

## REEDUCAÇÃO DOS SENTIDOS: O CINEMA CONTRA A BARBÁRIE<sup>1</sup>

**Ayza Rafaela Damasceno Ramalho**

Mestra em Educação pela Universidade Federal de Alagoas. Licenciada em Filosofia pela UFAL. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0205-5676>.  
E-mail: [ayza.rdr@gmail.com](mailto:ayza.rdr@gmail.com)

**Anderson de Alencar Menezes**

Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Alagoas. Doutor em Ciências da Educação pela Universidade do Porto/Portugal. Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Pernambuco. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4785-2289>  
E-mail: [anderufal@gmail.com](mailto:anderufal@gmail.com)

**Resumo:** Adorno entende que a maneira mais adequada para fazer oposição à ditadura e à tortura engendrada pelo nazi-fascismo é evitar que a experiência seja expropriada, danificando a formação cultural e fazendo surgir tanto o nazi-fascismo, como também outras formas de violência. Destarte, para Adorno (1995) educar é fazer com que Auschwitz não mais se repita. Ou seja, que a frieza burguesa e a apatia feliz exproprie a experiência humana, tirando-lhe traços fundantes de sua mais profunda subjetividade (memória). A proposta adorniana de reeducação dos sentidos está justamente neste âmbito de compreensão. Portanto, é preciso fazer com que os sentidos não se deixem embrutecer por formas de ditadura e de tortura física e simbólica.

**Palavras-chave:** Adorno. Ditadura. Educação,

## REEDUCATION OF THE SENSES: THE CINEMA AGAINST BARBARISM

**Abstract:** Adorno understands that the most appropriate way to oppose the dictatorship and torture engendered by Nazi-fascism is to prevent the experience from being expropriated, damaging cultural formation and causing both Nazi-fascism to emerge, as well as other forms of violence. In this way, for Adorno (1995) to educate is to make Auschwitz no longer repeat itself. That is, that bourgeois coldness and the happy apathy expropriate the human experience, taking from it founding traits of its deepest subjectivity (memory). The Adornian proposal for re-education of the senses is precisely in this sphere of understanding. Therefore, it is necessary to make the senses not allow themselves to be overwhelmed by forms of dictatorship and physical and symbolic torture.

**Keywords:** Adorno. Dictatorship. Education.

*Artigo recebido em: 07/04/2019*  
*Aceito para publicação em: 30/05/2019*

---

<sup>1</sup> Esse artigo é resultado de um dos capítulos que compõem a Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE da Universidade Federal de Alagoas - UFAL, defendida em março de 2019, intitulada *A formação cultural em Adorno: o potencial crítico-educativo do cinema*, sob a orientação do prof. Dr. Anderson de Alencar Menezes.

## Introdução

A perspectiva deste capítulo é apresentar e problematizar as concepções de Adorno referentes ao cinema, levando em consideração uma polêmica que diz respeito ao dito desprezo do filósofo pela sétima arte, na tentativa de elucidar, apesar das suas severas críticas, sobre o potencial crítico-educativo do cinema, já que Adorno, mesmo criticando, anuncia o cinema como formador, dado que é a partir da sua competência, enquanto mediação, para a formação das massas que se desenvolve a sua crítica, mesmo sendo direcionada para a alienação, no contexto do autor.

Além disso, é válido enfatizar que a educação escolar tem a necessidade de dialogar com os novos meios de comunicação, precisando, então, modernizar-se; e o audiovisual surge dentro das escolas com o objetivo de trazer, para além de uma apreciação estética, conhecimento e, sobretudo, uma educação através dos sentidos. Neste âmbito de compreensão, Adorno entra em cena, pois a educação dos sentidos é educar para a emancipação, contra a firmeza burguesa e a apatia feliz.

O cinema, nesse caso, aparece como um exemplo de sucesso, que, mesmo tendo sido criticado por ter sido considerado o maior expoente da indústria cultural, em outro contexto, ganha força com o seu potencial crítico e educativo na atualidade.

Na tentativa de demonstrar como funciona a formação através do cinema, foi feita a análise na qual haverá uma interpretação crítica acerca da imagem da mulher como modelo de Maria e do seu oposto em duas personagens do filme *Amarelo Manga*<sup>2</sup>

---

2 *Amarelo Manga* é um filme de drama dirigido por Cláudio Assis, tendo o seu cenário no lado do Recife que não está aberto aos turistas, é o lado sujo, feio, pobre e colorido do subúrbio. Recife, então, acaba transformando-se em personagem do filme. Conta a história de personagens que, quem vive no nordeste, são conhecidos da gente. Lígia (Leona Cavalli), uma

(AMARELO, 2003), tendo como parâmetro o problema geral da representação da mulher dentro do cinema. Tal escolha foi pautada por possibilitar uma discussão sobre questões de gênero, uma vez que é um assunto sempre atual, e também por ter uma aproximação com a realidade de muitos brasileiros, principalmente com os do nordeste, região da autora, por trazer em seu vocabulário e no cotidiano ações que são conhecidas do território nordestino.

## Notas sobre o cinema em adorno: contextualizando uma polêmica

Embora a concepção adorniana do cinema não seja uma discussão constante em seus escritos estéticos, a polêmica a qual esta parte se refere é sobre o que é notório a respeito da opinião de Adorno (2006), juntamente com Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*, em especial no texto *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, também como em algumas passagens de outros escritos, como *Minima Moralia*, por exemplo.

Os estudos sobre a teoria estética do cinema em Adorno são escassos. Portanto, não há uma teoria finalizada sobre a temática no filósofo escrita por ele mesmo. A maior parte das suas opiniões sobre o assunto não está concentrada em uma única obra, encontra-se fragmentada em vários de seus escritos. Apesar disso, é possível cavar algumas concepções, levantadas por Adorno, sobre a sua compreensão do cinema e usá-las para contextualizar uma polêmica.

---

dona de bar mal humorada que todos acham que é “quenga”. Kika (Dira Paes) é a evangélica cheia de pudores, que todos acham que é santa. Wellington (Chico Diaz), um cortador de carne, apelidado de Canibal, marido de Kika que tem uma amante. Dunga (Matheus Nachtergaele), polivalente no hotel Texas e apaixonado por Wellington. Um hóspede abusado do hotel Texas, Isaac (Jonas Bloch), que gosta de dar tiros em defuntos e outros. O filme relata o cotidiano dessas pessoas. É o tipo de filme no qual há apenas dois extremos: amá-lo ou odiá-lo.

Desse modo, já que o filósofo não deixou um estudo específico sobre a temática, qualquer tentativa de construção de um trabalho sobre o cinema em Adorno é, sobretudo, implementar o que ele mesmo defendia, enquanto um pensador da teoria crítica, onde há um caráter aberto à crítica e modificação possíveis, não se trabalhando os conteúdos de maneira estática.

Os autores de *Dialética do esclarecimento* têm o cinema como o principal expoente da ignomínia cultural. Isso posto que parece não ser levado em consideração o contexto histórico dos filósofos e também a consolidação do cinema como indústria cultural, como mercadoria e, ao mesmo tempo, como estetização da mercadoria, em comparação com os dias atuais.

Não há dúvidas de que Adorno e Horkheimer (2006) realizaram duras críticas ao cinema, onde, por exemplo, os autores afirmam que se os cinemas fossem fechados, os consumidores não sentiriam falta. Ademais, em *Mínima Moralía*, Adorno (2008, p. 22) diz que “Sempre que vou ao cinema saio dele mais tolo e pior, não obstante a vigilância”, o que, ao que tudo indica, é paradoxal, dado que se ele vai ao cinema e, posteriormente, faz apontamentos sobre o mesmo, então, não saiu mais tolo e pior, pelo contrário, saiu crítico e fez uso da sua autonomia para pensar por si mesmo e destilar comentários acerca do que foi visto, usando um raciocínio raso para uma questão profunda.

Concomitantemente, Adorno (2008, p. 46) dispõe de uma noção excludente sobre o cinema ser ou não uma arte perene, o que pode ser notado na sua afirmação na qual diz que: “Nenhuma obra de arte, nenhuma ideia tem chance alguma de sobreviver que não incorpore a renúncia à falsa riqueza e à produção de primeira classe, ao filme colorido e à televisão”.

Outra objeção que se nota é referente à resistência que o teórico demonstra ter quanto à arte popular, fazendo jus a um viés elitista, onde o

mesmo aparenta desconsiderar as artes em massa e para a massa – essência do cinema –, dizendo que “Quanto mais o filme pretende ser arte, tanto mais ele tem algo de contrafação [...] O filme tem força regressiva [...] Não é sem mais que toda arte popular é frágil e, tal como o filme, não é ‘orgânica’” (ADORNO, 2008, p. 199-202).

