

A aura e o cinema, de Benjamin a Adorno

Rodrigo Duarte
Willian Vasconcellos

Como citar: DUARTE, R.; VASCONCELLOS, W. A aura e o cinema, de Benjamin a Adorno.
In: VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G. **Cinesofia: a sétima arte em devaneio.**
Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. 11-30.
DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p11-30>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

A AURA E O CINEMA, DE BENJAMIN A ADORNO

*Rodrigo DUARTE*¹

*Willian VASCONCELLOS*²

A AURA E O CINEMA EM BENJAMIN

Como é amplamente sabido, Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, aponta para o caráter transitório da arte frente aos mecanismos tecnológicos ascendentes à época.³ Um de seus intuitos era o de promover, partindo do materialismo histórico dialético, uma análise no tocante às possibilidades de emancipação do proletariado a partir de sua relação com a arte. Como sugere Renato Franco, Benjamin buscou se aproximar da análise feita por Marx, “que foi capaz de estabelecer minuciosamente a dinâmica do capitalismo e de até mesmo demonstrar

¹ Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG / Belo Horizonte / MG / Brasil. E-mail: rodrigoantonioduarte@gmail.com

² Professor na rede pública do estado de Minas Gerais. E-mail: willianvasconcellos@yahoo.com.br.

³ Utilizamos nesse artigo a segunda versão alemã do ensaio que foi a primeira considerada por Benjamin como pronta para publicação e levava em conta alguns questionamentos levantados por Adorno e Horkheimer após lerem a primeira versão. Essa versão foi traduzida para o francês por Pierre Klossowski e, após sofrer algumas interferências de Max Horkheimer, foi publicada na revista do instituto de pesquisa social de Frankfurt que, em virtude da ascensão de Hitler em 1933, encontrava-se, então, sediado em Nova York nos Estados Unidos.

como o seu desenvolvimento implicaria na formação das condições materiais que o levariam a sua própria destruição” (FRANCO, 2010, p. 18). A máxima de Marx presente no *Manifesto do partido comunista*, para quem “a burguesia produz, antes de mais nada, seus próprios coveiros. Seu declínio e a vitória do proletariado são igualmente inevitáveis” (MARX; ENGELS, 2008, p. 29), parece guiar toda a análise de Benjamin. Neste sentido, o ensaio é sobretudo uma investigação acerca da relação entre a arte e a política no interior das mudanças advindas dos meios de reprodução tecnológica.

O texto possui uma divisão interna no que diz respeito às especificidades estéticas das obras de arte: a arte tradicional e a arte de reprodutibilidade técnica. Benjamin se reporta, em sua análise, à reprodutibilidade de elementos imagéticos desde a Antiguidade, com a cunhagem de moedas, na Lídia, por exemplo. Para ele, também o aperfeiçoamento da técnica de litografia não deixou de ter um impacto na recepção de imagens por parte de um público ampliado. Mas, com o advento da fotografia, a relação entre o ser humano e os artefatos artísticos mudou drasticamente, fator esse que foi determinante na divisão proposta por Benjamin no tocante à percepção estética. O elemento indispensável às artes anteriores à fotografia seria o *hic et nunc*, ou seja, o seu aqui e agora. Para ser fruída, essa arte dependia da inserção dos indivíduos num determinado lugar numa determinada temporalidade, fosse na interpretação orquestral da nona sinfonia de Beethoven no Sidney Opera House, fosse frente ao *Juízo Final*, de Michelangelo, na capela Sistina. Neste sentido, tais obras de arte estariam ainda em estreita ligação com o ritual, tendo em vista a superioridade de seu valor de culto frente ao seu valor de exposição.

Segundo Benjamin, a obra de reprodução técnica, ao contrário, não depende do *hic et nunc*. Ela vai ao encontro das massas, de modo que não existe uma relação de autoridade entre um artefato autêntico frente às suas reproduções, até porque, nesse caso, não se pode falar nem de original, nem de cópias, seja nas exposições simultâneas das fotografias de Sebastião Salgado, seja nas várias exibições em todo o mundo de *O encouraçado Potemkin* de Sergei Eisenstein. Dito de outro modo, não há como existir uma sobrevalorização do filme ou da foto autêntica sobre suas

cópias: o caráter de exposição é a própria essência da obra na era de sua reprodutibilidade técnica.

É sobre o fato de uma presumida autenticidade, presente nas obras de arte tradicionais, que se ancora a tradição. O que, segundo Benjamin, é abalado nas artes com o advento da reprodutibilidade técnica é a autoridade da coisa, o seu peso enquanto tradição:

A técnica de reprodução, assim se pode formular de modo geral, destaca o reproduzido da esfera da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, coloca no lugar de sua ocorrência única sua ocorrência em massa. E, na medida em que permite à reprodução ir ao encontro daquele que a recebe em sua respectiva situação, atualiza o que é reproduzido (BENJAMIN, 2014, p. 23).

Para Benjamin, a tradição seria o eixo da crise que a humanidade vivia naquele momento. O abalo dessa estaria em estreita conexão com a ascensão dos movimentos de massa da década de 30 e o principal *medium* responsável por este abalo seria o cinema. Dito de outro modo, o cinema seria o agente que minaria um dos fundamentos de uma profunda crise social e cultural pautada na reafirmação da tradição. A renovação da humanidade, que deveria partir dos movimentos de massa, necessitaria da liquidação do valor da tradição na herança cultural para dar prosseguimento ao processo revolucionário.

