

ADORNO E O CINEMA: UM INÍCIO DE CONVERSA¹

Mateus Araújo Silva

RESUMO

O artigo discute a abordagem do cinema por Theodor W. Adorno nalguns de seus textos dos anos 1940 aos 1960, procurando avaliar o grau e o sentido da sua contribuição para os estudos sobre o cinema. Tal avaliação assume o ponto de vista não do filósofo ou do especialista em Adorno, mas de alguém afinado com a tradição do cinema mais crítico e emancipatório — mais tensionado, portanto, com a indústria do entretenimento.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno; cinema; indústria cultural.

SUMMARY

In discussing Theodor W. Adorno's approach to films through some of his writings between 1940 and 1960, this article seeks to evaluate the meaning of his contribution to cinema studies. This evaluation does not take on the philosopher's viewpoint or that of an Adorno specialist, rather that of someone in tune with a more critical and emancipationist film tradition — that is, in opposition to the entertainment industry.

Keywords: Theodor W. Adorno; cinema; cultural production.

Embora a abordagem adorniana do cinema não seja um dos tópicos mais explorados nos estudos sobre a estética de Adorno, sua discussão pelos comentadores parece já ter uma história própria e identificável, cuja reconstituição exigiria mais pesquisa e mais espaço². No Brasil, porém, não tenho notícia de nenhum estudo específico sobre esse tema, partindo quer dos estudiosos de cinema, quer dos de Adorno. Este artigo pretende ajudar a inaugurar entre nós uma discussão mais específica sobre um tema quase inexplorado por aqui.

A meu ver, uma aproximação conseqüente e fecunda a esse tema não deve isolar artificialmente dimensões supostas como puramente filosóficas ou estéticas, relegando outras ao papel de bagatelas empíricas (Adorno aprovaria tal segregação drástica entre as disciplinas?). Ao contrário, essa aproximação deve incorporar e integrar elementos provenientes dos diferentes âmbitos concernidos pela investigação: o da biografia intelectual de Adorno, o da história imanente de seu pensamento e de sua filosofia, o das circunstâncias concretas sob as quais seus textos sobre

(1) Texto apresentado em versão preliminar no colóquio "A luzes da arte", promovido pelo Departamento de Filosofia da UFMG em setembro de 1997 e comemorativo dos 50 anos de publicação da *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer. Este ensaio deve muito às discussões com Eduardo Soares da Silva, bem como às suas indicações e sugestões. Agradeço ainda a Idelber Avelar, Claudia Mesquita, Tiago Mata-Machado e Carla Damião pelo envio de vários artigos que, não fosse sua gentileza, permaneceriam inacessíveis a mim. A presente versão foi apresentada no II Encontro Anual da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Rio de Janeiro, novembro de 1998).

(2) Em todo caso, podemos dizer — com base na bibliografia existente — que, fora da Alemanha, os países em que

cinema foram escritos, o das relações que tais textos travam ou podem travar com a história e a teoria do cinema, bem como com certas posições e textos de outros autores (Benjamin, Kracauer, Brecht e Alexander Kluge, entre outros)³.

Quanto mais aspectos pudermos levar em conta nessa discussão, maior seu interesse, hermenêutico e até filosófico. Esta premissa metodológica me leva a crer que a investigação da abordagem adorniana do cinema não é tarefa para um só, mas para um grupo de estudiosos, pois exige leituras e conhecimentos diversos que pouquíssimos estariam em condições de reunir e processar a contento. Ciente das limitações de sua perspectiva parcial, este meu texto gostaria de integrar-se a tal esforço coletivo, do ponto de vista não do filósofo ou do especialista em Adorno, mas de alguém afinado com a tradição do cinema mais crítico e emancipatório — mais tensionado, portanto, com a indústria do entretenimento.

Afora o método de aproximação ao tema, outra questão estratégica para a discussão é a da escolha dos textos de Adorno a cuja luz se possa avaliar sua abordagem do cinema. Como se sabe, a obra escrita que Adorno nos deixou é muito extensa. Nessa massa numerosa de escritos, dos quais não sou freqüentador assíduo, escolhi⁴ comentar aqui um grupo de textos dos anos 1940 em diante, acessíveis a mim (não leio alemão) e cujas características intrínsecas parecem aliás autorizar aquela premissa metodológica enunciada há pouco⁵.

Com efeito, além de trazer algumas vicissitudes de publicação, os textos em questão parecem diferir um pouco nos propósitos, nos enfoques, nos destinatários visados e até mesmo nos terrenos do conhecimento em que podemos situá-los. Os textos (ver referências completas ao final do ensaio) são os seguintes: i) três livros escritos nos anos 1940, durante o exílio de Adorno nos Estados Unidos: *Composição para os filmes*, escrito com Hanns Eisler em 1944, *Dialética do Esclarecimento* (do qual examinei o capítulo "A indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas"), escrito com Max Horkheimer basicamente de 1940 a 1944, e *Minima moralia*, escrito de 1944 a 1947, do qual examinei trechos concernentes ao cinema; ii) três artigos curtos sobre a televisão e a indústria cultural, os dois primeiros publicados nos anos 1950 em periódicos e o terceiro resultante de conferências radiofônicas proferidas na Alemanha em 1962: "Prólogo à televisão" (1953), "A televisão e os padrões da cultura de massa" (1954) e "A indústria cultural"; iii) três textos curtos escritos entre 1964 e 1969, com propósitos e objetos muito distintos: "O estranho realista", conferência radiofônica sobre o perfil intelectual de Siegfried Kracauer, proferida em 1964, publicada no mesmo ano e depois incluída no livro *Notas de literatura III*, de 1965; "Notas sobre o filme", artigo de circunstância em defesa do Novo Cinema Alemão, publicado numa versão inicial no jornal *Die Zeit* em 18/11/66 e depois incluído no volume *Ohne Leitbild*, de 1967; Nota de Adorno, datada de maio de 1969, à segunda edição alemã de *Composição para os filmes*, também de 1969, a primeira a restituir o texto alemão tal como escrito em 1944 com Hanns Eisler.

esta discussão ficou mais visível a partir dos anos 70 (impulsionada pela tradução de textos de Adorno relacionados ao cinema ou a indústria cultural) foram os Estados Unidos e a Itália.