Entretanto, o que parece ser esquecido é que as obras onde constam essas severas críticas, por parte dos autores, foram escritas durante o exílio (Adorno ficou fora de 1938 até 1949) dos filósofos nos Estados Unidos, especificamente na Califórnia, e que a crítica se refere, principalmente, ao cinema hollywoodiano, já que eles consideravam os Estados Unidos o maior expoente do capitalismo, embora as suas considerações tenham sido generalizadas.

Quando Adorno foi para o exílio havia alguns anos que o cinema falado tinha começado, por volta de 1928, e o cinema colorido estava nascendo, tendo o seu início em 1935. O pensador não aparenta ter tido muito tempo para conhecer outros cinemas que não fosse o de Hollywood – o que pode ser afirmado por Alexandre Kluge (1988, p. 42), cineasta com quem Adorno teve contato, em entrevista dada quando diz que “[...] *I never believed Adorno's theories of film. He only knew Hollywood films*”<sup>3</sup> –, desse modo, deixou em seus textos concepções que parecem rejeitar as dimensões das extensões cinematográficas, quando, na verdade, os seus escritos são reflexos de uma maneira bem ativa, e um pouco arrogante, de responder contra o cinema dos EUA.

Tomando o seu contexto como ponto de partido, a sua crítica, em alguns casos, torna-se aceitável – não em todos por Adorno ter alguns posicionamentos que demonstram ser elitista, diga-se de passagem. Contudo, não se pode desconsiderar o fato de o intelectual ter negligenciado em seus

---

3 “[...] Eu nunca acreditei nas teorias do cinema de Adorno. Ele só conheceu os filmes de Hollywood” (KLUGE, 1988, p. 42, tradução nossa).

textos outras propostas de cinema, como fez Walter Benjamin, por exemplo, quando se atentou para o cinema europeu da época, em oposição ao cinema da indústria americana.

É de se questionar: por que Walter Benjamin, pensador de tamanha grandeza, contemporâneo e amigo de Adorno, era um entusiasta do cinema e Adorno, que conheceu tanto quanto ele sobre essa arte, era, inicialmente, avesso a ela? Talvez a explicação esteja no fato de que eles estavam em lugares diferentes, absorvendo culturas diferentes ou simplesmente porque Adorno não gostava da coisa.

Como bem explicita Benjamin (2014), o modo como a percepção do homem se organiza, o meio onde ocorre tal percepção, não é condição somente natural, mas também histórica. O que mostra como a vida de Adorno, a formação familiar<sup>4</sup>, cultural, etc. manteve influência até sobre o seu gosto, ou desgosto, por filmes.

Não obstante, quando Adorno vai estudar o Cinema Novo Alemão, em meados da década de 1960, tem uma inflexão e, ainda que não tenha voltado atrás de forma explícita ou tenha se retratado do que outrora havia dito sobre a sua posição quanto aos filmes, admite o potencial que o cinema carrega ao escrever o texto *Notas sobre o filme*, em 1967.

O músico-filósofo critica o ato da indústria cinematográfica ter aparatos, como técnicas e especialistas treinados, e não seguir as regras do jogo por usar seus recursos para triunfar no mercado capitalista, “sabendo fazer muita coisa melhor do que os que se rebelam contra o colosso e que, por isso, precisam renunciar ao potencial nele [no cinema] acumulado” (ADORNO, 1994a, p. 100).

---

4 Adorno foi criado dentro de um ambiente cheio de arte, pois seus parentes próximos, como a sua tia, irmã de sua mãe, fora uma conhecida pianista. Além disso, Adorno também teve uma formação como músico, uma vez que começou a tocar piano cedo e, como ele mesmo disse, perseguia a mesma coisa na filosofia e na música (ADORNO, 2002).

O obstáculo, aqui, está incluso no conteúdo do filme, no que fazem dele e não no cinema em si, na técnica usada para a sua elaboração. Na década de 1940, quando Adorno fez as suas análises cinematográficas, o cinema não estava “pronto”, como atualmente parece ser; as técnicas, grosso modo, já tinham sido elaboradas, mas não havia qualquer estudo sobre os efeitos dos filmes sobre as pessoas. No que é referente a isso, Adorno foi pioneiro por ter dado atenção ao assunto e à novidade.

Quanto ao conteúdo do filme, ele é formado a partir da montagem, o que outrora foi abandonado por cineastas, resultando na falta de coerência do filme. É através da montagem que as imagens se ligam a fim de se criar uma coerência fílmica, do mesmo modo que ocorre com o leitor quando se depara com períodos sem coesão. Para um filme, para além de precisar apresentar uma lógica coerente, também é indispensável uma narrativa com o “máximo de emoção e de vigor estimulante” (EISENSTEIN, 2002, p. 14). Para o cinema é obrigatório ser atraente, de outra forma, a quem iria interessar?

Não obstante, é oportuno destacar a ideia que Adorno tem sobre o que é arte, uma vez que há controvérsia sobre a questão de saber se um fenômeno como o filme é ou não arte, dado que, aqui, discorda-se da passagem adorniana que fala sobre a não se levar para lado algum o problema de saber isso sobre o filme (ADORNO, 2015). Para tal, na repartição seguinte, essa questão será colocada em jogo.

### **Afinal, cinema é ou não arte para Adorno?**

Para Adorno (2015, p. 13), “[a] arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim a definição”. Desse modo, é necessário avaliar o que está dentro dessa caracterização e o que está fora, pois

existe a ideia de que só pode ser encarado como arte o que é clássico – a música, a pintura, a arquitetura, a escultura etc. – ou que há uma arte mais elevada, o que é, segundo o próprio Adorno (2015, p. 13), “romantismo tardio”, além de ser uma concepção classista, elitista e excludente.

O entendimento que as pessoas têm do que é arte não é algo estático, muda com o passar do tempo. A essência da arte não pode ser deduzida simplesmente das suas origens, ao contrário de uma visão imediatista, a própria noção de arte é algo que sofre mutações e está longe de ser algo engessado, finalizado.

Prova dessa movimentação quanto ao que é arte são as obras do francês Marcel Duchamp – artista dadaísta que questionou a arte do seu tempo e traçou novos caminhos com a criação do *ready-made* (que é o uso de objetos construídos para outros fins utilizados pela, e para, a arte) – que, apesar de ser do começo do século passado, causa controvérsias até hoje por não corresponder exatamente à ideia que se faz de arte, mesmo tendo suas obras conservadas em museus, afinal, quem iria olhar para um urinol e ver uma obra de arte?

Na atualidade, pode-se também citar o *graffiti* ou grafite (identificado por desenhos em locais públicos, surgiu na década de 1970, nos Estados Unidos. O termo grafite significa a “escrita feita com carvão”)<sup>5</sup> como sendo uma das manifestações artísticas que acabou fazendo parte da arte urbana, inserindo-se, também, dentro do conceito, mas muitas polêmicas circundam esse movimento, visto que ao mesmo tempo em que é considerado arte por uns, é julgado como vandalismo por outros, justamente por não estar inserido em um dos locais priorizados pela cultura para mostrar-se.

A definição de arte é dada a partir do que ela foi, conforme Adorno (2015), desse modo, é

efetivada uma abertura apresentada pelo processo histórico em forma de múltiplas possibilidades do que ela se tornou ao longo da sua existência. Com isso, a noção de arte pode ser determinada como um leque probabilístico oferecido por cada fase da história.

Nesse sentido, pode-se compreender daí que uma simples análise empírica a respeito do que é a arte não satisfaz a sua gama de probabilidades. Por a arte não ser estática, uma visão apressada focar-se-ia apenas no que a arte é e ignoraria o fato de ela modificar-se a si mesma. Adorno (2015) comenta que muitas obras culturais metamorfosearam-se em arte ao longo da história, ao passo que outras obras simplesmente deixaram de ser arte.

Isso pode ser caracterizado como uma relação de movimento da arte. De acordo com o frankfurtiano (2015), a arte deve ser interpretada justamente por esse movimento. Uma vinculação que a arte mantém com o que ela não é. “Ela unicamente existe na relação com o seu Outro e é o processo que a acompanha” (ADORNO, 2015, p. 14). A arte é o demolir da concepção tradicional que se transcreve como devir.