Como é igualmente bem conhecido, pode-se entender essa relação entre arte reprodutível e tradição a partir do conceito de aura, de modo que, de acordo com Benjamin, “o que desaparece na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura” (BENJAMIN, 2014, p. 23). Que se recorde que Benjamin designa aura do seguinte modo:

Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Em uma tarde de verão, repousando, seguir os contornos de uma cordilheira no horizonte ou um ramo, que lança sua sombra sobre aquele que descansa – isso significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo (BENJAMIN, 2014, p. 28-29).

Partindo dessa designação, é possível perceber que a aura está em estreita conexão com o ritual de fruição de um determinado momento num determinado lugar. Benjamin entende que a arte de reprodução técnica dessacraliza a arte, ou seja, desvincula-a dos contextos voltados ao ritual — característicos da arte tradicional — e se torna cada vez mais a reprodução de uma obra de arte voltada para a reprodutibilidade e, conseqüentemente, para a recepção por parte de público massivo. No instante de perda da aura na obra, a função social da arte se voltaria a uma práxis política em detrimento da prática ritualística. Segundo Bruna Della Torre, “a noção de aura está diretamente ligada à noção de mito no pensamento benjaminiano e é análoga ao que Marx demonstra ser o núcleo irracional do capitalismo” (DELLA TORRE, 2017, p. 42). Deste modo, a aura é o resquício de uma experiência mágica frente a um mundo cada vez mais racionalizado, semelhante àquilo que Marx formulou como sendo o fetichismo da mercadoria, a experiência mística por excelência do capitalismo. Nas palavras de Marx: “Uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Sua análise resulta em que ela é uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e melindres teológicos” (MARX, 2017, p. 146).

A aura é, portanto, uma experiência mística que tem, no entanto, a sua base na concretude material. O seu declínio estaria inserido na superação dialética de um mundo mistificado pelo capital. O cinema seria, no pensamento benjaminiano, a arte não aurática por excelência e, por extensão, o principal veículo de articulação da prática política das massas. Vale ressaltar que o conceito de massas para Benjamin é diferente daquele que Adorno utiliza no seu texto *O fetichismo da música e a regressão da audição* (1938) e posteriormente na *Dialética do Esclarecimento* (1947). Enquanto Benjamin parece se referir ao proletariado soviético em seu devir histórico de dar o próximo passo da humanidade rumo ao comunismo; Adorno parece chamar de massa o público característico da cultura de massas, ou seja, o público submetido ao processo de reificação pelas mercadorias estéticas que promovem uma falsa reconciliação da humanidade com o mundo.

ADORNO E A CRÍTICA AO MEIO TECNOLÓGICO

Numa conhecida carta de 18 de março de 1936, Adorno discorda de pontos cruciais do ensaio benjaminiano. Para ele, faltou dialética na análise feita por Benjamin das obras anteriores às artes de reprodutibilidade técnica, assim como, faltou ênfase na negatividade frente à análise do cinema. Contudo, Adorno não descartou pura e simplesmente o conceito de aura, usando-o em diversos momentos de sua obra⁴. Ele tampouco considerava o teor aurático um elemento fundamental em certos contextos artísticos, como, por exemplo, no âmbito da música e da arte pictórica. Vale lembrar a afirmação enfática de Adorno na carta supracitada de que “a música de Schönberg com certeza não é aurática” (ADORNO, 2012, p. 212). Além de afirmar que sempre busca denunciar isso a partir do elemento de idealismo nas obras, Adorno também reconhece nessa carta que a aura está em declínio, tal como colocado por Benjamin. Sua posição muda na medida em que ele tem contato com a cultura industrializada em seus anos de exílio nos Estados Unidos: nesse contexto, o elemento aurático passa a ser manipulado tecnicamente visando o engodo das massas.

Na *Dialética do Esclarecimento*, obra escrita em conjunto com Max Horkheimer e lançada pela primeira vez em 1944, os autores procuram mostrar como o esclarecimento, pensado inicialmente a partir de uma noção genérica e primitiva, busca superar os mitos da antiguidade e como, na contemporaneidade, este mesmo esclarecimento se torna dialeticamente mito de si próprio. Segundo os autores, o esclarecimento nunca teria se desvinculado do mito, assim como o mito sempre possuiu o elemento de esclarecimento: “Do mesmo modo que os mitos já levam a cabo o esclarecimento, assim também o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que dá, na mitologia. Todo conteúdo, ele o recebe dos mitos, para destruí-los, e ao julgá-los, ele cai na órbita do mito” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 23).

Neste movimento, o esclarecimento é enfim alcançado, mas o que ele traz não é a emancipação da humanidade, e sim a barbárie dos campos de concentração. Contudo, este movimento de mitificação do esclarecimento

⁴ Cf. ADORNO (1986b, p. 104), ADORNO (2018, p. 62), ADORNO (2020a, passim), ADORNO (2006, passim), dentre outras obras.

não o torna supérfluo. Pelo contrário, deve-se resguardar a “possibilidade de ‘rememoração da natureza no sujeito’ como caminho para, pelo menos, se iniciar um processo de reversão do esclarecimento unilateral, com o objetivo de torná-lo ‘dialético’, consciente de sua relação com aquilo que ele não é” (DUARTE, 2002, p. 33).

