

Resumo

Sem dúvida o cinema possui um potencial formador, a imersão em determinadas obras fílmicas é capaz de através da imaginação, despertar a reflexão. No entanto, teriam todos os filmes essa capacidade formativa? Pensar o cinema com capacidade formativa, capaz de atuar na reeducação dos sentidos do público que o recebe, é pensar uma linguagem cinematográfica que, apesar de inserida nos parâmetros da indústria cultural, resiste a esse processo nivelador que massifica a arte. A esta resistência ou negação da determinação do mercado, Theodor Adorno atribuiu o termo antifilme. Os cineastas que se voltaram contra as regras de domínio da indústria do cinema, surgiram cada um com o seu antifilme, depositando em suas produções um pouco dessa capacidade formativa. E será através da negação aos moldes industriais que, se o caminho de possibilidades para o cinema se tornar um agente emancipador, se consolidará ao proporcionar espaços de debate e reflexão acerca do conteúdo visto.

Palavras-chave: Cinema. Filosofia. Formação. Antifilme.

Abstract: CINEMA IN TEACHING PHILOSOPHY: space of debate and reflection

Undoubtedly, cinema has a formative potential. Immersion in certain movie works could arouse reflection through imagination. However, does all films have this formative capacity? To think of cinema with formative capacity, which is capable of acting in the reeducation of the senses of its viewers, is to think of a cinematic language that resists this leveling process that massifies art despite being inserted in the parameters of the cultural industry. To this resistance or denial of market determination, Theodor Adorno attributed the term antifilm. The filmmakers who turned against the rules of the movie industry started each with their own antifilic, putting some of their formative capacity in their productions. And it will be through the negation of the industrial molds that the path of possibilities for cinema would become an emancipating agent that could be consolidated by providing spaces for debate and reflection on the content seen.

Keywords: Cinema. Philosophy. Formation. Antifilm.

1. Doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) Mestre em Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará (UECE)

RESUMEN: CINE EN FILOSOFIA EDUCACIÓN: UN ESPACIO PARA EL DEBATE Y LA REFLEXIÓN

Sin dudas, el cine tiene un potencial formativo, la inmersión en ciertas obras cinematográficas puede, a través de la imaginación, despertar la reflexión. Sin embargo, ¿todas las películas tendrían esta capacidad formativa? Pensar en un cine con capacidad formativa, capaz de actuar en la reeducación de los sentidos del público que lo acoge es pensar en un lenguaje cinematográfico que, a pesar de estar inserto en los parámetros de la industria cultural, resiste este proceso de nivelación que masifica el arte. A esta resistencia o negación de la determinación del mercado, Theodor Adorno atribuyó el término antifilm. Los cineastas que se volvieron contra las reglas de la industria del cine dominaron cada uno con su propio antifillico, depositando parte de su capacidad formativa en sus producciones. Y será a través de la negación de los moldes industriales que si el camino de posibilidades para el cine se convierte en un agente emancipador se consolidará al proporcionar espacios para el debate y la reflexión sobre el contenido visto.

Palabras clave: Cine. Filosofía. Formación. Antifilm.

1. INTRODUÇÃO

O poder de uma obra de arte é evidente, pois através dos sentidos que a capta e desperta naquele que a contempla o pensamento e reflexão. No entanto, a partir do controle que é feito por toda uma indústria da cultura, a arte se torna mercadoria e perde seu real objetivo que é ser conhecimento. O cinema, sem dúvida, é uma arte que engloba tantas outras e por isso, uma das mais completas. Mas, capturado também pela indústria da cultura, o cinema não ficou livre das determinações do mercado.

Passaremos a analisar sob a ótica do filósofo alemão, Theodor Adorno, a forma como o cinema se encontra vinculado a Indústria Cultural e a sua forma de resistência, visto que essa arte pode e deve ser usada em sala de aula, como um mecanismo de ativar reflexões, debates e diálogos possíveis entre a realidade e a ficção.

