



# Educação, Cinema e Estética: elementos para uma *reeducação* do olhar

**Robson Loureiro**

**RESUMO – Educação, Cinema e Estética: elementos para uma *reeducação* do olhar.** O artigo explora as possíveis conexões entre educação e cinema a partir de uma perspectiva da *reeducação do olhar*, portanto, da sensibilidade estética. É possível uma *reeducação* do *olhar* em relação ao cinema? Mas que *olhar* seria esse? Que critérios teóricos adotar para realizar essa tarefa? Pensar em uma discussão sobre educação ou *reeducação* do olhar em relação ao cinema é, antes de tudo, refletir sobre o papel que os estúdios de Hollywood têm tido na produção de determinadas estéticas hegemônicas ao longo das últimas décadas e recuperar experiências que ousaram desafiar essa hegemonia. Com esse intuito, o presente artigo trata de elementos de uma teoria crítica em relação à estética do cinema a partir do encontro entre a filosofia Theodor Adorno e o cinema de Alexander Kluge.

Palavras-chave: **Educação. Cinema. Estética. Teoria-Crítica. Theodor Adorno.**

**ABSTRACT – Education, Cinema and Aesthetic: elements towards a *reeducation* of the view.** This article explores the possible connections between education and cinema from the perspective of the reeducation of the view, of the aesthetic sense. Is it possible a reeducation of the view regards on cinema? But, which view could be that one? Which theoretical sources adopt to do this task? Thinking a debate on education or reeducation of the view regards on cinema is, first of all, to reflect about the role that the Hollywood studios has been in the production of some hegemonic aesthetics in the last few decades and to recover some film experiences which have dared to confront this trend. This article proposes elements of a critical theory regards cinema aesthetic from the meeting between Theodor Adorno's thought and Alexander Kluge's films.

Keywords: **Education. Cinema. Aesthetic. Critical Theory. Theodor Adorno.**

## Introdução

Este artigo explora as possíveis conexões entre o cinema e a educação. Ao considerar a educação uma prática social ampla que se dilui em vários momentos da vida social e, portanto, não se restringe às instituições formais de ensino, é possível situar a produção fílmica não apenas como manifestação do tornar-se humano, mas também como elemento fomentador desse processo.

A instituição cinema e todo o aparato da cultura industrializada que gira em seu entorno representam um poderoso instrumento de hegemonia cultural. Ao comporem uma determinada dinâmica de vida de homens e mulheres, os filmes também participam na formação de valores éticos e juízos de gosto e, nesse sentido, portam uma faceta educacional. Na sociedade contemporânea, eles concretizam práticas educativas à medida que se ocupam da transmissão e assimilação de sensibilidades e conhecimentos. Almeida (1994, p. 12) observa que:

Ver filmes, analisá-los, é a vontade de entender a nossa sociedade massificada, praticamente analfabeta e que não tem uma memória da escrita. Uma sociedade que se educa por imagens e sons, principalmente da televisão, quase uma população inteira [...] que não tem contato com a escrita, a reflexão com a escrita. E também a vontade de entender o mundo pela produção artística do cinema (Almeida, 1994, p. 12).

Produto típico da modernidade ocidental (Charney e Schwartz, 2001; Hansen, 2001), o cinema é um amálgama de arte e ciência (Rosenfeld, 2002; Bernardet, 2000) que expressa um momento histórico formador de uma nova experiência estética. No século XX, o avanço tecnológico permitiu que, de uma diversão exclusivamente pública, os filmes passassem a ocupar a sua forma doméstico-privada, principalmente por meio da televisão (Pfromm Netto, 1998). No início do século XXI, com o avanço da rede internacional de computadores (Internet), novas formas de exibição e acesso privado de filmes têm se tornado possíveis. Nesse contexto, torna-se bastante plausível a possibilidade de a televisão configurar-se como suporte-síntese das múltiplas possibilidades de conexão com outros aparatos virtuais e comunicacionais.

A relação entre educação e cinema já desponta, mesmo que de forma embrionária, na pesquisa educacional brasileira (Loureiro, 2003; Loureiro e Della Fonte, 2003). A tendência geral de estudo vincula-se à análise de filmes, fato que indica que a área está atenta para o fato de que a produção fílmica não se reduz a uma *nova tecnologia*, supostamente neutra, a ser manuseada pelas educadoras e educadores no trabalho pedagógico. Mais do que um mero suporte técnico-instrumental para se atingir objetivos pedagógicos, os filmes são uma fonte de formação humana, pois estão repletos de crenças, valores, comportamentos éticos e estéticos constitutivos da vida social.

Tal perspectiva de compreensão da relação entre educação e cinema pode se inserir no horizonte da “leitura” dos *mass media*, tal como proposto por Lebel (1975), para quem aprender a ler esses meios audiovisuais significa aprender a ler a cultura contemporânea, o que implica, a longo prazo, aprender a ler as relações sociais. Entretanto, outras *frentes* de pesquisa sobre essa temática podem ser abertas. A própria análise dos filmes pode ser ampliada ao assumir o objetivo de não somente apontar os valores sociais presentes em um enredo, mas também examinar a própria forma artística em que se narra um filme e a partir da qual se promove uma determinada educação dos sentidos.

É possível uma *reeducação* do *olhar* em relação ao cinema? Mas, que *olhar* seria esse? Quais critérios teóricos adotar para realizar essa tarefa? Eis algumas questões que pretendo abordar neste artigo, tendo como referência algumas reflexões de Theodor Adorno. A partir deste filósofo frankfurtiano, insistirei que, além da “leitura” crítica do cinema/filmes, o campo educacional necessita apreender, da especificidade das obras fílmicas, parâmetros da formação estética que deseja promover.

Antes, porém, é preciso atentar que a estética fílmica hegemônica no mundo ocidental tem sido aquela elaborada nos estúdios cinematográficos de Hollywood. Como enfatiza Rocha apud Hennebelle (1978, p. 215):

Neste mundo dominado pela técnica, ninguém escapa à influência do cinema, mesmo os que nunca assistem a filmes. Geralmente, as culturas nacionais não conseguiram resistir à maneira de viver, à moral e, sobretudo, ao fantástico impulso que o cinema deu à imaginação. Contudo, é impossível falar de cinema sem mencionar o cinema norte-americano. A influência do cinema é uma influência do cinema norte-americano, devido à agressiva importância da difusão mundial da cultura americana [...]. Utilizando habitualmente personagens-chave do romance e do teatro do século passado (XIX), o cinema norte-americano criou heróis que correspondem a sua visão violenta e “humanitária” do “mundo do progresso”. Homens magníficos, fortes, honestos, sentimentais e implacáveis. Mulheres maternais, sinceras e compreensivas. Sua estrutura de comunicação funciona graças a uma série de elementos: a utilização do estrelismo, a mecânica das intrigas, a fascinação dos gêneros e vários truques publicitários.

