

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170107-2022-69-78>

Recebido em 02/06/2022. Aprovado em 16/06/2022.

CONTRIBUIÇÕES ADORNIANAS NO RECONHECIMENTO DE UM CINEMA EMANCIPADOR ADORNIAN CONTRIBUTIONS IN THE RECOGNITION OF AN EMANCIPATING CINEMA

Pollyanna Rosa Ribeiro*

Keyla Andrea Santiago Oliveira**

Resumo: *Embora o cinema possa ser situado em uma indústria cultural, produzido como uma mercadoria que segue as tipificações para ser consumida pelas massas, o intuito deste trabalho é levantar, a partir do referencial da Teoria Crítica adorniana, as possibilidades de um filme constituir-se como uma obra de arte. Como tal, desde sua produção, pode romper com os estereótipos e ser constituído em multideterminações, inclusive estéticas, em teor emancipatório e de caráter resistente. O desenvolvimento desta discussão será ancorado em Adorno (2003, 2018), Adorno e Horkheimer (2014), Chaves (2015), Loureiro (2012), Rezende (2010). A partir de um paralelo entre dois filmes, um típico produto comercial e outro, de mesma temática, mas que consideramos obra de arte, visualizamos como estética e conteúdo filmicos se apresentam nessa perspectiva.*

Palavras-chave: *Educação. Cinema. Teoria crítica. Resistência. Indústria cultural.*

Abstract: *Although Cinema can be situated in a cultural industry, produced as a commodity that follows the typifications to be consumed by the masses, the purpose of this work is to raise, from the framework of Adorno's Critical Theory, the possibilities for a film to constitute itself like a work of art. As a work of art, since its production, it can break with stereotypes and be constituted in multiple determinations, including aesthetic ones, in an emancipatory and resistant character. The development of this discussion will be anchored in Adorno (2003, 2018), Adorno and Horkheimer (2014), Chaves (2015), Loureiro (2012), Rezende (2010). From a parallel between two films, a typical commercial product and another, with the same theme, but which we consider a work of art, we visualize how aesthetics and film content are presented in this perspective.*

Keywords: *Education. Cinema. Critical theory. Resistance. Cultural industry*

INTRODUÇÃO

Desde sua origem, o cinema tem sido tomado como objeto de reflexão de vários espaços que também se dedicam ao seu uso no próprio campo cinematográfico, jornalístico, publicitário, educacional, filosófico etc. Diferentes abordagens também se ocupam em analisar os filmes, cada qual em uma perspectiva.

* Mestra em Educação e Doutoranda em Educação pela Universidade Federal de Goiás. Professora do curso de Pedagogia da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Email: pollyanna.rosa.ribeiro@gmail.com.

** Doutora em Educação pela Universidade Federal de Goiás. Professora da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

A Teoria Crítica se estabelece nesse contexto como um fundamento que permite compreender os meandros da particularidade histórica capitalista que também edificam a cultura e a indústria cultural. Mesmo que a produção intelectual de Adorno e Horkheimer date de mais de 80 anos, em um contexto no qual a globalização e a tecnologia não eram tão intensificadas e arraigadas como na contemporaneidade, suas ideias ainda são vigorosas, pois conseguem revelar a natureza, a dinâmica e como as relações capitalistas ganham robustez em diferentes aspectos.

No entanto, essa construção não se dá sem tensões, visto que o movimento dialético da vida pressupõe o contraditório em que coexistem produtos fílmicos mercadológicos e produtos fílmicos artísticos. Então, quais as faces do cinema apontadas por Adorno? Quais determinações estruturam um filme como arte? Como mediador cultural, quais as finalidades desse tipo de cinema que destoa daqueles padronizados e adequados à indústria cultural? Como reconhecer uma produção mercadológica e um filme artístico? Essas indagações não visam esgotar-se neste artigo, e sim mobilizar a construção de um percurso de estudo.

A Teoria Crítica da Escola de Frankfurt já tem uma longa trajetória e cada vez mais amplia seu escopo de análise; porém, o exercício aqui proposto perpassa o recorte de um tema, no caso, o cinema, que resiste à racionalidade da indústria cultural, e a busca por sua compreensão a partir do retorno ao pensamento de Theodor Adorno.