No primeiro momento de reflexões importa filtrar tudo que a indústria cultural oferece. Os mass media transmitem as informações, mas quem controla tais informações? Por trás desse grande sistema existem os reais detentores da força que manipulam os indivíduos. O sistema liberando continuamente informações, às vezes incompletas, e sempre informações que interessam para manter o *status quo* dominante. Faz essa divulgação através da

publicidade utilizando os **mass media** para divulgar o “lixo” que propositalmente produzem, como bem observa Adorno. Assim, orientam o mercado, conferindo a tudo um ar de semelhança. Não querem correr o risco de acrescentar algo novo, valorizam as formas fixas de seus produtos, sejam eles as histórias curtas, responsáveis pelas grandes bilheterias ou um programa que não tenha compromisso social, mas capaz de prender uma grande audiência para os produtos que são constantemente anunciados, seja na televisão, rádio ou expostos na grande tela no desenrolar de um filme.

A arte perde seu sentido, na medida em que a sociedade se torna cada vez menos humana. O tão sonhado ideal do Aufklärung, que visava devolver a autonomia para o indivíduo, condicionou a um outro domínio, o da racionalidade técnica. “O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo” (ADORNO, 1985, p. 17). Mais uma vez livre do medo do mito, o homem passou a se submeter ao poder da razão instrumental, estado em que os processos racionais são totalmente operacionalizados. A arte, por sua vez, não fica isenta dessa submissão. A arte passa a ser explorada por fins ideológicos e comerciais, entrando num processo que Adorno denominou de Entkünstung da arte, fenômeno que se caracteriza pela perda da arte de seu caráter artístico.

2. KULTURINDUSTRIE E O PAPEL DO CINEMA

A indústria cultural constitui uma fraude da racionalidade iluminista que ao absolutizar a ciência permitiu que ela se transformasse em tecnicismo a serviço do lucro e do capital. Lucro este que aparece através da publicidade, por isso, somente as grandes marcas e empresas são capazes de anunciar seus produtos. A divulgação feita através dos mass media criam estereótipos, tanto de uma imagem de uma pessoa como produto, aludindo a um sucesso profissional ou pessoal, onde:

O efeito, o truque, cada desempenho isolado e repetível foram sempre cúmplices da exibição de mercadorias para fins publicitários, e atualmente todo close de uma atriz de cinema serve de publicidade de seu nome, todo sucesso tornou-se um plug* de sua melodia. Tanto técnica quanto economicamente, a publicidade e a indústria cultural se confundem. (ADORNO, 1985, p. 135)

, visto que:

o espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento –, mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO, 1985, p. 113)

A indústria faz com que o indivíduo obtenha a ideia de que é livre, quando na verdade, ela pretende dirigir e orientar todas as suas decisões e atitudes. Falseia uma liberdade de escolha que recai sempre na mesma coisa. Essa falsa liberdade ideológica é baseada, segundo Adorno, na coerção econômica do indivíduo que acha que possui liberdade dentro de toda essa dominação da técnica, que promove a padronização e à produção em série sacrificando a lógica da obra de arte.,

“O cinema e a rádio não precisam mais se apresentar como arte” (ADORNO, 1985, p. 100). É com essa afirmação de Theodor Adorno, em seu texto Indústria Cultural, que podemos concluir de antemão a regressão, devido a total diminuição de percepção crítica no cinema da indústria cultural. Antes considerado uma arte voltada para o lazer, entretenimento e reflexão, o cinema a partir da

década de 40, passa a ser visto por Adorno como um meio eficaz de dominação.

Adorno não desenvolveu uma teoria fechada acerca do cinema, mas em sua obra Dialética do Esclarecimento, especificamente no capítulo que trata da Indústria cultural, dedicou reflexões que instigam o leitor a questionar o papel do cinema no atual estado de manipulação dos indivíduos pela indústria cultural. Tratando o indivíduo como espectador e a vida do mesmo como um roteiro, Adorno desenvolve sua obra na direção de exibir ao leitor o modo com o qual os filmes invadem a capacidade reflexiva do indivíduo.