Nessa chave de leitura, a própria tese acerca da indústria cultural é uma tese sobre como a cultura se tornou dialeticamente indústria cultural e, conseqüentemente, um veículo de controle e dominação. Tal como a inversão do esclarecimento em mito, a cultura sempre teve um caráter mercadológico em seu bojo; mas, no capitalismo tardio, o caráter mercadológico se torna seu componente mais essencial. Neste sentido, concordamos com a afirmação de Della Torre (2017, p. 14): “a indústria cultural não é um adjetivo, um atributo de uma ou outra mercadoria cultural. A ideia não é classificar os bens culturais segundo este critério específico”. Trata-se, sobretudo, de um sistema de mediação das manifestações culturais que as coloca dentro da lógica mercadológica quase como que um mito da sua própria essência artística e libertadora.

Dentro desse sistema, em que pesem importantes transformações na sua base tecnológica desde o seu surgimento até hoje, o cinema é visto como o carro-chefe da cultura de massas. E, enquanto sistema, a indústria cultural só funciona integrando o indivíduo ao processo totalizante de consumo. Por isso, não se deve tratar o cinema isoladamente em Adorno. Como ele mesmo afirma em *Notas sobre o Filme* de 1966, “não há estética do filme, nem que seja puramente tecnológica, que não contenha em si a sua própria sociologia” (ADORNO, 1986b, p. 104). Por um lado, o cinema poderia ser crítico frente à violência de subjugar os indivíduos aos processos de reificação e integração, por outro, não é difícil perceber esse processo em filmes de super-heróis, ligados ao mesmo universo fictício que insere as pessoas no âmbito de consumo não somente de todos os filmes desse âmbito, mas também de artigos diversos como camisetas, *action figures*, *comic-books*, etc.

Outro problema de procurar entender o cinema isoladamente em trabalhos específicos de Adorno é que isso pode levar a conclusões equivocadas, uma vez que, tanto na *Dialética do Esclarecimento* quanto

em *Minima Moralia*, o cinema é “remetido ao inferno” por Adorno, para fazer uma referência a já citada carta de 1936. Contudo, em alguns textos dos anos 60, ele reconhece o possível estatuto de arte deste meio, ainda que com algumas ressalvas. Defendemos que ambos os momentos são complementares na medida em que sejam compreendidos dentro de um escopo mais amplo da obra de Adorno.

Um fato importante a ser mencionado é que, quando escreveu as obras que condenam o cinema, Adorno se encontrava exiliado nos Estados Unidos, justamente no coração da “fábrica de sonhos”. Comentadores como Miriam Hansen (HANSEN, 2012) e Mateus Araújo Silva (ARAÚJO SILVA, 1999) sugerem que este fator é decisivo para entender que as críticas feitas por Adorno naquele momento podem ser compreendidas como críticas feitas ao cinema hollywoodiano em específico. Essa hipótese é bastante plausível, visto que, a própria obra de Adorno sofre uma significativa radicalização nos seus anos de exílio, quando ele se depara com a comercialização da cultura em seu estágio mais avançado. Outro fator bastante relevante (e inusitado), como aponta David Jenemann (JENEMANN, 2007), é que Adorno e Horkheimer tinham planos de apresentar um roteiro para Jack Warner da *Warner Brothers*. O filme levaria o nome *Below the Surface* e trataria da famosa Escala F presente no projeto de 1950 em que Adorno participou, intitulado *A Personalidade Autoritária* (ADORNO, 2019). Compreendemos que o problema de Adorno não era com o cinema em geral, mas sim, com as potencialidades que ele trazia para submeter o indivíduo ao sistema de manipulação e controle da indústria cultural. Na própria carta supracitada, Adorno menciona que, numa passagem pelos ateliês de *Neubabelsberg*⁵, ele ficou impressionado com “quão pouco de montagem e todas as técnicas avançadas que você [Benjamin] ressalta é efetivamente utilizado; antes, a realidade sempre é construída com apego infantil ao mimético e depois ‘fotografada’” (ADORNO, 2012, p. 212). Seu incômodo foi o de perceber que tudo aquilo que poderia constituir o cinema enquanto arte emancipatória, como descrito por Benjamin, era renegado pelos próprios meios encarregados da produção cinematográfica.

⁵ Em 1938 *Neubabelsberg* se tornou *Babelsberg*, o maior distrito de *Potsdam*, capital do estado alemão *Brandenburg*. Adorno se refere ao *Studio Babelsberg* fundado em 1912, o estúdio de cinema em grande escala mais antigo do mundo.

Como mencionado, o cinema aparece em alguns textos de Adorno dos anos 60 enquanto possibilidade emancipatória dentro do escopo das artes no plural. No texto *Notas sobre o filme*, Adorno retoma a discussão com Benjamin:

Inseparável desse caráter de mercadoria é a essência reacionária de qualquer realismo estético hoje, tendencialmente voltado para o reforço afirmativo da superfície visível da sociedade e que repele como romântico o querer ir além dessa fachada. Todo significado que se empreste ao filme através da câmera já violaria a lei dela e atentaria contra o tabu de Benjamin, inventado com a expressa intenção de radicalizar para além do radical Brecht e, talvez, secretamente para libertar-se dele (ADORNO, 1986b, p. 104-105).

