988, p. 110), “os produtos da indústria cultural não são obras de arte posteriormente transformadas em mercadoria; eles são na realidade, produzidos desde o início como itens fungíveis a ser vendidos no mercado”. Com as novas técnicas de reprodução das obras de arte, os objetos artísticos perderam o sentido de autenticidade, contemplação, testemunho histórico. Os *mass media*, como conjunto de comunicação de massa (jornais, rádio, revista, televisão...), intensificam o controle através da disseminação dos produtos que precisam ser consumidos, produzindo elementos culturais segundo as regras do rendimento e da estandardização próprias do capitalismo.

A relação entre cultura e indivíduo é indissociável, pois um influencia na formação do outro. A formação do indivíduo, por meio dessa perspectiva cultural – redução da cultura à mercadoria –, seria propiciada não pelo desenvolvimento de uma interioridade, mas pela contínua exteriorização ou projeção, visto que a identificação forjada com as imagens da publicidade que não se distinguem mais das mercadorias é, no capitalismo, orientada para a reprodução do capital, ou como reprodução da força do trabalho ou como ampliação do lucro, não permitindo que o indivíduo preserve a sua diferença.

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

lhes propicia. (ADORNO, 1986a, p. 99).

Se a *indústria cultural* visa, de acordo com Adorno (2006), a conformação do indivíduo com o existente e, com isso, a reprodução da sociedade atual, a formação desse indivíduo deve ser limitada na percepção, apreendendo somente o que a indústria apresenta; na cognição, impedindo a aquisição de conhecimento; e na sensibilidade, ao embrutecer e enrijecer nossos sentimentos. Numa sociedade na qual indivíduo e sujeito não coincidem, o indivíduo não pode ser sujeito, visto que este já se integrou à massa e por mais que a responsabilidade de seus atos recaia sobre si, a percepção, o pensamento e a sensibilidade são sempre restringidos. O ouvinte de uma música e o mero espectador perdem a capacidade de adquirir um conhecimento consciente dos sons (música) e das imagens ao recepcionar de forma entusiasmada as músicas de sucesso ou os filmes campeões de bilheteria, que logo são substituídos por outros, caindo no esquecimento e abrindo espaço para o novo que, na verdade, é a repetição do que já foi descartado.

Como identificar, na sociedade atual, uma verdadeira obra de arte, que não se desvinculou de seu papel social? Ou seja, como identificar uma arte que não limite o pensamento e a sensibilidade? Os *mass media*, no intuito de divulgar e tornar as obras de arte acessíveis, finda por corrompê-las. As obras de arte deveriam vir com seu caráter enigmático, como algo que instigasse o indivíduo a questionar, se envolver e ultrapassar as limitações impostas.

Adorno (2003b, p. 49) mostra que o “conteúdo de verdade das obras de arte se funde com seu conteúdo crítico”, que se perde a partir do momento que os *mass media* se ligam à obra de arte. Tudo que a máquina capitalista deseja é divulgar seus produtos, mesmo que ao grande sacrifício do potencial crítico das obras de arte. Não interessa aos detentores do capital a obra transmitir seu papel social, pois o que interessa é sua comercialização. Através da pressão socioeconômica, as obras de arte são transformadas em mercadorias, visto que:

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

Uma obra de arte só se torna viva a partir do momento em que se estabelece a relação processual entre sujeito contemplador e objeto contemplado, preservando suas diferenças. “A experiência estética é viva a partir do objeto, no

instante em que as obras-de-arte, sob o seu olhar, se tornam vivas” (ADORNO, 2003, p. 199). É somente através da imersão contemplativa que o caráter imanente da obra é libertado. As obras falam, e é através dessa fala que elas se movimentam, pois elas não são um ser, mas sim um devir que só se realiza nas experiências individuais do contemplador, que deve realizar um processo de relação do todo com às partes responsável pelo caráter de devir da obra de arte. O objeto proveniente da arte não é algo definitivo, mas sim algo em movimento e que a todo o momento estabelece comunicação entre suas partes e seu todo. No interior da sociedade atual, essa relação entre particular e universal (parte/todo) é privada de existir. Tal relação é essencial para que a obra seja considerada como autêntica.

A cegueira da obra-de-arte não só é um correlativo do universal que domina a natureza, mas o seu correlato, como também sempre o cego e o vazio se pertencem abstratamente um ao outro. Nenhum elemento particular é legítimo na obra-de-arte que, mediante a sua particularização, não se torne também universal. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 132).

O que se percebe hoje, com o avanço da *indústria cultural*, é que tudo tem a pretensão de ser arte. Segundo Adorno, uma autêntica obra de arte é comportamento, ela se realiza através da historicidade em que se encontra, devendo possuir a marca de quem a faz e, ao mesmo tempo, deve abrir diversas interpretações para quem a contempla. A recepção/interpretação concede a capacidade da arte se transformar em obra de arte, com seu devido êxito. Mas devido a toda essa racionalidade técnica que se impõe sobre elas, como reconhecer uma verdadeira obra de arte nos dias atuais, já que a sociedade manipulada recebe como arte aquilo que a ideologia denomina como tal?

A técnica²¹ invade a produção do artista que se entrega a ela a fim de obter o real objetivo de sua obra no mundo contemporâneo: a comercialização do que é produzido. Para Adorno (1986a), o conceito de técnica na indústria cultural diz respeito à sua organização imanente da coisa, relacionado com a sua distribuição e

²¹ Ao falar sobre a relação entre técnica e obra de arte, Adorno mostra que “A técnica não surgiu de nenhum modo como tapa-buracos a partir de fora, embora a história da arte conheça momentos que se assemelham às revoluções técnicas da produção material. A tecnificação impõe a disponibilidade como princípio. Para se legitimar, pode apelar para o fato de que as grandes obras de arte tradicionais, que desde Palladio apenas intermitentemente estavam ligadas ao conhecimento dos processos técnicos, recebem, no entanto, a sua autenticidade do critério da sua perfeição técnica, até que a tecnologia faça explodir os processos tradicionais. É retrospectivamente que a técnica se deve reconhecer como constituinte da arte, mesmo para o passado, de um modo incomparavelmente muito mais agudo do que o admite a ideologia cultural que, segundo ela afirma, imagina a era técnica da arte como posteridade e declínio do que outrora foi espontaneamente humano” (ADORNO, 2003b, p. 75).

reprodução mecânica e, dessa forma, permanece externa ao seu objeto.

Nesse contexto, os *mass media* atuam sobre a obra de arte, classificando como objeto de arte aquele capaz de ser comercializado. Desse modo, não se preocupando mais com a relação que o objeto contemplado deve estabelecer com o sujeito contemplador. Para Adorno (2003b), em uma sociedade em que a arte perde seu lugar e que possui a sua realização abalada, a arte se converte em propriedade cultural coisificada e entorpecida. A preocupação agora é com o produto gerado e o consumidor que o deseja. As obras de arte perdem sua qualidade ao passo que é produzida em quantidades, pois todos as querem possuir para obter a felicidade prometida. Porém, esse prazer subjetivo que a obra de arte sob esses moldes fornece é um tipo de fruição que deveria ser descartado, já que “a felicidade produzida pelas obras de arte é uma fuga precipitada e não um fragmento daquilo a que a arte se subtraiu; é sempre acidental, mais inessencial para a arte do que a felicidade do seu conhecimento” (ADORNO, 2003b, p. 27).

A arte se torna esse bem que promete satisfação, mas devido a lógica do consumo, a produção constantemente lança ao mercado produtos que são descartados facilmente e o indivíduo fica novamente em busca de obter outro que atenda suas “falsas necessidades”. A indústria possibilita essa forçada aproximação das obras, tornando-as mais acessíveis aos indivíduos, para que eles possam sentir que sua vida se completa com o produto conquistado.

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

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

A teoria crítica, ao fazer uma avaliação da vida cotidiana e de seus entraves, tenta atingir meios capazes de orientar os indivíduos para romper com esse estado de alienação e o conduzir para o caminho da emancipação, realizando uma retomada da autonomia²² do indivíduo, mas que perde o romantismo do século XVIII e ganha a realidade dura do século XX. Uma realidade que se configura em uma barbárie cultural, pois os mecanismos de formação cultural (*Bildung*) se encontram em crise, acarretando em uma semiformação (*Halbbildung*) generalizada. Sob a lógica da ideologia dominante capitalista que dificulta o surgimento de pensamento diferentes aos seus, Adorno salienta que alguns grupos de indivíduos, antes mesmo de formar sua consciência, são capturados e passam de um domínio a outro: “no lugar da autoridade da Bíblia, se instaura a do domínio dos esportes, da televisão e das ‘histórias reais’, que se apoiam na pretensão de literalidade e de facticidade aquém da imaginação produtiva” (ADORNO, 2005, p. 5). Por isso, a necessidade de uma retomada da consciência individual.

Adorno convida a pensar sobre uma arte capaz de ser autocrítica, capaz de eliminar o deleite artístico e abrir espaço para uma catarse que possa atuar na formação estético-cultural do indivíduo. A crítica do autor à racionalidade moderna se concentra na perda da capacidade de autorreflexão crítica, o que impossibilita uma experiência, de fato, formativa dialética, e tal experiência se configuraria na própria razão. O que prevalece, portanto, é uma semiformação que passa longe dessa experiência e se aproxima da vivência cerceada à lógica vigente. Formar indivíduos conscientes e capazes de julgar deve ser o propósito a ser alcançado pela sociedade, que deve ser buscado a partir da autocrítica, confrontando o existente e as problemáticas, amparado pela compreensão do duplo caráter que a arte possui: como fato social e autonomia. É, pois, na arte que a dialética mais radical encontra sua maior expressão, na qual a tensão entre produto social e autonomia serve de pano de fundo para Adorno desenvolver a sua teoria estética.

²² O projeto para a autonomia em Theodor Adorno pode ser entendido quando o indivíduo preserva a integridade do eu e tem a capacidade de decidir por conta própria. Somente com a autonomia recuperada ele pode ir em busca da emancipação, entendida aqui como um processo que se desenvolve com a apropriação crítica da cultura. Seria, pois, a emancipação que poderia evitar a semiformação, sintoma este que conduz o homem à barbárie.

2.4.1 O processo de Semiformação como sintoma do mundo danificado

Como exposto, o ideal do esclarecimento que pretendia atingir uma sociedade mais justa e igual, tendo como instrumento a Formação (*Bildung*²³), ainda não se cumpriu. Ao elaborar o texto *Teoria da Semiformação*²⁴ (1959), Adorno reflete acerca do fracasso formativo que se apresenta na sociedade regida pela lógica do capital, dando lugar a uma semiformação “socializada na onipresença do espírito alienado, que, segundo sua gênese e seu sentido, não antecede à formação cultural, mas a sucede” (ADORNO, 2005, p.5). Entendendo a formação como a cultura tomada pelo lado de sua apropriação subjetiva, Adorno (2005) percebe que a arte-cultura tanto se adapta à vida real como busca a autonomia do indivíduo, ou seja, a formação tem como condições a autonomia e a liberdade. Entretanto, acaba por não alcançar tais condições ao se fixar em estruturas previamente colocadas ao homem pela vontade de terceiros e em relação às quais deve submeter-se para se formar. Como se pode observar,

[...] a formação tornou-se objeto de reflexão e consciente de si mesma, foi devolvida purificada aos homens. Sua realização haveria de corresponder a uma sociedade burguesa de seres livres e iguais. Esta, porém, ao mesmo tempo se desentendeu dos fins e de sua função real, como, de certo modo, ocorre radicalmente, por exemplo, com a estética kantiana que defende uma finalidade sem fim. A formação devia ser aquela que dissesse respeito — de uma maneira pura como seu próprio espírito — ao indivíduo livre e radicado em sua própria consciência, ainda que não tivesse deixado de atuar na sociedade e sublimasse seus impulsos. A formação era tida como condição implícita a uma sociedade autônoma: quanto mais lúcido o singular, mais lúcido o todo. Contraditoriamente, no entanto, sua relação com uma práxis ulterior apresentou-se como degradação a algo heterônomo, como percepção de vantagens de uma irresolvida *bellum omnium contra omnes*. (ADORNO, 2005, p. 4).

A tese concentrada na *Teoria da Semiformação* (1959) já vinha sendo levantada em textos anteriores do autor frankfurtiano. O mais clássico que podemos apontar seria a *Dialética do esclarecimento*, no qual, ao falar do esquematismo, Adorno mostra essa antecipação que a tudo a indústria oferece, caracterizando a

²³ Tomaremos por base o conceito de *Bildung* entendido, genericamente, como cultura; é uma forma análoga à palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, enquanto *Kultur* tende a se aproximar das relações humanas objetivas, *Bildung* aproxima-se mais às transformações na esfera subjetiva, referindo-se a um processo de Formação. Com uma forte conotação pedagógica, designando uma maneira humana de aperfeiçoamento de potencialidades, o termo *Bildung* tem um caráter bastante dinâmico e define-se essencialmente enquanto prática.

²⁴ Importante salientar que esse termo se equivale à semiformação e semierudição. A tradução utilizada remonta ao termo semicultura, mas usaremos semiformação para dar mais alusão à relação educacional e cultural.

semiformação como uma determinada forma social da subjetividade socialmente imposta por um modo de produção específico em todos os aspectos da vida. E, além disso, percebemos o interesse de uma classe dominante que, em nome do tecnicismo, valoriza mais o conhecimento orientado para a dominação da natureza e deixa de lado tudo aquilo que se relaciona ao âmbito cultural, para que aqueles que desempenham as tarefas técnicas, as façam com presteza. Com a perda da tradição pelo desencantamento, surge um estado de ignorância que reduz tudo a mero meio. Semiformação, portanto, é consequência da exploração consciente desse estado. Nesse contexto, a cultura despersonaliza-se de seu sentido, utilidade e valor e se converte em semicultura.

A *Teoria da Semiformação* tornou-se um texto crucial para a pedagogia crítica ou ciência crítica da educação no contexto do surgimento do movimento estudantil alemão. Porém, o próprio Adorno fez a exceção na época no que diz respeito à crise da formação, no sentido de que esta não deve ser considerada como uma questão exclusiva da reflexão pedagógica, nem como um problema particular do sistema educacional e das formas/métodos da educação. Segundo Adorno, o declínio da educação foi um tema que se espalhou por todas as esferas da sociedade – não apenas a alemã – e que mereceu a participação de várias instâncias para sua reflexão. Para Adorno, esse problema deve, então, ser visto como uma questão crucial da época caracterizada como o momento da onipotência do espírito alienado, em que a semiformação se tornou dominante. O que percebemos é que compreender o processo de semiformação é, ao mesmo tempo, entender a sua magnitude, ou seja, devemos tomar a semiformação em sua totalidade, pois não serão reformas ou reflexões isoladas que possam desconstruir esse processo que se alastrou na sociedade capitalista. Neste seu ensaio, Adorno revelou o inevitável fracasso da *Bildung*, por um lado, e a necessidade da *Bildung* (em vista de uma crítica da sociedade), por outro.

A semiformação faz que os indivíduos se sintam integrados e participantes pelo simples fato de consumirem a semicultura que lhes são destinadas. Estes bens poupam o esforço da reflexão, que só chega pelo processo da formação que lhes é negado. Nesse processo, em que a autonomia do indivíduo é tomada de assalto, lhe é tirado e negado a possibilidade da crítica; por sua vez, o indivíduo semiformado se conforma e prefere não gastar tanta energia, ficando imerso dentro de um sistema que o conduz de um lado para o outro, afirmando sua pseudoliberalidade.

Qualquer leitor mais atento de Adorno, debruçado sobre sua teoria da semiformação, perceberá que a formação ali passa a desempenhar um papel mediador e central como parte de sua ampla crítica da sociedade e da dinâmica perversa da sociedade. Daí a necessidade de não subestimar o problema da formação e reduzi-la apenas a um contexto de discussão, uma vez que é tratada como ponto de ancoragem de uma filosofia da história e de uma filosofia da gênese do sujeito moderno. A teoria crítica de Adorno ao papel formativo está intrinsecamente ligada à sua teoria crítica da arte, visto que o mundo nega os pressupostos para uma formação completa²⁵ (*Bildung*) e sem amarras. O conceito de experiência estética de Adorno sugere a possibilidade de uma abordagem mais legítima da *Bildung* e da cultura, que torne visíveis as fronteiras de nossa experiência e, como resultado, sugere uma relação diferente conosco e com o mundo. O autor consegue transitar por todo o processo de danificação que a vida moderna se encontra, diagnosticando os processos que impossibilitam a individualidade, abrindo espaço para o individualismo burguês que promove a competição sem piedade.

Em uma de suas conferências, ao perguntar *Educação, para quê?*, Adorno (1995a) nos sugere uma educação para uma livre consciência, mostrando que tal educação deve ser uma exigência política, pois, dentro de uma democracia, devemos operar seu conceito de forma efetiva. A democracia demanda pessoas emancipadas, tendo em vista que uma sociedade que se diz efetivamente democrática pressupõe uma sociedade emancipada. Mas como a emancipação se consolidará em uma sociedade que está envolvida por uma ideologia dominante que nega a formação do indivíduo? O que dificulta cada vez mais essa resposta, é o fato de que a própria organização de mundo hoje se converteu em “si mesma imediatamente em sua própria ideologia. Ela exerce uma pressão tão imensa sobre as pessoas, que supera toda a educação” (ADORNO, 1995a, p. 143).

A semiformação se configura em um elemento de crítica da ideologia. Constatar esse estado de formação incompleta nos faz querer, através da compreensão do termo, buscar maneiras de sair dessa incultura que nos é imposta, ampliando a consciência crítica através de sua avaliação. Assim, a crítica de Adorno acerca dos problemas que se propõe a diagnosticar não se baseia em uma idealização

²⁵ Este tipo de educação se refere a um tipo de educar que almeja a completude do indivíduo. A *Bildung* é parte do processo histórico do povo alemão, refere-se a uma formação que envolva educação e cultura.

a ser realizada, mas sim em decifrar a crítica do presente já realizado e se realizando, para que a teoria levantada se configure em práxis transformadora no momento da tomada de consciência. Portanto, a “única possibilidade de sobrevivência que resta à cultura é a autorreflexão crítica sobre a semiformação, em que necessariamente se converteu” (ADORNO, 2005, p. 20).

A desumanização, presente no mundo administrado, nega ao indivíduo os pressupostos para a sua formação. Até mesmo o tempo livre que deveria ser destinado à sua formação hoje é preenchido pelo “lixo” dos produtos da *Kulturindustrie*. Como bem observa Adorno (2003b), toda arte que é tomada com um meio para passar o tempo livre, se converte em um entretenimento, ao mesmo tempo em que absorve o conteúdo e a forma da arte autêntica como bens culturais. Como já alertava Eisenstein (2002, p. 89), “a tarefa do cinema é fazer com que a plateia ‘se sirva’, não ‘diverti-la’. Atrair, não divertir. Proporcionar munção ao espectador, não dissipar a energia”, que o leva a busca da arte.

A formação pautada na racionalidade técnica, se baseia numa educação autoritária e submetida à ordem vigente, prezando pela competitividade e não evitando as possibilidades destrutivas que o homem traz consigo. A indústria cultural atua na manutenção da semiformação, na medida em que impede a capacidade humana de agir com autonomia ao disseminar os ideais que se deve seguir. Ao vulgarizar a arte, a *Kulturindustrie* atinge os indivíduos diminuindo a sua capacidade de autorreflexão. Tendo sua consciência dominada pela comercialização e banalização dos bens culturais, o indivíduo não consegue se libertar desse sistema que dita regras e determina os padrões aceitos. A busca a todo custo para se enquadrar nos ditames dessa indústria, favorece o aparecimento de seres genéricos, sem individualidade. Para Adorno (2003c, p. 14),

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

Com a presença da razão instrumentalizada no seio da sociedade e da escola, operacionalizando todos os processos, a escola também se torna um ambiente de comercialização ao vender um modelo ideal de sucesso pautado no ensino técnico, que visa preparar o indivíduo para o mercado de trabalho. Desse

modo, “o pensamento reduzido ao saber é neutralizado e mobilizado para a simples qualificação nos mercados de trabalho específicos e para aumentar o valor mercantil das pessoas” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 162). Entretanto, o objetivo de Adorno não é apresentar uma teoria pedagógica. Longe disso, a sua ideia de formação completa, nos termos da *Bildung*, representa observar todos os pressupostos que compõem a formação do indivíduo, tais como: o uso do tempo livre para dedicar a si, o tempo de contemplação e a experiência subjetiva com as obras de arte, debates que estimulem as especulações críticas, dentre tantos outros que estão desaparecendo no mundo administrado. Essa formação deve pensar arte, cultura e educação em constante diálogo, rompendo com o tecnicismo, com as programações ditadas pelas práticas hoje incorporadas na arte e na educação, propiciando aos indivíduos uma experiência que os recolocem na posição de senhores, de um ser autônomo e capaz de fazer escolhas livres de interferências.

A perda dos valores que anula o despertar crítico e a autonomia humana restringem à escola apenas a uma função operacional, quando na verdade o seu papel é muito mais amplo: o de guiar para uma autorreflexão crítica. É necessária uma educação para a resistência, educação esta que se contrapõe a ausência de consciência individual. Para Adorno, “é preciso evitar que as pessoas golpeiem para os lados sem refletir a respeito de si próprias. A educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma autorreflexão crítica” (1995a, p. 121). É importante perceber o papel do âmbito institucional, capaz de promover um espaço de aprendizado e reflexão. Somente através de um educar formativo é que se possibilitaria o surgimento de uma força capaz de modificar as relações sociais e devolver a autonomia ao indivíduo.

Tenho a impressão de que, por mais que isto seja almejavél, tudo ainda se dá excessivamente no âmbito institucional, sobretudo da escola. Mesmo correndo o risco de ser taxado de filósofo, o que, afinal, sou, diria que a figura em que a emancipação se concretiza hoje em dia, e que não pode ser pressuposta sem mais nem menos, uma vez que ainda precisa ser elaborada em todos, mas realmente em todos os planos de nossa vida, e que, aquelas poucas pessoas interessadas nesta direção orientem toda a sua energia para que a educação seja uma educação para a contradição e para a resistência. (ADORNO, 1995a, p. 183).

A arte, que entra nesse processo formativo para tentar atuar como um agente em prol da libertação desse sistema, para que isso se realize, deve recuperar a sua autorreflexão, deve escapar das amarras que a indústria da cultura impõe e,

assim, ser incorporada no âmbito de produções artísticas autênticas. Adorno (2003b) acredita na possibilidade de produções autênticas que simbolizam a capacidade humana para a autonomia. Essa possibilidade, enfrenta o fetichismo da cultura, e ousa deixar passar algo de incontrolado. Este tipo de arte deve viabilizar a expressão individual e coletiva do indivíduo, sem se ajustar de imediato aos preceitos de interesse comercial. E são as particularidades dessa arte que não se entrega totalmente aos preceitos do capital industrial que ousamos apresentar através das obras fílmicas de Glauber Rocha. Para além do *conteúdo* presente em suas obras, o que nos interessa é a *forma* como elas se configuram, para que o momento da catarse, provocada pela obra, se configure como potencial formativo. Sobre a relação entre *conteúdo* e *forma*, esta será melhor evidenciada no segundo capítulo que tratará, especificamente, dos conceitos da filosofia da arte de Adorno, que nos direcionam para a obra de arte autêntica.

A semiformação instaurada acaba por justificar a desgraça acontecida ou profetizar a catástrofe disfarçada. Normaliza a barbárie que muitas vezes não é sentida, banalizada pela insensibilidade que o homem semiformado adquire, pois dessa forma é mais fácil se entregar às paranoias que o mundo danificado lhe apresenta. A semicultura se configura como um saber limitado, uma verdade para ser aceita sem hesitação, constituindo todo um círculo de manipulação e necessidades retroativas, através de uma “integração voluntária” decisiva e que invade a consciência das pessoas para confirmar o mundo tal qual está, fazendo a própria sociedade se converter em ideologia. O que percebemos do homem semiformado é que,

[...] para ele, todas as palavras se convertem num sistema alucinatório, na tentativa de tomar posse pelo espírito de tudo aquilo que sua experiência não alcança, de dar arbitrariamente um sentido ao mundo que torna o homem sem sentido, mas ao mesmo tempo se transformam também na tentativa de difamar o espírito e a experiência de que está excluído, e de imputar-lhes a culpa, que, na verdade, é da sociedade que o exclui do espírito e da experiência. Uma semicultura que, por oposição à simples incultura hipostasia o saber limitado como verdade, não pode mais suportar a ruptura entre o interior e o exterior, o destino individual e a lei social, a manifestação e a essência. Essa dor encerra, é claro, um elemento de verdade em comparação com a simples aceitação da realidade dada, à qual a racionalidade superior jurou lealdade. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 161).

A emancipação dos indivíduos não ocorre ao mesmo tempo que o esclarecimento tecno científico, tendo em vista que quanto mais a realidade social se

afasta da consciência que se cultiva, mais se submete a um processo de reificação. O pensamento vai perdendo espaço e ficando cada vez mais limitado, deixando a autorreflexão à deriva. A semiformação se converte em espírito objetivo dentro das condições impostas pelo capitalismo tardio, se tornando costume. Ela coloca o homem em um estágio de paranoia e loucura para, justamente, manter a dominação que, por muitos ainda, não é sentida. Caminhamos para a liquidação da consciência moral; por isso a importância de “nadar contra a corrente” e buscar formas de superação. O indivíduo semiformado se torna cada vez mais individualista e se sente parte do processo, inserido por isto mesmo.

Mesmo assim penso que atualmente a sociedade premia em geral uma não-individação; uma atitude colaboracionista. Paralelamente a isso acontece aquele enfraquecimento da formação do eu, que de há muito é conhecida da psicologia como “fraqueza do eu”. Por fim, é preciso lembrar também que o próprio indivíduo, e, portanto, a pessoa individualizada que insiste estritamente o interesse próprio, e que, num certo sentido, considera a si mesma como fim último, também é bastante problemática. Se hoje o indivíduo desaparece, então também é verdade que o indivíduo cole o que ele mesmo semeou. (ADORNO, 1995, 153).

Dentro desse campo que valoriza uma identidade coletiva e que a educação favorece essa não-individação, o indivíduo crítico só sobrevive enquanto “núcleo impulsionador da resistência” (ADORNO, 1995, 154). A educação deve favorecer a formação da individualidade e da função deste na sociedade. No entanto, no mundo contemporâneo, conciliar o indivíduo formado em si mesmo e seu funcionamento na sociedade se tornou irrealizável, pois ao tentar obter a individualidade o homem acaba em um individualismo que o assemelha aos demais forjados por um sistema que promove a competição.

Tendo em vista a própria conclusão do autor, nos resta a autorreflexão como única possibilidade de obter autonomia. Esse processo deve ser iniciado por um modo de pensar crítico sobre a semiformação generalizada, na qual a sociedade se encontra. Defender um projeto de libertação do homem por meio do incentivo a uma formação é pensá-la com uma amplitude humanística. E são, pois, o ensino crítico (educar emancipatório) e a arte autêntica as ferramentas de resistência à indústria cultural, na medida em que contribuem para a formação da consciência crítica e permitem que o indivíduo desvende as contradições da coletividade e possam atingir a emancipação, ao se darem conta de sua dominação. Portanto,

[...] tenta-se simplesmente começar despertando a consciência para aquilo

que os homens são enganados de modo permanente, pois hoje em dia o mecanismo da ausência de emancipação é o *mundus vult decipi* [o mundo deseja ser enganado] em âmbito planetário. A consciência de todos em relação a essas questões poderia resultar de uma crítica imanente, já que nenhuma democracia normal poderia se dar ao luxo de opor-se de maneira explícita a tal esclarecimento. (ADORNO, 1995, p. 183).

Para Adorno (1995a), a autorreflexão é o que levará a negação da adaptação. É importante resistir aos processos que nos controlam e que conduzem à acomodação. Uma formação estético-cultural capaz de favorecer uma educação que sensibilize e que estimule a interpretação dos fatos, movimenta os indivíduos na busca da retomada de sua subjetividade. Este tipo de formação exige: esforço espontâneo, interesse e disposição à capacidade de se confrontar com a consciência coletiva. Para pensarmos acerca do indivíduo emancipado precisamos materializar essa questão para que as pessoas, que se interessam neste propósito, possam orientar toda sua energia para uma educação orientada para a contradição e resistência à semiformação.

3 DA CRÍTICA AO CINEMA A POSSIBILIDADE DO FILME EMANCIPADO

“O filme emancipado teria de retirar o seu caráter a priori coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-o a serviço da intenção iluminista.” (ADORNO, 1986b, p. 105).

Tomando o cinema como a principal expressão da *indústria cultural* e resguardados por uma severa crítica do autor a essa arte, encaminharemos a pesquisa avaliando a crítica do autor ao cinema, para chegar a conceitos da filosofia da arte adorniana que nos direcionam a uma arte capaz de romper com os esquematismos e quebrar todo e qualquer caráter nivelador que a indústria da cultura nos submete. Partimos da crítica ao cinema que Adorno faz, a considerando uma cultura produzida em massa que apresenta uma visão danificada de uma realidade lesada. Sua crítica é enfática devido à preocupação com a passividade dos sentidos que é estimulada nos espectadores que recebem essas obras, o que acaba por minar sua espontaneidade frente àquilo que assistem.

Mas, para além dos aspectos negativos atribuídos à análise de Adorno ao cinema industrial, buscamos um alívio em textos que reposicionam seu pensamento e que abrem o caminho para pensarmos o cinema como arte emancipada. Os trabalhos pioneiros de Mateus Araújo Silva²⁶ (1999) e Robson Loureiro²⁷ (2006) no Brasil, contribuem com ricas discussões sobre cinema e Theodor Adorno. Tais textos foram de extrema importância e movimentaram as reflexões para a construção desta tese, a qual avança estabelecendo um diálogo entre Adorno e o cinema novo de Glauber Rocha. Tentando travar novas discussões a fim de pensar a forma como os filmes glauberianos foram concebidos. Tais filmes não recaem na mera repetição do cinema de narrativa fácil, o qual auxilia na domesticação dos indivíduos ao controlar seus sentimentos e orientar sentidos.

²⁶ Primeiro trabalho no Brasil que inicia este tipo de discussão e faz um levantamento dos textos em Adorno sinalizou as análises sobre o cinema. O texto em destaque é, *Adorno e o cinema: um início de conversa*. “O artigo discute a abordagem do cinema por Theodor W. Adorno nalguns de seus textos dos anos 1940 aos 1960, procurando avaliar o grau e o sentido da sua contribuição para os estudos sobre o cinema” (SILVA, 1999, 114).

²⁷ Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSC, na qual o autor trabalha a relação de Adorno com o cinema de Alexander Kluge.

A busca por um olhar aliviado das considerações de Adorno se ampara no conceito de *antifilme*, que surge no confronto com o controle realizado pela indústria cultural. Ao desafiar a técnica/tecnologia o filme é capaz de propiciar uma reeducação dos sentidos através da experiência estética subjetivadora proposta por Adorno em seu texto *Notas sobre o filme* (1966). É a partir de apreciações mais positivas de Adorno (a produções de cineastas, os quais sejam: Chaplin e Antonioni), que podemos vislumbrar a possibilidade do filme encarar de modo crítico sua materialidade técnica, buscando alcançar essa experiência estética que faça com que o indivíduo dialogue com as imagens apresentadas, retirando-o de sua condição de um mero consumidor de mercadorias culturais e auxiliando no desenvolvimento de uma sensibilidade estética que possa lhe encaminhar para a formação.

Ao falar de Theodor Adorno e a arte, é inegável o fato de que suas maiores contribuições nessa área se deram no campo da música²⁸. Os interesses culturais de sua família permitiram que ele participasse dos melhores aspectos da vida musical desde muito jovem. Tanto sua mãe quanto sua irmã eram músicas talentosas e bem-sucedidas e foi delas que ele recebeu seu treinamento inicial e incentivo em seu amor pela música ao longo da vida. A arte sempre esteve próxima deste autor que tinha uma exigência para uma boa arte que reivindicasse, desde o início, a participação ativa e concentrada (ADORNO, 1998) do ouvinte/espectador. Ao valorizar a música que se mostrava enigmática e que clamava ao ouvinte que compoem em conjunto, Adorno nos permite abrir essa possibilidade também ao cinema quando, em seus escritos da década de 60, aponta para possibilidades de um cinema capaz de romper com os clichês e “incita de certo modo o espectador à práxis em lugar da mera contemplação” (ADORNO, 1998, p. 146).

Adentrar ao campo das novas possibilidades que Adorno apontou para se pensar um cinema emancipador é adentrar no mundo do cinema que resiste. Analisando suas novas reflexões, constatamos que o autor não voltou atrás em suas

²⁸ Em seu texto intitulado *Arnold Schoenberg (1874-1951)*, parte da coletânea de *Prismas*, percebemos um crítico cultural que valoriza o método dodecafônico de Schoenberg – utilização de doze sons que foge do sistema tonal tradicional, bem como da harmonia tradicional – por perceber que suas músicas exige “a mais aguçada atenção à multiplicidade do simultâneo; à renúncia às muletas habituais de um ouvinte que sempre sabe o que vai acontecer; uma atenta percepção do único e do específico; e a capacidade de apreender com precisão caracteres que muitas vezes se modificam no menor espaço de tempo, e também a história desses caracteres, desprovida de qualquer repetição” (ADORNO, 1998, p. 146). O que Adorno percebe na música de Schoenberg é o emprego da técnica em sua excelência, não uma recusa, mas o uso de maneira a tencionar a partir de dentro o sistema que impõe padrões que atuam no adestramento dos sentidos, tais como: repetição, previsibilidade, falta de riqueza e rigor técnico, ausência de seriedade.

críticas e observações acerca do cinema, mas acreditamos que, em algum momento de sua vida, houve um desvio de suas formulações que foi motivado, pelos movimentos cinemanovistas, em especial o nascimento do Novo Cinema Alemão que Adorno pôde presenciar.

3.1 A crítica adorniana ao cinema

Para iniciar nossa investigação acerca da crítica contundente de Adorno ao cinema, recorreremos à frase que abre o capítulo intitulado *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, presente em sua *Dialética do esclarecimento*: “O cinema e a rádio não precisam mais se apresentar como arte” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006 p. 100). É com essa afirmação que podemos concluir de antemão a regressão, devido à total diminuição de percepção crítica no cinema da *indústria cultural*. Antes considerado uma arte voltada para o despertar da imaginação, lazer e entretenimento, o cinema, a partir da década de 40, passa a ser visto por Adorno como um meio eficaz de dominação e controle de seus espectadores. A partir da explanação sobre a indústria cultural, percebemos a decepção que Adorno tem para com a indústria do cinema e seu produto, o filme. Mas é de suma importância avaliar o ponto de partida para a crítica do autor e como ela é explorada.

Adorno não desenvolveu uma teoria fechada acerca do cinema, fato que dificulta uma grande abordagem sobre o assunto no âmbito de sua teoria estética. Porém, na *Dialética do Esclarecimento*, mais especificamente no capítulo que trata da *Indústria cultural*, Adorno dedica uma grande quantidade de pensamentos e observações que instigam o leitor a pensar o papel do cinema no atual estado de manipulação dos indivíduos pela indústria cultural. Tratando o indivíduo como espectador e a vida deste como um roteiro, Adorno desenvolve sua obra na direção de demonstrar ao leitor o modo por meio do qual os filmes invadem a capacidade reflexiva do indivíduo e atuam na anulação de sua subjetividade.

Para além dessa obra, a crítica adorniana ao cinema também está presente em vários de seus textos, desde aqueles que tratam da indústria cultural diretamente ou daqueles que destacam a vida danificada, como no caso de *Minima Moralia* (1951) e *Primas* (1962), além de sua obra clássica *Teoria Estética* (1970), que indaga sobre a necessidade de se questionar se o filme é ou não arte.

As considerações acerca do cinema são bastante pessimistas, ao passo

que um leitor que se depare apenas com os textos que tratam da indústria cultural jamais imaginaria novas conclusões ou um novo re(pensar) acerca das possibilidades que o cinema carrega. Este lado pessimista do autor deve inquietar o leitor desta pesquisa, que pode estar se questionando o porquê de se falar de uma reeducação a partir de uma experiência estética em obras fílmicas sob a ótica de um filósofo que atacou fortemente esse tipo de arte. No entanto, é esta inquietação que leva a pesquisa adiante, o fato de buscar dentro dos escritos de Adorno esse alento para uma teoria crítica tão marcada por apresentar a incapacidade do indivíduo de superar a indústria cultural.

Antes de sinalizar uma visão mais “perspectivista” acerca do papel dos filmes, é imprescindível percorrer a crítica de Adorno à indústria cinematográfica e o modo como esta se utiliza do filme para “emburrecer” os indivíduos. É notório que o filme já nasce como um produto de massa devido à sua técnica de autorreprodutibilidade. Dessa forma, é difícil desvincular este produto da indústria cultural, instância máxima que subjuga as obras de arte. Por isso, tratar de cinema, na visão adorniana, corresponde a não desvincular este tema à noção de indústria cultural.

Tanto na *Dialética do esclarecimento* como na obra *Minima Moralia*, o cinema aparece para exemplificar tudo aquilo que Adorno condena e ataca na indústria da cultura, caracterizando o cinema como “o *medium* drástico da indústria cultural” (ADORNO, 1992, p. 178), apontando o filme como o meio mais característico dessa indústria. Essa crítica de Adorno, em relação ao papel exercido pelo filme, leva em conta, além dos filmes produzidos em Hollywood, os filmes que ele denominou de “cinema do papai”²⁹ na Alemanha, ou seja, filmes que são acessíveis à compreensão dos consumidores, que contém uma infantilidade e sofrem uma regressão industrial. O filme que deveria proporcionar ao indivíduo uma experiência subjetiva, no momento em que este tentasse paralisar o movimento fugaz das imagens e sons, impossibilita tal recepção devido à sua velocidade característica que serve para proibir a atividade intelectual, favorecendo a pseudoformação.

²⁹ Para Adorno, o manifesto de *Oberhausen* atacou o “cinema do papai”, considerando as produções das seis décadas anteriores lixo da indústria cinematográfica alemã. Em seu texto *Nota sobre o Filme*, o ator escreve que “o abominável cinema do papai é a infantilidade, a regressão industrialmente promovida” (ADORNO, 1986a, p. 100). O manifesto de *Oberhausen* foi o ponto de partida para estabelecer as bases do *Novo Cinema Alemão* na década de 60, entre os realizadores estava Alexander Kluge, aluno e amigo de Theodor Adorno.

Se fizermos um recorte aqui e direcionarmos nossa atenção para a história do cinema, temos que a primeira exibição cinematográfica vista pelo mundo foi a saída de empregados da fábrica Lumière. Posteriormente, outro filme, produzido pelos irmãos Lumière, foi exibido: *A chegada de um trem à estação de La Ciotat* (1885), no qual

[...] a câmera foi colocada perto dos trilhos, de modo que o trem aumentava gradualmente de tamanho conforme se aproximava, até parecer que atravessaria a tela e invadiria a sala. As pessoas se abaixavam, gritavam ou levantavam para sair. Sentiam a emoção, como se estivessem em uma montanha-russa. (COUSINS, 2013, p. 23).

Podem parecer cenas simples, mas nestas primeiras exibições é nítido o papel que o cinema deveria desenvolver: transmitir a realidade, mostrando pessoas comuns, seu dia-a-dia, gerar discussões, provocar o raciocínio, despertar sensações de prazer. O cinema vinha como uma revelação do mundo em que estava inserido. Deveria instigar a inclusão social e cultural a fim de integrar uma coletividade, abrindo espaço para a discussão sobre uma produção e as ideias que surgiam com o desenrolar do enredo do filme. Theodor Adorno parece ignorar essas formas de experiência que o filme proporciona. Ao vivenciar de perto a força e os produtos gerados pelo cinema hollywoodiano, percebeu o desvio do papel social do cinema que foi reduzido ao âmbito comercial. O cinema “se define a si mesmo como indústria, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100).

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

[...] a vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104).

Ao falar dos filmes, Adorno aponta que muitas vezes somos impedidos de usar nossa imaginação, de criar nossas próprias ideias relativas ao desenrolar do

filme, resultando na paralização de nossa capacidade criativa em benefício do que eles acham que seja mais objetivo e prático para as pessoas. Impedem nossas próprias opiniões, deixando que nossos valores sejam regidos por esta indústria, entregando nossos sentidos e sentimentos nas mãos da indústria cultural, originando, desta forma, uma sociedade formada por pessoas manipuladas e acríticas. É formado um sistema de não cultura, que possui certo estilo, o qual faz Adorno evidenciar que vivemos em uma “barbárie estilizada”, caracterizada pelas meras repetições que são impostas como novidades, cabendo ao indivíduo recepcionar e aproveitar mais do mesmo.

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

[...] são feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104-105).

O espectador traz a fantasia fílmica para a sua realidade, ao passo que se projeta no enredo que acaba de assistir. E, quanto melhor a técnica utilizada para a produção do filme, maior é o poder de persuasão e de distração para que se torne mais fácil “obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104). Walter Benjamin (2012a) já alertava para esse poder de distração em seu texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Para ele, o cinema faz a recepção através da distração: a “massa procuraria a distração, enquanto que o amante da arte se aproximaria desta com recolhimento. Para as massas, a obra- de- arte seria uma oportunidade de entretenimento; para o amante da arte, ela seria um objeto de sua devoção” (BENJAMIN, 2012a, p.110-111). Não deixando espaço para a contemplação, a era da exposição favorece uma recepção distraída, favorecendo hábitos automatizados.

O cinema propicia uma relação de reconhecimento, a partir do enredo que retrata o cotidiano e, desse modo, o processo de identificação acentua, segundo Adorno (2006), a relação de proximidade que favorece a realização do homem genérico. Daí percebemos um dos objetivos da indústria cultural: fazer com que o indivíduo crie a ilusão de que ele é capaz de ser e possuir o que quiser. Quanto maior

a perfeição com que a técnica duplica os objetos empíricos, mais fácil é a ilusão de que o mundo lá fora é o mesmo que se descobre nos filmes. Entreter é a nova ordem do cinema, que deveria atrair e possibilitar ao espectador ferramentas para a construção de um diálogo, mas ao se converter em mera diversão deve ser “entendido apenas como um ato quantitativo de se apoderar do material temático interior, e de modo algum como um poder qualitativo” (EISENSTEIN, 2002, p. 89).

A ideologia dominante não escolhe gênero de filmes, sejam eles romances, policiais, comédias, animações. A lógica do capital pretende se fazer presente e invadir seus enredos. A indústria tem a pretensão de controlar tudo, desde os sustos provocados pelas cenas, o prazer obtido através do som de uma certa cena de romance e, até mesmo, a crueldade, presente nas animações, é transformada em diversão. Adorno mostra que

[...] as primeiras sequências do filme de animação ainda esboçam uma ação temática, destinada, porém, a ser demolida no curso do filme: sob a gritaria do público, o protagonista é jogado para cá e para lá como um farrapo. Assim a quantidade da diversão organizada converte-se na qualidade da crueldade organizada. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 114).