Voltando nosso pensamento para a história do cinema, descobrimos que a primeira exibição cinematográfica vista pelo mundo foi à saída de empregados da fábrica Lumière, posteriormente outro filme dos irmãos Lumière foi exibido. O filme era A chegada de um trem à estação de La Ciotat(1985), onde:

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

Podem parecer cenas simples, mas nestas primeiras exibições é nítido o papel que o cinema deveria desenvolver. Transmitir a realidade, mostrando pessoas comuns, seu dia a dia, gerar discussões, provocar o raciocínio, despertar sensações.. O cinema vinha como a revelação do mundo no qual estava inserido. A missão era instigar a inclusão social e cultural a fim de integrar uma coletividade, abrindo espaço para a discussão sobre a produção e gerador de ideias que surgiam com o desenrolar do enredo do filme. Theodor Adorno, sem dúvida, compreendia que o papel do cinema, livre de influências do mercado deveriam ser estes. Mas ao vivenciar de perto a força e os produtos gerados pelo cinema Hollywoodiano, percebeu o desvio do papel social do cinema a caminho de um papel comercial. O cinema “se define a si mesmo como indústria, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos” (ADORNO, 1985, p. 100).

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

A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. (ADORNO, 1985, p. 104)

Ao falar dos filmes, Adorno aponta que muitas vezes somos impedidos de usar de nossa imaginação, de criar nossas próprias ideias relativas ao desenrolar do filme. Os filmes paralisam a nossa capacidade em benefício do que eles acham que seja mais objetivo e prático para as pessoas. Impede nossas próprias opiniões, deixando que nossos valores sejam regidos por esta indústria, entregando nossos sentidos e sentimentos nas mãos da indústria cultural, originando desta forma uma sociedade formada por pessoas manipuladas ideologicamente. Por isso, o filme é considerado, um dos principais produtos da indústria, ele adentra o espectador, paralisa a capacidade de imaginação em virtude de sua própria constituição objetiva:

São feitos de tão forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos. (ADORNO, 1985, p. 104-105)

O espectador traz a fantasia fílmica para a sua realidade, ao passo que se projeta no enredo que acaba de assistir. E quanto melhor a técnica utilizada para a produção do filme, maior é o poder de persuasão para que se torne mais fácil “obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme” (ADORNO, 1985, p. 104). O cinema propicia uma relação de reconhecimento, a partir do enredo que

retrata o cotidiano e desse modo o processo de identificação acentua a relação mimética do sujeito com a imagem. Daí percebe-se um dos objetivos da indústria cultural, fazer com que o indivíduo crie a ilusão de que ele é capaz de ser e possuir o que quiser.

A ideologia dominante não escolhe gênero de filmes, sejam eles: romance, policial, comédia, animações, a lógica do capital pretende se fazer presente e invadir seus enredos. A indústria tem a pretensão de dominar tudo, controla os sustos provocados pelas cenas, o prazer obtido através do som de uma certa cena de romance e até mesmo a crueldade das animações eles conseguem transformar em diversão. Adorno mostra que,

As primeiras sequências do filme de animação ainda esboçam uma ação temática, destinada, porém, a ser demolida no curso do filme: sob a gritaria do público, o protagonista é jogado para cá e para lá como um farrapo. Assim a quantidade da diversão organizada converte-se na qualidade da crueldade organizada. (ADORNO, 1985, p. 114)

Nada deve escapar aos olhos do espectador, mesmo este estando cansado, os filmes sabem o momento certo de produzir estímulos para prender a atenção. Para Adorno, o indivíduo não tem o direito de mostrar sua estupidez, deve acompanhar tudo diante da esperteza a qual o espetáculo se propõe. É preciso reagir de forma positiva diante do que está sendo exibido. A indústria se vangloria por ter uma função de distração, mas essa função é facilmente questionada quando percebemos que a distração também é manipulada.