Pensar em uma discussão sobre educação ou reeducação do olhar em relação ao cinema, tendo como pano de fundo o diálogo com o campo acadêmico educacional é, antes de tudo, refletir sobre o papel que os estúdios de Hollywood têm tido na produção de determinadas estéticas hegemônicas ao longo das últimas décadas. Esse é um fenômeno histórico que necessita ser compreendido, a fim de que a análise da relação entre educação e cinema não caia em uma abstração *a-histórica*. Nesse sentido, inicio o artigo com um breve panorama histórico e alguns traços característicos da estética hollywoodiana, para, na seqüência, tratar de uma perspectiva teórico-crítica em relação à estética do cinema a partir da contribuição do filósofo Theodor Adorno.

## Alguns Aspectos Históricos e Estéticos do Cinema Hollywoodiano

*Hollywood comercializa produtos que influenciam o desenvolvimento do conhecimento, pois o que se nos mostra do mundo e suas realidades influenciam inevitavelmente nossa compreensão e nosso nível de consciência. O cinema, como outros media, age sobre nosso modo de pensar (Guback, 1976, p. 4).*

Em nível internacional, o cinema comercial foi dominado pela indústria francesa até a Primeira Guerra Mundial, sendo a *Pathé Frères* a maior produtora de cinema do mundo nesse período. Entretanto, antes mesmo do fim da Primeira Guerra Mundial, Hollywood começou a se firmar como centro de referência do cinema norte-americano e passou a dominar o comércio cinematográfico mundial. Ao final da Primeira Guerra, os EUA produziam 85% dos filmes de todo o mundo. De forma ambígua, o cinema sonoro<sup>1</sup> contribuiu significativamente para a consolidação do sistema de estúdios que já existia e para o rápido domínio do cinema estadunidense. Isso ocorreu não somente em seu próprio território, mas em vários países europeus, que, mesmo arrasados ao final da guerra, comercializavam os filmes produzidos por Hollywood como uma forma de manter as salas de cinema abertas e gerar algum emprego.

Na década de 1930, a organização da produção cinematográfica estadunidense consolidou-se nos moldes da grande indústria com suas linhas de montagem para a produção de automóveis, eletrodomésticos e alimentos enlatados. Essa organização industrial transplantada para a produção fílmica alicerçou-se em um modelo triádico (Gonçalves, 2001), assim caracterizado: a) um grande modo de produção para a realização de filmes, a partir do modelo dos estúdios já existentes; b) a mitificação de atores e atrizes – o *star system* – que fascinava os espectadores e promovia os produtos da indústria cinematográfica, tidos como atração de massas; e c) o código regulador de mensagens veiculadas nos filmes que procurava manter a harmonia entre Hollywood e as instituições guardiãs da moral da sociedade estadunidense (Gonçalves, 2001; Mccann, 1994; Jowett, 1976).

Durante a Segunda Guerra Mundial, o cinema foi utilizado para a propaganda de guerra, tanto pelos países do Eixo, como pelos Aliados. Por meio de *gêneros* como as comédias, os musicais, os faroestes e os *cartoons* (desenhos animados), os Estados Unidos usaram o cinema como uma potente arma de propaganda (Turner, 1997).

Não obstante, a expansão e conseqüente hegemonia da indústria cinematográfica dos Estados Unidos, nos mercados internacionais, aconteceu após a Segunda Guerra Mundial.

Depois da Segunda Guerra Mundial, havia milhares de filmes em Hollywood que, devido à guerra, não haviam sido exibidos na Europa. No início de 1946, esses filmes foram enviados em grandes quantidades. Mais de 2600 filmes americanos foram levados para a Itália entre 1946 e 1949. Mesmo um mercado

restrito como o dos Países Baixos recebeu, no mesmo período, mais de 1300. A Inglaterra recebeu, em 1949 e 1950, mais de 800 filmes americanos (Guback apud Hennebelle, 1978, p. 31).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o mundo foi política e economicamente polarizado. As duas principais potências vitoriosas da Guerra dividiram geopoliticamente o mapa-mundi. No período da Guerra Fria, os Estados Unidos preocuparam-se com uma possível inclinação e adesão dos trabalhadores da Europa Ocidental ao comunismo. A massificação de filmes em diversos países europeus representou uma espécie de Plano Marshall na área do entretenimento, em especial do cinema. Com os filmes, “ocupavam-se territórios” sem a necessidade de movimentar tropas (Hennebelle, 1978). Em outros termos, os filmes de Hollywood também procuravam “proteger” os *espíritos* europeus do comunismo.

A astúcia dos gerentes da área cinematográfica nos Estados Unidos pode ser percebida com a criação, em 1945, da *Motion Picture Export Association of América* (MPEAA), uma espécie de associação sindical dos produtores de filmes estadunidenses que, além de estar vinculada diretamente ao governo dos Estados Unidos, tinha como função cuidar das negociações e distribuições dos filmes para o exterior. Desde sua fundação até os dias atuais, a marca característica da MPEAA é a prática de uma política agressiva<sup>2</sup>. À época da inauguração, Eric Johnston, o primeiro presidente da MPEAA, afirmou que:

Os nossos filmes ocupam cerca de 60% do tempo de projeção dos países estrangeiros. Se quaisquer destes países quiserem nos impor restrições, vou ver o respectivo Ministro das Finanças e faço-lhe notar, sem ameaças, muito simplesmente, que os nossos filmes mantêm abertas mais de metade das salas. Isto significa postos de trabalho e, por conseqüência, um apoio apreciável para a economia do país em questão, seja ele qual for. Lembro ainda ao Ministro das Finanças o peso das taxas sobre as receitas das salas. E, se o Ministro se recusar a ouvir estes argumentos, eu posso ainda dispor de outros recursos apropriados (Johnston apud Hennebelle, 1978, p. 32-33).

Desde 1946, portanto, o cinema hollywoodiano domina o mercado mundial. A MPEAA é uma instituição estratégica que contribuiu significativamente para essa conquista. No entanto, é preciso lembrar, também, como a formação dos conglomerados de várias grandes produtoras tais como a Paramount, a Universal Pictures, a Warner Bros Corporation, entre outras, foi fundamental nesse processo. Houve uma associação entre essas e outras grandes empresas financeiras, automobilísticas, setores de serviços, a indústria do cigarro, etc. e, em muitos casos, os empresários eram proprietários que assumiam várias dessas atividades ao mesmo tempo.