Adorno (2015) diz que a psicanálise afirma que a obra de arte é interpretada como sonhos diurnos – o que é uma visão muito reducionista. Nessa análise, o movimento ficcional da arte é valorizado em excesso pela afirmativa de que a arte é uma espécie de sonho, traço característico do positivismo por tentar dar uma justificativa racional para o fenômeno artístico utilizando as metáforas do sonho, retirando da arte a oportunidade de ter outras dimensões.

O parecer que compreende a música como o meio de defesa diante de uma paranoia ameaçadora pode ser algo válido no plano clínico, porém pouco eficaz do ponto de vista de uma questão mais estruturada. Isso acontece por a visão psicanalítica limitar a arte apenas à demandas do subconsciente, o que a transforma em uma concepção rasa e

5 Disponível em: <http://www.todamateria.com.br/grafite-arte-urbana/>. Acesso em: 22 dez. 2018.

descuidada que não atinge o fenômeno artístico na profundidade com a qual ele se relaciona com a sociedade.

A arte, para Adorno (2015, p. 21), “é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta”, isto é, a psique humana toma parte na constituição da arte enquanto lugar de representação e não exclusivamente a sociedade. Entretanto, apesar disso, seria muito diletantismo, conforme Adorno (2015), referir tudo o que se encontra na arte como sendo resultado do inconsciente, em razão de se compreender a cultura na qual o indivíduo está posto também formativa do conjunto de características psíquicas do sujeito.

O cinema é um acontecimento que vem mudando no decorrer da sua trajetória na mesma medida em que modifica a sociedade, logo, encaixa-se na concepção adorniana por se transformar historicamente. Em vista disso, a relação filme-espectador é relevante, posto que no seu interior a concepção da arte entra em pauta, sua sensibilidade faz parte do processo que dá ao cinema o parecer de arte.

A experiência audiovisual tida pelo sujeito-espectador, no que concerne aos efeitos positivos que esta media pode proporcionar, foram desconhecidas por Adorno na medida em que ele apenas a observou como sendo prejudicial à formação dos sujeitos reificados dentro da mercantilização da cultura. Os benefícios foram rejeitados por Adorno conforme o direcionamento dado para a crítica à cultura de massa.

Ao assistir a um filme, o sujeito-espectador desenvolve uma condição que está ligada ao seu entendimento acerca da narrativa que está vendo, ele aceita a aparência de profundidade da ficção ao mesmo tempo em que sabe que essa profundidade não é real (XAVIER, 2018). Por conseguinte, os efeitos da obra de arte na formação espiritual não seriam diferentes dos inúmeros mecanismos de difusão do controle social e da autoridade, bem

como depende, também, do estado de consciência do sujeito (ADORNO, 1994a).

A teoria psicanalista, apesar de sua limitação em compreender a arte a partir de uma suposta analogia com o sonho, possui a vantagem de trazer à luz aquilo que no ventre artístico não é arte. Com isso, aponta para o que não é em si mesmo artístico, mas orbita o horizonte da arte, “permite subtrair a arte ao Espírito do absoluto” (ADORNO, 2015, p. 23).

A realidade, principalmente em um mundo dividido em classes, que gera sofrimentos, angústias, tristezas, tédio, solidão e afins, pede uma fuga e a arte pode ser uma das opções por ser compreendida como uma necessidade social. Há um hedonismo estético que não se esgota no fim, ou seja, existe uma conexão entre o sujeito e a arte, ou, aqui, entre o espectador e o filme, na qual se estabelece uma relação de sensibilidade que firma a arte, aliás, que fortifica o cinema enquanto arte.

Esse vínculo entre o filme e o sujeito-espectador acontece na medida em que existe uma identificação com os sentimentos apresentados no filme, haja vista que se trata de sentimentos humanos. Muitas vezes, o sofrimento, a solidão ou quaisquer sensações carregadas pelas pessoas podem ser apreendidas por meio de imagens. As imagens em movimento, como é o caso do cinema, expõem situações que desencadeiam sentimentos que, em vários casos, conseguem ser exibidos, revolvem a percepção interna do particular.

A arte ou o cinema enquanto arte consegue apresentar a realidade através de outra faceta. A angústia, o tédio, a dor, a morte, o sofrimento, a alegria, o amor são colocados a partir de outro horizonte que se apresenta para além da racionalidade instrumentalizada. Por fazer isso, demonstra outra forma de lidar com o real e tal forma constitui o sujeito a partir de outras dimensões. Assim sendo, o cinema possibilita outra formação, uma constituição mais integral do sujeito, o que será melhor elaborado na próxima subdivisão.

Todavia, no mundo embrutecido, a arte perde a capacidade de gerar prazer, perde o seu lugar por se tornar um produto coisificado, utilizado somente para fabricar dinheiro, ou melhor, a arte se torna um deleite imediatizado, dado que o cliente ganha isso somente no momento em que a possui, apesar de pouco ter a ver com o objeto (ADORNO, 2015). O local da arte tornou-se nele mesmo incerto, posto que a autonomia adquirida pela arte vivia da ideia de humanidade. Foi algo abalado enquanto a sociedade ia se tornando menos humana. O que sustentava a ideia de humanidade cai por terra na medida em que a barbárie se ergue.

O prazer da experiência advindo da indústria cultural é o que faz com que a pessoa acredite na imagem de bom, belo, feminino, etc. que é vendida. Isso favorece a crença na estereotipia, trazendo a ideia de que só se entende o que é conhecido e só é conhecido o oferecido por essa lógica do mercado. Assim sendo, defende-se que a obra de arte, e tudo o que se liga a ela, não está desassociada do mundo real e é imprescindível que o sujeito consiga peneirar o que é a arte e o que é a propriedade cultural com teor artístico oferecida pelo negócio da cultura. O efeito do vínculo existente entre o social e a arte é iminente a tal relação, não é possível apartar uma coisa da outra.

Na perspectiva da indústria cultural, os sujeitos têm tudo administrado, o que não difere quando se refere à arte por esta ser também calculada para atender as ofertas mercadológicas, desse modo, a arte, dentro dessa ideia de algo que serve para ser vendido, tem como consequência a perda do seu valor enquanto arte, ganha valor apenas no quesito comércio.

Para Adorno (2015, p. 31), “[...] a delicadeza da expressão de muitas obras de Mozart evoca a doçura da voz”; isso acontece por, dentro do espírito da obra de arte, o pormenor ser um ingrediente que assume um brilho sensível, ou seja, o sensível da arte espiritualiza a si mesmo; por mais indiferente que seja o detalhe, apresenta-se a partir de uma nova roupagem.

O mesmo movimento observado na música de Mozart pode ser encontrado na figura de bronze que retrata uma bailarina de 14 anos, de Edgar Degas. Na bailaria de Degas há uma porção de detalhes, o material que a contorna é pesado, mas foi moldado propositadamente com leveza e movimento, a fim de que seja delicado, posto que retrata uma bailarina suave.

Outra observação pertinente diz respeito à roupa de tecido da bailarina que, com o passar dos anos, fica visivelmente mais velha; tal peça simboliza graciosidade, dentro do contexto, dado que, fora do corpo da bailarina, pode ser visto apenas como um trapo. Nesse segmento, o vestido da bailarina, fazendo parte do contexto da obra, assume um esplendor. No cinema isso também pode ser encontrado, por meio do olho da câmera é dado aos pormenores um brilho que, muitas vezes, passa despercebido pela visão humana.

Entretanto, diante de uma sociedade na qual o que é considerado arte está enclausurada em museus ou sob o domínio de particulares, não são todas as pessoas que têm a oportunidade de contemplar uma das bailarinas de Degas. O que se distingue da experiência com o cinema, arte encontrada com facilidade por todos e quaisquer sujeitos.

Conforme Benjamin (2014, p. 13), “a obra de arte sempre foi, por princípio, reproduzível” e a essência do cinema é a da reprodução em massa, ao contrário da música erudita que não é acessível a todos os públicos, não foi feita para ser replicada em massa e nem para a massa. O filme é para ser duplicado, triplicado, replicado, a ideia é a de que seja alcançável por todas e quaisquer pessoas – mesmo evitando-se o teor lucrativo, finalidade única da indústria. É criado para ser visto, dedicado a todos os que olharem.

Isso abre precedentes para refletir sobre a arte difundida por meios de comunicação de massa, no qual a difusão é ilimitada, sem restrição de público. Para isso, pode-se observar a distinção existente

quando Adorno (2010) aborda a diferença que há entre ouvir uma orquestra por meio do rádio e ver/ouvir a execução de uma peça musical ao vivo, com todas as facetas que só existem naquele momento. De fato, o deleite é prejudicado pela audição pelo rádio, pela experiência ser outra, mas isso não acontece no cinema por sua essência ser a da reprodução.