Com a pergunta: o que as pessoas querem? A indústria cultural se utiliza do filme para penetrar na subjetividade humana quando na verdade o que se propôs a fazer desde o início, foi desacostumar o indivíduo de sua subjetividade. A indústria pretende quebrar todas as barreiras que se dirija contra ao seu “progresso cultural”, pois esta subjetividade pode constituir uma ameaça a sua continuidade. Ela produz, dirige e disciplina as necessidades dos consumidores, não deixando escapar nada. Esta crítica feita por Adorno quanto ao papel exercido pelo filme leva em conta além dos filmes produzidos em

Hollywood, os filmes que ele denominou de “cinema do papai” na Alemanha, ou seja, filmes que são acessíveis a compreensão dos consumidores, que contém uma infantilidade e sofrem uma regressão industrial. O filme que deveria proporcionar ao indivíduo uma experiência subjetiva, quando o espectador tentasse paralisar o movimento fugaz das imagens e sons, acaba é contribuindo para o fortalecimento da ideologia dominante.

3. UM NOVO OLHAR PARA O CINEMA

Embora a visão adorniana acerca do cinema seja vinculada a sua crítica à arte e aos produtos culturais, não se pode deixar de lado o poder revolucionário da máquina que produz os filmes: o cinema.

No que se refere ao estudo do cinema, suas maiores reflexões são retiradas do texto “Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, inserido na Dialética do Esclarecimento (1944). Texto este escrito sob os olhares voltados para o cinema hollywoodiano, onde mostra que o cinema não passa de um teatro de ilusões, aproximando a fantasia da realidade numa tentativa de atrofiar a imaginação e a espontaneidade. Obtendo total controle sobre o espectador os filmes não os deixa livres para passear pela obra, promovendo sempre o previsível.

O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento -, mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO, 1985, p. 113)

No entanto, surge nesse momento a necessidade de iniciar uma nova discussão: o cinema deixa de ser arte? Se olharmos para trás, os textos do autor nos direcionam para um caminho perdido, no qual a indústria cultural possui domínio sobre todos os produtos que dela se utilizam para sobreviver, não deixando escapar nada, inclusive o cinema. Entretanto, viajando um pouco no tempo e chegando à década de 60, encontramos textos do referido autor, onde ele admite a possibilidade do cinema atuar como uma arte emancipatória. Mostrando que

os filmes deveriam “retirar o seu caráter a priori coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-o a serviço da intenção iluminista” (ADORNO, 1986, p. 105). O trecho citado anteriormente foi retirado do texto “Notas sobre o filme” de 1966. Fica claro nos textos desse mesmo período que o autor se mostra mais flexível e aponta novos caminhos e possibilidades para o cinema.

Em Notas sobre o filme o autor avalia obras de grandes cineastas, como Chaplin, Antonioni e Schlöndorff, destacando as experiências desses cineastas de forma combativa à realidade fílmica dominante. Enfatiza no início de seu texto o movimento de Oberhausen, de 1962, conferindo a este movimento o caráter crítico ao cinema em prol de sua emancipação.

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

Retornando ao conceito da não-identidade, onde há a valorização do diferente e a não marginalização do não igual, Adorno sugere que os filmes de baixa tecnologia, foram filmes que tiveram seu mérito estético, visto que, para o autor, nadar contra a corrente da indústria cultural representa, acima de tudo, uma força que resiste a tudo que a indústria previamente prepara e impõe como lei. Os filmes emancipados se distinguem dos filmes comerciais por não oferecerem a eterna promessa do ilusório, do irreal. O espectador assim iludido, expressa a dominação em forma de obediência.

