

Um embate dialético: Benjamin, Adorno e o Cinema

Caynnã de Camargo Santos

Mestrando em Estudos Culturais na Universidade de São Paulo – USP e pós-graduando em Globalização e Cultura pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo – FESPSP.
email: caynna.santos@usp.br

Resumo

O presente artigo almeja discutir as abordagens do cinema por Walter Benjamin e Theodor Adorno, duas das mais destacadas vozes vinculadas à chamada Escola de Frankfurt. Buscamos evidenciar, além dos tradicionais afastamentos entre as argumentações dos autores, as menos recorrentes aproximações entre os filósofos, estas últimas pouco exploradas, quer por estudiosos do cinema, quer por adornianos ou benjaminianos. Dessa forma, objetivamos propor uma visada que questiona a noção corrente que defende que os escritos dos dois pensadores, quando analisando o cinema, caracterizam posições diametralmente opostas.

Palavras-chave

Cinema; Adorno; Benjamin; Filosofia.

Abstract

This article aims to discuss the approaches to cinema by Walter Benjamin and Theodor Adorno, two of the most prominent voices linked to the Frankfurt School. We seek to highlight, besides the traditional distances between the arguments of the authors, the less recurrent approximations among the philosophers, that are little explored, either by film scholars, either by Adorno's or Benjamin's scholars. Therefore, this study aims to question the current notion that holds that the writings of both thinkers, when analyzing the cinema, characterize diametrically opposed positions.

Keywords

Cinema; Adorno; Benjamin; Philosophy.

Introdução

Desde seu surgimento, a enunciação fílmica caracteriza-se como sendo uma forma de manifestação cultural capaz de fascinar a partir da união entre imagem e movimento. No decorrer do século XX, com seu desenvolvimento técnico e consolidação enquanto fenômeno sociológico e poderosa forma artística, a linguagem cinematográfica se tornou além de uma forma de entretenimento extremamente presente na vida cotidiana, objeto de pesquisa científica. No presente artigo confrontamos as abordagens do cinema por Walter Benjamin e Theodor Adorno, dando especial ênfase à noção de que, apesar de em um primeiro momento as percepções de ambos os autores sobre o tema parecerem se contrapor rigidamente, ao nos aprofundarmos observamos aproximações diversas, o que questiona os entendimentos mais tradicionais.

A opção por confrontarmos especificamente as visões de Benjamin e Adorno sobre o cinema se deve em grande medida ao fato destes, além de serem dois dos maiores nomes de um dos mais importantes e influentes movimentos filosóficos do século XX, apresentarem como uma de suas principais preocupações teóricas os desdobramentos das artes e dos meios de comunicação, assim como as modificações de suas funções e consequências, em meio ao capitalismo tardio. Como veremos, as visões dos autores sintetizam duas das principais e mais recorrentes perspectivas críticas através das quais estudiosos tradicionalmente abordaram a temática cinematográfica e a indústria cultural em geral. Em Benjamin encontramos reflexões sobre o cinema marcadas por uma postura em geral otimista, porém atentando para a dialética inerente às novas técnicas

reprodutivas e às conseqüentes novas configurações de arte não-aurática. Por outro lado, observamos em grande parte dos escritos de Adorno sobre o tema uma crítica ferrenha às constatações positivas de Benjamin, sendo que o autor, fortemente tensionado com a indústria do entretenimento, recorrentemente exemplifica através do cinema as principais mazelas intrínsecas ao desenvolvimento da indústria cultural.

Walter Benjamin: Cinema e o fim da Aura

Walter Benjamin, visto por muitos como a personalidade mais enigmática do grupo dos frankfurtianos, nasceu em Berlim em 1892. Sua carreira acadêmica perpassou diversas universidades, principalmente na Alemanha e Suíça, sendo que as principais temáticas abordadas em seus trabalhos até o início da década de 1930 giravam em torno da crítica da arte na Alemanha dos séculos XVIII e XIX e reflexões sobre a filosofia da história. Com a ascensão do nacional socialismo na Alemanha, por ser de ascendência israelita, em 1935 Benjamin se viu na necessidade de refugiar-se em Paris. Com o apoio de dirigentes do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt - que no período havia se instalado temporariamente na capital francesa -, Benjamin escreveu em 1936 um de seus mais célebres ensaios, "*A Obra de Arte na Era da sua reprodutibilidade técnica*", sob a forte influência do dramaturgo marxista Bertolt Brecht. Neste, estão contidas as principais reflexões do autor em relação à arte cinematográfica, de forma que, tendo em vista os objetivos do presente trabalho, tomaremos o ensaio como principal referência do filósofo para nossas discussões.

