

Aline Santos

100-107

## NOTAS SOBRE O FILME \*

Crianças que brincam de se xingar costumam observar a seguinte regra do jogo: não vale responder ao xingamento com as mesmas palavras. A sabedoria delas parece ter-se perdido entre os demasiado adultos. Em Oberhausen o ataque ao lixo da indústria cinematográfica que se produz há quase sessenta anos, fez-se com a expressão "cinema do papai". Os interessados nesse tipo de filme não souberam encontrar melhor resposta do que "cinema do guri". Esse tipo de resposta não pega, como se diz entre as crianças. É mesquinho contrapor a experiência à imaturidade quando se trata precisamente da oposição à imaturidade da experiência adquirida no embotamento dos ímpetos juvenis. O abominável do cinema do papai é a infantilidade, a regressão industrialmente promovida. O sofisma insiste nessa espécie de obra, cuja concepção é desafiada pela oposição. Se no entanto houvesse alguma coisa nessa acusação: se realmente os filmes que não assumem as regras do jogo fossem, em algumas coisas, mais desajeitados do que as reluzentes mercadorias deste, então mais mesquinho seria o triunfo daqueles que têm, atrás de si, o poder do capital, a rotina técnica e especialistas altamente treinados, sabendo fazer muita coisa melhor do que os que se rebelam contra o colosso e que, por isso, precisam renunciar ao potencial nele acumulado. Nos traços daquilo que é comparativamente sem jeito, sem conhecimento, incerto quanto a seu efeito, nisso é que se entrincheirou a esperança de que os assim chamados meios de comu-

---

\* Reproduzido de ADORNO, T. W. *Filmtransparente*. In: —. *Ohne Leitbild; Parva Aesthetica*. Frankfurt, Suhrkamp, 1967. p. 79-88. Trad. por Flávio R. Kothe.

nicação de massa poderiam tornar-se algo qualitativamente distinto. Na arte autônoma nada é válido que fique aquém do nível técnico já alcançado; mas no confronto com a indústria cultural, cujo padrão exclui 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 incontrollado, de ocasional, têm o seu lado liberador. Nelas, as imperfeições na cútis de uma bela garota tornam-se um corretivo da imaculada tez da estrela consagrada.

Como se sabe, o filme baseado no romance de Robert Musil sobre o jovem Toerless transpôs quase sem modificação no diálogo grandes partes desse romance da juventude do Autor. Confia-se na sua superioridade sobre aquelas frases do redator de *script* que nenhum homem vivo falaria. Elas se tornaram, entretanto, motivo de zombaria dos críticos nos Estados Unidos. Mas, a seu modo, as frases de Musil também soam freqüentemente a coisa escrita tão logo são ouvidas e não lidas. Nisso, talvez, o texto do romance não deixe de ter uma certa culpa: como uma suposta psicologia, ele é portador de uma espécie de casuística racionalista em seu percurso intrínseco, casuística que a psicologia mais avançada daquela época, a freudiana, demoliu como sendo racionalização. Dificilmente isso é tudo, no entanto. A diferença artística entre os meios acaba pesando, evidentemente, ainda mais quando se filma boa prosa para escapar à má. Mesmo onde o romance se utiliza do diálogo, a palavra falada não é diretamente falada, mas, no gesto de narrar, já talvez na tipografia, ela passa a ser distanciada, afastada da natureza corpórea das pessoas vivas. Assim, por mais minuciosamente que sejam descritas, as próprias personagens de um romance jamais se igualam a figuras empíricas, mas talvez só se distanciam ainda mais da empiria, tornam-se esteticamente autônomas mediante a exatidão da representação. Essa distância está instaurada no filme: na medida em que ele se comporta realistamente, a aparência de imediatez lhe é inerente. Através disso, frases que se justificam em narrativas literárias pelo princípio da estilização, distanciando-se da falsa cotidianidade da reportagem, soam, no filme, exageradas e inacreditáveis. O filme tem de procurar outros meios de imediatez. Entre esses, talvez possa ocupar posição de destaque a improvisação, que planejadamente confia no acaso da empiria não-dirigida.

