

O ENTRELAÇAMENTO ENTRE ARTE, CINEMA E SUBJETIVIDADE: POSSIBILIDADES, IMPASSES E DESAFIOS NA TEORIA CRÍTICA

The Intertwining Between Art, Cinema, and Subjectivity: Possibilities, Impasses, and Challenges in Critical Theory

RESUMO Esse trabalho objetiva discutir algumas elaborações suscitadas pela pesquisa “Trabalho, Arte e Autonomia”, coordenada por mim, e ligada ao Núcleo de Estudos e Pesquisa em Psicologia, Educação e Cultura (Neppec), da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás (UFG). Indagamos se há possibilidade de o filme ser um produto cultural de não adaptação à reprodução da sociedade do capital. Se o filme pode ser constituído por elementos da arte, ou seja, se ele pode ser um produto cultural que forma sujeitos para o inconformismo. Este artigo estabelece interlocuções com Theodor Adorno e Herbert Marcuse, com questões advindas do processo da pesquisa e com diálogos com autores, educadores e cineastas que resultaram em desafios a serem enfrentados.

PALAVRAS-CHAVE: ARTE; CINEMA; TEORIA CRÍTICA.

ABSTRACT This work aims to discuss some elaborations raised by a research entitled “Work, Art, and Autonomy”, coordinated by me, and connected to the Center for Studies and Research in Psychology, Education, and Culture (Neppec), from the College of Education of the Federal University of Goiás (UFG). We ask whether there is a possibility of the film being a cultural product not adapted to the reproduction of the capitalist society; if the film can be formed by art elements, i.e., if it can be a cultural product that forms subjects to nonconformity. This article establishes dialogues with Theodor Adorno and Herbert Marcuse, with issues arising from the research process and from conversations with authors, educators, and filmmakers, which resulted in challenges to be faced

KEYWORDS: ART; CINEMA; CRITICAL THEORY.

INTRODUÇÃO

A problematização realizada nesse artigo está vinculada à psicologia social e à educação, pois considera a relação entre indivíduo, sociedade e cultura e estabelece o filme como mediador psicossocial da constituição de uma subjetivida-

JULIANA DE CASTRO CHAVES
Universidade Federal
de Goiás/UFG.
julichcastro@gmail.com

de, de um sujeito (RESENDE, 2001). Nossa preocupação é com processos educacionais que formam sujeitos que resistam à lógica massificadora da sociedade atual. Na discussão do entrelaçamento entre arte, processos educacionais e cinema, levamos em conta o cinema como expressão artística produzida para uma tela grande e que envolve um corpo pequeno em uma sala escura, bem como as discussões mais centradas na estética do filme.

Muitas são as polêmicas e os debates sobre cinema. Na educação, certos filmes são valorizados por apresentarem um tema relevante a ser discutido ou por enfocar um determinado acontecimento histórico ou uma temática polêmica. Também encontramos análises que se debruçam sobre um cineasta ou sobre uma abordagem teórica. No senso comum, é predominante a valorização do filme a partir de sua repercussão e do gosto do espectador, sendo, muitas vezes, preteridos os conceitos ou a análise da experiência estética. Em alguns debates vinculados ao marxismo que articulam arte, sociedade e processos educacionais, encontramos enfoques que afirmam a necessidade de a arte ser engajada ou de ser pautada em uma tendência realista reacionária ligada a aspectos ideológicos e políticos restritos (VÁZQUEZ, 2011). Há, também, afirmativas que destinam à arte um lugar incólume, apartado da sociedade, que negligencia as próprias contradições de seu surgimento, a relação com a sociedade burguesa e, no que diz respeito ao cinema, ignoram as interfaces com a indústria cultural. Ou, ainda, as que equiparam a mercadoria cultural à arte, perdendo de vista a relação com o sistema produtivo capitalista. Nesse caldo de ideias ainda encontramos os que afirmam que certos referenciais teóricos estão ultrapassados, que não conseguem analisar a arte na contemporaneidade em sua efemeridade, ou mesmo que Adorno é totalmente pessimista com relação ao cinema.

ENTRELAÇAMENTOS ENTRE ARTE, CINEMA E SUBJETIVIDADE: TENSÕES NA FORMAÇÃO

Discutiremos alguns elementos que podem contribuir com os debates da teoria

crítica da sociedade, em articulação com essas polêmicas, com o intuito de desenvolver questões e suscitar diálogos.

Nosso primeiro desafio foi delinear a arte em vinculação com o trabalho, pois ambos são objetivações dos sujeitos, mas apresentam tensões que não podem ser esquecidas. Este debate pode evitar a indiferenciação imediata entre arte e mercadoria, a dicotomia entre arte e realidade e a reserva de um lugar inviolável à arte.

Embora tenha havido uma cisão entre arte e trabalho como um dado histórico, e haja conceitos diferenciados para cada manifestação, devemos ter cuidado para não supervalorizar a arte como expressão estética, separada da sociedade, perdendo a contradição de ela poder ser produzida como tal ou ser transformada em uma mercadoria fetichizada (CHAVES; RIBEIRO, 2014). Ao mesmo tempo, também não podemos perder a possibilidade da objetivação trabalho ser experiência formativa, mesmo no capitalismo. O fazer artístico é trabalho como objetivação, como reconhecimento do ser humano.