Em *A Obra de Arte na Era da sua reprodutibilidade técnica*, entendida por Benjamin como primeira teoria

materialista da arte (ARANTES, 1980), o autor apresenta os impactos sobre a percepção da obra de arte resultantes das formas de reprodução técnica surgidas no decorrer do século XIX. Para ele, no início do século XX tornaram-se observáveis no âmbito cultural – na superestrutura – as modificações nas condições de produção material ocorridas durante a segunda metade do século XIX, na forma de mecanismos de reprodução massiva de obras artísticas. Tais transformações teriam atuado sobre a arte de forma a destruir sua “aura”, ou seja, sua unicidade, testemunho histórico, autenticidade, pertencimento a uma tradição, o *hic et nunc* da obra, presentes unicamente no original.

Benjamin salienta que a reprodução da obra de arte sempre existiu, seja na forma de cópias feitas por parte de discípulos a título de exercício, produzidas por mestres visando à maior difusão da peça ou desenvolvidas por falsários buscando ganhos materiais. Todavia, as técnicas de reprodução são fenômenos relativamente novos. Destas, o autor enfatiza o surgimento da litografia no início do século XIX e o fato da mesma ter permitido às artes gráficas tanto uma reprodução mais fiel, quanto o comércio das reproduções em série e um maior dinamismo na produção de novas obras. O autor afirma que não demorou mais que “algumas dezenas de anos” para que a litografia fosse superada por uma nova técnica, a fotografia. Esta, pela primeira vez, apartou a mão das tarefas artísticas essenciais, substituindo-a por aparatos mecânicos e pelo olhar. Na técnica fotográfica já estaria contido o germe do cinema, exemplo maior de como, com o advento do século XX, as técnicas de reprodução não só modificaram profunda e permanentemente as formas de se observar e entender as obras do passado, como se

impuseram como novas formas originais de arte.

As formas de reprodução técnica da obra de arte teriam destacado do campo da tradição o objeto reproduzido, substituindo a existência única da obra por uma existência serial (BENJAMIN, 1980, p.8). Neste processo, as funções da arte também foram transformadas. Anteriormente as obras eram observadas sob o prisma do seu valor de culto, ou seja, ao serem intrinsecamente relacionadas com a magia e a religião, o importante seria que os objetos artísticos existissem, e não que fossem vistos. À medida que as obras se emancipam de seu uso ritualístico, há uma mudança na fundamentação de seu valor, entendido agora com base na sua exponibilidade, de forma que, na modernidade, a arte existe para ser observada e fruída. Com a destruição da aura, a arte se emancipa de sua existência parasitária, de seu valor teológico, aproximando-se do público e de uma estética mais participativa. Surge então o cinema, visto por Benjamin como o melhor exemplo para análise das reformulações da percepção humana, da arte e de suas funções, promovidas pelas técnicas de reprodução que tomam parte nos séculos XIX e XX.

O cinema, enquanto arte não-aurática por excelência, seria a forma artística mais afinada com os anseios das massas modernas. Isso porque, como assinala o autor,

Encontramos hoje, com efeito, dentro das massas, duas tendências igualmente fortes: exigem, de um lado, que as coisas se lhe tornem, tanto humana como espacialmente, “mais próximas”, de outro lado, acolhendo as reproduções, tendem a depreciar o caráter daquilo que é dado apenas uma vez. (BENJAMIN, 1980, p. 9)

A própria natureza da arte cinematográfica aponta para a satisfação destes anseios, promovendo

uma mudança qualitativa na relação entre as massas modernas e a arte. A técnica de produção de filmes não só permite como exige a difusão da obra em escala massiva, através de reproduções idênticas (KONDER, 1999). Isso se deve aos grandes investimentos de capital necessários para a produção de um filme, de forma a tornar impossível que a obra permaneça reduzida a uma única fita de celulóide, fora do alcance do grande público pagante. Cinema e reprodutibilidade técnica são inseparáveis. Logicamente, por um ponto de vista material, a cópia aproxima o objeto dos espectadores: posso assistir a um mesmo filme em diversos locais, ao passo que, por exemplo, uma grande obra arquitetônica tal qual uma igreja barroca do século XVII permanecerá unicamente em uma determinada localidade. Igualmente, uma cópia possibilita uma quantidade incalculável de exibições do mesmo filme, permitindo “aparições” repetidas de uma mesma obra, em oposição àquilo que “é dado apenas uma vez”.