O cinema surge com outra finalidade, com o objetivo de se diluir, espalhar-se. Não perde a sua aura, a sua autenticidade por ter nessa reprodutibilidade o seu aqui e agora. “No instante, porém, em que a medida da autenticidade não se aplica mais à produção artística, revolve-se toda a função social da arte. No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em uma outra práxis: na política” (BENJAMIN, 2014, p. 35). É o que de fato acontece com o cinema, a arte ganha espaço no meio onde outrora não havia.

Tal reprodução da obra de arte, ainda segundo Benjamin (2014), emancipa esta da sua ocorrência sem sentido no mundo, vai para além de uma apreciação apenas estética, não utilizando a arte como o sistema de arte pela arte. O cinema carrega em si um teor social por possibilitar a sua apreensão a todos que o virem e tem “afinidades diretas com estruturas próprias ao campo da subjetividade” (XAVIER, 2018, p. 10).

Refletir acerca do caráter social da obra de arte é referir-se, também, sobre a manifestação do autor da obra. Nessa relação existe um fortalecimento da estrutura concreta, tanto do ponto de vista social, quanto do da própria obra de arte. Afirma-se, então, que, dentro de um contexto, como já mencionado, no qual a estrutura conceitual da arte passa por transformações em decorrência do processo histórico, a relação existente entre autor e arte também é transformada.

Portanto, se, para Adorno (2015), arte é aquilo que provoca vida à experiência estética no momento em que a obra de arte também se torna viva, então, aquilo que contém tal vitalidade pode

ser considerado arte. O cinema, sob o olhar do sujeito-espectador, invoca energia e traz ânimo à experiência estética, logo, também pode ser entendido como sendo arte. Então, respondendo à questão levantada no nome da seção, a partir do que foi exposto até agora, pode-se afirmar que Adorno compreende o cinema, apesar de parecer ainda não gostar dessa manifestação artística, como arte.

Ademais, Adorno (1994a), no seu artigo em que existe uma curvatura para o cinema – inclusive, cita cineastas e filmes dos quais ele enxerga positivamente, como Antonioni, os filmes de Schlöndorff, Chaplin e outros –, dar ao cinema, enfim, o *status* de arte autônoma, ao mesmo tempo em que o compara a outras artes quando diz que:

A estética do filme deverá antes recorrer a uma forma de experiência subjetiva, com a qual se assemelha apesar da sua origem tecnológica subjetiva, e que perfaz aquilo que ele tem de artístico. [...] 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 (ADORNO, 1994a, p. 102).

Nota-se, a partir da inflexão de Adorno, que ele reconhece e admite nitidamente a capacidade que o cinema carrega de vir a ser uma arte autônoma, diferentemente dos comentários elaborados anteriormente, durante o seu exílio nos Estados Unidos, onde constava a realidade cinematográfica apenas atrelada, como sempre, à indústria cultural, o que caracteriza frequentemente as suas críticas à televisão, cinema, rádio ou a qualquer media que fosse produzida em massa e para a massa.

Entretanto, é a semiformação que estimula os sujeitos a serem alienados pelo cinema em harmonia

com os padrões dados pelo benefício do capital, fazendo, dessa maneira, com que os parâmetros usados para perceber e avaliar a realidade sejam determinados pelo sistema; o que provoca uma regressão da sensibilidade e do intelecto humanos, impossibilitando uma experimentação do mundo através de um pensar por si.

Conforme Adorno (2012, p. 178):

De uma maneira geral afirma-se que a sociedade, segundo a expressão de Riesman, “é dirigida de fora”, que ela é heterônoma, [...] as pessoas aceitam com maior ou menor resistência aquilo que a existência dominante apresenta à sua vista e ainda por cima lhes inculca à força, como se aquilo que existe precisasse existir dessa forma.

Nesse sentido, a semiformação faz com que as pessoas absorvam e aceitem tudo sem que haja uma autorreflexão crítica e a possível solução para a questão do pensar por si, da atitude autônoma é encontrada na educação para a emancipação, mesmo essa ideia sendo “[...] ela própria ainda demasiada abstrata, além de encontrar-se relacionada a uma dialética. Esta precisa ser inserida no pensamento e também na prática educacional” (ADORNO, 2012, p. 143).

Quando os sujeitos forem formados para a experiência, que, para Adorno (2012), é idêntica à educação para a emancipação, tendo esta como sinônimo de conscientização e racionalidade, os mecanismos de repressão e das formações reacionárias que desfiguram nas pessoas a inclinação para a experiência serão anulados e, desse modo, poder-se-á ter uma pedagogia voltada para a autonomia do indivíduo onde ele poderá filtrar a arte, manifestada através do cinema, no caso, dentro da mercantilização da cultura.

## **O potencial crítico-educativo do cinema**

A arte, se bem trabalhada, tem um papel crítico quando consegue mostrar o que está para

além do que é dado pelo realismo raso; um potencial filosófico, haja vista que o ser humano também é constituído por uma dimensão estética; e formativo por possibilitar aos indivíduos a capacidade do sentir. Um indivíduo sensível vai apreender a razão de maneira mais humana, considerando o espaço do outro, preocupando-se com alguém além dele.

A arte serve para cobrir um hiato deixado pelo corpo social na medida em que o sujeito pode se questionar sobre o motivo pelo qual ele precisa dela, algo externo a ele, para sentir deleite, sentir prazer na tentativa de encontrar o que a sociedade não consegue lhe proporcionar. Nesse sentido, o potencial crítico da arte existe quando faz, também, com que indivíduos tenham questionamentos desse tipo.

Dentro de uma sociedade que desumaniza, é urgente encontrar maneiras que proporcionem ao sujeito uma formação humana e o cinema pode ser uma ferramenta utilizada para tal objetivo por, através de imagens e de representações, resultar na percepção e nos sentimentos do sujeito-espectador do mundo e de tudo o que lhe cerca.

A montagem fílmica faz surgir, cria uma qualidade geral e reúne todos os detalhes no todo do filme. Isso resulta em uma imagem generalizada a qual se apreende o filme, dado que a representação A de uma cena mais a representação B criam uma justaposição que retrata uma nova ideia, um novo conceito, uma nova imagem na mente do sujeito-espectador (EISENSTEIN, 2002).

Conforme Eisenstein (2002) é como consequência dessas imagens que são criadas a partir das representações que a energia psíquica do sujeito-espectador funciona condensando tais representações, pois a cada cadeia de vínculos desaparece e fica só uma conexão instantânea entre o visto na imagem e a percepção de tal imagem. Entre a imagem e a percepção dela há uma cadeia de representações ligadas aos aspectos característicos distintos da imagem. Todavia, a psique reduz esses processos e só o início e o fim é percebido.

É por meio de processos psíquicos, como o descrito acima, que os sujeitos-espectadores apreendem a história contada em um filme. As imagens são produzidas através dos objetos característicos de uma ou outra coisa, surgidos na consciência. A memória reúne as peculiaridades dos objetos até que a cadeia de elementos esteja clara, até que seja formada a percepção do objeto e, assim, quando o processo acaba, consolida-se uma imagem única, ou seja, a memória é dada a partir do processo de percepção (EISENSTEIN, 2002).

Nessa lógica, o sujeito-espectador capta o que assiste no cinema de acordo com as suas vivências, com as suas memórias. Sua percepção é moldada por meio das suas experiências dentro da sociedade. Isto é, a sociedade é o que contorna, o que dá significado à compreensão que o indivíduo tem do filme, assim sendo, a influência que é exercida por meio do cinema é, antes de tudo, o resultado do sistema que constrói o sujeito e não única e exclusivamente do instrumento cinema.

A partir desse pressuposto, compreende-se que uma pedagogia crítica seria utilizada como uma espécie de peneira para os momentos sociais, o que, no instante de assistir a um filme, seria imprescindível por saber que o sujeito-espectador interpreta o que vê/vive fundamentado nos reflexos da sociedade. Se ao indivíduo é oportunizada a pedagogia crítica, então, a sua apreensão do mundo também se dará de maneira crítica, inclusive a sua assimilação fílmica.

Contudo, a peneira crítica tem duas consequências benéficas: reconfigura a dimensão estética e também, concomitantemente, reestrutura a consciência do sujeito-espectador. Desde que, como já dito, houver uma contradição percebida pelo espectador ou mostrada a ele. Quanto à extensão estética, existirá a partir do instante em que são apresentadas novas formas de lidar com manifestações de arte.

