

Aruanda pela Teoria Estética de Adorno

Danielle Freire de Souza Santos¹

Resumo:

Faremos um panorama sobre conceituações e contextualizações do cinema por Theodor Adorno. O meio cinematográfico é inicialmente observado no âmbito da Indústria Cultural como um produto construído por fórmulas padronizadas, com o intuito de alienação das massas. No entanto, também se observa em textos como *Transparencies on film*, uma flexibilização de opiniões sobre o assunto, começa-se a pensar em um cinema paralelo a produção industrial de Hollywood, o qual tomando uma forma fora dos “padrões de qualidade” das películas produzidas em série, propõe uma estética cinematográfica diretamente ligada a uma sociologia do cinema, que pode levar essa expressão fílmica a um patamar artístico. Propomos assim, um paralelo entre teorias sobre o Cinema propostas por este autor e a estética, trazida no final dos anos de 1950 pelo documentário em curta-metragem *Aruanda*, dirigido por Linduarte Noronha. Estética essa que seria adotada pelo Cinema Novo brasileiro como expressão crua e violenta do país que precisava ser exposto ao público naquele momento.

Palavras chave: Cinema, Adorno, Cinema Novo, Aruanda.

O pessimismo dos pensadores da escola de Frankfurt, em relação ao caminho que a cultura tomava no início do século XX é bastante destacado quando se volta a esses autores em estudos sobre o assunto. Com o cinema não seria diferente. Na relação com estes pensadores, é recorrente a indicação ao texto *Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas*, capítulo do conhecido livro *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*, escrito por Adorno e Horkheimer em meio ao cenário composto pela Segunda Guerra Mundial. Entretanto, após o exílio nos Estados Unidos e o contato direto com o cineasta Alexander Kluge, que fazia parte do movimento pelo Cinema Novo Alemão, Adorno, agora também em contato com filmes de diretores como Fritz Lang e Antonioni,

¹ Bolsista FAPESB. Mestranda do Programa Multidisciplinar de Pós- Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia. Integrante do Grupo de Pesquisa Representações Sociais: arte, cinema e ideologia. E-mail: nl.freire@gmail.com

lança um novo olhar sobre o cinema observando suas possibilidades como expressão artística.

Em suas reflexões sobre a Estética da Arte, encontra um caminho para os problemas em que a produção artística vinha tomando, propondo o socialmente feio na libertação frente à formalidade. Proposta parecida como a saída sugerida pelo Cinema Novo brasileiro em sua Estética da Fome, principalmente a partir do documentário *Aruanda*, produzido na Paraíba em 1959, o qual trouxe em sua concepção estética a saída técnica que seria tomada pelo discurso cinemanovista.

O Cinema e a Indústria Cultural

A padronização como resultado das necessidades da massa de consumidores é uma das ilusões criadas pela Indústria Cultural. Nesse sentido, o termo Cultura de Massa é substituído, a massa não produz, mas é direcionada apenas ao papel de consumidor, à medida em que é alienada a tentar suprir necessidades irreais com produtos que se diferenciam apenas superficialmente, “o esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985. p.116).

Com o discurso da popularização da Arte, o que acontece é a produção em série de bens de consumo de baixa qualidade, transformando o valor de uso em valor de troca. A oferta é tanta que o consumidor deixa de ser crítico e torna-se apenas um vislumbrado com a quantidade de opções para se ver e ouvir.

No contexto descrito, as referências ao cinema surgem de maneira bastante enfática. Como um produto da Indústria Cultural não tem valor artístico, realizado com a intenção de ser visto em massa, é criação para coletividade fundamentada desde sua técnica de produção, a qual é tão cara que não pode ser paga por apenas um consumidor como ocorre com uma pintura, por exemplo. Tendo este intuito desde seu ponto inicial, não possui Aura, o *hic et nunc* de uma obra antes de sua reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1969). É concebido então, sob o poder do capital, a partir de fórmulas ilusórias ao espectador, o qual procura nas exibições cinematográficas a fuga da realidade em que vive ao mesmo tempo em que observa na tela o prolongamento do mundo exterior, identifica-se com o mocinho nas telas e descarrega ali seus desejos e pretensões.