O caráter coletivo do cinema é outra de suas características definidoras. O filme é uma produção coletiva endereçada para as multidões, em consonância com as demandas do indivíduo moderno, o homem-massa (TOMAIM, 2004, p. 103). Em contrapartida, o fato da arte pictórica não servir-se a uma recepção coletiva explicaria sua decadência na modernidade. Seria o mesmo que afirmar que, ao contrário de um quadro, que deve ser apreciado por uma ou poucas pessoas, o cinema deve ser apreciado por uma coletividade, e as reações dos indivíduos diante do filme são condicionadas pelo caráter coletivo delas, não simplesmente pela soma das reações individuais mas pelo seu controle mútuo (VIANA, 2006). Tais reações das massas, que segundo a análise benjaminiana seriam retrógradas diante de um quadro de Picasso, tornam-

se progressistas diante de um filme de Chaplin.

Apesar de Benjamin se dedicar a uma análise formal do cinema, o autor recorre ao conteúdo dos filmes produzidos nas primeiras décadas do século XX na Rússia para explicitar essa natureza coletiva/participativa da arte cinematográfica e suas potencialidades quando apropriada pelas massas. No cinema soviético, por exemplo, nos filmes de Dziga Vertov, muitos dos intérpretes não são atores, mas pessoas comuns desempenhando seus próprios papéis diante das câmeras (estratégia que seria também empregada pelo cinema neorealista italiano no pós-guerra). Assim, ao diminuir a distância entre público e autor, inserindo aquele no processo de produção da obra de arte, o cinema estaria realizando o direito à visibilidade do ser humano comum e, com isso, apresentando um aspecto de realidade mais livre de manipulações que qualquer outra forma de arte². Ampliando a análise para além do caso soviético, o caráter participativo do cinema se evidenciaria de maneira mais sutil através da relação direta do espectador cinematográfico com o próprio modo de produção do filme. Isso significa dizer que, logicamente, o público vê o objeto representado na tela pelo mesmo ponto de vista que o aparelho utilizado na produção, no caso, a câmera. O olhar do homem e do aparelho unem-se agora em uma perspectiva única, a objetiva cinematográfica³.

Apesar de observar as potencialidades do caráter coletivo do cinema - característica que o torna um “utensílio político” valioso -, Walter Benjamin adverte que este só poderá exercer sua função progressista quando liberto da exploração capitalista, o que se daria apenas através do controle do capital cinematográfico por parte do proletariado. Caso contrário, este seria utilizado por movimentos

reacionários, tais quais o fascismo, que materializariam nas telas discursos totalitários.

Para Benjamin, “a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1987, p.169), ou seja, o caráter perceptivo da sociedade vem sofrendo constantes alterações de acordo com as modificações em suas tecnologias e modos de vida. Para apresentarmos o argumento do autor, que afirma que a linguagem cinematográfica trata-se da arte mais afinada com os anseios da era perceptiva moderna, temos que primeiramente explicitar a noção benjaminiana de experiência de choque.

Segundo o filósofo alemão, o cotidiano do homem moderno, mergulhado nas megalópoles, não deixa espaço para nenhuma forma de contemplação. O dinamismo da infinidade de imagens que alvejam o indivíduo nas grandes cidades torna a rapidez e a ausência de elaboração mais profunda, ou seja, o choque, a tônica da vivência moderna. Com isso, cabe à arte que busca alcançar esse público moderno não negar a realidade do choque, mas oferecer-lhe a “experiência do choque”. O autor observa na arte dadaísta e na sua negação da contemplação através da “agressão”, seja na pintura ou na literatura, uma das primeiras tentativas de responder aos apelos perceptivos modernos. Porém, apenas o cinema alcançou em sua plenitude a estética do choque. Como coloca Tomaim,

Ao oferecer a essa nova sensibilidade, que se configura no mundo moderno, uma arte que tem por essência a sucessão brusca e rápida de imagens, fragmentos que se impõem ao espectador como uma seqüência de choques, interrompendo-lhe a capacidade de associação de idéias, o cinema é, como afirma Benjamin, o instrumento que efetiva a estética do choque (2004, p. 110).