Trata-se de expor novamente o déficit dialético, alegado por Adorno, para com o tratamento da arte de reprodutibilidade técnica em Benjamin. Contudo, aqui o problema não mais aparece sem uma proposição que viabilizaria o cinema enquanto meio emancipatório às tendências de reificação e integração. O significado que se pudesse emprestar ao filme estaria dependente do realismo estético que lhe é inerente, o que já seria um atentando contra a autonomia da obra de arte. Nesse sentido, como proceder sem cair no mero documentarismo? Tal como estabelecido pelos formalistas soviéticos, a resposta para tal dilema, em Adorno, estaria na montagem. Mas, não se trata de qualquer montagem, e sim de uma montagem que não se imiscui, sem acréscimo de intenção, nos detalhes.

Os formalistas soviéticos acreditavam que a montagem possuía a capacidade de criar significações a partir da estrutura dialética do pensamento. De duas imagens sempre surge uma terceira significação enquanto consequência de um monólogo interior. Adorno eleva essa problemática ao nível de desistência da atribuição de sentido, propondo o desenvolvimento de uma dialética com ênfase na não identidade, a qual resguardaria o momento mimético a partir de uma montagem incerta quanto ao seu efeito.

Podemos pensar essa colocação de Adorno a partir de uma experiência de Lev Kuleshov de 1919 conhecida como “efeito Kuleshov”⁶. Trata-se de um pequeno filme com seis planos: prato de comida/rosto de um homem; criança brincando/rosto de um homem; caixão/rosto de um homem. Quem viu o filme concordou que o ator Mosjukin interpretava com suas expressões faciais, respectivamente: desejo, ternura e tristeza. Mas o plano do rosto de Mosjukin usado nos três momentos era exatamente o mesmo. Trata-se de conceber a relação entre imagens a partir de um movimento dialético: de duas imagens sempre nasce uma terceira significação. O Efeito Kuleshov se tornou um dos fundamentos para a montagem invisível que seria apropriada pelo naturalismo hollywoodiano na decupagem clássica. Adorno defende que, diante dessas possibilidades abertas pela relação entre imagens, a significação deve ser incerta quanto ao seu efeito. Em outras palavras, não se trata de manipular o espectador a sentir uma determinada emoção, tal como desejo, ternura e tristeza exemplificados no experimento de Kuleshov, mas sim, deixar em aberto a significação que o confronto entre as imagens pode sintetizar. Isso se dá a partir da desistência da intenção em atribuir sentido, algo que, no nível da recepção, prioriza o monólogo interior em relação às manipulações de emoções sempre idênticas.

No texto *A arte e as artes*, uma palestra proferida na Academia Berlinense das Artes em 23 de julho de 1966, Adorno analisa a fronteira entre as artes e sua relação com a arte, no singular. Neste texto, o autor afirma:

Ela [a arte] não pode permanecer o que um dia foi. Tanto quanto com isso também sua relação com seu gênero é dinamizada, pode-se depreender do seu mais tardio gênero, o cinema. Não ajuda a questão sobre se o cinema é ou não arte. De um lado, como Benjamin foi o primeiro a reconhecer no seu trabalho sobre A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, o cinema chega mais perto de si próprio onde elimina irrevogavelmente o atributo da aura que ocorria em toda a arte anterior a ele, a aparência de uma transcendência incorporada por meio do nexos (ADORNO, 2018, p. 62-63).

⁶ Disponível em: <https://youtu.be/DwHzKS5NCRc>. Acesso em: 16 abr. 2021.

Nessa citação fica novamente explícito que Adorno concorda com a premissa de Benjamin de que o desenvolvimento do cinema se encontra justamente no momento de declínio da aura. Adorno aponta que o cinema não somente pode superar a sujeição em criar uma forma degenerada de aura, como esse é seu princípio formal mais importante. De outro lado, a recusa da aura já é por si só “um princípio de estilização estético” (ADORNO, 2018, p. 63). Numa argumentação muito próxima ao texto de 1966, Adorno afirma que os elementos extraestéticos do filme são, por si só, doadores de sentido. Mas, diferentemente do que ele apontou naquele texto, em que a solução para o problema estaria numa montagem que não se imiscui nas coisas, aqui Adorno afirma: “enquanto o cinema, em função de sua legalidade imanente, gostaria de se ver livre de seu elemento artístico – quase como se ele contradissesse seu princípio artístico – ele é, ainda nessa rebelião, arte, e a amplia” (ADORNO, 2018, p. 63).

COMPONDO PARA OS FILMES

Um texto ainda pouco discutido no Brasil, talvez em virtude da falta de uma tradução para o português, é o livro *Composing For The Films* ou *Compondo para os filmes*, escrito juntamente com Hanns Eisler. O livro foi escrito em 1944 e lançado pela primeira vez em 1947 nos Estados Unidos, indicando a autoria apenas de Eisler. Adorno encontrava-se exilado nos Estados Unidos à época, e devido ao movimento macartista, optou por não reconhecer a coautoria naquele momento. A intuição de Adorno não estava errada, pois Eisler foi obrigado a deixar os Estados Unidos um ano após o lançamento do livro. O reconhecimento da coautoria veio somente em 1969, na ocasião de lançamento da segunda edição do livro na Alemanha ocidental.