O surgimento tardio do filme dificulta diferenciar de modo tão estrito entre dois sentidos da técnica quanto, por exemplo, na música, onde até à eletrônica uma técnica imanente (a organização adequada e exata da obra) acabou se destacando da interpretação (dos meios de reprodução). Supor uma identidade entre as duas técnicas é algo provocado pelo filme na medida em que, como Benjamin já chamou a atenção, nele não existe original que venha a ser reproduzido em massa:

nele, o produto em massa é a própria coisa. Mesmo assim — de um modo, aliás, análogo à música —, a identidade não vigora sem mais nem menos. Os especialistas da técnica específica do cinema apontam para o fato de que Chaplin não dominava suas possibilidades ou não lhes deu importância, limitando-se a fotografar esquetes, cenas de pastelão ou seja lá o que for. O nível e a posição de Chaplin não são, porém, reduzidos por causa disso, e dificilmente alguém vai duvidar de que ele seja um cineasta. Essa enigmática figura não teria podido desenvolver a sua idéia de outro modo que não na tela: basta ver como, desde o primeiro dia, a sua figura se equipara às antigas fotografias. De acordo com isso, é impossível pretender decifrar normas a partir da técnica cinematográfica enquanto tal. A mais plausível delas, a da concentração em objetos animados<sup>1</sup>, é provocativamente eliminada em películas como *La notte*, de Antonioni; é claro que, na estática de tais filmes, ela é mantida como lei negada. O antifílmico desse filme empresta-lhe a força que há em expressar o tempo vazio com olhos vazios.

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. A uma pessoa que, por exemplo, depois de um ano na cidade, permanecer por várias semanas de inteiro repouso numa região montanhosa, pode ocorrer que, no sono ou no devaneio, coloridas imagens da paisagem passem agradavelmente à sua frente ou através dele. Mas elas não se sucedem de modo continuado, umas após as outras; elas têm um intervalo em seu transcurso, como na lanterna mágica da infância. A essa parada no movimento é que as imagens do monólogo interior devem a sua semelhança à escrita: também ela é algo que se move sob o olho e, ao mesmo tempo, é algo paralisado em seus signos individuais. 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. O meio técnico *par excellence* é profundamente aparentado com a beleza natural.

Caso se decida tomar os autocontroladores ao pé da letra e confrontar os filmes com seu contexto de efeitos, será preciso operar de modo mais sutil do que naquelas análises de conteúdo mais antigas, que necessariamente partiam demasiado da intenção dos filmes, não considerando suficientemente a amplitude de variação entre esta e o efeito. Esta variação encontra-se, contudo, pré-formada na própria coisa. Se de fato, segundo a tese exposta no meu estudo sobre a televisão como

<sup>1</sup> KRACAUER, Siegfried. *Theorie des Films; die Rettung der äusseren Wirklichkeit*. Frankfurt, 1964. p. 71 et seqs.

ideologia<sup>2</sup>, há justapostas no filme diferentes camadas de modelos de comportamento, isso implica então que os modelos oficiais pretendidos, a ideologia fornecida pela indústria, não precisariam ser automaticamente aquilo que acaba penetrando no espectador; se a pesquisa empírica da comunicação finalmente procurasse problemas que valessem a pena, caberia destacar isso. Os modelos oficiais estão recobertos por modelos não-oficiais, que providenciam a atração e que, em termos de intenção, seriam colocados fora de curso pelos modelos oficiais. Para cativar os clientes, arranjar-lhes prazeres substitutivos, a ideologia extra-oficial, por assim dizer "heterodoxa", precisa, muitas vezes, configurar-se mais ampla e atraente do que apraz a quem interessa ensinar pela fábula; a cada semana, as revistas ilustradas exemplificam isso. O que é reprimido no público pelos tabus — a libido — deveria reagir diante disso tanto mais prontamente quanto mais esses modelos de comportamento, à medida mesma que conseguem aflorar, carregam consigo um elemento de aprovação coletiva. Enquanto a intenção continuamente se volta contra o *playboy*, a *dolce vita* e as *wild parties*, a oportunidade de dar uma olhadela nisso parece agradar mais do que o apressado veredicto. Se hoje em toda parte, na Alemanha, em Praga, na conservadora Suíça, na