O filme, enquanto sucessão de imagens que impossibilita a contemplação e interrompe a associação de idéias, caracteriza-se não apenas como o melhor meio de comunicação para se dirigir ao homem moderno, como também um educador desse mesmo homem. O espectador cinematográfico aprende com o filme que a experiência moderna se baseia na descontinuidade, treinando seu aparelho perceptivo para defender-se dos perigos inerentes às experiências de choque presentes no cotidiano dos grandes centros urbanos. O cinema é “o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados” (HANSEN, 2001, p.502 apud TOMAIM, 2004, p. 118).

Para Benjamin, a ruptura das estruturas associativas do público promovida pelo cinema dá origem a uma nova forma de relação entre público e objeto. Enquanto a arte aurática demandava do espectador uma postura de recolhimento, contemplativa, a arte não-aurática (em sua melhor expressão, no cinema) se associa com uma receptividade distraída, porém mais próxima e crítica da obra, que agora não impõe nenhuma forma de autoridade sobre o espectador. Emerge então a figura do “crítico distraído” que, desinteressado por aquilo que a pintura aurática pode lhe proporcionar, devido às suas características perceptivas modernas, é incapaz de julgá-la, porém, diante de um filme, se coloca a avaliar a qualidade da obra. O filósofo alemão apresenta o exemplo da receptividade distraída e baseada no hábito relacionada com a arquitetura, defendendo que a estética pode ser assimilada em mais de um tipo de estado de atenção. Sendo assim, para Benjamin a distração seria o meio ou a atmosfera em que o choque da revelação pode ocorrer.

Pelo ponto de vista benjaminiano, a linguagem cinematográfica, mais que educar o homem moderno à vida contemporânea e reformular as relações entre público e arte, abre um leque de possibilidades visuais ímpar, o que ele denomina “inconsciente visual”. A câmera expõe, através de técnicas como o zoom, a câmera lenta e os ângulos artificiais, uma realidade engrandecida que escaparia da percepção visual normal, acarretando assim em um aprofundamento da percepção humana. Segundo o autor, “Ela [a câmera] nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo” (BENJAMIN, 1980, p. 23).

Como forma de concluirmos essa exposição geral das visões de Walter Benjamin acerca do cinema, cabe apresentarmos uma última função a qual o filme se serviria: enquanto instrumento terapêutico das massas. De acordo com o autor,

Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. (BENJAMIN, 1987, p. 190)

Ou seja, o cinema permite uma apropriação coletiva das visões de mundo psicóticas ou oníricas. Isto se dá principalmente através da construção de “personagens do sonho coletivo”, como o próprio camundongo Mickey, dos estúdios Disney. Devido às tensões quase insuportáveis impostas sobre as massas modernas pela tecnização sem precedentes, os filmes permitem uma válvula de escape para a explosão terapêutica do inconsciente. Como coloca

Viana (2006), por um ponto de vista psicanalítico, essa proposição de Benjamin corresponde ao mesmo que se pensar que filmes violentos permitem que pessoas descarreguem sua agressividade de forma imaginária, com efeito de sublimação (em sua concepção freudiana). Sendo assim, a hilariedade coletiva provocada por personagens como aqueles dos filmes Disney representaria a “eclosão precoce e saudável” da psicose das massas modernas que, de outra forma, se materializaria destrutivamente.

Apresentaremos a seguir algumas constatações de Adorno acerca do cinema. Como na exposição das visões de Walter Benjamin, não pretendemos de forma alguma esgotar as análises possíveis sobre as abordagens do tema nos escritos de Theodor Adorno. Buscamos unicamente evidenciar os aspectos gerais das percepções deste rico filósofo em relação à linguagem cinematográfica, apontando como seus argumentos em geral distanciam-se das noções propostas pelos escritos benjaminianos, porém sem caracterizar uma completa polarização de idéias em relação àquele, como tradicionalmente se imagina.

Adorno: O cinema como vilão (?)