Miriam Hansen (2012, p. 208-209) procura estabelecer uma discussão pertinente à estética do filme em Adorno, sem com isso cair na dicotomia entre cultura de massa e arte moderna. Para tal, ela admite que as reflexões sobre a estética do filme em Adorno são inseparáveis de suas análises sobre a função social, econômica e ideológica do filme. A autora compreende que essa discussão pode ser dividida em três fases distintas: a

primeira seria a partir de 1925, quando Adorno começou a escrever para o jornal vienense *Musikblätter des Anbruch*, até o começo dos anos 30, quando o partido nazista ganha força, até ser eleito em 1933. A segunda fase diz respeito ao tempo de exílio de Adorno, tanto em Oxford, onde ele ficou até 1938, quanto nos Estados Unidos, onde permaneceu até 1949. A terceira e última fase diz respeito ao retorno à Alemanha após a segunda guerra mundial até sua morte em 1969. Para Hansen, o livro *Composing For The Films* se enquadra na terceira fase pelo fato de que somente em 1969 Adorno reconheceu sua co-autoria.

Como indica Della Torre (2019, p. 479), *Composing For The Films* “não é um livro muito conhecido e raramente é associado à obra de Adorno”. Nosso intuito aqui será o de demonstrar como o livro se enquadra na obra mais ampla de Adorno de forma a complementar e enriquecer seus escritos, principalmente em relação à terceira fase de Adorno, tal como formulou Hansen.

Já na primeira introdução, os autores tratam de compreender o local do cinema dentro do sistema da indústria cultural, o que por si só já é um fator digno de nota, uma vez que, em 1944 quando a obra foi redigida, o livro em que o conceito de indústria cultural se torna amplamente conhecido ainda não tinha sido lançado oficialmente. A primeira vez que o termo “indústria cultural” apareceu foi num ensaio de Horkheimer intitulado *Neue Kunst und Massenkultur* (HORKHEIMER, 1988) ou *Nova arte e cultura de massa*, mas é na *Dialética do Esclarecimento*, escrita por Adorno e Max Horkheimer, que o termo se consolida: “os capítulos sobre a indústria cultural e sobre o anti-semitismo, que não constavam no planejamento oficial, foram incorporados ao longo da redação da obra, que em 1944 circulou, em forma mimeografada, entre os colegas do instituto, sob o título de ‘Fragmentos Filosóficos’ até ser publicada em 1947, sob o título definitivo de *Dialética do Esclarecimento*” (DUARTE, 2002, p. 25-26). Nesse sentido, tendo em vista que “indústria cultural” não era ainda um conceito amplamente debatido, a mera constatação do uso desse conceito já indica o seu profundo envolvimento em questões teóricas que dizem respeito àquilo que ele estava desenvolvendo há época e que viria a se desdobrar nas décadas seguintes.

Vale lembrar que, no tocante à intenção, pelo menos de Adorno, o livro escrito a quatro mãos com Eisler apresenta uma atitude diferente da de muitos dos seus textos que tratam do cinema, sendo que, segundo o testemunho de Wiggershaus, *Composing for the films* estaria no espírito de um desenvolvimento posterior planejado no momento da redação da *Dialética do esclarecimento* – que nunca chegou a ocorrer –, no qual seriam ressaltados os possíveis aspectos positivos da indústria cultural. Segundo Wiggershaus:

“Longas partes”, constava numa sentença na edição mimeografada de 1944, deixada de lado na versão em livro, “desenvolvidas há muito tempo, precisam ainda de uma última redação. Nelas virão à tona também os aspectos positivos da cultura de massas”. (Sobre aspectos positivos da cultura de massas e sobre o desenvolvimento de formas positivas da cultura de massas era também a *Composição para o filme*, que Adorno entre 1942 e 1945 escreveu juntamente com Hanns Eisler, o qual obteve nos inícios dos anos 40, enquanto docente da New School for Social Research, financiamento da Rockefeller Foundation para um projeto sobre música para o cinema) (WIGGERHAUS, 1988, p. 360).

Em *Composing For The Films*, Adorno e Eisler introduzem brevemente o conceito de indústria cultural, a partir de algumas das operações que são amplamente discutidas na *Dialética do Esclarecimento*: “De todos os *media* da indústria cultural, o filme, como o mais abrangente, mostra mais claramente essa tendência ao amálgama. O desenvolvimento e a integração de seus elementos técnicos – imagens, palavras, som, roteiro, atuação e fotografia – têm paralelo com certas tendências sociais ao amálgama de valores da cultura tradicional que se tornaram mercadorias”⁷ (ADORNO; EISLER, 2007, p. xxxvi). Nessa mesma introdução, os autores também indicam algo preponderante para a compreensão do cinema em torno de conceitos tradicionais relacionados à arte:

⁷ Utilizamos para citações à edição em inglês referenciada na bibliografia, sendo que, todas as traduções são de responsabilidade dos autores.