O filme emancipado retrata a realidade, o cotidiano das pessoas, sem nenhuma promessa de final feliz. Muitas vezes, rejeitado pelo grande público, o filme assim caracterizado, é esquecido não chega a ser assistido. Ele não participa dos eternos clichês, não possui caráter de mercadoria, apesar de atingido,

também, pela dominação cultural. Resiste e não se integra totalmente, sempre buscando incomodar os espectadores, ao retirá-los da acomodação imposta. Os filmes seriam arte enquanto apresentam-se como uma reposição objetivadora de uma experiência que vai em busca do sujeito. Adorno exemplifica isso, mostrando que uma pessoa pode obter diversas imagens, caso mude sua rotina e mude de paisagem, imagens que apareceram durante o sono ou no momento de descanso. Como numa lanterna mágica as imagens vêm em intervalos e podem ser continuadas ou não, dando sempre ao indivíduo a capacidade de dialogar com elas. Para ele,

A estética do filme deverá antes recorrer a uma forma de experiência subjetiva, com a qual se assemelha apesar da sua origem tecnológica, e que perfaz aquilo que ele tem de artístico[...] É possível que esse traço das imagens comporte-se em relação ao filme assim como o mundo dos olhos em relação à pintura ou o mundo auditivo em relação à música. O filme seria arte enquanto reposição objetivadora dessa espécie de experiência. (ADORNO, 1986, p. 102).

Tanto em *Composições para o filme* (1947) como em *Notas sobre o filme* (1966), percebemos um Adorno que reconsidera algumas de suas preposições depreciativas para com o cinema no início da década de 40. Embora *Composições para o filme* (1947) tenha sido escrito paralelamente a *Dialética do Esclarecimento* (1944), o que nos mostra um autor que deve ser estudado de forma atenta para que se possa adentrar em todos os caminhos lançados por sua pesquisa. E será em *Composições para o filme* que Adorno deixa claro que para os espectadores sob o regime da indústria cultural, a resistência e a espontaneidade ainda sobrevivem, no entanto, é preciso ter a consciência de que a indústria cultural invade todos os âmbitos de nossa vida, sem deixar a arte de fora.

4. O CINEMA EM SALA DE AULA: POSSIBILIDADE E RESISTÊNCIA

Desde sua criação, o cinema se mostrou como algo revolucionário. O uso das imagens despertando o imaginário e invadindo a intimidade do indivíduo

fazia com que o filme se prolongasse na vida de quem o assistia. As imagens tinham o poder de impressionar e prender a atenção do espectador. Não se pode negar esse poder revolucionário, mas deve-se pensar em tipos de filmes que quebre com a lógica industrial e que induza a reflexão. Um cinema capaz de atuar na reeducação dos sentidos, de emancipar o indivíduo, nesse caso filmes autênticos que possa romper com o entretenimento.

Com o fim da 2ª guerra e a queda dos regimes totalitários, houve no cenário mundial uma grande mudança nas condições sociais, econômicas e psicológicas da sociedade. O cinema não podia ficar de fora dessas grandes transformações. Até então, ele servia de entretenimento e apresentava sempre uma realidade que não passava de ilusão. Diversos movimentos foram surgindo como forma de apresentar a verdadeira realidade - sem interferências propagandísticas - na qual os indivíduos se encontravam e transmitir ao espectador o olhar fiel das condições de seu país. Nesse momento, "cineastas conscientes abordaram ou expressaram o que estava acontecendo nas ruas" (COUSINS, 2013, p. 189). O cinema, então, deveria revelar e chamar a atenção dos espectadores para as questões sociais e éticas, a fim de despertar neles o senso crítico.

As principais diferenças entre o cinema da década de 1920 e o de 1950 eram a natureza da linha dominante. No mundo todo, ela estava tentando acomodar as mudanças sociais, e a tensão começava a aparecer. [...] Entretenimento e esquecimento formavam, no cinema do mundo todo, uma mistura incômoda com a análise, a consciência e o desespero. A linguagem do cinema estava forçando suas costuras e estas, uma hora, teriam de ceder. (COUSINS, 2013, p. 265)

Dos diversos movimentos surgidos pós-guerra, podemos destacar o Neorealismo Italiano, a Nouvelle Vague (nova onda francesa), o Novo cinema Alemão e, no Brasil, o Cinema novo. Estes movimentos poderiam atuar no pensamento adorniano a "serviço da intenção iluminista" (ADORNO, 1986, p.105). Ao fugirem dos esquematismos do mercado, estes movimentos romperam de forma radical com a estética e com a técnica que estava em vigor no cinema.