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985. p. 118)

Adorno e Horkheimer, no texto citado anteriormente, mantêm seu pessimismo ao apontar os recursos de montagem recorrentes na linha de produção cinematográfica, os quais moldam o espectador a antecipar certas situações nas telas. Aspecto constatado por teóricos de cinema ao longo do tempo. Vitor Chklovski, refletindo sobre a montagem paralela² no cinema, já observa diretamente a sequência de elementos em cenas de perseguição, destacando a influência da organização temporal imposta pelo meio.

Como um exemplo simples, ele [Vitor Chklovski] aponta o largo uso de um tipo de ameaça cujo efeito pode ser sempre adiado (...) a morte iminente da heroína deve ser produto de um dispositivo de ataque mecanicamente elaborado – a serra que corta o tronco na qual ela está amarrada numa posição cada vez mais próxima da lâmina – de duração compatível com a ação do herói, por sua vez uma corrida contra o tempo. (...) Numa versão menos elaborada desta situação básica, também de aventura em que todo o problema está em inventar pretextos para o adiamento da ação, que pela sua natureza, levaria a um desfecho fulminante (todos nós já assistimos a filmes em que o vilão “fala demais” antes de dar o tiro final). (XAVIER, 2008 pp. 30-31)

Alguns críticos mais radicais quanto a idéia de montagem afirmam que este é o momento da perda da inocência – quando há, sem contestação, a intervenção objetiva do homem, ou seja um ato completo de manipulação. Adorno, em *Teoria Estética*, reflete sobre esse ato transformando-o em princípio de construção, no qual os materiais são dissolvidos em um único elemento polido e harmonioso. A construção acaba por se tornar o único momento possível de racionalidade na obra de arte, através disso a arte intenta uma autonomia em relação ao mundo, entretanto, no cenário em que expõe seu texto, não deixa de enfatizar a fatalidade de uma contaminação pela totalidade dominadora, resultado previsto nesse sistema construtivo.

Um novo olhar sobre o cinema

Em *Tranparecies on film*, publicado em 1966, talvez sob influência do Novo Cinema Alemão, percebe-se a flexibilidade de Adorno quanto a Cinematografia. Suas colocações sobre o meio inserido na Indústria Cultural são notadamente aplicadas ao Cinema Hollywoodiano. Neste artigo, o autor pontua como insuficiente à qualificação como arte o argumento da indústria cinematográfica, de que seu triunfo sobre as películas realizadas à margem do chamado *Daddy's Cinema*³ se

² Uma montagem que estabeleça uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes, com um grau de contigüidade que pode ser variável. Um elemento é constante: no final, será sempre produzida a convergência entre as ações e, portanto, entre os espaços. (XAVIER, 2008 p.28)

³ O autor descreve como repulsivo o caráter de produção em grande escala por parte do que ele intitula de *Daddy's Cinema*.

daria pela qualidade técnica, pois afirmaria que essas produções portadoras de capital seriam melhor em apenas alguns aspectos, e “nesse cinema comparativamente estranho e não profissional, incerto de seus efeitos, está implícita a esperança de que a chamada *mass mídia*, poderá eventualmente se tornar algo qualitativamente diferente”. (ADORNO, 1991 p. 179)⁴.

O cinema emerge tardiamente e com isso dificulta a distinção entre técnica e tecnologia. Voltando ao argumento de Benjamin, de que o cinema não tem um Original, pois é diretamente produzido em grande escala, Adorno cria uma polêmica em relação a isto ao afirmar que o produto de massa é a coisa em si, “é possível portanto diferenciar os aspectos fílmicos que se expressariam num ‘cinema de arte’ [grifo do autor] que se contrapõe à lógica dos filmes comerciais.” (ORTIZ, 1985).

Esta lógica entre Técnica e Tecnologia se torna problemática na aplicação ao cinema de arte. Chaplin necessitava apenas do aspecto fotográfico para o desenrolar de suas performances, o que não o deixava menos *filmic*⁵. Nesse sentido, pensar em normas para a análise fílmica se torna problemático, o aspecto estático do filme *La Notte*, de Antonioni, é um interessante exemplo utilizado pelo autor para problematizar teorias cinematográficas que se baseiam na movimentação do objeto na imagem, uma vez que a fita em questão tanto nega como preserva negativamente esta idéia, o que seria ‘*uncinematic*’⁶ na película é o que lhe dar poder de expressão.