Essa integração entre a indústria cinematográfica e outras importantes atividades econômicas do capitalismo estadunidense fortaleceu a utilização do cinema como elemento fundamental no processo de doutrinação do público

consumidor. O imperialismo econômico caminhava junto com o imperialismo cultural. Tal processo de integração da indústria cinematográfica a outras atividades econômicas também foi diagnosticado por Adorno e Horkheimer (1985).

Comparados a setores como o do petróleo, aço, eletricidade e química, os monopólios culturais são fracos e dependentes e, por isso, seguem uma tendência social de integração: “A dependência em que se encontra a mais poderosa sociedade radiofônica em face da indústria elétrica, ou a do cinema relativamente aos bancos, caracteriza a esfera inteira, cujos setores individuais por sua vez se interpenetrem numa confusa trama econômica” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 115).

### **A Estética de Hollywood: do naturalismo à metafísica que ofusca a realidade**

Muito próximo da linguagem publicitária, a narrativa dos filmes hollywoodianos tem como modelo a *estética naturalista* (Xavier, 1984). Tal estética faz com que a obra desapareça e dê lugar a um espelho da realidade que ela copia ou reproduz. Esse modelo clássico de produção utilizado por Hollywood busca:

[...] o controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”, montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (Xavier, 1984, p. 31).

Há proximidades entre o termo *naturalismo*, usado para identificar a estética de Hollywood, com o estilo literário do qual o escritor Emile Zola se apresenta como um de seus representantes. Mas o termo usado para a estética fílmica não se identifica inteiramente com aquele da literatura. A presença de critérios naturalistas no cinema de Hollywood significa a construção de espaço “[...] cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de reações e movimentos naturais”. (Xavier, 1984, p. 31).

Ao mesmo tempo em que visa ao desaparecimento do filme enquanto representação da realidade, a *estética naturalista* monta um sistema de representação que pretende anular a sua presença como trabalho de representação, diluindo as possíveis mediações entre o espectador e o mundo representado “[...] como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente – o discurso como natureza”. (Xavier, 1984, p. 32).

Adorno e Horkheimer (1985, p. 118) já haviam atentado para essa tendência naturalista dos filmes de Hollywood. Para eles, quanto mais perfeita era a duplicação técnica dos objetos empíricos, com mais facilidade se obteria a ilusão de que a realidade é o prolongamento sem ruptura do mundo exposto em uma

película. Quanto a Hollywood, alertam os autores (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 119), haveria uma tendência de seus produtos serem concebidos como sendo a própria realidade.

Adorno (1982) explica que o sentido da arte reside na *mimese*. No entanto, na tentativa de imitar ou reproduzir o mundo, a arte cria algo novo. No caso da cinematografia hollywoodiana, o que mais se observa é justamente a reprodução da negação dessa relação dialética inerente ao impulso mimético.

Na maioria dos filmes de Hollywood, há uma acentuada tendência à utilização de técnicas que, conforme Duarte (2003, p. 120), reforçam:

[...] a impressão de que o que aparece é pura e simplesmente o que é. A isso se liga o que Adorno chama de “imperativo categórico” da indústria cultural: “Deves adaptar-se, sem qualquer explicação ao que é; submeter-se ao que pura e simplesmente é e àquilo que, enquanto reflexo de seu poder e onipresença, todos pensam sem mais.” (Duarte, 2003, p. 120).

Groys (2001) afirma que, atualmente, resguardadas as devidas proporções, essa estética naturalista prevalece. Parcela expressiva dos filmes hollywoodianos da tendência em moda torna-se cada vez mais metafísica. Tratam de deuses, demônios, extraterrestres e máquinas pensantes. São filmes que querem ser mais verdadeiros do que a própria realidade. Groys (2001) sublinha que Hollywood reage à suspeita de manipulação estética que lhe é dirigida reativando uma desconfiança metafísica ainda mais antiga e profunda – a suspeita de que todo o mundo perceptível poderia ser um filme rodado numa *metahollywood* remota.

Além disso, parte considerável dos filmes hollywoodianos tende a uma narrativa que acompanha a rápida linguagem virtual dos jogos eletrônicos e da *mise-en-scène* televisiva. Inicialmente restrito ao universo de filmes de “ficção científica”, o efeito especial passa agora a ser um elemento central. Nas últimas décadas, com o rápido avanço tecnológico, há uma excessiva utilização do aparato cibernético-computacional em todo gênero de filme.

Em tal contexto, a vida cotidiana deve ser *reordenada* a partir do imperativo categórico: deves viver conforme o simulacro lhe ordena. A dor que o público supostamente compartilha com os personagens desses filmes pode ser concebida como o custo que se paga pela fuga pseudo-sublimativa da mesquinha vida ordinária, para uma realidade virtual supostamente extraordinária (Freitas, 2002).

Os produtos da indústria cinematográfica hegemônica têm por objetivo não apenas divulgar hábitos e valores da cultura estadunidense, mas, em última instância, encobrir o processo de trabalho que envolve a produção de um filme. Os filmes dessa indústria manifestam características como: 1) apresentam-se como mais reais do que a própria realidade, mas, contraditoriamente, lançam mão de uma realidade ficcional na qual o *happy end* é fundamental; 2) aparecem como um mecanismo fiel de reprodução do mundo sensível; 3) fazem de tudo para igualar o fenômeno que aparece na tela ao mundo real propriamente dito e, desta forma, contribuem para a manutenção do conformismo do espectador.

Há, contudo, três questões que merecem destaque. Não defendo que haja, no âmbito acadêmico-científico, qualquer norma que impeça tomar os filmes do clichê da indústria fílmica hegemônica como objeto pesquisa. Em hipótese alguma parece haver limites para o estudo de filmes. Por isso, é unilateral afirmar que a indústria fílmica estadunidense e, em particular, os estúdios hollywoodianos, não produzem filmes que coloquem em tensão seu próprio padrão estético.

Por fim, poder-se-ia imaginar que a conquista do mercado internacional pelos estúdios de Hollywood aconteceu e acontece sem oposição. No entanto, a história tem demonstrado o contrário. É o que se pode observar a partir dos vários movimentos de contestação, tais como o *Neorealismo* italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, o *Free Cinema* inglês, o *Novo Cinema* alemão, o *Cinema Novo* brasileiro, dentre outros (Loureiro, 2006). Mais do que descrever o funcionamento de cada um desses movimentos, pretendo discutir, nos próximos parágrafos, a possibilidade de uma teoria estética que caminha a *contrapelo* daquela presente no cinema produzido pelo *main stream* hollywoodiano.