A LEITURA ADORNIANA SOBRE O CINEMA: A POSSIBILIDADE DA RESISTÊNCIA

A pensarmos a própria constituição fílmica e o conjunto de técnicas empregadas para concatenarem a imagem ao som, o modo como os quadros e as cenas são encadeados uns aos outros, dentre outros elementos que formam o movimento típico do filme, não podemos ignorar como estes implicam os espectadores no visionamento. E esses muitas vezes não só acompanham o filme, mas são por ele impregnados e orientados. A forma e o conteúdo se enlaçam de tal maneira que tendem a esse efeito de envolver quem o assiste, ainda mais se estivermos falando do filme exibido na sala de cinema que, com suas especificidades de audiência coletiva, na sala escura, tela grande e equipamento de áudio próprio, pode repercutir ainda mais em quem participa do evento. Para Adorno,

O facto dos filmes propiciarem modelos de comportamento colectivo não é apenas uma nova imposição da ideologia. Pelo contrário, esse carácter colectivo é imanente aos elementos nucleares do cinema. Os movimentos que o filme apresenta são impulsos miméticos que, previamente a todo e qualquer conteúdo e significado, incitam os espectadores e ouvintes a entrarem na cadência como numa marcha militar. (ADORNO, 2003, p. 187).

Esse efeito de juntar e conduzir o grupo, que está inscrito na própria forma cinematográfica, é muitas vezes potencializado na produção da adesão ideológica. Por isso é que o domínio dos elementos técnicos com uma lógica conformista é tão utilizado pela indústria cultural na manipulação do consumidor, pois, em qualquer circunstância, conformista ou emancipatória, o produto cultural determina a forma de uso e de compreensão.

Buscar o inusitado, afastar-se da padronização do filme mercadoria –calcado em tipificações e artifícios utilizados exaustivamente pela indústria cinematográfica que resultam na construção de um todo fundamentado na repetição, na simplificação e na explicitação de um significado– é uma intencionalidade que também demanda conhecimento técnico e estético para que se realize como feito. Desse modo, “o filme emancipado terá que arrancar o seu carácter colectivo a priori aos mecanismos dos efeitos inconscientes e irracionais e pô-los ao serviço da intenção emancipadora” (ADORNO, 2003, p. 187).

No texto “Arte e Conhecimento”, Rezende (2010) reflete sobre a arte em geral, dada a qualidade da discussão por ela tecida. Tomamos então seus preceitos relacionando-os a um tipo pouco comum de cinema que de fato se configura como arte, o cinema que é constituído pela resistência à racionalidade mercadológica. As mediações socioculturais subsidiam a formação do sujeito integral. Nesse bojo, a arte é um componente muito relevante e seus produtos culturais são mediadores desse processo formativo.

Mas o que nos vincula a um filme e faz com que nos reconheçamos nele? Seguindo o raciocínio de Rezende (2010), podemos depreender que o filme emancipador é aquele que evidencia o que é presente em cada um de nós: a fragilidade, o sofrimento, os afetos, o inusitado, a criação, enfim, a humanidade que habita a todos. Por isso, esse produto cultural específico tem “sua função universalista e sua função social de resistência, de propositura do novo, e, portanto, de formação” (REZENDE, 2010, p. 79).

O movimento, a sequencialidade, a mobilização do ponto de vista e o trabalho da montagem são elementos técnicos e estéticos cuidadosamente pensados para que não se siga o fluxo comercial que promete a ilusão do entretenimento e o alcance da felicidade. Um elemento que raramente se apresenta nas produções fílmicas é o componente alegórico, pois ele remete a algo próprio da condição humana, revelando as ambivalências, a dor, o sofrimento, a vulnerabilidade, o desamparo e a ameaça à vida. Por isso, os filmes comerciais são destituídos de alegoria, que é uma percepção que não se deixa cristalizar. Logo, a alegoria é justamente o que revela as determinações, as contradições, toca a universalidade que está em todos nós, portanto, é revolucionária ao desvelar as fragilidades humanas.

Desse modo, um filme emancipador também é atemporal, sua técnica tem um teor subversivo, não tem compromisso ou fidelidade em reproduzir a realidade. Ao contrário, evidencia a realidade recortada pela câmera de modo livre das amarras, questiona o lugar comum, abre possibilidades de construção de algo inaugural, tornando-se, por isso mesmo, marcante. Com Rezende, podemos chamar esse fator de autonomia do produto artístico.