Nada deve escapar aos olhos do espectador que, mesmo cansado, deve se entregar aos filmes. Esses, sabem o momento certo de produzir estímulos para prender a sua atenção, através da distração. Para Adorno (2006), o indivíduo não tem o direito de mostrar sua estupidez, devendo acompanhar tudo diante da esperteza à qual o espetáculo se propõe. É preciso reagir de forma positiva diante do que está sendo exibido. Os filmes de entretenimento, em benefício próprio, paralisam a capacidade de diálogo com o espectador e se contentam com a reprodução do que é sempre igual, descartando o que ainda não foi experimentado. Por isso, configuram um risco, pois a ideia é manter o indivíduo sempre atento a consumir a ideologia que o produto propaga e, dessa maneira, manter o estado atual das coisas, tendo em vista que o “menor acréscimo ao inventário cultural comprovado é um risco excessivo” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 112), sendo necessário manter as formas fixas com as quais a indústria sabe trabalhar a manipulação.

Elemento importante a ser destacado nos filmes de entretenimento é o “riso”. Cenas que orientam o espectador à ridicularização corroboram para despertar sentimentos autoritários que, diante do riso, expressão de divertimento, não assumimos que estão ali. Vale observar que,

[...] o riso frequentemente é sádico, produz atitudes autoritárias, persecutórias, predispostas a tomar como objetos os débeis, os diversos, os disformes, particularmente no “tempo de divertimento”. Estamos habituados a rir sadomasoquisticamente quando não há nada do que rir. Quando uma mulher gorda escorrega numa casca de banana. Tende a ser cada vez mais rara uma forma de riso libertadora, riso como instância de vida, que é tal não apenas quando se produz na crítica social, mas também nas instâncias lúdicas, alegremente agradáveis, que – em seu movimento específico – são privadas da marca da crueldade ou do limite do medo dissipado. (CANEVACCI, 1984, p. 125)

Com a pergunta: “o que as pessoas querem?” a *indústria cultural* se utiliza do filme para penetrar na subjetividade humana quando, na verdade, o que se propôs a fazer desde o início foi desacostumar o indivíduo de sua subjetividade. “Os espectadores, infantilizados pela organização das projeções, estão preparados para ser invadidos pelo super-ego fílmico, que penetra até o interior do Id, para fazer apelo às pulsões mais inconfessadas” (CANEVACCI, 1984, p. 131). A indústria pretende quebrar todas as barreiras que se dirijam contra o seu “progresso cultural”, pois a subjetividade pode constituir uma ameaça para a sua continuidade. Ela produz, dirige e disciplina as necessidades dos consumidores, não deixando escapar nada. O divertimento que a indústria cultural propõe envolve a exigência de estar de acordo com tudo o que é posto. O imperativo que se segue é: não se deve pensar, tampouco questionar o que foi visto. Ao prescrever toda a reação, o produto evita o esforço intelectual em prol de uma aceitação que se consolida na domesticação por parte desse sistema. Para Adorno (1992, p. 131),

[...] o cinema conseguiu transformar os sujeitos, de uma forma tão indiferenciada, em funções sociais, que as vítimas, não se lembrando mais de nenhum conflito, se comprazem com sua própria desumanização como algo humano, uma felicidade aconchegante.

A crítica de Adorno e o ataque contundente à indústria cinematográfica são compartilhados ao ataque feito aos demais produtos da indústria cultural que não sublima, mas reprime, nega aquilo que está sempre oferecendo, condicionando o indivíduo a um sentimento de insatisfação e frustração. As histórias projetadas apresentam situações que o espectador, muitas vezes, jamais viverá, mas é treinado e condicionado a desejar as cenas que são vistas; “essa é uma outra lei do cinema: mostrar alguma coisa ao público e, ao mesmo tempo, privá-lo dessa coisa” (CANEVACCI, 1984, p. 122).

O filme, por sua vez, é levado com mais desconfiança por usar do aspecto visual, das imagens, sendo o olho mais estreitamente adequado ao mundo do

racionalismo burguês, diferente do ouvido que é dotado de resíduos mais arcaicos, o que evita ser absorvido em sua totalidade dentro do mundo administrado. A esta percepção acerca da visão e audição, associamos o fato deste autor em sua obra com Hans Eisler, *Composições para o filme*, vislumbrar, mesmo que de forma embrionária, um lado mais perspectivista quanto ao uso crítico do filme, avaliando as discussões e análises formais e estéticas sobre o uso da música no cinema. Nesse momento, é importante levantar uma questão que Adorno sinaliza em sua *Teoria Estética* sobre a arte ser uma promessa de felicidade.

3.1.1 Promessa de felicidade e o contexto geral de ofuscamento

Aqui cabe analisar o duplo aspecto que essa promessa de felicidade possui: de um lado, aquela proveniente da obra de arte e, de outro, aquela prometida pelo produto da indústria cultural. A arte como promessa de felicidade, oriunda da obra de arte em seu sentido mais autônomo, se mostra como uma utopia, já que é difícil pensar em uma felicidade³⁰ autêntica no interior de uma vida lesada e danificada que o autor atesta. Em Adorno, essa felicidade prometida só pode ser alcançada no horizonte de uma arte autêntica que dialoga com a sua teoria crítica, estética e a dialética negativa. Portanto, nesta pesquisa propomos estabelecer esse diálogo que parte da dinâmica da dialética do esclarecimento e pretende alcançar esse horizonte que sinaliza uma aproximação de uma arte que resiste à indústria da cultura.

Na *Teoria Estética*, Adorno se apropria da sentença stendhaliana³¹ de que a arte é *une promesse du bonheur*³² (uma promessa de felicidade), mas que difere da felicidade oferecida pelos produtos da indústria cultural. Freitas (2008) sinaliza que essa promessa, por ser inalcançável, produz um prazer peculiar, ou seja, a satisfação de saber que nossa vida não é apenas um sofrimento injustificado. Essa ideia de felicidade prometida pelas obras de arte, se aproxima do que Adorno pensa a partir da reconciliação do homem com a natureza, que proporcionaria uma vida mais justa e que caminhasse para a emancipação.

³⁰ Para Adorno a felicidade da obra de arte seria utopia social que resguarda o prazer e o bem-estar particular.

³¹ Henri-Marie Beyle, mais conhecido como *Stendhal* (1783 — 1842), foi um escritor francês. Seus romances de formação *O Vermelho e o Negro* (1830), *A Cartuxa de Parma* (1839) e *Lucien Leuwen* (inacabado) fizeram dele um dos grandes romancistas franceses do século XIX.

³² A expressão apareceu em nota de rodapé na obra do autor *O Vermelho e O Negro* e no capítulo 17 do livro *L'Amour*, escrito em 1820.

Por outro lado, sabemos que a indústria cultural e seus produtores se vangloriam em prometer a felicidade que, todavia, permanece atrelada ao consumo, que é o motor da economia capitalista. Nesse ponto da pesquisa, nos interessa esses instantes de felicidade prometidos pelos produtos da indústria cultural que se apresentam como arte. Porém, concebida de tal modo, a arte não pode oferecer uma felicidade autêntica, visto que ela própria é corrompida e, ao ser exposta, perde o seu caráter de denúncia e crítica, restando apenas o seu aspecto propagandístico da ideologia a ser difundida.

O cinema, como arte que organiza técnica, atores, diretores, imagem e som em prol de captar e montar um produto que constitui a base de seu funcionamento e comercialização, ou seja, o filme atua como uma grande fábrica de sonhos. Os inúmeros estúdios têm a função de produzir sonhos para todos os gostos, visando, em primeiro lugar, distrair os espectadores de tal forma que sejam direcionados para uma outra realidade, que só pode ser alcançada nas telas do cinema. O objetivo é desviá-los da realidade na qual estão inseridos. Como se fosse um ópio óptico, o cinema servia e serve como uma válvula de escape, por meio da qual o indivíduo/espectador, isolado na sala escura, fixa seu olhar na tela com o intuito de fugir do caos social que se encontra. Mas essa fuga não se consolida, pois, ao sair da sala escura, percebemos que a duplicação da realidade³³, que o cinema pretende, não se realiza.

A indústria cultural volta a oferecer como paraíso o mesmo cotidiano. Tanto o *escape* quanto o *elopement* estão de antemão destinados a reconduzir ao ponto de partida. A diversão favorece a resignação, que nela quer se esquecer. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 117).

O sentimento de insatisfação nasce a partir do momento em que o espectador percebe que o enredo do filme não se prolonga em sua vida. O cinema vem sempre com a promessa da felicidade e com a realização dos sonhos. No mesmo momento que invade e paralisa a reflexão do indivíduo, o filme conduz o imaginário do espectador para um mundo que não é o seu e, muitas vezes, favorece uma recusa de sua própria realidade. O divertimento acaba por realizar a resignação, justamente aquilo que se quer esquecer, e acaba por ser aceito como ordem do destino.

³³ De acordo com Canevacci, “o cinema foi sempre interpretado como duplicação da realidade; e, com efeito, essa é a sua origem. Mas, a partir de sua ascensão ao vértice dos *mass media*, em aliança conflitual com a televisão, assiste-se a uma inversão da relação: é a realidade que aparece cada vez mais como uma duplicação do cinema” (1984, p. 152).

Os filmes sempre quiseram manter viva essa relação de identificação com o indivíduo, mas essa promessa vai perdendo sua força a partir do momento em que a indústria concretiza a massificação dos indivíduos e o homem passa a ser idêntico aos outros. Dessa forma, os filmes não atingem a intimidade de cada um, mas de todos os espectadores que se encontram inseridos dentro da indústria do cinema, formando um grupo de indivíduos idênticos.

Outrora, o espectador via no filme, no casamento representado no filme, o seu próprio casamento. Agora os felizardos exibidos na tela são exemplares pertencendo ao mesmo gênero a que pertence cada pessoa do público, mas esta igualdade implica a separação insuperável dos elementos humanos. A semelhança perfeita é a diferença absoluta. A identidade do gênero proíbe a dos casos. A indústria cultural realizou maliciosamente o homem como ser genérico. Cada um é tão-somente aquilo mediante o que pode substituir todos os outros: ele é fungível, um mero exemplar. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 120).

O cinema, como promessa da realização dos sonhos, se instaura na sociedade totalmente administrada e faz nascer no indivíduo um sentimento de insatisfação. A indústria cultural promete e ao mesmo tempo destrói os sonhos exibidos nas grandes telas, na medida em que leva o espectador a viver num mundo de fantasia e de pura imitação, no qual a probabilidade de alcançar a sorte grande é “tão mínima que é melhor riscá-la de vez e regozijar-se com a felicidade do outro, que poderia ser ele próprio e que, no entanto, jamais é” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 120).

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

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

fazer algo, mas sim com a fórmula do sucesso para se obter altos rendimentos.

Assim, os meios de comunicação massificam a cultura e enganam o indivíduo, mostrando que este tem o poder de decisão e, ao mesmo tempo, o faz pensar que ele tem uma total liberdade de escolha e opinião. Porém, essa liberdade de escolha da ideologia, se revela em uma liberdade de sempre escolher a mesma coisa (ADORNO, 2006). A mídia, na indústria cultural, consegue promover uma ilusão de independência, ao ponto de elaborar críticas e preceitos sobre determinados produtos ou sobre determinadas pessoas. Os deixam livres para escolher o que propositalmente produzem, sob o pretexto de uma pseudoindividualidade. O indivíduo, neste estado de ofuscamento, passa a ser guiado não por sua consciência, mas por diversas vozes que atuam em sua mente, devido a esse fenômeno.

Surge então o *Verblendungszusammenhang*, o contexto geral de ofuscamento. Atribuímos a esse conceito a ideia de cegueira, pois o indivíduo está encantado com o mundo que lhe é apresentado, sem saber se este é mesmo real para ele ou se é apenas uma ilusão lhe gerando uma sensação de bem-estar, que é o falso propósito da indústria cultural. Para Rosa (2003, p. 74), “o cinema estaria, assim, a serviço de uma dessensibilização artística, ainda que camuflado como arte. Seu consumo acarretaria a identificação do espectador com a realidade, sem deixar lugar para a crítica, enfim, promovendo a ofuscação total do indivíduo”.

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

[...] todos são livres para dançar e para se divertir, do mesmo modo que desde a neutralização histórica da religião, são livres para entrar em qualquer uma das inúmeras seitas. Mas a liberdade de escolha da ideologia, que reflete sempre a coerção econômica, revela-se em todos os setores como a liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 138).

Esse ofuscamento é reflexo do processo civilizatório que se inverteu e recaiu no irracionalismo: ao priorizar somente os aspectos técnicos e científicos faz-se prevalecer a razão instrumental que leva o homem ao processo de semiformação

(*Halbbildung*), provocando a perda da identidade e a coisificação do indivíduo³⁴.

Ainda no que se refere ao papel do cinema como um agente nesse processo de ofuscamento da sociedade, percebemos que, com a perda da subjetividade, a realidade fílmica está cada vez mais presente no meio da sociedade. Do mesmo modo que Platão, em seu mito da caverna, explica que a realidade que se apresenta para os acorrentados são as imagens projetadas nas paredes, Adorno percebe no cinema algo semelhante, uma vez que, dentro da sala escura, a realidade apresentada na tela é tomada como realidade autêntica, acentuando a relação mimética³⁵ entre ficção e realidade.

O cinema, por sua vez, atua no processo de dessensibilização. O que se procura retomar com uma pesquisa que aponte para uma visão que não conceba o cinema somente como indústria, são produções que dentro da realidade virtual apresentada possam criar a tensão entre sujeito-objeto. No processo de objetivação da subjetividade do artista a obra ganha liberdade, ao ser exposta a relação sujeito-objeto deve garantir infinitas interpretações daquele que a contempla. Tal fato restitui a voz das obras e garantem sua autonomia. Filmes capazes de promover uma experiência que possibilite tal tensão, atuam na reeducação dos sentidos, retirando o caráter *a priori* coletivo que promove uma nivelção dos indivíduos. Dessa forma, aquela promessa de felicidade, compromisso da obra de arte autêntica, que se encontra em um mundo utópico, passa se tornar uma esperança a ser alcançada na medida em que as obras de arte são a historiografia inconsciente de si mesma em sua época.

3.2 Um novo olhar para o cinema

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

³⁴ Aqui percebemos, mais uma vez, como os conceitos de Adorno estão constantemente se entrelaçando, em uma filosofia que mais parece uma constelação.

³⁵ O tema da *mimesis* será aprofundado no quarto capítulo dessa pesquisa.

de ilusões, aproximando a fantasia da realidade numa tentativa de atrofiar a imaginação e a espontaneidade. Obtendo total controle sobre o espectador, os filmes não os deixam livres para passear pela obra, promovendo sempre o previsível.

O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento -, mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.113).

O que podemos inferir com toda a crítica exposta ao cinema, tanto em *Minima Moralia* como na *Dialética do esclarecimento*, é que todo o ataque feito ao cinema deve ser direcionado às produções norte-americanas, fato que leva diversos autores a tecerem críticas e a se questionarem o porquê de ser desconsiderada as outras manifestações cinematográficas fora de Hollywood. Jay (1988, p. 109) afirma que a fonte para as críticas adornianas “devem ser encontradas em sua própria experiência com a nova cultura de massa, tecnologizada e anônima, da época de Weimar; com a nova cultura pseudofolclórica nazista e com a cultura popular americana das décadas de 30 e de 40”. O que percebemos é um autor que, ao abordar a questão do cinema, direciona suas análises para o cinema hollywoodiano que despontava com uma força industrial e produzia objetivando o lucro. O cineasta alemão Alexander Kluge³⁶, o qual foi amigo e aluno de Adorno, em uma entrevista em 1986-87 afirma: “nunca acreditei nas teorias de Adorno do cinema. Ele só conheceu os filmes de Hollywood” (KLUGE, 1988, p.42). O que os anos no exílio proporcionou a Adorno, foi uma aproximação aos efeitos³⁷ que o avanço do meio técnico cinematográfico promoveu e uma extrema especialização que na visão de Adorno (2006) condicionou a um “caos cultural”.

Se olharmos para trás e para toda a exposição feita, os textos do autor nos direcionam para um caminho perdido, no qual a indústria cultural possui domínio sobre todos os produtos que dela se utilizam para sobreviver, não deixando escapar nada,

³⁶ Dos 25 jovens cineastas que modificaram o fazer artístico através do Novo Cinema Alemão nos anos de 1962 a 1982, Alexander Kluge foi um destes que reivindicaram um comprometimento maior com o produzir cinematográfico, visto que, para ele, os filmes tem uma responsabilidade para com o público, principalmente no que se refere à reeducação estética. Sua aproximação à literatura abre novos caminhos para repensar a narrativa do cinema.

³⁷ Os produtos (filmes, música) são aliados aos interesses do capital. Desse modo, forma-se um ciclo de consumo que não cessa fortalecendo uma construção de um sistema. Para Adorno (2006, p. 100), “o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação”.

e o cinema seria mais um dentre os *mass media* que não precisam mais se apresentar como arte. Pode, então, o leitor que vem acompanhando essas páginas se questionar: por que não utilizar outro autor, mais ameno em suas considerações ou que realmente perceba o potencial que o filme carrega? E é, pois, esse pensamento tão desiludido de Adorno que leva a uma busca para além dos seus textos mais críticos. É bem verdade que não há grandes obras ou referências que sejam capazes de modificar ou alterar a percepção de Adorno que lançamos até agora, mas é importante ultrapassar os limites que o próprio autor colocou em suas obras que incessantemente critica a sociedade atual e o modo como essa organiza suas relações produtivas e sociais.

Com uma leitura mais atenta encontramos textos do referido autor, nos quais ele começa a admitir a possibilidade do cinema atuar como uma arte emancipatória. Tais textos servem de base para avançar nos estudos adornianos e se inquietar com as entrelinhas que o autor deixa após toda uma exposição avessa à cultura industrializada. Dentre os estudiosos do autor, há uma completa divisão de quem vê esses textos como um alento para um pensamento tão crítico e uma sinalização para novas possibilidades e outros que consideram esses textos apenas complementos de sua crítica sem grande motivação para se ir além.

A presente pesquisa se coloca na posição do primeiro grupo de estudiosos, pensando que ousar saber seja o passo para a autonomia. A leitura de uma nova possibilidade para o cinema vir a ser uma arte emancipada é justamente ultrapassar e ousar ir além em suas colocações tão severas. Se o autor vislumbra tal possibilidade, é importante que possamos fazer novas conexões, sendo fiel a seus posicionamentos, mas caminhando a passos pequenos e seguros para se chegar a novas interpretações cabíveis em sua densa obra. Como observou Jay (1988, p. 115),

[...] é interessante que Adorno, no final da vida, tenha buscado algum alívio dos incansáveis efeitos sufocantes da indústria cultural voltando-se para o cinema. Em “Transparencies on Films”³⁸, ensaio que refletia sobre o Novo Cinema Alemão – lançado em 1966, com apoio governamental, por jovens cineastas radicais como Alexander Kluge e Volker Schlöndorff -, Adorno reconsiderou sua opinião de que o filme não passava de produto da indústria cultural.

Dentre os textos que abrem espaços para incorrer uma interpretação mais perspectivista, podemos destacar dois principais, sendo eles: *Composições para o*

³⁸ O texto referido está sendo utilizado nessa pesquisa sob a tradução: *Notas sobre o Filme*.

*filme*³⁹ (1944) e *Notas sobre o filme* (1966). Tais obras são sinalizadas nesse tópico a fim de mostrar os novos apontamentos de Adorno sobre o cinema. No entanto, mais à frente da pesquisa retomaremos essas obras para avaliar em que medida o *Cinema novo brasileiro* pode dialogar com a possibilidade de suas produções carregarem o *antifilme* que Adorno sinaliza como positivo no que se refere a uma arte que atinja fins emancipatórios.

3.2.1 Composições para o filme: Adorno, Eisler e a música para cinema

Em ordem cronológica, iniciaremos com o texto *Composições para o filme* (1944), o qual traz um estudo mais detalhado e com boas perspectivas para com o cinema, mesmo com o foco sendo na música. A grande questão é pensar em como a relação entre música e imagem pode romper com os esquematismos impostos pela indústria cinematográfica. Escrito em colaboração com compositor austríaco Hans Eisler, na mesma época em que estava escrevendo a *Dialética do Esclarecimento*, este estudo foi resultado de uma pesquisa feita por Eisler para a fundação Rockefeller e pela experiência de Adorno como diretor, no que se refere à música do *Radio Research Project*, também financiado pela fundação Rockefeller. Quando de sua primeira publicação, o nome de Adorno foi suprimido, talvez pelo fato de ser um crítico severo da indústria cultural, fato que deixaria em suspeita uma avaliação desse autor pensando em como resolver a tensão existente entre imagem e música nas produções fílmicas. Contudo, seu nome foi reincorporado neste livro na década de 60 e, em uma nota na reedição de 1969, Adorno sinaliza para um futuro trabalho em conjunto com um dos representantes do *Cinema novo alemão*, Alexander Kluge, o qual foi seu aluno e dizia sempre que Adorno limitou suas observações ao cinema hollywoodiano, deixando a desejar um estudo acerca dos novos cinemas e a experiência que eram capazes de promover. *Composições para o filme* discorre sobre música para o cinema em relação à indústria cinematográfica de Hollywood, mas apresentando soluções musicais fora das influências comerciais. O que Adorno e Eisler (2003b) buscam com essa obra é estabelecer a relação específica entre música e cinema com todas as

³⁹ Nesta pesquisa usaremos sempre o nome da obra traduzido do seu original em alemão “*Komposition für den film*”. Para a pesquisa estamos usando duas edições dessa obra, uma no original da língua alemã e outra em espanhol. A versão em espanhol tem como título “*El cine y la música*”. As citações se encontrarão em português e seu original vem colocada em nota de rodapé. Ainda não há tradução dessa obra para o português.

suas possibilidades e suas contradições técnicas e sociais.

Hans Eisler (1898-1962) percebeu muito cedo o poder do cinema e como este poderia atuar como um dispositivo político para educar o proletariado e servir para a transformação social. Se estabeleceu como crítico e compositor de filmes, explorando uma variedade de abordagens musicais e, ao chegar aos Estados Unidos em 1938, já era considerado um especialista neste assunto. Seu trabalho com Adorno gerou algumas inquietações e discordâncias, principalmente no que tange às questões políticas. Porém, compactuavam de um pensamento em comum; fazer crítica à arte puramente comercial. Para além desse pensamento, a ideia de que a música autônoma de determinados compositores, tais como Schönberg e Bartok, se adaptava melhor às necessidades estéticas do cinema do que o repertório padronizado. Para Eisler e Adorno (2003b), utilizar-se dessas músicas fora do contexto de uma sala de concerto, seria uma crítica aos valores burgueses.

Logo na introdução de *Composições para o filme* (1944), Adorno coloca em contraposição o potencial estético que o filme carrega frente ao seu empobrecimento ocasionado pela indústria cultural. Vemos que

[...] as possibilidades que os dispositivos técnicos podem trazer à arte do futuro são imprevisíveis, e mesmo no filme mais detestável há momentos em que estas possibilidades irrompem de forma patente. Mas o mesmo princípio que deu vida a estas possibilidades as mantém sujeitas ao mundo do *big business*. A análise da cultura de massas deve mostrar a conexão existente entre o potencial estético da arte de massas numa sociedade livre e seu caráter ideológico na sociedade atual. (ADORNO; EISLER, 2003a, p.15, tradução nossa)⁴⁰.

Todo o texto de *Composições para o filme* transita nesse abismo entre o que o cinema poderia ser e o que efetivamente vinha sendo, um olhar novo para um autor que excessivamente fazia crítica aos produtos culturais. Do mesmo modo que faz crítica à massificação da cultura e à regressão da audição, o pensamento de Adorno com relação à música no cinema vem em forma de um alerta do modo como deve coexistir imagem e som. Para Adorno, a música é uma arte superior, pois se diferencia da linguagem verbal pelo seu “aspecto teológico”, o qual se revela e ao

⁴⁰“Las posibilidades que los dispositivos técnicos pueden brindar al arte en el futuro son imprevisibles, y hasta en la película más detestable hay momento en los que estas posibilidades irrompen de forma patente. Pero el mismo principio que ha dado vida a estas posibilidades las mantiene sujetas al mundo del big business. El análisis de la cultura de masas debe ir dirigido a mostrar la conexión existente entre el potencial estético del arte de masas en una sociedad libre y su carácter ideológico en la sociedad actual.” (ADORNO; EISLER, 2003a, p.15).

mesmo tempo se oculta, deixando sempre o caminho aberto para interpretações. Desse modo, a música não deveria reforçar as imagens que são retratadas pelo cinema, mas sim abrir caminhos de interpretações, pois a

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

A trilha sonora não deve ser concebida como um mero complemento das imagens fílmicas, corroborando com a ideia de um espectador passivo. Longe disso, a música deve despertar um caráter ativo e questionador em seu público.

Toda essa pesquisa mostra esse pensamento adorniano que concebe a arte como um agente transformador, capaz de promover a razão emancipadora. Adorno e Eisler compreendem que a música é capaz de ajudar o indivíduo a superar a fantasmagoria ocasionada pelas imagens exibidas na tela. O ponto que é pertinente destacar dessa obra são as avaliações sobre as práticas musicais, bem como destacar as sugestões e prescrições sobre o uso da música, principalmente na relação entre imagem e som propiciada pelo cinema. Tais considerações não exigem uma rigidez de como se deve aplicar a música, mas apresenta as potencialidades e possibilidades do seu uso para que nunca deixe de tensionar e forçar seus limites. Como observa Rosa, os elementos identificados como incoerentes nessa obra no que diz respeito ao uso da música no cinema, são:

1) o emprego equivocado de *Leitmotive* (os motivos condutores, que os diretores norte-americanos tentavam imitar a partir de uma estreita compreensão do que havia sido seu emprego nas óperas de Richard Wagner); 2) a exigência de que a trilha sonora contenha melodias sonoras e cantáveis; 3) o preconceito de que a música para cinema é boa quando não é ouvida, isto é, quando não é percebida como tal pelo espectador; 4) o emprego da música tem que ser sempre justificado pelas imagens projetadas na tela; 5) a ilustração obrigatória e mais óbvia possível da ação e do cenário por meios musicais; 6) a produção forçada de música para acompanhar cenas rodadas em países supostamente exóticos; 7) a “armazenagem” de exemplos musicais (*stock music* – música de estoque) prontos para serem empregados em passagens-chavão; 8) o uso abusivo de clichês musicais, encenação de situações típicas, momentos emocionais sempre repetidos e padronização de estímulos; 9) padronização da interpretação musical (inclusive da dinâmica). (2003, p. 16-17)

Música e imagem devem convergir em uma tentativa de incitar o espectador a estabelecer uma relação de desvendar o que a obra propõe. A

problemática encontrada pelo autor é que o mercado acaba exigindo uma música que induza a uma determinada interpretação da imagem que a indústria cultural deseja. O público já habituado (educado) ao tipo de trilha oferecida sempre busca uma relação efetiva entre som e imagem. Qualquer música acaba sendo empregada com o intuito de fazer com que o indivíduo perca a liberdade de interpretação por ele mesmo. Como já sinalizava Eisenstein (2002, p. 226) no início do filme sonoro era que,

[...] o primeiro trabalho experimental com o som deve ter como direção a linha de sua distinta não-sincronização com as imagens visuais. E apenas uma investida deste tipo dará a palpabilidade necessária que mais tarde levará à criação de um contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras.

O fator revolucionário que Adorno vê no som é o seu caráter enigmático. O que querem fazer no mercado cinematográfico é usar o som para ilustrar qualquer coisa, reutilizando o material sonoro em filmes completamente diferentes, com ideias distintas apenas com o intuito de ser rentável. O som, dessa forma, deixa de ser enigmático e se torna previsível⁴¹. O espectador muitas vezes já sabe o que vai acontecer, devido a essa massificação, empregando sempre as mesmas trilhas sonoras, e o espectador não se impressiona mais com o que está por vir. Adorno e Eisler exemplificam da seguinte forma: “o que em um manual de Wagner era chamado de <motivo agitado>, uma figura áspera, convulsiva e tumultuada para a seção de cordas é usada com muita frequência e sem pensar, e a familiaridade do efeito a torna ridícula”⁴² (ADORNO; EISLER, 2003a, p. 32, tradução nossa). As trilhas sonoras acabam infantilizando o ouvinte devido a sua mesmice que impede o progresso na música que só se confirmaria quando o compositor racionalizasse ao máximo o procedimento composicional e se recusasse em apreender o heterogêneo (ADORNO, 2002).

A música antecipa a imagem, prepara nossa mente e prenuncia o próximo evento da cena. Busca concentrar a atenção do espectador na totalidade de seus sentidos. Nada deve escapar, nem aos olhos, nem aos ouvidos. Numa tentativa de

⁴¹ Para Eisenstein (2002, p. 226), “usar o som deste modo destruirá a cultura da montagem porque cada ADESÃO do som a uma peça de montagem visual aumenta sua inércia como uma peça de montagem, e aumenta a independência de seu significado – e isto sem dúvida ocorrerá em detrimento da montagem, agindo em primeiro lugar não sobre as peças de montagem, mas em sua JUSTAPOSIÇÃO.”

⁴² “lo que en un manual sobre Wagner se llamaba <motivo airado>, una figura áspera, convulsiva y tumultuosa para la sección de cuerda se utiliza muy menudo e irreflexivamente, y la familiaridade del efecto la hace ridícula” (ADORNO; EISLER, 2003a, p. 32).

domesticar os sentidos, o som atua como um complemento para essa captura.

Apesar das severas críticas, Adorno não renega a música dentro do cinema; ao contrário, o teórico mostra no livro *Composições para o filme* (1944) que os compositores devem tentar sobreviver dentro da indústria cinematográfica como um compositor competente e responsável, criando composições enigmáticas que despertem a crítica em cada espectador, distanciando-o para uma melhor compreensão. Dessa forma, a música ganharia a função de

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

Superando os clichês, os compositores devem ser cautelosos e apresentarem novas composições que elevem a estética fílmica, produzindo música não com a intenção de antecipar a imagem ou provocar efeitos sobre os espectadores, mas com a intenção de se fazer presente na cena, assegurando uma relação de participação questionadora, se esquivando dos convencionalismos.

Adorno e Eisler (2003a) empregam uma gama de possibilidades musicais dramáticas que inclui sincronização detalhada, constituindo o efeito mais extremo e contrastantes de contraponto. Explorar segmentos visuais curtos, repetidos como um meio de demonstrar a importância de pequenas formas e unidade estrutural entre filme e música, possibilita que a estrutura do filme forneça uma estética ideal para a organização formal da música. Formas menores – abriria espaço para o método dodecafônico –, como variação, fugindo de uma harmonia tradicional, poderiam fornecer uma relação mais precisa entre música e filme em bases arquitetônicas, uma vez que sentiu que as estratégias formais de desenvolvimento temático utilizadas nas obras fílmicas do século XIX tornam-se irrelevantes para a rápida mudança de humor inerente à montagem.

A preocupação de Adorno (2011) para com a música sempre foi ponto forte em sua crítica cultural, visando a sua sobrevivência e preservação em um mundo que iguala a tudo. No sentido de preservar o que pode negar o *status quo*, o autor valoriza

a música dodecafônica⁴³ de Schönberg, que evita a repetição e não é serial, possibilitando maior liberdade na composição. Tal música “volta-se tão violentamente contra os músicos neo-objetivos e contra a coletividade, que têm a mesma direção, quanto contra o ornamento romântico” (ADORNO, 2011, p. 41). O que Adorno sugere é uma postura negativa que possa se opor a tudo que possa seduzir e que seja de fácil assimilação. Sua crítica à cultura é uma crítica imanente a sociedade que promove a dessensibilização através da domesticação. O compositor deve se opor à cultura massificada e buscar fórmulas capazes de estimular o público, “com a negação da aparência e do jogo, a música tende ao conhecimento” (ADORNO, 2011, p. 42).

A música consegue superar o limite temporal muito mais do que as imagens. Por mais enigmática que venha a ser, após um tempo, ela consegue se impregnar no indivíduo. Isso pode ser facilmente comprovado pelas trilhas sonoras. Basta ouvir uma música para associá-la a uma imagem ou a um filme. Por isso, é evidente que uma música pode comentar a imagem muito mais do que um espectador. A música deve acompanhar a imagem sem antecipar a cena seguinte e deve ser empregada a fim de valorizar elementos da trama que passam despercebidos, ocultos por trilhas sonoras homogêneas. O cinema deveria proporcionar novas experiências estilísticas, porém toda inovação que fuja dos padrões do mercado acaba ficando encaixotada, longe do conhecimento da massa.

3.2.2 Notas sobre o filme e a possibilidade do filme emancipado

Adorno fez algumas reconsiderações acerca da *indústria cultural* no que tange ao modo de se opor e confrontá-la a partir de dentro do próprio sistema que mantém a sua estrutura. Seria mais precisamente no ensaio de 1966, *Notas sobre o filme*, que podemos constatar a suspensão de algumas fixações de sua teoria acerca da indústria da cultura. Este referido texto movimentava uma leitura contra a corrente dos escritos de Adorno sobre o cinema e a cultura de massa que, na sua maioria, são

⁴³ Criado por Schönberg nos anos 30, tal técnica faz uso dos doze sons e foge do sistema tonal tradicional, bem como da harmonia tradicional. Para Adorno, “as obras de Schoenberg são as primeiras em que realmente nada pode ser diferente: são documento e construção ao mesmo tempo. Nelas nada permanece das convenções que garantiam a liberdade do jogo. Schoenberg assumiu uma atitude tão polêmica a respeito do jogo quando a respeito da aparência [...]. Ele mesmo formulou sua dupla atitude da seguinte maneira: ‘A música não deve enfeitar, mas deve ser verdadeira’ e ‘A arte não nasce do poder, mas do dever’.” (ADORNO, 2011, p. 42).

registrados quando de seu exílio nos Estados Unidos⁴⁴.

Em *Notas sobre o filme*, o autor avalia obras e aponta positivamente grandes cineastas como: Chaplin, Antonioni e Schlöndorff. O elogio a Chaplin se faz ao afirmar que as críticas concedidas a ele, pelos especialistas do cinema, não diminuem e tampouco podem colocar em dúvida sua posição de cineasta. Também destaca o modo como a experiência estética proposta por Antonioni se mostrava combativa à realidade fílmica dominante. Ainda neste ensaio, sinaliza de forma mais positiva uma experiência de filme para a televisão do compositor Mauricio Kagel (*Antithèse/1962*). Ao enfatizar o movimento de *Oberhausen*, de 1962, confere a este movimento o caráter crítico ao cinema em prol de sua emancipação, hipótese que pode ser confirmada com a carta enviada a Kracauer, em 22 de outubro de 1962, na qual Adorno (2012, p. 25) afirma:

[...] o que hoje é decente no filme alemão está ligado mais ou menos ao grupo de Oberhausen, e resulta que eu não lhes faça nenhuma reprimenda pelo fato de eles não conseguirem dizer exatamente o que eles querem - eles sabem exatamente o que não querem, e Spinoza está certo, o falso é índice do verdadeiro.

Para Adorno, o movimento surgiu para atacar o “lixo” cinematográfico produzido até então, denominado como “cinema do papai”. Esse tipo de filme, produzido nas seis primeiras décadas, ficou marcado pela infantilidade e regressão industrialmente promovida. Tal ensaio se mostra como uma forma de dialogar com o *Novo Cinema* que surgia. Os jovens cineastas que produziam de forma independente dos grandes estúdios, apresentavam uma nova forma de fazer cinema, rompendo com os esquematismos impostos, identificando no Novo Cinema alemão a possibilidade de seus filmes serem colocados em um local diferente dentro da crítica à indústria da cultura.

É indiscutível que o “cinema do papai” corresponde, de fato, àquilo que os consumidores querem, ou, talvez, mais exatamente: que ele lhes torna acessível um cânone inconsciente daquilo que eles não querem, ou seja, algo que seria diferente daquilo com que costumam ser tratados. Caso contrário, a indústria cultural não se teria tornado cultura de massas, embora a identidade de ambas não esteja tão acima de toda e qualquer dúvida como imagina o intelectual crítico, enquanto ele fica do lado da produção, sem examinar empiricamente o lado da recepção. (ADORNO, 1986b, p. 106).

⁴⁴ O grande temor de Adorno era que os filmes produzidos por Hollywood carregassem semelhanças com as propagandas nazistas. A preocupação era que as obras de arte produzidas e distribuídas em massa por esses estúdios retratavam as normas sociais como realidade imutável.

É neste texto que Adorno sinaliza um cinema autêntico, sendo aquele cuja “a estética do filme deverá antes recorrer a uma forma de experiência subjetiva, com a qual se assemelha apesar da sua origem tecnológica, e que perfaz aquilo que ele tem de artístico” (1986b, p.102). Este novo fazer artístico que proporciona essa nova forma de experiência nega o mundo administrado e a tradição, rompendo com o padrão de identidade imposto. Neste momento, podemos atribuir o conceito da *não-identidade* dentro desse tipo de cinema, no qual há a valorização do diferente e a não marginalização do que fica de fora. A experiência da *não-identidade* surge nos escritos de Adorno como um caminho de resistência ao princípio de identidade, que configura a dominação social vigente. Para Adorno, a arte se configura como negação determinada da sociedade e, dessa forma, ela nega a cultura administrada, cujo fundamento é dado por negar os padrões da indústria da cultura. A esta resistência ou negação da determinação do mercado, Adorno atribuiu o termo *antifilme*. Os cineastas que se voltaram contra as regras de domínio da indústria do cinema surgiram cada um com o seu antifílmico, depositando em suas produções um pouco dessa capacidade formativa. E é através da negação aos moldes impostos pela indústria cultural que o caminho de possibilidades para o cinema se tornar um agente emancipador pode se consolidar.

A grande proposta que se coloca em busca de filmes com características emancipatórias, é o rompimento com os padrões que as grandes indústrias impõem como lei, fato que caracteriza um filme como “bom” ou “ruim”, levando em conta somente o seu sucesso de bilheteria. Os filmes emancipados se distinguem dos filmes comerciais por não oferecerem a eterna promessa do ilusório, do irreal. O espectador, assim iludido, expressa a dominação em forma de obediência. Entender o cinema como possuidor de uma capacidade formativa é pensar uma linguagem cinematográfica que, apesar de inserida nos parâmetros da indústria cultural, resiste a esse processo nivelador que massifica a arte.

O primeiro ponto a ser elucidado para romper com esse processo de massificação é perceber que a técnica de montagem é capaz de suscitar a reflexão, tão sufocada pelos filmes de fórmula “fácil”. Seria, portanto, a forma como o filme se apresenta o que vai estimular a retirada do espectador da passividade, na qual ele se encontra. Dessa forma, aparece o crítico espectador ou o espectador crítico. Tendo em vista que, a crítica é a grande saída que Adorno encontra para confrontar a vida danificada.

“Ao refletir sobre a forma pela qual os novos filmes que ele agora havia passado a respeitar questionavam a ideologia, Adorno se concentrou na antiga técnica desenvolvida por cineastas radicais de vanguarda como Eisenstein” (JAY, 1988, p. 115). A técnica ao qual Adorno se refere seria aquela que o cineasta soviético empregava na hora da montagem do filme, a saber, aquela de caráter expressivo/intelectual, em que a sucessão dos planos não é mais ditada apenas pela necessidade de contar uma história, mas também pela vontade de causar um choque psicológico no espectador, baseada

[...] em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma ideia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura, ao contrário, produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente. (MARTIN, 1990, p. 132-133).

Sergei Eisenstein, um dos maiores cineastas russos, se caracteriza como principal representante nesse tipo de montagem⁴⁵; os soviéticos avançaram para uma montagem intelectual ou ideológica que suscitava a participação ativa do espectador, em que a emoção e a razão do espectador interferiam no processo de criação. O princípio de montagem intelectual “obriga o espectador a criar, e é graças a isso que a montagem alcança, junto ao espectador, essa força de emoção criadora que distingue a obra patética do simples enunciado lógico dos acontecimentos” (MARTIN, 1990, p. 161).

Uma característica importante em filmes que aponta para a emancipação é que estes retratam a realidade, o cotidiano das pessoas, sem nenhuma promessa de final feliz. Muitas vezes rejeitado pelo grande público, o filme, assim caracterizado, é esquecido e muitas vezes nem chega a ser assistido. Ele não participa dos eternos clichês, não possui caráter de mercadoria, apesar de atingido, também, pela dominação cultural. Ele resiste e não se entrega totalmente à lógica dominante, pois

⁴⁵ Vale salientar que Benjamin, em seu texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936), valorizava a técnica de montagem e se mostrava mais otimista do que Theodor Adorno. Para ele, “o filme acabado não tem nada em comum com uma criação em um lance; é montado a partir de muitas imagens e sequências de imagens, entre as quais o montador pode fazer sua escolha – imagens, de resto, que desde o início da sequência da filmagem até o resultado final, poderiam ser melhoradas à vontade” (BENJAMIN, 2012, p. 51). Tal otimismo de Benjamin pode ser compreendido devido sua visão de que no mundo que prevalece a estetização, é preciso abrir espaço para a politização da arte, utilizar-se da técnica e dos meios tecnológicos, modificando suas condições de produção e realização, para que estes atuem em prol de uma mudança significativa das relações sociais mediatizadas.

sempre busca incomodar os espectadores, ao retirá-los da acomodação imposta.

Os filmes seriam arte ao se apresentarem como uma reposição objetivadora de uma experiência que vai em busca do sujeito. Adorno exemplifica isso mostrando que uma pessoa pode obter diversas imagens, caso mude a sua rotina, as novas paisagens observadas podem ser suscitadas durante o sono ou no momento de descanso. Como numa lanterna mágica, as imagens vêm em intervalos e podem ser continuadas ou não, dando sempre ao indivíduo a capacidade de dialogar com elas. Para Adorno (1986b, p. 102),

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

Ocorre que, para Adorno, os filmes deveriam “retirar o seu caráter *a priori* coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-o a serviço da intenção iluminista” (ADORNO, 1986b, p. 105). Nesse trecho retirado do texto *Notas sobre o filme*, fica o posicionamento mais flexível do autor e aponta novos caminhos e possibilidades para o cinema.

Tanto em *Composições para o filme* (1944) como em *Notas sobre o filme* (1966), percebemos um Adorno que reconsidera algumas de suas proposições depreciativas para com o cinema no início da década de 40, embora o primeiro texto tenha sido escrito paralelamente à *Dialética do Esclarecimento* (1944). No “primeiro” Adorno mostra que, para os espectadores sob o regime da *indústria cultural*, a resistência e a espontaneidade ainda podem sobreviver. No “segundo” texto, apresenta, talvez, seu maior diálogo com o cinema e as produções de alguns cineastas.