Conhecer a perspectiva estética desses *movimentos cinematográficos* é uma tarefa que, em princípio, pode parecer esotérica para o(a)s educadore(a)s. No entanto, novas formas de produção fílmica demandam uma *reeducação* dos sentidos. Dessa forma, esse esforço aparentemente distante do campo educacional torna-se premente. Sem intenção de esgotar o tema, discuto, a seguir, as contribuições de Theodor Adorno no âmbito de uma estética para o cinema e sua relação com um desses movimentos *cinemanovistas*, surgidos na década de 1960.

### **Para uma Teoria Crítica da Estética Cinematográfica: uma contribuição adorniana**

O filósofo alemão Adorno, um dos principais intelectuais integrantes da primeira geração da Escola de Frankfurt, não apenas criticou o cinema hollywoodiano de seu tempo, mas também refletiu e apresentou possibilidades para se pensar uma estética para o cinema que confronte essa perspectiva.

No entanto, antes de adentrar nas questões teóricas exploradas por Adorno, é preciso sublinhar que este filósofo foi professor e também amigo de Alexander Kluge, cineasta considerado o líder do *Novo Cinema Alemão*, movimento que teve início em 1962 no festival de cinema da cidade de Oberhausen, na Alemanha. Com efeito, como veremos mais à frente, muitos aspectos da teoria estética de Adorno estão presentes na obra fílmica de Kluge, assim como o fazer experimental de Kluge infiltrou algumas reflexões adornianas. Nesse sentido, da confluência da teoria estética de Adorno com o fazer fílmico de Alexander Kluge, podemos extrair elementos para se pensar uma *reeducação* do *olhar* por meio do cinema.

Em “Notas sobre o filme”<sup>3</sup>, texto de 1966, Adorno admite a possibilidade de o cinema vir a ser *arte* autônoma. Ele aposta em alguns *movimentos de resistência* e em filmes inseridos no âmbito da própria indústria cinematográfica hegemônica. Adorno lembra que a expressão *cinema de papai*, cunhada pelo movimento de *Oberhausen* (Novo Cinema Alemão), condensa a crítica ao lixo que a indústria cinematográfica havia produzido desde o início do século XX.

Adorno (1986, p. 178) lembra que aqueles que faziam oposição ao movimento de *Oberhausen* tentavam difamá-lo, rotulando-o de *cinema de guri*. A estratégia era opor a suposta imaturidade dos jovens cineastas de *Oberhausen* à experiência dos cineastas do *cinema de papai*. Por isso, Adorno concebia a crítica como incabível, pois se tratava de combater a imaturidade do próprio cinema *experiente*, combater o seu caráter infantil e a regressão industrialmente promovida.

Nessa defesa do cinema de *Oberhausen*, Adorno revela o caráter contraditório da própria indústria cultural ao afirmar que na falta de conhecimento e incerteza dos jovens cineastas é que se entrincheira

[...] a esperança de que os assim chamados meios de comunicação de massa poderiam tornar-se algo qualitativamente distinto. [...] no confronto com a indústria cultural, [...] obras que não dominam inteiramente sua técnica e que, por isso, deixam de passar algo de incontrolado, de ocasional, têm o seu lado liberador (Adorno, 1986, p. 100-101).

Adorno lembra críticas semelhantes àquelas dirigidas contra o cinema de *Oberhausen*. Exemplo disso é o caso de Chaplin, considerado por muitos especialistas um cineasta inapto ou mesmo displicente quanto à técnica específica do cinema. Ele também se refere ao cineasta italiano Michelangelo Antonioni, que elimina, de forma provocativa em seu filme *La Notte* (1961), elementos característicos da técnica cinematográfica: “O antifilmico desse filme empresta-lhe a força que há em expressar o tempo vazio com olhos vazios” (Adorno, 1986, p. 102).

Se nos valemos da teoria de Benjamin, da qual sem dúvida Adorno é tributário e, ao mesmo tempo, crítico, temos que o filme já nasce como um produto de massa devido à sua técnica de auto-reprodutibilidade. Ao considerar essa faceta tecnológica na gênese do cinema, Adorno afirma que a força do filme está em manter elementos de sua técnica específica como lei negada. A técnica cinematográfica aqui não é abandonada, mas desafiada em sua própria especificidade.

Se o originalmente fílmico é seu caráter de massa, trair e desafiar esse traço fundamental significa, em Adorno, o recurso, por parte da estética do filme, a uma forma de experiência subjetiva capaz de produzir o que ele tem de artístico. Ele ilustra essa situação ao narrar a experiência de alguém que, após um período de estada em uma região montanhosa, retoma as coloridas imagens da paisagem em sono ou em devaneio. Tais imagens não se sobrepõem continuamente, umas após as outras. Há um intervalo sutil que marca esse movimento no transcurso das imagens que se quer recapturar. É exatamente nessa *parada* do movimento

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” (Adorno, 1986, p. 102).

Adorno sugere, assim, que a estética do filme pode também recorrer a essa metáfora do monólogo interior possibilitado pela momentânea parada no movimento das imagens. Tal como a sensibilidade visual se comporta em relação às artes plásticas, ou o sentido auditivo em relação à música, assim também poderia acontecer com o público em relação ao cinema.

Na avaliação de Adorno (1986, p. 103), os críticos do chamado *cinema-sem-técnica* desconsideram que a variação entre a intenção do filme e o seu efeito encontra-se determinada no próprio filme. Nesse sentido, é imanente ao filme contar com diferentes modelos de comportamento. Em outras palavras, Adorno entende que os filmes são capazes de promover e coletivizar determinados tipos de comportamento. Não obstante, na tentativa de penetrar as massas, a própria ideologia da indústria cultural se apresenta de forma antagônica. Para ele, tal ideologia detém o soro de suas próprias inverdades: “Nada, além disso, se poderia invocar para a sua salvação” (Adorno, 1986, p. 104).

Adorno (1986) observa que há, na técnica fotográfica do cinema, algo que confere mais validade ao objeto estranho que imediatamente se apresenta à subjetividade. Ao decompor e modificar objetos pela captação da imagem, sempre fica algo de material, de coisa, nessa decomposição. Assim como a desmontagem nunca é total, o que sobra na decomposição conserva uma materialidade que tende a denotar algo, mas não por si mesmo, e sim a partir dos modelos de comportamento dessa indústria.