O Neorealismo Italiano é um precursor desses movimentos. Iniciado em 1944-45 teve suas produções desenvolvidas até 1953. O referido cinema Italiano nasceu em meio ao caos do fim da 2ª guerra e fugiu completamente da narrativa ortodoxa hollywoodiana que visava sempre grandes espetáculos a fim de ser rentável. Os cineastas italianos voltaram seus olhos para a sociedade, para a difícil realidade que se apresentava. Assim, desenvolveram uma nova forma de pensar e fazer cinema. Como uma fuga da identidade massificada esses novos cineastas foram filmar nas ruas, com poucos recursos do período em questão, caracterizado pelo uso de atores não profissionais. Buscando simplicidade, os cineastas quebravam paradigmas vigentes para rodarem seus filmes, com uso de pouca iluminação e sem construção de cenários.

O cinema que nascia, era um cinema que resistia às superproduções e se voltava para os filmes de baixo custo, pois o “cinema de resistência, na verdadeira acepção da palavra, exige a subordinação do ponto de vista estético ao ponto de vista político” (GEADA, 1977, p. 93). Nesse momento, a rua se tornara um grande estúdio e o enredo era descartado. Um dos maiores roteiristas do neorrealista disse:

Antes disso, se alguém pensasse na ideia de um filme sobre, digamos, uma greve, inventaria imediatamente um enredo. E a greve propriamente dita se tornaria apenas o pano de fundo do filme. Hoje descreveríamos a própria greve, temos uma confiança ilimitada em coisas, fatos e pessoas. (COUSINS, 2013, p.189)

Era o novo cinema que começava a surgir com uma renovação na temática e principalmente na relação com o público. Até então, Adorno apontava que os filmes forneciam esquemas de tipos de comportamento coletivo exigidos pela ideologia. Para ele “coletividade é algo que penetra até o íntimo do filme [...] Antes de qualquer conteúdo e conceito eles animam os espectadores e os ouvintes a se movimentarem juntos, como num trem” (ADORNO, 1986, p. 105). Os filmes dessa nova era do cinema, com temática contestadora e numa linguagem mais simples, surgiram com o intuito de não desenvolver na sociedade um efeito coletivo adestrado, mas sim

uma reflexão crítica individual ou possivelmente “canalizar os impulsos coletivos do cinema numa direção crítica” (JAY, 1988, p. 116).

Pensar o cinema com capacidade formativa, capaz de atuar na reeducação dos sentidos do público que o recebe é pensar uma linguagem cinematográfica que, apesar de inserida nos parâmetros da indústria cultural, resiste a esse processo nivelador que massifica a arte. O primeiro ponto a ser elucidado no que diz respeito à reeducação ou formação do espectador seria o que se refere à aproximação de técnicas empregadas na arte de vanguarda. “Ao refletir sobre a forma pela qual os novos filmes que ele agora havia passado a respeitar questionavam a ideologia, Adorno se concentrou na antiga técnica desenvolvida por cineastas radicais de vanguarda como Eisenstein” (JAY, 1988, p. 115). A técnica a qual Adorno se refere, seria aquela que, o cineasta soviético empregava na hora da montagem do filme, um tipo de montagem expressiva, em que a sucessão dos planos não é mais ditada apenas pela necessidade de contar uma história, mas também pela vontade de causar um choque psicológico no espectador, baseada

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

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

Será a montagem e mais precisamente os cortes que fará com que o filme apresente surpresas e enigmas capazes de prender a atenção do espectador. Diversos filmes dos movimentos da década de 60 carregam tal potencial a ser explorado. Mas não podemos deixar de avaliar e buscar, hoje em dia, produções que caminham na contramão dos clichês e entretenimento.