(3) Em contextos e estratégias de argumentação distintos, tais relações são discutidas por Perlini (1974), Huyssen (1975), Waldman (1977), Andrae (1979), Rosen (1980), Hansen (1981/82), Allen (1987) e Koch (1993).

(4) Com o auxílio de Eduardo Soares e Douglas Alves Jr., estudiosos de Adorno aos quais agradeço.

(5) Não vou me deter aqui nas cartas de Adorno a Walter Benjamin nos anos 30 (anteriores ao período a que circunscrevi meu exame), dentre as quais a de 10/03/36 (Adorno, 1973) discute a questão do cinema a partir do texto de Benjamin "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (ver nota 15). O contraste entre as posições dos dois filósofos diante do cinema já foi discutido em páginas proveitosas de Perlini (1974), Huyssen (1975), Waldman (1977), Andrae (1979), Rosen (1980), Hansen (1981/82) e Allen (1987).

Se alguns desses textos podem ser incluídos no campo da estética cinematográfica (o livro escrito com Eisler, o artigo de 1966), outros talvez pertençam mais propriamente ao terreno da sociologia da cultura (caso dos textos sobre a televisão e a indústria cultural) e outros ainda tendem a desafiar uma classificação mais definida ao forçar as fronteiras do gênero filosófico (caso talvez das *Minima moralia* e do capítulo sobre a indústria cultural na *Dialética do Esclarecimento*).

Diante disso, parece contraproducente aproximar-se da abordagem adorniana do cinema presente nesses textos a partir de uma perspectiva exclusivamente estética. Seja como for, não gostaria de circunscrever minhas observações ao terreno da hermenêutica do pensamento de Adorno, embora pretenda estar interpretando seus textos de modo válido e aceitável. Meu interesse principal é extrair dos textos de Adorno elementos que possam nos ajudar a pensar as vicissitudes do cinema mais crítico e emancipatório, bem como suas dificuldades no presente.

Na primeira seção, comentarei alguns aspectos deste grupo de textos de Adorno concernentes ao cinema, sem pretender recompor sua argumentação geral, mas procurando apontar limitações e inflexões na sua abordagem. Na segunda seção, tentarei vislumbrar um tipo de discussão do cinema capaz de sintonizar com o espírito de Adorno sem endossar seus pontos cegos e seus limites.

I

As considerações de Adorno sobre o cinema não chegam a constituir uma teoria acabada deste objeto. Excetuando o livro *Composição para os filmes*, digamos que tais considerações aparecem quase sempre pontualmente em argumentações mais amplas sobre o tema englobante da indústria cultural.

Nos textos escritos na década de 1940, a vinculação entre a discussão do cinema e a da indústria cultural fica já muito patente. Tal vinculação fornecerá o contexto mais amplo no qual o cinema será abordado por Adorno (a saber, o da sua crítica veemente à indústria cultural), e também os parâmetros básicos para sua caracterização. *Grosso modo*, o cinema será caracterizado como o carro-chefe da indústria cultural, ao qual Adorno não concede o estatuto de arte autêntica.

No capítulo da *Dialética do Esclarecimento* sobre a indústria cultural, o filme sonoro é apontado como seu produto "mais característico" (p. 119), e o cinema como o primeiro dentre seus "meios característicos" (p. 124). No § 131 das *Minima moralia*, o cinema é definido como "o *medium* drástico da indústria cultural" (p. 178). A primeira frase da Introdução de *Composição para os filmes*, livro que por sua especificidade deixarei para comentar no fim desta seção, afirma que "o filme não pode ser entendido isoladamente como uma forma artística *sui generis*, mas deve sê-lo como o meio

característico da cultura de massas contemporânea que se serve das técnicas de reprodução mecânica" (p. 13).

Desta caracterização do cinema como carro-chefe da indústria cultural resultam sua condenação de princípio bem como a recusa peremptória de Adorno a conceder-lhe o estatuto de arte. Tal condenação e tal recusa são perceptíveis em muitas passagens da *Dialética do Esclarecimento* e das *Minima moralia*, nas quais o cinema só é referido para fornecer exemplos de aspectos funestos da indústria cultural que Adorno está denunciando. A cada tópico do ataque de Adorno à indústria cultural, quase a cada página no caso do capítulo da *Dialética do Esclarecimento*, o cinema comparece apenas para exemplificar o que Adorno está criticando. Entre muitas passagens citáveis a esse respeito no capítulo, lembremos algumas mais eloqüentes:

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem (p. 114); *O filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos — e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro — paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva* (p. 119); *O cinema faz propaganda do truste cultural enquanto totalidade* (p. 146); *Cada filme é um trailer do filme seguinte, que promete reunir mais uma vez sob o mesmo sol exótico o mesmo par de heróis; o retardatário não sabe se está assistindo ao trailer ou ao filme mesmo* (p. 153).

Nas *Minima moralia* a situação é quase a mesma, embora o cinema seja agora menos referido (afinal, a indústria cultural é apenas um entre outros temas do livro):

De cada ida ao cinema, apesar de todo cuidado e atenção, saio mais estúpido e pior (§ 5, p. 19); *Nenhuma obra de arte, nenhum pensamento tem chance de sobreviver, a menos que encerre uma recusa à falsa riqueza e à "produção-de-primeira-classe", ao filme em cores e à televisão, aos magazines milionários e a Toscanini* (§ 30, p. 43); *Quanto mais um filme pretende ser arte, tanto mais inautêntico ele se torna* (§ 131, p. 178); *A oposição do cinema — enquanto ideologia abrangente — aos interesses objetivos dos homens, seu entrelaçamento com o status quo orientado essencialmente para o lucro, a má consciência e a impostura deixam-se reconhecer peremptoriamente. [...] O cinema conseguiu transformar os sujeitos, de uma forma tão*

indiferenciada, em funções sociais, que as vítimas, não se lembrando mais de nenhum conflito, se comprazem com sua própria desumanização como algo humano, uma felicidade aconchegante. A rede total de conexões da indústria cultural, que nada deixa de fora, é o mesmo que a ofuscação social total (§ 131, p. 180).

Convém lembrar que Adorno escreveu tudo isso numa fase de sua vida em que esteve muito exposto ao cinema industrial americano, exilado que estava nos Estados Unidos (onde viveu de 1938 a 1948). Não obstante, embora encontremos na *Dialética do Esclarecimento* e nas *Minima moralia* várias passagens em que as críticas de Adorno se endereçam mais claramente a Hollywood, podemos dizer que nessas obras ele tende a generalizar para o cinema aquilo que está vendo e discutindo no caso particular do cinema hollywoodiano.