Pensar a relação entre um cinema emancipador e a *indústria cultural* corrobora com o posicionamento de Adorno que, em *Composições para o filme*, propõe formular aspectos possíveis que caracterizam a música inserida na indústria cinematográfica, para que não seja reduzida à mera repetição e que estabeleçam uma relação de tensão com a imagem apresentada, a fim de instigar a reflexão. O que se pretende é não pensar música e indústria numa relação de tensão na qual a primeira seja a exclusão da segunda, ou seja, não se pode afirmar que o autor não percebeu que a arte como um todo e, nesse caso específico, o cinema estava preso e

condicionado às amarras da indústria cultural. Livrar o cinema, a música, a fotografia ou a pintura desse aprisionamento é conceber a falência dessas artes. Como já alertava Silva (1999), devemos pensar a relação do cinema emancipador e *indústria cultural* como uma tensão, necessária para a sua constituição. Assim como a música que deve ser criada por profissionais competentes que mostrem sua resistência aos ditames do mercado, o cinema deve existir forçando novos limites e devolvendo o caráter intrigante ao espectador que deve questionar o filme exibido diante de seus olhos. O cinema é o meio mais característico da *Kulturindustrie*, como já apontou Adorno. Portanto, conceber o cinema é entendê-lo dentro desse meio ao qual está vinculado; é se confrontar a cada nova produção com a lei dominante e fugir dos esquematismos do mercado.

Cabe, por finalização, sugerir uma hipótese que nos encaminhe para o próximo momento da pesquisa: apesar da dominação técnica exercida sobre os produtos culturais que acaba impossibilitando uma arte autêntica, seria, pois, a crítica feita à arte na *Teoria Estética* de Adorno já uma saída possível desse *status quo*, ou seja, a crítica atuaria como uma ação transformadora. Ao conectar a crítica do sujeito dependente e a crítica da arte, a ação transformadora se encaminha para uma emancipação, a qual requer criticidade para pensar o sistema que o oprime. A crítica acerca da sociedade fragmentada só é possível pautada em uma razão que não colabore com a manutenção da consciência coletiva, mas que favoreça a consciência individual e crítica. É necessário, então, o caminho da negatividade que favorece a crítica às falsas identificações. Para Adorno (2009), o positivo que ele combate se refere à afirmação do todo sobre tudo que é individual e particular reduzindo-os a uma identidade total, a qual elimina as singularidades.

3.3 Dialética Negativa: o negativo no cinema

É de se observar que a ideia de uma dialética negativa de Adorno se encontra em forma diluída em quase todos os seus escritos. A dialética adorniana mostra a impossibilidade de capturar o todo por meio do pensamento, baseando o conhecimento em uma *não-identidade* entre sujeito e objeto. Tal movimento se sustenta devido às tensões que a sociedade nos apresenta e que se mostram irreconciliáveis. A dificuldade de resolução dessas tensões nos abre o espaço para uma nova dialética, aquela pautada no confronto do existente. É tarefa da dialética

negativa se confrontar com a visão positivista que colabora para a manutenção do sistema através da ideologia do progresso que propaga. Nessa dialética teremos uma “relação bilateral, interferente entre fé, representada pelo mito, e a inteligência, representada pela razão, sem a solução do problema num terceiro momento” (TIBURI, 1995, p. 56).

É bem verdade que esses traços acerca de uma dialética negativa têm influência de Kierkegaard, autor de que Adorno se ocupou para elaborar sua tese intitulada *Kierkegaard e a construção do estético*, nos anos de 1920, na qual traça uma análise crítica e marxista da cultura. Adorno o apresenta como o teórico de uma ontologia subjetivista que não conhece síntese, mediação ou conciliação. É uma ontologia diádica, isto é, o ser é afirmação e negação.

Essa fuga de se fechar em uma totalidade mostra o distanciamento dos frankfurtianos, em especial de Adorno, em não ficar preso a um sistema. Identidade e contradição no pensamento estão unidas uma à outra. A totalidade da contradição nada mais é do que a inverdade da identificação total, como se manifesta nesta última. Contradição é não identidade. Daí que

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

A dialética adorniana, “trata-se de uma dialética que não precisa obedecer a uma regra imposta do exterior, que não tem que corresponder a uma expectativa promovendo um objetivo dado a priori” (ROSA, 2003, p. 56). Por isso, conforme Rosa,

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

O que é almejado é retirar a dialética do domínio da afirmação positiva, que é representada pela tradição filosófica. Tal fato fica bastante evidente já nas primeiras linhas da *Dialética Negativa*, nas quais o autor afirma:

[...] a formulação 'Dialética Negativa' choca-se contra a tradição. Já em Platão

a dialética pretende que algo positivo se produza pelo meio intelectual da negação; mais tarde a figura de uma negação da negação deu nome a isso de maneira marcante. Este livro gostaria de libertar a dialética dessa essência afirmativa, sem perder em nada de sua determinação. O desdobramento de seu título paradoxal é um de seus propósitos. (ADORNO, 2009, p. 9).

Adorno trabalha em contraposição à filosofia tradicional no que se refere ao “idêntico”, mostrando que este conceito não pode demarcar a identidade, pois ela se dá na história não totalmente dominada pelo homem sujeito-objeto da história, pois “a dialética entre sujeito e objeto é tomada pela história que não é capaz de garantir a identidade entre razão e realidade. Em Adorno a *não-identidade* entre sujeito e objeto, homens e natureza, razão e desrazão, é o motor da história” (TIBURI, 1995, p. 66).

Ou seja, o homem não é o sujeito-objeto subjetificante da história, é a dialética existente entre sujeito e objeto que constrói a sua história. O que ligará o convívio entre homem e natureza é o princípio de *não-identidade* que, como negação determinada, desqualifica a promessa humana de adequar o conceito a uma estabelecida forma histórica da realidade, fazendo que essa promessa impossibilite a insuficiência do conceito em carência a ser suprimida. A *não-identidade*, desse modo, representa o não conceitual, que só pode ser entendido a partir do exame crítico da sistematização promovida pelo conceito. Assim, a dialética teria a função de ser uma reflexão filosófica sobre aquilo que escapa aos conceitos.

O alvo crítico da *Dialética Negativa* é a lógica da identidade, subordinando o indivíduo a uma totalidade, sacrificando sua singularidade e não respeitando suas contradições. Adorno não aceita nenhum final positivo e o conceito de síntese/fechamento se mostrou perigoso quando colocado em prática a política, pois este fechamento insiste na mesmice e recai em uma totalidade. Tal aceitação do que é dado se caracteriza pela reificação do indivíduo que se encontra passivo devido à ausência de sua autoconsciência, aceitando tudo que lhe é designado. A dialética negativa seria a recusa em aceitar a identidade presumida entre uma coisa e seu conceito. Evidenciando a primazia do objeto e sua relação com a experiência espiritual na relação entre teoria e prática, Adorno vê na dialética negativa uma forma de se opor ao sistema totalizante e isto se dá percebendo o que foi recalcado e excluído da história. O autor sublinha,

[...] a teoria e a experiência espiritual carecem de seu efeito recíproco. Aquela não tem respostas para tudo, mas reage ao mundo falso até o seu ponto mais íntimo. A teoria não possui nenhuma jurisdição sobre aquilo que se subtrai a seu encantamento. [...] Ela visa a um duplo modo de comportamento propriamente dialético; e um comportamento livre, que vem à tona como que

a partir da dialética, sem vinculação. (ADORNO, 2009, p. 34-35).

Somente confrontando as contradições se pode resistir aos sistemas totalizantes. Como observa Ronel Alberti da Rosa (2003), devemos entender o trabalho filosófico de Adorno a partir de sua Teoria Crítica, fazendo uma análise do estranhamento a que o homem se encontra, pois a nossa realidade “é determinada pelo estranhamento que a nós se impõe, sendo o sujeito forçado a submeter-se ao imperativo identitário, totalitarista, tendo de abdicar de sua não-identidade e fundir-se ao conceito” (ROSA, 2003, p. 21). O objetivo é resgatar a *não-identidade*, ou aquilo que foi reprimido na busca pela totalização e reificação. De forma abstrata, também concreta e psicológica, é importante para Adorno que se reconheça não apenas o que foi recusado, mas também que se chegue a um acordo com a culpa por ter se afastado das contradições dentro da dialética. Esse sentimento de redenção e culpa deve estar presente para elaborar algo novo. Em face de uma história desastrosa que se configura em atos extremos de barbárie, devemos recorrer ao passado para recordarmos sobre os motivos que, outrora, conduziram ao caos.

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

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

No mundo regido pelo princípio de equivalência e identidade, o que Adorno propõe é trazer para debate as divisões, as degradações, o que é oprimido e impotente. O caráter de negativo e não-idêntico da obra de arte como negação total do conteúdo social, desperta o potencial da arte como conhecimento crítico da sociedade. A relação com o que a obra desperta não se restringe à paixão pelo palpável estimulada pelo consumo, mas numa apropriação da sua lógica interna, ou seja, da lei formal, elementos pelos quais se dão as determinações sociais que estão mediadas na própria obra de arte. Deve-se estabelecer uma experiência dialética

que seja

[...] a consciência conseqüente da não-identidade [...]. A identidade e a contradição do pensamento são fundidas uma na outra. A totalidade da contradição não é outra coisa senão a não-verdade da identificação total, tal como ela se manifesta nessa identificação. (ADORNO, 2009, p. 13).

A consolidação de uma resistência frente ao mundo administrado que se pauta por uma razão instrumental, que operacionaliza as ações, deve se dar mediante o princípio de uma *não-identidade*, já que o *princípio de identidade* não é suficiente para uma sociedade que o tome enquanto princípio formador de um pensamento livre e emancipado. O *princípio de identidade*, que domina no capitalismo tardio industrial, atua na administração e controle do pensar, impossibilitando a realização de uma sociedade autônoma. Nesse sentido de administração feita pela lógica mercadológica, o pensar significa identificar, quando na verdade o pensar deve ser sinônimo para negação e resistência àquilo que é imposto (ADORNO, 2009). E é a experiência do *não-idêntico* que abre espaços possíveis para uma reconciliação do homem com a natureza, devolvendo ao indivíduo a possibilidade de obter uma experiência formativa por meio da obra de arte.

3.3.1 A arte como negação: dimensão epistemológica

Após discutir vários elementos da teoria estética adorniana, capazes de dar um direcionamento ao que buscamos nesta pesquisa, é necessário pensar o conceito de autonomia da arte no sentido de encontrar um caminho possível para sua existência na sociedade contemporânea, e que só pode estar ancorado em uma dialética negativa que destaca o *não-idêntico* como manifestação da ruptura com a mera identificação imposta.

Acreditamos que a arte é capaz de servir de instrumento discursivo para a crítica e resistência, mesmo em tempos em que tudo se encontra capturado pelo interesse mercantil. No que diz respeito à possibilidade de se constituir enquanto resistência, podemos atribuímos a hipótese de que a arte é negação da práxis social, de si e da tradição que carrega. A condição de ser indissolúvel e irreduzível, assim como uma mônada, é dada pela negação, ao passo em que ela caminha na contramão da identidade, rompendo com o preestabelecido. É nesse momento que ela (arte autônoma), enquanto negação, produz uma descontinuidade, se mostrando

enigmática, abrindo espaço para novos caminhos, favorecendo o nascimento do acaso e da imprevisibilidade, características que não estão presentes em uma arte que se pretende apenas enquanto entretenimento, como ocorre com a arte mercantilizada. O duplo caráter da arte (fato social e autônoma) promove uma dialética que encontra sua expressão mais radical na arte. Ao ser social, ela mascara uma vida correta partindo de um todo falso (vida danificada); enquanto autônoma, a arte foge da mera imitação da realidade falseada, dialética que constitui uma tensão entre a determinação e a autonomia.

Não é de se negar que os produtos da indústria cultural defendem uma sociedade da aparência. Por outro lado, as obras de arte autênticas seriam concebidas como meras aparências como negação determinada da aparência social, já que, para Adorno (2003b), o antissocial da arte é a negação determinada da sociedade determinada. A sociedade industrial, marcada pela instrumentalização da razão, esconde do sujeito sua reificação, exerce o controle e impede a formação de indivíduos independentes e capazes de julgar de forma consciente o que se apresenta na sua vida. Tal fato acaba por podar a imaginação, bloqueia sua espontaneidade e o leva à busca por uma identificação total com a realidade empírica. Seria, pois, a arte o refúgio, a condição de preservar da *não-identidade* em relação à totalidade social, pois ela é capaz de exigir liberdade dentro de uma sociedade que se sustenta ao privar os indivíduos desta condição.

Ao propor que a racionalidade estética defenda o não-idêntico (ADORNO, 2003b), podemos inferir que, mesmo que as obras de arte sejam constituídas com os elementos que são próprios da realidade, as obras podem sobressair a essa realidade empírica, podendo criar algo novo a partir dos elementos que se utilizou da realidade; este outro, por sua vez, carregará uma essência própria, capaz de estabelecer uma relação de alteridade. Isso só é possível, pois as obras são cópias do sujeito que exprimem tanto a realidade manifesta quanto aquilo que também é negado e que fica de forma latente na própria história. O conteúdo de verdade das obras por se caracterizar enigmático carrega esses traços do não-idêntico, que impede uma identificação imediata e exige do sujeito uma reflexão crítica para sua interpretação.

A verdade das obras de arte depende se elas conseguem absorver na sua necessidade imanente o não-idêntico ao conceito, o contingente que lhe é proporcional. A sua finalidade precisa do que não tem finalidade. Deste modo, algo de ilusório penetra no seu próprio rigor lógico; a aparência é ainda a sua lógica. A sua finalidade, para subsistir, deve suspender-se no seu *outro*.

(ADORNO, 2003b, p. 120).

E é, pois, a não *não-identidade* e a não-imediatez das obras de arte que carregam os aspectos de sobrevivência da arte diante do mundo administrado. A arte requer um distanciamento para que haja uma mediação com a realidade empírica que a constituiu. Dessa forma, ela pode despertar para a reflexão e a negação do mundo que a construiu a partir da denúncia dos problemas que a sociedade carrega. Para Adorno (2003b), filosofia e arte convergem em seu conteúdo de verdade. No entanto, essa verdade não aparece de imediato, uma vez que ela se encontra na aparência da não-aparência, no dizer e não dizer, em seu caráter enigmático.

Ao negar a realidade social, a arte condensa as antinomias e os antagonismos como antíteses que não precisam ser reparadas por uma síntese, mas que podem existir enquanto tal. A dimensão epistemológica pode surgir a partir daí, pois questionaria a racionalidade instrumental e, se essa dimensão de conhecimento favorecida pela arte não modificar as condições existentes, ela pode ao menos incitar novas perspectivas para a mudança social. É em sua criação e constituição da arte enquanto negação que lhe é atribuído o seu caráter de autonomia. Como mediação com a realidade que a produziu, a arte é negação. “Quanto mais energicamente acontece, tanto mais as obras de arte se organizam segundo uma finalidade imanente e se constituem justamente assim, de modo progressivo, no contato com o que elas negam” (ADORNO, 2003b, p. 161). Adorno confere a dimensão epistemológica aos antagonismos que surgem como antíteses da sociedade enquanto problema de sua forma interna. Atribuir conhecimento à arte é interrogar a razão instrumental e dá conta de sua prática que impede a formação que encaminhe o indivíduo a sua completude.

A arte, como negação determinada, busca resgatar o outro esquecido, rompendo com a identificação imposta que forma uma sociedade genérica e tenta pensar a liberdade em uma sociedade que aprisiona. A experiência subjetiva proposta por uma arte autônoma se move a caminho do *não-idêntico*, observando, nesse elemento, a capacidade de romper com o preestabelecido. Seria, pois, o não idêntico o “antídoto” para resistir à identidade total, que deve ser combatida, tendo em vista que a sociedade é plural e diversa e não deve ser reduzida ao homogêneo. Se existe uma via capaz de levar a uma vida menos danificada, essa deve passar pela arte, já que ela é capaz de fazer a denúncia da sociedade em que está inserida. No todo social em que se deseja o domínio do universal sobre o particular, a arte é negatividade determinada e, enquanto tal, reforça a arte como conhecimento crítico

da realidade social.

4 TEORIA ESTÉTICA DE ADORNO E A SOBREVIVÊNCIA DAS OBRAS DE ARTE

“A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez se tornar.” (ADORNO, 2003b, p. 17).

As transformações que a Modernidade trouxe intensificaram uma série de questionamentos acerca de vários temas que envolvem a relação entre indivíduo e sociedade. A arte, por sua vez, não ficou de fora desses questionamentos. É no século XIX que Hegel, ao proferir seus cursos de estética, atesta o “fim da arte”. Porém, seria mesmo o seu fim ou a abertura para novos caminhos e possibilidades que a arte teria que enfrentar dentro da era industrial? Adorno se remete a essa tese para conduzir seus estudos acerca da arte na Contemporaneidade. Tendo a *indústria cultural* como fundamento, o filósofo frankfurtiano passa a analisar o estado atual da arte e o que foi feito desta em uma sociedade que se desumaniza a cada novo passo rumo ao “progresso”.

Sua obra *Teoria Estética* (1970) é bastante importante para os estudiosos de estética que se arriscam a traçar uma crítica cultural. Publicada após sua morte, o que recebemos é uma obra inacabada, mas isso não tira seu brilho e grandiosidade que se justifica pelo caráter enigmático que essa inconclusão confere à obra. O aspecto inacabado favorece um desafio a mais ao leitor, que precisa acompanhar o pensamento do autor tendo como referência um sumário organizado para sua publicação, nomeados na ordem em que seus conceitos mais tradicionais vão surgindo ao longo do texto. Pode-se dizer que a *Teoria Estética* condensa a reflexão estética que Adorno proferiu ao longo de sua vida, fragmentada em várias de suas obras, mas que agora ganha um aspecto mais diretivo ao que se propõe. Esta obra convida o leitor a continuamente se interrogar sobre suas reflexões. Esse convite representa da melhor forma o autor que valoriza uma obra aberta, que favorece a imersão e construção constante. Traçando círculos concêntricos incansavelmente, essa obra realiza uma dupla reconstrução dialética. Ela reconstrói o movimento da arte moderna do ponto de vista da estética filosófica. O que Adorno faz é extrair o

significado sócio-histórico da arte e da filosofia discutida.

As afirmações de Adorno sobre a arte em geral derivam de sua reconstrução do movimento da arte moderna. A *Teoria Estética* começa e termina com reflexões sobre o carácter social da arte, principalmente no que diz respeito à Modernidade. Dois temas se destacam nessas reflexões são, por um lado, a pergunta hegeliana atualizada se a arte pode sobreviver em um mundo capitalista tardio e, por outro lado, a pergunta marxista atualizada se a arte pode contribuir para a transformação deste mundo. Ao abordar ambas as questões, Adorno apresenta a noção de que a arte é caracterizada pela autonomia formal. O que constatamos é um relato complexo da necessidade e ilusão simultâneas da autonomia⁴⁶ da obra de arte que, por sua vez, é a chave do carácter social da arte moderna, a saber, se constituir enquanto antítese social da sociedade.

Os textos presentes nesse tratado sobre a arte são assegurados quando são lidos com base na crítica da sociedade administrada, com base na teoria da sociedade. Por isso a necessidade de abrir tal pesquisa com a “história da infelicidade” que percebemos ao falar sobre o conceito de esclarecimento. A abertura de sua obra nos faz o alerta que o autor se propõe: pensar a possibilidade de existência da obra de arte no mundo pós-industrial, no qual

[...] tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência [...] O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da ideia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana. (ADORNO, 2003b, p. 11).

Esse questionamento acerca do papel da arte é perceptível em toda sua obra, e sua teoria estética tem como objetivo lançar as bases de um projeto teórico capaz de resguardar a arte de vanguarda⁴⁷ dos efeitos homogeneizadores da indústria cultural. Para a pesquisa em questão, evidenciamos alguns conceitos cruciais presentes na *Teoria Estética*, capazes de nos levar a pensar o carácter adaptativo da

⁴⁶ Adorno (2003b) vincula a autonomia da obra de arte à liberdade alcançada pela obra e a coloca em um contexto histórico. Obras de arte autênticas são aquelas que carregam o conteúdo histórico de seu tempo ao invés de acreditar que são elas que se baseiam nele. Outro componente importante da concepção de autonomia da arte para Adorno é sua recusa em ser transcrita em conceito, o seu carácter de enigmático indecifrável.

⁴⁷ Como sublinha Loureiro (2006, p. 100), “a verdade da vanguarda modernista jaz, na acepção adorniana, em expressar, racionalmente, a irracionalidade social. Em outros termos, ela [...] conserva a imagem do seu objectivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existentes de sua irracionalidade, da sua absurdidade”.

cultura, bem como sua forma de superação e, senão, seria melhor dizer resistência frente ao que foi feito às obras de arte. Embora a obra de Adorno aborde diversos conceitos, são os de *Entkunstung*⁴⁸ da arte, arte de entretenimento, arte autêntica, conteúdo de verdade, caráter enigmático, não intencionalidade da obra de arte, catarse, kitsch e não-identidade, elegíveis para o desdobramento pontual que a pesquisa exige: alcançar no cinema novo de Glauber Rocha características de sua obra que sejam capazes de atuar no processo formativo de reeducação dos sentidos, por meio de uma experiência estética subjetivadora.

4.1 O processo de *desartificação* da arte

Já na *Dialética do Esclarecimento* (1944) é denunciado o “desvio prescrito” da indústria cultural como transposição da arte para o âmbito do consumo, reduzindo o prazer estético⁴⁹ a um mero prazer sensível. A arte perde seu sentido na medida em que a sociedade foi se tornando cada vez menos humana. A captura da indústria ao transformar a arte em mercadoria condiciona a ela uma perda de seu caráter artístico, denunciado em seu conceito de *Entkunstung*.

Apesar de ser um conceito desenvolvido na *Teoria Estética* (1970), Adorno sinalizou uma primeira consideração sobre o termo, ainda sob o conceito de uma arte desartizada (*Entkunstet*), em seu texto *Moda intemporal – sobre o jazz*, publicado em sua obra *Prismas* (1969), na qual ele mostra que

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

Indícios desse conceito não se fazem presentes de forma clara em outros

⁴⁸ Adorno empregou esse termo pela primeira vez em seu livro *Prismas* (1955), denunciando o fenômeno do *jazz*.

⁴⁹ De acordo com Freitas (2008), o prazer estético que a arte deve proporcionar é o de descortinar esse véu que paira sobre nossa individualidade concreta, reprimida e abafada pelo esforço individual de inserção na sociedade. Seria este prazer que não mascara a realidade, o que nos libertaria de uma vida passiva imposta pela indústria cultural.

textos do autor, mas sempre são sinalizados aspectos que envolvem essa desartificação da arte na era pós-aurática. Tais indícios se revelam na discussão da *paixão pelo palpável* e do adestramento feito pela cultura de massa. Na *Teoria Estética*, obra na qual se desenvolve o conceito de *Entkunstung*⁵⁰, especificamente na seção que trabalha a situação da arte, há um subcapítulo que recebe o nome de “*Entkunstung da Arte; Crítica da indústria cultural*”. Lá, os dois principais conceitos que se referem à cultura de massa, *indústria cultural* e *Entkunstung*, são indissociáveis.

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

Entkunstung, ou desartificação corresponde ao fenômeno em que a arte perde progressivamente suas qualidades e propriedades tradicionais para tornar-se outro tipo de coisa. A este “outro tipo de coisa” podemos diagnosticar os produtos da indústria cultural, como resultado das forças ideológicas dominando o mundo administrado, tornando a arte mera mercadoria.

Neste momento, podemos também inferir a análise de Walter Benjamin (2012a) sobre a perda aura⁵¹ na época da reprodutibilidade técnica. Esse processo é sintomático e seu significado vai muito além da esfera da arte. A aura em Benjamin pode ser compreendida como “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2012a, 184). A reprodução atinge a aura do objeto reproduzido. Se a obra de arte exigia o distanciamento para sua contemplação e compreensão, essa relação de distância do espectador para com o objeto é rompida pela proximidade que a fotografia inaugura com suas imagens cada vez mais nítidas e expostas na cara do

⁵⁰ O desencantamento da arte é uma das interfaces de um processo mais amplo a que Max Weber designou como desencantamento do mundo (*Entzauberung der Welt*) e que Adorno, enquanto leitor de Weber, conhecia profundamente.

⁵¹ Contudo, a perda da aura não é vista de forma negativa por Benjamin. Com o fim do valor aurático, a obra-de-arte amplia os horizontes, cria expectativas de relacionamentos no mundo de imagens. Quando a obra se torna independente do contexto histórico em que está inserida, seu teor factual (*Sachgehalt*) surge seu conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) e quando se libera das relações de culto (*Kultwert*), adquire significação no hoje. Ao se libertarem da tradição, as obras de arte passam a ser expostas através da reprodução técnica, tornando-se apropriação do coletivo, o que permite um maior acesso a todo o público.

contemplador, revelando o inconsciente ótico, assim como a psicanálise revelou o inconsciente pulsional, devido à experiência da imagem com as novas técnicas para sua modificação.

Essa perda da aura pode ser exemplificada com o que Adorno, posteriormente, denominou paixão pelo palpável (*Leidenschaft zum Antasten*), sintoma mais característico da *Entkunstung*. Devido à grande difusão e intensidade dos movimentos de massa, esta tem a preocupação de fazer as coisas ficarem cada vez mais próximas, tornando difícil resistir à necessidade de possuir o objeto, há uma crescente vontade de tê-lo o mais perto possível. O consumidor projeta no objeto a esperança de que, ao possuir o objeto de arte, este lhe proporcione algo além de sua verdade ou conhecimento; a sublimação estética é perdida ao passo que o espectador “quer tornar a obra semelhante a si mesmo” (ADORNO, 2003b, p. 29), ao invés de buscar uma compreensão crítica daquilo que está contemplando. Decerto, o espectador acredita na semelhança do objeto consigo e, dessa maneira, esse objeto artístico passa a ser um talismã da identidade. Antes do total controle, por meio da apreciação artística, o sujeito/espectador deve se perder e esquecer de si mesmo, ao ponto de extinguir-se na obra de arte. Mas ao invés disso, o espectador projeta seus impulsos em tudo que lhe é apresentado.

Para haver uma real compreensão acerca da obra, a arte precisa de um certo distanciamento entre o objeto e o sujeito que a contempla, obtendo, dessa forma, a verdade e o conhecimento que o objeto estético possui e deve transmitir.

No entanto, como tábula rasa de projecções subjectivas, a obra de arte desqualifica-se. Os pólos da sua *Entkunstung* são os seguintes: por um lado, torna-se coisa entre as coisas; por outro, faz-se dela o veículo da psicologia do espectador. O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas. A indústria cultural põe em andamento este mecanismo e explora-o. (ADORNO, 2003b, p. 29).

A todo instante a indústria promete felicidade e satisfação aos seus clientes. Prazer este que nunca é alcançado, pois a máquina que move o consumo gira muito rapidamente, “ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 111). Na medida em que promete o prazer com a posse de algo, ela o nega ao indivíduo, fazendo nascer um ciclo vicioso que auxilia na destruição da produção artística, enquanto evidencia a necessidade da substituição do objeto de arte. É visto que

[...] a indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: 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 [...]. Eis aí o segredo da sublimação estética: apresentar a satisfação como uma promessa rompida. A indústria cultural não sublima, mas reprime. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 115).

A partir do momento em que é reprimido o desejo, o indivíduo se sente desamparado dentro da sociedade. A obra traz a esperança de que, ao possuí-la, esta lhe proporcionará importância e prestígio no mundo em que vive. Existe hoje uma “necessidade imanente ao sistema de não soltar o consumidor, de não lhe dar em nenhum momento o pressentimento da possibilidade de resistência” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 117). A distância que é exigida entre sujeito e objeto não se configura nesse estágio de controle da arte. Tal distância é extinta, o que reforça a aniquilação de indivíduos livres e a sua substituição por indivíduos dóceis e “satisfeitos”, que rejeitam a arte autêntica em detrimento da arte de entretenimento.

No entanto, Adorno (2003b) aponta que o *Entkunstung* da arte não se define apenas como fase da sua liquidação, mas como tendência evolutiva notando que uma certa dissolução da realidade empírica pode levar a uma “indagação sobre o relacionamento da arte com aquilo que lhe é radicalmente exterior e promover o contrário da falsa projeção” (DUARTE, 2007, p. 29-30). Essa promoção advém do que se chama de arte autônoma/autêntica/séria. As obras de arte, para serem autônomas, devem apontar para algo como a utopia ou transcendência; somente desse modo, as obras de arte se tornam espirituais, mostrando-se imóveis e dinâmicas, em que, ao mesmo tempo que se revela, se oculta, convidando a decifrar o enigma que a própria obra é. Essa transcendência ocorre através do abalo, do incômodo, quando diluimos a arte em nosso mundo reificado. Assim, poderíamos fazer o remanejamento da percepção que nos é dada e absorvida, para novas produções de nossa subjetividade.

4.1.1 Mimesis

Ao constatar o fracasso do esclarecimento, Adorno não faz alusão a tempos imemoriais em que havia uma razão melhor do que a gerida pela racionalidade técnica. Sua afirmação é a de que houve uma potencialidade nunca desenvolvida, de modo que nunca se dispensaria a *ratio*. Muito pelo contrário, se a razão houvesse se

desenvolvido por outras vias e com outros elementos, ela poderia ser mais racional, não menos. Na formação da razão, percebemos que alguns elementos foram sucumbidos pela autoconservação, o que poderia ter dado mais razão à própria razão. Um desses elementos que foi corrompido ao ponto de trazer uma razão irracional é a própria *mímesis*. O conhecimento mimético se exerce representando a imagem ou a sensação que se tem da realidade, na aproximação do símbolo com o fenômeno natural que representa. Para Freitas (2008), o comportamento mimético é estético-cognoscente que, se não era capaz de resultados para a produção tecnológica, talvez fosse capaz de melhor integrar o homem à natureza.

Ocorre que o sentido adorniano de *mímesis* difere da concepção que a tradição carrega, seja a visão platônica ou aristotélica. A definição supera a ideia platônica da capacidade dos objetos do mundo sensorial de imitar o modelo ideal do suprasensível e vai mais além do que para Aristóteles⁵² seria a representação constituída a partir da ação humana. A *mímesis*, em Adorno:

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

Mimesis corresponde, portanto, a uma atividade arcaica descrita como uma adaptação orgânica à natureza, implicando em uma identidade imediata entre sujeito e objeto. Dentro da *Dialética do Esclarecimento* percebemos que o significado de *mímesis* é exposto no interior da cultura. A *mímesis* é “um elemento que foi proscrito em prol do progresso racional da civilização; ela seria a assimilação física do indivíduo à natureza que ainda não estaria subjugada ao conceito e à racionalidade desejosos de poder” (TIBURI, 1995, p. 85). Ela está intrinsecamente atrelada à racionalidade, perfazendo-se mesmo numa dialética – *mímesis*/racionalidade – da qual poderia se dizer que ocorre subjacente à dialética do esclarecimento.

Nessa fase de indeterminação, o homem teve que escolher entre se sujeitar

⁵² Na obra *A Poética* de Aristóteles, a noção de *mímesis* apresenta um caráter cognitivo, que traz um prazer na elaboração do objeto artístico que diferente da noção platônica, não ficava preso à mera cópia, mas possibilita a absorção de elementos imaginários quando de seu fazer artístico. Inserido no fenômeno da indústria cultural, a *mímesis* encontra-se restringido a imitar, copiar uma vida danificada.

à natureza ou subjuguá-la. Diante das ameaças externas e das limitações do medo que a natureza impunha, cabia ao homem se emancipar desta e tornar-se seu senhor, na medida em que desenvolvesse um ego como instinto de sobrevivência para dominar essa natureza exterior. Para isso, ele precisa desenvolver métodos adequados. Conforme Tiburi,

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

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

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

Percebemos que a *mímesis* pode ter sua noção representada na natureza, no que concerne ao relacionamento do homem com o que lhe é externo. É, pois, a *mímesis* que liga o homem ao mundo ambiente, mas para que isso seja possível, deve existir um sujeito consciente destas possibilidades. No entanto, na tensão que existe entre objeto e sujeito, o indivíduo hoje perde sua subjetividade, tornando inviável uma *mímesis* verdadeira; a esse fenômeno Adorno dá o nome de *falsa mímesis*.

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

[...] o reverso da mimese genuína, profundamente aparentada à mimese que foi recalçada, talvez o traço caracterial patológico em que esta se sedimenta. Só a mimese se torna semelhante ao mundo ambiente, a falsa projeção torna o mundo ambiente semelhante a ela. Se o exterior se torna para a primeira o modelo ao qual o interior se ajusta, o estranho tornando-se o familiar, a segunda transpõe o interior prestes a saltar para o exterior e caracteriza o mais familiar como algo de hostil. Os impulsos que o sujeito não admite como seus e que, no entanto, lhe pertencem são atribuídos ao objeto: a vítima em potencial. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 154).

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

Diante da instrumentalização e do controle do mundo administrado, no qual o comportamento mimético pode voltar a se apresentar como uma instância capaz de possibilitar uma nova forma de experiência? Seria, pois, a arte autêntica que romperá com os padrões impostos, pois “a arte é o refúgio do comportamento mimético” (ADORNO, 2003b, p. 68). Para Adorno,

[...] nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado. A sua recusa das práticas mágicas, dos seus antepassados, implica participação na racionalidade. Que ela, algo de mimético, seja possível no seio da racionalidade e se sirva dos seus meios, é uma reação à má irracionalidade do mundo racional enquanto administrado. Pois, o objectivo de toda a racionalidade, da totalidade dos meios que dominam a natureza, seria o que já não é meio, por conseguinte, algo de não-racional. Precisamente, esta irracionalidade oculta e nega a sociedade capitalista e, em contrapartida, a arte representa a verdade numa dupla acepção: conserva a imagem do seu objectivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existente da sua irracionalidade, da sua absurdidade. (2003b, p. 68).

Ao atentar para o fato de que dentro da sociedade administrada a *mímesis* desenvolve um caráter negativo (falsa *mímesis*), Adorno não descarta dessa forma corrompida da *mímesis* como instância que possibilita outra forma de experiência, ou seja, uma forma não vinculada à racionalidade instrumental. Portanto, é preciso entender este conceito não como simples imitação do real a fim de se adequar ao social danificado, mas sim como abrigo da liberdade e saída ao não-idêntico. Como afirma Seligmann (2010, p. 100), “Adorno sonha com uma estética para além da mera

aparência, tal como ele lê nas obras de Beckett. Para além da cópia e da afirmação mentirosa do cosmo e do indivíduo”.

Como visto, a semiformação e a regressão são sintomas do mundo danificado que impossibilitam os indivíduos de penetrar na experiência do novo, do que é desconhecido e não assimilado pela totalidade. Cabe agora pensar se a arte autêntica é capaz de (re)existir diante da totalização do mundo. Seria possível, no momento presente, obras de arte que reúnam elementos necessários para estabelecer a dialética entre racionalidade e *mímesis*? É nesse sentido que avançamos para a investigação de obras capazes de apreender a negatividade presente nessa tensão dialética, com a intenção de abrir novas perspectivas para uma reeducação do indivíduo.

4.1.2 Arte de entretenimento x Arte autêntica

Um dos pontos que merecem destaque na teoria de Adorno é a reafirmação da clara diferença entre uma obra que pode ser vivenciada e compreendida única e exclusivamente pela razão estética, em contrapartida da alegria banal de uma obra de consumo e entretenimento, que nada mais é que mera mercadoria, movendo-se pela lei da oferta e da procura, da superficialidade, criando necessidades e expectativas, ludibriando o indivíduo. Mas nesse momento não cabe aqui assinalar artistas ou obras de arte que se enquadrem em uma dessas determinações, mas sim perceber qual o tipo de arte é mais difícil de se adequar ao processo de mercadoria, um tipo de arte subversiva, problemática.

A arte é o refúgio da racionalidade. Mesmo demonstrando que sua existência está ameaçada na sociedade atual não se pode ignorar o potencial que ela possui. Adorno resguardou para a arte seu poder de crítica social por meio da negação do próprio social, de salvar a autonomia da arte como objeto estético e, ao mesmo tempo, consolidar sua soberania como forma de conhecimento que também se desassocia de outros discursos e esferas de valor. A arte deve se colocar contra as instituições que a criaram para que ela possa se defender das reduções que o mercado faz dela.

Adorno apresenta a tese de uma arte que, devido ao seu caráter expressivo, não está comprometida com a racionalidade instrumental, pois a “relevância da tecnologia nas obras de arte não deve instigar a submetê-las àquele

tipo de razão, que suscitou a tecnologia e nela se prolonga” (ADORNO, 2003b, p. 295).

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

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

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

A arte, no mundo contemporâneo, só resiste enquanto pode ser crítica e filosófica para garantir seu direito à existência. Pois “a arte parece estar condenada à situação aporética, e toda tentativa atual, para dela escapar, está para Adorno, destinada ao fracasso” (JIMENEZ, 1977, p. 157). Ela se encontra num verdadeiro estado de paralisia, pois mesmo tendo se livrado das funções que outrora exercia – funções culturais, religiosas ou morais –, o mundo capitalista soube atribuir-lhe um lugar específico no seio da realidade social. A arte acaba se integrando na rotina das mercadorias. Sua autonomia, conquistada depois de muito esforço, se volta contra

ela, sendo levada também a ser veículo ideológico do poder social:

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

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

Adorno contrapõe os produtos da indústria cultural ao sentido de obra de arte autêntica e séria, que possui um “valor de verdade”, pois se apresenta muito distante da precária condição material humana e, ao mesmo tempo, se manifestava como protesto à ordem vigente. Quando a arte protesta, negando o âmbito das relações socioeconômicas, ela atrai para si uma “promessa de felicidade”, que significa afirmar no contexto da obra uma possibilidade para o futuro. A natureza inesperada da arte autêntica reflete uma sociedade que não mantinha expectativas do artista, uma vez que se encontra livre das exigências do mercado e capaz de produzir algo que refletisse a beleza. Ao evocar a possibilidade da arte no mundo contemporâneo, podemos inferir que, se a arte é possível, o indivíduo é livre quando a contempla, o que o ajuda a superar a falta de liberdade no mundo em que vive.

A arte emancipada deve recuperar seu caráter libertador, ao passo que a sociedade também haveria de recuperar sua autorreflexão, o que parece permanecer apenas como uma promessa. Adorno nos convida a uma nova leitura da obra de arte, tomando consciência dessa realidade sem saída, na qual a arte se encontra. Adorno busca uma arte livre dos ditames do mercado. Valorizar a arte que surge entre as camadas mais populares e as ditas marginalizadas, as quais não estejam corrompidas pelo interesse econômico da indústria cultural, é o primeiro passo em busca de uma arte emancipada. Geralmente essas artes tidas como marginalizadas são deixadas de lado por serem de difícil compreensão, visto que a *Kulturindustrie* impõe esquematismos para que o indivíduo só se aproxime do que é mais fácil de assimilar, sem muita reflexão. Todos aqueles que estão inseridos na *indústria cultural* são

[...] livres para dançar e para se divertir, do mesmo modo que, desde a neutralização histórica da religião, são livres para entrar em qualquer uma das inúmeras seitas. Mas a liberdade de escolha da ideologia, que reflete sempre a coerção econômica, revela-se em todos os setores como a liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 138).

A indústria acaba sempre impondo o igual e marginalizando o diferente. Para Adorno, é nesse diferente que a arte desenvolve características emancipatórias. Um diferente capaz de devolver ao indivíduo a capacidade de questionar o papel que desempenha dentro da sociedade totalmente administrada. Para Adorno, a arte emancipada teria de se retirar desse caráter coletivo de dominação e ser colocada a serviço de um propósito iluminista⁵³, capaz de libertar o indivíduo dessa dominação que o cega. De acordo com Thompson (2010), uma obra de arte bem-sucedida é aquela que questiona ao invés de confirmar a oposição que existe entre arte e sociedade.

A arte precisa se tornar autocrítica, voltar-se contra si, produzir uma tensão, um incômodo, capaz de inquietar o sujeito. Uma arte autêntica é aquela que produz um abalo que serve como um processo educativo que possa formar uma subjetividade capaz de confrontar-se com a realidade deste mundo danificado. A mudança da percepção, causada pela arte autêntica, atuaria nesse processo de preparar o indivíduo para as tensões do mundo, tirando-os de sua passividade. Enquanto a arte de entretenimento condiciona a um relaxamento, que conduz o indivíduo a manter sua inércia frente às adversidades do mundo, a arte autêntica condiciona a uma forma de experiência subjetiva, em que o indivíduo, ao fazer crítica da arte, pode extrair seu potencial emancipatório. Segundo Adorno (2003b), esta última, é aquela capaz de promover uma experiência estética de fato dialética, na qual o fruidor se percebe como natureza e não-natureza. É representação da realidade e antítese dessas situações reais, pois ela também é negação.

⁵³ Importante destacar que, ao falar de um propósito iluminista, Adorno pretende repensar a concepção trazida pela promessa iluminista do século XVIII, que apostou na libertação do homem através dos avanços científicos e positivistas. Seu confronto e denúncia se dá para com o esclarecimento pautado na racionalidade científica que, na sua visão, promove retrocessos ao invés de progresso. A expressão máxima que ele lamenta foi a barbárie ocorrida nos campos de concentração (Segunda Guerra Mundial). O que ele evoca é uma crítica a este esclarecimento que condiciona o homem à barbárie. A própria reflexão crítica acerca dos efeitos oriundos da instrumentalização já é uma nova forma de pensar um esclarecimento pautado na racionalidade crítica-reflexiva. O ideal iluminista a ser resgatado vem da própria crítica ao que ele constata como fraude. Na arte, esse ideal surge quando esta adota uma postura antagônica em relação à sociedade administrada, sendo negação determinada de uma sociedade determinada (ADORNO, 2003b).

4.1.3 Kitsch ou a arte “vulgar”

Característico da arte de entretenimento, a arte como *kitsch* torna-se uma mercadoria útil para a manutenção do sistema. Apesar de uma fonte de prazer para um público de massa, o *kitsch* é normalmente considerado um produto negativo e usado como uma declaração pejorativa. É vista como um tipo de criação que reafirma mais do que desafia a norma coletiva, uma fonte de puro entretenimento em oposição à elevada percepção gerada pela arte autêntica.

Embora sua etimologia seja ambígua, os estudiosos geralmente concordam que a palavra *kitsch* entrou na língua alemã em meados do século XIX. Frequentemente sinônimo de “lixo”, como um termo descritivo, *kitsch* pode derivar da palavra alemã *kitschen*, que significa *den Strassenschlamm ausammenscharren* (para coletar lixo da rua). O verbo alemão *verkitschen* (para baratear) é outra fonte provável. Da mesma forma, o *Oxford English Dictionary* define *kitsch* na forma verbal como “tornar sem valor”, classificando esses tipos de objetos como aqueles “caracterizados por pretensão inútil”. Em seu pequeno ensaio intitulado *Kitsch*, Adorno (2020, p.45) atenta para que “se a interpretação que deriva essa palavra do inglês *sketch* é correta, então *kitsch* designaria, antes de tudo, aquilo que permanece irrealizado ou apenas indicado”.