A força produtiva estética é a mesma que a do trabalho útil e possui em si a mesma teleologia; e o que se deve chamar a relação de produção estética, tudo aquilo em que a força produtiva se encontra inserida e em que se exerce, são sedimentos ou moldagens da força social. (ADORNO, 1970, p. 16).

No entanto, é importante ressaltar que, quando Marcuse e Adorno discutem e criticam o trabalho nas determinações concretas e históricas da sociedade capitalista, portanto sujeito à alienação, ao fetiche e à reificação, a arte aparece como uma objetivação estética diferenciada.

A arte não é unicamente o substituto de uma práxis melhor do que a até agora dominante, mas também crítica da práxis enquanto dominação da autoconservação brutal no

interior do estado de coisas vigente e por amor dele. Censura as mentiras da produção por ela mesma, opta por um estado da práxis situado para além do anátema do trabalho. (ADORNO, 1970, p. 23).

A arte, ao ser enfocada como possibilidade de resistência, apresenta contradições:

O constrangimento à arte objectiva nunca se satisfaz com meios instrumentais e invadiu os meios autônomos. Ele desaprova, antes de mais, a arte como produto do trabalho humano, o qual, porém, não pretende ser um objecto, uma coisa entre as coisas. (ADORNO, 1970, p. 73).

Ao mesmo tempo, Adorno (1970) afirma que a própria separação entre útil/necessário e belo, e entre as dimensões do plano da cultura espiritual e da civilização consolidam-se na práxis burguesa e dão base tanto à ideia de autonomia da arte como ao carácter mercantil do produto cultural. Isso significa que a arte não se constitui pura e asséptica. Ela apresenta mediações sociais que a determinam, “enquanto artefactos, produtos do trabalho social, comunicam igualmente com a empiria, que renegam, e da qual tiram o seu conteúdo” (ADORNO, 1970, p. 15).

As puras obras de arte, que negam o carácter mercantil da sociedade pelo simples fato de seguirem sua própria lei, sempre foram ao mesmo tempo mercadorias: até o século dezoito, a proteção dos patronos preservava os artistas do mercado, mas, em comparação, eles ficavam nesta mesma medida submetidos a seus patronos e aos objetivos destes. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 147).

Nesse contexto, podemos afirmar que o carácter “mercantil” da obra de arte sempre

existiu; o problema apresenta-se quando ele se transforma em finalidade principal e declara-se deliberada e orgulhosamente como tal, como um bem de consumo. É fundamental esclarecer que:

o fato de uma obra de arte ser negociada não faz dela uma mercadoria cultural, uma vez que, no seu projeto inicial, não se inscrevia ainda essa possibilidade (a finalidade sugerida pela harmonia formal não dependia da explicação de qualquer fim externo, como por exemplo ser vendida para enfeitar uma sala ou preencher o vazio existencial de um consumidor culto). (DUARTE, 2010, p. 227-228).

Então, o consumo não delinea totalmente a sua finalidade:

Mesmo na flor da idade dos negócios, o valor de troca não arrastou o valor de uso como um mero apêndice, mas também o desenvolveu como o pressuposto de sua própria existência, e isso foi socialmente vantajoso para as obras de arte. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 150).

O que pode acontecer é a sociedade capitalista absorver a falta de finalidade da obra. Assim, a utilidade “é justamente a existência do inútil que, no entanto, é abolido pela subsunção à utilidade” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 147-148). Nesse sentido, a não utilidade pode se transformar em um valor de troca, um fetiche. Mesmo que a obra, em sua produção, não tenha esse delineamento, pode ser tomada por um valor de troca que determina progressiva e inexoravelmente o lugar do valor de uso, deixando clara a contradição da própria obra em relação à sociedade capitalista, produtora de mercadorias.

A avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia

das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. É assim que o caráter mercantil da arte se desfaz ao se realizar completamente [...] Torna-se algo hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixa de ser meramente sua intenção e passa a ser seu único princípio. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 148).

No cinema, muitas vezes, podemos observar o valor de troca sendo critério de qualidade. Não é raro ver que a qualidade do produto cultural é avaliada por seu impacto, pela bilheteria, pelo valor da propaganda ou pelas cifras gastas na produção (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 114). Também pode ocorrer de o espectador, apreciador de cinema, ao invés do valor de uso na recepção de um filme, buscar estar informado ou inserir-se em um grupo seletivo, fazendo do bem cultural um valor de troca, e, conseqüentemente, um fetiche no qual cada um termina por tratar o filme, a si e aos outros como uma mercadoria.

É importante ressaltar que o caráter de mercadoria não pode ser buscado apenas na recepção, mas na produção. O processo de trabalho da produção de um filme também pode ser fragmentado. A divisão do trabalho, dos artistas e dos meios de produção, pautada pela apropriação da força de trabalho dá, muitas vezes, um caráter individual, personalista, ao filme.

O fetichismo atinge o íntimo do indivíduo, a sua subjetividade, pois,

não é somente como produtor que o indivíduo se defronta com as formas místicas da realidade, mas também como sujeito que se objetiva e não se reconhece no objeto que ganhou vida própria, como sujeito individual e coletivo que não se reconhece a si e tampouco os outros indivíduos. (RESENDE, 2001, p. 521).