Assim como certos teóricos que, ao sustentarem uma suposta "vocalização essencial" do cinema (para a montagem, ou o realismo, ou a reprodução fiel do fluxo da realidade exterior, ou sua transfiguração, ou a captação da fotogenia etc.), postularam como uma natureza do cinema algo que na verdade correspondia a propostas e opções particulares de certos modelos de cinema historicamente constituídos⁶, Adorno deixou naqueles textos formulações que parecem condenar a natureza do cinema *tout court*, quando na verdade não fazem mais do que reagir energicamente contra o cinema hollywoodiano⁷.

Numa leitura mais cordial destes textos, e lembrando ainda o enfoque diferenciado de *Composição para os filmes* (escrito na mesma época com Hanns Eisler), ao qual voltarei mais adiante, podemos então usar uma espécie de "tabela de conversão" pela qual sempre que Adorno estiver emitindo juízos sobre o cinema em geral compreenderemos tais juízos como concernindo apenas ao cinema hollywoodiano médio. Assim, esses juízos talvez se tornassem, em larga medida, mais aceitáveis (embora não em todos os casos), mas poderíamos ainda criticar nesses textos a negligência de Adorno para com outras propostas de cinema já manifestas naquele momento, muitas das quais em franca oposição ao modelo hegemônico do cinema industrial americano (e algumas das quais levadas em conta no livro escrito com Eisler).

Não vou inventariar tudo o que Adorno estava ignorando ou negligenciando ali. Baste-nos lembrar o ciclo multifacetado dos filmes europeus ligados às vanguardas históricas e o rico panorama do cinema soviético dos anos 1920. Ora, nenhuma ou quase nenhuma das acusações e das críticas de Adorno ao cinema presentes na *Dialética do Esclarecimento* e nas *Minima moralia* pode ser aplicada sem mais a este *corpus* numeroso e provavelmente conhecido naquele início dos anos 1940 em certos ambientes cinematográficos norte-americanos mais ligados à tradição do cinema experimental e independente.

Esta negligência parece ter perdurado até o fim da vida de Adorno, e seria talvez um alibi pouco convincente atribuí-la a uma suposta dificuldade

(6) Ismail Xavier (1984, 1985) detecta e discute com perspicácia esta manobra argumentativa nas posições de vários teóricos do cinema, de épocas e países diferentes.

(7) Tito Perlini (1974, pp. 179-184) discute de modo proveitoso esta tendência de Adorno a "ontologizar" o que era historicamente constituído no cinema hegemônico de Hollywood. Tal tendência é objeto de uma crítica penetrante num ótimo estudo de Diane Waldman (1977, pp. 45-51), que questiona ainda a validade das posições de Adorno sobre o próprio cinema de Hollywood (pp. 51-60). A argumentação de Waldman mereceria uma discussão mais atenta do que a que posso fazer nesta nota, mas suas conclusões, no fundamental, me parecem endossáveis. As críticas de Thomas Andrae (1979, p. 36) a Adorno partem, aliás, deste endosso.

de acesso, no exílio americano, aos filmes de maior significação estética produzidos no mundo (e nos Estados Unidos) até então. Sugiro, antes, admitirmos a ausência em Adorno do ímpeto de conhecer bem a história do cinema, por falta de gosto pela coisa. Em decorrência disso, seu esquema geral de abordagem do cinema pode ser visto como uma operação de sinédoque, aquela figura retórica na qual se toma a parte pelo todo. A meu ver, Adorno teria tomado, desde aqueles textos até os do início dos anos 1960, a parte hollywoodiana do cinema pelo seu todo. Vale dizer, ele teve mais olhos para o inimigo hollywoodiano do que para potenciais aliados de tradições anti-hollywoodianas.

Em reforço desta hipótese, poderíamos invocar um trecho eloqüente de uma entrevista de 1986-87 do grande cineasta alemão Alexander Kluge a Stuart Liebman. As credenciais de tal depoimento são insuspeitas, pois Kluge teve um estreito contato pessoal com Adorno durante vários anos, e sua obra parece muito marcada por tal contato. No entanto, Kluge diz: "Nunca acreditei nas teorias de Adorno do cinema. Ele só conheceu os filmes de Hollywood"⁸.

Ao examinarmos os textos posteriores em que Adorno se pronuncia sobre o cinema, veremos como seu silêncio sobre as diferentes tradições de cinema que se opuseram à hegemonia de Hollywood vai se tornando mais gritante, pois tais textos são contemporâneos do nascimento do cinema moderno e do florescimento de alguns de seus movimentos mais críticos, emancipatórios ou inassimiláveis aos cânones da indústria cultural: o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague* na França (Godard à frente) e no Japão, todo o ciclo dos chamados cinemas novos (na Alemanha, no Leste europeu, no Brasil), os desdobramentos modernos das experiências de vanguarda dos anos 1920 (lembramos o cinema experimental nos Estados Unidos dos anos 1940 em diante e toda a trajetória singular de Luis Buñuel) e uma série de propostas relevantes na vertente do cinema documentário. Este conjunto tão rico de experiências que marcaram o cinema moderno passou despercebido pelos textos de Adorno, que tendem a apresentar certa permanência do esquema básico, já apontado acima, de vinculação do cinema à indústria cultural.

Não vou me demorar nos dois artigos de Adorno dos anos 1950 sobre a televisão. Guardemos do "Prólogo à televisão" a idéia de que o advento da televisão vem aprofundar aspectos da indústria cultural em geral, e do cinema em particular, criticados por Adorno (reforço da ideologia do *status quo*, diminuição da reflexão e da consciência crítica, regressão das condições de recepção estética dos espectadores, degeneração da linguagem em estereotipia). A televisão é caracterizada como uma combinação de cinema e rádio, uma espécie de "cinema doméstico" que potencializa a estratégia da indústria cultural de "cercar e capturar a consciência do público por todos os lados" (p. 346).

"A televisão e os padrões da cultura de massa" reitera basicamente as mesmas posições, embora reconheça a extrema complexidade das relações entre a arte autônoma e os meios de comunicação de massa, relativizando

(8) In: *October*, nº 46, 1988, p. 42.

uma dicotomia simples entre eles. Seu esquema expositivo é um pouco mais desenvolvido que o do texto anterior, e discute as origens históricas da cultura de massas, bem como a natureza de seu funcionamento e de seus produtos, notadamente a televisão, com sua estrutura de múltiplas camadas superpostas de significados (cf. pp. 551-555).