Essa distinção entre o mecanismo de montagem do cinema e a dinâmica própria de uma obra de arte faz com que a sociedade se insira “[...] no filme de modo bem diverso, muito mais imediato (da perspectiva do objeto) do que na pintura ou na literatura avançadas” (Adorno, 1986, p. 104). Por isso, Adorno (1986, p. 104) considera que: “Não há estética do filme [...] que não contenha em si a sua sociologia [...]”, uma vez que aquilo que é irredutível dos objetos, aquilo que o filme não consegue decompor é o seu *signo social*.

É bastante pertinente a crítica que Adorno (1986, p. 104) realiza àquilo que ele considera ser a “essência reacionária” do *realismo estético*: a tendência em reforçar afirmativamente a superfície aparente da sociedade. O dilema do filme, segundo Adorno, é saber, por um lado, como proceder na falta do ofício artístico e, por outro, como não cair no mero documentário. A saída está na “[...] montagem que não se imiscui nas coisas, mas as recoloca em constelações escriturais” (Adorno, 1986, p. 105).

Contudo, não se trata de qualquer montagem. Para Adorno, é preciso, acrescentar intenção aos detalhes. É ilusório acreditar que surja, de forma espontânea, algum sentido a partir do material reproduzido. O problema torna-se complexo quando se percebe que o ato de desistir do sentido, de negar o aspecto subjetivo inerente ao processo de montagem é um gesto também organizado de forma subjetiva e, portanto, em última instância, atribuidor de sentido.

Tendo em vista que os filmes oferecem *esquemas* de comportamento coletivo, a coletividade faz parte da essência do filme. Daí porque Adorno (1986, p. 105) considera os movimentos representados no cinema como *impulsos miméticos*. O sujeito constitutivo do filme, para Adorno, é um *nós* fundado nos esquematismos da indústria. A chance de um filme se tornar um produto emancipado reside no esforço de se romper com esse *nós*, isto é, com o caráter coletivo *a priori* (inconsciente e irracional) e colocá-lo a serviço da intenção iluminista: auto-reflexão crítica sobre si mesmo.

Dessa maneira, ganha sentido a posição de Adorno, em seu livro *Teoria Estética*, quanto ao caráter histórico da obra de arte. Visto sob esse ângulo de análise, a verdade do cinema não está apenas no que ele foi ou é, mas também nas suas potencialidades, no seu devir.

É possível que um filme, com características artísticas, desafie o esquema proposto pela indústria cultural? Em consonância com as reflexões adornianas sobre a arte moderna radical, Silva (1999, p. 126) lembra que seria mais instigante pensarmos a relação entre um possível cinema concebido como “[...] 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 tencioná-la e de forçar os seus limites.” Em uma direção próxima à de Silva (1999), Freitas (2003, p. 52), ao referir-se à arte em geral, ressalta que é possível aceitar a existência de obras que “[...] compartilhem alguns traços de obra de arte em sentido estrito, tal como é concebido por Adorno, mas que possuam também elementos da cultura narcisista da indústria cultural”.

No caso do cinema, quando se toma o caráter tecnológico da produção fílmica de forma isolada, abstraindo-se a sua linguagem, pode-se cair em contradição com suas leis imanentes. A aposta em uma produção cinematográfica emancipada, segundo Adorno (1986, p. 106), deve desconfiar da tecnologia, daquilo que é o *fundamento* dessa área.

Mesmo que de forma sutil e relacionado estritamente a um contexto específico, Adorno (1986, p. 107) deixa escapar seu veio utópico: “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”.

E complementa sua aposta, Adorno (1986, p. 107):

Igualmente é preciso precaver-se e tomar cuidado do otimismo do ajustado: os banguê-banguês e enlatados policiais estandardizados, para não falar do humor alemão e dos filmes ufanistas, são ainda piores do que “os melhores” da lista oficial. Na cultura integral não se pode nem mais confiar em sua borra.

## A Teoria Estética de Adorno: aproximações com o Novo Cinema Alemão

Alexander Kluge participou de trinta e dois filmes. No filme *Refeições* (*Mahlzeiten*, 1966), ele foi consultor. Em *A viagem para Viena* (*Die Reise nach Wien*, 1973), ele escreveu o roteiro com Edgar Reitz. Nos trinta filmes restantes, ele foi diretor e roteirista.

Segundo Loureiro (2006), a construção de novos parâmetros estéticos e educacionais propostos pela obra fílmica de Kluge se realiza no contexto das lutas do Novo Cinema Alemão para *elaborar* a história do país e, ao mesmo tempo, trilhar caminhos estéticos alternativos ao modelo hollywoodiano.

Kluge considera que os artefatos culturais são produtos de contextos históricos, e é função de o artista criticar as estruturas e as pretensões da sociedade capitalista contemporânea. A crítica, porém, deve partir do próprio objeto, e não de fora dele (Lutze, 1998).

Na avaliação de Lutze (1998), com esse projeto Kluge não apenas revela sua filiação ao movimento estético modernista, mas também exprime que sua cinematográfica é socialmente negativa quando ela nega a si mesma e assume a forma de um cinema *impuro*. Sua estética modernista se baseia, em especial, na combinação de materiais imagéticos heterogêneos e na rejeição da harmonia e da linearidade em favor da dissonância e da fragmentação.

Contudo, filmes expressam um senso de totalidade cuja mediação é o trabalho humano. A rigor, essa totalidade se manifesta mediante uma construção: a montagem. O termo *montagem*, em Kluge, denota “[...] uma profunda preocupação com as formas imagéticas e suas relações, ou seja, a montagem subentende uma teoria de relações” (Kluge, 1981-1982, p. 218).

A rigor, a estética fílmica de Kluge não exclui o aspecto ético e político, pelo contrário, reforça a necessidade de tal diálogo. Na qualificação desse rumo alternativo, reside uma das convergências entre Kluge e Adorno. Kluge produziu um cinema repleto de elementos estéticos típicos do modernismo nas artes. O principal eixo de ligação entre o seu trabalho de cineasta e a filosofia de Adorno refere-se àqueles princípios fundantes da *arte moderna radical*.