Sendo assim, essa expressão artística de que um filme não confirma a realidade, não busca sua reprodução, é não aderente. Ao contrário, permite ver o que pouco percebemos nas interações cotidianas, distingue-se do que é tipicamente comercial, faz barreira ao previsível, isto é, pauta-se pela negação da racionalidade mercadológica da indústria cultural. A universalidade fala da constituição do sujeito, seus elementos ocultos que ultrapassam seu tempo histórico e de produção. Não se apega às tipificações e classificações, pois tange às questões existenciais e faz elos entre o passado e o presente, portanto, é formativo.

O filme emancipado toca na universalidade humana, desde sua intenção, produção e busca provocar na recepção o questionamento do que está posto, conseqüentemente, é do inusitado, é da parada do movimento, é do silêncio, dentre outros recursos que se abrem à possibilidade de suscitar conhecimento e crítica. Isso está determinado pelo próprio produto cultural emancipatório, sendo um obstáculo à lógica vigente.

O produto cultural fílmico que traz esse tom de resistência é constituído por elementos estéticos que podem favorecer o pensamento que reconhece as contradições – intrínsecas ao processo de produção, até porque está calcada na extrema desigualdade – e suas causas em meio aos campos da objetividade e da subjetividade. Pelo contrário, a condição social da subjetividade é um imperativo, assim como o movimento subjetivo-social pode chegar à coletividade. Esse filme é um componente em um corpo social, que tem essa vida pulsante e tensa, sem um significado cristalizado.

Para a produção cinematográfica que está em descompasso com a indústria cultural, o espectador não é objeto ou consumidor. Por isso, muitas vezes o filme artístico causa estranheza, arrebatamento e toca o sujeito por alguma via. A montagem fílmica demanda domínio técnico e ousadia artística em romper a lógica comercial, pois, ao articular e alinhar tantos elementos, os “ordena numa constelação semelhante à da escrita” (ADORNO, 2003, 185).

Essa analogia que o autor faz da produção fílmica à escrita de uma constelação é uma amostra de como a construção de sua perspectiva teórica se faz como um sistema interligado em rede, assim seus conceitos não são circunscritos a uma definição. Tal qual uma constelação que se forma ao ser percebida a partir da ação de se relacionar simbolicamente com os corpos celestes, a compreensão do seu referencial se dá na articulação conceitual de um conjunto teórico que se agrupa em uma racionalidade crítica. Assim, a cena de um filme emancipado não pode ser dissociada do todo narrativo porque o alcance do sentido se dá na apreciação e na análise da produção completa, o que se torna ainda melhor se referenciada ao seu contexto. Portanto, o domínio técnico da equipe cinematográfica está a serviço de uma intencionalidade e o trabalho, sob a mediação tecnológica, tem a finalidade de se afastar dos moldes comerciais.

A constelação de que fala o autor passa, portanto, pela apreensão de elementos que fazem parte da composição interna dos produtos culturais, organizando seus centros de força para além deles mesmos. Alça o exterior, a amálgama social no transcorrer do tempo numa comunicação contínua, que constantemente muda, segundo as transformações que se instauram no contexto histórico.

A forma, para Adorno (2018), é mediatizada pelo conteúdo, e o conteúdo pela forma. Mas isso não significa que eles representam a mesma coisa; na verdade, não se confundem, e devem ser liberados de sua posição rígida na relação com a técnica, para se tornarem o que precisam ser: um contexto de problema. Nesse sentido, Adorno nos sinaliza um fator muito relevante para pensarmos a arte. No caso, aqui tomamos um filme emancipador como objeto de reflexão, que é o enigma. A estética composta por um teor enigmático não oferta um significado do texto fílmico, uma vez que instiga a indagação, convoca o espectador ao levantamento de hipóteses, atravessa-o pela lacuna, não permite o alcance de uma resposta plena. O enigma resiste à afirmação do que já é posto, por isso seu caráter negativo.