Para Adorno (2020), todo *kitsch* é ideologia e, por ser assim, carrega e dissemina os valores que mantêm o *status quo*, contribuindo para a idealização da existência do burguês e do proletário. A sinalização para este aspecto que engloba a arte/mercadoria é uma forma do autor sinalizar o perigo que se encontra naquela arte que se pretende ser de “bom nível”. É contra esse tipo de arte que Adorno pretende lançar um olhar atento para o que ele chama de “*kitsch* com classe”. Este tipo de arte com pretensão a ser sofisticada mascara o processo de padronização ao qual está submetida; com enfeites de uma erudição falsa, que colabora para a semiformação do indivíduo, pois não passa de uma semicultura.

O processo de contemplação dessa arte “vulgar” acarreta diversos sintomas que podemos constatar no mundo atual, sendo um deles a liquidação do particular pelo universal. Isso se dá pelo fato de que o processo de catarse, apresentado pelo que hoje denominamos *kitsch*, uma catarse que regride o indivíduo, pois a indústria cultural não é capaz de promover uma verdadeira catarse que

promova o desenvolvimento de uma sensibilidade estética. O propósito de uma catarse puramente no sentido emocional focado no fruidor, visão que a tradição nos apresentou, foi rapidamente capturada pela indústria da cultura que não faz outra coisa senão fornecer aos seus consumidores o mais do mesmo, a fim de dominar e imobilizar os indivíduos diante das tensões sociais. O *kitsch*, assim como a obra de arte, é histórico, indexa os valores da cultura de massa em uma determinada época, ao mesmo tempo em que expõe a relação entre as massas e as forças que controlam a produção. Muda, mas permanece sempre o mesmo, atuando no processo de repressão e sufocamento. A catarse provocada por esse tipo de arte excita seus espectadores, mas nega a sua satisfação. Tal fato de insatisfação os fazem retornar essa frustração em forma de barbárie. Esse controle libidinal impede que os espectadores não vejam a liquidação de suas particularidades.

As particularidades do eu não passam de mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas por uma falsa inserção no universal. A indústria monopoliza e condiciona essas particularidades, fazendo passar por algo extremamente natural. Interfere nas particularidades em prol de uma massificação. Porém, atua não só no indivíduo, mas também em tudo que o cerca, em especial na produção artística.

O individual reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo. Assim, por exemplo, o ar de obstinada reserva ou a postura elegante do indivíduo exibido numa cena determinada é algo que se produz em série exatamente como as fechaduras Yale, que só por frações de milímetros se distingue uma das outras. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 128).

Adorno atenta para o fato de que a indústria cultural se vangloria por uma duvidosa harmonia entre o universal e o particular. Duvidosa porque, ao mesmo tempo em que quer que o indivíduo participe dessa universalidade, ela o impede de possuir suas individualidades. A pseudoindividualidade “é um pressuposto para compreender e tirar da tragédia sua virulência: é só porque os indivíduos não são mais indivíduos, mas sim meras encruzilhadas das tendências do universal, que é possível reintegrá-los totalmente na universalidade” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 128). O que falta no universal são referências sólidas para que o particular possa se amparar. A sociedade capitalista massacra essas referências e os valores individuais são transportados para o âmbito universal, no qual as características individuais são organizadas e ditadas conforme o desejo do todo capitalista. Para Adorno (2006), as

particularidades do eu não passam de mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, mas que todos são induzidos a pensar que é algo natural. Por mais que a sociedade totalmente administrada vise à falsa reconciliação entre universal e particular, devemos considerar que hoje essa relação está condenada à esfera particular, uma vez que estamos inseridos numa sociedade individualista.

Buscar uma identidade entre universal e particular é uma tarefa difícil. Segundo Adorno, a questão seria reestabelecer uma realização efetiva do universal na reconciliação das diferenças. O grande problema enfrentado, atualmente, é tratar a universalidade como sinônimo de igualdade. Tratar todos com igualdade é, para o autor, uma forma de discriminação, fato que ocorre frequentemente no mundo globalizado. É interessante, portanto,

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

Uma vez que a indústria nega aquilo que promete, as pulsões libidinais recalçadas geram um sentimento de insatisfação e a cultura de massa desqualifica o sujeito e impede que este mostre suas diferenças. Essa igualdade de todos forma “um ser genérico”, que busca a todo custo se enquadrar e pertencer a algum grupo e, para isso, se entrega facilmente à cultura dita “vulgar”, que “está misturado em toda a arte como um veneno; separar-se dela constitui hoje uma das tentativas mais desesperadas” (ADORNO, 2003b, p. 268).

4.2 O retorno ao belo natural: caminho para uma arte emancipada

A discussão sobre a relação entre beleza artística e beleza natural, começou na época da *Crítica da faculdade de julgar* (1790), introduzida por Immanuel Kant. O filósofo de Königsberg considerava a beleza natural maior do que a artística. Já para Hegel⁵⁴, a beleza da arte é melhor do que a beleza da natureza. No século

⁵⁴ Hegel, ao apresentar seu argumento sobre a beleza, a concebe exclusivamente nas belas-artes e mantém totalmente de fora a beleza da natureza. Segundo Hegel (2001), a ideia é constantemente oposta à Natureza e a mente gera arte, que dá ideia à natureza. Além disso, ele considera que a beleza na natureza é muito amorfa e não há critérios para analisá-la. Argumenta que uma fantasia “boba”, que passa pela mente de uma pessoa, é superior à qualquer criação da natureza. Essa diferença constante entre a beleza da arte e a beleza da natureza é um ponto vital. Assim, Hegel se insere na história da estética contra o conceito de Kant que é a beleza mais reconhecida da natureza.

XX, Theodor Adorno mudou as hierarquias relacionadas com a ideia de beleza. Em sua *Teoria Estética*, explica que a beleza natural não é superior à artística. Ele argumenta que a beleza natural é um pré-requisito para o tratamento positivo da beleza proveniente da arte. Reconhecendo a habilidade estética da natureza, o autor considera positiva a experiência estética das obras de arte. Dessa forma, o seu conceito de beleza dialoga com as definições de seus antecessores.

Entende-se que a arte é livre e não se limita a uma determinada condição. Ela é a expressão mais verdadeira do homem que tem o poder de sentir o mundo (*aisthesis*) através do valor que representa, a saber, a beleza, o belo e é responsável pela sintonia do indivíduo com a obra, a partir das denúncias que esta faz. Este valor surge no momento em que a arte assume uma postura crítica em relação à indústria da cultura e que faz oposição à sociedade administrada. Adorno (2003b) mostra que a arte autêntica, devido ao seu caráter expressivo, não fica à mercê da racionalidade instrumental. Este tipo de arte possui uma natureza que fala, que produz sentido histórico, criando uma relação diferente, não instrumentalizada, frente à sociedade.

O que a arte imita não é a natureza, mas sim seu belo natural. O avanço das forças produtivas acabou substituindo gradativamente o belo natural pelo belo artístico, já que “a transição do belo natural para o belo artístico é dialética enquanto transição para a dominação” (ADORNO, 2003b, p. 120). O retorno a este belo que foi substituído é indispensável para se pensar uma arte autêntica a caminho de uma emancipação. Recorrer ao belo natural é uma forma de retorno a um estado de não-dominação, a um estado que não foi subjugado aos ditames da sociedade administrada. A obra de arte possibilitaria esse retorno que, mesmo tendo uma natureza mítica, já está carregada de racionalidade, fato que apresentamos no início dessa pesquisa. A este retorno, não cabe lamentar um possível “paraíso perdido”, mas sim uma promessa de reconciliação do homem com a natureza, que residiria no resgate desse belo natural o reino da liberdade. Para o autor,

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

A *mimesis* do belo natural não seria dominação, mas o único lugar da

liberdade possível. A obra de arte, como imitação deste belo, estabelece uma relação não-violenta; ela o imita como exemplo do que não foi corrompido pela racionalidade instrumental, mostrando uma reconciliação que permite a crítica da realidade. Tal crítica surge, pois a imitação da realidade mostra uma desproporção entre o que se está imitando e sua não-realização na sociedade. Através de uma relação dialética com a história, a natureza pode aparecer como expressão das obras de arte autênticas, que buscam uma reconciliação entre cultura e natureza.

Seriam, pois, as obras que recorrem ao belo natural, aquelas capazes de possuir um valor crítico, visto que são obras que se mostram sempre em busca de resolução e que não se entregam tão facilmente a uma assimilação dócil por parte do sujeito. Estas se colocam em uma instância ininteligível, possibilitando uma experiência que encontre sentido em si mesma.

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

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

Ao evocar uma arte livre de intenções, capaz de estimular a reflexão, Adorno se direciona à arte moderna radical (de vanguarda)⁵⁵, um tipo de arte que se refere a artistas que se colocam culturalmente à frente do seu tempo, que buscam novos caminhos, novas ideias, novas formas de elaboração artísticas. Este tipo de arte rompe com todo o modo de elaboração artística e cultural até então produzidos. Surge como uma resposta às determinações impostas à cultura, trazendo novas

⁵⁵ “É compreensível o choque sofrido por Adorno, criado no meio da vanguarda musical vienense dos anos 20 (em contato direto com figuras como Schönberg, Alban Berg e Webern), quando ouviu as músicas das estações de rádio norte-americanas.” (KOTHE, 1978, p. 48).

estruturas. No que se refere ao cinema, suas principais características são destacadas na técnica de montagem.

Para ele, a arte na Contemporaneidade perdeu uma função específica, estando vinculada a valores de uma determinada classe social ou a valores éticos e religiosos. A arte pertencente à *indústria cultural*, é cheia de intenções, procura a todo custo ser e fazer obra de arte. O desenvolvimento do mercado acabou favorecendo a dispersão dos fins a que a arte poderia servir. Com efeito, a arte moderna radical, ainda recusando a dominação da indústria capitalista, foi sempre uma arte que se nutria do vínculo difuso que a obra possui com aquele que vai adquiri-la.

Ao contrário da *indústria cultural*, a arte não tem uma função de divertimento: ela pretende ser conhecimento, buscar novas formas de criação através de sua ruptura com paradigmas estabelecidos, emancipar a sociedade com uma arte que ousa desafiar o idêntico. Para despertar esse antigo compromisso esquecido em meio ao controle industrial, a arte não deveria continuar a “fingir harmonia e melodia num mundo pouco melodioso ou harmônico” (KOTHE, 1978, p. 48). A seriedade do prazer artístico faz que ela seja diferente do que se experimenta nos meios de comunicação de massa. A arte de vanguarda apresenta uma força que expressa o sofrimento cotidiano, faz uso de matérias que chocam nossa sensibilidade. Para Adorno (2003b, p. 35),

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

Observamos que a arte moderna e vanguardista⁵⁶, não subjugada pela indústria cultural, não aceita nenhuma tentativa de ser inserida a parâmetros socialmente determinados e aceitáveis. Ela

[...] surgiu historicamente como algo de qualitativo, como diferença dos

⁵⁶ Para Hobsbawn, “as artes de vanguarda do modernismo anunciavam, com antecedência, e muito antes do que qualquer futurologista, o colapso da sociedade liberal-burguesa. Em 1914, a Europa já convivia com o modernismo nas artes, manifestado nos diversos estilos: o cubismo, o expressionismo, o abstracionismo, o funcionalismo com sua defesa do não uso de ornamentos na arquitetura, a atonalidade musical, com a técnica atonal de Schönberg, o rompimento da tradição na literatura etc.” (1995, p. 178).

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

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

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

A arte moderna de vanguarda, apesar de possuir um estilo mais simples, tem como característica principal mostrar-se incompreensível, enigmática, por isso é valorizada por Adorno, visto que o autor considera uma obra de arte aquela que possui enigmas que suscitem investigações, isto é, que sejam passíveis de interpretações. É uma arte que deve fazer justiça ao poder crítico que possui, dando testemunho da dizimação do sujeito na vida moderna. Para Adorno, “somente escritores como Beckett, Celan ou Kafka faziam justiça ao poder crítico da arte e davam esse testemunho” (JAY, 1988, p. 117). É uma arte que expressa racionalmente a irracionalidade social. Nas palavras de Adorno (2003b, p. 68), ela “conserva a imagem do seu objetivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existente da sua irracionalidade, da sua absurdidade”. No cinema, o que a arte de vanguarda busca

[...] é encontrar uma linguagem que seja capaz de renovar o estilo e criar o caráter específico da arte cinematográfica. Essa procura enfatizava a força das imagens que, por suas características, seriam portadoras de um novo léxico semântico, alógico, distantes das amarras do pensamento racional. O material trabalhado pelo cinema deveria levar o espectador a uma compreensão direta, não mediada pelas palavras, mas por uma linguagem baseada na intuição, pela percepção direta da coisa projetada. A linguagem cinematográfica, através do fluxo imagético, poderia expressar artisticamente os caminhos do inconsciente, dos estados alterados da mente e dos sonhos, sem a necessidade de recorrer inclusive ao áudio – daí sua originalidade e potencialidade expressiva. (SILVA JUNIOR, 2020, p. 39).

Cabe, ao final desse ponto, uma interrogação: ao expor que a arte imita o

belo natural, o que realmente ela está imitando? Talvez a arte imite uma utopia, um não lugar que se busca. Mirando aquela promessa de felicidade, essa utopia de uma beleza “natural” talvez ainda possa chegar à sua realização. Esse retorno só seria possível em uma humanidade liberada, visto que o que foi um dia verdadeiro e falseado posteriormente no decorrer da história só pode voltar a se manifestar se forem modificadas as condições com as quais liquidaram a verdade em épocas anteriores. Talvez esse estado de reconciliação nunca tenha existido, mas seria na arte o lugar para continuar a sua busca.

Ao afirmar que o belo na natureza seria “o algo mais” (ADORNO, 2003b, p. 87), podemos perceber o potencial que a arte tem em proporcionar uma experiência estética que rompe com o pensamento controlado pela razão instrumental. Este “mais” se torna algo incompreensível ao sujeito, apesar de depender do mesmo. Por isso a arte autêntica proporciona ao indivíduo uma experiência semelhante à do belo natural, porque desperta a percepção para algo transcendente na obra, expressão da coisa em si. É desse modo que a experiência estética do belo natural é possível como apreensão do caráter enigmático da obra de arte, exigindo que o sujeito se relacione com a obra de maneira diferente com a qual ele está acostumado e orientado a se relacionar com os produtos da indústria cultural. Não é possuir, dominar, encontrar resposta para tudo que a obra pretende interrogar, mas sim experienciar, recuperar o valor de contemplação perdido na era da exposição.

4.3 O caráter enigmático e o conteúdo de verdade

As obras de arte seriam concebidas enquanto verdadeiras, não pelo que revelam na aparência, ou pelo que seria inapreensível, mas sim pelo seu caráter enigmático que desencadeia uma crise de compreensão que desafia nossa apreensão acerca do mundo. Esse vir a ser da obra de arte simboliza o enigma que permanece fiel à emancipação, assim como a dúvida despertada pela mesma traz à tona sua verdade. A teoria da arte que Adorno evoca, mostra que algumas formas de arte são capazes de resistir à opressão imposta pelo princípio de identidade. Isto devido à arte possuir um duplo caráter: em que, por um lado, se apresenta como *fato social*, sendo produto do trabalho; já por outro lado, se apresenta de forma *autônoma*, sendo antítese da sociedade administrada. Nesse sentido, Adorno (2003b) sinaliza que as obras de arte são como “mônadas sem janelas”, recorrendo ao sentido leibniziano de

uma unidade pura, capaz de se distinguir uma das outras e indissolúveis. Deste modo, concebendo a obra de arte como mônada, esta entra em oposição à própria sociedade que a subjuga, sendo capaz de se libertar de sua prisão monadológica. Portanto, a promessa de felicidade seria própria dessa arte autônoma que resiste à razão identificadora.

Sendo assim, que as obras de arte pretendem ser enigmáticas, se elas “são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões” (ADORNO, 2003b, p. 16). É nesse movimento de dito e não dito que a obra constitui sua verdade, em que o seu conteúdo não consiste na mensagem que está prestes a ser compreendida, mas sim no seu enigma que é capaz de atestar a veracidade ou falsidade da obra; para acessar tal obra, se faz necessário ancorar-se na reflexão filosófica. Enquanto mônada “sem janelas”, essa obra de arte não aponta facilmente a saída de seu enigma, mostra uma possibilidade de interpretações que propicia ao sujeito uma nova relação com o objeto observado, uma relação de envolvimento que, por não ter uma solução imediata, constitui um movimento para sua interpretação.

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, 2003b, p. 13).

Em um mundo regido pela violência instrumental se faz imprescindível ao indivíduo ou ao crítico de uma arte entender que esse seu conteúdo se encontra inserido nesse contexto: manipulado e ideologizado. É justamente devido a essa manipulação que a reconciliação entre o mundo e o homem é impossibilitada, pois as obras são aparências de uma verdade falseada, no interior de um mundo regido pela violência instrumental.

Desta forma, para obter o conteúdo de verdade, a crítica é um elemento fundamental, pois cada obra possui um espírito objetivo que não é transparente e precisa ser desvelado, já que nunca é “auto-transparente no instante da sua aparição” (ADORNO, 2003b, p. 149). Esse espírito objetivo não é desvinculado da imagem enigmática da arte, dessa imagem que é recepcionada quando de sua aparição, sendo a própria aparência. Essa “imagem enigmática da arte é a configuração da *mimesis* e da racionalidade” (ADORNO, 2003b, p. 148). Nesse sentido, para Adorno, todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas, isto significa que, no mesmo

instante em que a obra de arte quer dizer uma coisa, também oculta seu sentido. Tal caráter enigmático “não é o seu ponto último, mas toda a obra autêntica propõe igualmente a solução do seu enigma insolúvel” (ADORNO, 2003b, p. 148). Daí a importância de se perceber que a verdade que se busca na obra de arte não é o que é estabelecido pela tradição como uma essência fixa, mas sim uma concepção estética que não se detém à rigidez e inflexibilidade do conceito. Dessa forma, “o conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica” (ADORNO, 2003b, p. 149). A este movimento da arte autônoma, Rosa (2003, p. 31) mostra que é algo ambíguo e paradoxo. “Paradoxo por recusar-se ao movimento esperado de resolução, por furtar-se à identificação, e ambiguidade por não oferecer solução acabada, por deixar em aberto”, favorecendo diversos sentidos interpretativos.

Assim, percebemos o papel importante que a filosofia desempenha na elaboração de uma crítica da obra de arte, em que ela e a arte convergem para o seu conteúdo de verdade de modo que,

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

Essa busca pelo conteúdo de verdade nos direciona para encontrar a arte autêntica, visto que, para Adorno, toda arte séria pretende ter seu caráter enigmático revelado, pois exige uma interpretação. Apenas quem está disposto a descobrir o conteúdo de verdade contido na obra é capaz de tentar desvendar tais enigmas e nisso não se deve pretender chegar a um sentido absoluto, porque recairia numa positividade e, para Adorno, o conteúdo de verdade está em seu sentido negativo. Ao não pretender se chegar a um veredito único, devemos atentar para as interpretações (soluções) que são apresentadas a partir dos enigmas que a obra desperta, visto que o conteúdo de verdade se dá a partir do momento em que o crítico/espectador se propõe a solucionar tais enigmas.

A questão que se coloca a partir disso é, se para Adorno esse conteúdo de verdade da obra aparece quando da resolução objetiva de seus enigmas, como

pensar em um conteúdo de verdade das obras mecânicas, isto é, aquelas que já são caracterizadas como produtos? As obras artísticas da era industrial são padronizadas, cópias ou meras repetições, recaindo num todo igual, sem contradições, pois a indústria condiciona a produção artística a um esquematismo que as torna prática e rápida, cheias de intenções, quando de fato deveria estar carregada de verdade e conhecimento. Sem dúvida,

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

São as tentativas em desvendar o enigma que ajudam na formação da capacidade reflexiva do indivíduo, pois uma obra-de-arte que não estimula a reflexão não deve ser considerada obra-de-arte. Mesmo que a todo momento pretenda compreender uma obra-de-arte, “resolver o enigma equivale a denunciar a razão de sua insolubilidade: o olhar com que as obras de arte veem o contemplador” (ADORNO, 1982, p. 143). Daí que,

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

Em relação aos conceitos destacados na teoria da arte de Adorno como o caráter enigmático e o conteúdo de verdade, nos deparamos com a seguinte questão: como perceber esses elementos nos produtos industriais? A transfiguração da obra de arte em mercadoria torna quase impossível uma distinção entre uma obra voltada para o seu sentido convencional, de transferência do saber, e de uma obra plenamente racional e instrumentalizada. Daí Adorno condenar a utilização da reprodução técnica para a pura comercialização, visto que a “obra-de-arte plenamente elaborada na sua racionalidade e pureza liquidava, em virtude justamente da sua

autonomia absoluta, a diferença em relação à existência empírica; e assemelhava-se, sem a imitar, ao seu contrário, à mercadoria” (ADORNO, 2003, p. 244).

Por isso é importante destacar os tipos de obras de arte que o autor nos traz em sua *Filosofia da Nova Música* (1949). O primeiro trata-se da arte tradicional, aquela produzida desde o início das civilizações e que serviu de base para movimentos artísticos de séculos anteriores à arte moderna, foi se privando do pensamento, da relação vinculadora sem a qual ela não é, dando espaço para a obra fechada. Adorno mostra a existência e distinção de três tipos de obras de arte, das quais a primeira vem a ser a obra fechada que é, especialmente, a arte burguesa; a segunda é a obra mecânica, que já é a obra corrompida pela ditadura do capital e pode ser identificada com as próprias mercadorias culturais; e um terceiro tipo de obra chamado fragmentário, no qual é creditada a possibilidade ativa de conhecimento da realidade.

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

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

[...] isto com certeza ocorre somente na dissolução da obra fechada e não na estratificação inseparável da teoria e da imagem, tal como aquela está contida nas obras-de-arte arcaicas. Com efeito, somente no reino da necessidade, representado monadologicamente pelas obras fechadas, a arte pode tornar sua essa força da objetividade que é o que a torna capaz de

conhecimento. A razão desta objetividade está em que a disciplina imposta ao sujeito da obra-de-arte fechada atua como mediadora em relação à exigência objetiva de toda a sociedade, de que esta sabe tão pouco quanto o sujeito. No próprio instante em que o sujeito transgredir a disciplina, essa exigência se eleva criticamente à categoria de evidência. Este ato é um ato de verdade somente se encerra em si a exigência social que nega... A liquidação da arte – da obra-de-arte fechada – converte-se num problema estético e a dessensibilização do próprio material conduz à renúncia daquela identidade entre conteúdo e aparência a que se atinha a idéia tradicional de arte. (ADORNO, 2011, p. 102).

Esse problema da liquidação da arte remete ainda ao fato de que as obras de arte têm se afastado de seu objetivo principal, que é fornecer conhecimento, buscando a todo custo uma significação no mundo em que são concebidas. Para Adorno, as obras de arte demonstram que um conceito universal de arte é insuficiente para explicá-las porque só algumas delas realizam o seu conceito estrito. Não podemos desconsiderar o momento histórico das obras de arte, pois ele atesta a autenticidade de sua existência; quanto mais uma obra se entrega ao conteúdo material histórico de sua época, mais autêntica ela é. O que constatamos é que “o conteúdo de verdade” das obras de arte, fator cujo qual depende a sua qualidade, é histórico até ao mais profundo de si mesmo, isto pois “[...] A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante” (ADORNO, 2003b, p. 217).

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

Ocorre que as obras de artes não são iguais, cada uma possui seu conteúdo de verdade e carrega seu contexto histórico. O que a indústria do capital tenta é construir um idêntico, como resultado de uma ideologia, e na arte não será diferente. Ela tenta acabar com as particularidades para construir identidades, a fim de manter o *status quo*, sem respeitar a negação e as contradições para manter a massificação. Na contramão desse processo, Adorno desenvolverá seu conceito de

não-identidade como forma de dar continuidade a sua crítica à sociedade administrada iniciada em sua *Dialética do Esclarecimento*, em busca do respeito ao diferente e às contradições traz à tona a reflexão sobre a possibilidade de uma dimensão negativa que faz parte a própria dialética como uma “negação determinada” que, ao se opor à identidade, se caracteriza como o antídoto à sua compulsão. Como afirma já na sua *Minima Moralia*, “o não-idêntico não é a confirmação da identidade, mas pelo contrário, é oposição e seu desmascaramento, e assim, não se trata de sua inclusão em um todo falseado, mas a sua superação desta totalidade, pois, não há nenhuma vida reta na falsa” (ADORNO, 1970, p. 18). A arte autêntica se afasta da realidade na qual o pensamento subjuga a obra de arte sob um conceito, a uma totalidade, busca representar o específico e não idêntico, realização possível por meio da ambiguidade.

4.4 O conceito de catarse

É bem verdade que a arte se torna um objeto capaz de infundir emoções, que podem se transformar em ideias, por meio de aparatos perceptivos (imagens, sons, cores). Baseia-se na imitação e, mesmo quando é abstrato, infunde e, portanto, imita, a imagem da vida do artista projetando-a no objeto de arte. Às vezes as emoções são tão fortes e intensas que a pessoa se perde dentro do objeto artístico abandonando sua natureza humana, e se fundindo na forma de arte. Quando isso acontece, a pessoa torna-se vítima da “autopurificação”: está imersa no processo catártico e, ao ser despertada dessa condição, adquire uma consciência superior sobre si mesma e sobre o que lhe ocorre. Dessa forma, a catarse pode ser definida como um momento de dissociação capaz de gerar no ser humano uma nova consciência sobre sua mudança interior e, conseqüentemente, um estado de consciência modificado.

Ao tratar sobre o conceito de catarse não podemos deixar de recorrer à tradição, e nos remeter à Aristóteles (2004), pois foi o primeiro a dar uma espécie de definição de catarse ao falar sobre a tragédia em sua obra intitulada a *Poética*, embora não fosse mencionado o termo precisamente. O pensador grego, ao tratar da tragédia, descrita em forma dramática, não narrativa, mostra incidentes que provocam piedade ou temor e, com isso, gera a catarse, ocorrendo a purificação dessas almas. Aristóteles (2004), define, então, a tragédia como a imitação de uma ação de caráter

elevado, completa e com uma certa extensão com uma linguagem ornamentada e que, gerando o terror e a piedade, tem como efeito a purificação das emoções.

Deste modo, é possível observar que a catarse é entendida habitualmente como a descarga emocional que acompanha a experiência de emoções angustiantes. No entanto, é necessário ampliar a visão acerca desse conceito para explorá-la como um elemento essencial na compreensão do fazer estético, visto que, para Adorno, “a catarse aristotélica é arcaica enquanto parcela da mitologia da arte, inadequada aos efeitos reais” (2003b, p. 267). O pensador frankfurtiano visa se distanciar da concepção aristotélica de catarse, ao compreendê-la ocorrendo no indivíduo que observa a arte, sendo esta puramente emocional, captando o íntimo do sujeito. Assim, o conceito de catarse está voltado somente para a perspectiva do sujeito. Então, percebemos que, no processo de purificação das emoções, há uma repressão em que são conservados os interesses dominantes de uma sociedade manipulada. Vemos que:

[...] a purificação das emoções na *Poética* de Aristóteles já não professa interesses tão nítidos pela dominação mas, no entanto, ainda os conserva, na medida em que seu ideal de sublimação encarrega a arte de instaurar a aparência estética como satisfação de substituição em vez de uma satisfação física dos instintos e das necessidades do público visado: a catarse é uma acção purgativa das emoções que se harmoniza com a repressão. (ADORNO, 2003b, p. 267).

Nessa perspectiva de uma total aproximação, o sujeito não consegue perceber de forma nítida os problemas que o circundam, bem como ter consciência de si, visto que está sob a tutela da indústria cultural que se tornou o grande guia nessa época tecno-científica. Para o teórico crítico, a tradição peca nesse conceito em que prevalece o emocional, pois tal visão desconsidera a própria catarse que acontece na obra de arte em si; na teoria estética adorniana é a própria obra de arte que recebe a purificação e não o sujeito que a recepiona. Diante do avanço histórico-social da arte e no seu gradual movimento de interiorização, as obras passaram a realizar, “no processo entre a lei formal e o conteúdo material, a sua própria catarse” (ADORNO, 2003b, p. 267). Loureiro (2017) sinaliza que Adorno não descarta a relevância do conteúdo para a obra de arte, nem sua ação purgativa, nesse sentido, uma catarse verdadeira não acontece por uma simples identificação subjetiva do receptor, mas, sim, em um movimento que é capaz de apresentar uma tensão entre conteúdo e forma. É, em meio a essa tensão, que Adorno recorre, para pensar a possibilidade do fazer artístico na Contemporaneidade, ao elemento novo, à imagem

do não-idêntico que, por sua vez, se configura em uma arte autêntica, visto que a arte produzida pela indústria da cultura (*Kitsch*) “parodia a catarse” (ADORNO, 2003b, p. 268). Observamos que,

[...] a arte tornou-se vulgar pela condescendência: quando, sobretudo através do humor, invocou a consciência deformada e a confirmou. Seria conveniente para a dominação, na sua lógica, se aquilo que fez das massas e a razão por que as condicionou se atribuísse às próprias massas. [...] Do ponto de vista social, o vulgar é, na arte a identificação subjectiva com o envelhecimento objectivamente reproduzido. Em vez do que lhes é negado, as massas fruem reactivamente e por rancor do que a renúncia lhes engendra e que ocupa o lugar do que lhes é recusado. Que a arte inferior, o divertimento surja como evidente e socialmente legítimo é ideologia; esse caráter de evidência é apenas a expressão da ominipresença da repressão. (ADORNO, 2003b, p. 268-269).

O fato de Adorno perceber a concepção de catarse aristotélica ultrapassada se dá principalmente pela inserção da arte no mercado, tornando-a mero produto a ser consumido e destinado ao divertimento dos indivíduos. Em relação a esse tipo de obra, não é atribuído um efeito real que possa proporcionar uma associação de ideias livres de condicionamentos. A arte, como produto de consumo, se torna objeto palpável, o que impossibilita o distanciamento entre sujeito e objeto. Tal fato impede uma experiência estética formativa, pois despotencializa a catarse, pois aquilo que é provocado pelos produtos da indústria cultural se limita a servir apenas como fonte de entretenimento, sendo desprovida de capacidade formativa, servindo para mascarar os problemas da vida danificada. Consequentemente, o indivíduo já domesticado se acostuma a esse tipo de efeito catártico, uma descarga que proporciona um alívio imediato, falseando sensações de bem-estar.

Adorno (2006), em relação ao cinema, menciona que os filmes de perseguição são capazes de promover esses instantes de satisfação, visto que a arte de entretenimento é característica de uma catarse pautada no fruidor. Inserida numa lógica mercantil, a catarse puramente emocional, é utilizada como uma ferramenta de controle ideológico. Para exemplificar tal compreensão, basta perceber como muitas pessoas ficam mais satisfeitas em assistir a um filme trágico com um final triste do que assistir filmes mais positivos. Isso ocorre porque o espectador está mais envolvido em situações trágicas, e consegue se relacionar melhor com o protagonista. Tal efeito é mais perceptível em filmes de terror e drama, pois os filmes de terror evocam uma sensação de medo, enquanto os filmes dramáticos evocam uma forte piedade. Por conseguinte, depois de assistir esses filmes, o público se sente aliviado ou feliz, pois

apesar das emoções de pena e medo não serem desejadas de vivenciar na vida real, estas são completamente aceitas se forem evocadas por uma realidade fictícia.

Os administradores da indústria da cultura orientam muito bem as porções de libido que precisam ser sublimadas pelos receptores, fornecendo momentos de alívio sem nenhuma preocupação se este alívio será contínuo. Tal movimento acaba por deixar em iminência a aparição de instintos reprimidos, que muitas vezes são manifestados em formas de barbárie. Tal controle mostra que

[...] no vulgar, regressa o recalçado com as marcas do recalçamento; expressão subjetiva do fracasso justamente daquela sublimação que a arte apregoa zelosamente como catarse e que a si atribui como mérito porque sente que, até hoje, - e como toda a cultura - pouco conseguiu. Na época da administração total, a cultura já não precisa de começar por rebaixar os bárbaros que criou; basta-lhe reforçar por meio dos seus rituais a barbárie, que se sedimentou subjetivamente desde há séculos. (ADORNO, 2003b, p. 269).

O que fica constatado é que a arte de entretenimento condiciona uma catarse que não favorece uma experiência estética que atue para a formação, pelo contrário, a este tipo de catarse Adorno (2003b) identifica sua harmonização com a repressão, contribuindo para o processo de semiformação já que a pseudocultura que o mercado lança atua no controle através da propagação da ideologia dominante, impedindo que haja consciência das relações sociais enfraquecidas que o sistema favorece. O que se busca através de uma catarse autêntica é que esta seja capaz de possibilitar uma retomada de consciência para que o indivíduo possa compreender as tensões existentes no mundo, compreender o processo exploratório no qual se encontra. Rosa (2007) aponta que, a catarse como elemento formativo se manifesta quando a obra de arte se constitui como *mímesis* que não só replica a realidade, mas que denuncia as contradições existentes no mundo. Tal fenômeno se dá na tensão entre conteúdo e forma, a obra de arte como manifestação da dialética entre racionalidade e *mímesis* pode favorecer uma catarse que vá em direção ao novo. A catarse estaria na própria constituição da obra, no processo entre forma e seu material, desvelando ali uma nova forma de recepção, uma experiência de fato subjetiva com dimensão objetiva, na qual o sujeito faz suas interpretações e a obra continua em movimento criando a si mesma, pois ela não se fecha, é enigma estimulando novas reflexões.

4.4.1 Relação conteúdo e forma

Duas considerações básicas que precisamos conhecer ao falar de obra de arte são a forma e o conteúdo. A forma sendo as características físicas e visíveis inerentes às obras de arte e, o conteúdo, o significado que derivamos delas. As distinções formais incluem o tamanho, meio de uma obra e descrições de elementos de sua composição, como as linhas, formas e cores envolvidas. Questões de conteúdo incluem quaisquer pistas visuais que fornecem uma compreensão do que a arte nos diz. Às vezes, o conteúdo de uma obra de arte é vago ou oculto e precisa de mais informações do que a própria obra. Em última análise, esses dois termos são amarrados juntos na escalada para entender o que a arte tem a nos oferecer, pois “o êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma” (ADORNO, 2003b, p. 161). À medida que examinamos a arte de diferentes períodos, estilos e culturas, compreendemos que as questões de forma e conteúdo se aplicam a todos eles.

No âmbito da teoria estética adorniana constatamos um reconhecimento da forma estética, esta tendo valor e sendo produtora de sentido. Tal constatação nos leva a um novo modo de pensar que rompe com o pensamento idealista, que atribuía o sentido de uma obra apenas ao seu conteúdo. Na relação entre conteúdo e forma, Adorno privilegia a forma, colocando-a no domínio do sentido, fato que atesta que a experiência estética adorniana não é apenas subjetiva, mas carrega um fator objetivo ligado à história, aquilo que se sedimenta na arte pelo seu conteúdo de verdade. Compreende-se que a experiência estética, em Adorno, tem uma dimensão objetiva, em virtude de todo conteúdo histórico social decantado na obra, já que a forma é conteúdo sedimentado, e essa sedimentação aponta para a objetivação. A experiência estética existirá em contato com a obra de arte, em uma relação que é sempre processual; a obra não é apenas o objeto, nem fica somente presa ao sujeito: acontece na mediação entre sujeito e objeto percebendo os efeitos que se sucedem desse processo, pois muda historicamente.

Podemos perceber na própria obra de Adorno sua inclinação a forma como uma obra é expressada. Sua própria escrita em *Minima Moralia* aponta para essa característica, seu caráter fragmentário em forma de aforismos, revelam uma sociedade também fragmentada. Para Jay (1988, p. 13), “sua própria forma de escrever visava deliberadamente a impedir a recepção fácil por parte de leitores

desinteressados”. Nessa obra, observamos que a forma não é um enfeite, mas uma exigência de apresentação do conteúdo. E é nos aforismos 51 *Atrás do espelho* e 64 *Moral e estilo* nos quais podemos perceber, antes mesmo da *Teoria estética*, o cuidado do autor para com a forma da obra de arte.

Referindo-se ao escritor que deve colocar os “obstáculos que se fazem necessários onde a linguagem deve se apresentar” (ADORNO, 2008, p. 82), é exigido um olhar cuidadoso para uma escrita que não deve ser carregada de clichês e nem cair em uma vulgaridade de total aceitação pelo mercado. A forma de determinado objeto é de grande importância para que ele seja tratado com seriedade e justiça, deve-se insistir em produções com rigor para que estas façam oposição aos textos fáceis e sem compromisso. Reforça o autor:

[...] sabem os escritores que quanto mais a expressão é precisa, cuidadosa, adequada ao objeto, tanto mais o resultado literário é tido como de difícil compreensão, ao passo que a formulação frouxa e irresponsável tem por recompensa um certo entendimento. (ADORNO, 2008, p. 97).

Pensar em formas de expressar o objeto capazes de se ocupar com o conteúdo de verdade é necessário, não para dificultar ou impossibilitar a recepção do espectador/leitor, mas para libertar a consciência que se encontra danificada. O que a indústria da cultura “acostuma”, é atuar sobre a subjetividade para a sua deformação, já que a relação que ela pretende estabelecer entre forma e conteúdo é uma relação de adequação. A forma em sua expressão mais rigorosa, “obriga a compreensão inequívoca, ao esforço da inteligência do qual as pessoas são conscientemente desabitadas” (ADORNO, 2008, p. 97). O compreensível é aquilo que não exige compreensão prévia, a todo instante é estimulado a suspensão do juízo em prol de uma consciência coletiva alienada.

Já em sua *Teoria Estética* (1970) logo no início, Adorno aponta o conceito de forma como “conteúdo sedimentado”, e tal fato nos leva à compreensão de que no cinema os sentidos serão atualizados nas materialidades visuais e sonoras dentro da técnica de montagem empregada para a produção de um filme. Os aspectos materiais e formais de construção da obra fílmica será ponto fundamental para pensar uma experiência estética capaz de proporcionar uma reeducação dos sentidos capaz de inquietar o espectador ao romper com esquematismos formais presentes nos filmes de puro entretenimento. A forma, então, ganha uma nova dimensão e importância na teoria da arte de Adorno. Por isso,

[...] embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção – importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no facto de a forma estética ser conteúdo sedimentado. (ADORNO, 2003b, p. 15).

Ao propor o conceito de forma rompendo com a noção idealista, aparece uma constelação de definições para se compreender em que sentido se pode pensar a forma no objeto artístico. A forma seria, então, *mediação* entre realidade e sociedade, *crítica* como denúncia das mazelas do mundo administrado, e também *intervenção*, já que pretende atuar na promoção de uma realidade melhor. A arte como negação da realidade social, através da forma que a obra se apresenta, possibilitaria a reflexão da exploração e violência sofrida. Para Adorno,

[...] a especificidade das obras de arte, a sua forma, não pode enquanto conteúdo sedimentado e modificado negar totalmente a sua origem. O êxito estético depende essencialmente de se o formato é capaz de despertar o conteúdo despertado na forma. Geralmente a hermenêutica das obras de arte é, pois, a transposição dos seus elementos formais em conteúdos. No entanto, estes não pertencem diretamente às obras de arte como se elas recebessem simplesmente o conteúdo da realidade. O conteúdo constitui-se num movimento contrário. Imprime-se nas obras que dele se afastam. O progresso artístico, tanto quanto acerca dele se pode falar de modo convincente, é a totalidade desse movimento. Participa do conteúdo mediante a sua negação determinada. Quanto mais energeticamente acontece, tanto mais as obras de arte se organizam segundo uma finalidade imanente e se constituem justamente assim, de modo progressivo, no contato com o que elas negam. (2003b, p. 161).

É dado ao conceito de forma um olhar mais atento que nunca lhe foi dado. A estética sempre percebeu essa categoria entrelaçada ao conteúdo, e a obra de arte sempre foi definida e limitada à sua forma; no entanto, deve se avaliar essa categoria separadamente, percebendo como forma e conteúdo estão presentes na arte. A forma, segundo Adorno (2003b), é a organização objetiva de tudo que aparece no interior da obra como linguagem coerente, ela é significativa quando não exerce nenhuma violência quanto ao conteúdo social, conservando aquilo que é, na sua divergência e contradições, o que lhe confere ser um desdobramento da verdade. Será, pois, através da forma que a arte participará da civilização, fazendo crítica a existência dessa última. “Forma e crítica convergem. Nas obras de arte, a forma é aquilo mediante o qual elas se revelam críticas em si mesmas” (ADORNO, 2003b, p. 165). Por ter implicação crítica, a forma protesta contra as obras de arte do passado (românticas). As novas formas (arte moderna) carregam uma expressão emancipada que como obras de arte, revelam a sua objetiva reflexão de si.

4.5 A forma como configuração do visível: imagem e música

É bem verdade que forma e conteúdo, indissociáveis entre si, são indispensáveis para a obra de arte, onde se vê a forma se encontra também ali o conteúdo. No entanto, dentro da teoria da arte de Adorno, há uma prevalência da forma sobre o conteúdo, fato que se confirma pelo o domínio da forma ser atribuído ao do sentido, na tentativa de superar o pensamento tradicional que restringe o sentido apenas ao conteúdo. A forma, portanto, é vista como dimensão material do conteúdo.

A forma, como configuração visível do conteúdo, é significado sedimentado que se consolida e favorece ao sujeito uma relação mais verdadeira do que a mera fruição emotiva que o conteúdo cheio de intencionalidade (arte como *kitsch*) busca promover. O filme, como arte, se expressa através da imagem e da música⁵⁷; é importante destacar como a relação dessas duas formas de expressão podem atuar na reeducação dos sentidos dos espectadores que recepcionam o filme como arte. Adorno e Eisler em *Composições para o filme* (1944) buscam entender as maiores dificuldades da complexa relação entre imagem e música e que seriam solucionadas se no cinema fosse realizado um planejamento objetivo, e a técnica de montagem entraria nesse processo para sanar os entraves dessa relação. O filme é realizado no momento de sua montagem e, se é preciso uma nova relação, esta deve caminhar na contramão da lógica industrial, rompendo com os clichês impostos pelo mercado. Imagem e música não precisam se complementar para intencionalmente produzir efeitos de controle e adestramento, mas sim provocar uma tensão que suscite ao espectador imergir na obra em busca de solucionar os enigmas que esta seja capaz de despertar. De acordo com Hansen (2011), os autores buscam estabelecer uma relação de contraponto que provoque dissonância e ruptura, efeitos capazes de sabotar o caráter afirmativo da narrativa formada pelas imagens.