Para Adorno, a *arte moderna radical* não apenas se contrapõe às relações de produção (atitude negativa em face da realidade), mas tende a excluir, na sua própria estética interna, os elementos gastos e os procedimentos técnicos pretéritos. Dentre as várias características da arte moderna radical, tais como a *experimentação*, a *fragmentação*, a *falta de conclusão*, a *diferença*, a *caoticidade*, a *colagem*, a *descontinuidade*, a *dissonância*, chama a atenção, no cinema de Kluge, o aspecto *enigmático*.

O enigma não está na intenção do artista, mas naquilo que a obra expressa, ou seja, a própria história. Para Adorno, aquilo que o enigma *diz* e, ao mesmo tempo, *não diz*, é o conteúdo de verdade da arte. Em termos artísticos, não se resolve o enigma, mas se decifra sua estrutura. Nesse sentido, acessar o enigma que perfaz os filmes de Kluge representa atingir o seu *núcleo* estrutural interrogativo.

Nos filmes de Kluge, os enigmas estão, em especial, em sua montagem e nos *cortes*. O *corte* exclui o que não é mostrado pela câmera, mas sempre retém o oculto, esse *não estar contido na cena*. Um dos grandes desafios dos filmes de Kluge está na articulação dos cortes; a sucessão de algumas imagens contém grande complexidade, pois cada uma delas aparece como um fragmento puro, aparentemente desconectada do restante do filme. A caoticidade do encadeamento das imagens demanda do espectador grande esforço para remontar e reconstruir o filme. Para tanto, torna-se incontornável perguntar o que articula os cortes: é no oculto do corte que se encontra a condição de comunicabilidade do que se exhibe na cena-seqüência. Ao perscrutar esse oculto, o que se encontra é a própria indagação: o enigma não corresponde a uma charada cuja resposta é definida de antemão; os enigmas são um defrontar com um universo de indagações e reflexões.

Nesse sentido, os filmes de Kluge evocam o exercício filosófico a partir de sua própria imanência e não como uma necessidade que lhe vem de fora. Aqui também se vislumbra a educação dos sentidos, de um lado, como exigência para se reconhecer o caráter enigmático da obra de arte e, de outro, como resultado da experiência estética propiciada.

Por isso, seus filmes, fundados em uma *estética moderna radical*, apresentam uma potência desformatadora de aprendizagens que emoldura e anestesia os sentidos. Isso remete a uma educação que marcha a *contrapelo* dos aspectos semiformativos e vai ao encontro de uma perspectiva emancipatória. Essa é, portanto, uma das mais relevantes características do aspecto educativo intencional nos filmes de Kluge.

O *novo cinema*, na perspectiva de Kluge, seria completamente sem efeito caso o público não estivesse pronto para recebê-lo. Eis por que, de acordo com Langford (2003, p. 11), “[...] seus filmes podem ser vistos como uma tentativa de educar o público nas formas de ver”. A desaprendizagem dos esquemas hegemônicos e embrutecedores do entendimento e da sensibilidade, proporcionada pelos filmes de Kluge, acontece de diversas formas. Esse processo de *reeducação dos sentidos* pode ser ilustrado na convergência e sobreposição de diferentes linguagens; nos momentos em que se realizam rupturas abruptas que quebram a ilusão de movimento da imagem; ou, quando, na tela, vêem-se trechos de poemas, gravuras, pinturas, arquitetura das cidades, fotografias, letras de músicas, entretítulos, aforismos; na dissonância entre música e imagem; no jogo entre a aceleração e a desaceleração do tempo de apresentação das imagens e cenas; ou mesmo no recorrente uso da narração em *off*. Desta forma, a modernidade radical de seus filmes ameaça a própria linguagem do cinema, ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, reforça a dinâmica e a potência do cinema como arte: no seu cinema *impuro* ou no seu fazer *antifilmico*, Kluge faz irromper, nas fissuras do cinema como mercadoria, a sua dimensão artística.

Além disso, se o cinema *impuro* de Kluge é um protesto contra a sociedade, em seus filmes, a elaboração do passado também assume o sentido de evidenciar a produção histórica da irracionalidade do mundo existente, de trazer à tona o que se insiste em recalcar: o sofrimento perpetrado pela própria sociedade.

Por essa razão, os filmes de Kluge, além de se apropriarem da idéia freudiana de *trabalho de luto*, aproximam-se, também, da perspectiva sociológica defendida por Adorno. A fim de não debilitar a memória subjetiva, a ciência social deve ser, na visão adorniana, crítica social e histórica, pois recorda como e por que os fenômenos se tornaram o que são e apreende as suas tendências de se transformarem em uma outra realidade.

### **Palavras Finais: a formação escolar e a reeducação do olhar a partir do cinema**

O eixo norteador deste artigo está no reconhecimento de que a educação permite criar condições para a análise crítica de filmes, mas também que essa análise pode ter um desdobramento para a própria teoria educacional à medida que sugere eixos constitutivos de uma educação dos sentidos.

A escola, como instituição socializadora do saber elaborado, não pode prescindir de *tematizar* a estética, sob o risco de esvaziar uma formação *omnilateral*. O próprio *status* dessa tematização precisa ser considerado, pois, muitas vezes, reforça-se a desqualificação da experiência estética ao remetê-la, por exemplo, para o âmbito da *intuição pura e irracional* e ao reduzi-la à disciplina Educação Artística. Como conhecimento relacionado ao impulso mimético por meio da experiência sensível, a estética perpassa e mobiliza vários componentes curriculares. Infelizmente, essa perspectiva, na maioria das vezes, não é levada em consideração. No entanto, isso não significa depreciar ou esvaziar a já tão desvalorizada “educação artística”.

Além disso, a escola empobrece a experiência estética quando promove um aprender que é apenas extensão da *semiformação* em geral. Ora, situar a educação dos sentidos dentro de um projeto educacional teórico-crítico consiste, dentre vários objetivos, na aprendizagem de um autêntico *desaprender*: colocar em xeque o que é delimitado pelos esquemas semiformativos da indústria cultural. No que se refere ao âmbito dos *mass media imagéticos*, de certa forma, o *antifilme* (Adorno) e o cinema *impuro* (Kluge) condensam esse horizonte. Há uma grande chance de tal perspectiva atuar como desformatadora dos esquemas semiformativos hegemônicos nessa área.

A necessidade de uma intervenção intencional é fundamental para um projeto que vise abalar o padrão ético e estético dominante no campo artístico-cultural, de forma geral, e do cinema em particular. Por mais limitada que seja, a educação escolar pode criar as condições de possibilidades para assumir essa tarefa sem perder de vista a tensão arte e mercadoria e os diferentes envolvimento da experiência estética tanto em termos de recepção da obra de arte, como em termos de sua produção. Nesse caso, trata-se de fortalecer a função da escola de formar não apenas o apreciador, cultivador de arte, mas também de possibilitar o acesso aos instrumentos básicos do fazer artístico propriamente dito.