Resguardados os cuidados com a dicotomia e com as especificidades de cada teórico, esses autores auxiliam o nosso olhar para o produto do trabalho – cinema – tensionado entre a mercadoria da indústria cultural, que provoca adaptação, uma mercadoria produzida para a massa, e o produto do trabalho – que carrega elementos da arte –, capaz de instigar a resistência à sociedade unidimensional e administrada.

O segundo desafio foi não reproduzir a ideia dicotômica de que Adorno (1986a) é **completamente pessimista perante o cinema**. É possível pensar o filme, em seu caráter formativo, a partir de textos mais específicos sobre cinema: *Composição para os filmes*, com Hanns Eisler, de 1944, *Notas sobre o filme e Transparências sobre o cinema* ambos, de 1966 (SILVA, 1999), e em textos que refletem sobre arte, estética, literatura, música e cultura. Ao mesmo tempo, em textos que abordam a indústria da cultura e a crítica da ideologia, também conseguimos extrair contribuições. Nesse sentido, é importante destacar que os subsídios desse autor, no que diz respeito à análise de o cinema ser ou não produto de resistência, pode advir tanto da negação das características do que é racionalidade dos produtos da indústria da cultura como da confirmação de elementos que caracterizam a arte.

A crítica de Adorno (2003a) é dedicada especialmente ao cinema padrão de Hollywood, que se distancia da obra autônoma e que subordina a dimensão estética à lógica da tecnologia da reprodução. Mesmo que Adorno tenha escrito antes da explosão midiática das últimas décadas, a crítica que ele e Horkheimer (1985) fizeram continua valendo no contexto atual de consolidação da mundialização do capitalismo, iniciada entre 1980 e 1990, pois ainda há hegemonia norte-americana das produções, só que atualmente existem oligopólios e conglomerados com o entrelaçamento de vários tipos de mídias (DUARTE, 2008). Segundo Duarte (2008), o movimento de fusão e aquisição, ocorrido na década de 1990, acirrou e ampliou ainda mais essa hegemonia, fazendo com que todos os

estúdios de Hollywood terminassem por possuir vinculação com canais de televisão que ou são transmitidos por satélite ou são oferecidos por TV a cabo.

É exatamente por isso que é necessário ter cautela com a ampliação do acesso ao cinema para a grande massa. A tese de que a indústria cultural seria a arte dos consumidores é falsa, é a ideologia da ideologia. Para Adorno (1970), essa equiparação não é possível, já que a recepção é realizada de forma grosseira, estático-harmônica, segundo o modelo da oferta e da procura. O autor pondera a relação entre alcance das massas e cinema, pois avalia que não é democratização a cultura circular como mercadoria, se, nesse movimento, não houver concretização das promessas – justiça e igualdade. Essa realidade, prioritariamente, apressa a integração à lógica mercantil capitalista e à redução do receptor ao estatuto de consumidor, expropriando a possibilidade de autonomia.

Adorno também pondera que o cinema padrão não amplia a capacidade perceptiva do espectador (LOUREIRO, 2010). Critica a técnica¹ que vira segunda natureza e que é enaltecida sem vinculação com o restante dos elementos estéticos. Também pondera que, embora a técnica tenha potencialidades de ampliar a apreensão da realidade, de mostrar contradições e intencionalidades inquietantes, de mostrar elementos não visíveis ao olho nu, na indústria cultural ela difunde e aprimora apreensões imediatas do real e realiza o empobrecimento da percepção. Muitas vezes a realidade é demonstrada em cores vivas e em 3D, mas, na verdade, ela oculta as mediações que a constituem:

A boa velha estalagem sofreu uma demolição mais total no filme em cores do que pelas bombas. Pátria alguma sobrevive à sua apresen-

¹ Para Adorno, em razão do nascimento tardio do cinema, há a difícil diferenciação entre técnica (intrínseca à obra) e tecnologia (execução). “Como no cinema não há original sobre o qual se faz a reprodução, o produto é a própria coisa em si” (2003a, p. 183).

tação nos filmes que a celebram e que homogeneizam até tornar confundível o inconfundível de que se nutre. (ADORNO, 1986b, p. 97).

O primado da técnica reúne e organiza estímulos que provocam o comportamento reativo, autômato e sem memória (KANGUS-SU, 2010). A atrofia da imaginação e da espontaneidade é propiciada pelo filme em sua própria constituição objetiva.

São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também [...] proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 119).

O espectador fica absorvido pelo universo do filme, pelos gestos, imagens e palavras, sem lhes acrescentar algo. Eles ficam tão familiarizados com os desempenhos exigidos da atenção, que esta se coloca automaticamente. “Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertadamente” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 119), não oferecendo folga e nem descanso da racionalidade do capital.

Adorno (1986a) critica o primado do caráter tecnológico do cinema padrão que é tomado de forma isolada, abstraindo a linguagem do filme, sem relação com a organização imanente da coisa. Para o autor, a indústria cinematográfica da época reunia a música e o *close-up* como técnicas que se sobressaíam diante do conteúdo. Desse modo, seria importante fugir dos efeitos que se tornam convenções, que não respeitam a produção individual e, por isso, tornam-se kitsch. Na época, ele estava se referindo tanto às técnicas repetidas que se opunham ao realismo, entre as quais a filmagem desfocada, as sobreposições e os

flashbacks, quanto ao artificialismo comercial (ADORNO, 2003a). Nessa discussão, Adorno (1986a) indica a necessidade de sair do mero documentário que carece de ofício artístico. Para ele, “a saída está em fazer uma montagem que recoloca as coisas em constelações espirituais” (p. 105).