Para os meus propósitos, mais do que recompor a exposição de Adorno nestes dois artigos, importa observar como neles as referências ao cinema (menos frequentes agora) continuam a servir basicamente para exemplificar aspectos criticáveis da indústria cultural. Nenhum dos dois artigos, publicados quase dez anos depois da redação da *Dialética do Esclarecimento* e das *Minima moralia* e alguns anos depois da volta de Adorno a Frankfurt, traz sinais de uma eventual reavaliação do cinema por parte de Adorno⁹. A avaliação que o filósofo alemão está fazendo do cinema, nesta metade dos anos 1950, não parece contrastar muito, por exemplo, com sua avaliação da televisão — foco principal de atenção dos artigos.

Tal reavaliação do cinema não virá tampouco na conferência radiofônica de 1962, que retoma as críticas à indústria cultural¹⁰: esta manipula seus consumidores, retira-lhes a consciência e a autonomia e faz deles seu objeto passivo, reforçando seu conformismo e sua aceitação do *status quo*; ela transfere a motivação de lucro às criações espirituais e abole a autonomia das obras de arte ao transformá-las em mercadorias; sua pretensão de ser arte é ilegítima; ao contrário do que ocorre na arte, na indústria cultural a técnica permanece extrínseca ao objeto. No quadro da reiteração enfática do ataque à indústria cultural, o filme volta a aparecer como seu "setor central" (p. 94) e a ser referido, seis ou sete vezes, em tom muito crítico para exemplificar o que há nela de funesto. Como nos textos anteriores, não há neste, em pleno 1962, nenhuma alusão a algum tipo de cinema que contrarie os pressupostos básicos da indústria cultural.

Os três textos de 1964 a 1969 parecem acusar uma inflexão nas posições de Adorno em relação ao cinema. Ao contrário do que ocorria na grande maioria das passagens acerca do cinema nos textos anteriores, as referências ao cinema parecem agora apontar para um campo de possibilidades e de aliados. As referências ao cinema deixam de ser exclusivamente depreciativas e seu vínculo com a indústria cultural deixa de ser um tópico tão obsedante.

No ensaio "O estranho realista" (1964), cuidadoso e perspicaz na caracterização do percurso intelectual de Kracauer, as passagens que comentam seus interesses ou seus trabalhos sobre cinema não são numerosas, mas revelam simpatia e esforço de compreensão maiores do que os dispensados outrora à discussão em torno do cinema¹¹. Para evidenciar a mudança, bastaria compará-lo com o § 131 (pp. 178-180) da terceira parte das *Minima moralia* (1946-47), na qual Adorno travava um diálogo áspero com os "apologistas do cinema".

No ensaio de 1964, Adorno comenta, sem emitir juízos de valor negativos, o recurso a Chaplin no modo de Kracauer interpretar a indivi-

(9) Ao publicar uma tradução italiana do "Prólogo à televisão", a revista italiana *Cinema Nuovo* (nº 216, 1972) trouxe textos de Sergio Coggiola, Giulio Carlo Argan, Franco Fortini, Cesare Cases e Roberto Giammanco (ver referências completas ao final), todos discutindo questões suscitadas pelo artigo. Curiosamente, porém, a questão do estatuto do cinema na crítica adorniana à TV e à indústria cultural não mereceu discussão, apesar das condições estratégicas que a revista tinha para promovê-la — por cuidar de cinema, por defender um tipo de cinema que tensionava os pressupostos da indústria cultural e por contar naquele momento com distância histórica suficiente para colocar em perspectiva um texto escrito quase vinte anos antes.

(10) Andreas Huyssen (1975) se esforça em apontar neste ensaio/conferência nuances e inflexões em relação à concepção da indústria cultural expressa na *Dialética do Esclarecimento*, Seja como for, embora Huyssen não trate deste tópico, podemos dizer que tais nuances e inflexões não são detectáveis no que tange ao estatuto do cinema nesta discussão.

(11) Kracauer já fora mencionado em alguns textos de Adorno sobre cinema, como a citada carta a Benjamin de 18/03/36 e o livro *Composição para os filmes*, e voltaria a sê-lo no artigo "Notas sobre o filme".

dualidade (p. 36). Mais adiante, elogia a descoberta por Kracauer do filme como fato social (p. 40), bem como seu livro *De Caligari a Hitler* (p. 48) e suas análises do filme (p. 49). Quanto ao ambicioso livro de teoria do cinema de Kracauer, *Theory of film: The redemption of physical reality*, Adorno evita discuti-lo, mencionando-o apenas duas vezes como revelador de traços da personalidade e da visão de mundo de Kracauer (pp. 46 e 50).

O artigo "Notas sobre o filme" (1966) aprofunda a inflexão em relação ao cinema¹², ao discutir frontalmente aspectos da sua estética, ao retomar de modo mais específico o debate com as posições de Benjamin e Kracauer e ao sugerir um programa do que Adorno vislumbra como um cinema autêntico:

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. [...] O filme seria arte enquanto reposição objetivadora dessa espécie de experiência (p. 102); o filme emancipado teria de retirar o seu caráter a priori coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-o a serviço da intenção iluminista (p. 105); A produção cinematográfica emancipada não deveria mais [...] confiar irrefletidamente na tecnologia, no fundamento do métier (p. 106); Como seria bonito se, na atual situação, fosse possível afirmar que os filmes seriam tanto mais obras de arte quanto menos eles aparecessem como obras de arte (p. 107).

Como se vê, o artigo admite claramente a possibilidade de o cinema vir a ser arte emancipada, numa suavização daquela equação rígida, presente nos textos mais antigos, pela qual o cinema como carro-chefe da indústria cultural era irreconciliável com a arte. Ao contrário do que ocorria naqueles textos, Adorno agora cita exemplos de filmes ou cineastas que ele valora positivamente: filmes de Schlöndorff, Antonioni, uma experiência de filme para a televisão do compositor Maurício Kagel, Chaplin¹³ e os signatários do manifesto de Oberhausen. O pano de fundo do artigo é aliás uma defesa estratégica do Novo Cinema Alemão e um duro ataque ao "Cinema do Papai", representante paradigmático da produção regressiva da indústria cultural alemã naquele período.