Enigma em arte não é realmente um enigma, mas uma espécie de realidade escondida que talvez não seja observada em um primeiro olhar, tampouco descoberta apenas pela faculdade racional. O espectador desconfia que há algo mais que ele precisa saber e conhecer. Assim, sua curiosidade artística é instigada a prosseguir na tentativa de desvendar *os enigmas* que se lhes apresenta. (LOUREIRO, 2012, p. 89).

Ao se deparar com o enigma, o espectador pode exercitar a dúvida, a curiosidade, o pensamento, a inquietação e a reflexão. Logo, tem-se a ideia da recepção dessa arte e fugir dessa estética realista seria como buscar uma estética baseada na experiência da descontinuidade. Assim, o cinema emancipado seria possível, na leitura de Adorno (2018, p. 26), mas especialmente a partir do que ele engendra como negatividade. Em suas ordenações cambiantes, ele não apenas se configura enquanto arte, como também amplia sua aceção, pois reverbera o que o autor frankfurtiano chama de pervasão. Essa estaria naquilo “que derruba os marcos fronteirços dos gêneros [e] é movido por forças históricas que brotaram de dentro das fronteiras e finalmente as ultrapassaram” (Idem). É dessa matéria que tratam os filmes com possibilidade de emancipação, com potencial formativo e que perpassam a ideia de resistência. Essa capacidade de não gravitar em torno de si mesmos transborda para além de sua linguagem e encontra respaldo em outras expressões estéticas.

Quando o autor aborda as motivações imanentes nas próprias obras, percebemos em exemplos que ele nos deixa a intencionalidade do artista que se dedicou na composição de certa matéria, buscando esse esforço de enlaçamento, como numa peça musical, uma extensão para aspectos pictóricos, ou uma pintura que alcança em sua plasticidade acontecimentos musicais com muita flexibilidade. Essas características, para citar apenas algumas perspectivas, desafiam a disciplina das formas tradicionais de arte e são mais afeitas ao contemporâneo.

No cinema, isso pode ser levado às últimas consequências, pois, na verdade, a imagem cinematográfica incorpora muito facilmente esses ingredientes. De outro modo, essa renúncia à unificação seria uma ideia constelatória na própria constituição da obra que não pode existir fechada em si mesma, movimentando-se, constantemente, em seu conteúdo e forma, em particularidades convergentes e difusas.

[...] o enlaçamento das artes, inimigo de um ideal de harmonia que pressupõe, por assim dizer, relações ordenadas ao seio dos gêneros como pertença de sentido, gostaria de sair do aprisionamento ideológico da arte, que atinge até mesmo sua constituição como arte, como esfera autárquica do espírito. É como se os gêneros artísticos, negando sua figura firmemente delineada, mordiscassem no próprio conceito de arte. (ADORNO, 2018, p. 59).

No princípio da montagem, já existente em outras manifestações artísticas, mas essencial no cinema, persiste o fenômeno do enlaçamento e seu efeito como pervasão. Com Adorno (2018), compreendemos que esse fenômeno e do que dele decorre estão inclusive na propriedade de invasão de fragmentos da realidade no sentido das obras, emprestando-lhes uma situação extraestética. A riqueza desse movimento de unidade por meio da multiplicidade é essencialmente dialética. Ela engloba, portanto, a empiria extra artística e a essência de conteúdo, as particularidades de linguagem. “A constelação da arte e das artes é inerente à própria arte. Ela mantém em tensão os pólos de um momento instituidor de unidade, racional, e outro momento difuso, mimético” (ADORNO, 2018, p. 56).

Desse modo, percebemos a impossibilidade de harmonia nessa ideia de constelação, uma constante tensão só é plausível nessa realidade de mesclagem entre técnica, produção racional, intencionalidade, planejamento e também espontaneidade, intuição, sensibilidade. Tudo isso num contexto provisório, que muda segundo os momentos históricos que dão suporte para a criação, para a construção poética e respeitando o particular e o universal (subjetivo, objetivo, essência, aparência, interno e externo). A criticidade também só se conserva nesse movimento, que não se verga à superficialidade, ao que é plano e sem profundidade.

Em toda essa complexidade não se encaixam as mercadorias da indústria cinematográfica, que no geral se apegam a um dos elementos de toda essa configuração e o repetem *ad eternum*. A técnica, por exemplo, é um desses pólos e ela pode ser explorada em diversas direções. Os efeitos espetaculares, de show, explosões, em sequência de filmes que ganham várias edições ou sequências que guiam a reação dos espectadores são uma ilustração de uso em filmes que não são urdidos para o pensamento e geram o choque, sem acréscimo algum para a economia pulsional e intelectual do público.