Essas ponderações auxiliam-nos a ter cuidado com os modismos e as recorrências no que diz respeito ao uso da técnica. Para ele, não é que o filme-resistência não tenha técnica, mas essas obras “não dominam inteiramente sua técnica e que, por isso, deixam passar algo de incontrolado, de ocasional, têm o seu lado libertador” (ADORNO, 1986a, p. 101). O filme pode conter diferentes comportamentos, e a variação entre intenção e efeito é determinada por ele. A técnica deve aparecer como lei negada.

Segundo Loureiro (2010), nas confluências entre a teoria estética de Adorno (1970) e os filmes de Alexandre Kluge,² o filme é delineado como uma espécie de ensaio artístico que privilegia a forma de apresentação, no qual se mantém resguardada a experimentação artística. Nesse sentido, é fundamental trair e desafiar a técnica e provocar uma experiência subjetiva capaz de produzir um tom artístico no filme. Fazer imagens que não se sobrepõem continuamente, uma após outra. É exatamente na parada do movimento 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” (ADORNO, 1986a, p. 102). Ele diz que é como se uma pessoa, depois de um ano na cidade, permanecesse, por várias semanas, de repouso em uma região montanhosa e, no sono ou no devaneio, entrasse em contato com imagens de paisagem que passam à sua frente sem ser uma após a outra, mas com intervalos (ADORNO, 1986a).

² Alexander Kluge conviveu na juventude com Adorno e Fritz Lang. Ele foi um dos autores do Manifesto de Oberhausen, que deslançou o movimento do Novo Cinema Alemão, do qual participaram também Fassbinder, Werner Herzog, Margarethe Von Trotta, Volker Schlöndorff, Wim Wenders e outros (LOUREIRO, 2010).

As críticas de Adorno não significam que todo filme deve ser expurgado e não possa vir a ser formativo, mesmo que certos autores ponderem mais a produção cinematográfica como expressão da degradação cultural (LOUREIRO, 2005). As discussões que indicam a possibilidade de o filme ser formativo, em Adorno, são mais explícitas na década de 1960, em que ele se deparou, em seu próprio país, com um movimento organizado e crítico chamado Novo Cinema Alemão. Adorno (1986a) defende o Novo Cinema Alemão, em contraposição ao *cinema do papai* (cunhado pelo movimento *Oberhausen*³). Para ele, o novo cinema alemão condensa a crítica ao lixo que a indústria cinematográfica havia produzido desde o início do século XX. Ele compreende que a difamação desse movimento, chamando-o de *cinema de guri*, para ressaltar a imaturidade dos jovens cineastas alemães, em oposição à experiência dos cineastas do

³ Loureiro (2005), ao discutir Hake (2002), ressalta que a filmografia alemã do pós-Segunda Guerra Mundial, no período de 1945 a 1961, reproduzia a mesma lógica dos filmes produzidos sob o Terceiro Reich. Os filmes, em geral, eram conservadores e reacionários no que se refere a valores sociais e crenças políticas. Os estudos apontam para um público que possuía necessidade psicológica de esquecer os danos do passado e ignorar os problemas do presente. “Em 1961, a partir de uma proclamação oficial do governo, assistiu-se à falência do cinema artístico da Alemanha Ocidental. Não houve, naquele ano, nenhuma premiação, pois o Ministério do Interior entendeu que não havia obra digna de tal honra” (p. 130). É aí que surge uma nova geração que realizava, especialmente, curtas-metragens. Em fevereiro de 1962, 26 jovens cineastas publicaram um manifesto durante o VIII Festival de Cinema de Oberhausen (ADORNO, 2003a), morte do antigo cinema alemão, tornando possível o surgimento de um novo gênero de filmes e de um cinema liberado das convenções tradicionais. Eles se colocavam contra os grandes monopólios de cinema da Alemanha Ocidental e defendiam um filme inspirado pela imaginação e concepção estética de seus criadores (cinema de autor). Eles defendiam as seguintes características: “baixo custo das produções; recusa das formas estéticas do cinema tradicional, com sua narrativa linear e sínteses fáceis; uso do preto e do branco recorrente, na tentativa de não tornar o filme um retrato fiel da realidade; fusão entre documentário e ficção (cinema-verdade, cinema direto); preocupação com a tematização de questões históricas e sociais” (Loureiro, 2005, p. 130).

cinema de papai, era inapropriada (LOUREIRO, 2010). De acordo com Adorno (1986b), tal crítica era incabível, pois a questão posta era combater a imaturidade do próprio cinema “experiente”, combater sua infantilidade e sua regressão, portanto esse ataque realizado pelo cinema experiente é ingênuo por responder com o mesmo xingamento, com as mesmas palavras que lhe foram atribuídas, esquecendo de uma sabedoria que até as crianças, em suas brincadeiras de xingamento, seguem.