A abertura de um cinema que favoreça uma experiência subjetiva e capaz de permitir que o público possa interagir com a obra e produzir novos significados, extirpando aqueles previamente direcionados. É ancorado no conceito de *antifilme* que Adorno (1985) sinaliza elementos estéticos-cinematográficos que podem se utilizar da técnica a serviço de “intenções iluministas” (autorreflexão crítica de si

⁵⁷ Em 1927 temos a inserção do som nos filmes.

mesmo). O entusiasmo para esta saída vem do levante dos cinemas novos em várias partes do mundo. Como principal defesa, pode-se destacar o Novo Cinema alemão e a técnica cinematográfica de Alexander Kluge⁵⁸, amigo de Adorno e cineasta desse movimento que muito contribuiu para as reformulações de seu pensar acerca dessa arte. Como afirma Loureiro, “é preciso complementar e defender o argumento de mão dupla de que Adorno influenciou o Novo Cinema Alemão, especialmente a filmografia do cineasta Alexander Kluge, tanto quanto foi influenciado por este” (2010, p. 69). Esses novos cinemas demarcam um novo fazer cinematográfico que altera a forma e o conteúdo dos filmes, e contrários aos processos narrativos clássicos do cinema industrial. O cinema novo, desse modo, é carregado de elementos sociais e políticos que se faziam urgentes para a época em questão, a saber, a década de 1960.

É, pois, na técnica de montagem (capaz de estabelecer novas relações entre imagem e música) e nos efeitos que os filmes que empregam o *antifilme* (a não-identidade no cinema) que vamos situar nosso objeto de reflexão para pensar o cinema novo glauberiano. Ao analisarmos as técnicas de vanguarda, principalmente a técnica de montagem intelectual soviética, percebemos como a técnica de *montagem expressiva/intelectual* influencia e se encontra presente na *Trilogia da Terra*⁵⁹, principalmente em *Deus e o Diabo*, sendo capaz de suscitar reflexões. Para além de seu conteúdo ideológico, queremos transitar pela forma que estes filmes são impressos; voltando-nos para o jogo de imagens e sons que o filme apresenta e percebendo a articulação dos cortes, podemos constatar que as obras não se abrem para a simples e fácil recepção. É no momento de sua montagem e em seus cortes que a obra proporciona uma reposição objetivadora de uma experiência verdadeiramente subjetiva. Para Kluge, “o corte de imagens possui uma função essencial na montagem, pois ele oferece uma alegoria para aquilo que não pode ser mostrado no filme, para aquilo que a câmera não pode registrar” (1981-82, p. 218). O corte contém informações que muitas vezes estão escondidas na cena propriamente dita e que atuarão nesse processo contraditório de revelar e ocultar o conteúdo de verdade da obra, abrindo espaço para a manifestação do caráter enigmático da obra.

⁵⁸ “Signatário do Manifesto em 1962, Kluge atraiu seguidores de uma geração mais jovem que a ele se juntou ou sofreu sua influência, como Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Win Wenders, Margarethe von Trotta, entre outros – na aventura de repensar esse cinema de envergadura como é o alemão. Tinha início o chamado Novo Cinema Alemão.” (ALMEIDA, 2007, p. 20).

⁵⁹ Composta por: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *A Idade da terra* (1980).

Antes de adentrar na análise da própria técnica de composições dos filmes glauberianos e sua relação com o *antifilme* de Adorno, é preciso compreender os tipos de montagem para avaliar o que está em jogo nesse enlace de imagem e movimento.

4.5.1 Cinema como arte perfectível: tipos de montagem

Na vasta história do filme e do vídeo, talvez não haja técnica cinematográfica ou de edição mais reconhecível ou poderosa do que a montagem. Walter Benjamin (2012b) fez um alerta em relação a essa técnica no âmbito da era da reprodutibilidade. Ao falar de cinema, Benjamin confirma que temos uma forma de arte, cujo caráter, pela primeira vez, é determinado por sua reprodutibilidade, ou seja, cinema e reprodutibilidade técnica estão intimamente ligados, pois desde a sua produção (e principalmente na sua reprodução) a técnica sobressai. Para ele, o cinema é a obra de arte que busca a perfeição. Benjamin afirma que “para realizar seu *Casamento ou Luxo?*, que tem um comprimento de 3.000 metros, Chaplin filmou 125.000 metros. Portanto, o cinema é a obra-de-arte mais perfectível” (2012b, p. 51). Complementando o informe, diz Benjamin:

[...] no cinema temos uma forma, cujo caráter de arte, pela primeira vez, é determinado de parte a parte por sua reprodutibilidade. [...] O filme acabado não tem nada em comum com uma criação em um lance; é montado a partir de muitas imagens e sequências de imagens, entre as quais o montador pode fazer sua escolha – imagens, de resto, que desde o início da sequência da filmagem até o resultado final, poderiam ser melhoradas à vontade. (2012b, p. 51).

Identificamos que o filme, como arte, se desenvolve no momento de sua montagem, quando o aparelho impregna tão intimamente no real que aparece como realidade pura. Apesar de toda técnica impregnada, na qual uma câmera captura a imagem e outras a montam, percebemos o equilíbrio entre homem e aparelho, que vem a ser uma das funções sociais que cabe ao cinema sob uma perspectiva benjaminiana. As imagens na grande tela nos provocam efeitos na percepção de nossos atos e gestos diários. É a perfeição da montagem que nos conduz a imergir e emergir nos guiando para experiências em nosso inconsciente. Visto que “os filmes grotescos americanos e os filmes de Disney provocam uma explosão terapêutica do inconsciente” (BENJAMIN, 2012b, p. 103), assim como a psicanálise revelou o

inconsciente pulsional, a experiência com o cinema nos revela um inconsciente ótico, ou seja, aquilo que desperta no público através da sua relação com as imagens do filme.

Ao refletir sobre os novos filmes que tinham características emancipatórias, Adorno recorre à técnica de cineastas radicais de vanguarda, sendo um deles Sergei Eisenstein. Ao defender uma montagem como um processo medular nas relações interartísticas, o cineasta soviético entende a arte como uma mobilização do princípio criativo humano que não descarta a tradição e tampouco a inovação. Seria o cinema um grande herdeiro das inúmeras manifestações artísticas que o precederam e caberia a ele usufruir das modificações possíveis que o ambiente cultural favorecia.

É importante recorrer a Eisenstein, pioneiro na teoria da montagem, para avaliar os tipos de montagem que tornam o cinema uma “arte perfectível”. A classificação feita pelo cineasta soviético destaca cinco tipos de montagem: *Montagem Métrica*, *Montagem Rítmica*, *Montagem Tonal*, *Montagem Overtonal* e *Montagem Expressiva/Intelectual*. Dois filmes de grande destaque desse cineasta iniciam a técnica de montagem: *A greve* (1925) e *Outubro* (1927). Nesses filmes podemos perceber novas ideias radicais, mostrando que “a montagem intercalada poderia sugerir pensamentos, combinada com as experiências de montagem” (COUSINS, 2013, p. 104). De forma breve, apresentaremos a definição desses tipos de montagem elencados pelo cineasta.

A *montagem métrica* é um tipo mais rudimentar, em que edita diferentes tomadas, seguindo uma medida exata ou número de quadros. O criador segue uma medida estrita e a mantém. Na *montagem rítmica* são editadas as tomadas em conjunto e de acordo com o contexto de cada uma. Seus princípios básicos o tornam uma peça-chave na edição de filmes e são importantes para o modo como vemos e consumimos conteúdo de filme e vídeo até hoje. A *montagem tonal* é definida pelo modo como se edita com base nos significados emocionais – ou tom – de cada cena. A *montagem overtonal* é um método que combina todos os elementos de métodos de montagem métrica, rítmica e tonal para criar montagens que têm um efeito ainda maior sobre a forma como o público pode perceber os “tons” ou “sobretoms” de um filme. Por fim, temos a *montagem intelectual*, mais notável por sua simplicidade, talvez seja a que mais nos interessa para esta pesquisa. A abordagem intelectual destina-se a editar tomadas em conjunto simplesmente para criar um significado intelectual – uma

definição com amplos limites em relação a como um cineasta ou editor pode querer moldar um filme ou uma sequência.

Na obra *A Linguagem Cinematográfica* (1955), Martin Marcel evidencia a montagem expressiva/intelectual como aquela que não tem mais a necessidade de contar uma história, mas provocar uma inquietação no espectador. Este tipo de montagem é levado ao apogeu pelos soviéticos dentro de sua técnica de montagem intelectual ou expressiva. Este tipo de montagem é baseado

[...] em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma ideia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura, ao contrário, produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente. (MARTIN, 1990, p. 132-133).

Este tipo de técnica suscita a participação ativa do daquele que assistia, sua emoção e razão interferem no processo de criação. O princípio de montagem intelectual obriga o espectador a criar, uma vez que este tipo de obra permite a saída do espectador da mera passividade, o direcionando para uma visão comprometida que exige um “esforço da inteligência do qual as pessoas são conscientemente desabitadas” (ADORNO, 2008, p. 97).

Como visto, é a montagem e, mais precisamente, os cortes que fazem com que o filme apresente surpresas e enigmas capazes de prender a atenção do espectador. Eisenstein (2002) afirmava que a essência do cinema não está nas imagens, mas na relação entre as imagens! Portanto, seria trabalho do cineasta montar tomadas cinematográficas individuais em um todo composto, que ele comparou a uma máquina ou um organismo feito de células.

No âmbito do cinema novo brasileiro, destaca-se Glauber Rocha que, em suas obras, buscou desvelar o real trazendo ao público imagens desconexas e que fogem de uma narrativa linear. O próprio Glauber (1997) em uma carta para Claude-Antoine acerca de suas produções, afirmava que do ponto de vista artístico pretendia utilizar a fonte de interpretação Épica, inspirada no teatro de Brecht, e a técnica de montagem dialética/intelectual inspirada nas teorias de Eisenstein. Para ele, todos os seus filmes eram baseados nestes métodos, os quais considerava os únicos exemplos de estética marxista.

Glauber participa de uma técnica de montagem expressiva/intelectual, e sua estratégia, junto aos radicais do cinema novo brasileiro, era “criar filmes baratos,

explosivos, bárbaros, radicais, antinaturalistas e polêmicos” (SILVA, 2016, p. 48). O método glauberiano é influenciado pelo “modo eisensteiniano” (COUSINS, 2013), principalmente na edição de seu longa *Deus e o diabo na terra do sol*, mas sem dúvida, percebemos que Glauber vai além e emprega sua singularidade em suas obras constituindo um novo fazer artístico. Seu objetivo? Desvelar a realidade que sempre foi embelezada nos filmes de efeito fácil. Com a forte presença de um cinema realista, é com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” que esse cineasta baiano inaugura uma nova linguagem cinematográfica, fundada em uma liberdade criadora. O cinema glauberiano possui

[...] uma linguagem, em suma, inserida nas vanguardas e, portanto, experimental, capaz de se harmonizar com o objetivo de instauração de um cinema revolucionário. A câmera orientada pelas mãos é também um objeto de escritura do real, pois com isso quebra-se a marcação prévia do posicionamento dos personagens. Ao mesmo tempo em que o personagem tem liberdade de movimento, a câmera, conduzida pelo diretor, capta um momento de plena espontaneidade, orientada pela ideia de transmitir um recorte da realidade no estado mais bruto possível, sem os artifícios de uma filmagem esquematizada. (SILVA, 2016, p. 48-49).

A estética do novo cinema pretende revelar de forma original uma cultura em estado bruto, evitando se contaminar com os padrões estabelecidos pela indústria cultural. O novo cinema propõe uma renovação na temática e, principalmente, na relação com o público, um novo fazer amparado nas técnicas de vanguarda. O cinema de entretenimento fornecia esquemas de tipos de comportamento coletivo exigidos pela ideologia dominante. A “coletividade é algo que penetra até o íntimo do filme [...]. Antes de qualquer conteúdo e conceito eles animam os espectadores e os ouvintes a se movimentarem juntos, como num trem” (ADORNO, 1986b, p. 105). Os filmes desse novo momento do cinema, surgiam com temática contestadora, numa linguagem mais simples, e apareceram com o intuito de não desenvolver na sociedade um efeito coletivo adestrado, mas sim uma reflexão crítica individual ou possivelmente “canalizar os impulsos coletivos do cinema numa direção crítica” (JAY, 1988, p. 116).

Constata-se que não é o abandono da técnica que faz um filme emancipado. O filme já nasce como um produto de massa devido à sua autorreprodutibilidade, e sua força se concentra em assegurar elementos de sua técnica como lei negada em relação ao controle social total. No pensamento adorniano, entendemos que a técnica deve prevalecer e, somente ao atingir sua excelência, é que uma devida obra se aproxima da beleza natural. Para o autor: “o meio técnico *par excellence* é profundamente aparentado com a beleza natural”

(ADORNO, 1986b, p. 102), isto na medida em que se refere à técnica (um saber fazer) como fim de realização de um propósito que ainda não seja apenas de domínio da natureza. A técnica não é entendida pelos frankfurtianos apenas em seu aspecto negativo, pois o que se condena é o seu mau uso da técnica/tecnologia, isto é, para fins exclusivamente de controle e dominação.

Ao fazer sua crítica à arte, a intenção de Adorno é mostrar que, para ela sobreviver, deve retornar ao belo natural, ou seja, a uma arte não corrompida enquanto utopia ou não essa busca continua. Como evidencia Duarte (2003), no caso do cinema em particular, a relação das imagens cinematográficas obtidas por uma técnica perfeita mantém um parentesco com o belo natural, evidenciando o potencial que o cinema possui para se tornar uma obra de arte no sentido próprio do termo, “pois na Teoria Estética, o belo natural aparece como ponto de fuga da expressão que a arte contemporânea mais responsável e criativa consegue realizar” (ADORNO, 2003b, p. 142).

5 O ANTIFILME DE ADORNO E O CINEMA REVOLUCIONÁRIO DE GLAUBER ROCHA

Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. (ROCHA, 1965, p. 170).

A proposta que será evidenciada nesse momento da pesquisa, parte das reflexões que surgem por uma aproximação do pensamento crítico de Theodor Adorno com a análise fílmica da realidade em Glauber Rocha. A primeira sinalização importante a ser feita é que analisaremos o conceito de *antifilme* nas obras fílmicas glauberianas sob o aspecto formal (visível e audível) de suas obras; perceber, principalmente, o modo de realização de seus filmes (montagem), ou seja, o modo como esses são constituídos para tirar o espectador da passividade e o convidar para uma atuação crítica. Nesse sentido, o que se propõe é avaliar como estes filmes são capazes de romper com o caráter de massa atribuído a eles, favorecendo, através da estética revolucionária, uma experiência subjetiva capaz de produzir o que estes filmes têm de artístico, contribuindo para a formação do indivíduo.

O primeiro ponto a ser destacado quando tentamos colocar lado a lado esses autores, são as aproximações e afastamentos necessários para preservar seus pensamentos e articular argumentos plausíveis. Ao longo de sua teoria crítica e da arte, Theodor Adorno sempre tentou sinalizar uma oposição à arte politicamente engajada, enquanto Glauber Rocha fala de um cinema engajado. Como, então, unir posições tão distintas? Inicialmente, o que precisamos entender é a diferença entre engajamento e tendencionismo. A arte engajada, quando tende a ampliar consciência e exigir atitude, abrindo espaços para individualidades, é diferente de uma arte que se diz engajada, mas caminha ao tendencionismo⁶⁰, ou seja, a uma prática incisiva que

⁶⁰ Compreendemos tendencionismo como a indução clara a uma tomada de decisão, orientação de postura, diminuindo consideravelmente a capacidade de julgamento e decisão por conta própria. Glauber sempre se preocupou em apresentar em seus filmes a realidade social imposta, a fim de expor a exploração sofrida pelos países de terceiro mundo. No entanto, suas obras permitem que o espectador tire suas conclusões sobre a realidade apresentada. O que Glauber deseja não é tomar partido de um tipo de pensamento ou atitude para mudar ou manipular o pensamento de outro, mas sim permitir que cada um perceba os problemas que os afligem e busquem meios de resistência.

orienta o pensamento para nivelar posicionamentos. Por isso, Theodor Adorno se mostra desconfiado tanto com a arte aliada à indústria cultural quanto àquela que se diz totalmente contra. O que se pretende com uma arte autêntica é abrir espaço para a liberdade; não obrigar a uma tomada de decisão, mas expor possibilidades de resistir ao mundo administrado.

Ao denunciar, em suas obras, a violência sofrida nos países do terceiro mundo, com seus filmes polêmicos, Glauber Rocha vê no cinema uma ferramenta forte para a luta contra a opressão, enquanto Adorno, em quase todos seus escritos, aponta o cinema como mais um sistema que atua na manutenção da massa. Tal fato nos direciona mais uma vez à seguinte questão: por quê unir autores que parecem improváveis e que se posicionam de maneiras opostas quanto ao uso do cinema? Considerando o modo que Gilles Deleuze⁶¹ (1985) parte de uma interpretação crítica da teoria das imagens-movimento de Henri Bergson, deixando clara a condenação que este faz ao cinema e diante dessa interpretação observa que as pontuações de Bergson favorecem um aliado um tanto ambíguo para tratar do assunto. Nesse mesmo movimento, buscamos um outro aliado nada convencional, Theodor Adorno, para pensar o cinema como ferramenta formativa.

Não estamos aqui elencando ou categorizando obras de arte que são ou não autênticas, atribuindo qualidade a A ou B, fato que nem mesmo Adorno fez. Longe disso. Estamos trazendo para debate os elementos que os filmes glauberianos carregam e que possibilitam o rompimento com as narrativas clássicas, elementos que tragam para discussão o dissonante, o diferente, assim como Adorno chama atenção em sua dialética negativa⁶². Percebemos nas obras de Glauber, uma denúncia sofrida pelos menos favorecidos. Mas apesar de ser um cinema com caráter de denúncia, a forma como seus filmes são montados, convidam os espectadores a entrar num estágio de transe que favorece um diálogo com a obra apresentada, cuja recepção não é assimilada de maneira instantânea, visto que seus filmes são feitos

⁶¹ Deleuze (1985) começa a analisar a teoria da imagem de Bergson explicando que a imagem é o equivalente ao movimento. Se a imagem é definida como o conjunto do que aparece, então não há nada que se mova distinto do próprio movimento. Todas as coisas são imagens, no sentido de que os movimentos de toda a matéria podem ser melhor compreendidos da perspectiva da imaginação. O átomo, o humano, o olho, o cérebro; todas as imagens indistinguíveis das ações e reações que interligam o universo da "matéria fluente" como uma imensa máquina de imagens. É assim que Deleuze pode argumentar que Bergson é aliado do cinema, já que sua própria teoria descreve todo o universo como cinema.

⁶² Tal dialética se pauta na negação determinada, a qual significa sempre uma posição nova que contém o que é negado por ela. A positividade combatida por Adorno é a afirmação do todo sobre o particular, fazendo com que tudo se reduza a identificação total.

para “chocar antes de seduzir” (SILVA, 2016, p. 146).

Ao situar seus filmes numa perspectiva que visa chocar antes de seduzir, seu cinema propõe um contrato tenso: vê-lo implica numa experiência desconfortante que muitos não aceitam. Para quem está habituado a classificar a realidade circundante segundo esquema preciso, não é fácil compreender seus filmes e, por conseguinte, aceitar sua linguagem. (SILVA, 2016, p. 146).

Dentro dessa perspectiva de possibilitar novas experiências, apesar de toda a crítica ao cinema, Adorno (1986b) favorece espaço para pensar⁶³ um cinema que resiste e que seja capaz de ampliar formas de percepção, já que a própria ideologia da indústria da cultura se mostra de forma antagônica, pois é nela que encontramos “o antídoto de suas próprias mentiras” (ADORNO, 1986b, p. 104). Estamos diante de um autor que, assim como sua teoria crítica, sempre fica dentro de uma dialética sem fechamento: de um lado, um crítico da indústria, de outro, um compositor que produz músicas para o cinema. Tão improvável como colocar lado a lado Theodor Adorno e Glauber Rocha, seria pensar nosso crítico cultural em uma festa em Hollywood, ao lado de figuras como Greta Garbo e Chaplin, fato que realmente aconteceu e que o fez sinalizar positivamente para as imitações de Charles Chaplin. A escolha por esse encontro é, justamente, por sua improvável ligação imediata. Mas, sem dúvida, um encontro que possui toda uma pertinência para se pensar o conceito do *antifilme* de Theodor Adorno no cinema revolucionário de Glauber Rocha.

A hipótese levantada nesse ponto da pesquisa, remete ao conceito adorniano de *não-identidade* que, após a trajetória no pensamento desse autor, a partir de sua crítica ao esclarecimento até a forma de sobrevivência da arte na contemporaneidade, percebemos como este se torna importante para pensar uma forma de resistência no campo estético, educacional e social. Os cineastas que se voltaram contra as regras de domínio da indústria do cinema, surgiram cada um com o seu *antifilmico*, depositando em suas produções um pouco dessa capacidade formativa. É através da negação aos moldes industriais que o caminho de possibilidades para o cinema se torna um agente emancipador consolidado.

Caminhando por entre as obras fílmicas *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

⁶³ Fato importante para registrar é que os estudos acerca do cinema em Theodor Adorno são pouco explorados, visto a incisiva crítica acerca do mesmo. Aqui, no Brasil, o primeiro texto que evidencia essa releitura acerca do cinema é de Mateus Araújo Silva intitulado *Adorno e o cinema: um início de conversa*, de 1999.

(1964), *Terra em Transe* (1967) e *A Idade da Terra* (1980) de Glauber Rocha, exploramos a forma como esses filmes foram produzidos, apresentaremos características e elementos de composição capazes de provocar uma catarse tal qual Adorno sugere, como ocorrendo na própria obra de arte e que, em diálogo com o sujeito que a contempla, favoreça uma experiência estética para a formação. A técnica de montagem é essencial para esse movimento de catarse no objeto. Nessa técnica há algo que confere mais validade ao objeto do que ao sujeito de imediato. Ao montar e desmontar o filme com a captação das imagens, cria-se um mecanismo de montagem e dinâmica própria da obra de arte. É esse movimento que favorece a aproximação dos indivíduos com o filme de modo muito mais rápido do que outras artes, visto que o próprio movimento das imagens e sua rapidez prende a atenção do espectador. É o jogo nessa montagem (ADORNO, 1986b) que garante de que lado o filme está: se configura em uma obra de arte ou em mero documentário, sendo a montagem o que recoloca as coisas em “constelações escriturais”. O Cinema Novo brasileiro

[...] por seu lado, tinha na pesquisa formal uma das suas metas. À busca de uma linguagem própria para o cinema nacional associava-se a constante preocupação de adequação de forma e conteúdo: a um conteúdo novo deve corresponder uma nova forma. (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 158).

É chegada a hora de fugir da arte de entretenimento que Adorno aponta em sua *Dialética do Esclarecimento* (1944) como uma arte impregnada de caráter ideológico⁶⁴, a qual mantém a sociedade sob a tutela da lógica mercantil e seguir em direção, segundo Glauber Rocha, a uma arte que pudesse interrogar e esclarecer, a cada minuto, chamando o público para a participação, convidando-o a ser coautor de suas obras. O público deveria romper com esse falso processo de identificação e recusar a mistificação comercial dos filmes. Para Glauber Rocha, o Cinema Novo seria um grande desafio, pois enfrentaria o cinema de *efeito fácil*⁶⁵ que expunha e explorava a miséria nacional e a transformava em fonte de renda pelos produtores a serviço de

⁶⁴ A condenação a este caráter ideológico se faz à ideologia da produção industrial que pode ser um obstáculo para a busca do conhecimento, pois acaba por manifestar apenas os interesses de uma classe dominante. A ideologia que Adorno aponta como perigo é a própria indústria cultural, visto que ela não é o meio de uma ideologia; mas ela própria é ideologia, pois seus próprios meios e formato servem para o controle social, promovendo o que definiu juntamente com Horkheimer de “colonização dos espíritos”, ou padronização de expectativas (ADORNO, 2006).

⁶⁵ “A chanchada era justamente um dos redutos do cinema comercial brasileiro contra os quais lutava o Cinema Novo [...]. As fórmulas fáceis induzem a passividade e em nada contribuem para o aprimoramento social ou cultural do povo. É preciso buscar a aproximação com o povo sem fazer concessões”. (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 160).

uma ideologia do entorpecimento.

5.1 O antifílmico atuando na reeducação dos sentidos

O que faz um crítico repensar ou reformular suas constatações tão severas acerca dos produtos culturais? Seria, pois, uma nova avaliação ou sempre esteve ali olhares mais brandos que foram negados por toda uma insistência em denunciar o caráter manipulador que a indústria da cultura é capaz de promover? Os estudiosos de Theodor Adorno sempre atentam para o fato de suas observações sem saída acerca do cinema levarem em consideração, apenas o cinema industrial hollywoodiano. Mas, então, onde estariam as avaliações acerca dos cinemas de vanguardas e dos novos cinemas que eclodiram no mundo pós-Segunda Guerra? Este ponto inicia-se com muitas questões a fim de nos encaminhar para considerações importantes que permite pensarmos um cinema com características emancipatórias, que atue com intenções iluministas, buscando um esclarecimento consciente de si.

É inegável o papel da arte dentro da teoria crítica, sendo essencial para vislumbrar uma redenção ou, como Adorno costuma afirmar, uma reconciliação do homem com a natureza. Como visto no capítulo que abre essa pesquisa, o processo de civilização (ADORNO, 2006) se confunde com sua separação da natureza. A humanidade se definiu como o oposto da natureza para, assim, controlá-la. Este domínio da natureza não tem se realizado sem consequências para a própria humanidade. A intensificada exploração da natureza levou a um tipo de sociedade tão coercitiva que é difícil pensar uma nova sociedade, livre da exploração do homem. Com o processo do esclarecimento, o homem tende a se libertar de suas funções sociais e religiosas. No entanto, a arte ainda preserva o elemento mimético e consegue se manter testemunha do processo destrutivo que é o domínio da natureza, apesar de todo o progresso que a sua dominação envolveu.

É por meio da capacidade de refletir sobre si mesma que a arte revela a violência e a tensão que existe na relação entre homem e natureza. A arte autônoma se constitui como uma espécie de memória dessa exploração. Ao emprestar sua voz ao sofrimento da natureza, ela é capaz de apontar para uma possível relação transformada entre humanidade e natureza.

A preocupação em apontar para uma diferença entre arte autêntica/autônoma e de entretenimento, se refere principalmente ao efeito que tais artes possam causar no sujeito. Enquanto a arte autêntica aponta para um tipo de experiência subjetiva, capaz de impulsionar o homem para a reflexão, a arte de entretenimento expressa “padrões de comportamento desarvergonhadamente conformistas” (ADORNO, 1986a, p. 96). Em seu texto *Notas sobre o filme* (1966), Adorno inicia sua análise tecendo um elogio ao cinema que se contrapõe aos padrões enrijecidos da indústria cultural; como segue:

[...] 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, e que atua analogamente ao ramo dos cosméticos quando elimina rugas dos rostos, obras que não dominam inteiramente sua técnica e que, por isso, deixam passar algo de incontrolado, de ocasional, têm o seu lado liberador. Nelas, as imperfeições na cutis de uma bela garota tornam-se um corretivo na imaculada tez da estrela consagrada. (ADORNO, 1986b, p. 101).

É neste texto que podemos encontrar um momento de grandes reconsiderações acerca do cinema. Mostrando-se entusiasmado com os jovens cineastas do Novo Cinema Alemão, tecendo elogios a Chaplin⁶⁶, Antonioni, Volker Schlöndorff⁶⁷, Adorno admite, de forma mais clara, a possibilidade do cinema vir a ser arte emancipada. Esse momento de efervescência dos novos cinemas provocou Adorno de maneira positiva, fato que o leva a reconsiderar a inclusão de seu nome no livro *Composições para o filme* (1944) com Hans Eisler. É somente na reedição de 1969 que o frankfurtiano assume sua coautoria no livro.

O termo *antifilme*, diversas vezes já mencionado e que norteia essa pesquisa, aparece pela primeira vez nos escritos de Adorno ao mencionar a estática do filme *La notte* (1961), de Michelangelo Antonioni. Aquilo que os filmes industriais carregam em comum é sua aceleração a fim de prender a atenção do espectador, impossibilitando a capacidade de reflexão acerca do que está posto em tela. No filme em questão, Adorno (1986b, p. 102) aponta:

[...] a concentração em objetos animados, é provocativamente eliminada em películas como *La notte*, de Antonioni; é claro que, na estática de tais filmes, ela é mantida como lei negada. O antifilmico desse filme empresta-lhe a força que há de expressar o tempo vazio com olhos vazios.

⁶⁶ Ao falar de Chaplin, Adorno o defende de acusações de especialistas que afirmam que o cineasta não dominava as técnicas e as possibilidades do cinema. Adorno, então, aponta: “O nível e a posição de Chaplin não são, porém, reduzidos por causa disso, e dificilmente alguém vai duvidar de que ele seja um cineasta” (ADORNO, 1986b, p. 102).

⁶⁷ O filme que Adorno menciona de Schlöndorff é *O jovem Törless* de 1966.

Enquanto permanece o produto mais característico da indústria cultural e que já nasce como produto de massa, o filme intrinsecamente está ligado a essa indústria. No entanto, sua resistência se faz como lei negada ao adotar uma postura que possa provocar os mecanismos de padronização. Como observa Loureiro (2006), o antifílmico surge no momento em que os filmes desafiam a técnica cinematográfica em sua própria especificidade. Elementos, tais como uma montagem expressiva, improvisação, cortes de cenas, estática, grandes silêncios, processos de uma “empíria não dirigida”, são capazes de proporcionar um novo tipo de experiência, distinta da qual estamos acostumados/domesticados pelas narrativas industriais que, por sua vez, promovem estímulos regressivos em nossa consciência.

A estética do filme autêntico “deverá antes recorrer a uma forma de experiência subjetiva, com a qual se assemelha apesar da sua origem tecnológica, e que perfaz aquilo que ele tem de artístico” (ADORNO, 1986b, p. 102). Como citado no início da pesquisa, Adorno exemplifica esse tipo de experiência da seguinte forma:

[...] a uma pessoa que, por exemplo, depois de um ano na cidade, permanecer por várias semanas de inteiro repouso numa região montanhosa pode ocorrer que, no sono ou no devaneio coloridas imagens da paisagem passem agradavelmente à sua frente ou através dele. Mas elas não se sucedem de modo continuado, umas após as outras; elas têm um intervalo em seu transcurso, como na lanterna mágica da infância. A essa parada no movimento é que as imagens do monólogo interior devem a sua semelhança à escrita: também ela é algo que se move sob o olho e, ao mesmo tempo, é algo paralisado em seus signos individuais. É possível que esse traço das imagens comporte-se em relação à pintura ou o mundo auditivo em relação à música. O filme seria arte enquanto reposição objetivadora dessa espécie de experiência. (ADORNO, 1986b, p. 102).

Esse tipo de experiência abre o espaço para o contraste, para opor imagens que se sucedem. O filme, como arte, objetivaria essa experiência ao deixar espaço para construção a partir do que o espectador capta e pode rearticular em sua mente. As imagens contrastadas em oposição, remontam a uma dialética da negatividade que favorece o embate de ideias sem se fechar em uma síntese apaziguadora. Os elementos antifílmicos, presentes em obras que rompem com os/as esquemas/técnicas em prol da manutenção da ideologia dominante e repressora, são elementos que beneficiam uma experiência de fato subjetiva. A montagem atua nesse processo devido ao seu potencial de colocar as coisas em constelações.

Percebemos que o efeito de conjunto que a indústria cultural promove é o de uma “antidesmitificação” e de um “anti-iluminismo” (ADORNO, 1986a). Nesse

sentido, “o filme emancipado teria de retirar o seu caráter a priori coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-o a serviço da intenção iluminista” (ADORNO, 1986a, p. 105). É devido à composição técnica que o filme tem esse caráter. O que se propõe é problematizar esse caráter, deixar de confiar irrefletidamente na tecnologia em seu *métier*, perceber que esse “nós” nivelador que anula a subjetividade do indivíduo deve ser atacado em prol de um retorno das individualidades. A reeducação dos sentidos passa por esse caminho. Em um mundo que, ao invés de cultura fornece semicultura, tem-se como resultado o homem semiformado. O mundo embrutecido favorece uma arte, como produto coisificado, que gera sentimentos duros, os quais condicionam o homem à barbárie. Quando Adorno (2003b) mostra que o local da arte se torna incerto nele mesmo, percebemos que isto se dá devido à sociedade estar cada vez mais desumana, pois a autonomia da arte vive sob a ideia de humanidade.

Essa semiformação precisa ser combatida através de uma arte que desenvolva uma sensibilidade estética, em uma arte capaz de suscitar pensamentos e reflexões, proporcionando, de fato, uma experiência estética subjetiva que se almeja à formação (*Bildung*) do homem. Tal experiência se faz com obras que deixam de lado o intencional e o já posto das obras de arte, convidando o indivíduo para o desvelar dos enigmas que a obra carrega como conteúdo de verdade. A solução dos enigmas abre o caminho para a imaginação. Segundo Adorno (1982, p. 143) “a imaginação das obras de arte é o substituto mais perfeito e mais ilusório da compreensão, sendo também um passo para ela”. Nesse sentido, Adorno (1986a, p. 107) afirma: “como seria bonito se, na atual situação, fosse possível afirmar que os filmes seriam tanto mais obras de arte quanto menos eles aparecessem como obras de arte”.

Para Adorno (1995a), a formação para a experiência equivale à educação emancipatória, quando direcionadas para a racionalidade e consciência de tudo que nos reprime e se opõe ao tipo de formação tecno-científica que desumaniza e nos conduz à passividade. Possibilitar ao indivíduo o exercício do pensar e da crítica, é essencial. A arte se mostra como um campo possível para este exercício quando ela tem um papel crítico, explorando seu potencial filosófico e formativo. A reeducação dos sentidos ou da sensibilidade visa tornar o indivíduo mais humano na medida em que oferece pressupostos mais sensíveis e reflexivos para sua formação.

5.1.1 Adorno e o cinemanovista

Ao sentimento de cansaço frente à barbárie, ao caos das grandes guerras, às crises políticas e sociais e aos filmes de efeito fácil pautados em padrões industriais, seguiu-se, em várias partes do mundo, um novo cinema que trouxe como proposta repensar as potencialidades que o filme, como arte, poderia proporcionar. O mundo estava passando por grandes transformações e, assim como os diversos movimentos surgidos na década de 1960, o velho cinema reivindicava um novo fazer.

Diversos movimentos cinemanovistas surgem no período de pós-guerra. O pioneirismo desse novo fazer cinematográfico fica a cargo do Neorealismo Italiano. Na França desponta a *Nouvelle Vague* (nova onda francesa), o Novo cinema Alemão se firma após o famoso manifesto de Oberhausen (1962) e, no Brasil, o Cinema Novo enfatiza a igualdade social e o intelectualismo, aqui entendido como reforço da inteligência humana, instigando o pensamento e a busca pela expressão criativa, favorecendo a participação ativa. Seriam estes movimentos que atuariam com intenções iluministas? Ao fugirem dos clichês comerciais, estes movimentos romperam de forma radical com a estética e com a técnica que estava em vigor no cinema industrial.

O impacto que o neorealismo italiano causa nos anos 40 pode ser percebido até hoje. Nos filmes que têm suas produções de 1944 a 1953, significou uma tendência na arte e no cinema que visava fornecer uma visão sobre a sociedade italiana contemporânea da década de 1940. Nascido na esteira da Segunda Guerra Mundial, tais filmes tentaram mostrar uma Itália afastada das tendências fascistas.

Voltando o olhar para a sociedade e os problemas que a envolvia, nascia uma nova forma de pensar e fazer cinema. Com poucos recursos, no período em questão, o cinema foi para as ruas; fez-se uso de pouca iluminação, atores não profissionais, sem construção de cenários. O que estava em cena era a realidade sem maquiagem. Os filmes retratavam a desordem social, traziam representações de extrema pobreza. Esse cinema evidencia a própria reabilitação da cultura italiana.

Dos grandes nomes que podemos destacar desse movimento, temos Rossellini, com o marco inicial sendo seu filme *Roma, città aperta* (1944-1945), Vittorio de Sica, com o clássico *Ladri di biciclette* (1948) e Luchino Visconti com *Ossessione* (1943). Herdeiro desse movimento, Michelangelo Antonioni aprofunda a questão da realidade retratada por seus antecessores e emprega algo novo em seus filmes,

remanejando o cinema da esfera da ação para o tempo. Antonioni, ao invés de somente fixar a realidade, se questiona sobre ela, iniciando uma busca acerca do real. Privilegiando o tempo, o silêncio e a estática em seus filmes, Adorno sinaliza para o *antifilmico* presente em *La Notte* (1961). O processo criativo desses cineastas fez frente aos esquematismos da produção industrial.

Foi assim que, pouco a pouco, graças sobretudo à reformulação estética da especificidade cinematográfica, aos novos processos técnicos de rodagem e sonorização (câmeras portáteis, películas sensíveis, som direto, formato reduzido, rodagem na rua, atores não profissionais, etc.) apareceram novas cinematografias em todo o mundo, cujo propósito inicial foi lutar contra a hegemonia comercial, narrativa, representativa e política do cinema norte-americano. (GEADA, 1977, p. 93).

O enredo e o diálogo sem ênfase eram frequentemente improvisados, cortes de salto em vez de edição de continuidade, filmagem de localização, câmeras portáteis: eis alguns elementos que caracterizam a *Nouvelle Vague* francesa. Apesar de alguns pontos em comum com o neorrealismo, esse movimento tem suas particularidades. A principal diferença se dá especialmente pelo contexto histórico, visto que os neorrealistas retratavam a realidade arruinada do pós-guerra. Os cineastas franceses, por sua vez, iniciam suas produções no início da década de 1960 como uma crítica ao academicismo francês, tecendo severas críticas às produções comerciais francesas. Nesse movimento, além da questão social e política, existe um interesse maior pelas questões existenciais dos personagens, que devem despertar no indivíduo reflexões pessoais. Um tipo de cinema contestatário que retratava as problemáticas sociais, através do cotidiano das pessoas, sem exaltação a um falso ideal de vida. Cousins argumenta que,

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

A nova onda francesa explorou cada vez mais o cinema, mostrando que o plano não seria escravo da ação, o plano seria uma unidade de tempo tanto quanto a ação. A inovação de Godard (COUSINS, 2013), pioneiro desse movimento, no campo da montagem fazia do plano um pensamento. Cada plano valia por si mesmo, sem precisar depender de uma cadeia de acontecimentos.

Os cinemanovistas se mostravam como uma ferramenta capaz de expor as ruínas de uma época e, com isso, movimentar o público para uma tomada de

consciência da realidade em que estavam inseridos. Denominado de *cinema de autor*, os jovens cineastas tinham o objetivo de encarar o cinema como um meio privilegiado de intervir e exhibir os problemas sociais circundantes, elaborando uma reflexão crítica acerca das formas e das técnicas cinematográficas.

O entusiasmo de Adorno em seu texto *Notas sobre o filme* (1966), pode ter se dado por influência do colega e aluno cineasta, Alexander Kluge⁶⁸, representante do Novo Cinema Alemão. Como já dito, Kluge não confiava nas teorias de Adorno acerca do cinema, já que este só tinha conhecido os filmes de Hollywood. Na reedição de *Composições para o filme* (1944), ao confirmar a autoria do livro com Eisler, Adorno escreve um prefácio sinalizando uma possível contribuição para com os jovens cineastas alemães, quanto ao emprego da música em seus filmes, fato que não chega a acontecer devido à sua morte precoce. Ele comenta:

[...] mesmo as ideias que poderiam ser fecundas para a práxis da música no cinema, como as que se desenvolvem no capítulo que trata das funções dramáticas da música, parece-me que elas continuam a ser tão pouco praticadas como eram naqueles tempos Hollywood. É curioso que em todos os países o cinema jovem não tenha reposicionado a fundo o problema do uso da música. Espero poder contribuir com algo em breve a esse respeito, juntamente com Alexander Kluge⁶⁹ (ADORNO; EISLER, 2003a, p. 188-189, tradução nossa).

Esses jovens cineastas faziam frente à filmografia “infantilizada” e tendenciosa que se firmou na Alemanha até a metade do século XX. Vinham de encontro ao “cinema do papai”, que fornece aquilo que os consumidores querem, ou talvez, “que ele lhes torna acessível um cânone inconsciente daquilo que eles não querem” (ADORNO, 1986a, p. 106). O manifesto assinado por 25 jovens cineastas, em 1962, durante o VIII Festival de Cinema de *Oberhausen*⁷⁰, anunciava o fim do

⁶⁸ Kluge descreve o dia que conheceu Adorno da seguinte forma: “Que aparência tem Adorno? Em 1956, eu ocupava um assento na aula inaugural do filólogo clássico Prof. Patzer (ele pode ser visto em meu filme *Despedida de ontem*). Na fileira à minha frente, está sentado um homem de pouca estatura física, pouco cabelo, dono de uma atenção intensa, olhos incomumente grandes. Eu não o conhecia. Foi eu tê-lo encarado, e ele me devolveu um olhar, e me perguntou quem eu era. Respondi: Sei que o senhor é Adorno. Eu não ia além do que Thomas Mann escrevera sobre ele.” (KLUGE, 2009, p.5).

⁶⁹ “Incluso las ideas que podían ser fructíferas para la práxis de la música em el cine, como las que se desarrollan en el capítulo que trata de las funciones dramáticas de la música, me parece que siguen siendo tan pouco practicadas como lo eran em aquellos tempos em Hollywood. Es curioso que em todos los países el cine joven no se haya replanteado a fondo el problema del empleo de la música. Espero poder aportar algo em breve a este respecto junto com Alexander Kluge”. (ADORNO; EISLER, 2003a, p. 188-189).

⁷⁰ Conforme Fehrenbach, “o festival de Oberhausen é contemporâneo ao festival de cinema de Mannheim. Ele recebia patrocínio financeiro da prefeitura e seguia o programa idealizado pelos professores Hilmar Hoffmann e Eva Schmid da área de educação de adultos. Em princípio, esses dois professores organizaram o evento na forma de um seminário sobre filme para professores da

“cinema do papai” e proclamava o nascimento de um novo estilo de filmes que procuravam examinar o passado não assimilado de sua nação. Seus filmes carregavam características semelhantes ao neorealismo italiano e a *Novelle Vague*, porém com a particularidade de, que o cinema no período nazista foi bastante evidenciado para promover filmes ufanistas. Os jovens cineastas protestavam contra estes tipos de produções.