Theodor Wiesengrund-Adorno nasceu em Frankfurt, no ano de 1903. Uma constante em sua extensa produção teórica diz respeito à temática musical, foco de estudos tais quais *A Situação Social da Música* (1932), *Sobre o jazz* (1936) e *Sobre o Caráter Fetichista da Música e a Regressão da Audição* (1938). Sua sólida formação na área, decorrente de seus estudos sobre composição musical feitos em Viena, daria origem, na década de 1960, a análises pioneiras das trilhas sonoras no cinema. Assim como grande parte dos intelectuais organizados em torno do Instituto

de Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt, Adorno tinha ascendência judia. Por conta disso, com a ascensão do nacional socialismo na Alemanha da década de 1930, o filósofo foi obrigado a refugiar-se na Inglaterra. Posteriormente, já em 1938, o autor exilou-se nos Estados Unidos, onde passou a estudar, em colaboração com autores tais quais Paul Lazarsfeld e Max Horkheimer, os meios de comunicação de massa, em especial a indústria radiofônica e cinematográfica. Data desse período de estadia na América do Norte um de seus principais trabalhos, o clássico *Dialética do Esclarecimento*, escrito em conjunto com Max Horkheimer entre 1940 e 1944. É também nessa época que o filósofo alemão tem a oportunidade de acompanhar de perto o funcionamento da indústria cinematográfica, já que passa a residir não muito longe de Hollywood. Diferentemente de Benjamin, que concentra suas principais visões sobre a temática cinematográfica no ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, as reflexões de Adorno acerca do cinema encontram-se diluídas em diversos de seus textos. Tendo em vista os objetivos do presente trabalho, nos aprofundaremos especificamente na análise de *A indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas* (um dos capítulos de *Dialética do Esclarecimento*, escrito com Horkheimer). Como aponta Loureiro (2003), a rigor, qualquer análise sobre o julgamento adorniano à indústria cinematográfica tem como forçosa a consideração de tal texto.

Em *A indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas*, encontramos o primeiro emprego do termo “indústria cultural”. Adorno e Horkheimer observam o mesmo processo que Benjamin havia apontado anteriormente: a emancipação das artes em relação às funções e finalidades religiosas no período moderno, parte da transformação social

mais ampla de passagem do mito à razão, promovida pelos ideais Iluministas. Porém, diferentemente de Benjamin, os autores de *Dialética do Esclarecimento* percebem que, com o desenvolvimento das técnicas industriais de produção no século XIX, as artes vêem-se submetidas a uma nova servidão no século XX: às regras de mercado do capitalismo tardio e à sua ideologia. Para Adorno, o tecnicismo exacerbado que se apresenta após a segunda revolução industrial nos diversos âmbitos das sociedades capitalistas alcança, no século XX, o campo artístico, que até então havia existido distanciado do sistema social. Com isso, os meios de comunicação de massa que emergiram do mundo industrial moderno, tais quais o rádio, as revistas de grande circulação e principalmente o cinema, caracterizariam não formas autênticas de arte, mas apenas negócios, interessados unicamente na produção em série de produtos ditos culturais e no consumo massivo e acrítico destes. Como aponta Arantes (1980, p.8),

A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico, qual seja, o de portadora da ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo o sistema. Aliada à ideologia capitalista, e sua cúmplice, a indústria cultural contribui eficazmente para falsificar as relações entre os homens, bem como dos homens com a natureza, de tal forma que o resultado final constitui uma espécie de antiiluminismo.

Ou seja, Adorno entende que os meios de comunicação que se servem das técnicas de reprodução mecânica compõem um sistema coeso que tem como objetivo, entre outros, conter o desenvolvimento da consciência das massas, impossibilitando que estas vislumbrem as reais relações sociais de produção nas quais se inserem e que as vitimam. Segundo o

filósofo, os produtos dessa indústria cultural, por serem desenvolvidos visando unicamente o lucro financeiro, ao contrário da busca por fruição e elevação que caracteriza a verdadeira arte, não podem ser considerados produções de valor estético. Surge então o cinema, destacado por Adorno como o “carro-chefe” dessa indústria da cultura.

Nos escritos adornianos da década de 1940, fica evidente a vinculação entre as discussões sobre cinema e o quadro mais geral da indústria cultural. A sétima arte - expressão que certamente não seria empregada com o consentimento de Adorno -, é abordada repetidas vezes como exemplo privilegiado para o entendimento da lógica de funcionamento da indústria cultural como um todo, sendo o filme sonoro apontado como o produto “mais característico” desse sistema, ao qual o autor não concede o estatuto de arte. Como aponta Silva (1999, p. 117), “a cada tópico do ataque de Adorno à indústria cultural, quase a cada página no caso do capítulo da *Dialética do Esclarecimento*, o cinema comparece apenas para exemplificar o que Adorno está criticando”.