Segundo Silva (1999), mesmo sabendo que existem críticas a Adorno indicando que ele não dialogou com tradições do cinema que se opuseram à hegemonia de Hollywood, tais como neorealismo italiano, *nouvelle vague* na França, o ciclo dos chamados cinemas novos (na Alemanha, no Leste Europeu, no Brasil), as vanguardas, o cinema experimental nos Estados Unidos dos anos 1940, dentre outros, não devemos nos fixar no que Adorno não fez, mas tentar enxergar suas contribuições a partir do cinema por ele debatido. Seguindo esse caminho, Loureiro (2010) aponta que é possível identificar, a partir do entrelaçamento das ideias do autor, princípios filosóficos potencializadores de uma teoria estética crítica relacionada à produção e à apreciação do espectador de cinema.

O terceiro desafio foi delinear como o cinema pode constituir-se como resistência em interconexão com a arte e em oposição a um cinema como mercadoria da indústria cultural. Nos dois autores, esse debate requer a análise da presença de elementos estéticos que caracterizam o que eles denominam arte, e a discussão dos elementos que indicam a negação da racionalidade da indústria cultural, da sociedade unidimensional. Essa discussão oferecerá elementos tanto para a reflexão sobre a atualidade da contribuição desses autores como para o delineamento de elementos estéticos que consideram importantes para a experiência formativa.

Inicialmente, é necessário esclarecer que a discussão de Adorno sobre estética dá-nos base para analisar o cinema ou o filme, não so-

mente a partir do julgamento do gosto e nem a partir da avaliação do deleite do expectador.

As obras de arte estão ligadas a um comportamento de admiração por ela ser o que é, e não para quem as contempla, e não porque realiza o deleite ou alguém a saboreia. O movimento não é o de incorporação da obra, mas o de desaparecimento do contemplador. (ADORNO, 1970, p. 24).

Para Adorno e Marcuse, a arte apresenta um caráter político, não por configurar os interesses de uma determinada classe. Segundo Marcuse, a arte essencialmente política é aquela que, em sua forma estética, “rompe com a consciência dominante e revoluciona a experiência” (1977, p. 11). De acordo com Adorno (2003b), ver o social não é ter na mira, sem mediação, a posição social ou a inserção social dos interesses das obras, ou, até, de seus autores. É necessário perceber como a sociedade, em si contraditória, aparece. “A referência do social não deve levar para fora da arte, mas sim levar mais a fundo para dentro dela” (2003b, p. 66).

Marcuse (1977, p. 14) alerta para o cuidado que se deve tomar com a arte engajada, pois “quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentes de mudança”. Adorno (2003c), ao debater essa questão, alerta-nos de que as obras de arte “estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável” (p. 62-63).

A arte é revolucionária quando apresenta uma mudança radical no estilo e na técnica (vanguarda), “antecipando ou refletindo mudanças substanciais na sociedade” (MARCUSE, 1977, p. 12), e quando apresenta a realidade em suas mediações. Nesse contexto, reproduzir fórmulas de sucesso, êxitos de bilheteria, descartando o que é risco, é empo-

brecedor. Realizar a padronização da forma e do estilo de um filme a serviço de uma sociedade almejada também empobrece o conteúdo e o produto estético.

A arte apresenta universalidade, pois articula a humanidade concreta e universal dos seres genéricos, homens e mulheres, capazes de viverem em liberdade (MARCUSE, 1977). Na arte, os personagens são apresentados como tipos que representam as tendências objetivas do desenvolvimento da sociedade, de todo o desenvolvimento da humanidade.

A arte resguarda a relação entre particular e universal. Ela extrai, da mais irrestrita individualização, o universal:

O teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação universal. Não que aquilo que o poema lírico exprima tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam [...] Não é a mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, e não captado, de ainda não subsumido, anunciado desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. (ADORNO, 2003b, p. 66).

Só escuta o universal quem, em sua solidão, escuta a voz da humanidade. Não é um vago sentimento de algo universal e abrangente. A arte tem de apresentar “totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo; em sua finitude, o infinito, [...] os sedimentos da relação histórica do su-

jeito com a objetividade” (ADORNO, 2003b, p. 72). Expressando o indivíduo ou a coletividade, a arte ultrapassa a mera individualidade.

Nesse contexto, o filme formativo não estabelece a articulação entre o todo e o detalhe como se fossem idênticos. Há a comunicação de coisas distintas e dialeticamente interligadas. O universal não pode substituir o particular e vice-versa (HORKHEIMER, ADORNO, 1985). Assim, o *trailer* do filme não dá conta do que o filme é. Para Horkheimer e Adorno (1985), o filme comercial é o *trailer* daquilo que promete e em função de que ele simultaneamente engana. Ele é a propaganda de si mesma quando atesta na cara o caráter mercantil como um estigma (ADORNO, 2003a): “Cada filme é um trailer do filme seguinte, que promete reunir mais uma vez sob o mesmo sol exótico o mesmo par de heróis; o retardatário não sabe se está assistindo ao trailer ou ao filme mesmo” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 153). Assim, perder uma parte do filme não traz prejuízos ao sentido do todo. Mesmo que as distinções de um filme sejam enfatizadas na tentativa de ressaltar que algo novo está sendo oferecido, na verdade ele segue a mesma racionalidade. Ao mesmo tempo, personagens tipificados e realidade estereotipada, que difundem clichês e tiques, e experiência previamente categorizada e valorizada, que preserve os indivíduos da ansiedade suscitada pela reflexão e pela experiência, também oferecem base para uma subjetividade reificada. Ter tiques implica dizer que as pessoas organizam a percepção do mundo dividindo-o em campos administrativos esquemáticos, fazendo com que se posicionem sobre tudo, sem, na verdade, entrar em contato com nada (HORKHEIMER; ADORNO, 1985).