A beleza deste artigo vem em grande parte do esforço visível de Adorno de lutar contra suas próprias resistências e preconceitos em relação ao cinema, de se reposicionar e de reconhecer no campo do debate cinematográfico dado naquele momento os seus aliados. O gesto seguinte no esforço de reposicionamento do filósofo alemão foi o de providenciar em 1969 a reedição do livro *Composição para os filmes*, escrito com Eisler em 1944 e publicado (apenas por Eisler, sem o nome de Adorno) nos Estados Unidos em 1947 e na Alemanha Oriental em 1949. Na reedição de 1969,

(12) Tal inflexão é detectada por Tito Perlini (1974, pp. 174 e 185) e, anos mais tarde, analisada com finura por Miriam Hansen (1981/82). Outro texto de Adorno que costuma ser invocado pelos comentadores (cf. Huyssen, 1975, pp. 9-10; Andrae, 1979, p. 36) como um sintoma de inflexão na postura do filósofo diante da indústria cultural é a conferência radiofônica "Freizeit" (Adorno, 1969).

(13) Na verdade, a situação de Chaplin não é a mesma de outros cineastas ou filmes citados: a referência a Chaplin acompanha boa parte dos textos de Adorno sobre o cinema, desde um breve artigo de juventude (publicado em 22/05/30 no *Frankfurter Zeitung*) que comparava a imagem de Chaplin à descrição por Kierkegaard de um cômico alemão do século XIX chamado Beckmann. Em 1964, por ocasião do aniversário de 75 anos de Chaplin, Adorno escreve um segundo texto sobre ele, articulando considerações sobre a figura do *clown* com uma meditação a respeito da pessoa de Chaplin. Fundidos, estes dois textos vieram a compor o ensaio "Zweimal Chaplin" (Adorno, 1976). Referências — ora críticas, ora elogiosas — a Chaplin aparecem também na carta de Adorno a Benjamin de 18/03/36, na *Dialética do Esclarecimento* (pp. 129 e 139), em *Composição para os filmes* (p. 177), em "O estranho realista" (p. 36) e em "Notas sobre o filme" (p. 102). Embora não concorde com a afirmação de Sergio Coggiola (1976, p. 336) segundo a qual "Zweimal Chaplin" é o único momento de trégua na guerra de Adorno com o cinema, julgo muito sugestivo o paralelo que ele propõe entre a arte de Chaplin e o pensamento de Adorno (pp. 338-339). Até hoje, tal paralelo com Chaplin tem sido mais encontrado na discussão em torno de Brecht (que o admirava muito) do que na discussão em torno de Adorno.

Adorno restitui o texto na sua versão original alemã e o assina pela primeira vez, assumindo enfim sua autoria.

Essas vicissitudes de publicação, que Adorno apresenta e comenta numa nota de maio de 1969, haviam deixado o livro um pouco perdido e desgarrado — senão clandestino — no *corpus* adorniano sobre cinema. Em tal *corpus*, porém, é exatamente neste livro, com cujo espírito o artigo de 1966 procurava reatar, que encontraremos a maior contribuição para uma estética cinematográfica mais definida, embora sua discussão se refira sobretudo à música no cinema. Sigamos sumariamente seu fio expositivo. Já na Introdução, Adorno e Eisler contrapõem o potencial estético do cinema ao uso empobrecedor que a indústria do entretenimento faz dele:

As possibilidades que os dispositivos técnicos podem trazer à arte do futuro são imprevisíveis, e mesmo no filme mais detestável há momentos em que elas irrompem de forma patente. Mas o mesmo princípio que deu vida a estas possibilidades as mantém sujeitas ao mundo do big business. A análise da cultura de massas deve mostrar a conexão existente entre o potencial estético da arte de massas numa sociedade livre e seu caráter ideológico na sociedade atual (p. 15)¹⁴.

A consideração desse hiato entre o que o cinema poderia ser e o que efetivamente vinha sendo atravessa todo o livro e introduz uma nuance importante aos outros textos de Adorno dos anos 1940, que pareciam nem sequer admitir que o cinema poderia ser algo diferente do que o filósofo estava vendo¹⁵. No seu desenrolar, o livro combina uma avaliação severa das práticas musicais correntes no cinema industrial com um conjunto de sugestões e prescrições que poderiam desenvolver suas potencialidades noutras bases.

No capítulo I, os autores atacam uma série de preconceitos e maus costumes arraigados na prática da música de cinema que impedem seu desenvolvimento estético: o uso do *leitmotiv*, a exigência habitual de melodia e eufonia, o postulado de que a música de filme deve passar despercebida, a tendência de se justificar visualmente (diegetizar) a música, ou de ilustrar conteúdos, ações e lugares mostrados na imagem por meio de clichês musicais a eles associados, e executados de modo convencional. A discussão de cada um destes pontos se ampara em argumentos musicológicos solidamente fundados e dá lugar a indicações claras a respeito de uma prática musical alternativa.

No capítulo II, os autores procuram discutir a música cinematográfica à luz da situação da música na sociedade industrial, introduzindo considerações teóricas sobre certos conceitos musicais e analisando uma série de exemplos concretos de uso menos convencional da música no filme, extraídos de obras de Victor Trivias, Fritz Lang, Joris Ivens, Brecht e Dudow. O capítulo III procura mostrar em que medida a "música autônoma"

(14) Numa formulação como esta, Adorno e Eisler acabam por retomar com suas próprias coordenadas — mesmo que sem pretendê-lo — um *topos* recorrente em textos de estetas e cineastas de várias épocas ligados a tradição das vanguardas: a oposição entre, de um lado, o que o cinema pode e deve ser e, de outro, o que ele vem sendo efetivamente. Sirva como emblema desta oposição a afirmação de Dziga Vertov (1974, p. 15), num outro contexto, segundo a qual "o futuro da arte cinematográfica é a negação de seu presente".