PARALELO ENTRE UM PRODUTO FÍLMICO MERCADOLÓGICO E UM FILME ARTÍSTICO

Poderíamos tomar como exemplo da discussão desenvolvida acima dois filmes que abarcando a mesma temática, trariam em sua forma e conteúdo diferenças gritantes, o que nos levaria a considerar um como mero produto mercadológico e o outro um filme que poderíamos intitular artístico, uma obra que propõe questões acerca da estética e se coloca como verdadeiro enigma para os espectadores, sem fazer uso de recursos espetaculares e alienantes.

Optaremos por um tema bastante em voga, a “adolescência”. Um paralelo interessante a ser desenvolvido poderia envolver duas opções: *Para todos os garotos que já amei*, um longa-metragem de 100 minutos, estadunidense, claramente comercial, de 2018, disponível na plataforma Netflix, da diretora Susan Johnson, que inclusive já ganhou duas sequências (*Para todos os garotos: Ps: ainda amo você* e *Para todos os garotos: agora e para sempre*); e outro, que consideramos uma obra de qualidades estéticas diferenciadas, o curta metragem francês, com 22 minutos, de 2011, *Junior*, da diretora Julia Ducournau. Este último encontramos atualmente na plataforma Mubi.

PARA TODOS OS GAROTOS QUE JÁ AMEI

Este filme, assim como muitos do gênero drama/romance, que tem se multiplicado nas plataformas digitais de grande alcance, devido a este novo nicho do público adolescentes, que se desenvolve rapidamente no mercado cinematográfico, engloba muitos clichês da cultura estadunidense, apesar de trazer como protagonista uma menina de ascendência asiática.

Lara Jean escreve cartas para todos os garotos por quem se apaixonou em sua vida, cartas (cinco no total) que são guardadas numa caixa em seu quarto bagunçado e desorganizado, mas que de forma misteriosa são enviadas a eles. Tudo se desenrola a partir daí, já que um dos garotos é o namorado de sua irmã, e para evitar um grande drama em família ela simplesmente beija o garoto mais popular da escola (Peter), para quem havia também escrito uma carta e quem a confronta, dizendo não haver possibilidade de romance. Os dois, depois do beijo, resolvem se unir para fazer ciúmes para a ex-namorada do menino, e claro, se apaixonam.



Figura 1 – Plano americano e posicionamento Figura 2 – Repetição estética dos atores.

JUNIOR

Este curta, premiado com o *Petit d'Or* no Festival de Cannes e classificado dentro do gênero Fantasia, consegue dar um tratamento muito requintado à temática da adolescência, focando nas transformações corporais e nos remetendo a obras literárias com a *Metamorfose* de Kafka, ou mesmo o conhecido *thriller A Mosca*. Uma alegoria muito intrigante, que nos faz vivenciar com a protagonista as mudanças físicas, emocionais e psicológicas enfrentadas por uma adolescente, que ao sair definitivamente da infância, sente seu corpo descamar, expurgar fluidos nunca antes conhecidos e mostrar-se completamente outra, conhecendo os passos do que seria uma primeira paixão.

Tudo é sugerido ao longo da trama, nada é entregue de pronto; aos poucos vamos entendendo a complexidade da temática, que com tons de humor, sagacidade e um pouco de suspense, coloca para o espectador uma reflexão sobre as angústias de ser uma menina que misturada aos meninos em suas brincadeiras se transforma em uma jovem com curvas, se livra das espinhas e posiciona-se inclusive contra os comentários e assédio machistas e ofensivos de um dos meninos de seu grupo que se dirige à sua irmã mais velha, simbolizando uma certa sororidade.

O título já nos indica essa transformação, Junior nos remete a um garoto, ao menos no Brasil costumeiramente a palavra figura como sobrenome de pessoas do sexo masculino que tem o mesmo nome do pai, ou mesmo aqueles que optaram pelo seu uso como primeiro nome. Ela aparece de início “tomando banho”, mas na verdade ela folheia um gibi enquanto o chuveiro está ligado e mexe nos pés, tirando pele, e na boca, tirando muco e engolindo-o novamente.