A velha distinção entre arte séria e arte popular, entre arte inferior e arte autônoma refinada, não mais se aplica. Toda arte, como um meio de preencher o tempo de lazer, se tornou entretenimento, embora absorva materiais e formas da arte autônoma tradicional como parte do chamado “patrimônio cultural” (ADORNO; EISLER, 2007, p. xxxvi).

Tal afirmação encontra ecos numa passagem das *Minima Moralia* de 1951. No aforismo intitulado “O lobo como vovozinha”, Adorno afirma que os “apologistas do filme” utilizam o argumento do consumo de massa para proclamar o cinema enquanto arte popular. Esse argumento é parcialmente falso e serve ao objetivo de se propor independente em relação às normas da arte autônoma, dispensando o cinema de sua responsabilidade estética. Certamente os filmes comerciais encontram traços da arte popular, tal como da arte autônoma, mas o que é conservado por esses é justamente o elemento de falsidade da arte popular. Adorno utiliza o exemplo de uma mãe que, para acalmar uma criança, narra um conto fictício no qual os bons são recompensados e os maus castigados. Esse exemplo seria análogo à arte popular. O produto cinematográfico, ao absorver a falsidade da arte popular, também seria análogo a um conto infantil; contudo, um conto que promove “a justiça de qualquer ordem e lugar para ensiná-los de novo, e mais fundo, a temer” (ADORNO, 2008, p. 199-202). O exemplo serve para mostrar que, além de promover o medo e a resignação, a indústria cultural também fomenta a infantilização dos espectadores.

Podemos também compreender a supracitada passagem do *Composing For The Films* a partir do texto “A Indústria Cultural”, baseado em conferências radiofônicas de 1962. Nesse texto, Adorno afirma que, sobre a formulação do conceito de indústria cultural, se tratava do problema da cultura de massa, mas, para excluir de antemão a interpretação de que se trata de uma cultura surgida espontaneamente das massas, uma forma contemporânea de cultura popular, ele e Horkheimer optaram por usar o a expressão indústria cultural. Em comparação, sobre a cultura popular, Adorno afirma: “Ora, dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente” (ADORNO, 1986a, p. 92).

Em uma passagem de *Notas sobre o filme*, de 1966, Adorno afirma que um filme que almeja ser emancipado precisa “procurar seu potencial mais fecundo em outros meios fortemente afins, como por certo a música” (ADORNO, 1986b, p. 105). Não é exagero afirmar que o livro escrito com Eisler seria uma tentativa de jogar luz a essa questão de modo crítico. Entre outras colocações, os autores fazem um elogio ao uso das formas breves na composição musical para o cinema no livro. Pedro Aspahan nos dá um exemplo contemporâneo desse uso de formas breves no cinema:

Em 2001, cineasta português Pedro Costa realizou um pequeno curta sobre o casal Straub-Huillet a partir das sobras do material do longa *Onde jaz o seu sorriso* (2001, 104’). O curta incorporou o título da peça de Anton Webern, *Seis Bagatelas*, e utiliza também sua música, adotando, de certa maneira, a sua forma, estruturando-se em cenas breves do casal que trabalha na montagem do filme *Sicilia!* (1998, 66’). As cenas são intercaladas por trechos da música em tela branca. No trecho visto, Straub dialoga com Huillet, fazendo uma crítica à ideia de que “qualquer leitura seja uma tradução”, e defende que “o que há de difícil na leitura de um texto é lê-lo realmente”. Talvez seja esse o trabalho que eles propõem na relação com suas referências tanto textuais quanto musicais: lê-los realmente (ASPAHAN, 2017, p. 84-85).

Quando critica os “maus hábitos” no uso de música nos filmes, em específico a discrição (*unobtrusiveness*), Adorno e Eisler atentam para o fato de que raramente as músicas são levadas em conta no momento de escrita do roteiro. Nesse sentido, a música não é tratada em sua potencialidade específica. Deixando ao diretor a escolha do que melhor pode sonorizar aquilo que está sendo mostrado, a música torna-se apenas um elemento discreto nos filmes. Diante disso, os autores indicam: “A inserção da música deve ser planejada junto com o roteiro, e a questão de saber se o espectador deve estar atento à música é uma questão para ser decidida em cada caso de acordo com os requerimentos dramáticos do roteiro” (ADORNO; EISLER, 2007, p. 6).

No capítulo “função e dramaturgia”, Adorno e Eisler mencionam uma cena em que a música atua de forma planejada junto ao filme.

Não sabemos se foi o caso de o roteirista tomar conhecimento prévio da música, mas, certamente exemplifica como a trilha sonora pode alterar completamente o sentido da cena:

Uma cena de *No man's Land*, um filme pacifista de Victor Trivas, datado de 1930: Um carpinteiro alemão recebe a ordem de mobilização de 1914. Ele tranca seu armário de ferramentas, tira sua mochila, e, acompanhado pela sua esposa e filho, cruza a rua em direção ao quartel. Vários grupos semelhantes são mostrados. A atmosfera é melancólica, o passo é vacilante, sem ritmo. A música sugerindo uma marcha militar é introduzida suavemente. Conforme fica mais alta, o andar dos homens torna-se mais rápido, mais rítmico, mais coletivamente unificado. A mulher e a criança também assumem uma atitude militar, e mesmo os bigodes dos soldados começam a eriçar. Segue-se um triunfante *crescendo*. Intoxicados pela música, os homens mobilizados, prontos para matar e morrer, marcham para dentro dos quartéis. Então, a imagem escurece (ADORNO; EISLER, 2007, p. 15).