A experiência oportunizada pelo cinema contribui fazendo com que as pessoas desenvolvam

a capacidade de ver (DUARTE, 2009). No entanto, para além disso, o cinema atua, também, na inteligência do sentir, função que o ser humano carrega e que, em tempos de barbárie, não é desenvolvida em sua plenitude. É significativo que tal inteligência seja dilatada no sujeito por desempenhar papel tão importante quanto à competência racional no momento de se pensar a vida particular e também a totalidade.

O cinema tem a potência de romper com a disposição de ver moldada pela sociedade, “já que as obras de arte estão sujeitas a uma outra lógica que não a do conceito, do juízo e da conclusão, uma certa sombra do relativo adere ao conhecimento do conteúdo artístico concreto” (ADORNO, 1994b, p. 111).

O interesse pelo cinema relaciona-se ao incentivo de ordem social e/ou mesmo familiar (DUARTE, 2009) e isso pode delinear os contornos do vínculo que o sujeito pode vir a manter com esse tipo de arte. Como já dizia Adorno (1994b), em uma sociedade na qual a arte está imersa no controle social e de autoridade, os estados de consciência e inconsciência determinam, ou melhor, interferem no gosto pela arte, então, se o cinema é arte, essa lógica também lhe serve.

Duarte (2009) afirma que ir ao cinema ver filmes é um hábito que precisa ser adquirido, porém a falta de oportunidade tem feito com que a população mais jovem não possa desenvolver tal costume. Acredita-se que esse problema é verdadeiro, entretanto, resolver tal obstáculo, por si só, não é suficiente por haver uma diferença entre assistir ao filme e em como se assiste ao filme, dado que é necessário, para que o cinema seja usado com finalidades formadoras, que exista uma maneira crítica de interpretar o que se apreende das cenas, ou seja, ir ao cinema é importante, mas reeducar o olhar também é algo indispensável.

O que se ensina e como se ensina não é algo inocente, desprovido de intencionalidade,

como afirma Giroux (2000), e o espaço destinado ao cinema como instrumento formador, tanto dentro da sociedade que o considera como puro entretenimento quanto no ambiente escolar, não foge dessa regra. É de se questionar por que a escola, no geral, não trabalha com cinema e, mesmo quando isso acontece, se trabalhado descuidadamente, o cinema não atingirá uma atividade formativa<sup>6</sup>.

Dentro dessa perspectiva, afirma-se que qualquer gênero fílmico pode servir para reeducar os sentidos e/ou adquirir conhecimentos, desde que haja uma intervenção crítica que pode ser feita por um professor, por exemplo, se se tratar de uma discussão sobre o filme levantada em uma sala de aula, ou mesmo pelo próprio sujeito-espectador que já esteja a um passo mais próximo da maioria, ou seja, perto da emancipação e do pensamento autônomo.

É uma análise muito superficial dizer que existe um gênero fílmico que ensina. Tal ponto de vista ignora que quem está trabalhando o cinema interfere no processo de modo assertivo ou não, haja vista que o filme não educa por si só, desconsiderando-se o produto humano. Dentro de uma lógica do que se entende por pedagogia crítica, o objetivo é mostrar contradição, como o filme se contradiz com os acontecimentos da sociedade.

É pertinente esclarecer que, embora qualquer filme possa ter um potencial crítico educativo,

a depender de quem o está trabalhando, não significa que existirá uma formação através do filme indistintamente, desligada da maneira que o cinema está sendo trabalhado como veículo formativo, posto que é necessário que haja uma preparação para ver. O costume de frequentar o cinema por si só não garante uma formação estética, esta precisa ser provocada.

Em uma sociedade na qual o espaço para o audiovisual é grande, o domínio de tal linguagem é algo fundamental. As medias audiovisuais dispõem aos sujeitos cada vez mais formas de contato a partir de modelos de interação gradativamente sofisticados, que são aperfeiçoados com maior velocidade, diminuindo a distância entre o cinema e as pessoas.

Valores devem ser reconhecidos e tratados criticamente. Com isso, aponta-se para o desafio do professor: trabalhar autocriticamente de modo a rever os seus ensinamentos e os seus próprios aprendizados, suas fundamentações políticas, culturais e ideológicas. Um professor autocrítico dispõe de mais ferramentas para compreender o espaço do cinema dentro do processo educacional, afinal, segundo Giroux (2000, p. 73),

a pedagogia, nesse contexto, nem é neutra, nem apolítica, mas é uma forma de produção cultural e política cultural interdisciplinar que está implicada continuamente na derrubada das fronteiras; é transgressora em seu desafio à autoridade e poder e intertextual em sua tentativa de unir o específico ao nacional e transnacional.

Em se tratando da intervenção de um professor, pode-se surgir o questionamento: como isso poderia ser feito? O próprio Adorno (2012, p. 183, grifos nossos) dá uma opção:

[...] a única concretização efetiva da emancipação consiste em que aquelas poucas pessoas interessadas nesta direção orientem toda a sua energia para que a educação seja uma educação para a contradição e para a resistência. Por exemplo, *imaginaria que nos níveis mais adiantados do colégio*, mas provavelmente também nas escolas em geral,

6 Em junho de 2014 foi criada a lei 13.0006, incluída ao artigo 26 da lei 9.394/96, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, que determina a obrigatoriedade da exibição, por, no mínimo, duas horas mensais, de filmes nacionais como componente curricular integrado à proposta pedagógica da escola. Assim sendo, o cinema poderia, enfim, ser reconhecido como veículo de conhecimento, mas os cursos de formação de professores, seguindo uma lógica para atender o mercado, produzem profissionais semiformados, além de não haver preparação para que estes possam trabalhar com a arte de maneira crítica dentro das salas de aula. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2014/Lei/L13006.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L13006.htm). Acesso em 05 jan. 2019.

*houvesse visitas conjuntas a filmes comerciais, mostrando-se simplesmente aos alunos as falsidades aí presentes.*

É lógico que a realidade da Alemanha era e é diferente de outros contextos por haver, em cada lugar, as suas especificidades, porém isso não impede que, dentro da heterogeneidade escolar, a contradição aflore de várias maneiras. No íntimo das possibilidades do real, não há condições, por vários motivos, para que os alunos visitem o cinema a fim de assistirem a um filme como sendo uma atividade proporcionada pela escola. Nesse caso, mais uma vez, a ideia de Adorno está aberta à crítica, com o objetivo de que a situação seja adaptada para atender às demandas escolares de outros ambientes.

Se a educação está dentro do processo de socialização e o cinema também carrega essa função, então, a junção das duas esferas torna-se interessante por favorecer a ocorrência de uma disseminação dos valores, anseios e características sociais. A atividade com o cinema pode rever os valores, reaver os ideias da sociedade, etc. Tal processo não ocorreu no modelo de educação que resultou em Auschwitz, pois serviu para adicionar uma aderência cega ao coletivo, tomado pelo ódio contra os socialmente vulnerabilizados.

A finalidade da educação é a autonomia (ADORNO, 2012). Um dos grandes problemas da educação alemã, antes de ocorrer Auschwitz, conforme Adorno (2012), foi o ideal desempenhado pela concepção tradicional a partir da atenção que esta destinou a servidão. Por exemplo, o ideal de virilidade considerado como o grau máximo de suportar a dor como algo que culminou em uma espécie de sadismo no que se refere tanto a sua própria dor quanto a dor do outro.

É fundamental um modelo de educação que torne consciente o problema da exaltação da dor como um prêmio na medida em que também educa para a emancipação. Talvez isso aconteça por uma falha na sensibilidade por esta ser desestimulada. Um

sujeito que é educado para ser autônomo e crítico tem a capacidade de rever os valores da sociedade e o cinema oferece suporte para tal objetivo na medida em que explicita como a civilização pode caminhar para a anticivilização.

O cinema crítico é potencialmente a representação do que não está sujeito à dominação forçada pelo sistema capitalista, também tenta resgatar uma faceta humana ocultada por uma racionalidade que fraciona o sujeito, incentiva uma leitura subjetiva acerca do mundo, humanizando o sujeito que é abrutecido por meio da sociedade desumana.

É relevante considerar a diferença existente entre o que o cinema deseja proporcionar e o que o é levado a oferecer por meio da indústria cultural. A história do cinema, em comparação com as outras artes, é curta, entretanto, a sua primeira função foi a de captar imagens de lugares inusitados, de novidades, etc., evoluindo para o documentário que tinha a finalidade de registrar sociedades e culturas diversas, o que gerava imagens de grande valor científico.