(15) Ao vislumbrar as possibilidades trazidas pelos desenvolvimentos técnicos do cinema, Adorno flexibiliza um pouco aquela avaliação presente nos outros textos — a mesma que o levara, na década anterior, a criticar no ensaio de Benjamin sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica o que lhe parecia uma excessiva confiança no cinema. Na carta a Benjamin de 18/03/36, Adorno dizia ao amigo: "O que eu postularia seria um *plus* de dialética. De um lado, dialetização da obra de arte 'autônoma', que transcende o planejado por sua própria tecnologia; de outro, uma dialetização ainda maior da arte utilitária na sua negatividade, que sem dúvida você não desconhece mas denomina mediante categorias relativamente abstratas, como o 'capital do cinema', sem segui-lo até o fim em si mesmo, quer dizer, como irracionalidade imanente. [...] Você subestima a tecnicidade da arte autônoma e superestima a da arte dependente; esta seria em poucas palavras a minha principal objeção. Mas só se poderia realizar como uma dialética entre os extremos que você separa" (Adorno, 1973, pp. 143-44).

contemporânea (Schönberg, Bartók, Stravinsky, entre outros) se adapta muito melhor às necessidades estéticas do cinema do que o repertório musical padronizado a que a indústria cinematográfica costuma recorrer.

O capítulo IV sustenta não ter havido nenhum progresso na história da música de cinema, que teria transcorrido de modo aleatório, em função de exigências e coações extrínsecas ao âmbito estético. Para os autores, nem se poderia, a rigor, falar de uma história da música cinematográfica, cujas formas correntes de linguagem procederiam da publicidade (cf. pp. 79-81). O impasse dessa situação é que as normas da indústria a um tempo exigem e impossibilitam uma mudança radical da música cinematográfica (cf. p. 81).

O capítulo V começa apontando os limites das estéticas do cinema então existentes e encaminha sua exposição para o terreno da música cinematográfica, entabulando uma discussão com certas posições estéticas de Eisenstein (que padeceriam de formalismo), referindo-se a Benjamin e Brecht, refletindo sobre o estatuto da palavra no cinema, sugerindo uma relação de antítese entre a imagem e a música no cinema, perguntando-se em que medida podemos usar a categoria de estilo para pensarmos a música cinematográfica, comentando a situação paradoxal do compositor de cinema, criticando o que os autores chamam de "neutralização" da presença da música no cinema.

O capítulo VI traz considerações sobre a produção da música de cinema, desde os aspectos organizacionais (a posição do compositor nos departamentos musicais dos estúdios, a necessidade de uma planificação racional da música que a conceba numa interação frutífera com os outros elementos do filme) até os aspectos propriamente estilísticos (formas musicais estimuladas pelo cinema, função do ruído, articulação adequada entre as técnicas de escritura e instrumentação, reconsideração das práticas de gravação). O capítulo VII apresenta um informe sobre as atividades, as experiências e as análises desenvolvidas entre 1940 e 1942 no Film Music Project, dirigido por Eisler.

Na Conclusão, os autores sugerem uma estratégia realista de transformação, na medida do possível, do estatuto da música de cinema, que evite a um só tempo a capitulação diante do *status quo* e o rechaço sumário à indústria:

O importante é que nasça, mesmo que ao preço de conflitos diários com as mais miseráveis resistências, uma tradição não oficial de trabalho de criação com a qual se possa conectar mais adiante, pois o cinema modificado não cairá do céu: sua história, que ainda não começou, vai ser amplamente determinada por sua pré-história (p. 167).

Nesta direção, as deficiências a enfrentar na música de cinema são de duas ordens (intimamente vinculadas): a resistência ao progresso técnico por

REFERÊNCIAS

Adorno, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Ática, 1992 [1951].

_____. "Freizeit". In: *Stichworte: kritische Modelle 2*. Frankfurt: Suhrkamp, 1969.

_____. "From Adorno to Benjamin: London, 18 march 1936". *New Left Review*, nº 81, 1973, pp. 63-68.

_____. "Televisão, consciência e indústria cultural" [1953]. In: Cohn, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1975, pp. 346-354.

_____. "A televisão e os padrões da cultura de massa" [1954]. In: Rosenberg, Bernard e White, David M. (orgs.). *Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1973, pp. 546-562.

_____. "A indústria cultural" [1967]. In: Cohn, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1975, pp. 287-295.

_____. "O estranho realista" [1964]. In: *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, pp. 31-50.

_____. "Quel giorno che Chaplin mi fece l'imitazione" [1930/1964]. *Cinema Nuovo*, anno XXV, nº 242, 1976, pp. 248-251.

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

_____ e Eisler, Hanns. *El cine y la música* [1944/1969]. 2ª ed. Madri: Editorial Fundamentos, 1981.

_____ e Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, pp. 113-156 [1947].

Allen, Richard W. "The aesthetic experience of modernity: Benjamin, Adorno, and contemporary film theory". *New German Critique*, nº 40, 1987, pp. 225-240.

Andrae, Thomas. "The culture industry reconsidered: Adorno on film and mass culture". *Jump Cut*, nº 20, 1979, pp. 34-37.

Argan, Giulio Carlo. "Cultura di massa, maschera della cultura borghese". *Cinema Nuovo*, anno XXI, nº 217, 1972, pp. 200-202.

parte do *establishment* da produção cinematográfica e as contradições de caráter propriamente social e econômico. Para fazer frente a elas, os autores procuram desmascarar o argumento que invoca a "vontade do público" como álibi para impedir as inovações e reiteram a necessidade de uma autêntica planificação dos filmes (da relação entre filme e música e da forma da própria música). Especificando mais, eles defendem o estabelecimento de uma relação de tensão entre imagem e música nos filmes, em função das necessidades e das significações dramáticas em jogo em cada um, mas com o sentido geral muito claro de impedir a confusão entre o filme e a realidade (cf. p. 173). Seu ataque ao ilusionismo privilegia formas estilísticas capazes de explicitar as contradições em que a música cinematográfica está inevitavelmente enredada.

Se o exame de suas teses principais e de sua paternidade (quais vêm de Adorno e quais de Eisler?) exige um estudo mais pormenorizado, que ultrapassa os propósitos deste nosso texto¹⁶, a simples menção ao elenco de questões discutidas no livro basta para nos persuadir de que ele constitui, junto com o artigo de 1966, a fonte mais importante para avaliarmos a herança de Adorno aos debates sobre o cinema. Esta herança pode ser dividida numa parte mais destrutiva (crítica ao cinema industrial hegemônico) e noutra mais construtiva (vislumbre de uma arte emancipada do cinema).