Figura 3 – Estética própria



Figura 4 – Uso de diferentes enquadramentos

Seu comportamento pode ser considerado pouco feminino, ela usa roupas largas, não quer ir à escola, alega estar doente, e de fato ela não come nem em casa, nem com os colegas e aparece vomitando. Ao servexpulsa da sala de aula pelo professor, que a chama de Ferri, arrota e se mostra arisca. Implica com uma menina no refeitório e logo depois ela lhe joga *catchup* no rosto. Ela desconta a raiva num iniciante no ringue de boxe e é repreendida pelo treinador. O dia acaba mal, ela está raivosa, insulta seu melhor amigo no caminho para casa. Por fim sua mãe a encontra vomitando, o médico é chamado e ela é diagnosticada com “intestino preso”, está literalmente “enfezada”.

O resultado é ficar em casa, o amigo a visita e ela menciona estarem acontecendo coisas esquisitas. E Junior descasca, sua pele se abre, há um *close-up* em suas costas, em plano detalhe, em que ela desliza o dedo firmemente, com o corpo encurvado, soltando a pele grossa que se desfaz, como se realmente uma metamorfose acontecesse; numa ida ao dentista em que questiona sua mãe dentro do carro sobre “ser estranha”, conclui que é mesmo uma menina estranha e em seguida outro plano mostra sua boca muito próxima, com aparelho e sangue entre os dentes, ela chega a grunhir.

A trilha sonora é muito rica, rock na cena do falso banho, música instrumental de suspense na busca da mãe pela casa para entender os sons noturnos que depois se revelam ser a menina no banheiro, passando mal. Os sons diegéticos dos instrumentos da dentista combinam-se com música que sublinha a estranheza, o bizarro, aspectos animais.



Figura 5 – Filme “O chamado”



Figura 6 – Diversidade de matizes

A música continua na cena subsequente, orquestrada com barulho de água. Junior, deitada, sente-se molhada, a cama está encharcada e gosma aparece nas solas dos pés, que quase não conseguem se desprejar do chão; um líquido escorre debaixo de sua cama e

ela sua, pinga, derrama-se. Ela se olha no espelho e vemos tudo embaçado, a figura deforma-se a olhos vistos. Tudo lembra um filme de terror, a paleta de cores é cinza, azulada, vemos também o preto e o branco descolorido, encardido. Poderíamos até afirmar que uma inspiração cinematográfica aqui certamente perpassa pela fotografia de filmes como *O chamado*.

No outro dia a cena é mais solar, não há roupas que lhe sirvam, na perna de Junior vemos escamas como de uma cobra, e há pele respingando por todo canto. Ela segue encapuzada pelo corredor da escola, correndo, está atrasada, todos já estão em sala e ao entrar o mesmo professor que a expulsou não a reconhece, não a vemos, mas ela se nomeia Justine e diz o sobrenome para que ele se situe, Ferri! Ele sorri e diz, “Começa uma nova vida”. Percebe-se sons dos colegas que sussurram, assoviam, ela está definitivamente diferente.

No banheiro há ainda a rivalidade entre as meninas, mas percebe-se que todas falam de suas peles, de estarem descascando, e depois da cena mencionada anteriormente em que a agora Justine defende a irmã do colega que lhe toca e sente a empatia em retorno, temos a volta para casa. O melhor amigo de Justine se mostra ensimesmado, não entende o que aconteceu a ela, acabam se beijando. Assistimos a nossa protagonista triunfante ao final, caminhando, renovada ao som das guitarras e com raios do sol a dourar sua novíssima pele. Por fim, Julia Ducournau, que roteirizou e dirigiu o curta, nos presenteia com uma obra altamente pervasiva, instigante, enigmática. É possível por meio dela visualizar a força de uma produção resistente à lógica massificadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Teoria Crítica busca compreender como o modo capitalista alicerça sistematicamente as diferentes esferas do campo psicossocial, inclusive, Adorno e Horkheimer (2014, p. 99) analisam como “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança”. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto”.