A educação pode ser vista como um vínculo em que o aprendiz possui intensa participação, por ser um momento dinâmico de reprodução e produção. Com isso, observa-se que a inserção do cinema não se tratará de um movimento de imposição, haja vista que o cinema é um velho conhecido dos jovens da atualidade. A relação em que os telespectadores mantêm com o filme é profundamente educativa e seria interessante que os olhos da comunidade acadêmica se voltassem também para tal função.

Na França, o cinema, entendido como legítima forma de expressão cultural, recebe amparo oficial dos Ministérios da Cultura e da Educação e sua difusão integra os objetivos da educação nacional. Lá, ele parte de uma estratégia política de preservação do patrimônio, da língua francesa (DUARTE, 2009, p. 17).

De acordo com Duarte (2009), o homem do século XX jamais teria sido o que é sem o contato com

a imagem em movimento. Isso independentemente do conteúdo estético ou ideológico. Pois o cinema, como demonstrado, pode e deve ser empregado com inúmeras finalidades dentro do processo formativo.

Entende-se, então, que a função originária do cinema era a de informar, gerar conhecimentos, mostrar novidades e atualizar saberes. No entanto, esse ofício foi transformado de acordo com a evolução do aparato técnico e com o surgimento da indústria cultural que transfigurou completamente a sua incumbência inicial. Apesar disso, o veículo cinematográfico não perdeu totalmente tal emprego, apenas é necessário que seja enxergado além do que a imagem mostra.

No interior do filme, como se vê além do que é mostrado? Já que o cinema pede visibilidade, então, vem a calhar o exemplo a seguir.

### **Lendo um Filme: Amarelo Manga e a Representação do Modelo de Maria e o Seu Oposto**

O cinema funciona como porta de acesso para conhecimentos e informações e não se sabe ao certo como a arte, em geral, e o cinema, em particular, podem ser utilizados com fins formativos. Ou seja, dentro da sociedade atual, o cinema não seria somente uma ferramenta usada para ludibriar ou entreter, visto que nele existe uma função educativa e também formativa. Longe de ser um receituário, isso é apenas um apontamento das inúmeras possibilidades de utilizar o cinema e de demonstrar a sua potencialidade formativa.

Os filmes não são acontecimentos independentes, sempre surgem a partir de crenças, mitos, práticas e valores sociais de diferentes culturas, etc., e as questões de gênero nas obras cinematográficas são exemplos das convenções culturais da sociedade, pois

O modo como o cinema lida com o feminismo também é fruto de convenções, nesse caso, de natureza muito mais cultural do que técnica. Essas

representações vêm sendo objeto de preocupação por parte dos estudos feministas desde o início dos anos 1980. Pioneira no estudo da mulher no cinema e da produção cinematográfica feminista, Ann Kaplan [...] afirma que as imagens dominantes da mulher nos filmes são construídas pelo e para o olhar masculino. No cinema, diz Kaplan, as mulheres existem "para-serem-olhadas" e essa objetificação orienta a maneira como o corpo delas é apresentado (DUARTE, 2009, p. 46).

Sendo assim, pode-se afirmar que a representação da mulher no cinema é reflexo da forma como a mulher é entendida na/pela sociedade e, segundo DeSouza, Baldwin e Rosa (2000), é preciso que haja um novo entendimento acerca das mudanças sociais e essa análise pode ser feita de forma interdisciplinar.

Baseando-se nisso, o presente texto objetiva demonstrar uma possibilidade de trabalhar com o cinema. Para isso, se fará uma interpretação crítica acerca da imagem da mulher como modelo de Maria e do seu oposto em duas personagens do filme *Amarelo Manga* (2003), tendo como parâmetro o problema geral da representação da mulher dentro do cinema.

A forma como as mulheres são representadas nos filmes retrata a maneira como elas são vistas pela sociedade. Sendo assim, se houver alguma mudança no comportamento das mulheres, no jeito de ver e de pensar o lugar por elas ocupado deve e será retratada em algum filme.

Os autores De Souza, Baldwin e Rosa (2000, p. 486) elucidam sobre um arquétipo feminino, a saber, o modelo de Maria. Nesse padrão, as mulheres "eram assexuadas; suas vidas restritas aos limites da casa ou da Igreja. As mulheres eram estereotipadas como fracas, submissas, passivas".

Não é difícil perceber que esse modelo de Maria está presente em várias obras cinematográficas e, em muitas, o contrário disso - uma mulher forte, ativa e independente - é vista como promíscua e/ou "mal amada", e, muitas vezes, acaba tendo o seu "sucesso" profissional associado a uma vida pessoal infeliz e solitária, sem um homem.

O filme *Amarelo Manga* (2003) pode ser usado aqui para mostrar tanto o modelo de Maria, exemplificado através da personagem Kika (Dira Paes), como o seu contrário, vivenciado por a personagem Lígia (Leona Cavalli). Nesse filme, especificamente, cabe tratar sobre vários assuntos, mas a escolha por um filme que retrata gênero faz jus a um problema social e deve ser entendido e criticado, a fim de que as ideias mudem.

O filme inicia-se com a personagem Lígia, acordando em sua cama, sem roupa e, visivelmente, sem grandes pudores, mostrando que mora sozinha e gerencia o seu próprio negócio, um bar, mas, aparentemente, parece triste, sozinha, insatisfeita com a sua rotina, que é igual todos os dias. Posteriormente, em contraste, entra em cena a personagem Kika, o modelo de Maria, dentro de uma igreja evangélica, sem maquiagem, com roupa discreta, que cobre quase todo o seu corpo, antes de ir para casa, fazer o almoço para o seu marido.

Durante o desenrolar do filme, as duas mulheres são assediadas por homens na rua e respondem a isso de formas diferentes, mostrando o que se espera que mulheres que preenchem modelos diferentes façam. A primeira, Lígia, é assediada quando um cliente de seu bar passa a mão em seu corpo, ao que ela responde agressivamente, expulsando o homem do local. Em contrapartida, Kika sofre assédio no ponto de ônibus, quando um homem desconhecido (Cláudio Assis) diz ao seu ouvido que “o pudor é a forma mais inteligente da perversão” (AMARELO, 2003), violência a qual ela não responde, ficando parada, quieta, submissa.

Em várias cenas do filme fica claro a oposição entre as duas personagens, uma é entendida como forte, independente e “fácil”, enquanto a outra é respeitada por ser fraca e submissa, por ser percebida como uma espécie de santa. Nota-se a contradição entre as personagens, o que pode ser trabalhado enquanto o professor, por exemplo, faz provocações

aos seus alunos com o objetivo de que eles reflitam sobre as diferenças entre as protagonistas.

Apesar de o filme não tratar especificamente das representações da mulher, ele deixa claro, em várias passagens, como as mulheres são entendidas e vistas na sociedade brasileira, pois a realidade que o filme retrata, nesse sentido, principalmente por ser ambientado no nordeste, é semelhante a que vivemos, já que, diariamente, as mulheres são desrespeitadas, violentadas, assediadas, ou seja, vítimas do machismo, que se faz presente, no filme, nos personagens masculinos.

Fica claro, no filme, que há dois tipos de mulheres: as que são para casar e construir famílias e as que são para ter relacionamentos de um dia, para se divertir, como diz o senso comum. A mulher brasileira é estereotipada quando se trata de sexo e se ela não mostra uma resistência sólida, então, entende-se que a mesma está concordando com a relação sexual, o que pode ser observado em uma das cenas em que a Lígia é agarrada por um dos seus clientes (Jonas Bloch), simplesmente por ele entender que ela era “fácil”, já que tinha mostrando as suas partes íntimas, em resposta a uma pergunta do cliente (DESOUZA; BALDWIN; ROSA; 2000).

No que diz respeito ao assédio, o Brasil é o país onde há a cultura do estupro e assediar uma mulher na rua parece estar intimamente ligada ao “ser homem”, já que, aos olhos do machismo, é aceitável tal comportamento, pois as condutas de masculinidade são construídas culturalmente, através da televisão, das músicas, das falas e essa formação, também, é dada dentro das casas por seus pais, tios e até mesmo por suas mães, já que as mulheres não estão livres de também reproduzirem o machismo.

A expansão dos estudos feministas, as discussões de gênero servem, também, para elucidar as pessoas acerca dos malefícios do machismo e favorece a emancipação da mulher, além de abrir a pauta sobre os direitos das mulheres. Apesar de não vivermos, ainda, em uma

sociedade ideal, com a disseminação da informação pode-se quebrar a resistência que o machismo tem e, conseqüentemente, pode-se ter um aumento da equidade entre os gêneros e uma diminuição de casos de violência. Tem-se aí uma esperança.