É proveitoso ressaltar que as visões marcadamente pessimistas que o autor tem em relação ao cinema foram elaboradas tendo como objeto de análise o cinema americano hegemônico, do qual se encontrava muito próximo no período de seu exílio. Dessa forma, podemos dizer que Adorno tende a ontologizar certas características historicamente constituídas de uma forma específica de cinema, a saber, o hollywoodiano, o que o leva a vilipendiar o cinema como um todo, pautado por uma noção de determinismo técnico que impossibilitaria o aparato cinematográfico de produzir nada mais que lixo cultural e ideológico. Nesse sentido, como discutem outros autores (SILVA, 1999; WALDMAN, 1977),

uma ressalva necessária diz respeito ao fato dos juízos adornianos sobre o cinema em geral na verdade se referirem apenas ao cinema hollywoodiano médio e que seu esquema de abordagem do tema se aproxima de uma operação de sinédoque, figura retórica na qual se toma a parte pelo todo (SILVA, 1999, p. 119).

A negligência de Adorno em relação aos movimentos cinematográficos alternativos, que tomavam parte no cenário europeu do início da década de 1940, é uma das principais problemáticas de suas visões sobre o tema. Claramente, as alegações do autor, que afirma que o cinema atuaria unicamente de forma a aprofundar as mazelas decorrentes do desenvolvimento da indústria cultural - reforçando o *status quo*, regredindo as condições de recepção estética de seus públicos, diminuindo as possibilidades de emergência de uma razão crítica, etc - não podem ser mecanicamente aplicadas às experiências cinematográficas independentes européias. O “gritante” silêncio do filósofo em relação a esses casos que fogem à regra traçada à imagem e semelhança do cinema comercial estadunidense também não pode ser atribuído a uma imaginada dificuldade de acesso do autor aos filmes de maior pretensão estética e emancipatória produzidos até o período, visto que estes já eram amplamente conhecidos no meio cinematográfico norte-americano à época. Dessa forma, como coloca Silva (1999), devemos admitir uma ausência em Adorno do ímpeto de se aprofundar na história do cinema, seja por falta de apreço pelo tema ou pela vontade de manter uma aparente coerência interna na sua teoria geral da indústria cultural, que poderia ser abalada por casos de cinema claramente oposicionistas aos padrões hegemônicos norte-americanos.

De qualquer forma, talvez a maior contribuição

das percepções de Adorno sobre a linguagem cinematográfica decorra exatamente de suas limitações, no sentido de suas análises atuarem de forma a desvelar o caráter ideológico e reificado especificamente dos filmes comerciais hollywoodianos, sendo estes os mais apreciados e consumidos pelo grande público e, por conseguinte, artefatos de extrema importância para o entendimento mais amplo das complexas relações entre indústria cultural e sociedade.

Uma das críticas mais eloqüentes à mercantilização da cultura, presente no segundo Excurso de *Dialética do Esclarecimento*, é direcionada à dita impressão da realidade promovida pelo cinema. O filósofo alemão recorre ao conceito de “esquematismo” em Kant, utilizado para designar o procedimento mental de categorização de nossas percepções sensíveis. De acordo com Adorno, o filme sonoro rearranja na grande tela o mundo empírico de acordo com seus interesses, influenciando no modo como percebemos a realidade sensível. Sendo assim, cria a ilusão de um mundo que não corresponde àquele que nossa consciência pode espontaneamente perceber, mas ao que interessa ao sistema econômico e político no qual a indústria cultural se insere e da qual é cúmplice (DUARTE, 2004). Como coloca Adorno (2009, p. 10), “a vida não deve mais, tendencialmente, poder se distinguir do filme sonoro”.

Em uma oposição mais direta a Benjamin, Adorno critica a constituição objetiva da obra fílmica e a dita estética de choque promovida pelo cinema. Se por um lado a apreensão adequada do filme exige do espectador rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, por outro, é construída de modo a paralisar qualquer tipo de imaginação e atividade mental mais complexa, caso o público não queira perder os fatos que se apresentam

velozmente à sua frente. Onde Walter Benjamin reconhecia uma forma progressista de receptividade distraída, Adorno vê evasão e inibição da atividade intelectual do espectador. O que para Benjamin era um campo fértil para a emergência da figura do crítico distraído, para Adorno é recepção mecânica e acrítica.