Ensaia então mais algumas observações sobre o cunho artístico do cinema, em contrapartida ao *Daddy's Cinema*. Aponta uma criação mais aproximada ao sujeito, interessado no momento em que quanto menos o filme se parecer com arte mais perto estará de se tornar obra de arte. O sentido de construção reaparece, mas dessa vez para demonstrar uma nova possibilidade na película.

Mesmo quando o filme dissolve e modifica o objeto o máximo que pode, a desintegração nunca é completa. Consequentemente, não permite a construção absoluta: seus elementos, mesmo abstratos, mantêm algo representacional; não são puramente valores estéticos. (ADORNO, 1991 P. 182)⁷

⁴ Tradução livre. Original: In this comparatively awkward and unprofessional cinema, uncertain of its effects, is inscribed the hope that the so-called mass media might eventually become something qualitatively different.

⁵ Termo utilizado no texto publicado em inglês, se refere ao grande poder de expressão possuído por Charles Chaplin em seus filmes, o fato da inexistência de som nas falas não diminui qualitativamente suas películas.

⁶ Expressão e destaque existente no texto em inglês, se refere ao que seria “não cinematográfico” no filme *La Notte* de Antonioni.

⁷ Tradução livre. Original: *Even where film dissolves and modifies its objects as much as it can, the disintegration is never complete. Consequently, it does not permit absolute construction: its elements, however abstract, always retain something representational; they are never purely aesthetic value.*

Aruanda e a Estética Cinemanovista

A estética fílmica é preocupada com a sociedade, uma vez que esta se projeta diretamente no filme, ela não pode existir de maneira alguma, mesmo a mais puramente tecnológica, sem incluir uma sociologia do cinema. Talvez seja nesse momento que podemos remeter à quebra da formalidade na arte para a representação social, proposta pelo mesmo autor em *Teoria Estética*. A arte deve utilizar-se do feio como forma de contestação embora exista nisso a possibilidade de torná-lo simpático e aceitável, a linguagem das formas é abandonada, "é o momento social no radicalismo formal" (ADORNO, 2008 p. 82).

Aruanda, documentário dirigido em 1959 pelo Paraibano Linduarte Noronha, trouxe em sua proposta simplificada o mote para o que seria a concepção do Cinema Novo brasileiro. Realizado com baixo orçamento, o curta- metragem narra a criação e cultura de subsistência do quilombo Olho D'água da Serra do Talhado, localizado próximo à cidade de Santa Lúzia do Sabugi, no interior da Paraíba.

Com um roteiro rígido, estruturado segundo o *Tratado da Realização Cinematográfica*, de Lev Kulechov, o documentário é dividido em duas partes. A primeira, ficcional, mostra Zé Bento, chegando a Serra com sua família, a construção de sua moradia e assim a fundação do quilombo. A segunda parte da película chega à época das filmagens, ilustrando a cultura de subsistência em que se encontram os remanescentes do lugar, seja da agricultura, ou na produção de artefatos de cerâmicas para serem vendidos no período entre colheitas, a baixos preços, na feira livre em Santa Luzia.

Filmado com pouca película e equipe mais que reduzida, o curta contou com orçamento mínimo. Uma câmera emprestada pelo INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), diretor, fotógrafo e dois assistentes de direção na equipe base de produção. Na falta de equipamentos, a luz natural, forte e estourada do sertão nordestino foi bastante explorada pelo fotógrafo Rucker Vieira (até então, como todos na produção, inexperiente no meio cinematográfico), quem aproveitou com muita eficiência os cenários providos pela localização do Quilombo. Ainda sem aparelhos para captação de som direto, o mapa sonoro da fita tem uma característica transitória, pois são alternados narrador em *off*, músicas também gravadas em *off*, e sons captados *in loco* na feira livre onde ocorre a comercialização da mercadoria.

Sem pretensão de realizar um grande filme, o importante foi expor uma temática até então ignorada pelo cinema brasileiro das chanchadas da Atlântida, não importando se há em mãos tecnologia para realizar uma fita de aparência agradável, o interessante é expor o Brasil, da maneira que for possível.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam os tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, 1965)

O que o documentário propôs foi uma Estética do Subdesenvolvimento (BERNARDET, 2003), o discurso da pobreza nacional também na forma, o subdesenvolvimento está na fala e na técnica. Os filmes são violentamente “feios e tristes” como uma tragédia estourando aos olhos do espectador. A expressão é forma, e por ela a Arte luta contra sua permanência sob a lei formal, a forma está além da aparência.