Trata-se do filme *Niemandsland*⁸. A música, composta pelo próprio Hanns Eisler, orienta a cena para o aspecto crítico, que poderia, sem ela, sugerir chauvinismo ou adesão ao belicismo. A transformação de indivíduos aparentemente inofensivos em bárbaros beligerantes só pode ser efetivamente compreendida com o recurso à música.

Adorno e Eisler estão argumentando em prol da primazia do objeto, ou seja, de que o uso dos materiais deve se dar de acordo com a exigência interna da obra. Eles também defendem que os recursos tecnológicos não devem ser usados nos filmes em todas as circunstâncias a bel-prazer, pois a primazia deve ser do objeto e não do sujeito. A tecnologia precisa, portanto, ser uma exigência intrínseca da obra. É importante ressaltar que os autores reconhecem que a tecnologia possui a capacidade de abrir espaços ilimitados para a arte no futuro.

Isso dialoga bastante com as discussões sobre o Novo Cinema Alemão do *Notas sobre o filme*, em que Adorno critica os especialistas do “cinema de papai” que possuem atrás de si o poder do capital, a rotina

⁸ É possível assistir ao filme no *Youtube*. Disponível em: <https://youtu.be/S-4XhNMWoyw>. Acesso em: 16 abr. 2021.

técnica e especialistas altamente treinados. Contrário a isso, em referência ao Novo Cinema Alemão, Adorno afirma que seria nos traços daquilo que é comparativamente sem jeito, sem conhecimento, incerto quanto ao seu efeito, que residem as possibilidades de um cinema emancipado (ADORNO, 1986b, p. 100-101).

O desenvolvimento tecnológico dos *media* é usado pela indústria cultural enquanto padrão para se excluir tudo o que não tenha sido previamente apreendido e mastigado e “que atua analogamente ao ramo dos cosméticos quando elimina rugas dos rostos, obras que não dominam inteiramente sua técnica e que, por isso, deixam passar algo de incontrolado, têm seu lado libertador” (ADORNO, 1986b, p. 101). A crítica de Adorno se direciona a um modelo específico de montagem cinematográfica que se convencionou chamar de decupagem clássica. Trata-se do padrão utilizado por Hollywood, o qual busca produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação. Segundo Ismail Xavier, a decupagem clássica é caracterizada pelo seu “caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (XAVIER, 2018, p. 32). Esse procedimento busca promover a identificação do espectador mediante a montagem lisa, que não cria estranhamento, como se os eventos se desenvolvessem na tela tal como se desenvolvem na vida real. A decupagem clássica é amplamente utilizada para fins de lucratividade, por parte das grandes produtoras, e de manipulação e controle, no nível da recepção.

Pode-se afirmar que o que está em jogo na decupagem clássica é a criação de uma falsa aura, no sentido benjaminiano. Em *Composing For the Films*, os autores estabelecem diversas críticas ao modo como o som é apropriado pela imagem nesse sentido estritamente comercial, mas não se limitam a isso. Destarte, salta aos olhos a referência a Walter Benjamin:

A fusão direta de dois *media* de origens históricas tão diferentes não faria muito mais sentido do que os roteiros cinematográficos idiotas nos quais um cantor perde a sua voz para em seguida recuperá-la de modo a oferecer um pretexto para esgotar todas as possibilidades

do som fotografado. Tal síntese limitaria as imagens em movimento aos casos acidentais nos quais ambos os meios de alguma maneira coincidem, isto é, no domínio da sinestesia, a magia dos humores, a semi-escuridão e a intoxicação. Em resumo, o cinema seria confinado aos conteúdos expressivos nos quais, conforme mostrou Walter Benjamin, são basicamente incompatíveis com a reprodutibilidade técnica. Os efeitos nos quais imagem e música podem ser diretamente unidas são inevitavelmente do tipo que Benjamin chamou ‘aurático’ - na verdade, eles são formas degeneradas da ‘aura’, na qual o encantamento do aqui e agora é tecnicamente manipulado (ADORNO; EISLER, 2007, p. 48).

Benjamin, ao tratar da montagem no cinema, afirma que seu caráter de constante aperfeiçoamento, sua perfectibilidade, significaria renunciar ao valor de eternidade, valor esse que pode ser exemplificado pelas obras realizadas na Grécia antiga — algumas delas com reconhecimento que perdura até hoje. A eternidade estaria ligada essencialmente à experiência aurática. Adorno e Eisler afirmam que a união entre imagem e som provocam o efeito de sinestesia, ou seja, a combinação de sensações diferentes numa só impressão. Este efeito, diferentemente daquilo que Benjamin indicou, aproxima o cinema muito mais de uma intoxicação do que de uma emancipação frente à tradição. A decupagem clássica faz o uso do feitiço da imagem e som integrados enquanto forma de criar um aqui e agora manipulado tecnicamente. Ele, ao invés de renunciar à aura, faz justamente o contrário, ele cria uma forma degenerada de aura. Isso é feito, como afirmamos, intencionando a lucratividade e controle pelos grandes estúdios.