Caberá ao professor identificar obras cinematográficas capazes de fazer resistência e incitar reflexões em seus alunos, trazer para sala de aula obras capazes de romper com esquematismos, aquelas carregadas de um antifilme do qual Adorno mostra como possibilidade de resistência dentro da indústria cultural. Exibir a obra e estabelecer um canal de debate, acerca do que foi visto, é uma boa maneira de fazer com que o aluno amplie seus conhecimentos e desperte sua capacidade crítica.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a relação entre um cinema emancipador e a indústria cultural, é pensar da mesma forma o que Adorno, em seu livro *Composições para o filme*, pensou sobre a relação da música inserida na indústria cinematográfica. É não pensar uma como exclusão da outra, ou seja, não se pode pensar que o autor não percebeu que a arte como um todo, e nesse caso específico o cinema, estava preso e condicionado às amarras da indústria cultural. Livrar o cinema, a música, a fotografia ou a pintura desse aprisionamento é conceber a falência dessas artes. Deve se pensar a relação do cinema emancipador e indústria cultural como uma tensão, onde esse choque é necessário para a sua constituição.

Assim como a música, que precisa ser criada por profissionais competentes que mostrem sua resistência aos ditames do mercado, o cinema existe forçando novos limites e devolvendo o caráter intrigante ao espectador que questionará o filme exibido diante de seus olhos. O cinema é o meio mais característico da indústria cultural, aponta Adorno, portanto, conceber o cinema é entendê-lo dentro desse meio ao qual está vinculado; é se confrontar a cada nova produção com a lei dominante e fugir dos esquematismos do mercado.

Ao contestarem os clichês de filmes comerciais, os movimentos, da década de 60, buscavam produzir filmes que não se submetessem totalmente à intencionalidade ideológica, mas sim que confrontassem essa ideologia, a fim de superá-la. Esse ato de resistência se efetivaria em um potencial de negatividade do cinema para despertar no indivíduo o entendimento e a sensibilidade tão reprimida pela indústria cultural. Cabe a nós educadores observar o cinema que carrega essa herança revolucionária de 60, pois há possibilidade de uma arte que continue rompendo com os esquematismos e que são essas capazes de significar, dentro da sala de aula, o ensino através da arte.

Essa arte emancipada conduz a uma formação (*Bildung*) autêntica, pressupõe uma filosofia que a interprete sem subjugar-la. Ou seja, essa retomada crítica do pensamento se daria pela negação do todo social que se revela como uma realidade falsa, negação impressa de modo especial na obra artística, na qual é possível apreender o que fica fora dos limites do pensamento conceitual.

O cinema com capacidade formativa teria que incorporar os elementos que constitui uma obra de arte, como negação de sua lei formal de constituição. O produto do cinema, os filmes, alcança o objetivo de formar e de reeducar os sentidos, na medida em que se tornam obras-de-arte, bem como na medida em que surgem como resistência, com seu antifílmico que se configura na negação da lei determinada.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da Nova Música**. Tradução: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. - **Minima Moralia**: reflexões sobre a vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Notas sobre o filme**[1966]. In: Cohn, Gabriel (org.). Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), pp.100-107.

_____. **A indústria cultural**. [1967]. In: Cohn, Gabriel (org.). Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986 (coleção Grandes Cientistas Sociais), pp.92-99.

_____. **Palavras e Sinais**: modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel; supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995b.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução, Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hans. **Komposition für den Film**. In: **Gesammelte Schriften 15**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

CANEVACCI, M. **Antropologia do Cinema**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

COUSINS, Mark. **História do Cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. Tradução: Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

GEADA, Eduardo. **O imperialismo e o fascismo no cinema**. Lisboa: Moraes Editores. 1977.

JAY, Martin. **As idéias de Adorno**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.