Duarte (2010) afirma que Adorno combate os estereótipos com a alegoria: “Podíamos dizer que, exatamente onde a narrativa de uma obra contemporânea ameaça rebaixá-la à condição de mercadoria cultural, o procedimento alegórico pode atuar de modo decisivo no revigoramento de sua linguagem” (p. 110).

Segundo Adorno (2003a), é necessário ter certos cuidados com as diferenças na linguagem entre cinema e literatura:

Num romance, mesmo quando se utiliza o diálogo, a palavra falada não é diretamente falada, mas antes distanciada pelo acto da narração – eventualmente até a tipografia –, pelo que abstrai da presença física das pessoas vivas. Assim, as personagens de ficção nunca se assemelham aos seus homólogos empíricos, por mais minuciosamente que sejam descritas. De facto, a própria precisão da sua apresentação pode muito bem afastá-las ainda mais da realidade empírica: tornam-se esteticamente autônomas. Essa distância é abolida nos filmes; na medida em que um filme é realista, a aparência da imediatidade não se pode evitar. Em resultado disso, frases que se justificavam pela dicção da narrativa, que as distingue da falsa quotidianidade da simples reportagem, soam pomposas e inautênticas no cinema. O cinema tem, pois, de procurar outras formas de transmitir a imediatidade. Entre elas, pode ocorrer um elevado grau de prioridade a improvisação que intencionalmente se abandona ao acaso de uma experiência empírica não perturbada. (ADORNO, 2003a, p. 182-183).

O cineasta deve se exercer como narrador de uma experiência que revele um mundo que puxe para o espaço interior, onde haja um fluxo da consciência protegido da refutação da ordem espaço-temporal, por isso capaz de surpreender (ADORNO, 2003c).

A arte carrega alteridade diante da realidade, pois comunica verdades que não são comunicáveis em nenhuma outra linguagem. Marcuse (1977) entende que a arte realiza o combate ao fetichismo das forças produtivas do indivíduo diante das condições objetivas

de dominação, ou seja, ela critica a aparência da realidade, pois apresenta suas mediações ocultas (CHAVES; RIBEIRO, 2014). A presença da sociedade está na arte como matéria-prima, como historicidade do material conceitual, linguístico e sensível, nos processos implicados no fazer e nos modos de produzir.

Para Adorno (1970), o caráter mimético da arte não se iguala à realidade. Ao tentar aderir e igualar-se à realidade, à natureza, a arte torna-se outra realidade, ou seja, ao querer transformar-se em um outro, semelhante ao objeto, a obra de arte torna-se dele dessemelhante. Ao mesmo tempo em que o filme resistência não é mera reprodução da realidade, ele também não é mera tradução de uma teoria. A arte não é a mera duplicação do que a teoria traduz: “Quanto mais as obras de arte esperam ser explicadas, tanto mais cada uma delas acaba traindo seu conformismo, mesmo que essa não tenha sido sua intenção” (ADORNO, 2003d, p. 135). O vigor da arte não está na subsunção de intuições a conceitos, mas no livre jogo da imaginação e do entendimento. O imprevisto da arte contemporânea, que desafia a percepção comum, parece ser um antídoto contra o procedimento da indústria cultural: “As grandes obras de arte são aquelas que, em seus pontos mais problemáticos, acabam sendo felizes” (ADORNO, 2003b, p. 88).

O produto cultural cinema resistência apresenta identidade consigo mesmo. Ele fala aquilo que a ideologia esconde, por isso se distancia da mera existência. Nesse sentido, o espectador de cinema não “percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver ou vice-versa” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 118). A realidade é abordada em sua complexidade e, com isso, a percepção é ampliada.

O filme formativo não realiza a expropriação do esquematismo kantiano, pois não oferece ao espectador os esquemas pré-fixados que ele deve expressar (DUARTE, 2008). Não apresenta um filme que

desde o começo [...] já se sabe como termina, quem é recompensa-

do, 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. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 118).

É por isso que o filme figura uma realidade em sua essência, e não em sua manifestação imediata (MARCUSE, 1977); suscita outra sensibilidade, imaginação e razão.

No texto em que Loureiro (2012) discute as aflições entre a teoria estética de Adorno (1970) e os filmes de Alexandre Kluge, fica evidente a importância da presença do enigma nas obras. Há algo que salta, que não pode ser tomado como evidência do real, ou seja, há algo que instiga a sensibilidade estética e que desmente o que quer ser. O enigmático não está na intenção do artista, mas no que a obra expressa, que, muitas vezes, é percebido pelo desprovido de experiência estética, como uma grande confusão. “O espectador desconfia de que há algo mais que ele precisa saber e conhecer” (p. 89), e é instigado a desvendar o enigma que surpreende e que não pode ser devorado, explicado pela formalidade da consciência. “Não posso perceber uma poça na qual a chuva cai, só posso vê-la. Dizer que compreendo uma poça é sem sentido” (KLUGE apud LOUREIRO, 2012, p. 89). O enigma do filme pode estar em sua montagem e nos cortes. “O corte exclui o que não é mostrado pela câmera, mas sempre retém o oculto” (LOUREIRO, 2012, p. 90).