Num texto datado de 26 de maio de 1969 intitulado “Resignação”, Adorno questiona a separação entre teoria e práxis na política. Essa palestra também dialoga com a famosa Tese 11 das teses sobre *Feuerbach* de Karl Marx: “Os filósofos apenas interpretaram o mundo de diferentes maneiras; o que importa é transformá-lo” (MARX; ENGELS, 2007, p. 535). Essa passagem foi interpretada por algumas tradições marxistas enquanto um apelo para a valorização da práxis em detrimento da teoria. É dessa

interpretação que Adorno discorda: para ele, é o próprio pensamento que conserva a possibilidade de mudança:

Nele o momento utópico é tão mais forte quanto menos se objetualize em utopia – também esse um sintoma regressivo –, sabotando com isso sua realização. O pensamento aberto aponta para além de si mesmo. Sendo ao seu modo uma conduta, uma configuração da práxis, ele é mais afim à práxis transformadora que um comportamento que simplesmente obedeça a práxis (ADORNO, 2020b, p. 281).

Com a ressalva de que a escrita do texto supracitado foi movida por um evento bastante específico, a saber, o contexto político que levou à interrupção de uma das aulas de Adorno por um grupo de manifestantes na Universidade de Frankfurt onde Adorno lecionava em abril de 1969, em *Composing For The Films*, Adorno e Eisler já apontam para a necessidade de valorização da teoria frente às possibilidades práticas de um cinema emancipado: “crítico teórico dos fundamentos não deve ser mal usado como uma carta de indulgência em relação à prática” (ADORNO; EISLER, 2007, p. 79). A questão discutida se refere ao uso de músicas nos filmes sem com isso criar o efeito de sinestesia, de ilusão enganadora no espectador:

Ter uma visão clara da verdadeira natureza das causas do presente mal e se recusar a indulgir na ilusão de que o sistema pode ser mudado por correções graduais não significa necessariamente que se deva desistir de todos os esforços para trazer à tona um melhor estado de coisas. Esses esforços não são suficientes para emancipar um filme musical, mas podem dar ideia de como um filme musical se parece (ADORNO; EISLER, 2007, p. 79).

Tal como para Benjamin, não existe uma análise estética em Adorno que se separe das análises políticas, econômicas e ideológicas. A própria práxis não pode ser separada de seu elemento teórico crítico: a própria reflexão já é de algum modo práxis. A tarefa dessa reflexão, no que diz respeito às possibilidades de um cinema emancipado, reside na utopia, em se ter uma ideia de como as composições filmicas emancipadas se parecem.

É no elemento crítico que se pode vislumbrar possibilidades que jogam luz a um cinema mais humano e autônomo com relação aos imperativos de integração no sistema da indústria cultural. Diante disso, a abertura para aquilo que escapa aos ditames de integração da indústria cultural, sem contudo renega-la, surge no interior da crítica e não à sua margem.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. *In*: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno**. Tradução de Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1986a. p. 92-99. (Coleção Sociologia).
- ADORNO, Theodor W. Notas sobre o filme. *In*: COHN, Gabriel (org.) **Theodor W. Adorno**. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986b. p. 100-107. (Coleção Sociologia).
- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- ADORNO, Theodor W. **Mínima Moralía**: Reflexões a partir de uma vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- ADORNO, Theodor W. **Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ADORNO, Theodor W. **A arte e as artes**: primeira introdução à teoria estética. Tradução Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- ADORNO, Theodor W. **Estudos sobre a personalidade autoritária**. Organizado por Virgínia Helena Ferreira da Costa. Traduzido por Virgínia Helena Ferreira da Costa, Francisco López Toledo Corrêa, Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- ADORNO, Theodor W. Resignação. *In*: ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural**. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020b. p. 275-282.
- ADORNO, Theodor W. Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição. *In*: ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural**. Traduzido por Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020a. p. 53-101.
- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. **Composing for the Films**. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2007.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ARAÚJO SILVA, Mateus. Adorno e o Cinema: um início de conversa. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 54. p. 114-126, jul. 1999.

ASPAHAN, Pedro. **Composição musical e pensamento cinematográfico**: a Estética do Serialismo no Cinema de Straub-Huillet. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2. reimpr. Porto Alegre: Zouk, 2014.

DELLA TORRE, Bruna. Abaixo da superfície: Adorno e o cinema reconsiderado. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 38, n. 02. p. 477-493, 2019.

DELLA TORRE, Bruna. **Adorno, crítico dialético da cultura**. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

DUARTE, Rodrigo. **Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Filosofia passo-a-passo).

FRANCO, Renato. O cinema e a liquidação da arte aurática. *In*: LOUREIRO, R.; ZUIN, A. S. (org.). **A teoria crítica vai ao cinema**. Vitória: Edufes, 2010. p. 17-51.

HANSEN, Miriam B. **Cinema and Experience**: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. Berkeley: University of California Press, 2012.

HORKHEIMER, Max. Neue Kunst und Massenkultur. *In*: HORKHEIMER, Max. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1988. v. 4. p. 419-438.

JENEMANN, David. **Adorno in America**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). Tradução Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavivi Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Tradução de Victor Hugo Klagsbrunn. São Paulo: Expressão popular, 2008.

WIGGERSHAUS, Rolf. **Die Frankfurter Schule**: Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung. Munique: dtv Wissenschaft, 1988.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.