Desta forma, o filme seria aplicado para se ter uma visualização da situação que se quer discutir. Traz em si exemplos do cenário brasileiro e pode servir para mostrar sentimentos que vêm junto com as ações humanas. Pode ser utilizado para fazer o sujeito-espectador obter empatia ao mesmo tempo em que traz a tona uma crítica social que deve ser disseminada, resultando, então, em uma reflexão acerca de vários tipos de comportamentos.

Quanto ao apreço estético, fica por conta da exposição do feio que tem o seu teor de sublime. Os personagens e a filmagem foram feitos sem grandes toques de embelezamento, o que também pode suscitar discussões. É o contrário do cinema hollywoodiano, onde tudo é lindo, limpo e impecável. *Amarelo Manga* (2003) revolve o sujeito-espectador de outros modos.

Uma das facetas humanas é colocada à mostra nessa narrativa e a descrição, por melhor que seja o relato, não substituirá a experiência que só quem assiste pode ter. Para além do movimento estético, o cinema, representado pelo filme em questão, também é uma boa opção para provocar o sujeito-espectador acerca da discussão sobre a indústria cultural, retratando o seu viés crítico.

Para Adorno (2015, p. 16), “as obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo que as orienta a experiência externa coisificante”. Logo, na mesma proporção em que é composta da existência empírica, volta para ela como uma negação e pode ser interpretada como uma relação de resistência, posto que é antítese social da sociedade.

Apesar de outrora Adorno e Horkheimer (2006) terem dito que o cinema não precisaria

mais se apresentar como arte, pois não passava de um negócio, criticando o fato de ser usado como ideologia para legitimar o que era produzido, Adorno, conforme demonstrado até então, reconsidera e percebe o cinema como um potencial de mediação formativa.

Por meio do cinema é possível potencializar a consciência crítica, sabendo utilizá-lo, além de proporcionar uma experiência sensível. Dentro de uma democracia real, a autonomia que pudesse vir através de instrumentos sensíveis, lutando contra a semiformação, deveria ser estimulada, porém é sabido que há uma resistência quanto a isso e, mais uma vez, a urgência de uma educação que emancipe, de uma formação crítica se faz presente.

*Assim, tenta-se simplesmente começar despertando a consciência quanto a que os homens são enganados de modo permanente, pois hoje em dia o mecanismo da ausência de emancipação é o mundus vult decipi em âmbito planetário, de que o mundo quer ser enganado. A consciência de todos em relação a essas questões poderia resultar dos termos de uma crítica imanente, já que nenhuma democracia normal poderia se dar ao luxo de se opor de maneira explícita a um tal esclarecimento (ADORNO, 2012, p. 183, grifos nossos).*

Afirma-se, desse modo, que a realidade social oferece inúmeros motivos para que se fuja dela e o cinema também pode ser considerado uma fuga, mas, para além de ter o cinema como uma arte de fuga, ele carrega em si um potencial transformador na medida em que apresenta ferramentas para que essa mesma sociedade seja destruída.

Por meio de uma pedagogia voltada à experiência, à emancipação, o sujeito terá a oportunidade de enxergar a realidade a partir de outro viés, ou a partir de outras perspectivas que lhe serão abertas com a expansão do seu entendimento sobre o mundo. Haja vista que, para Adorno (1994c, p. 198-9), “não é o olhar enquanto tal que pretende de um modo imediato o absoluto, mas o próprio modo de olhar, a ótica geral é que vem a ser modificada”.

## O pensamento adorniano e a reeducação dos sentidos: uma oposição veemente à tortura e à ditadura

Adorno reelabora a sua perspectiva filosófica e educativa a partir de um clima cultural adverso à liberdade. O sistema nazi-fascista emoldurou uma forma de pensamento centrada na lógica da identidade. Ou seja, na impossibilidade de fazer aparecer a diferença. Sobretudo, no contexto nazi-fascista esta perspectiva surge como uma forma de dominação, de hegemonia de um pensamento único.

A proposta adorniana de reeducação dos sentidos está justamente neste âmbito de compreensão. Ou seja, é preciso fazer com que os sentidos não se deixem embrutecer por formas de ditadura e por formas de tortura física e simbólica. Toda a tradição de Frankfurt fundou nesta oposição ao pensamento única, nazi-fascista, o que custou para os membros da referida Escola a perseguição, a tortura, o terror e o medo em nome de um pensamento ditador, pensamento único, como se referia Marcuse, em sua célebre obra, *Ideologia da Sociedade Industrial: O Homem Unidimensional*.

Em sua obra lapidar, *Educação e Emancipação*, Adorno (1995) apresentou ao mundo através de entrevistas radiofônicas na Rádio de Hessen, ao ser entrevistado por Helmut Becker, o que ele compreendia sobre o sentido e o significado da Educação num contexto de perseguição, de tortura, de medo. Ele se refere em todo o momento da obra ao fato histórico de Auschwitz, quando milhares de judeus foram pisoteados, massacrados, torturados nas câmaras de gás. As consequências nefastas deste fato histórico fizeram Adorno (1995) escrever sobre a atrofia da espontaneidade e a adulteração da vida sensorial. Lançando mão da ideia de uma ontologia da semiformação, que se põe como contrária à historicidade dos sentidos humanos, mostrando que a semiformação não

atinge apenas a razão, despotencializando-a; mas adultera a vida sensorial.

Adorno entende que a maneira mais adequada para fazer oposição à ditadura e à tortura engendrada pelo nazi-fascismo é evitar que a experiência seja expropriada, danificando a formação cultural e fazendo surgir o nazi-fascismo e outras formas de violência. Por isto, que para Adorno (1995) Educar é fazer com que Auschwitz não mais se repita! Ou seja, que a frieza burguesa e a apatia feliz exproprie a experiência humana, tirando-lhe traços fundantes de sua mais profunda subjetividade (memória).

Adorno (1995) defende na entrevista a Helmut Becker que desbarbarizar tornou-se a questão mais urgente da educação hoje em dia. Para Adorno(1995), “a barbárie existe em toda parte em que há uma regressão à violência física primitiva” (p.159). Ou seja, os maus-tratos, as torturas físicas são um modo da barbárie se perpetuar na história. Neste sentido, pensando com Adorno, toda forma de preconceito esconde resquícios de barbárie.

Adorno (1995, p. 121) propõe as condições reais para se pensar a Educação após Auschwitz. O que significa pensar que “é preciso buscar as raízes nos perseguidores e não nas vítimas, assassinadas sob os pretextos mais mesquinhos... Culpados são unicamente os que, desprovidos de consciência voltaram contra aqueles seu ódio e sua fúria agressiva.”

Neste contexto interpretativo deve-se apresentar a interferência de Freud no pensamento de Adorno. Sobretudo quando ambos os teóricos refletem sobre no contexto de repressão dos sentidos, regressão da audição, de modo muito particular. Tiburi (1995) reflete alguns aspectos consonantes da dor e do sofrimento humano gestados na cultura e na civilização. Nesta compreensão percebe-se nitidamente que o pensamento uma dupla perspectiva entre os princípios de realidade e princípio do prazer.

Por sua vez, segundo Tiburi (1995) Freud e Adorno partilham da compreensão de que das

relações distintas entre natureza e civilização, em que esta última, se constitui como repressora da natureza continente da felicidade humana. Já que a civilização representa este estágio repressor da natureza que deseja realizar seus impulsos e instintos. No caminho adorniano deve-se buscar um equilíbrio entre necessidade e liberdade, entre natureza e civilização.

No âmago desta interpretação percebe-se que “o lugar da rememoração adorniana parece estar para além da organização repressiva sofrida pela memória no âmbito da psicanálise” (TIBURI, 1995, p. 38). Pois, o que Adorno tenta buscar é uma verdade outra que ainda não é controlável pela razão.

Daí a obra de arte, como imagem da utopia. Pois, a arte é não-idêntica com o mundo. Esta compreensão surge de nova proposta sempre pela arte como uma ferida utópica que rebela contra o sempre semelhante ao qual lhe pertence. Daí que o papel da arte em Adorno é apontar a falsa consciência, presente na razão tradicional, que busca a lógica da identidade em detrimento da diferença. Já que para Adorno, o todo é a não-verdade.

Nesta perspectiva, a arte é o eco do sofrimento, não apenas eco, ela se rebela contra ele. Entra aqui a dimensão da verdade, de perceber na história as atrocidades e as mazelas humanas produzidas pelas ditaduras humanas. Segundo Tubiri (1995, p.142-143) “a arte responde à ideia de sua própria negação, por isso ela pode indicar a reconciliação [...] Pode-se concluir, então, que a arte é per si um conceito negativo ao qual corresponde uma realidade negativa”.