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

Tinha-se, então, um novo cinema, que exigia mais liberdade em suas produções, sem a preocupação com uma produção voltada apenas para o lucro, mas sim para exprimir as problemáticas de seu tempo e espaço. Cousins (2013, p. 283), atenta para o fato de que

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

O Brasil, por sua vez, não ficou de fora desse movimento cinemanovista. Nos primeiros anos da década de 1960, o cinema entrou em sintonia com outras áreas da cultura, resultando numa afirmação cultural e social de seu povo. Deixava de lado as influências e as *mímesis* compulsivas do cinema ilusionista norte-americano e se debruçava sobre o homem brasileiro, penetrando em sua alma e em sua própria

Volkshochschulendo norte de Westphalia, Reno. Isto teve uma repercussão nos primeiros objetivos do festival em 1957, “caminho para educação” (*Weg zur Bildung*). No início, Oberhausen era apenas um acontecimento nacional que exibia a maioria dos considerados *Kulturfilme* (filmes culturais) alemães dentro do velho estilo que incluía filmes de animais e sobre artes gráficas.” (1995, p. 213).

realidade cultural. Daí que

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

Iniciado por Nelson Pereira dos Santos⁷¹, o Cinema Novo marca um momento importante na história da produção cultural brasileira por ser entendido como a primeira instância em que o cinema brasileiro começou a ganhar um nível consistente de recepção crítica positiva fora do Brasil. Para críticos e cinéfilos de todo o mundo, os primeiros filmes de Santos são marcos no surgimento do cinema moderno do pós-guerra. Inspirados pelo neorrealismo, seus filmes das décadas de 1950 e 1960 retratam a realidade brutal da vida nos favelados encontrados em cidades como o Rio de Janeiro, ou fugindo da fome na região nordeste do Brasil, assolada pela seca.

O Cinema Novo há muito estimula pesquisas e é popular dentro da academia, porque é um movimento fortemente impregnado de um significado político, filosófico e histórico. Esses filmes geralmente enfatizavam os problemas sociais e políticos do Brasil em um esforço para promover a reforma econômica. Embora seja difícil definir um período cronológico específico para essa era, podemos dizer que ela durou do final da década de 1950 ao início da década de 1970.

No quadro da produção latino-americana, o Cinema Novo brasileiro, movimento que foi ativo principalmente de 1960 a 1965 e que relançou um cinema nacional em plena crise, merece uma atenção especial. Os novos diretores não têm apenas o objetivo de combater o cosmopolitismo desenfreado de Hollywood, eles também se insurgem contra as produções indignamente populistas dos estúdios nacionais como Atlântida e Vera Cruz [...]. Os cineastas desse movimento se esforçam por encontrar uma linguagem visual capaz de mostrar a realidade dos problemas do Brasil, país vítima da violência, da fome e de uma gritante injustiça social. (GOMES *apud* DESBOIS, 2016, p. 118).

Apesar do Cinema novo brasileiro estar ligado ao Rio de Janeiro, “para muitos ele evoca o baiano Glauber Rocha, a ponto de seu nome metonimicamente

⁷¹ Nascido em São Paulo, mas tendo sua figura associada ao Rio de Janeiro, Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) foi um diretor de cinema brasileiro que teve forte influência dentro e fora do Brasil. Dos filmes brasileiros mais influentes das últimas cinco décadas, pelo menos um foi dirigido por Santos a cada década. Esses filmes influentes incluem: *Rio, 40 graus* (1955), *Vidas Secas* (1963), *Como era gostoso o Meu Francês* (1971), *Memórias do Cárcere* (1984) e *Casa-Grande e Senzala* (2000).

resumir o aporte essencial brasileiro para a sétima arte em geral” (DESBOIS, 2016, p. 128). O Cinema novo de Glauber defendia um cinema nascido da pobreza brasileira, da mesma forma que o neorrealismo nasceu da destituição das cidades italianas logo após a guerra. De acordo com Silva (2016), o jeito exasperado, desordenado e barroco de Glauber falava ao nível da consciência de um cinema que buscava violentar, no sentido de retirar o indivíduo de sua passividade. O desejo era criar um movimento coletivo estético e cultural capaz de romper as fronteiras brasileiras e realizar uma obra com conexão nacional e internacional, pois, dessa forma, público e crítica estariam numa posição de assistir e discutir tais produções. Como o próprio Glauber costumava falar em suas entrevistas, ele não realiza filmes, mas sim criava universos, e é, pois neste vasto universo que podemos travar monólogos interiores com o que nos é apresentado. Como sublinha Cacá Diegues,

Estamos preocupados em transformar consciências, não levá-las a novas formas de entorpecimento. Transformá-las profundamente, levá-las a novas formas de raciocínio (no caso do cinema, até formas visuais de raciocínio) [...]. Não nos interessa tocar e dirigir consciências. Interessa-nos acordá-las e fazê-las criar seu novo ser. (*apud* BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 160-161).

Seja na Itália, França, Alemanha ou no Brasil, o novo fazer cinematográfico desponta como uma ferramenta capaz de atuar em prol da formação do indivíduo quando foge das padronizações que impõem comportamentos, negando e se contrapondo à indústria cultural. O que percebemos é uma recusa à “arte leve”, de entretenimento, e uma aproximação da arte autêntica que se apresenta pelo negativo o qual resiste, tanto no interior da própria forma de como é constituída quanto na crítica imanente que é dirigida ao *status quo*. O cinema precisava se renovar e modificar seu modo de produção, se desvencilhar das fórmulas fáceis, inebriantes que impossibilitam o pensar. A estética do filme deveria recorrer a uma narrativa que abrisse espaço para uma parada contemplativa, tal qual descrita quando exemplificamos a experiência subjetiva que de fato deve ocorrer na perspectiva adorniana. Encerra-se a recepção passiva e favorece o espaço para um monólogo interior, estimulando aquele que assiste a desvendar o que a obra lhe oferece e, talvez, não pare nunca de oferecer.

5.2 Glauber e Adorno postos lado a lado

Glauber e Adorno, dois críticos mal compreendidos? O modo como ambos enxergavam suas sociedades e o modo como gostavam de se posicionar em vida, gerou diversos ataques e críticas a esses autores. Com mortes particularmente precoces e envoltos a conflitos que desgastaram suas energias frente a uma sociedade danificada, nossos autores deixaram um legado indiscutível para pensar uma oposição ao sistema totalizante. O ponto principal que une esses autores, sem dúvida, é a exigência do pensar que suas obras reivindicam. Nem os leitores desinteressados e nem os espectadores inertes são capazes de recepcionar com destreza suas obras e tampouco esgotar os enigmas que elas suscitam.

Para Glauber Rocha (1971), o artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância, fugir da narrativa clássica e buscar uma obra de arte revolucionária que deve não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração com o todo. Essa arte revolucionária se aproxima da arte emancipada de Adorno na medida em que deixa escapar algo de incontrolado, o que atesta seu lado libertador. Ao recepcionar tal arte, o indivíduo recorre a um tipo de experiência subjetiva que promove uma reflexão contemplativa, realizando um esforço intelectual, já que a identificação não é imediata, mas sim mediada, o que permite o livre pensar. Silva Junior (2020) aponta que a cinematografia de Glauber e seus companheiros do Cinema Novo, os fizeram discutir uma “desconstrução fílmica”, buscando romper com o caráter ideológico das produções de massa hollywoodiana. Fazendo uso das teorias críticas da época (século XX), apresentava um novo estilo que se apegava a uma mudança técnica/formal e de conteúdo.

Muitas dessas teorias se fundamentavam na obra pioneira *A Indústria Cultural* de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Essa obra é uma das primeiras a analisar o impacto das produções de massa no cinema. Para esses autores, os filmes de grande apelo popular seguem a mesma racionalidade do setor industrial e, por isso, seguem a lógica do mercado capitalista, levando as películas a uma padronização e a uma produção em série típica de outros setores industriais. (SILVA JUNIOR, 2020, p. 18).

Já foi destacado que os movimentos de resistência do cinema mobilizaram o mundo nas décadas que se seguiram pós-Segunda Guerra. Ao buscar uma nova ordem artística para o cinema, amplia-se a percepção de Adorno para pensar essa nova linguagem cinematográfica surgida como um *não-idêntico*. “É para se opor aos

tipos de filmes produzidos pela Indústria Cultural que se forma o Cinema Novo e outros movimentos, como o Neorrealismo e a *Nouvelle Vague*, assim como as revistas francesas *Cinéthique*, *Positiv*, e a *Cahiers du Cinéma*” (SILVA JUNIOR, 2020, p. 19). Em *Notas sobre o filme*, texto que sai em defesa do Novo Cinema Alemão, Adorno mostra que o filme deveria romper com o caráter nivelador e identificante de um “nós”, orientado pelo esquematismo da *Kulturindustrie*, o qual antecipa o que está por vir na cena seguinte.

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

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

No entanto, pensar numa reeducação dos sentidos é se voltar para o espectador e impulsioná-lo a uma melhor compreensão do que ele está vendo. Na lógica do mercado, o filme já vem embalado e formatado. O que se pretende com a reeducação é incentivar o espectador a abrir o que lhe é entregue e desvendar os enigmas que a obra de arte, enquanto tal, possui. Pensar essa reeducação é pensar numa reeducação estética, na qual o público do cinema possa vitalizar e estimular as forças de recepção, atizando o potencial imaginativo dessa arte que é técnica⁷². No ensaio *A indústria cultural*, resultado de uma conferência radiofônica em 1962, Adorno (1986a) modifica ligeiramente sua crítica incisiva de que o público é completamente passivo, afirmando que o público desconfia da autoridade que lhes dominam. Conclui, portanto, que a manipulação completa das massas por aqueles que estão no poder através da indústria cultural não é possível. Da mesma forma, ele reconheceu que a consciência das massas é (ou poderia ser) variada, múltipla e dinâmica, o que favorece pensar formas de resistência capazes de se oporem ao sistema dominante,

⁷² O termo *técnica*, nesse contexto, encontra-se a serviço da arte, diferentemente da técnica utilizada pela *indústria cultural*, em direção que deriva de uma razão que se instrumentalizou.

e, sem dúvida, a arte e a educação são vias que, ao negar o estado atual e criticar os entraves os quais são submetidas, possibilitam saídas para a emancipação. E seria, portanto,

[...] com a mudança de perspectiva no âmbito da colocação da câmera (câmera-na-mão), nos recursos à fragmentação das imagens, no espírito de colagens e na descontinuidade que o novo cinema defendido por Glauber Rocha e seus companheiros do movimento se constituiu. Dessa forma, esse cinema não só daria uma maior fundamentação estética aos filmes, como também proporcionaria um caminho que se contrapunha ao cinema da Indústria Cultural, permitindo um discurso que não só critica a cultura de massa, mas o próprio capitalismo que dá suporte a esse tipo de produção. (SILVA JUNIOR, 2020, p. 19).

Com base na preocupação de reeducar os sentidos tão domesticados pela indústria da cultura, além das obras fílmicas de Glauber Rocha, podemos destacar também seus trabalhos ensaísticos que evidenciam de forma curta a violência sofrida na sociedade brasileira. Assim como Theodor Adorno que valorizava o ensaio como forma autêntica de expressão literária, Glauber Rocha encontrou nessa prática um espaço para que suas experiências literárias associassem seu empenho crítico à vida social. O ensaio não fecha as questões, mas abre o espaço para o fragmentário, renunciando à totalidade.

O ensaio não compartilha a regra do jogo da ciência e da teoria organizada segundo as quais, como diz Espinosa, a ordem das coisas seria a mesma que a das ideias. Já que a ordem sem lacunas dos conceitos não se identifica com o ente, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta, em primeiro lugar, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável, o efêmero não seria digno na Filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual ele é mais uma vez condenado, no plano do conceito [...]. A objeção contra ele, de que seria fragmentário e acidental, postula a totalidade como um dado e em consequência de sujeito e objeto; comporta-se como se dispusesse do todo. Mas o ensaio não quer captar o eterno nem destilá-lo do transitório; prefere perenizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria *não-identidade* que ele deve expressar [...]. Naquilo que é enfaticamente ensaio, o pensamento se libera da ideia tradicional de verdade. (ADORNO, 2003, p. 25).

Obras ensaísticas como *Estética da fome* (1965) e *Estética do sonho* (1971) são exemplos desse percurso literário que rendeu a Glauber Rocha uma grande visibilidade nacional e internacional, e que servem de fundamento para se pensar a crítica à colonização, bem como dar um significado revolucionário de libertação. A opinião e a crítica presente em seus ensaios, de certa forma, invadem suas obras fílmicas a fim de expressar uma “identidade” brasileira que sofre desde o início de sua colonização. Foi preciso debruçar-se sobre o passado e retirar da história

os erros dos antigos realizadores; por isso a importância de trabalhar em paralelo seus escritos e suas produções para a grande tela.

O caminho que se faz em torno dessa busca de uma “identidade” e que gera uma inquietação para o avanço da pesquisa em questão, tenta unir, ou pelo menos colocar em debate, o pensamento de dois críticos e chegar ao que poderia ser uma grande expressão do não-idêntico no movimento do Cinema Novo no Brasil, tendo Glauber como principal expoente dessa dialética negativa que foge do sistema totalizante e uniforme. Totalização esta que o próprio Glauber não se enquadra⁷³ ao ser “tachado de esquerda pelos direitistas e de direita pelos esquerdistas” (SILVA, 2016, p. 14). O que temos é um cineasta dedicado a produzir poéticos, alegóricos e místicos filmes, puros e com visual depurado. Ao valorizar a fome, a miséria, a barbárie direcionamos Glauber a essa dialética negativa, pois

[...] o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias e escuras. (ROCHA, 1965, p. 167).

O Cinema Novo se constituía como uma “obra consequente”, que se insurgia contra a arte comercial. Para Glauber (1965), este cinema era marginalizado da indústria, porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração comercial. Entorpece o indivíduo que sob o *Verblendungszusammenhang* (contexto geral de ofuscamento), de Adorno (2009), compra as mentiras que o cinema industrial produz diariamente. Essa espécie de hipnose, faz parte do programa de vulgarização e intencionalidade de manipulação gerada pela *Kulturindustrie*. Segundo Desbois,

⁷³ Para Silva Junior (2020, p. 110), “Glauber tinha a atenção de alguns líderes e até de alguns estadistas, com os quais mantinha relações, exercendo também aí o seu papel de interlocutor político. Ele tenta manter contatos com estadistas e líderes da direita e da esquerda brasileira, a fim de discutir os problemas sociais, econômicos e políticos do Brasil e da América Latina. Em 1966, conhece o então candidato ao governo do Maranhão, José Sarney, de quem se torna amigo. Em 1972, redige um manifesto de união das esquerdas, viaja para a Argélia e solicita ao ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes, de quem era amigo, que seja o primeiro a assinar. Em 1975, convive durante uma semana com Luís Carlos Prestes em Moscou, com quem discutiu o processo de abertura. Um ano antes, na França, juntamente com outros intelectuais brasileiros e com o filósofo Régis Debray, encontrara-se com João Goulart, para discutir sobre a ditadura militar no Brasil. Glauber conhecera Jango em 1972, quando tiveram uma conversa de três horas em um encontro promovido pelo antropólogo Darcy Ribeiro, em Montevideu, capital do Uruguai. Os dois marcaram um encontro a sós em Punta del Leste, no qual discutiram os motivos do golpe e a formação de uma frente para pôr fim à ditadura no Brasil.”.

O cinema Novo estourou impondo violência de suas imagens e de seus sons em 22 festivais internacionais. A música estridente que acompanha o plano-sequência inicial de *Vidas Secas* até a passagem da família diante do espectador prolonga-se aos limites do suportável para o ouvido humano, como o estômago das crianças roncando de fome além do que um ser humano consegue suportar: 'o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo [...] somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora'. (2016, p. 140).

Os filmes do Cinema Novo, produzidos sem grandes recursos, não perdem seu mérito estético; pelo contrário, o fato da produção não se voltar diretamente para um retorno financeiro conduz para uma construção livre e aberta ao pensamento do cineasta. O conceito da *não-identidade* serve como um antídoto para a identificação totalizante que o mercado exige. Ao passo que abre espaço para a valorização do diferente e do contraditório, os filmes do cinema novo, como negações determinadas, surgem como essa oposição à compulsão por uma identidade, a qual impossibilita o espaço para a pluralidade e para a diferença. Por ser diversa e plural, a sociedade deve apresentar suas diferenças, mas o que se vê com o advento tecnológico é um processo de homogeneização que busca equalizar todos sob o prisma da semelhança. O cinema novo aparece para romper com o ideário burguês de uma identificação a todo custo, favorecendo o nascimento de uma sociedade amórfica.

Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação de nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! (ROCHA *apud* DESBOIS, 2016, p. 134)

Os cinemanovistas, com o estilo inovador e singular, tinham o compromisso com a criação de seus realizadores e contra a dominação econômica e ideológica do cinema industrial controlado por Hollywood. Os cineastas dessa geração tinham o objetivo de encarar o cinema como um meio privilegiado de intervir e exibir os problemas sociais circundantes, elaborando uma reflexão crítica acerca das formas e das técnicas cinematográficas. Para Silva Junior (2020), "Glauber pretendia reinterpretar a história do Brasil, explicar o presente e fazer projeções sobre o futuro. Entretanto, visava a essa meta não apenas com a produção de livros, mas principalmente com um meio que ele considerava privilegiado: o cinema" (p. 113).

Numa dialética diádica entre o produzir e resistir, ou entre o resistir e produzir, o que faremos é pensar o *antifilme* presente na *Trilogia da Terra* de Glauber Rocha e, através de uma experiência subjetiva, pensar o cinema como ferramenta pedagógica capaz de atuar na formação de indivíduos conscientes, incitando uma leitura subjetiva acerca do mundo.

5.3 Glauber Rocha e a Trilogia da Terra

Nascido em Vitória da Conquista, na Bahia, em 1939, Glauber Rocha mudou-se com a família para Salvador aos 9 anos de idade; estudou em uma famosa e respeitada escola presbiteriana (SILVA, 2016). Em sua adolescência, desenvolveu um grande interesse pelas artes, especialmente o teatro e o cinema, chegando até a ingressar em um grupo de teatro. Mostrando-se um jovem ativo na política, suas obras carregam esta característica forte ao denunciar os problemas sociais e políticos que envolviam a sociedade de sua época. Mesmo com uma carreira relativamente curta – Glauber Rocha morreu aos 42 anos –, a intensidade de suas obras o fez um dos, maiores, cineastas brasileiros. Com uma abordagem alternativa do neorealismo italiano e da nova onda francesa, Glauber atribui um caráter próprio devido ao fato de trazer para as discussões a classe marginalizada da sociedade brasileira. De acordo com Silva,

[...] o faro apurado de Glauber para se antenar e se apresentar nos espaços culturais o levou a perceber a importância do Clube de Cinema da Bahia. Dirigido por Walter da Silveira, o Clube de Cinema era um contraponto às sessões de cinema no circuito comercial da cidade. Nesse espaço, que funcionava desde o início da década de 1950, eram exibidos filmes soviéticos (Eisenstein, Vertov, Pudovkin), a vanguarda francesa (L'Herbier, Dulac, clássicos do cinema social americano (John Ford, King Vidor) e filmes neorealistas italianos (Rossellini, Vittorio de Sica). (2016, p. 26)

Nessas sessões do Clube de Cinema, Walter da Silveira fazia exposição do filme, apresentava o seu enredo e seu diretor. Após a sessão, iniciava-se um debate acerca do que foi exposto. Sem dúvida, a participação de Glauber nesse circuito o incentivou a teorizar sobre o cinema. É com Nelson Pereira dos Santos que Glauber entra em contato, pela primeira vez, com um filme, sendo este, *Rio, 40 graus* (1955), no qual percebe a confluência entre arte e política.

Sem dúvida, o Cinema Novo brasileiro tem em Glauber Rocha seu

integrante principal. Sua fama internacional⁷⁴ traz os olhares de fora para um cinema que se desenvolvia em um país do terceiro mundo. Sua vasta produção fílmica nos deixa em uma posição difícil para escolher qual obra tratar. Mas, seguindo a lógica da pesquisa que aposta na experiência estética subjetiva capaz de ampliar a reflexão do indivíduo, nos deteremos em três filmes que juntos formam o que se chama *Trilogia da Terra*, justamente por ser a Terra o principal elemento na construção dessas obras. A estética de seus filmes personifica várias vertentes de seu interesse (literatura, política e arte) que, reunidos, formam uma produção repleta de ideias complexas e de ricas imagens visuais. Para Glauber, “a única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um ‘esteta do absurdo’ ou um ‘nacionalista romântico’ é a cultura revolucionária”. (1981, p.66).

Seu primeiro trabalho como diretor, o curta-metragem *O pátio* (1957), já apresenta um novo fazer estético, no qual “anunciava a desestruturação da narrativa e a discussão de uma lógica poética destituída de romantismo. [...] A intenção era... que o universo fílmico rompesse com esquemas de percepção e articulasse elementos e situações cotidianas” (SILVA, 2016, p. 34-35). Sylvie Pierre, crítica de cinema francesa, questiona se seria este “um exercício de cinema puro de um filmólatra iniciante e decidido a não fazer nenhuma concessão ao cinema de entretenimento” (*apud* DESBOIS, 2016, p. 131).

No início dos anos 60, Rocha se dedica à realização de um movimento coletivo no cinema que culmina no Cinema Novo brasileiro. Com influência vanguardista, podemos destacar grandes nomes do cinema mundial que influenciaram Glauber, tais como: Eisenstein, Renoir, Resnais, John Ford, Visconti, Godard. Glauber se utiliza dessas influências, mas promove uma reinvenção para consolidar uma linguagem própria para o seu cinema. Suas experiências se traduzem em um movimento de reconfiguração e deslocamento, resultando em um cinema revolucionário, o qual não carrega as determinações do cinema de narrativa clássica.

⁷⁴ Silva Junior destaca que, “a sua atuação como articulador cultural se expande para o exterior, a partir de 1962, começando um périplo por festivais de cinema, a fim de, principalmente, divulgar não somente os seus filmes, mas também difundir as propostas do Cinema Novo e a própria cinematografia nacional como um todo. O primeiro foi o Festival Karlov Vary, na Tchecoslováquia, no qual recebeu o prêmio Ópera-prima, com Barravento; ao longo da década de 1960, os seus filmes receberam um grande número de premiações e, muitas vezes, mesmo quando não os recebia, Glauber era ovacionado, como foi o caso de seu segundo Longa-metragem *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no Festival de Cannes, no qual concorria à Palma de Ouro. Glauber também participava dos festivais internacionais para defender os outros filmes brasileiros, portanto, tinha a preocupação em promover o novo cinema brasileiro como um todo.” (2020, p. 111).

Percebemos que a forma dos filmes cinemanovistas não poderia seguir os ditames do cinema industrial, por isso, Glauber “propõe uma linguagem capaz de despertar o público para uma nova consciência, por meio de uma compreensão que não seja apenas lógica, mas também mágica” (*apud* SILVA JUNIOR, 2020, p. 118-119).

5.3.1 Deus e o diabo na terra do sol

Anunciada sua realização em 1959, *Deus e o Diabo na terra do sol*⁷⁵ vem para afirmar a estética do cinema novo, trazendo para o debate o sertanejo marginalizado. A ideia de seus filmes era expor a realidade que oprimia sem nenhuma promessa de fantasia ou estilização, colocando em evidência a exploração sofrida pelo homem. O cinema deveria romper com os padrões estabelecidos pela cultura dominante e avançar para uma estética que revelasse, de maneira original, uma cultura genuína. No período de produção (década de 1960) de *Deus e o diabo*, homens e mulheres rurais no Nordeste do Brasil estavam reivindicando terra, trabalho e direitos de cidadania por meio de protestos e greves. Tal obra, poderia ser um filme que mobiliza-se a revolução; no entanto, a obra fílmica de Glauber escolhe retratar lutas históricas envolvendo cultos messiânicos, bandidos violentos, bandidos contratados, grandes proprietários gananciosos e pessoas rurais miseráveis em busca de sobrevivência. O fazer artístico de Glauber, muito antes de reivindicar uma posição, apresenta um cinema épico didático⁷⁶ que visa promover uma educação estética.

O método dialético épico-didático é adotado por Glauber em todos os seus filmes dos anos 1960. No entanto, o cineasta amplia a sua utilização, por exemplo, a função didática se estende, ela se dirige não apenas ao espectador, no sentido de provocar nele a indignação revolucionária, mas também pretende transformar a sua percepção estética, como também a dos diretores; as duas estariam familiarizadas com o estilo e com a moral do colonizador. Glauber considerava o método brechtiano imprescindível para

⁷⁵ Assim como nos romances de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, o traço regionalista de Raquel de Queiroz e na narrativa épica de Euclides da Cunha, o ambiente de *Deus e o Diabo* é o sertão. “Nele, Manuel e Rosa vivem na terra, seca, calcinada e estéril. Manuel mata o coronel, dono da terra, porque foi logrado numa partilha de gado, e o casal foge. Na fuga, cruza a vida deles o messiânico Beato Sebastião, que profetiza a inversão da ordem do mundo, extraída do livro de Euclides da Cunha: ‘o sertão vai virar mar e o mar virar sertão’. Mas os seguidores do Beato são dizimados pelo matador de cangaceiros Antônio das Mortes. O casal foge novamente e cruza com o cangaceiro Corisco, que restou do massacre do bando de Lampião. Antônio persegue e mata Corisco, mas deixa Manuel e Rosa vivos para contarem a estória. Liderados por Antônio, Manuel e Rosa correm desabalados pelo sertão, até que a imagem, sem eles, fixa-se no mar.” (SILVA, 2016, p. 56-57).

⁷⁶ Herdado de Bertolt Brecht, este estilo tem a intenção de dramatizar situações sociais e políticas, recusando o naturalismo psicológico e utilizando a forma cinematográfica para criar perturbações e interrogações na fruição do público.

os cinemas latino-americanos, para que esses pudessem descartar o condicionamento hollywoodiano, responsável pelo empobrecimento da linguagem, tornando assim ineficiente sua comunicação revolucionária com o público. (SILVA JUNIOR, 2020, p. 123).

Em 1964, o filme é lançado e “alcança um tom épico e teatral ao conjugar os cantos poéticos-populares de um cego narrador e a música erudita, extraída de temas populares, composta por Villa-Lobos” (SILVA, 2016, p. 59). Fato bastante interessante onde Adorno, em *Composições para o filme* (1944), ressalta a importância do uso da música clássica no cinema. Em *Deus e o Diabo* a trilha sonora faz esse desafio, trazendo uma mistura folclórica tradicional brasileira e Villa Lobos⁷⁷, artista modernista que recebe influência, além de Wagner e Puccini, da escola de Frankfurt. Quando do início da produção de *Deus e o diabo*, Glauber pretendia utilizar peças de Bach, Beethoven, Brahms e outros compositores europeus de música erudita. Os cinemas novos estavam fazendo uso desse tipo de repertório. Jean-Luc Godard, seria um dos representantes da nova onda francesa que mais utilizou esse estilo de música. No caso específico de *Deus e o diabo*, contamos com as *Bachianas brasileiras*⁷⁸ de Villa-Lobos dos créditos iniciais à parte final.

Envolto por uma montagem abstrata e numerosas referências, os filmes que compõem a *Trilogia da Terra*, possuem uma forma de contos populares, nos quais, em alguns momentos, há um desafio para o público que está disposto a desvendar todos os enigmas que a obra traz. Por vezes confusas, as cenas causam um impacto forte e o conduzem para uma experiência estética que não entrega uma narrativa de começo, meio e fim, como se está acostumado pelos filmes de entretenimento. Com uma linguagem popular, os filmes de Glauber são tomados por referências do cinema vanguardista, em especial, Eisenstein e o sentido de sua montagem expressiva. Sobre a questão da montagem, Glauber afirma que, “ela não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil!” (apud XAVIER, 2001, p. 14).

A montagem que Rafael Valverde e Glauber propõem em *Deus e o Diabo*

⁷⁷ Ícone do modernismo brasileiro, Villa-Lobos se tornou um compositor onipresente no Cinema Novo, em especial na década de 1960, tanto em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), bem como em filmes de Paulo César Saraceni e Cacá Diegues.

⁷⁸ As *Bachianas brasileiras* são uma série de nove composições de Heitor Villa-Lobos, escritas a partir de 1930, fundindo o estilo folclórico brasileiro com o estilo de Bach. Podemos identificar em *Deus e o diabo*: três movimentos das *Bachianas Brasileiras* n.2 (de 1930), outros três das *Bachianas Brasileiras* n.4 em versão orquestral (composta em 1941, a partir da versão original para piano, de 1930), a *Cantilena* das *Bachianas Brasileiras* n.5 (de 1938), a peça coral *Magnificat Alleluia* (de 1958), o *Allegro non troppo* do Quarteto de cordas n.11 (de 1947) e o *Choros* n.10 (de 1926).

na terra do sol, afirma esse caráter impactante que se quer trazer. Ela, “responde, em primeiro lugar, a uma preocupação de estrita eficácia. *Deus e o diabo na terra do sol* é um filme sobre a violência, e Rocha recorreu a tudo o que a montagem podia lhe oferecer em matéria de recursos de agressão” (DESBOIS, 2016, p. 145). A câmera solta e sustentada na mão do cineasta favorece acompanhar de perto a ação, com uma luz que é estourada e sem filtros. Percebemos que não há uma preocupação em criar contrastes e sombras superficiais como aponta (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018). Este jovem cinema permite que os largos blocos de tomadas, que são posteriormente decompostas em planos, permitem soltar e dar fluxo à interpretação intensa dos atores, em blocos inteiros, sem nenhuma interrupção.

O primeiro minuto do filme passa de um plano geral aéreo do sertão para uma rês morta. Em seguida, vemos Manuel (personagem principal) observar a criatura morta. Nesse percurso, há uma mudança na dimensão dos planos e no que é retratado, favorecendo uma quebra com a narrativa clássica, que comumente vai do geral ao médio e encerra-se num enquadramento fechado para, assim, apresentar o local e focar no personagem. Nesse caso, o plano apresenta o local e centraliza a cena em uma rês morta, antes de focar o próprio personagem. Tais observações, sem dúvida, requerem uma atenção para o que é posto na tela. A montagem que envolve toda uma forma de expressar o filme, muitas vezes passa despercebida devido a dessensibilização que o mundo industrial nos condicionou. É habituado aos nossos sentidos, uma montagem narrativa que reúne de forma lógica ou cronológica uma sucessão de imagens. Mas é a montagem expressiva/intelectual, empregada pelos cineastas de vanguarda, que podemos perceber nos filmes glauberianos. Tal montagem é

[...] baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens, neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou ideia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura, ao contrário constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador. (MARTIN, 1990, p. 132-133).

Tendo o sertão como categoria central, Glauber explora sua beleza, que tenta resistir às dominações industriais dos países de primeiro mundo. Desse modo, o sertão se apresenta como um símbolo genuíno para pensar a brasilidade e a identidade que, por ser marginalizada, acaba por se converter em um não-idêntico, pois não está dentro do processo de totalização que o mundo administrado pressupõe.

A montagem de *Deus e o diabo* se recusa a exibir uma sucessão de cenas contínuas e racionalmente situadas. Utilizando-se do processo de condensação (redução ao que é mais importante), Glauber parte “de realidade múltipla, retirando o material para o seu texto, com o objetivo de estabelecer imagens simultaneamente precisas e gerais, abstratas e específicas” (XAVIER, 1983, p. 70). Um exemplo que podemos destacar, é o personagem Corisco, que representa ao mesmo tempo, o personagem histórico, todos os cangaceiros e faz referência a Virgulino Ferreira da Silva, o próprio Lampião; ou seja, um único personagem condensa inúmeras representações.

Com uma linguagem que desestabiliza, em *Deus e o Diabo*, Glauber recusa a falsificação estilística da realidade e opõe edição e montagem à profundidade de campo, plano-sequências e câmeras fixas para substituir a *mise-em-scène* (disposição de cenários no palco) por uma *mise-en-présence* (presença dos atores). Uma cena bastante comentada, se refere à famosa citação da *Escadaria de Odessa*, de um filme de Eisenstein, *O Encouraçado Potenkim*⁷⁹ (1925). Glauber realiza um novo fazer, se distanciando da montagem equilibrada e racional, colocando em *Deus e o Diabo* uma releitura através de uma montagem fora de continuidade e de ordem. Ao fazer a citação, percebemos o afastamento daquilo que chama para si, a evolução das imagens esbarra em uma linguagem dividida, fragmentada. Talvez uma crítica recebida por Glauber melhor exprima o estilo de montagem que faz de *Deus e o diabo* uma obra inovadora:

[...] projeção trêmula, quadros trepidantes, incríveis vaivéns de panorâmicas sem função, iluminação precária da fotografia, totalmente apartada da dramaturgia cinematográfica, ausência de qualquer elemento criador na montagem, narrativa fragmentada, descoisada, muitas vezes incompreensível. (GARDIES *apud* DEBOIS, 2016, p. 148).

O que a crítica ridiculariza é justamente o que faz a originalidade no cinema novo de Glauber que, sob a influência de Eisenstein e Brecht, cria uma linguagem pessoal e singular. De acordo com Martin (1990), a montagem obedece a uma lei de tipo dialética, cada plano comporta um elemento que encontra resposta no seguinte, em que a tensão psicológica que o espectador possui deva ser satisfeita por esta

⁷⁹ Um grande marco no campo da montagem, este filme altera constantemente o ritmo de suas cenas, cortando sequências longas e prolongadas para pulos rápidos, mantendo assim os espectadores desequilibrados. Eisenstein em 1925 radicaliza o campo cinematográfico ao justapor *takes* separados, para criar um novo com novo sentido. Glauber ao apresentar o massacre dos beatos a partir do minuto 60 de seu filme, revive essa montagem aplicando sua singularidade, apresentando uma linguagem fragmentada.

sequência. No entanto, o tipo de montagem que se caracteriza em um cinema sério, vai além do plano sequência e da missão de domesticar os sentidos do espectador. É através do universo mental do autor que um jogo de imagens e sons constituirão o fenômeno que é a produção fílmica, abrindo espaço para que olhos e ouvidos se deparem com o inesperado e, muitas vezes, com o incompreensível.

O movimento de rompimento com os moldes do cinema industrial, reivindica uma fala do cineasta que parte de dentro. Desestabilizar a linguagem que é expressa na tela, é favorecer a fala interior sobre o que se quer retratar. Quando Adorno reclama por uma formação que passe pelo âmbito educacional e estético, atuando em prol da resistência e em favor de trazer para o debate a contradição, ele convida para – para além do elitismo que sempre o condena – uma nova forma de apresentar ao sujeito os produtos culturais, formas que buscam se libertar de convenções preestabelecidas. Devemos perceber que uma ideia de arte capaz de romper com convenções não é “simplesmente a de uma arte de excesso ou de obscenidade”, mas sim, “uma obra que questiona ao invés de confirmar a oposição entre arte e sociedade” (THOMSON, 2010, p. 81-82). A técnica empregada para a montagem de filmes que proporcionam o choque deve ser mediada, ao invés de imediata, para promover uma experiência estética de fato subjetiva. Envolvendo o cineasta na ação, o cinema verdade aparece como uma alternativa para esse tipo de mediação. Para Glauber, este tipo de cinema é “uma experiência de documentário com o som direto e que interroga as pessoas, recolhendo som da realidade, fotografando de uma forma direta procurando captar o maior realismo possível” (DESBOIS, 2016, p.135). O que Glauber Rocha propunha era refletir uma verdade, mesmo que essa não se fixe como essência absoluta, mas sim como algo a ser captado pelo desvelar dos enigmas propostos, que abre espaços para interpretações e significações. Conforme Glauber Rocha,

[...] o cinema é verdade desde que Lumière filmou a saída dos operários ou a chegada do trem. Mas o cinema-verdade como conceituação crítica é recente [...] um dos frutos da Nouvelle Vague francesa que, se não foi a criadora desse cinema, foi uma das escolas que agitaram o problema, como também os americanos do cinema independente que, após experiências de TV e jornalismo chegaram fatalmente ao cinema. (*apud* DESBOIS, 2016, p.135).

Nesse sentido, o cinema verdade pretende sair dos estúdios, indo para as ruas e retratando a realidade que se apresentava. O que se pretendia eram filmes baratos, explosivos, radicais, um cinema, como dito por Glauber, épico e didático que

caminhava para uma revolução. Como já sinalizava Eisenstein, “não satisfeito com a mera realidade do cenário, o cinema obriga a própria realidade a participar da ação” (2002, p. 165). A revolução proposta é feita através do compromisso com a verdade, que surgia com a exposição da exploração, da fome, da miséria. Pensar a revolução é pensar a saída do homem desse estágio de passividade e exploração que se encontrava. Ao longo de todo o enredo de *Deus e o diabo na terra do sol*, as imagens explosivas e provocantes nos carregam sem nenhuma condição de resistência para o sertão que evidencia, e no estilo ainda de aprendiz. Com esse filme Glauber se firma no cenário internacional.

Ao longo do filme, os protagonistas Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães) escapam dos legados históricos que assolam esta região da terra do sol. No final, em aberto, o casal rural foge de uma batalha entre um pistoleiro alugado e bandidos do sertão, correndo pelas terras áridas do sertão em direção à presumível salvação do mar. *Deus e o diabo* é, sem dúvida, o primeiro filme brasileiro a oferecer uma impressionante visão real e autêntica da miséria nordestina, assim como de suas causas e consequências. Para conseguir esse efeito de realidade, Glauber filmou a paisagem do nordeste do Brasil em alto contraste para acentuar o sol implacável e a topografia árida da região. A síntese de vários elementos que dão forma a seus filmes, tais como: a montagem elíptica⁸⁰, o discurso mítico associado ao discurso dialético, a *mise en scène* teatral, não facilitam o acesso às suas obras de forma imediata, tal como os filmes comerciais favorecem. Glauber não estava disposto a facilitar a comunicação, pois se preocupava com a estética formal de suas obras. Por um lado, isso dificulta a compreensão de seus filmes por parte do público que o recebe, mas, por outro, mostra uma força de oposição aos mecanismos adestradores da indústria da cultura.

5.3.2 Terra em transe

Terra em transe foi o filme de Glauber que mais gerou controvérsias e incitou debates dentro e fora do Brasil, justamente pelo momento de efervescência

⁸⁰ Particularidade que se encontra em montagens do tipo intelectual/expressiva, se refere à omissão intencional de códigos ou informações facilmente identificáveis pelo contexto, ou significados construídos por sucessões de imagens sequenciadas, permitindo que o leitor preencha as lacunas narrativas.

política, que culminaria em maio de 1968 na França, marcado por greves e ocupações estudantis, e pela própria ditadura que o Brasil enfrentava. Neste período, sua exibição foi proibida em todo território nacional, alegando-se conteúdo marxista e impróprio, *Terra em transe* foi censurado⁸¹. No entanto, seu filme foi premiado em Cannes (1967) e Glauber retornou desse festival como o cineasta mais bem conceituado na Europa. Tal prêmio internacional atribuiu à sua obra uma inovação para com a linguagem cinematográfica.

Terra em transe aborda o dilema de um poeta e intelectual, Paulo Martins, em um país fictício chamado Eldorado, o qual se encontra em uma situação limite. Militares, militantes, políticos, empresários e intelectuais encontram-se envolvidos na disputa do poder. O poeta (Jardel Filho) oscila seu apoio entre o político conservador Porfírio Diaz (Paulo Autran), que está preso à classe social que pertence, comprometido com ideais imperialistas, ou o populista Felipe Vieira (José Lewgoy) que, no momento certo para a revolução, cede e não se impõe. Paulo, sem perspectiva de contar com a massa, que é servil e passiva e, tampouco, com um líder para guiar a nação, desesperado convoca a todos para que peguem suas armas e lutem para mudar a história de Eldorado. No entanto, o poeta é morto ao não atender uma batida policial e o sonho pela mudança de seu país fica preso em suas memórias. Como salienta Bernardet (1983, p. 127),

[...] o roteiro de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, é também um trabalho que resulta de uma meditação sobre o movimento sócio político desbaratado em abril de 1964, ampliada, ao que parece, para uma visão geral da política no mundo subdesenvolvido latino-americano [...] é uma visão crítica dos últimos tempos que antecederam abril de 1964, que não só ataca os políticos como também o jovem que, com todo o seu ardor e honestidade, foi na onda dos outros e se colocou no fundo numa posição antipopular, e ataca principalmente a noção de povo que vigorava no antigo regime e era toda maculada de peleguismo.

Transitamos nesse enredo por imagens que não demonstra fidelidade a uma construção narrativa teleológica, pelo contrário, o filme se recusa a tal construção, mostrando uma cadeia de acontecimentos conectados por uma relação causal. O

⁸¹ Como aponta Desbois, “em plena expansão do movimento, o golpe militar de 1964 lhe dá um golpe ao mesmo tempo fatal e que lhe traz a força de mito. Apontando-lhe o dedo, censurando-o e pouco a pouco exilando seus membros, principalmente depois do endurecimento do regime a partir de dezembro de 1968, a ditadura faz dele (cinema novo) o que havia sonhado: um porta-voz e porta-bandeira de todos os oprimidos do Brasil na construção de um país melhor. O exílio, portanto, foi a desgraça e a felicidade desse movimento, enquanto, no país, outros enfrentam o duplo poder da censura militar e dos distribuidores do cinema de consumo corrente” (2016, p. 119).

filme começa pelo fim, um fluxo de imagens traz a notícia de que Vieira sairia do poder, em seguida Paulo Martins é assassinado ao cruzar uma barreira policial, a lembrança feita pelo poeta é o que confere um retorno a história e aos fatos que desemboca no que as cenas iniciais nos fornece. O modo como o filme se apresenta não confere preocupação com a linearidade, mas sim em expor uma cadeia de acontecimentos em um movimento circular que opera por saltos e elipses (FONSECA, 2006).

O aspecto da montagem de *Terra em transe* atesta que a história não é uma sequência lógica de eventos que visa a totalização, como já alertava Walter Benjamin (2012a), sendo um campo de sofrimentos e conflitos constantes. A construção da obra de Glauber é alegórica e, por assim ser, apresenta espaços, estruturas em sua narração que se rompem e seriam essas cisões que propiciariam novas possibilidades para o filme. “A alegoria opera por um movimento de duplicação sobre si mesma, e o significado está na própria mobilidade formal apreendida na experiência estética” (OLIVEIRA, 2021, p. 175). Esta alegoria pode ser sentida na fragmentação temporal do filme. Segundo Xavier (1993), os textos alegóricos dão a sensação de incompletude ou fragmentação, como se algo está faltando, e cabe ao espectador preencher as lacunas e participar da experiência estética que o filme exige. Como atesta Oliveira (2021, p. 175),

[...] a relação da parte com o todo, no discurso de Glauber Rocha, não deve ser entendida como uma abdicação do sentido, mas sim como uma ativação da inteligência excitada pelos detalhes das obras, que estabelece a sua unidade como um complexo barroco de fragmentos. As partes são ao mesmo tempo esvaziadas e conjuntivas, e a particular beleza do conjunto, como em toda obra barroca, depende do “vaguear livre do engenho, produtor de intuições imediatas e vivas”. Essa experiência é observada facilmente em *Terra em transe*, uma vez que, neste filme, os espaços em que os conflitos políticos ocorrem se misturam ao carnaval e ao sofrimento das reminiscências do protagonista Paulo Martins. Desse modo, a estrutura espacial oferece uma totalidade sempre incompleta, marcada pelo aspecto labiríntico que condiciona a ação e vai cercando o personagem em sua jornada entre uma e outra aventura política.