A partir de Horkheimer e Adorno (1985, p. 119), podemos afirmar que um filme que não possibilite a fantasia, o pensamento e o estranhamento dos espectadores, que não instigue o passear e a divagação livres do controle dos dados exatos, e que realize a identificação imediata com a realidade, não apresenta alteridade. O empobrecimento do conteúdo também pode ser observado quando informações são difundidas sem quadro de referência que lhes dê sentido, como se fossem neutras, quando a trama oferece sa-

ídas mirabolantes para personagens que irrompem a ação fílmica, quando recorrem ao puro absurdo, provocando o contentamento do espectador com as situações precariamente interligadas ou quando oferecem experiências substitutivas de reconstrução social instigando os choques e ocultando a experiência mutilada da realidade.

A autonomia da arte está tradicionalmente ligada à concepção kantiana de finalidade sem fim, como contraparte objetiva do prazer desinteressado que o sujeito contemplador experimenta no juízo de gosto (ADORNO, 1970). De acordo com Duarte (2010), Adorno faz uma releitura da crítica da faculdade do juízo e reforça a vinculação entre o desinteresse no juízo de gosto e a característica formal do objeto que o ocasiona, que sinaliza uma finalidade pela harmonia de suas partes sem explicar um propósito concreto a ela relacionado: “As obras de arte são finalísticas enquanto totalidades dinâmicas na qual todos os momentos singulares existem para o seu fim, o todo, do mesmo modo que o todo para o seu fim” (ADORNO, 1970, p. 105). Elas são sem fim, se considerar-se a finalidade funcional, o primado meio-fim da realidade empírica, da realidade exterior.

Assim, o cinema que se apresenta sob medida para suprir a necessidade imediata do lucro, do entretenimento, já segue a lógica funcional da distração e, por isso, “favorece a resignação que nela quer se esquecer” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 133). A diversão é o prolongamento do trabalho. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado para pôr-se de novo em condições de enfrentá-lo. Nesse sentido, o prazer acaba por congelar-se no aborrecimento (HORKHEIMER; ADORNO, 1985). A indústria do prazer gera o esquecimento do que nos faz sofrer. A gargalhada realiza uma reconciliação falsa, pois ridiculariza a humanidade.

A transcendência do produto é outro elemento importante para pensar o cinema como resistência. Ela se revela quando se esboça no contexto de condições sociais determinadas, ao mesmo tempo em que reve-

la forças não imputáveis, atribuíveis a essas mesmas condições específicas. A historicidade da arte articula uma temporalidade que congrega o presente, o passado e o futuro, incorpora “prospecção, retrospectão, tempos diversos, dinamicidade, rupturas, continuidades” (RESENDE, 2001, p. 81). Ela é “histórica porque vem de um tempo passado e revela no presente o passado que o futuro poderá ou não acolher, da mesma maneira que revela no passado um gérmen do tempo presente, porque ainda desperta o encanto, ou o prazer ou o conhecimento” (p. 80).

A dimensão da história está presente tanto na teoria estética de Adorno (1970) como nos filmes de Alexandre Kluge. A importância de o filme ter diálogo com a tradição, com a elaboração do passado, é clara nos dois (LOUREIRO, 2012). Não se parte de um ponto histórico zero. “A negação dialética da tradição requer libertar-se do passado por incorporação” (LOUREIRO, 2012, p. 92), o que contribui para o esclarecimento da suposta novidade oferecida pelos produtos da indústria cultural e para elaboração da irracionalidade do mundo.

A transcendência da arte está ligada ao seu caráter de afirmação e de negação da realidade. Mesmo as obras mais críticas “ajudam” a recepção da realidade adversa, amaciam a miséria e, “mesmo a mais conformista das obras constitui uma crítica à insuficiência da realidade dada simplesmente por existir tão ilusória e fantasiosamente” (KANGUSSU, 2010, p. 206). Para Marcuse (1977), o belo pertence às imagens de libertação, e

sob a sua lei, “mesmo o grito de desespero... paga ainda tributo à infame afirmação” e uma representação do mais intenso sofrimento “ainda contém o potencial de onde se pode extrair prazer”. Assim, mesmo a cena da prisão no *Fausto* é bela, tal como a lúcida loucura no “Lenz” de Buchner ou a história de Teresa sobre a morte de sua mãe em *América*, de Kafka, ou o *Fim de partida*, de Beckett. (MARCUSE, 1977, p. 68).

O belo, na sua forma estética, realiza uma espécie de mimese transformadora. “Pode-se falar da beleza de uma festa fascista (Leni Riefensthal até filmou uma!), mas a neutralidade do belo revela-se como decepção de se reconhecer o que está suprimido ou oculto” (MARCUSE, 1977, p. 66). A forma captura e dá permanência ao terror: “a representação do fascismo torna-se possível na literatura porque a palavra, não silenciada nem apagada pela imagem, medeia o conhecimento e conduz à denúncia” (MARCUSE, 1977, p. 66). Nesse caso, o belo evoca o terror chamando-o pelo nome no momento em que reconhece a infame realidade do fascismo em sua prática diária e, assim, testemunha e denuncia as atrocidades. Assim, não há como ver beleza em produtos culturais que façam a defesa de irracionalidades violentas de sistemas totalitários em apologia a si mesmos sem apresentar as tensões necessárias. A mimese transformadora reconhece a infame realidade e permite o prazer se sua ordem não for repressiva. “O regresso do recalado, conseguido e preservado na obra de arte, pode intensificar esta rebelião” (MARCUSE, 1977, p. 67). Nesse processo, rejeitam-se as promessas falsas e o alívio do final feliz, mas também a mera reprodução e integração do que existe.