Essa uniformidade, própria da indústria cultural, é denunciada pelos autores ao refletir sobre tantos produtos industriais e culturais, dentre eles o cinema: “nos filmes ao número de estrelas, à exuberância da técnica, do trabalho e do equipamento, e ao emprego de fórmulas psicológicas mais recentes” (ADORNO; HORKHEIMER, 2014, p. 100). Essas “fórmulas psicológicas” dizem respeito às técnicas filmográficas empregadas como “receitas de sucesso” que provocam a aderência passiva do espectador. Concebido como mercadoria para se tornar sucesso de bilheteria ou se converter em outros produtos vendáveis com a estampa dos personagens ou trilha sonora, o filme é produzido para que seja de fácil compreensão, afirme o já posto e cause identificação, conduzindo a narrativa para que o efeito seja apenas de adesão e conformismo.

Em contrapartida, o produto artístico é determinado pelo seu momento de produção, mas não se reduz a esses determinantes, porque traz questionamentos e problematizações na tentativa de pensar o mundo. Também não se oferta à alienação e ao fetiche típicos de toda cadeia de produção capitalista. O cinema que afirma a estrutura mercantil distancia-se do trabalho, oculta-o, não permite a conscientização, prescinde a totalidade, ratifica a realidade, prioriza o objeto, que é a mercadoria fílmica.

Por esse motivo, sobreleva-se a importância de diferenciar o cinema que se conforma à indústria e o cinema que resiste a essa lógica. Para o autor, “não pode haver uma estética do cinema, nem sequer uma estética puramente tecnológica, que não inclua uma sociologia do cinema” (ADORNO, 2003, p. 185). Daí a escassez de filmes que se constituam na negação da ordem prevalecente, constituídos pelo teor enigmático e alegórico próprios.

As contribuições da Teoria Crítica apontam que o cinema em si é dotado de contradições, podendo também “provocar uma experiência subjetiva capaz de produzir um tom artístico no filme” (CHAVES, 2015, p. 112) a partir dos seus elementos estéticos. O caráter artístico tem o teor de subversão, traz uma outra perspectiva da realidade e a ultrapassa, pois “a arte carrega alteridade diante da realidade, pois comunica verdades que não são comunicáveis em nenhuma outra linguagem” (CHAVES, 2015, p. 115).

Um filme emancipador pode ser um instrumento de conscientização que favorece a formação subjetiva, o que nos remete à liberdade e rigor à produção do cinema dotado do teor de resistência. Sendo assim, seus componentes, inclusive estéticos, são dotados de técnica, mas também de criação artística. Esse tipo de filme possui uma área de escape que é desprovida do controle, deixa lacunas, escapa ao óbvio, traz suspensões na cadeia de sentidos e significados e se abre ao inusitado, liberta. Portanto, distingue-se radicalmente do efeito anestésico, irrefletido, automatizado e reificador decorrentes dos produtos culturais facilmente ofertados.

Com Adorno, temos a sinalização da possibilidade de pensarmos a produção cinematográfica emancipatória, que resiste ao mercado, como uma via formativa, pois isso envolve cuidados, dentre eles a montagem que entrecorta e forma outras imagens distintas das captadas inicialmente. Do outro lado, o público pode ter sua sensibilidade corporal, visual e auditiva, afetada por essa estética que resiste, rompe, tensiona e tem uma atitude negativa não conformada à dinâmica linear, imediata, padronizada e altamente controlada da indústria cultural.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Edição digital, 2014).
- ADORNO, T. *Arte e as artes*: primeira introdução à teoria estética. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- CHAVES, J. de C. O entrelaçamento entre arte, cinema e subjetividade: possibilidades, impasses e desafios na Teoria Crítica. *Impulso*, Piracicaba, v. 25, n. 62, p. 107-119, 2015. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistasunimep/index.php/impulso/article/view/2459>. Acesso em: 15 jul. 2021.
- LOUREIRO, R. Theodor Adorno e Alexander Kluge: confluências estéticas em torno do Novo Cinema Alemão. In: PUCCI, Bruno et al. A. A. S. (org.). *Teoria Crítica e crises*: reflexões sobre cultura, estética e educação. Campinas: Autores Associados, 2012.
- RESENDE, A. C. A. Arte e conhecimento. In: RESENDE, A. C. A.; CHAVES, J. de C. *Psicologia Social*: crítica socialmente orientada. Goiânia: PUC Goiás, 2010.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.