Assim como o autor de *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, Adorno reconhece um caráter pedagógico no cinema, principalmente nos desenhos animados. Recorrendo a conceitos psicanalíticos, Adorno afirma que tal gênero cinematográfico muitas vezes materializa uma espécie de sadomasoquismo, que se expressa na contínua violência sofrida pelos *cartoons* nas grandes telas, uma “crueldade organizada” que se insere em uma atmosfera de hilariedade friamente arquitetada pelos produtores e censores da indústria cultural. Como afirma o autor,

Se os desenhos animados têm outro efeito além de habituar os sentidos a um novo ritmo, é o de martelar em todos os cérebros a antiga verdade de que o mau trato contínuo, o esfacelamento de toda resistência individual, é a condição da vida nesta sociedade. (ADORNO, 2009, p. 20)

Ou seja, o filósofo sugere que as agressões sofridas por personagens como o Pato Donald, dos estúdios Disney, têm como objetivo mostrar como os “infelizes” – opositores da ideologia dominante - são subjugados na realidade, habituando as pessoas, desde as tenras idades, a esse tipo de procedimento. Nesse sentido, as animações atuam de forma a legitimar o uso da força por parte dos mais fortes (em termos físicos, culturais ou econômicos), *conditio sine qua non* para o mantimento do *status quo*.

Até aqui, vislumbramos em linhas gerais a abordagem adorniana do cinema. Como vimos, seus

argumentos em *A indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas* são marcados por um tom fortemente depreciativo em relação aos filmes, de forma que poderíamos caracterizá-los como unilaterais. Uma relativa inflexão a essa crítica inapelável em relação ao cinema só viria a ocorrer em alguns escritos da década de 1960, dois dos quais abordaremos brevemente.

No artigo “*Notas sobre o filme*” (1966), Adorno discute aspectos da estética do cinema, admitindo a possibilidade do mesmo vir a ser arte emancipada, suavizando as regras rígidas presentes nos textos da década de 1940, pelas quais o cinema, enquanto carro-chefe da indústria cultural, era irreconciliável com a arte (SILVA, 1999, p.121). O texto, uma defesa ao Novo Cinema Alemão e um ataque ao “cinema do papai”, avalia positivamente figuras como Antonioni, Chaplin e os signatários do manifesto de *Oberhausen*, tais quais os diretores Alexander Kluge e Edgar Reitz.

Porém, o maior reposicionamento do filósofo alemão em relação à linguagem cinematográfica se dá em 1969, mesmo ano de sua morte, na reedição do livro *Composição para os filmes*, escrito em conjunto com Hanns Eisler em 1944 e publicado pela primeira vez em 1947 nos Estados Unidos, sem a assinatura de Adorno. Na edição de 1969, Adorno restitui sua autoria e, com isso, adiciona a seu trabalho teórico sobre o cinema uma nova perspectiva crítica. No texto, em oposição à condenação anterior do cinema como vista em *Dialética do Esclarecimento*, que parecia se basear em um determinismo técnico inerente ao aparato cinematográfico que imporia a qualquer filme qualidades regressivas, vemos uma acentuada inflexão, no sentido do autor enfatizar os usos do cinema em meio ao capitalismo tardio. Adorno e Eisler contrapõem o potencial estético do cinema com

os usos empobrecedores que as grandes empresas de entretenimento, sob a égide da busca incessante pela maximização dos lucros, fazem dele. Dessa forma, há uma aproximação da noção benjaminiana de “capital cinematográfico”, que coloca o cinema como ferramenta valiosa que, nas mãos de grupos certos, poderia contribuir para a emergência de uma sociedade mais livre e cumprir com seus potenciais estéticos.

À guisa de conclusão

Sendo assim, podemos finalizar essa breve apresentação das abordagens do cinema por duas das mais destacadas vozes da crítica cultural do século XX afirmando que, apesar de em uma primeira aproximação as visões dos dois autores parecerem se opor, ao nos aprofundarmos na análise percebemos aproximações diversas.

Ambos os filósofos parecem observar um mesmo processo sócio-histórico mais amplo do qual o cinema seria sintomático, a saber, o declínio da religião e a aproximação dos mecanismos técnicos de produção em relação ao campo artístico. Walter Benjamin observa esse processo - que em seu trabalho dá o nome de “declínio da aura” -, com bons olhos, entendendo que a reprodução técnica das artes democratizaria o acesso a criações que, até então, poucos poderiam conhecer. Sua visão otimista em relação ao cinema (a arte que responderia aos anseios modernos por caracterizar o golpe derradeiro para a destruição da aura), se baseia na noção benjaminiana de destruição (barbárie) como condição de possibilidade para a evolução humana. Para ele, apenas a destruição da aura possibilitaria o surgimento da nova arte, afinada com os anseios perceptivos do homem moderno.