Segundo Marcuse (1977), a substância do belo é preservada na sublimação estética. Na forma estética, a realidade é sublimada em uma forma não conformista. A sublimação possui um componente afirmativo à medida que realiza uma reconciliação e é um veículo de negação na proporção em que realiza a crítica e apresenta as potencialidades reprimidas.

Horkheimer e Adorno (1985) afirmam que a mercadoria humilha a pulsão e a arte faz “retroceder a humilhação da pulsão e salva o recalado como algo mediatizado” (p. 161-162). O segredo da sublimação estética é apresentar a satisfação como interrompida. “A sublimação torna a apreciação estética compatível com o modelo kantiano do juízo de gosto, com seu prazer desinteressado” (DUARTE, 2010, p. 108).

Para Adorno (1986a, p. 105), “o filme emancipado teria que retirar o seu caráter *a priori* coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-o serviço da intenção iluminista”. Nesse contexto, o autor ressalta as experiências estéticas dos cineastas Charles Chaplin, Michelangelo Antonioni e Volker Schlöndorff – um dos principais representantes da segunda geração pós-movimento de Oberhausen, de 1962 (LOUREIRO, 2005).

Esperamos ter oferecido alguns elementos para a continuidade da articulação entre arte, cinema e subjetividade. O filme que é

produzido para ser vendido e consumido dentro os ditames do valor de troca, uma mercadoria que segue a racionalidade instrumental e estabelece-se como entretenimento ou lazer apazigua o sujeito para a adaptação. Mas, como resistência, ele pode ser capaz de revelar contradições ocultas, mediar outra subjetividade, outra sensibilidade que não seja integrada e submissa à lógica hegemônica. Assim, se o filme realiza-se em uma perspectiva crítica, ele pode ser uma experiência formativa voltada para a educação do sujeito e para a transformação cultural da realidade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, T. W. Notas sobre o filme. In: COHN, G. (Org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986a. p. 100-107. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986b. p. 92-99.
- ADORNO, T. W. Transparências sobre o cinema. In: ADORNO, T. W. **Sobre a indústria da cultura**. Coimbra: Ângelus Novus, 2003a. p. 181-190.
- ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2003b. p. 65-89.
- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2003c. p. 55-63.
- ADORNO, T. W. Revendo o surrealismo. In: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2003d. p. 135-140.
- CHAVES, J. C.; RIBEIRO, D. R. Arte em Herbert Marcuse: formação e resistência à sociedade unidimensional. **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, abr. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822014000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 28 jan. 2015.
- DUARTE, R. A indústria cultural hoje. In: VAZ, A. F.; ZUIN, A.; DURÃO, F. A. **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 97-110.
- DUARTE, R. O que está vivo na estética de T. W. Adorno. In: HADDOCK-LOBO, R. (Org.). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 221-244.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- KANGUSSU, I. Marcuse, vida e arte. In: HADDOCK-LOBO, R. (Org.). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 205-219.

LOUREIRO, R. Considerações sobre o cinema na teoria crítica. Adorno e Kluge: um diálogo possível. **Impulso**, Piracicaba, v. 16, n. 39, p. 123-134, 2005.

LOUREIRO, R. Adorno e o cinema: a conversa continua. In: LOUREIRO, R.; ZUIN, A. A. S. (Orgs.). **A teoria crítica vai ao cinema**. Vitória: Edufes, 2010. p. 53-83.

LOUREIRO, R. Theodor Adorno e Alexandre Kluge: conferências estéticas em torno do Novo Cinema Alemão. In: PUCCI, B.; COSTA, B. C. G. da C.; DURÃO, F. A. (Orgs.). **Teoria crítica e crises: reflexões sobre cultura, estética e educação**. Campinas: Autores Associados, 2012. p. 79-95.

MARCUSE, H. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 1977.

RESENDE, A. C. A. Arte e conhecimento. In: RESENDE, A. C. A.; CHAVES, J. de C. (Orgs.). **Psicologia social: crítica socialmente orientada**. Goiânia: PUC Goiás, 2010. p. 77-76.

RESENDE, A. C. A. Subjetividade em tempos de reificação: um tema para a psicologia social. **Estudos: Vida e Saúde**, Goiânia, v. 28, n. 4, p. 511-538, jul.-ago. 2001.

SILVA, M. A. Adorno e o cinema: um início de conversa. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 54, p. 114-126, jul. 1999.

VÁZQUEZ, A. S. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

DADOS AUTORAIS

JULIANA DE CASTRO CHAVES

Universidade Federal de Goiás/UFG. Graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (1993), mestrado em Psicologia Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999) e doutorado em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007). É professor Adjunto da Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação.

Recebido: 25/02/2015

Aprovado: 08/05/2015