Portanto, a utopia é a função social da arte para Adorno, em que arte moderna e dialética negativa. “São a consubstanciação da dor necessitando da superação pela reconciliação dos elementos que causam essa dor” (TUBIRI, 1995, p. 143).

Por fim, o pensamento adorniano se põe em contraposição à toda forma de tortura, de ditadura,

na defesa da liberdade humana. É um pensamento vivo, imprime um movimento fundado na dialética negativa, que percebe as contradições reais das sociabilidades humanas, cujo intuito fundamental é de transmutação desta realidade, contrapondo-se veementemente às diversas formas de barbarização da existência humana.

## Considerações finais

Nota-se que Adorno desenvolveu trabalhos na área da estética, o que lhe foi proporcionado o contato desde pequeno, dentro da Teoria Crítica da sociedade, proposta vinculada à Escola de Frankfurt da qual foi membro ativo e até diretor. A formação cultural para o filósofo é traduzida como semiformação (*Habbildung*) por os sujeitos dentro do capitalismo tardio não terem uma formação completa, mas acreditar que ela é plena. Isso acontece por os semiformados se alienarem por a sociedade ser mergulhada na indústria cultural, conceito pelo qual Adorno e Horkheimer são bastante conhecidos.

Entende-se, a partir disso, que a cultura da qual o indivíduo faz parte exerce grande influência sobre o tipo de sujeito que será formado, uma vez que é adquirida, aprendida na medida em que se vive nela. Logo, se a sociedade tem como alicerce a instrumentalização da razão, os sujeitos que daí se formarão terão os seus espíritos reificados, ou seja, são transformados em objetivos aos quais pode-se manipular ao bel-prazer do geral dominante.

Dentro de tal sociedade, a razão se torna instrumentalizada e o indivíduo semiformado encontra uma forma de fugir no tempo livre, entretanto, na ânsia de não ter desprazer, tal tempo não pode ter nada que lembre o tempo não-livre, o que causa a imbecilidade de muitas atividades oferecidas por estas oportunizarem qualquer distração que não faça o sujeito refletir.

Isso aproxima o ser humano da selvageria, na mesma medida em que origina a barbárie, reflexo

da desumanidade, posto que há o incentivo do individualismo em detrimento do companheirismo enquanto o eu vai declinando-se por ser transformado em alguém igual a vários outros no processo mimético da industrialização da cultura.

Todos os processamentos do sistema têm reflexo na educação, por esta ser, também, uma subdivisão da sociedade semiformada. Assim sendo, a sugestão oferecida por Adorno para que barbáries como a de Auschwitz não aconteçam, por esta ter sido resultado de uma semicultura, é educar para a emancipação, para a experiência, para a autonomia.

Nesse sentido, surge uma perspectiva que trata-se de fundamentos para pensar em uma pedagogia crítica, que reflete em um sujeito crítico, com uma formação voltada para a autonomia, para o pensar por si. Tal pedagogia teria como consequência um indivíduo que se soltaria das amarras sociais por pensar segundo os seus próprios reflexos, não aceitando o que é empurrado pela sociedade.

A pedagogia crítica tem como objetivo possibilitar uma educação que vise formar indivíduos em sua totalidade, desde aspectos educacionais até humanos. Sua vantagem, por ser baseada na teoria crítica da sociedade, é de que ela possa ser autocrítica, atualizar-se de acordo com as demandas sociais, o que, dentro de uma sociedade semiformadora, faz-se urgente para proporcionar uma formação completa, que contenha as suas bases voltadas para a emancipação.

Pode-se surgir o questionamento: como apresentar uma formação que vise a emancipação? De acordo com Adorno (2010), isso pode acontecer com uma educação regulada por meio das contradições. Além disso, uma educação crítica não pode se afastar também de uma educação para a sensibilidade, posto que é importante que as duas inteligências, intelectual e emocional, andem juntas.

Para tal, surge o cinema e o seu potencial crítico-educativo. É por meio dessa arte que, após o esclarecimento da polêmica envolvendo Adorno e

suas severas críticas ao cinema, pode-se sensibilizar ao mesmo tempo em que forma um indivíduo crítico, desde que haja uma intervenção crítica por parte de um professor, por exemplo, ou pelo próprio sujeito formado em uma pedagogia que vise a sua autonomia.

Para se alcançar o potencial crítico-educativo do cinema é necessário que a ideia de Adorno de mostrar que as contradições sejam posta em prática, o que foi demonstrado na seção na qual se vai além do que se vê em um filme, utilizando, para isso, *Amarelo Manga* (2003) e o modelo de Maria, assunto que pode ser bem observado na interpretação que se tem do filme. Assim sendo, entende-se que o trabalho em questão conseguiu alcançar o que se propôs. Além disso, é válido enfatizar que em um lugar onde não há atividades culturais a violência transforma-se em espetáculo, algo que já acontece em uma sociedade bárbara.

O cinema, nesse sentido, carrega a possibilidade de construir conhecimentos na proporção em que é feita a sua leitura a partir de um viés crítico, no qual se filtra as influências enviadas pela indústria cultural, pois se entende que o cinema pode educar e a finalidade de qualquer ação educativa é possibilitar ao povo que ele faça conhecimento.

Entretanto, a formação pelo audiovisual, para além de uma apreciação estética, não pode resumir-se ao gosto daquele que escolhe os filmes, uma vez que, como exposto no estudo, qualquer gênero filmico carrega um potencial crítico-educativo por servir para demonstrar uma contradição. Somado a isso, uma educação por meio de uma obra de arte tem a função de sensibilizar, o que se faz imprescindível em uma sociedade abrutecida, cinza. O cinema, com todas as suas cores, com todo o seu brilho, dentro do resultado da pesquisa, ao mesmo tempo em que traz um deleite, pode ajudar a construir um sujeito sensível, crítico e emancipado, por isso, sempre haverá alguém que advogará sobre a necessidade da assimilação filosófica da arte para transformar a sociedade.

Neste intuito, o pensamento adornoiano coloca-se como oposição às diversas formas de barbarização da vida humana, propondo que o ato educativo deveria evitar toda forma de opressão, de violência e barbárie.

## Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor W. **Mínima Moralía**: Reflexões a partir da vida lesada. Tradução Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

ADORNO, Theodor W. Carta a Thomas Mann de 5 de julho de 1948. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 nov. 2002. Caderno Mais!

ADORNO, Theodor W. Teoria da Semiformação. *In*: PUCCI, Bruno; ZUIN, Antônio A. S.; LASTÓRIA Luiz A. Calmon Nabuco (org.). **Teoria crítica e inconformismo**: novas perspectivas de pesquisa. – Campinas, SP: Autores Associados, 2010. p. 7-40. (Coleção educação contemporânea).

ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. São Paulo: Paz & Terra, 2012.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2015.

ADORNO, Theodor W. Notas sobre o filme. *In*: COHN, G. (org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1994a. p. 100-107. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

ADORNO, Theodor W. Teses sobre sociologia da arte. *In*: COHN, G. (org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1994b. p. 108-114. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

ADORNO, Theodor W. Caracterização de Walter Benjamin. *In*: COHN, G. (org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1994c. p. 188-200. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

AMARELO Manga. Direção: Cláudio Assis. Produção: Paulo Sacramento e Cláudio Assis.

Roteiro: Hilton Lucena. São Paulo: Olhos de Cão Distribuições, 2003. DVD (101 minutos). son., color., áudio em português. Drama.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

DE SOUZA, Eros; BALDWIN, John R.; ROSA, Francisco Heitor da. **A Construção Social dos Papéis Sexuais Femininos**. Psicologia: Reflexão e Crítica, v. 3, n. 13 p.485-496, 2000.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GIROUX, Henry. Pedagogia crítica como projeto de profecia exemplar: cultura e política no novo milênio. *In*: IMBERNÓN, Francisco. (org.). **A educação no século XXI**: os desafios do futuro imediato; trad. Ernani Rosa. 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2000, p. 65-75.

MARCUSE, Herbert. **A Ideologia da Sociedade Industrial**: o Homem Unidimensional. Rio Janeiro: Zahar, 1982.

KLUGE, Alexander. Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories, and na Interview. *October Journal*, no. 46, 1988, p. 23-59. Entrevista concedida a Stuart Liebman.

TIBURI, Marcia. **Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor Adorno**. Porto Alegre: Edipucrs, 1995.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema** (antologia)/organização Ismail Xavier. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.