Porém, seus argumentos não podem ser entendidos como apologias ao cinema, cegas à dialética inerente a uma linguagem que se desenvolve no bojo de uma sociedade capitalista⁴.

Já Adorno, em seu trabalho com Max Horkheimer, apresenta uma crítica ferrenha à indústria cultural como um todo e ao primeiro de seus “meios característicos”, o cinema. O filósofo entende que, com a destruição da aura, a arte não se democratizou, mas foi assimilada ao sistema hegemônico, transformando-se em discurso ideológico e fonte de alienação. Uma inflexão, no sentido de uma reconsideração do estatuto estético do cinema, que se aproxima mais claramente das noções benjaminianas, só surgiu na década de 1960. Porém, apesar de tardios, tais textos desautorizam a popular noção de que Adorno condenou implacavelmente a linguagem cinematográfica.

Portanto, podemos afirmar que as posições de ambos os autores sobre o cinema, em suas divergências e aproximações (as primeiras mais recorrentes, de fato) espelham a natureza dialética e apórica da própria linguagem cinematográfica. Uma forma artística que, ao mesmo tempo que se desenvolve no seio de uma indústria exemplar para observarmos - como fizeram os autores aqui analisados - a inserção da lógica do capital no campo das artes, produz por vezes artefatos culturais de inegável valor estético e potencial questionador. Ao concebermos a dialética enquanto o processo de contraposição e reconciliação de visões conflitantes, podemos compreender as posições de Adorno e Benjamin não apenas no nível da dicotomia rígida que se mostra na superfície, mas enquanto uma unidade que, apesar de requerer uma análise mais pormenorizada para se tornar observável, se mostra extremamente rica e frutífera para o debate sobre o cinema.

Notas:

¹ Agradeço à professora Maria Cecília Turatti pela orientação e a Desiree Falaschi pelo amor, companheirismo e por cantar enquanto escrevo.

² Essa defesa de uma estética participativa por Walter Benjamin é mais direta e profundamente apresentada em “*O autor como produtor*”, uma conferência pronunciada pelo filósofo no Instituto para o Estudo do Fascismo em 1934.

³ A título de exemplo, podemos novamente ressaltar Dziga Vertov e seu célebre *Um Homem com uma Câmera* (1929), no qual observamos a associação direta entre a câmera e o olho humano.

⁴ Em carta a Adorno, datada de 9 de dezembro de 1938, Walter Benjamin deixa evidente seu reconhecimento das possibilidades de assimilação do cinema pelo poder hegemônico: “Fica cada vez mais claro para mim que é preciso considerar o lançamento do filme sonoro como uma ação da indústria destinada a destruir o primado revolucionário do filme mudo, que suscitava mais facilmente reações de difícil controle e politicamente perigosas” (MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*, p. 154).

Referências Bibliográficas:

ADORNO, T. W. ; HORKHEIMER, M. A Indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: *Indústria cultural e sociedade* / Theodor W. Adorno; seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. — São Paulo: Paz e Terra, 2009.

ARANTES, Paulo Eduardo. “Vida e Obra”. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. *Textos Escolhidos* – Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. Tradução de José Lino Grunnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. *Textos escolhidos* – Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. Tradução de José Lino Grunnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. 3ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 1).

DUARTE, R. A. P. Adorno/Horkheimer: *Dialética do esclarecimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LOUREIRO, R. Educação e cinema no GT 16 da ANPED: considerações sobre o cinema em Adorno e Benjamin. Poços de Caldas: ANPED, CD-rom, 2003, GT16.

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

TOMAIM, Cássio dos Santos. Cinema e Walter Benjamin: Para uma vivência da descontinuidade. *Revista Estudos de Sociologia*. Araraquara, 16, 101-122, 2004.

VIANA, Nildo. O Cinema segundo Walter Benjamin. *Revista Eletrônica Espaço Acadêmico*, v. 66, p. 01-08, 2006.

WALDMAN, Diane. "Critical theory and film: Adorno and 'The culture industry' revisited". *New German Critique*, nº 12, 1977, pp. 39-60.