<sup>2</sup> O trabalho a que Adorno se refere foi originalmente publicado em uma revista norte-americana em 1954 e republicado em 1957 na importante coletânea organizada por Bernard Rosenberg e David Manning White, *Mass culture; the popular arts in America* (há edição brasileira pela Editora Cultrix, *Cultura de massa*), com o título de "Television and the patterns of mass culture". Uma versão modificada deste texto foi publicada na Alemanha em 1962 por Adorno no seu livro *Eingriffe*, já com o título de "A televisão como ideologia". A tese em questão, retomada de maneira sintética na versão alemã, apresentava-se na versão americana como segue: "Um enfoque de psicologia profunda da televisão deve focalizar sua estrutura de múltiplos níveis. Os meios de massa não são simplesmente a somatória das ações que apresentam ou das mensagens que irradiam dessas ações. Os meios de massa também consistem em várias camadas de significados superpostas umas às outras, todas elas contribuindo para o efeito. É verdade que, devido à sua natureza calculada, esses produtos racionalizados parecem mais nítidos no seu significado do que obras de arte autênticas, que jamais podem ser reduzidas a alguma 'mensagem' inequívoca. Mas a herança do sentido polimorfo foi absorvida pela indústria cultural na medida em que aquilo que ela difunde torna-se organizado para fascinar o espectador simultaneamente em vários níveis psicológicos [...]. Provavelmente todos os vários níveis nos meios de massa envolvem todos os mecanismos do consciente e do inconsciente enfatizados pela psicanálise. A diferença entre o conteúdo de superfície — a mensagem manifesta do material televisionado — e seu significado oculto geralmente é marcado e mais ou menos nítido. A rígida superposição de várias camadas provavelmente é um dos traços pelos quais os meios de massa podem ser distinguidos dos produtos integrados da arte autônoma, na qual as várias camadas estão mais entrelaçadas. O pleno efeito do material sobre o espectador não pode ser estudado sem consideração pelos significados ocultos juntamente com o significado manifesto, e é precisamente a correlação entre várias camadas que até hoje foi negligenciada e que será nosso foco de análise". Trata-se, como se vê, de uma das teses mais importantes de Adorno nessa área de análise. (N. do Org.)

Roma católica, podem-se ver rapazes e moças bem agarradinhos, andando pelas ruas e se beijando sem a menor cerimônia, então eles aprenderam isso, e provavelmente mais, dos filmes, que põem à venda a libertinagem parisiense como folclore. Ao buscar atingir as massas, até mesmo a ideologia da indústria cultural acaba sendo tão antagônica quanto a sociedade para a qual ela é destinada. Ela contém antídoto de suas próprias mentiras. Nada além disso se poderia invocar para a sua salvação.

A técnica fotográfica do cinema, que antes de mais nada copia, confere mais validade própria para o objeto estranho à subjetividade do que os processos esteticamente autônomos; no percurso histórico da arte, esse é o ponto de retardamento do cinema. Mesmo onde ele decompõe e modifica os objetos (tanto quanto isso lhe é possível), a desmontagem não é completa. Por isso é que ela também não permite uma construção absoluta; os elementos em que esses objetos vêm a ser desmontados conservam algo material, de coisa, não são *valeurs* puros. Por força dessa diferença, a sociedade se insere no filme de modo bem diverso, muito mais imediato (da perspectiva do objeto) do que na pintura ou na literatura avançadas. No filme, o componente irreduzível dos objetos é, em si, um signo social, embora a realização estética de uma intenção não seja suficiente para tanto. Por isso a estética do filme, graças à sua posição em relação ao objeto, ocupa-se de modo imanente com a sociedade. Não há estética do filme, nem que seja puramente tecnológica, que não contenha em si a sua sociologia. A teoria do filme de Kracauer obriga a que se leve em consideração aquilo que é deixado fora de seu livro por abstinência sociológica. Caso contrário, o anti-formalismo se converte em formalismo. Ironicamente, Kracauer brinca com o lema de sua primeira juventude, no sentido de festejar o filme enquanto revelador das belezas da vida cotidiana; mas esse era um programa do *art nouveau*, assim como são um resto de *art nouveau* todos os filmes que querem fazer nuvens peregrinas e lagos sombrios falarem por si. Através da seleção dos objetos, tais filmes infiltram no objeto que foi depurado de sentido subjetivo, aquele sentido contra o qual se haviam voltado.