Do ponto de vista "destrutivo", o livro torna mais inteligíveis as críticas de Adorno ao cinema industrial americano (que ecoarão no ataque de 1966 ao "Cinema do Papai" na Alemanha). O alvo do ataque fica mais nítido e seus argumentos ganham desenvolvimento mais específico. Aquilo que noutros textos chegava a parecer mera má-vontade em relação ao cinema em geral torna-se, à luz deste texto, uma versão forte do ataque ao que Ismail Xavier (1984, pp. 19-30) chamaria mais tarde de "decupagem clássica", pilar do cinema industrial hegemônico. A força e a diferença desta versão formulada nos anos 1940 em relação a outras anteriores e posteriores residem na sua angulação específica a partir do elemento musical (angulação ancorada num conhecimento musicológico de solidez muito rara no debate cinematográfico) e na radicalidade da análise da indústria cultural que lhe serve de fundamento.

Do ponto de vista "construtivo", a análise conjugada do livro de 1944 e do artigo de 1966 nos traria os contornos de uma poética radical. Desentranhá-la da exposição destes textos é uma tarefa que ainda está por ser feita. De minha parte, guardo aqui a idéia de que, no cinema, imagem e som são elementos heterogêneos e conflitantes, e que cabe à montagem e à música explicitar esta heterogeneidade, ao invés de neutralizá-la e escamoteá-la. Se o livro aborda esta relação da perspectiva — deliberadamente limitada — da música, sua via de entrada ao debate traz indicações do maior interesse para pensarmos, por exemplo, certas poéticas cinematográficas modernas que exploram a fundo a montagem disjuntiva entre imagem e som (Godard, Kluge, Marguerite Duras e, no contexto brasileiro, Júlio Bressane e Arthur Omar).

(16) Para uma discussão mais detida dos principais aspectos de *Composição para os filmes*, ver o bom artigo de Philip Rosen (1980, especialmente pp. 165-182) e também duas páginas de Miriam Hansen (1981-82, pp. 194 e 198).

Cases, Cesare. "TV. Riformismo e possesso". *Cinema Nuovo*, anno XXI, n.º 219, 1972, pp. 365-369.

Coggiola, Sergio. "Integrazione a 'Industria culturale'". *Cinema Nuovo*, anno XXI, n.º 216, 1972, pp. 104-112.

_____. "Chaplin, Adorno e la maschera di Charlot". *Cinema Nuovo*, anno XXV, n.º 243, 1976, pp. 336-9.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 1 — L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

_____. *Cinéma 2 — L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

Fortini, Franco. "Prima poesia televisiva contro l'estremismo". *Cinema Nuovo*, anno XXI, n.º 218, 1972, pp. 250-252.

Giammanco, Roberto. "La funzione della TV nell'imperialismo culturale". *Cinema Nuovo*, anno XXI, n.º 219, 1972, pp. 369-373.

Hansen, Miriam. "Introduction to Adorno, 'Transparencies on Film' (1966)". *New German Critique*, n.º 24-25, 1981/82, pp. 186-198.

Huysen, Andreas. "Introduction to Adorno". *New German Critique*, n.º 6, 1975, pp. 3-11.

Por tudo isso, posso dizer que a republicação tardia de *Composição para os filmes*, cujas posições preferi abordar no contexto do pensamento de Adorno no fim de sua vida (quando afinal resolveu assumir sua autoria), lança uma luz retroativa sobre os textos anteriores que me obriga a nuançar um pouco as críticas que fiz a eles. Também torna mais nítido o movimento de inflexão de Adorno rumo a uma reconsideração do estatuto estético do cinema, e desautoriza uma idéia muito difundida de que Adorno o condenou inapelavelmente. Não anula, porém, a constatação de que tal movimento permaneceu em suspenso com a morte do filósofo em 1969, e de que ele não gerou trabalhos de seu próprio punho capazes de levar em conta e incorporar um leque mais amplo de experiências na tradição do que ele chamaria de "cinema emancipado". Como negar a incompletude de um reposicionamento no fim dos anos 1960 cujo último lance simbólico é a republicação sem alterações de um texto de 1944? Como explicar o silêncio eloqüente de Adorno a respeito dos seus maiores aliados no processo de reposicionamento?

Pensemos por exemplo em seu amigo Kluge, sobre cujos primeiros nove filmes (dois longas e sete curtas), de 1961 a 1968, ao que eu saiba Adorno nada publicou — ele chegou a vê-los? Nos textos publicados por Adorno sobre cinema de que tenho conhecimento, Kluge é aludido uma única vez, na nota de maio de 1969 à reedição de *Composição para os filmes*, num trecho que prometia um estudo em colaboração e cometia certa injustiça histórica com os cinemas novos: "É curioso que em todos os países o cinema jovem não tenha recolocado a fundo o problema do emprego da música. Espero poder fazer algo em breve a esse respeito junto com Alexander Kluge" (p. 189).

II

Se a última declaração de Adorno sobre os cinemas novos parece revelar certo desconhecimento da sua situação, a atuação dos cineastas e estudiosos mais radicais em suas propostas emancipatórias nos anos 1960 e 1970 também parece (com exceções, como Kluge) revelar desatenção para com o filósofo. Nas revistas e livros de teoria do cinema mais anti-hollywoodianos do período, encontramos uma presença muito maior, por exemplo, de Brecht (cuja relação com o cinema também foi tensa e conflituosa) do que de Adorno. Isto também ocorre na prática de alguns dos cineastas mais críticos e radicais dos anos 1960 em diante (como Godard, Straub e Huillet, Glauber Rocha, Fassbinder), ainda que as posições dos autores e dos cineastas não estejam às vezes muito distantes das do filósofo¹⁷. Por quê? Vicissitudes da recepção dos dois autores nos diversos países não explicariam completamente a diferença, que deve ser buscada também em características intrínsecas dos textos e das posições de Adorno, em geral muito mais céticos em relação ao cinema do que os de Brecht.

Jameson, Fredric. "Reificação e utopia na cultura de massa"; "A existência da Itália". In: *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995, pp. 9-35 e 159-234.

Kaufholz, Eliane. "Lectures et images d'Adorno". *Revue d'Esthétique*, nouvelle série, n° 8, 1985, pp. 145-150.

Koch, Gertrud. "Mimesis and Bilderverbot". *Screen*, vol. 34, n° 3, 1993, pp. 211-222.

Lutze, Peter C. *Alexander Kluge: the last modernist*. Detroit: Wayne State University Press, 1998.

Perlini, Tito. "Adorno: arte, spettacolo, cinema, televisione". *Bianco e Nero*, anno XXXV, n° 1/2, 1974 ("Scuola di Francoforte, Industria Culturale e Spettacolo"), pp. 148-202.