Não se quer aqui desprezar o argumento de Adorno (1995) quanto à exigência de transformar a estrutura social que sustenta a semiformação (regressão dos sentidos e da capacidade reflexiva), mas reconhecer que é um equívoco esperar que primeiro se revolucione a estrutura social para, em seguida, dispor da formação estética crítica. A busca da formação emancipada tem início nas tensões e fissuras da própria sociedade administrada, ou seja, no interior do próprio capitalismo. Fato com o qual o próprio Adorno parecia estar de acordo e que se comprova não apenas em vários de seus escritos, mas também nas suas intervenções na esfera pública ao longo da década de 1960, em especial na Rádio do Estado de Hessen, na Alemanha.

Refletir sobre a formação estética na educação escolar envolve considerar a própria formação docente. Diante dos baixos salários, das precárias condições de trabalho e de uma formação acadêmica cada vez mais modulada por “utopias pragmáticas” (Moraes, 2003, p. 153), faltam aos docentes o estímulo e as condições materiais para acessar um universo para além dos produtos da cultura industrializada. Como exigir que os docentes socializem o saber estético quando eles mesmos são privados desse conhecimento? Portanto, a educação estética que se compromete com a negatividade em face da realidade social parece essencial na composição de uma agenda de lutas e reivindicações da própria formação docente.

O que representa, quando se trata de cinema, advogar como horizonte a arte moderna radical no momento em que se leva em consideração que, na sua própria especificidade, os filmes promovem uma determinada educação dos sentidos? Se, até então, direcionei minha atenção para a instituição escolar, agora desloco o foco para a produção fílmica e elaboro algumas considerações a partir do contexto brasileiro.

Defender uma produção fílmica a contrapelo da indústria estadunidense e seus correlatos é uma tarefa que não pode deixar de conceber o cinema no contexto das políticas públicas para a cultura em geral. Sem tocar nesse ponto, o cinema fica entregue ao mundo da indústria e tende a sobreviver apenas como mero negócio. Escoriar o caráter de mercadoria do filme envolve transferi-lo para o espaço do direito social e abordar temas como financiamento público para a área da cultura e definição dos projetos culturais a serem incentivados por tais investimentos.

O estímulo à *produção cinematográfica crítica* necessita entrelaçar-se com a luta que se trava no plano das políticas públicas das diversas esferas do Estado. É o que se pode observar na mobilização social em torno de um novo projeto de lei para o audiovisual no Brasil, que vem sendo debatido nos últimos anos em diversos fóruns sociais, bem como a tentativa de transformar a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) em Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (ANCINAV).

Há que se considerar ainda que a luta por uma produção fílmica que se confronte com os esquemas da indústria cultural também supõe avaliar a filmografia nacional no sentido de elaborar o seu passado. Aqui me parece

unilateral seguir a euforia e proclamar algo que denote um *renascimento* do cinema brasileiro a partir da última década do século XX e início do XXI. De acordo com Nagib (2002, p. 13), “A expressão ‘retomada’, que ressoa como um *boom* ou um ‘movimento’ cinematográfico está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes”. Além disso, a grande diversidade na produção cinematográfica da *retomada* não permite a sua configuração como um *movimento* com objetivos sistematizados. Talvez seja importante, por exemplo, investigar até que ponto muitos filmes nacionais desse período não reproduzem o padrão estético do cinema meramente comercial produzido nos estúdios de Hollywood.

Assim, o compromisso por um cinema autônomo e vinculado aos anseios de uma profunda transformação da realidade social brasileira ainda precisa considerar a agressiva presença das produções estadunidenses no mercado interno.

A invasão dos produtos da indústria cultural dos Estados Unidos há décadas tem limitado as possibilidades de afirmação da cinematografia nacional, bem como condicionado as suas formas de intervenção (Gomes, 2003). Esse fenômeno já vem sendo denunciado há anos tanto por cineastas como Rocha (2003), Gomes (1996), e também por estudiosos do cinema e da cultura brasileira (Rosenfeld, 2002; Sodré, 1996; Bernardet, 1979).

Desta forma, mostra-se atual a declaração do cineasta Paulo Emílio Salles Gomes: “[...] enquanto não conquistarmos pelo menos 50% do nosso mercado, é inútil fazer qualquer coisa: inútil, não; mas sem consistência” (Gomes, 2003, p. 205). O curioso é que Gomes está a se referir a um problema apontado por Rocha em 1963.

Em termos de comércio mundial, as produções estadunidenses dominam o mercado. Nos Estados Unidos, a indústria cinematográfica continua a ser um negócio de Estado. O governo desse país tem conseguido não apenas regulamentar as legislações que regem o comércio no campo cinematográfico, mas, acima de tudo, propor leis que beneficiam a livre circulação de seus produtos no mercado internacional, na maioria das vezes em detrimento de produções nacionais. Nesse sentido, permanece legítimo o argumento de que a reflexão sobre o cinema nacional não pode se desvincular do fenômeno de aculturação e requer o necessário vínculo com a raiz do processo civilizatório brasileiro (Bernardet, 1979). Em outros termos, romper com a *alienação* do nosso cinema significa uma ruptura com a *colonização* histórica do país (Gomes, 1996).

Eis porque valeria a pena examinar e ampliar a análise de Bernardet (1979), segundo a qual, no processo de aculturação, a classe dominante brasileira se percebeu como um prolongamento das burguesias européias e a elas tentou se igualar, principalmente na lógica do consumo e não de uma autêntica produção cultural. Até que ponto esse argumento não se estende aos vários seguimentos da classe trabalhadora no Brasil, no que se refere ao consumo dos diversos produtos da indústria cultural estadunidense, em particular sua produção fílmica?

A meu ver, o desafio está em investigar os movimentos cinematográficos nacionais que experimentaram romper com os esquemas de produção dominantes e importados das grandes indústrias fílmicas dos países capitalistas centrais, tarefa que implica necessariamente investigar filmes importantes dos anos de 1950 (como os de Nelson Pereira dos Santos), assim como os primeiros congressos brasileiros de cinema nessa mesma década e o *Cinema Novo* brasileiro dos anos de 1960.