Benjamin não tratou de quão profundamente várias de suas categorias postuladas para o cinema — valor de exposição, teste — estão comprometidas com o caráter de mercadoria, contra o qual sua teoria se volta. Mas 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. O filme encontra-se diante da alternativa de como proceder na ausência do ofício artístico por um lado e, por outro, sem cair no meramente documentário. A resposta que primeiramente se apresenta é, como há quarenta anos, a montagem que não se imiscui nas coisas, mas as recoloca em constelações escriturais. A durabilidade do método voltado para o choque [no sentido de Benjamin] desperta dúvidas. O apenas montado, sem acréscimo de intenção nos detalhes, nega-se a assumir intenções unicamente com princípio da montagem. Parece ilusório que, desistindo-se de todo e qualquer sentido, sobretudo do sentido próprio ao material e que remete à psicologia, surja e se origine algum sentido a partir do material reproduzido enquanto tal. Toda a problemática pode estar superada através da compreensão de que o gesto de desistir do sentido, de desistir do acréscimo subjetivo, é, por sua vez, organizado subjetivamente e, nessa medida, é *a priori* atribuidor de sentido. O sujeito que se cala não fala menos através do silêncio; pelo contrário, diz mais do que quando fala. Numa segunda reflexão, o método do produtor de filmes rotulado de intelectual teria de se apropriar disso. Apesar de tudo, persiste a divergência entre as tendências mais progressistas das artes plásticas e as do cinema. Isso compromete até mesmo as suas metas mais corajosas. Manifestamente o filme deve neste momento procurar seu potencial mais fecundo em outros meios fortemente afins, como certa música. O filme de televisão *Antithèse*, do compositor Maurício Kagel, oferece um dos exemplos mais fortes disso.

Que os filmes forneçam esquemas de modos de comportamento coletivo, não é algo que lhes seja exigido apenas adicionalmente pela ideologia. Pelo contrário, coletividade é algo que penetra até o íntimo do filme. Os movimentos que ele representa são impulsos miméticos. Antes de qualquer conteúdo e conceito eles animam os espectadores e os ouvintes a se movimentarem juntos, como num trem. Nessa medida, o filme é semelhante à música, assim como nos primeiros tempos do rádio a música era parecida com as películas. Dificilmente chega a ser um desvio considerar o sujeito constitutivo do filme como um "nós": nisso convergem o seu aspecto estético e o aspecto sociológico. [...] À medida que o olho é arrastado nesse fluxo, ele cai na corrente de todos aqueles que seguem o mesmo apelo. A indefinição do "algo" coletivo, indefinição que anda conjugada com o caráter formal do filme, lhe confere o abuso ideológico, aquele caráter pseudo-revolucionário do difuso, que, com a expressão verbal "isso precisa mudar", já antecipa o gesto do punho batendo na mesa. 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.