Rosen, Philip. "Adorno and film music: theoretical notes on *Composing for the film?*". *Yale French Studies*, n° 60, 1980, pp. 157-182.

Torri, Bruno. "Appunti su Adorno e il cinema". *Cinema e film*, anno II, n° 5-6, 1968, pp. 23-30.

Vertov, Dziga. "Nós, variante do manifesto". In: *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1974.

Waldman, Diane. "Critical theory and film: Adorno and 'The culture industry' revisited". *New German Critique*, n° 12, 1977, pp. 39-60.

Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. "Do metacinema ao pastiche industrial: o cacete pós". *Folha de S. Paulo*. São Paulo. "Folhetim", n° 434, 12/05/85, pp. 2-4.

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

(17) Ainda está para ser feito um confronto mais desenvolvido entre as posições teóricas de Adorno acerca do cinema e a prática de cineastas como Godard e Straub, entre outros. Em alguns textos tal confronto é sugerido seja para apontar afinidades entre o trabalho dos cineastas e o filósofo (cf. Torri, 1968, pp. 29-30; Perlini, 1974, pp. 184-185), seja para aduzir contra-exemplos às generalizações deste último sobre a natureza do cinema (cf. Waldman, 1977, pp. 49-50; Andrae, 1979, p. 36).

Seja como for, a interpretação das posições de Adorno diante do cinema como uma mera condenação implacável e unilateral parece injusta, e pode legitimar duas posturas simetricamente opostas, talvez complementares e, a meu ver, igualmente desinteressantes: a postura de quem, por endossar essa pretensa condenação inapelável, a utiliza para justificar seu desprezo e desinteresse pelo cinema como forma de arte legítima e fator de aperfeiçoamento das pessoas; e a postura de quem, por considerar absolutamente errada essa pretensa condenação, se permite desconsiderar e ignorar o que Adorno disse sobre o cinema e a indústria cultural, de modo a não ameaçar sua complacência para com a produção cinematográfica rotineira (quase sempre regressiva e empobrecedora) da indústria do entretenimento. Nesta falsa alternativa, o esnobismo do esteta preconceituoso e a infantilidade do fã do "cinemão" se dão as mãos e passam incólumes por Adorno.

Talvez seja mais conseqüente, mais dialética e mais justa com o espírito de Adorno uma posição de quem procure explorar, de modo mais arejado e desarmado, às vezes até contra a letra de alguns de seus textos, as virtualidades e a força de sua abordagem do cinema¹⁸. Tal exploração talvez se aproxime ou se beneficie, se não do programa, ao menos de alguns resultados teóricos de certos textos de Fredric Jameson (1995), Ismail Xavier (1984 e 1985), Miriam Hansen (1981/82), Bruno Torri (1968), Diane Waldman (1977) e Richard Allen (1987), entre outros. Talvez se encontre também, nalgum ponto, com a poética riquíssima do cineasta Alexander Kluge¹⁹, como não cansa de nos lembrar a própria Miriam Hansen.

Em nossos dias, uma "frente ampla" em prol de um cinema criativo, crítico e emancipatório certamente tem muito a ganhar com as posições de Adorno, de cujo legado não deve prescindir. No entanto, aos adornianos que se interessarem por uma tal empreitada cabe admitir as insuficiências da postura de Adorno em relação ao cinema e ultrapassar os limites traçados pela sua ortodoxia, por suas hesitações e por seu desamor, talvez nunca inteiramente revertido, a esta forma de arte²⁰, completando assim aquele movimento de inflexão que permaneceu suspenso com a morte do filósofo em 1969.

Por paradoxal que possa parecer, talvez o caso do cinema seja uma via privilegiada para a reconsideração das relações entre a arte emancipada e a indústria cultural. Se concedermos a ele, na esteira do vislumbre e do aceno finais de Adorno, o estatuto de arte, então será impraticável a separação absoluta entre as duas esferas, pois talvez não haja sequer um filme digno do estatuto de arte que não esteja ao mesmo tempo e de uma certa forma enredado nos meandros da indústria cultural. Talvez seja mais adequado pensarmos a relação entre um certo cinema que é arte autônoma e a indústria cultural não como uma exclusão recíproca, mas como uma tensão constitutiva. O melhor cinema nunca deixa de fazer parte da indústria cultural, mas nunca deixa de tensioná-la e de forçar os seus limites.

(18) Não é outra a proposta de Bruno Torri, que, apesar de recusar algumas objeções frequentes à posição de Adorno diante do cinema (com argumentos que não endosso), aponta e procura enfrentar o que lhe parece o limite mais evidente de tal posição: a "(de-sejada) impossibilidade da reflexão teórica de se transferir para a práxis. A análise de como o homem é depauperado e alienado feita por Adorno é uma fonte extraordinária de meditação, um guia seguro para compreender melhor o nosso tempo, mas não oferece nenhuma brecha pela qual se possa intervir para transformar o 'negativo' em 'positivo', ou seja, 'mudar o mundo'. [...] É neste ponto que é preciso abandonar o pensamento adorniano e saltar para outra dimensão; paradoxalmente, quanto mais se concorda com Adorno tanto mais é necessário afastar-se dele. E talvez não seja um disparate afirmar que esta escolha, esta 'traição', é a mais justa homenagem que se possa prestar à severa filosofia adorniana e às suas conclusões inevitavelmente contraditórias que, de fato, embora não visem a utilidade prática e recusem em se inverter em pensamento positivo (pragmático), também não justificam a aceitação do mundo como ele é" (Torri, 1968, pp. 24-25).

(19) Para uma familiarização com o universo de Kluge, ver os proveitosos números a ele dedicados nas revistas *October* (nº 46, 1988) e *New German Critique* (nº 49, 1990), ambos trazendo ampla discussão e informação sobre sua obra. Ver também Lutze, 1998.

(20) Falar em desamor ao cinema no caso de Adorno não parece excessivo se contrastamos suas resistências, em plena década de 1960, com, por exemplo, a eloqüente dignificação filosófica do cinema presente nos dois notáveis volumes a ele consagrados (numa conjuntura mais delicada de sua história, aliás) por Gilles Deleuze (1983 e 1985).

Recebido para publicação em 30 de abril de 1999.

Mateus Araújo Silva é doutorando em Filosofia na UFMG.