O movimento de elaborar a história da filmografia do País não objetiva a reprodução *ipsis litteris* desses movimentos estéticos para os dias atuais. Trata-se de se apropriar de experiências de um cinema que buscou pensar o Brasil a partir de uma perspectiva outra que não a da estrutura oligárquica típica das classes dominantes; um cinema que, com erros e acertos, mostrou os dilemas e as contradições da realidade social brasileira.

Elaborar a história da filmografia brasileira se entrelaça, assim, com a elaboração da história geral do país, cujos eventos, como o extermínio indígena, o longo período de escravidão e a história de sofrimento da população afro-descendente, os diversos golpes militares e as respectivas ditaduras constituem algumas das feridas recalcadas na constituição da identidade nacional.

Pensar a formação estética por meio do cinema exige, por um lado, um projeto de grande envergadura que aqui só ousa sugerir. Por outro, esforço coletivo que pode oferecer um substrato histórico para se debater e construir, no Brasil, uma proposta de *reeducação do olhar* em relação ao cinema.

#### Notas

1. De acordo com Rosenfeld (2002), o cinema sonoro já havia sido inventado havia duas décadas, antes do início de sua efetiva utilização pelos estúdios de Hollywood, por volta de 1925 e 1926.
2. Um antigo presidente da MPEAA, Jack Valenti, que também fora conselheiro de Lyndon Johnson (1963-1968) na Casa Branca, afirmou que a indústria cinematográfica era a única empresa norte-americana que negociava diretamente com os governos estrangeiros. De acordo com Guback (1976), a MPEAA era freqüentemente apelidada de “o pequeno Departamento de Estado”.
3. A tradução em língua inglesa do título *Transparencies on Film* parece ser mais próxima do original alemão *Filmtransparent*, o que não ocorreu com a tradução em língua portuguesa, na edição brasileira (Adorno, 1986).

## Referências

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Notas Sobre o Filme. In: COHN, Gabriel (Org.). **Theodor Adorno: sociologia**. São Paulo: Ática, 1986. P. 100-107.
- \_\_\_\_\_. O Que Significa Elaborar o Passado. In: \_\_\_\_\_. **Educação e Emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. P. 29-50.
- \_\_\_\_\_. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e Sons**: a nova cultura oral. São Paulo: Cortez, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- \_\_\_\_\_. **O Que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. P. 19-38.
- DUARTE, Rodrigo Antônio de Paiva. **Teoria Crítica da Indústria Cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FREITAS, Verlaine. **Adorno e a Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FREITAS, Verlaine. Matrix: a administração da catarse na cultura de massa a partir de Adorno. In: DUARTE, Rodrigo A. P. et al. (Orgs). **Kátharsis**: reflexões de um conceito estético. Belo Horizonte: Arte, 2002. P. 274-280.
- GONÇALVES, Maurício Reinaldo. O cinema de Hollywood nos anos trinta: o american way of life e a sociedade brasileira. In: RAMOS, Fernão Pessoa et al. (Orgs.). **Estudos de cinema 2000 – SOCINE**. Porto Alegre: Sulina, 2001. P. 261-267.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. Contradições. In: ROCHA, Glauber (Org.). **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. P. 205-206.
- GROYS, Boris. Deuses Escravizados: a guinada metafísica de Hollywood. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 03 jun. 2001. Caderno Mais!, s/p. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0306200105.htm>. Acesso em: 03.06.2001.
- GUBACK, Thomas H. Derrière les Ombres de L'Écran: le Cinéma Américain en Tant Qu'industrie. **Sociologie et Sociétés**, Montreal, v. 8, n. 1, abr.1976. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/socsoc/1976/v8/n1/index.html>. Acesso em: 25 mar. 2003.
- HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. P. 497-558.
- HENNEBELLE, Guy. **Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- JOWETT, Garth. **Film: the democratic art**. Boston/Toronto: Little Brown and Company, 1976.
- KLUGE, Alexander. On Film and Public Sphere. **New German Critique**: special double issue on new german cinema, Nova York, n. 24/25, p. 206-220, 1981/1982.
- LANGFORD, M. Alexander Kluge. **Senses of Cinema**, jun. 2003. Disponível em: <[www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/kluge.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/kluge.html)>. Acesso em: 25 mar. 2004.
- LEBEL, Jean Patrick. **Cinema e Ideologia**. 2. ed. Lisboa: [s. ed.], 1975.
- LOUREIRO, Robson. **Da Teoria Crítica de Adorno ao Cinema Crítico de Kluge: educação, história e estética**. Florianópolis, 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2006.
- \_\_\_\_\_. Educação e Cinema no GT 16 da ANPED: considerações sobre o cinema em Adorno e Benjamin. In: Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPEd), 26., 2003, Caxambu. **Anais...** Caxambu: ANPED, 2003. 1 CDROM, GT16.
- LOUREIRO, Robson e DELLA FONTE, Sandra Soares. **Indústria Cultural e Educação em “Tempos Pós-Modernos”**. Campinas: Papyrus, 2003.
- LUTZE, Peter C. **Alexander Kluge: the last modernist**. Detroit: Wayne State University Press, 1998.
- McCANN, Graham. New Introduction. In: ADORNO, Theodor W. e EISLER, Hanns. **Composing for the Films**. London/New York: Athlone Press, 1994, P.XII-XL.
- MORAES, M.C.M. O Recuo da Teoria. In: MORAES, M.C.M (Org.). **Iluminismo às Avessas: produção do conhecimento e políticas de formação docente**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. P. 151-168.
- NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- PFROMM NETTO, Samuel. **Telas Que Ensinam: mídia e aprendizagem: do cinema ao computador**. Campinas: Alínea, 1998.
- ROCHA, Glauber. Perseguição e Assassinato de Glauber Rocha Pelos Intelectuais do Hospício Carioca. **Contracampo**: revista de cinema, n. 27, s.d. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/perseguaoeassassinato.htm>>. Acesso em: 29 maio 2006.
- \_\_\_\_\_. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SILVA, Mateus Araújo. Adorno e o Cinema: um início de conversa. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, p. 114-126, jul. 1999.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. 18.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- TURNER, Graeme. **Cinema Como Prática Social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Robson Loureiro é doutor em Educação, professor adjunto do Departamento de

Educação, Política e Sociedade do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Autor do livro *Indústria Cultural e Educação em “Tempos Pós-Modernos”* (Papyrus, 2003) e de diversos artigos acadêmicos em revistas especializadas.

Endereço para Correspondência:  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Campus Universitário Alair Queiroz de Araújo  
Avenida Fernando Ferrari/514  
Goiabeiras, Centro de Educação/DEPS/UFES,  
29075-910 – Vitória – ES  
robbsonn@uol.com.br