Portanto, a alegoria que abre o espaço para o labiríntico, mostra, para além de um conteúdo aparente, uma imagem que aponta para um significado oculto e disfarçado. É na relação entre sujeito (espectador) e objeto (filme), o qual se apresenta fragmentado e descontínuo, que a experiência estética atua na reeducação dos sentidos/sensibilidade, estimulando sua capacidade reflexiva e promovendo sentimentos que possam vitalizar sua humanidade, hoje ocultada pela razão

instrumental que fraciona o indivíduo.

Por vezes, o filme pode estar em um ritmo acelerado ou mais lento. *Terra em transe* (1967) consegue caminhar dentre esses dois mundos, ora em ritmo alucinante, ora em ritmo mais lento. O filme montado por Eduardo Scorel e Glauber Rocha cria um forte contraponto para que se tenha uma catarse que aponte para uma potencialidade formativa. Ismail Xavier (1993) caracteriza um potencial onírico nessa obra, através de uma montagem que alterna sinfonias, com discursos em voz *off* e de uma sobreposição de discursos que muda as cenas apresentadas. Percebemos uma estática em cenas como a de Paulo Martins declamando poesia e que exige do espectador pausa para dialogar com o que está posto na tela.

Seja explícita ou não a mediação da subjetividade do poeta em determinada cena, o fato é que seu estilo prevalece, pois é o seu estado de espírito que contamina toda a narração, embora não seja totalmente seu relato. A cada passo, o filme exhibe a típica interação: esquematizações e simetrias, um senso estrito de ordem, convivem com uma textura de imagem e som dada a excessos que, numa primeira apropriação, sugere o descontrolado, a desmedida, a avalanche de dados e associações que parece impossível unificar. (XAVIER, 1993, p. 39).

Visualmente, *Terra em Transe* busca construir um sentido de múltiplos espaços, onde planos gerais, ângulos de câmera baixos e anamorfose são usados com frequência. A anamorfose tem sido utilizada nas artes visuais, o que favorece uma recombinação, distorção do que é visto. No cinema as imagens são comprimidas verticalmente durante a filmagem, com o uso de lentes anamórficas, e depois são descomprimidas na mesma proporção, durante a projeção, sobre uma tela larga. Tal procedimento favorece um efeito de perspectiva.

Percebemos, nesse tipo de filme, a possibilidade da liberdade de interpretações, ao fugir de uma narrativa linear. O filme não se preocupa com o começo, meio e fim já denunciado em sua primeira cena este rompimento. Provoca e vai instigando o espectador a usar de seus sentidos para captar tanto os choques quanto a estática apresentada. Acostumados à aceleração, estamos vivendo em um mundo sem pausa, sem tempo para dialogar com as imagens que nos são apresentadas. Por isso a importância de reeducar os sentidos e sentimentos que são embrutecidos pelo sistema da dominação. Sobre a originalidade e singularidade na montagem glauberiana, temos que

[...] a montagem praticamente exclui do cinema contemporâneo os signos de ligação que antigamente eram de uso obrigatório da narrativa clássica:

escurecimentos, fusões, e mesmo “cortinas”. [...] Além da já mencionada superposição de várias tramas, a originalidade da montagem glauberiana está na opção estilística pela ruptura brutal. O plano leva a cena ao apogeu: extrema agitação, ação violenta, força sonora, linguística e musical intensas. De repente interrompe tudo com um corte seco substituído sem transição por uma imagem de característica radicalmente oposta: imobilidade, inação, silêncio. (ROCHA, 1997, p. 77).

A visão e a audição são bastante requeridas quando da exibição de um filme e, por isso, a preocupação no que é visto e ouvido. A experiência também irá falar na parada do movimento, a construção de sentidos e interpretações só pode acontecer no momento em que experienciamos e que podemos usar de nossa subjetividade de forma livre e espontânea. *Terra em transe* permite essa subjetividade livre. Para Pasolini, “o traço comum encontrado em Godard, Antonioni, Bertolucci e o Glauber de *Deus e o diabo*, é tal contaminação, tal discurso livre indireto livre, que atesta a pesquisa em direção ao cinema poético, moderno” (*Apud* XAVIER, 1993, p. 39). Em *Terra em Transe* a trilha sonora não garante uma continuidade nas cenas vistas, mas sim, opera rupturas, pois é utilizada de maneira imprevista. Misturando o som de metralhadoras com Villa-Lobos e compondo com bateria, Glauber apresenta som e imagem favorecendo a produção de novos sentidos. O que percebemos é a negação da razão oriunda da sociedade tecno científica, ao romper com as regras impostas pelo discurso racional do colonizador, Glauber confere a seus filmes um *antifílmico*. Para Glauber, “não existe nada de positivo na América Latina a não ser a dor, a miséria, isto é, o positivo é justamente o que se considera negativo. Porque é a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir. (ROCHA, 2004, p.172).

5.3.3 A Idade da Terra

Apesar das controvérsias que envolve o período correto que abrange o Cinema Novo brasileiro, destacam-se as produções das décadas de 1960 e 1970. *A Idade da Terra* é o derradeiro filme de Glauber Rocha, lançado em 1980. Poderia ser retirado do que chamamos de Cinema Novo; no entanto, sua produção, mesmo que tardiamente, carrega os traços desse novo cinema que faz oposição ao cinema convencional. Com esse filme, esperava-se iniciar uma nova etapa em sua carreira, no entanto, foi uma grande frustração, pois *A Idade da Terra* foi duramente atacado no

festival de Veneza⁸² no ano de 1980. Sendo considerado um dos filmes mais incompreensíveis e ilógicos de Glauber. Na ocasião de sua exibição, a sala foi se esvaziando, restando apenas o cineasta que acusou a crítica de racismo cultural contra filmes do Terceiro Mundo.

A vida polêmica de Glauber se mesclava com sua mente criativa. Seus posicionamentos políticos o fizeram ser exilado no ano de 1971. 5 anos após seu exílio, retorna ao Brasil em 1976, e vive até 1980 momentos de grandes conflitos, fato que o faz ser um exilado dentro de seu próprio país. A principal questão de suas polêmicas diz respeito a seu posicionamento político pós-exílio, pois era acusado de apoiar os militares. Glauber se justificava afirmando que preferia o “militarismo nacionalista” no lugar da “burguesia nacional internacional”. Para Silva,

[...] a visão política que trouxe do exílio não foi aceita porque não havia ambiente receptivo ao que ele propunha para o Brasil: a defesa de um nacionalismo que fizesse frente à expansão da burguesia e à dinâmica do capitalismo. Ou seja, no fundo ele defendia o projeto de uma nação que não se submetesse às ilusões do mercado e à sedução pelo consumo. Por meio de um projeto nacionalista, entendia que se poderia pensar na proposta de criação artística descolonizada. Essa visão, contudo, não implicava num comprometimento pessoal com os militares. Caso se entenda que sua volta satisfizesse a uma estratégia que incorporava afagar os militares, disso não se segue que também tivesse o objetivo de se beneficiar com a adesão a ditadura. Nesse sentido, as acusações pessoais que lhe foram feitas revelam o quanto de intolerante havia no embate com as esquerdas. Aqueles que o chamavam de vendedor e vendido não levavam em conta que ele não se rendia ao consumo de qualquer ideologia. (2016, p. 125-126).

Importante destacar que esse período do pós-exílio colocou Glauber em uma situação de constantes ataques, uma vez que não havia mais compreensão de suas declarações. Tal incompreensão era evidente e afetou psicológica e fisicamente o cineasta inovador do cinemanovista brasileiro. É envolto nessas tensões e repercussões de seus posicionamentos que o filme *A Idade da Terra* é concebido. Talvez a absurdidade e caoticidade presente no filme, sejam um reflexo da vida do próprio cineasta. *A Idade da Terra* encerra a cinematografia de Glauber, bem como sua vida, visto que no ano seguinte de lançamento a saúde do cineasta fica abalada e, progressivamente, se deteriora, vindo a falecer em 22 de agosto de 1981.

⁸² Único filme latino americano indicado neste ano. Recebeu severas críticas por não obedecer às leis da dramaturgia convencional. A crítica ataca violentamente o filme e Glauber Rocha, acusando-o de ser incompreensível e louco. Deixando de lado a tentativa de compreender a novidade formal do filme, que rompeu com tudo já produzido pelo cineasta.

A Idade da Terra revisita o mito cristão por meio de elementos da cultura brasileira. O filme mostra um Cristo-Pescador interpretado por Jece Valadão, um Cristo Negro interpretado por Antônio Pitanga, mostra o Cristo conquistador português interpretado por Tarcísio Meira, e mostra o Cristo-Guerreiro Ogum de Lampião interpretado por Geraldo Del Rey. Ou seja, os Quatro Cavaleiros do Apocalipse que reanimam Cristo no Terceiro Mundo, recontando o mito através dos Quatro Evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João, cuja identidade é revelada no filme quase como se fosse um Terceiro Testamento. Assim como muitos dos filmes de Glauber, não se pode esperar uma história linear. Trazendo uma linguagem da inversão, o filme é para ver e ouvir, sendo sentido pelo público que o recebe. Sem dúvida, um dos filmes que mais nos coloca em um estágio de transe do pensar, composto por imagens e discursos fragmentados, *A Idade da Terra* oscila entre o desespero e a esperança.

A exploração comercial do Brasil pelo capital internacional e a denúncia da opressão sofrida pelo povo devido à sociedade de consumo, são pontos que motivam o último filme de Glauber, que se utiliza de uma construção imagética baseada na composição de cores e cenários para comentar a invasão do capital estrangeiro promovida, ainda, pelo governo totalitário, além do convite à imersão em um universo de degradação moral consequente dessa invasão. O empresário John Brahm, personagem de Maurício do Valle, é a personificação do domínio estrangeiro (e do diabo) em uma América Latina vista com exotismo e nenhuma seriedade. A oposição a este domínio é feita pela representação ritualística dos Cristos redentores dessa nação: o Cristo-Negro, o Cristo-Pescador, o Cristo Conquistador e o Cristo Guerreiro-Ogum de Lampião. Para Glauber, *A Idade da Terra* era

[...] uma espécie de apoteose de sua estética, a suma de suas teorias sobre o cinema. Inspirado pelo poder de síntese estética e ideológica das obras dos muralistas mexicanos, Jose Orozco, David Siqueiros e Diego Rivera, todos tomava seu filme por um mural, considerava *A Idade da Terra* mais um quadro do que propriamente um filme. Para ele, *A Idade da Terra* é um filme que o espectador deve assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou uma revolução: trata-se de um novo cinema, antiliterário e metateatral, cujo propósito maior é que seja sentido, antes de ser decodificado racionalmente. (SILVA, 2016, p. 135-136).

Nesta obra que condensa os aspectos mais fundamentais de sua cinematografia, de seu pensamento político e de sua herança vanguardista, Glauber não hesitou em ousar e experimentar novas representações, “leva ao limite suas

experiências de plano-sequência e mobilidade da câmera, apresenta ostensivamente uma montagem que recusa as simetrias e os encadeamentos, coloca-se abertamente na ‘crise da representação’ (XAVIER *apud* DESBOIS, 2016, p. 283). O que temos em *A Idade da Terra* foge das regras convencionais de qualquer narrativa linear, que para Glauber representava a linguagem do colonizador. É uma obra delirante que fornece ao público um estado delirante capaz de potencializar e incitar reflexões e interrogações que possivelmente não serão respondidas. Se podemos destacar algo que possa ser mais contrário ao padrão mercadológico do que é ser um filme comercial, *A Idade da Terra* se enquadra perfeitamente. Com falas repetidas, zooms aleatórios, repetidas tomadas em sequência percebemos que Glauber quer levar o público ao extremo da experiência estética, inquietando e o fazendo assumir uma posição ativa no fluxo de imagens que se desencadeiam em sua frente. A Influência neorrealista é presente na medida em que as gravações feitas na rua convidam os curiosos transeuntes a participarem do filme, em um gesto de improviso o que percebemos é a técnica cinematográfica sendo desafiada constantemente.

As pessoas da rua tornam-se, em *Idade da Terra*, protagonistas de um filme do qual também participam atores célebres, grandes vedetes da televisão e do cinema brasileiros. Nesse filme sem roteiro, as cenas externas se delineiam na medida em que os atores conseguem obter a cumplicidade dos próprios curiosos que rodeiam o setting. [...] As pessoas se aproximam pouco a pouco da equipe, param para ver aquele teatro de rua e acabam participando do filme, se envolvendo voluntariamente com a cena, seja porque simpatizam com os atores, seja porque se identificam diretamente com os temas abordados em suas falas. E essa relação afetuosa com a cena interfere no desempenho dos atores. Na *Idade da Terra*, Tarcísio Meira só parece descobrir verdadeiramente o seu personagem a partir do momento em que ele arranca aplausos e exclamações calorosas da multidão que se aglomera na Cinelândia para ver as filmagens. É nesse momento que a câmera obtém um dos planos mais fotogênicos que o cinema foi capaz de produzir do rosto desse ator, que aparece sorrindo e inteiramente à vontade nessa interação espontânea com o seu público. (LEANDRO, 2003, p. 17-18).

Com o intuito de apresentar novas ideias e uma nova linguagem, o filme é dividido em três partes que correspondem aos locais de gravação, sendo estes: Bahia, Rio de Janeiro e Brasília. Cada parte foi montado em separado, o que permitiria sua exibição em qualquer ordem, rompendo com o padrão linear. Interessante destacar que Glauber sempre chamava montadores para seus filmes, mas sua mente criativa se unia tanto a eles que muitas obras destacam a participação ativa do cineasta na montagem de seus filmes. No caso específico de *A Idade da Terra*, foram chamados três montadores, um para cada locação: Ricardo Mirando ficou com as imagens do Rio de Janeiro, Carlos Cox com a Bahia e Raul Soares com Brasília. Utilizando-se de

uma montagem nuclear, conseguiram concentrar um vasto número de significações em um menor espaço temporal. Miranda afirma ter

[...] uma relação muito afetiva com o trabalho nesse filme, que foi um trabalho muito especial, de dois anos de todas as possibilidades de experimentação de estilo. Não é para ter nem título nem créditos no filme: é uma outra experiência com o cinema. A questão da montagem nuclear na verdade era um pouco isso: quando você não tem início nem fim, você não tem um plano inicial, você não tem um plano no final, não há um significado produzido pelos planos que começam e terminam o filme, como os filmes geralmente têm. O filme na verdade pode ser passado em qualquer ordem, o projetorista faz a montagem, ele que faz a estrutura final do filme. Não é um filme que circule por aí normalmente, e eu acho que é uma experiência muito especial na primeira vez em que é visto. Eu estou mais interessado em saber aqui, na verdade, das pessoas que assistiram ao filme pela primeira vez que tipo de experiência foi provocada, que ondas altas atingiram. É um filme feito em 1978-80 e é outro cinema, que ainda está para acontecer. (2005, p.3).

A incompreensão fez de *A Idade da Terra* uma obra prima reconhecida tardiamente, mais precisamente em 2006, quando se torna patrimônio nacional. É um filme que nos convida o tempo todo a uma experiência que ultrapassa os limites dos sentidos. O que a crítica ataca é, sem dúvida, a falta de compreensão. Este filme não tem a intenção de facilitar sua recepção por meio da imediatez. O que temos é uma mediação que nos convida a entrar e sair do filme, tentando desvelar os enigmas que ele traz, os quais não se esgotam ao final do filme. Ao encerrar seu tempo, o filme continua a ecoar, a inquietar, a produzir sensações que outrora estamos desabitados. Godard, cineasta francês que despertou o choque associado aos cortes descontínuos, se questionava por que um filme deveria ter o mesmo tempo que uma partida de futebol, uma hora e meia/duas horas? Não seria interessante ultrapassar o tempo estipulado e determinado, nos permitir sentir, experienciar, extrapolar o campo de percepção do objeto. O que os filmes de fórmula fácil nos favorecem é uma educação acelerada. Somos educados a experienciar por um determinado tempo, passar do começo, meio e fim atingindo seu ápice e, logo após, fechar abruptamente o campo das reações. Joel Pizzini comenta que *A Idade da Terra* rompe com essas reações pois,

[...] me tira o tempo todo de dentro do filme, me leva para muitos campos, muitas sensações, e não pode ser visto como espetáculo realmente acabado, porque ele não cabe nesse mercado. É um filme que tem a ver com sonhos, com outras possibilidades de percepção, não dá para enquadrá-lo como produto acabado, com uma hora e meia, para te causar catarse. É uma experiência estética aonde você também passa a ser ator do filme. (MIRANDA et al, 2005, p. 2).

Percebemos que *A Idade da Terra* é uma obra que possui várias camadas. O uso do som em um constante vai e vem mostra que a desmontagem da música compactua da desconstrução de uma narrativa ausente que o cineasta nos traz. Os cortes sucessivos retalham a imagem do filme, fazendo com que o público se sinta dentro do conflito destacado, em um ritmo alucinante. O indivíduo se sente participante e imerso na obra. As sequências dos cortes são intercaladas por planos sequências aéreas. A narração em *off* de Glauber atravessa as imagens montadas e o personagem que fala olhando para a câmera, nos convida a participar da cena ao provocar o efeito realista que os jovens cinemas tinham como característica. Sem começo ou fim, o que temos é uma grande mistura de estilo, modalidades e de imagens capazes de devolver uma liberdade perante ao que está sendo visto. Liberdade dos esquematismos impostos pela indústria da cultura que reprime o indivíduo e nega os pressupostos para a sua formação.

5.3.4 A produção de um quarto filme: espectador crítico como coautor

Sem dúvida, cada filme destacado nesta pesquisa assume um papel singular na cinematografia de Glauber Rocha. Seus filmes são experiências vivas que favorecem um estado de libertação dos mecanismos da lógica, através da imersão nas imagens. Acompanhar o fluxo imagético proposto por essas obras é extrair sua potencialidade comunicativa e estabelecer novas formas de recepção. Por mais que possamos evidenciar e elencar pontos para analisar a técnica formal desses filmes, jamais podemos dizer, de fato, como ocorre a sensibilização por essas obras. Entendendo que a experiência artística é algo a ser sentido individualmente, cabe nesta pesquisa sinalizar e estimular a busca por esse encontro com o material visual que elegemos.

A escolha da *Trilogia da Terra*, apresentada nessa pesquisa, não foi feita de forma aleatória. É bem verdade que, dentro do contexto do Cinema Novo brasileiro, poderíamos destacar diversas obras e analisar suas particularidades que demonstram a oposição a realidade industrial fílmica exigida. Pensar Glauber e esses três filmes, que tem como elo em comum a “terra”, ganhou força devido a uma proposta do próprio cineasta que não chegou a ser concretizada por ele. Podemos dizer que seria a mente criadora de Glauber que incentivou e possibilitou pensarmos um fazer artístico que em sua própria proposta de exibição nega os procedimentos clássicos e lineares. Não

apostamos aqui em uma neutralidade desses filmes frente à indústria da cultura, mas em sua força de se confrontar e possibilitar experiências que filmes comerciais não se preocupam em apresentar. Como bem observa Silva (1999, p. 126), “o melhor cinema nunca deixa de fazer parte da indústria cultural, mas nunca deixa de tencioná-la e de forçar os seus limites”.

Em uma carta dirigida ao diretor de cinema, Tom Luddy, em 16 de julho de 1981, Glauber (1997) expressa o desejo de exhibir os três filmes, que compõe essa trilogia, de forma simultânea, denominado de tríptico. Este tipo de exibição permite ao espectador remontar as obras a partir da visualização das três telas. É um tipo de experiência que não impõe ao espectador um único discurso, mas sim uma possibilidade de diálogos e construções reflexivas do objeto exposto.

Como visto em seções anteriores desta pesquisa, uma das grandes críticas acerca do cinema industrial é a impossibilidade de diálogo com o que é apresentado. O indivíduo é induzido a um estágio de passividade visto que a ele não cabe nada além de receber as informações e entregar-se ao entretenimento (ADORNO; HORKHEIMER, 2006). O que se pretende com a transformação da arte em mercadoria, é impedir que a imaginação do espectador entre e se envolva com mensagens retratadas. Dessa forma, os espectadores não podem criticar o *status quo* moral e social conforme selecionado; em vez disso, eles simplesmente o recebem, e os estereótipos descritos são reforçados e aceitos sem questionamentos. Acreditamos que, ao ousar os campos de experimentação, afirmamos o cinema enquanto ferramenta pedagógica, tendo a capacidade de proporcionar ao público o envolvimento crítico com as narrativas apresentadas.

A ideia de Glauber não é inédita. Em 1927, a técnica de três telas foi inaugurada pelo cineasta francês Abel Gance, líder da vanguarda da produção cinematográfica francesa. Gance produziu imagens épicas em seu filme *Napoleão* e preparou uma cena específica utilizando-se de três câmeras. Este filme retrata a juventude de Napoleão Bonaparte. Sua técnica de montagem repensou a relação da câmera com o movimento para captar o dinamismo presente na trajetória de Napoleão. De acordo com Cousins, para Gance (2013, p. 92),

[...] a câmera não era mera testemunha das corridas, oscilações e arremetidas dos eventos, mas ela própria rolava e dava solavancos, oscilava e avançava em velocidade da mesma maneira como havia acontecido com a vida de Napoleão. The Los Angeles Times descreveu os resultados como “A medida para todos os outros filmes daqui por diante”.

A cena que retrata a entrada de Napoleão na Itália é a que ele se utiliza de três câmeras montadas uma sobre a outra, cada uma apontando para uma direção diferente e filmando partes “adjacentes de uma cena de batalha, quando projetadas juntas, combinavam-se em uma única ampla panorâmica horizontal” (COUSINS, 2013, p. 93). Nada desse tipo tinha sido visto até então no campo cinematográfico. O público tinha que mexer a cabeça para ver todo o espetáculo. Esta técnica de três telas viria a influenciar outros cineastas mais tarde e, mesmo sem dizer como estariam expostos seus filmes, o formato tríptico que Glauber almejava para seus filmes era um reflexo de uma técnica inaugurada em 1927. Para Deleuze,

[...] ao inventar a tela tríplice, Gance obtém a simultaneidade de três aspectos de uma mesma cena ou de três cenas diferentes, e constrói ritmos ditos “não-retrogradáveis”, ritmos cujos dois extremos são uma retrogradação um do outro, com um valor central comum a ambos. Unindo a simultaneidade de sobre-impressão com a simultaneidade de contra-impressão, Gance constitui realmente a imagem como o movimento absoluto do todo que muda. (1985, p.64).

Convém destacar que o modo que Gance inaugura esse formato é diferente da proposta de Glauber, que teve suas três produções sendo feitas cada uma com suas respectivas tomadas e construídas através do material filmado em cada momento de realização de seus filmes. O que o autor sugere é a exibição em modo tríptico dessas obras ao estilo *Napoleão*, o que proporcionaria a construção de um quarto filme, na medida em que o público vivenciasse essa experiência e conseguisse montar dialeticamente as imagens recepcionadas nas três telas à sua frente.

Mesmo com a proposta apresentada por Glauber não tendo sido colocada em prática por ele, sua sinalização nos basta para utilizarmos de sua ideia a fim de fechar o pensamento acerca do aspecto formal de seus filmes. Levantaremos aqui as nossas considerações embasados pela recepção que tivemos acesso por meio da projeção simultânea dos filmes através de um programa (*Shotcut*) de edição de vídeo, utilizado para a visualização integral das três obras e também destacaremos as considerações desta proposta, que foi colocada em prática em uma disciplina da UFRJ, chamada de “Pedagogia da Imagem”, realizada pela professora de cinema Anita Leandro que, na ocasião, fez uma vídeo instalação em que exibiu cenas dos diferentes filmes para seus alunos.

Para Eisenstein (2002), o cinema era montagem, porém vista de maneira dinâmica. A possibilidade de proporcionar uma experiência que convoca a interação

do espectador de maneira participativa, converte-se em uma prática pedagógica na medida em que favorece a formação de imagens que ocorre na sensibilidade e na inteligência do espectador, retirando-o de uma posição passiva e o colocando como um agente ativo nesse processo de construção. Eisenstein defendia uma montagem dialética, na qual

[...] o conflito produzido pela aproximação de dois planos antagônicos provoca um choque entre eles e, desse choque, surge um novo plano, que é a síntese dialética dos outros dois. O choque dialético leva, assim, à reconstituição de um todo melhorado, resultante do encontro de dois elementos contrários. Um mais um é igual a um: esse é o princípio dialético da montagem eisensteiniana, que reúne duas situações opostas e conflitantes num todo resolvido e pacificado. (LEANDRO, 2003, p. 9).

No entanto, pensando a dialética negativa adorniana, que foge de uma totalização, ou como Eisenstein denomina de um todo melhorado, essa montagem que se estabelece pela aproximação de planos antagônicos, que não necessariamente precisam se fechar em uma totalidade. É nesse momento que percebemos um avanço de Glauber em relação à teoria eisensteiniana, e a dialética proposta pelos cineastas soviéticos em suas montagens. A montagem dialética que Glauber apresenta não se fecha, mas abre-se para um novo não-idêntico, potencializando as diferenças que existem entre as imagens. Podemos dizer que temos um Glauber godardiano, visto que em Godard (LEANDRO, 2003) o método da montagem dialética não se pretende a uma soma, a chegar em um todo, mas a possibilitar uma variedade de discursos e interpretações. Uma dialética sem fechamento, que preserva o momento mimético a partir de uma montagem inconstante quanto ao seu efeito. Como é de se esperar, essa experiência tríplice aponta para a construção de um novo filme que não tem uma narrativa linear e é ausente de logicidade temporal. Podemos dizer que cada indivíduo que se coloca frente a essas telas construirá uma nova obra, múltiplos discursos que, em comum, encontra somente o personagem da “Terra”. Não se busca uma relação de causa e efeito, mas sim uma pluralidade de lógicas narrativas. Como sublinha Anita Leandro (2003, p. 11),

[...] um e um é igual a três: é assim que Deleuze resume o método godardiano de montagem, o qual, para não impor ao espectador um discurso único, evita toda forma de síntese, preferindo atuar nos interstícios das imagens, nos espaços entre os planos, no "entre-dois".

Quando nos deparamos com as três telas nossos olhos são arrastados

para tentar captar o maior número de imagens possíveis, e diversos lampejos fugitivos aparecem diante de nós. Nos cabe a tarefa de acompanhar o que é possível, sons nos direcionam para concentrar a atenção em uma tela específica, muito embora não saibamos ao certo qual delas está emitindo. A primeira experiência que passamos é acostumar nossos sentidos a este tipo de exibição, pois estes estão habituados ao estilo linear e às “situações precariamente interligadas” (ADORNO; HORKHEIMER, p. 114). Nos dois primeiros minutos em que se dá a abertura dos três filmes, percebemos como Glauber brinca com os elementos da natureza. Nitidamente está diante de nós: terra, ar, água e fogo em um jogo de imagens que nos permite criar e dialogar com os planos apresentados. Glauber é um cineasta que se utiliza do mundo à sua volta para estimular a criação de nossos próprios universos, múltiplos e abstratos.

Esse tipo de experiência exige um esforço intelectual do público, pois ele atuará também como um montador. Ao associar as obras projetadas diante de si, caberá um trabalho de montagem que unirá fragmentos e planos que não irá compor um relato contínuo, o que proporcionará diversas montagens devido à ruptura estética que as mudanças de planos favorecem. O quarto filme, que fica somente na mente do sujeito contemplador, é uma obra em aberto. Múltiplas imagens sequenciadas de modo enigmático e abstrato trazem um tom caótico e desorganizado e, por isso, uma autenticidade (ADORNO, 2003b) de uma arte que remete ao modernismo.

Como já evidenciado nos pontos acima, cada filme tem sua própria narrativa e, conseqüentemente, durações distintas⁸³, sendo *A Idade da Terra* o mais longo da trilogia. Ao encerrar *Deus e o diabo* e *Terra em Transe*, continuamos vendo um único filme sendo exibido, o que favorece continuar se apropriando e relacionando os sons e imagens, dos filmes findados, que ecoam em nossa mente após a finalização de cada filme. Cabe ao espectador crítico fazer associações e reorganizar os planos que se apresentam diante de si. “Como numa tragédia em três atos, os conflitos desencadeados nos dois primeiros filmes da Trilogia caminham para uma resolução final na *Idade da Terra*” (LEANDRO, 2003, p. 15).

A explosão mental que esta experiência favorece é única e capaz de inquietar e estimular nosso intelecto que, a todo instante busca, sem muito sucesso, por conexões e em estabelecer um sentido para o que é visto, algo que é próprio de nossa educação estética/cultural: buscar a todo custo a compreensão do objeto

⁸³ *Deus e o Diabo na terra do sol* (125 minutos), *Terra em Transe* (115 minutos), *A Idade da Terra* (160 minutos).

contemplado. No entanto, “as referências de princípio, meio e fim nas obras justapostas são inteiramente abolidas, o que demanda do espectador uma importante atividade analítica” (LEANDRO, 2003, p. 14-15).

Sem dúvidas, unir o sertão de messiânicos e cangaceiros, com as questões políticas de Eldorado e a visão apocalíptica adaptada do Novo Testamento, acaba nos levando a um estágio de “transe” do pensar. A ideia da exibição em modo tríptico é permitir que os filmes se entrelacem na mente do espectador que, ao tomá-lo, cria um monólogo interior que é “algo que se move sob o olho, e ao mesmo tempo, é algo paralisado em seus signos individuais” (ADORNO, 1986b, p. 102). Para Adorno, enquanto reposição objetivadora desse tipo de experiência, o filme seria arte.

Tal como duas células vizinhas, que mantêm sua individualidade após a troca de substâncias que aquela vizinhança produziu, os filmes da Trilogia vão sofrer interferências uns dos outros, sem, no entanto, perderem seu caráter de obras singulares. O trabalho espectral de produção de uma síntese não consistirá mais em reconstituir uma narrativa ou um todo, como faz o espectador de Eisenstein, mas em produzir associações livres entre os dois primeiros filmes e o terceiro. (LEANDRO, 2003, p. 13).

O choque dialético que esse modo de exibição fornece está presente tanto no conteúdo quando na forma (montagem) do filme. Tendo a forma como a parte privilegiada na constituição da obra de arte na concepção adorniana, é interessante destacar que a experiência provoca uma tensão pelo conflito das formas que se apresentam nas três telas. Um grande exemplo é

[...] como quando as bandas sonoras dos três filmes se cruzam, produzindo uma quarta música, dodecafônica. A projeção simultânea oferece ao espectador instantes de puro prazer estético. Às vezes há coincidência de enquadramento e de composição de planos em diferentes filmes, como o close no rosto de Paulo Martins se arrastando pelo chão, ao qual responde um plano igualmente fechado, no rosto do Cristo Índio (Jece Valadão), boiando sobre as águas. Aos 59 minutos de projeção, Rosa mata o beato Sebastião ao som de uma ária de Carlos Gomes, que é o tema musical de uma reportagem a que assistimos na outra tela, sobre o político Diaz, de Terra em Transe. A sequência do massacre dos inocentes em Deus e o Diabo, rodada como uma cena de faroeste, avança junto com a reportagem sobre o político, que é filmada segundo uma estética jornalística. Enquanto isso, na terceira tela, uma sequência rodada como em alguns filmes experimentais dos anos 70, mostra a performance de um personagem alegórico vestido de diabo, dançando diante de uma televisão fora do ar com um globo e uma caveira nas mãos (A Idade da Terra). O diabo (alegoria da mídia?), que nessa cena parece ter o controle da vida e da morte na Terra, ri de forma sarcástica, e seu riso penetra os outros filmes, interferindo nas cenas do massacre e da reportagem jornalística. (LEANDRO, 2003, p. 13).

Os cineastas acreditam em sua capacidade de criar um comportamento de olhar sistemático entre os espectadores. Sem dúvida, seja qual for o filme, ele é feito

para ser visto e capturar a atenção, mas isso não indica que todos que o recepciona tenham uma compreensão universalmente semelhante acerca do que é recebido. Quando Adorno (2006) questiona a inserção da arte no mercado, algo que ele mais critica é como este mercado confere a tudo e a todos um ar de semelhança. Nada pode sair da ordem imposta. Um filme "produzido em fábrica" seria aquele que se encaixasse no molde de qualquer bem fabricado. O processo de produção e o produto final eram semelhantes aos encontrados em qualquer outra fábrica; estruturado, linear e nada além de duplicações do que se venderia de forma confiável. Quando ousamos romper com os padrões de controle social, estamos resistindo a este estágio de semelhança que não deixa espaço para a diferença. É nesse momento que aparece o *antifílmico* desses filmes, que mantém elementos de sua técnica como lei negada.

As obras de Glauber fogem de uma logicidade que é exigida, recusa-se a dar explicações e a mostrar o sentido de suas produções. É justamente por não se entregar facilmente ao público que seus filmes apontam para uma resistência. Como o cineasta mesmo afirma⁸⁴: “diretor não deve falar do filme, filme é para ver e ouvir”, e negando a dar sentido a suas obras, ele atua como um produtor que se apropria da ideia de que sua caoticidade é um espaço a ser visitado, revisitado e contemplado. Extrair de suas obras um conteúdo de verdade é se colocar preso aos enigmas que seus filmes oferecem.

5.4 Catarse como potencialidade formativa

O conceito de catarse já foi evidenciado nessa pesquisa em seu quarto ponto. Porém, retomamos a esta categoria devido sua importância no que tange à experiência promovida pelos objetos de arte quando de sua relação com o sujeito contemplador. Entendendo a estética como a linguagem que promove conhecimento por meio da percepção e sensação, nos perguntamos: como os objetos de arte, hoje envolvidos por toda uma lógica que visa a padronização e uniformização, seja capaz de suscitar uma real fruição capaz de promover uma catarse favorável à formação do indivíduo?

Importante lembrar que a concepção de catarse pensada por Adorno

⁸⁴ Entrevista cedida ao programa Fantástico em 1980 após a repercussão do Festival de Veneza, quando *A Idade da Terra* foi duramente criticado. Essa entrevista nunca foi ao ar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EV04KyhMhj0&t=228s>.

(2003b) se desvencilha da tradição e reposiciona esta como ocorrendo na própria obra de arte. É claro que o autor não desconsidera a catarse ocorrida no próprio sujeito, mas foca este movimento no objeto, visto que é parte inerente da obra de arte que, em conjunção com outros elementos, como aponta Weixter (2016) em sua análise sobre a música, tende a produzir um estranhamento no fruidor capaz de realizar uma inflexão que se direciona à obra, e, também, um movimento de autorreflexão crítica sobre si mesmo em relação à totalidade social. Constatamos que este mesmo processo pode ocorrer na experiência proporcionada pelo cinema, com filmes que desafiam a própria técnica.

Voltando ao questionamento inicial, constatamos que a catarse provocada pelos produtos culturais, controlados pelo processo industrial, acabam por regredir seu efeito. A indústria se utiliza dela para manter a domesticação e a passividade do indivíduo frente aos problemas que o circunda. Dessa forma, este tipo de catarse não promove uma experiência estética dialética que favoreça a uma formação completa (educação e cultura); ao contrário, promove apenas uma descarga emocional, graças ao divertimento mantido pela lógica industrial. Percebemos que,

[...] a doutrina da catarse imputa já, de facto, à arte o princípio que, finalmente toma a indústria cultural sob a sua tutela e a administra. O índice de tal inverdade é a dúvida fundada sobre se o efeito salutar de Aristóteles alguma vez teve lugar; a substituição poderia muito bem ter um dia incubado instintos reprimidos. – Mesmo a categoria do novo, que representa na obra de arte o que ainda não existiu e mediante o qual ela transcende, transporta o estigma do sempre-semelhante sob um véu sempre novo. (ADORNO, 2003b, p. 267).

Esse tipo de catarse que regride, favorece o sentimento de insatisfação na medida em que as reações individuais e os estímulos estéticos são dominados, “as massas fruem reactivamente e por rancor do que a renúncia lhes engendra e que ocupa lugar do que lhes é recusado” (ADORNO, 2003b, p. 268). É nesse contexto de insatisfação e de uma catarse puramente emocional que o indivíduo desenvolve sentimentos de recalque, pois a indústria cultural não sublima, mas reprime diariamente seus consumidores.

A arte voltada para a diversão é o que legitima a ideologia dominante da repressão, quando promete ao consumidor sua total identificação com o todo. Tal repressão só pode ser superada quando rompemos com as universalidades promovidas pela indústria que confere a tudo e a todos um ar de semelhança (ADORNO; HORKHEIMER, 2006). Adorno (2003b) alerta que a consciência, até hoje acorrentada, não é, sem dúvida, senhora do novo, mesmo em imagem: sonha com o

novo, mas não é capaz de sonhar o próprio novo. Precisamos romper com os padrões impostos e esta cisão se faz na busca do não idêntico, seja no cinema, na pintura, na música e em diversas artes.

A catarse formativa em Adorno (2003b) se manifesta na tensão entre conteúdo e forma. A resistência frente ao real se dá quando de sua tensão dialética que constitui a própria obra de arte. Pensar a catarse como potencialidade formativa é ver nela a possibilidade de atuação na formação do indivíduo, proporcionando-o experiências estéticas que, em sua lei formal, amplie uma visão consciente acerca do mundo. Se buscamos uma sociedade mais autônoma, esta precisa partir de uma formação que atinja cada um, como afirma Adorno (2003c) em sua *Teoria da semiformação*, quanto mais lúcido o singular, mais lúcido o todo.

A catarse, como potencialidade formativa dentro do cinema, se realiza na medida em que a obra de arte possa vitalizar e estimular as forças de recepção, atijando o potencial imaginativo dessa arte que é técnica. O recurso de analisar a técnica de montagem, foi a saída encontrada para ilustrar o procedimento catártico como ocorrendo na própria obra. A tensão estabelecida pelo material apresentado (conteúdo) e a forma com que é construída a obra, favorece este processo que surge através da racionalidade estética mediada pelo sujeito e o mundo. O movimento catártico com potencialidade formativa no cinema se relaciona com o *antifilme* empregado em determinada obra, na medida em que o próprio fazer artístico em oposição ao que é esperado, rompe com os padrões através da forma como o objeto de arte é produzido. O que concluímos é que o próprio estranhamento que este efeito catártico provoca nos espectadores é o que potencializará o gosto estético e que possibilitará o desenvolvimento de uma sensibilidade estética outrora perdida, capaz de despertar a reflexão e potencializar a crítica, dessa forma, restituiria sua capacidade de julgar e decidir por conta própria.

A catarse é emancipatória e participa da verdade da obra de arte na medida em que ela articula a afirmação de que deve haver reconciliação, de maneira ideal, transfigurada, o que na realidade social empírica permanece dividido, antinômico, irreconciliável. A busca pelos elementos da teoria estética de Adorno, nesta pesquisa, se fez por sua aposta que na experiência estética há respostas para uma reconciliação entre homem, natureza e racionalidade técnica. Todas elas demonstradas direcionam a resistência, pois para o autor (2003b) somente por meio de seu poder social de resistência, a arte mantém a vida.

5.4.1 O papel pedagógico do Cinema Novo

A teorização crítica acerca da arte na Contemporaneidade, nos mostra que, no atual contexto em que vivemos, a formação estética e cultural se converteu em semiformação socializada, devido aos produtos culturais já não mais se expressarem como valor de uso, convertendo-se em valores de troca integrados à lógica comercial. A este fenômeno também associamos à perda da subjetividade, a qual foi gradualmente sendo substituída por uma consciência coletiva formada pelas mercadorias culturais.

O cinema tem a característica de refletir sobre as mudanças sociais, políticas e culturais e de contribuir para a reconstrução da realidade. Dessa forma, podemos constatar que há um papel para além do divertimento e do controle que estes produtos podem promover. Muitos autores percebem o papel formativo que o cinema possui, enquanto experiência filosófica, e tecem significativas relações entre cinema e filosofia, como é o caso de: Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Badiou, Derrida, Žižek, dentre outros. No entanto, trouxemos para o debate desta pesquisa um autor que, à primeira vista, se mostra um crítico acerca do papel do cinema, o qual atua na manutenção e controle dos indivíduos. Entretanto, mesmo este autor considerado um “pessimista” a respeito desta arte, consegue apontar para um tipo de experiência que o cinema é capaz de proporcionar. Um tipo de experiência que ao possibilitar o pensar por imagens, abre espaço para um monólogo interior (ADORNO, 1986b) que permite uma coautoria com o que foi visto e ouvido. Uma educação que visa a autonomia trabalha em conjunto a experiência e o pensar, tal relação é destacada no texto *Educação para quê?* Que faz parte da coletânea *Educação e Emancipação* (1971). Sobre essa relação entre experiência e pensamento, Adorno fortalece que

[...] pensar em relação à realidade, ao conteúdo – a relação entre as formas e estruturas de pensamento do sujeito e aquilo que este não é. Este sentido mais profundo de consciência ou faculdade de pensar não é apenas o desenvolvimento lógico formal, mas ele corresponde literalmente à capacidade de fazer experiências. Eu diria que pensar é o mesmo que fazer experiências intelectuais. Nesta medida e nos termos que procuramos expor, a educação para a experiência é idêntica à educação para a emancipação. (ADORNO, 1995a, p. 151).

Nesse sentido, constatamos que experiências que instigam a reflexão crítica são capazes de atuar na formação (*Bildung*) humana. Como alerta Teixeira e Lopes (2003, p. 10),

[...] entende-se que “o cinema ritualiza em imagens, visuais e sonoras, os eventos e locais que o espectador deve recordar ao debruçar-se sobre o passado, o presente e o futuro de sua vida. O cinema participa da história não só como técnica, mas também como arte e ideologia. Ele cria ficção e realidades históricas e produz memória. É ele um registro que implica mais que uma maneira de filmar; por ser uma maneira de reconstruir, de recriar a vida, podendo dela extrair-lhe tudo o que se quiser. E por ser assim, tal como a literatura, a pintura e a música, o cinema deve ser um meio de explorarmos os problemas mais complexos do nosso tempo e da nossa existência, expondo e interrogando a realidade, em vez de obscurecê-la ou de a ela nos submetemos”.

A utilização do cinema como veículo e ferramenta de ensino-aprendizagem favorece salientar os aspectos culturais, históricos, literários e políticos, proporcionando uma visão integral do cinema como mídia educativa. Desde sua criação, as produções cinematográficas são consideradas uma forte ferramenta para instrução, formação e reflexão. No que tange ao cinema novo, seus filmes de caráter experimental e realista traziam para as telas o uso de técnicas que buscava uma reeducação do público para que estes pudessem recusar a mistificação comercial de filmes dos grandes estúdios. Sobre a função crítica do cinema, Glauber sublinha:

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

A técnica empregada por Glauber em seus filmes traz uma modernidade radical em seu fazer artístico, fato que o fez ser mal compreendido em diversos festivais de cinema, e muito tempo depois ser considerado um gênio. Talvez, o público ainda não estivesse preparado para os seus filmes e somente após novas avaliações conseguiram compreender a potencialidade que seus filmes carregavam. Assistir a um filme de Glauber é exigir que o pensamento não fique preso a convenções, pois ele atua em uma reeducação dos sentidos e ganha um estilo pedagógico de ensinar a pensar com imagens, com as dissonâncias que são produzidas entre som e imagem. Acelerando e desacelerando as cenas, podemos nos afastar dos esquemas que

endurecem nossos sentimentos (riso, choro, alegria, medo) e sentidos (visão, audição). Para Oliveira (2021), ritmo e repetição são notados como causadores de simetrias virtuais e problemáticas em *Terra em transe* que, ao determinar lugar e movimento de seus personagens, abre o espaço para a ambiguidade, a qual permite um movimento dialético que não se fecha, mas que abre novos caminhos de interpretações.