O curta-metragem foi despretensioso quanto a proposta de uma nova estética para o cinema brasileiro, mas em sua vontade de contar uma realidade escondida até o momento, foi violento na busca da denúncia e autonomia de expressão.

Na medida em que a arte, mediante as suas formas autônomas, denuncia a dominação, mesmo a que este sublimada em princípio espiritual, e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega. Esse motivo, como aparência, permanece na forma o que ele era para além da forma. Poderosos valores estéticos são libertos pelo socialmente feio: (...) O procedimento é comparável à introdução de grandezas negativas: conservam a sua negatividade no contínuo da obra. (ADORNO, 2008 p. 82)

Os valores estéticos do cinema, no Brasil, são subvertidos a procura da libertação frente a uma estética colonizada (ROCHA, 1965), o Cinema Novo começa a tomar forma tomando como arma os escassos recursos que tinha em mãos.

Considerações finais

Não podemos afirmar que a Indústria Cultural e a utilização deliberada de novas tecnologias, deixaram de ser preocupação nos escritos de Adorno. Analisando rapidamente o período em que os textos expostos aqui foram produzidos, observamos que tais reflexões são retrato do contexto socioeconômico vivido por este autor.

Na segunda metade dos anos de 1960, Adorno se encontrava em meio a uma nova forma de cinema produzida na Alemanha, avesso a produção em série com a qual se deparou no momento de seu exílio nos Estados Unidos. O fato de uma nova publicação com sua assinatura em co-autoria com Eisler, de um livro a

respeito de Cinema e Música, também aponta uma nova relação do autor com o meio cinematográfico.

Se o cinema ainda é visto ou não como uma Arte menor, seria alvo para uma pesquisa mais aprofundada sobre o assunto. Queremos destacar aqui as interessantes colocações sobre o meio que ensaiam uma nova conceituação, não só para um Cinema de Arte, mas também para um Cinema Autoral.

O filme tratado como uma peça refletida e transgressora de padrões, teorias, técnicas e tecnologias existentes no âmbito da Indústria Cultural é a base para se realizar uma obra única, mesmo que reproduzida em massa, repleta de nuances e portadora de um papel social de destaque.

Aruanda, documentário em curta-metragem produzido em 1959, é um filme seminal ao impactar o público trazendo as telas um Brasil pobre e desagradável, mas seu mérito maior está em apresentar o subdesenvolvimento de sua temática também na técnica, não havia mais desculpa para esconder este outro lado do país, a pobreza de recursos agora seria uma arma potencializadora do discurso, do que veria a ser o mais importante movimento cinematográfico brasileiro. O Cinema Novo, na proposta de uma Estética da Fome propõe em seus “filmes feios”, o retrato da brutal realidade social no Brasil.

Assim, percebemos essas reflexões também como importantes para fundamentar um entendimento estético e sociológico dessa mídia, inserida ou não na Indústria Cultural. Por isso nossa proposta de estudar o filme e o movimento pela Teoria Estética de Adorno, a saída para o caminho comercial e superficial que tomava a cinematografia brasileira, se baseia na mesma linha de pensamento do discurso apontado pelo teórico da Escola de Frankfurt, para uma possível arte autônoma.

Ambas as reflexões pensam a Arte pelo âmbito da poética, e desenvolvem seus argumentos para despertar, nos realizadores, uma consciência quanto ao poder social e comunicativo da Arte, e no público, um novo olhar quanto ao mundo que lhes rodeia.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. ; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **Teoria Estética**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70 Ltda, 2008

_____. *Transparencies on film*. In: BERNSTEIN, J. M (org.) **Culture Industry – selected essays on mass culture**. Routledge Classics, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.) **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro, Saga, 1969, p.207-238.

ORTIZ, Renato. **A Escola de Frankfurt e a questão da Cultura**. 1985

Disponível em http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_01/rbcs01_05.htm

Acessado em 25 de Setembro de 2009.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. 1965 *In* Contracampo Revista de Cinema.

Disponível em <http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>.

Acessado em 21 de Mar. 2009.

XAVIER, Ismail. **O discurso Cinematográfico – Opacidade e Transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Filmografia: Aruanda, Linduarte Noronha, 1960