A tecnologia do filme desenvolveu uma série de meios que são contrários ao seu realismo inseparável da fotografia; assim, o foco pouco nítido — correspondendo a um uso na fotografia já superado há muito tempo, um artificialismo comercial —, a superexposição e, com frequência, também a dupla exposição. Já seria hora de se enervar com a tolice de tais efeitos e fugir deles. A razão disso é que tais meios não são extraídos das necessidades da produção individual, mas da convenção. Avisam ao espectador sobre o que aqui estaria sendo pretendido ou como ele teria de suplementar aquilo que escapa ao realismo cinematográfico. Já que, no entanto, certos valores expressivos, ainda que decadentes, caracterizam quase sempre tais meios, então se constitui uma relação falsa entre esses valores e o signo aí inserido. Isso é o que empresta o caráter de *kitsch* ao enxerto. Restaria ainda a questão de saber se isso ainda continua na montagem e nas associações que surgem fora do transcurso do filme; em todo caso, tais divagações exigem um elevado tato do diretor. Mas, há algo dialético a aprender do fenômeno: que a tecnologia, tomada isoladamente, isto é, fazendo-se abstração do caráter de linguagem do filme, pode vir a cair em contradição com suas leis imanentes. A produção cinematográfica emancipada não deveria mais [...] confiar irrefletidamente na tecnologia, no fundamento do *métier*. Nele é que o conceito de adequação material alcança a sua crise, antes mesmo de ter sido obedecido. Misturam-se turvamente a exigência de uma relação plena de sentido entre modos de procedimento, material e estruturação com o fetichismo dos meios.

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. Mesmo assim, na apologética total ou parcial, a difundida tese de que a indústria cultural seria a arte dos consumidores é falsa; é a ideologia da ideologia. Já não vale mais nada a niveladora equiparação da indústria cultural com a arte mais baixa de todos os tempos. Um momento de racionalidade marca a indústria cultural, um momento de planejada reprodução do grosseiro, que certamente não faltou na arte primeva de nível mais baixo, mas que também não era sua lei calculável. Além disso, a veneranda brutalidade e idiotice, por exemplo, da época imperial romana, com suas imagens tão em voga, misto de circo e comédia barata, não justifica que se fique requentando algo similar, depois que, tanto estética quanto socialmente, já se percebeu o que isso realmente é. No entanto, mesmo no puro presente, sem considerar a dimensão his-

tórica, é preciso combater a tese da arte dos consumidores. Ela configura a relação entre a arte e a sua recepção de um modo estático-harmônico, segundo o modelo, em si dúbio, da oferta e da procura. Assim como a arte não pode ser concebida sem relação com o espírito objetivo de sua época, tampouco ela pode, porém, ser concebida sem aquele momento que o ultrapassa. A acomodação aos consumidores — algo que prefere declarar-se como “humanidade” — não é economicamente nada mais que a técnica de espoliá-los. No plano artístico, isso significa desistir de qualquer intervenção no grosso caldo do idioma corrente e, com isso, também na consciência reificada do público. À medida que a indústria cultural reproduz isso com hipócrita devoção, então sim é que ela realmente a modifica, mas a seu modo: impede que, por si, isto se transforme tanto quanto ela secreta e inconfessadamente gostaria. Os consumidores devem permanecer aquilo que eles já são: consumidores; por isso, a indústria cultural não é arte dos consumidores, mas estende a vontade dos que mandam para o interior das suas vítimas. A automática auto-reprodução do *status quo* em suas formas estabelecidas é expressão da dominação.

Já se deve ter observado que, no primeiro momento, torna-se difícil distinguir entre o *trailer* de um filme que será apresentado em breve e o filme principal, que se está querendo ver. Isso nos diz alguma coisa sobre os filmes principais. Assim como os *trailers* e as músicas da parada de sucessos, eles são a propaganda de si mesmos, trazem o caráter de mercadoria marcado na testa como o estigma de Caim. Todo filme comercial é, a rigor, apenas o *trailer* daquilo que ele promete e em função de que ele simultaneamente engana.

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. Até nos inclinamos a isso em relação aos superchiques filmes classe A, sobretudo os psicológicos, que a indústria cultural arranja por amor à representação cultural. Igualmente é preciso precaver-se e tomar cuidado diante do otimismo do ajustado: os banguês e enlatados policiais estandardizados, para não falar do humor alemão e dos filmes ufanistas, são ainda muito piores do que “os melhores” da lista oficial. Na cultura integral não se pode nem mais confiar em sua borra.