Importante salientar que a relação entre cinema e conhecimento ultrapassa o campo da educação formal. Como já dito, os aspectos formais de produção da obra fílmica é o que estabelece a relação do cinema com conhecimento, que é encontrado no campo da imagem e da edição das imagens, em primeiro lugar, mas também envolve outros elementos como o som, fotografia, cortes e planos. Para Eisenstein (2002 p. 16),

[...] o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade.

Sendo a montagem o nervo do cinema, percebemos que o modo como o filme oferece seus planos sequências, acaba por estimular o público a participar e dialogar com o que é visto. A forma como os filmes da *Trilogia da Terra* são montados abrem o espaço para uma (re)educação do olhar e potencializa a reflexão crítica através do desconforto que causa. O que se pode esperar ao se confrontar com essas obras são lacunas para serem preenchidas pelo pensar livre. Os sinais de sua desorganização, são os selos de sua autenticidade (ADORNO, 2003b).

Ainda que o cinema faça parte da *Kulturindustrie* é possível pensar em produções fílmicas que lhe façam oposição para além dos filmes dos cinemanovistas. O vasto campo cinematográfico sempre está se renovando e incorporando manifestos que fazem frente à comercialização e produção fílmica direcionadas ao lucro e entretenimento barato. Filmes que questionam a narrativa clássica, que ousam ir além do esperado para este tipo de espetáculo e rompem com o estilo e forma preestabelecido pelo mercado, podem e devem atuar como uma ferramenta pedagógica capaz de apontar uma saída a sem formação (*Halbbildung*).

5.4.2 O educar emancipatório e a experiência estética não padronizada

Para se pensar numa superação ao poderio da lógica do capital, se faz necessário uma educação crítica, na qual o sujeito deve ter consciência que faz parte do mundo, e que é um ser ativo, capaz de modificar e atuar na construção do mundo à sua volta, tornando-se uma antítese operante. Recorrer a uma experiência estética capaz de romper com os ditames do mercado, favorece e impulsiona um monólogo interior, o que direciona o indivíduo à retomada de uma consciência crítica, visto que ao se confrontar e refletir com a arte à sua volta ele rompe com a consciência coletiva que nivela a todos eliminando suas particularidades.

Ultrapassar os limites de uma educação tradicional, pautado somente nas instituições formais, que reproduzem princípios que ele mesmo desconhece como opressor, se torna cada vez mais difícil no mundo em que vivemos. Mundo este que, para se manter, necessita cada vez mais de pessoas adeptas à sua ideologia, que “aceitam com maior ou menor resistência aquilo que a existência dominante apresenta à sua vista e ainda por cima lhes inculca à força, com se aquilo que existe precisasse existir dessa forma” (ADORNO, 1995a, p. 178). Assim, manter a razão instrumental é manter de pé uma sociedade passiva.

Em um mundo no qual a competição gera a todo momento conflitos e guerras, como pensar uma educação que possa romper com essa lógica? De uma educação que prioriza a produção de indivíduos mecanizados, os quais ao acreditarem em sua pseudoliberalidade, se consideram imunes ao processo de alienação. A subjetividade invadida impede a plena realização da capacidade de julgar e decidir conscientemente. Buscar a emancipação requer uma retomada de consciência individual. A fragilidade em que se encontra o indivíduo deve ser o primeiro ponto a ser observada, por isso o cuidado em modificar as bases de um educar que tende à barbarização. Precisamos fortalecer as identidades, sendo também a escola o local para o fortalecimento desse eu, não permitindo que a semiformação seja algo permanente, buscando formas de superá-la e de conduzir o aluno a uma formação consciente de seu papel no mundo.

O problema da formação humana não diz respeito somente ao projeto pedagógico específico de um país ou de instituições formais, mas abrange toda a humanidade. Uma sociedade que não ousa romper com esquematismos, jamais alcançará uma mudança substancial no campo formativo. Ficar limitada à reprodução

de valores retrógrados, sem partir para o novo, não suscita a formação de sujeitos críticos e autônomos. A educação precisa compreender que o mundo contemporâneo exige atenção, necessitando que ela seja capaz de comportar toda essa pluralidade de possibilidades que se abrem. Vivemos em uma era na qual a própria construção da identidade está comprometida e não podemos ignorar a efemeridade das coisas, pois o homem precisa ter consciência de sua história presente, caso contrário, permanecerá nas sombras de um passado. A partir dessa perspectiva reducionista da educação, paramos de construir e deixar marcas, educamos para assemelhar, padronizar, domesticar. Precisamos educar para o enfrentamento, para que o indivíduo tome conta de sua alienação e, dentro dela, encontre os pressupostos de superação dessa situação. Educar para uma visão crítica em relação a um mundo danificado que precisa barbarizar e manter a lógica dominante em constante movimento.

O processo de transformação se confronta com uma série de obstáculos, pois, em nossa sociedade, a mudança sempre é submetida a uma potência avassaladora do existente, condenando a própria transformação. Desse modo, Adorno (1995) atesta que qualquer tentativa de superar a emancipação é submetida à resistências enormes. Devemos, pois, mostrar que a mudança é necessária, tirando-a do campo da utopia e sugerindo que educar é formar para todos os aspectos da vida. O professor pode auxiliar nesse processo formativo, convidando os alunos para realizar uma autorreflexão e tentando ultrapassar os limites impostos pelo sistema que transforma a escola em mais um mecanismo de dominação.

Ao compactuar da certeza de que não vivemos em uma era esclarecida, mas em vias de esclarecimento, Adorno (2006) coloca a emancipação como um vir a ser, uma categoria não estática. Para o frankfurtiano essa ideia de viver no esclarecimento se tornou questionável, justamente pela pressão que os indivíduos recebem do mundo administrado. O termo *emancipação* se encontra ameaçado por todo lado, pois vivemos em uma sociedade

[...] heterônoma, isto é, nenhuma pessoa pode existir na sociedade atual realmente conforme suas próprias determinações, enquanto isso ocorre, a sociedade forma as pessoas mediante inúmeros canais e aceitam nos termos desta configuração heterônoma que se desviou de si mesma em sua consciência. (ADORNO, 1995a, p. 181).

A grande questão deixada por Adorno (1995a) é “se e como a gente” pode enfrentar o problema da emancipação. Para o autor, é no âmbito institucional,

sobretudo na escola, que podemos trilhar um caminho para a emancipação. Que as pessoas interessadas, e aqui podemos destacar o papel dos professores e da gestão escolar, possam orientar toda sua energia para que seja promovida uma educação para a contradição e resistência aos obstáculos provenientes de um mundo administrado que reduz o processo formativo a uma semiformação. É necessário

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

Sem dúvida, uma mudança substancial no âmbito educacional encontra dificuldades para a sua efetivação. Tais problemas podem suscitar um sentimento de impotência. Porém, todo aquele que ousar transformar, romper, ultrapassar os limites estruturais impostos por uma educação regida pelas leis de mercado, “só poderá fazê-lo na medida em que converter esta impotência, ela mesma, em um momento daquilo que ele pensa e talvez também daquilo que ele faz” (ADORNO, 1995a, p. 185). É preciso pensar as causas dos problemas que impedem a formação, alcançar a emancipação é compreender criticamente o estado atual que a impede de se consolidar.

Compreendendo a formação como algo amplo e que ultrapassa os limites das instituições formais, percebemos na arte um meio de proporcionar uma experiência estética capaz de atuar em prol de uma retomada da autonomia, na medida em que possa favorecer um tipo de experiência de fato subjetiva, incitando o indivíduo à práxis, substituindo a simples contemplação. Como favorecer este tipo de experiência no âmbito escolar? Quando falamos em resistir, buscamos com isso fortalecer a função da escola, que não deve ser vista apenas como mais um aparelho ideológico que forma o apreciador/contemplador de arte passivo, mas sim aquele espaço que possibilita o contato com a arte que movimenta o aluno. Levar para a sala de aula produções que fogem dos esquematismos industriais, são meios capazes de proporcionar novas experiências que desacostume os sentidos educados para se manterem inertes. Como observa Loureiro, em sua análise entre Adorno e o cineasta Alexander Kluge,

[...] a escola empobrece a experiência estética quando promove um aprender que é apenas extensão da semiformação em geral. Ora, situar a educação dos sentidos dentro de um projeto educacional teórico-crítico consiste, dentre vários objetivos, na aprendizagem de um autêntico desaprender: colocar em xeque o que é delimitado pelos esquemas semiformativos da indústria

cultural. No que se refere ao âmbito dos *mass media* imagéticos, de certa forma, o antifilme (Adorno) e o cinema impuro (Kluge) condensam esse horizonte. Há uma grande chance de tal perspectiva atuar como desformatadora dos esquemas semiformativos hegemônicos nessa área. (2006, p. 261).

Percebemos que a partir do momento em que o espectador sai da mera passividade e se torna crítico e atuante no processo estabelecido com o objeto apresentado, ele se propõe a solucionar os enigmas que lhes são apresentados. A tentativa em desvendar o enigma é que atuará na formação da capacidade reflexiva do indivíduo, pois uma obra de arte que não estimula a reflexão não pode ser considerada como tal. Importante lembrar que para Adorno busca compreender uma obra de arte é constante, porém “resolver o enigma equivale a denunciar a razão de sua insolubilidade: o olhar com que as obras de arte veem o contemplador” (ADORNO, 2003b, p. 143).

Se uma obra se abre inteiramente, atinge-se então a sua estrutura interrogativa e a reflexão torna-se obrigatória; em seguida, a obra afasta-se para, finalmente, assaltar uma segunda vez com o <que é isto?> aquele que se sentia seguro da questão. É possível, porém, reconhecer como constitutivo o caráter enigmático lá onde ele falta: as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte. [...] Toda obra-de-arte é uma charada só enquanto permanece na mistificação, na derrota pré-estabelecida do seu contemplador. (ADORNO, 2003b, p. 142).

A solução dos enigmas abre o caminho para a imaginação. Segundo Adorno “a imaginação das obras de arte é o substituto mais perfeito e mais ilusório da compreensão, sendo também um passo para ela” (ADORNO, 1982, p. 143). Uma obra de arte nunca cessa as interpretações e, por esse motivo, o caráter enigmático nunca é aniquilado pela compreensão, visto que sempre deixa espaço para tantas outras. Em filmes que se utiliza de uma montagem fragmentária, percebemos um despertar para este caráter enigmático, pois abrem um espaço no qual a “distração” pode investir na imaginação. A imaginação, como uma forma de reflexão, deveria atuar na formação do indivíduo; no entanto, a *indústria cultural* a limita. Além de limitada, a imaginação, ao ser controlada, contribui para uma reprodução da repressão dos sentidos. A forte fragmentação narrativa dos filmes de Glauber Rocha explora o retorno da imaginação e obriga o intelecto a trabalhar.

Pensar na formação do indivíduo é pensar numa reeducação dos sentidos e de sua sensibilidade, visto que nosso olhar e ouvir encontram-se domesticados, ao mesmo tempo em que nosso riso e choro são orientados sem deixar espaço para um sentimento genuíno. Foi preocupação da Teoria Crítica e também dos cineastas dos

novos cinemas alertar para um novo tipo de experiência que fosse capaz de gerar uma autorreflexão crítica. Tanto que a questão que foi levantada era: como esperar que o indivíduo desvende os enigmas, se este está domesticado a tal ponto de receber a obra já formatada e pronta para absorvê-la sem muitos questionamentos? Adorno, ao pensar numa arte emancipada, pensa numa arte capaz de desenvolver no indivíduo uma racionalidade oposta à da *indústria cultural* que tolhe a espontaneidade, a imaginação e a reflexão, no esforço de ajustar tudo ao esquematismo da produção. Para isso, aposta em filmes que não se subjugam à lógica do mercado, nem se submetem inteiramente a uma intencionalidade ideológica de dominação e exploração. Adorno cultiva o método do *antifílmico* que confronta a domesticação feita pela *Kulturindustrie* em sua especificidade, a fim de superá-la. Tal superação vem no confronto ao estabelecido. Nos filmes do cinema novo brasileiro podemos destacar as características da arte moderna radical: como a fragmentação, a diferença, colagem, descontinuidade, o aspecto enigmático. É, pois, no momento em que o enigma diz e, ao mesmo tempo, não diz que o *conteúdo de verdade* de uma obra surgirá.

Explorar o uso da técnica a fim de elaborar obras fílmicas capazes de inquietar o indivíduo, favorece ampliar a interação entre o espectador e a obra apresentada, propiciando o nascimento de uma relação mais autônoma e mais abrangente do público com a realidade. Dessa forma, o indivíduo recupera a sensibilidade, pois é instigado a pensar com imagens, “passando do visível ao invisível, do concreto ao abstrato” (ALMEIDA, 2007, p. 77).

Adorno (1986b) observa a complexidade da relação entre o cinema e a sociedade. Se a tecnologia e o cinema andam de mãos dadas, assim como os valores sociais que o acompanham, ele afirma que não poderia haver estética do cinema, nem mesmo puramente tecnológica, que não incluiria a sociologia do cinema. Assim, cinema não pode ser puramente estético, deve também vincular-se à sociedade e às preocupações sociais.

CONCLUSÃO

Para encaminhamentos finais desta tese, constatamos que o progresso e os avanços tecnológicos não levaram ao empoderamento dos indivíduos, ao negar uma formação que favoreça sua completude, mas à uma nova forma de dominação. O aparato tecnológico permite uma categorização mais eficiente que fortalece a ordem coletiva. Certos grupos sociais conseguem administrar e dominar outros grupos sociais por meio da apropriação dos meios de racionalização. As massas são comparadas com mercadorias e são silenciadas pela indústria do entretenimento que afirma informar, mas apenas instrui e domestica enquanto forja permitir a “liberdade de expressão”. O resultado é expressado por um totalitarismo ou pensamento totalizante. Todos e tudo devem ser iguais, pensar o mesmo, fazer o mesmo: a identidade deve ser idêntica e o sistema resiste ao Outro, que deve ser eliminado para proteger a pureza do sistema.

Segundo Adorno, a técnica de reprodução empregada na obra de arte inviabiliza possibilidades de libertação do indivíduo, fim que deveria ter sido alcançado, em um pensamento teleológico, na proposta da ciência “absolutizada” pela razão. No lugar de emoldurar a consciência esclarecida da *Aufklärung*, essa razão jaz instrumentalizada, esquecendo os apelos afetivos e anímicos do homem da modernidade, a arte aparece, muitas vezes, com um aparato técnico de cunho propagandístico, a serviço da guerra imperialista, isto é, a arte reproduzida auxilia no processo de dominação, deixando clara a regressão da humanidade - em um retorno da cultura à barbárie. Já em *O Fetichismo da música* (1938) e em *Indústria Cultural, Mistificação das massas da Dialética do Esclarecimento* (1944), essa constatação tem unanimidade. Nestes referidos textos, Adorno avalia as diferentes nuances da manipulação da vontade, impedindo o poder geral de escolha e decisão. Nesse caso, em que o processo de hipnose do indivíduo sem vontade é evidenciado, diante do deslumbramento motivado pela técnica, Adorno (2009) deduz o contexto de ofuscamento (*Verblendungszusammenhang*), que leva o homem, entre outras circunstâncias, às últimas consequências do consumo, represando no objeto de arte a sua paixão pelo palpável (*Leidenschaft zum Antasten*), como para compensar o vazio afetivo das relações partidas pelo mesmo capital. É quando a crítica de Adorno

condena a utilização da reprodução⁸⁵ técnica para a pura comercialização.

Adorno, ao fazer a crítica ao desenvolvimento científico, alerta que a razão instrumental, promovida por este desenvolvimento, não conduz necessariamente à emancipação, pois se encontra vinculado a uma determinada formação social, de produção de indivíduos genéricos. O teórico questiona o fato da Alemanha culta de Goethe ter desembocado na barbárie nazista, fato que comprova o domínio tecnológico sobre a formação cultural, ao invés de conduzir à emancipação, nos encaminha à *barbárie*⁸⁶.

É bem verdade que, quando nos referimos à estética adorniana, pensamos logo no universo da música e em suas reflexões sobre esse tema que tanto o instigou e foi objeto de seu interesse ao longo de sua vida. Mas, avançando em suas leituras, deparamo-nos com severas críticas aos produtos culturais e, em especial, ao cinema, fato que despertou o interesse dessa pesquisa em questão. Através da “representação, encenação, superposição, edição e montagem” (ALMEIDA, 2007, p. 28), o cinema consegue expressar o fantástico melhor do que qualquer outra arte.

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

⁸⁵ Importante salientar que outros filósofos frankfurtianos pensam a técnica de maneiras mais otimista. Podemos citar Marcuse, Habermas e também o amigo de Adorno, Walter Benjamin que, ao tratar da técnica, não a rejeita. Ao contrário, produz um sinal de alerta para a maneira de como utilizá-la, evitando a falsa impressão de avanço que, na verdade, conduz ao retrocesso. Em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin (2012a) mostra a saída da arte de uma dimensão para outra, ou seja, vê a passagem do seu estágio de sacralidade, quando ela era contemplada pelo seu valor de culto (*Kultwert*) para assumir o valor de exposição, (*Ausstellungswert*). Exilada do plano da devoção, a arte da fotografia e do cinema passam a ser estudadas, e avaliadas como objeto de distração e/ou de contemplação, em que o filósofo judeu de Berlim vê a possibilidade de educar a massa. A reprodução técnica impõe, assim, formas novas de se produzir e de se apreender a obra-de-arte.

⁸⁶ “Como pode um mundo tão desenvolvido cientificamente apresentar tanta miséria? Este é o problema central: o confronto com as formas sociais que se sobrepõem às soluções ‘racionalis’ [...]. Assim como o desenvolvimento científico não conduz necessariamente à emancipação, por encontrar-se vinculado a uma determinada formação social, também acontece com o desenvolvimento no plano educacional. Como pôde um país tão culto e educado como a Alemanha de Goethe desembocar na barbárie nazista de Hitler? Caminho tradicional para a autonomia, a formação cultural pode conduzir ao contrário da emancipação, à barbárie”. (ADORNO, 1995a, p. 15).

expressava as contradições sociais e estéticas do século XX.

Em meio as elaborações críticas acerca do cinema hollywoodiano, bem evidentes na *Dialética do Esclarecimento* (1944), Adorno trabalha com Hans Eisler na obra *Composições para filme* (1944). Nesse momento, descobrimos o lado paradoxal do autor, ou mais precisamente um autor dialético que não se fecha em uma totalidade, mas coloca lado a lado posições distintas para estimular o debate e a reflexão. Na primeira obra, temos um ataque à *indústria cultural* e já na segunda, aponta possibilidades, principalmente no campo musical, da arte sobreviver à *Kulturindustrie* como resistência. Seria, pois, a indústria cultural que direcionará as análises de Adorno para nos apresentar como a semiformação está presente no mundo contemporâneo, condicionando os indivíduos ao conformismo.

Diante do processo de apropriação da cultura por parte da ideologia dominante, percebemos uma estética da padronização que favorece uma arte sem autenticidade, a qual não deixa espaço para as individualidades e singularidades. Esse processo de controle e dominação, acaba por transformar formação em semiformação, cultura em semicultura, domesticando o indivíduo para a passividade. O que a Teoria Crítica faz é alertar sobre as problemáticas que envolvem a sociedade administrada e, se queremos pensar em uma saída para o estado atual das coisas, devemos recorrer a um novo conceito de esclarecimento, não aquele pautado na racionalidade científica, alvo de críticas do autor frankfurtiano, mas sim o esclarecimento que tome consciência de si mesmo, através da autorreflexão crítica, já que, para Adorno (2003b), a cultura só sobrevive quando há a autorreflexão sobre aquilo em que ela se converteu, a saber, a semiformação.

Recorrendo às categorias da *catarse*, *caráter enigmático*, *conteúdo de verdade*, *não-identidade*, percebemos que a arte é negação por excelência e está diretamente referenciada no contexto histórico-social em que foi produzida. Ela é mediação social que nega a imediatidade da *indústria cultural*. É linguagem que fala ao negar a comunicação direta com o mundo. A busca pela formação para autonomia encontra nessa pesquisa uma via que é a arte que se opõe, que incorpora a dialética negativa ao processo formativo. No campo do cinema, essa contraposição à indústria cultural se configura com o conceito de *antifilme*, sendo este o não idêntico no cinema, o qual mantém sua força ao manter elementos de sua técnica como lei negada. A estética do filme deve adotar uma postura negativa frente aos mecanismos de controle e de padronização dos produtos culturais. O produto do cinema, os filmes, alcançaria

o objetivo de formar e de reeducar os sentidos, na medida em que atuam com “intenções iluministas”, visando a emancipação, bem como na medida em que surgem como resistência através dos elementos que desafiam a técnica cinematográfica em sua própria especificidade.

Encontramos na técnica de montagem a tensão necessária para a elaboração de uma arte autêntica que resiste às leis industriais. Sabendo que o filme se origina no momento de sua montagem, foi evidenciado o fato dos novos cinemas (década de 1960) privilegiarem e inovarem com o retorno das técnicas da arte de vanguarda, visto que os sinais de desorganização dessa arte é o que conferia o selo de autenticidade (ADORNO, 1982) e que abria novos caminhos e possibilidades para o fazer artístico. Destacamos a montagem expressiva/intelectual (MARTIN, 1990) como um tipo de montagem capaz de apontar para uma catarse formativa, pois, ao incorporar traços de agressividade, este tipo de montagem provoca os sentidos do espectador e o convida a remontar e reconstruir o filme que está sendo visto, através de um processo dialético que nunca deve se fechar. A busca da solução dos enigmas insolúveis é o que direciona o indivíduo a constantes interpretações devido às interrogações que o jogo de imagens e sons lhe favorecem. A montagem em Glauber Rocha ganha carga inovações que movimentam o campo cinematográfico. Mesmo influenciado pelas técnicas de cineastas anteriores, constatamos um cinema que ao buscar uma identidade brasileira encontra uma “não identidade”, ao negar o discurso (ir)racional imposto pela indústria da cultura. Para Adorno (1986b), a confiança irrefletida na tecnologia é o que impede uma produção cinematográfica emancipada. Os filmes de Glauber ao se constituírem como negação de sua lei formal, rompendo com modos, procedimentos, material e estruturação do fazer fílmico, possibilitam uma experiência estética formativa.

Para Adorno, a beleza da obra de arte enquanto tal é o fato de que ela não amarra suas ideias ordenadamente e, em vez disso, desafia o receptor a ver a realidade em sua representação, repleto de suas tensões e discordâncias. Se a arte permite que o espectador veja que ali são múltiplas perspectivas, ele incentiva o aparecimento de uma audiência crítica. Desta forma, arte é conhecimento negativo do mundo real (ADORNO, 1998). Aqui percebemos que o autor se refere ao método da dialética negativa, pelo qual se reconhece os paradoxos na sociedade e pode, portanto, estimular o espectador a ser um pensador crítico/ativo.

Mesmo com sua severa crítica ao cinema, trazer para o diálogo Theodor

Adorno se fez possível devido seus apontamentos para a própria sobrevivência da obra de arte no mundo contemporâneo quando esta se coloca como oposição à realidade danificada. Poderíamos ter recorrido a cineastas alemães, ou algum diretor citado diretamente por Adorno em seu ensaio sobre o filme. No entanto, o desafio de recorrer a Glauber Rocha e ao cinema brasileiro se fez justamente pela escassez de pesquisas que colocassem lado a lado este autor crítico e o cineasta revolucionário. E, mais importante, por estabelecer uma pesquisa que resgata e valoriza nosso cinema nacional⁸⁷, tão enfraquecido por falta de recursos públicos.

A escolha pelo uso da *Trilogia da Terra* para avaliar a produção formal desses filmes, se fez principalmente pela ideia de Glauber em promover individualmente (cada filme) e em conjunto (ideia da exibição tríptica) uma experiência estética que rompe com os padrões tradicionais, tal fazer retira o indivíduo de sua zona de conforto e o convida a uma participação ativa, despertando seu pensar. Seus filmes, em especial, a composição da exibição tríptica da *Trilogia da Terra*, confere ao espectador o poder de construir um filme próprio, novo. Tal experiência subjetiva completa o que estes filmes tem de artístico. Para o Cinema Novo, o essencial é que as obras populares não sejam recebidas passivamente pelo povo, mas suscitasse a reflexão (BERNARDET; GALVÃO, 1983). Se pensamos em potencializar a recepção do público do cinema, isso só é possível através de experiências que fujam da previsibilidade, que possam movimentar um diálogo interior que aponte para uma experiência subjetiva “objetivadora” que Adorno (1986b) menciona em *Notas sobre o filme*. Tal experiência seria aquela na qual o sujeito projeta sua interpretação sobre o objeto, ao mesmo tempo que a obra (forma) está em movimento e cria a si mesma.

Pensar a formação para a autonomia através da experiência estético-cultural, é favorecer uma formação que estimule o pensar crítico. Em sua obra *Educação e Emancipação* (1971), Adorno evidencia seu posicionamento ao afirmar que o âmbito institucional, em especial a escola, é um dos caminhos que condiciona o homem à emancipação, momento no qual sua vontade particular é assegurada. Adorno deixa claro que a mudança em busca da emancipação deve ser elaborada em

⁸⁷ Importante destacar que, durante o processo de escrita desta tese, o cenário cultural brasileiro passa por constantes ataques e falta de recursos. No dia 29 de julho de 2021 a Cinemateca Brasileira, em São Paulo, foi acometida por um incêndio. Tal fato se deu, principalmente, pelo descaso com a cultura que vivemos nos últimos anos. Como a mídia divulgou foi uma “tragédia anunciada”. Na ocasião, filmes, materiais impressos e documentos foram consumidos pelo fogo, levando parte da memória de nosso cinema nacional. Cinema este que resiste e que continua se reinventando.

conjunto com todos os planos de nossa vida, orientando para que a educação “seja uma educação para a contradição e para a resistência” (ADORNO, 1995, p. 182). Constatamos que uma formação para a autonomia deve favorecer aos indivíduos experiências estéticas significativas e livres de uma administração. Como aponta Pucci (2010), a verdadeira autonomia é sinal de inconformismo, contra aquilo que nos quer adaptar de forma desumana. É importante que possamos colocar cultura e educação lado a lado. Favorecer e oferecer dentro dos espaços educacionais este tipo de experiência é uma maneira de estimular a reflexão crítica. Somente a crítica é capaz de mostrar aos indivíduos as dificuldades e contradições sociais presentes no mundo, retirando-o de uma “formação regressiva”.

Por fim, percebemos que revisitar as formulações feitas por Adorno acerca do cinema, percebendo o aspecto formativo através da experiência estética, pode apresentar muitas particularidades que uma leitura ou estudo apressado ignoraria. A proposta trazida por esta tese estabeleceu um paralelo que aprofundou os estudos que estão caminhando nos últimos 20 anos, mas ainda escassos no que envolve Adorno e o cinema, ousamos avançar travando uma relação com a realidade fílmica brasileira. Ao elaborar um diálogo entre a teoria crítica adorniana o cinema novo brasileiro, evidenciado nos filmes de Glauber Rocha, identificamos o papel formativo que os filmes cinemanovistas propunham através do resgate de técnicas vanguardistas e das técnicas singulares que cada um empregou em seu fazer artístico. A elaboração desses filmes que tinha como pretensão romper com a indústria comercial, podem desacostumar o indivíduo à sua passividade, favorecendo a ampliação da consciência e conduzir a um monólogo interior capaz de potencializar a reflexão.

Este tema do cinema em Adorno é bastante amplo e controverso, visto que ainda divide opiniões de comentadores referentes aos textos aqui destacados e de um novo posicionamento deste autor sobre o cinema nestes escritos. Sendo a academia o espaço que nos permite interrogar, fazer leituras críticas e abrir os caminhos da reflexão, esta pesquisa não se encerra por aqui, ela apenas sinaliza o potencial estético que o cinema possui que para além do entretenimento, tem o poder de resistir e ser uma arte emancipada.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Progresso. *In: Revista Lua Nova*, n. 27. São Paulo, CEDEC, 1992. p. 217-236.
- ADORNO, T. W. Teoria da Semiformação. *In: PUCCI, B.; ZUIN, A. A. S.; LASTÓRIA, L.A.C.B. (org.). Teoria crítica e inconformismo: novas perspectivas de pesquisa.* Campinas: Autores Associados, 2010.
- ADORNO, T. W. **Teoria da Semiformação.** São Carlos: Grupo de Estudos e Pesquisa Teoria Crítica e Educação. 2003c.
- ADORNO, T. W. **Teoria Estética.** Lisboa, Portugal: Edições 70, 2003b.
- ADORNO, T. W. Wiesengrund-Adorno a Benjamin Londres, 18.03.1936. *In: Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin.* Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ADORNO, T. W.; EISLER, H. Komposition für den Film. *In: Gesammelte Schriften 15.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- ADORNO, T. W. A indústria cultural. *In: COHN, G. (org.). Theodor W. Adorno.* São Paulo: Ática, 1986a. p. 92-99.
- ADORNO, T. W. **An Siegfried Kracauer.** *In: Eue, Ralph; Gass, Lars Henrik (org.). Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausen er Manifest und die Folgen.* Munique: edition text + Kritik, 2012.
- ADORNO, T. W. **Dialética do Esclarecimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- ADORNO, T. W. **Dialética Negativa.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009.
- ADORNO, T. W. **Educação e emancipação.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995a.
- ADORNO, T. W. **Filosofia da Nova Música.** São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*, Band 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972-80. Tradução de Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia B. M. de Abreu. A revisão definitiva, feita pelo mesmo grupo, contou também com a colaboração de Paula Ramos de Oliveira. Teoria da Semicultura. *In: ADORNO, Theodor W. Primeira Versão.* Porto Velho: [s.n.], 2005.
- ADORNO, T. W. **Indústria Cultural.** São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- ADORNO, T. W. **Introdução à Sociologia.** São Paulo: UNESP, 2007.
- ADORNO, T. W. **Kierkegaard: construção do estético.** São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

ADORNO, T. W. **Minima Moralia**: reflexões sobre a vida danificada. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, T. W. **Minima Moralia**: reflexões sobre a vida danificada. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

ADORNO, T. W. Notas sobre o filme. *In*: COHN, G. (org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986b. p. 100-107.

ADORNO, T. W. **O curioso realista**. Novos Estudos Cebrap, n. 85, São Paulo, 2009, p. 5-22.

ADORNO, T. W. **Palavras e Sinais**: modelos críticos 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995b.

ADORNO, T. W. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, T. W.; EISLER, H. **El cine y la música**. Madrid: Editora Fundamentos, 2003a.

ALMEIDA, J (org.). **Alexander Kluge**: o quinto ato. São Paulo. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ARAÚJO SILVA, M. Adorno e o Cinema: um início de conversa. **Novos estudos Cebrap**, [s.l.], v. 2, n. 54, p. 114-126, jul. 1999. Disponível em: http://novosestudios.com.br/wp-content/uploads/2017/05/03_adorno_e_o_cinema.pdf.zip. Acesso em: 11 abr. 2021.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

BADIOU, A. El cine como experimentación filosófica. *In*: YOEL, Geraldo (org.). **Pensar el cine 1**: imagen, ética y filosofía. Buenos Aires: Manantial, 2004.

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

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

BERNARDET, J. C.; GALVÃO, M. R. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

BERNARDET, J. C. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BUCK-MORSS, S. **Origen de la dialéctica negativa**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.

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

COHN, G. Introdução: Adorno e a teoria crítica da sociedade. *In*: COHN, G. (org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986. p. 7-30.

COUSINS, M. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DELEUZE, G. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DESBOIS, L. **A odisseia do cinema brasileiro**: da atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DUARTE, R. A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 2, n. 2, p. 19-34, jan. 2007.

DUARTE, R. **Adorno/Horkheimer & a dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

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

DUARTE, R. **Mímesis e racionalidade**: a concepção do domínio da natureza em Theodor W. Adorno – São Paulo: Loyola, 1993.

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

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2002.

FONSECA, J. T. Poesia de cinema em Terra em Transe. *In*: PEDROSA, C.; CAMARGO, M. L. B. (org.). **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

FREITAG, B. **A teoria crítica**: ontem e hoje. 2. ed. São Paulo: Editora brasiliense, 1988.

FREITAS, V. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

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

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

HANSEN, M. B. **Cinema and Experience**: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2011.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001. v. 1.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. São Paulo: EDUSP, 2001. v. 2.

HOBBSAWM, E. **A era dos extremos** – o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, M. **Eclipse da razão**. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

JAY, M. **As idéias de Adorno**. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

JIMENEZ, M. **Para ler Adorno**. Rio de Janeiro, F. Alves, 1977.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.

KLUGE, A. A atualidade de Adorno: Discurso de agradecimento pelo Prêmio Adorno – Frankfurt. *In*: DISCURSO DE AGRADECIMENTO PELO PRÊMIO ADORNO – FRANKFURT, 2009, Frankfurt. **Discurso...** Frankfurt: [s.n.], 2009. p. 1-13. Disponível em: <http://www.unimep.br/anexo/adm/22032015192424.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2021.

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

KLUGE, A. Interview. **October**, n. 46, 1988, p. 23-59.

KOTHE, F. R. **Benjamin & Adorno**: confrontos. São Paulo: Ática, 1978.

LEANDRO, A. Trilogia da terra: considerações sobre a pedagogia glauberiana. **Educação e realidade**, Rio Grande do Sul, v. 28, n. 2, p. 9-28, dez. 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25598/14930>. Acesso em: 10 abr. 2021.

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

LOUREIRO, R; DELLA FONTE, S. S; OLIVEIRA, T. S. Catarse e educação dos sentidos: a contribuição da filosofia estética de Theodor Adorno. **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 31, n. 62, p. 1-24, mai. 2017. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/educfil/v31n62/0102-6801-educfil-31-62-695.pdf>. Acesso em: 09 abr. 2021.

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

LOUREIRO, R. **Da Teoria Crítica de Adorno ao Cinema Crítico de Kluge**: educação, história e estética. 294 f. 2006. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: https://issuu.com/cinema_com_vida/docs/da_teor%C3%ADa_cr%C3%ADtica_de_adorno_ao_cin. Acesso em: 12 abr. 2020.

LOUREIRO, R. Educação, Cinema e Estética: elementos para uma reeducação do olhar. **Educação e realidade**, Rio Grande do Sul, v. 33, n. 1, p. 135-154, jun. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6691>. Acesso em: 10 abr. 2021.

MACHADO, A. S. M. **Eisenstein: geometria do êxtase**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

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

MIRANDA, R *et al.* Debate sobre “A Idade da Terra”. *In: PROJEÇÃO DE A IDADE DA TERRA NA SESSÃO CINECLUBE NO ODEON*, 2005, Rio de Janeiro. **Debate...** Rio de Janeiro: [s.n.], 2005. p. 1-10. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/74/idadedaterradebatecineclube.htm>. Acesso em: 25 fev. 2021.

NAPOLITANO, M. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

NASCIMENTO, E. S. **A crítica da racionalidade técnico-científica e a formação do sujeito autônomo em Adorno no contexto da sociedade capitalista**. 136 f. 2018. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/34468>. Acesso em: 10 jul. 2021.

OLIVEIRA, R. C. **Razão em transe: o barroco e o cinema de Glauber Rocha**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

PUCCI, B; ZUIN, A.; LASTÓRIA, L. (org.). **Teoria crítica e Inconformismo: novas perspectivas de pesquisa**. Campinas: Autores Associados, 2010.

RABAÇA, S. R. **Variantes críticas: a dialética do esclarecimento e legado da escola de Frankfurt**. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, F. P. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

RAMOS, F. P. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

ROCHA, G. **A Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra. 1981.

ROCHA, G. **Cartas ao mundo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, G. Eztetyka do sonho. **Hambre. Espacio cine experimental**, 2013. Disponível em: <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho/>. Acesso em:

10 mar. 2021.

ROCHA, G. O Diretor (ou o Autor). *In*: COSTA, F. M. (org.). **Cinema moderno, cinema novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1996. p. 51-52.

ROCHA, G. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, G. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 165-170, jul. 1965.

ROSA, R. A. **Catarse e resistência**: Adorno e os limites da obra de arte crítica na pós-modernidade. Canoas: Ed. ULBRA, 2007.

ROSA, R. A. **Música e mitologia do cinema na trilha de Adorno e Eisler**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003.

RUSH, F. **Teoria Crítica**. São Paulo: Idéias & Letras, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SILVA, A. **A estética teatral no cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht)**. Brasília: 2007.

SILVA JUNIOR, H. A. **O conceito de revolução no cinema de Glauber Rocha**. Porto Velho, RO: EDUFRO, 2020.

SILVA, H. P. **Glauber Rocha: Cinema, Estética e Revolução**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

STENDHAL. **A cartuxa de Parma**. São Paulo: Peguim Companhia, 2012.

STENDHAL. **L'Amour**. France: Gallimard Éducation, 1980.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. São Paulo: Martin Claret, 2018.

TEIXEIRA, I. A. C.; LOPES, J. S. M. (org.). **A escola vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

THOMSON, A. **Compreender Adorno**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

TIBURI, M. **Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WEBER, M. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEIXTER, R. R. **A catarse musical na reeducação dos sentidos**: formação, música e educação em Theodor Adorno e Georges Snyders. 167 f. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

XAVIER, I. Do metacinema ao pastiche industrial: o cacoete pós. **Folha de São Paulo**, São Paulo, n. 434, p. 2-4, 12 maio 1985. Folhetim.

XAVIER, I. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, I. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense. 1983.

XAVIER, I. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

XAVIER, I. Terra em Transe: alegoria e agonia. *In*: XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

APÊNDICE A – LISTA DE FILMES CITADOS EM ORDEM ALFABÉTICA

A CHEGADA de um trem na estação. Direção de Lumière[s.l.]: [s.n.], 1896. 1 vídeo (1 min.). Disponível em: <https://youtu.be/LWwYhG4UW8E>. Acesso em: 05 mai. 2020.

A GREVE. Direção de Serguei Eisenstein. [s.l.]: [s.n.], 1925. 1 vídeo (82min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AfVYC_ks3b4. Acesso em: 02 abr. 2020.

A IDADE da Terra. Direção de Glauber Rocha. [s.l.]: [s.n.], 1980. 1 vídeo (148 min.). Disponível em: https://youtu.be/WAmJR3Km__A. Acesso em: 15 mai. 2020.

A SAÍDA dos trabalhadores da fábrica Lumière. Direção de Lumière. [s.l.]: [s.n.], 1895. 1 vídeo (1 min.). Disponível em: <https://youtu.be/4jmCFzzCQvw>. Acesso em: 10 mai. 2021.

ANTITHÉSE. Direção de Maurício Kagel. [s.l.]: [s.n.], 1962. 1 vídeo (18 min.). Disponível em: <https://youtu.be/H2pzXNcQ75k>. Acesso em: 10 mai. 2021.

CASA Grande e Senzala. Direção de Nelson Pereira Santos. [s.l.]: [s.n.], 2000. 1 vídeo (55 min.). Disponível em: <https://youtu.be/-RwJKqS4xUk>. Acesso em: 10 mai. 2021.

COMO era gostoso o meu francês. Direção de Nelson Pereira Santos. [s.l.]: [s.n.], 1971. 1 vídeo (80 min.). Disponível em: <https://youtu.be/9l1MUVtxVvg>. Acesso em: 10 mai. 2021.

DEUS e o Diabo na terra do Sol. Direção de Glauber Rocha. [s.l.]: [s.n.], 1964. 1 vídeo (120 min.). Disponível em: https://youtu.be/RyTnX_yl1bw. Acesso em: 12 mai. 2019.

LA NOTTE. Direção de Michelangelo Antonioni. [s.l.]: [s.n.], 1961. 1 vídeo (122 mi.). Disponível em: <https://youtu.be/Wk0V3jk6zQI>. Acesso em: 10 abr. 2021.

LADRI di biciclette. Direção de Vittorio de Sica. [s.l.]: [s.n.], 1948. 1 vídeo (89 min.). Disponível em: <https://youtu.be/lwh0IG3gLg0>. Acesso em: 10 mai. 2021.

MEMÓRIAS do cárcere. Direção de Nelson Pereira Santos. [s.l.]: [s.n.], 1984. 1 vídeo (189 min.). Disponível em: <https://youtu.be/gXKZUXD0RGA>. Acesso em: 10 mai. 2021.

NAPOLEÃO. Direção de Abel Gance. [s.l.]: [s.n.], 1927. 1 vídeo (2 min.). Disponível em: <https://youtu.be/-dWQS8OCPUo>. Acesso em: 10 mai. 2021.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção de Serguei Eisenstein. [s.l.]: [s.n.], 1925. 1 vídeo (74min.). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=3U_SsH9RI2E. Acesso em 06 jan. 2021.

O JOVEM Törless. Direção de Volker Schlöndorff. [s.l.]: [s.n.], 1966. 1 vídeo (2 min.).

Disponível em: <https://youtu.be/yfUfBvt-oDg>. Acesso em: 10 mai. 2021.

O PÁTIO. Direção de Glauber Rocha. *[s.l.]: [s.n.]*, 1957. 1 vídeo (13 min.). Disponível em: <https://youtu.be/k9iigOPzShk>. Acesso em: 10 mai. 2021.

OSSESSIONE. Direção de Luchino Visconti. *[s.l.]: [s.n.]*, 1943. 1 vídeo (134 min.). Disponível em: <https://youtu.be/-oAs2GBYDq0>. Acesso em: 10 mai. 2021.

OUTUBRO. Direção de Serguei Eisenstein. *[s.l.]: [s.n.]*, 1928. 1 vídeo (104min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LF1n3mxTMTI>. Acesso em: 02 abr. 2020.

RIO, 40 graus. Direção de Nelson Pereira Santos. *[s.l.]: [s.n.]*, 1955. 1 vídeo (91 min.). Disponível em: <https://youtu.be/V81QK2SNulo>. Acesso em: 10 mai. 2021.

ROMA, Città aperta. Direção de Roberto Rosselline. *[s.l.]: [s.n.]*, 1944-1945. 1 vídeo (103 min.). Disponível em: https://youtu.be/JvkkDvKGR_4. Acesso em: 10 mai. 2021.

TERRA em Transe. Direção de Glauber Rocha. *[s.l.]: [s.n.]*, 1967. 1 vídeo (109 min.). Disponível em: <https://youtu.be/OqgnXHvy9L0>. Acesso em: 12 mai. 2019.

VIDAS Secas. Direção de Nelson Pereira Santos. *[s.l.]: [s.n.]*, 1963. 1 vídeo (99 min.). Disponível em: <https://youtu.be/m5fsDcFOdwQ>. Acesso em: 10 mai. 2021.