

## **A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA DE UM PONTO DE VISTA HISTÓRICO-ECONÔMICO**

*Guilherme Pinto Ravazi*

### **RESUMO**

Pretendo neste artigo investigar os motivos pelos quais a produção cinematográfica parece gerar tão poucas obras relevantes em proporção ao volume de filmes produzidos mundialmente. O artigo se divide em duas partes. Na primeira, abordo a história da criação e as primeiras reflexões sobre o cinema. Na segunda, comparo as abordagens do cinema elaboradas por Benjamin e Adorno considerando as implicações econômicas na produção cinematográfica.

**Palavras - chave:** Cinema. Vanguardas. Walter Benjamin. Theodor Adorno. Indústria Cultural.

### ***A CINEMATOGRAPHIC PRODUCTION OF A HISTORICAL-ECONOMIC POINT OF VIEW***

### **ABSTRACT**

*The aim of this paper is to investigate the reason why the film production seems to generate only a few relevant works when compared to the volume of films produced worldwide. The paper is divided into two parts. First, I discuss the history of creation and the first reflections about films. Second, I compare the Benjamin's and Adorno's approaches on film from the point of view of the economic implications of film production.*

**Keywords:** *Cinema. Vanguardas. Walter Benjamin. Theodor Adorno. Cultural Industry.*

Na introdução do livro *Tudo sobre cinema*, o crítico e historiador de cinema Philip Kemp faz uma curiosa afirmação sobre a produção da indústria cinematográfica: “Em qualquer época, provavelmente não mais do que 5% da produção mundial merece uma atenção mais do que passageira – e talvez esse número esteja superestimado” (KEMP, 2012, 11). À primeira vista esse pensamento parece exagerado. No entanto, se analisarmos friamente, o número de filmes do passado que são lembrados e admirados até hoje é muito inferior em relação à produção geral da época em que foi lançado. Para usar um exemplo mais próximo: de todos os filmes lançados no período em que o cinema faz parte da minha própria vida cotidiana, de quantos conseguirei lembrar como artisticamente relevantes? Mas aqui surge outra questão: como avaliamos a relevância de um filme? E por que há tão poucos de boa qualidade em relação à produção geral? O objetivo deste ensaio é tentar responder a essas perguntas por meio de uma investigação que tem como ponto de partida o nascimento do cinema e os primeiros estudos filosóficos direcionados à sétima arte. Percorrendo a história de sua criação e os debates que causou no meio estético e social, talvez venhamos a compreender as causas dessa disparidade.

## 1 As artes de vanguarda e o nascimento do cinema

A invenção do cinema ocorreu em um contexto histórico e estético bastante peculiar. O ano de 1895 é aceito pela maioria dos estudiosos como a data de “nascimento” do cinema, pois neste ano ocorreu a primeira exibição pública de um filme – a *Saída dos operários da fábrica Lumière* gravado pelos inventores da câmera cinematográfica, os irmãos Louis e Auguste Lumière. As primeiras películas consistiam apenas de cenas reais do cotidiano. Filmes com uma narrativa identificável começaram a ser produzidos logo em seguida já no início do século XX. Nesse período, o meio artístico passava por um fenômeno de ruptura com a tradição. Em todos os campos da arte (pintura, escultura, literatura, etc.), novas tendências surgiam as quais negavam os princípios estéticos anteriormente vigentes na história da arte. Nesse contexto, nasceu a chamada ‘arte de vanguarda’ que abrangia correntes artísticas tais como o *Cubismo*, o *Dadaísmo*, o *Futurismo*, o *Surrealismo* e o *Expressionismo*. Apesar

dos artistas assumirem-se deliberadamente como membros de um determinado movimento vanguardista, nenhuma dessas correntes constituiu um estilo de época. Na verdade, o ideal da arte de vanguarda era justamente a negação de qualquer estilo. Até então, o meio artístico era regido por um conjunto predeterminado de procedimentos que só poderiam ser excedidos dentro dos limites estabelecidos pelo estilo dominante. A arte de vanguarda eliminou essa característica ao “erigir um princípio de disponibilidade sobre os meios artísticos de épocas passadas” (BÜRGER, 2012, 46). Nesta fase do desenvolvimento da arte, o “choque do receptor” tornou-se o mais elevado princípio da intenção artística.

No ensaio *A desumanização da arte*, Ortega y Gasset afirma que a brusca ruptura com o passado mudou drasticamente o modo de se perceber a arte. Segundo ele, na obra de arte tradicional o prazer estético obtido ao se contemplar, por exemplo, a pintura de uma paisagem devia-se ao prazer que sentiríamos se estivéssemos no ambiente representado caso ele fosse real. O drama de um romance só poderia ser apreciado se nos importássemos com o destino humano dos personagens. Nesta *arte jovem*, porém, “o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real”.(ORTEGA Y GASSET, 2008, 27). Com efeito, o cinema foi muito criticado em seus primeiros anos de existência por ser a simples reprodução do real. Junto à fotografia, suscitou um intenso debate entre estetas e artistas sobre o merecimento ou não do estatuto de arte. Gasset não considera o cinema em sua reflexão, pois está interessado na obra de arte não figurativa. Apesar disso, não se pode negar a estreita relação do cinema com a arte de vanguarda: passou a existir no mundo uma nova sensibilidade estética representada pelos novos movimentos artísticos que floresceram no século em questão. Até o século XIX a arte se desenvolveu organicamente com o curso da história, harmonizando o antigo e o novo. Com essa ruptura com o passado, tudo o que restou à arte foram atualidades artísticas desprovidas de qualquer ligação com a realidade. No entanto, no famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin afirma que muitos dos efeitos requeridos pela nova sensibilidade estética só foram plenamente alcançados por meio do cinema. “O dadaísmo tentava obter com os

meios da pintura (ou literatura) os mesmos efeitos que o público busca hoje no filme” (BENJAMIN, 2013, 87). O que antes o dadaísmo tentava atingir por meio de um choque moral, o cinema o faz com um choque físico. O elemento fílmico da distração funciona de um modo “tátil”. A mudança de cenários e planos atinge o espectador com um impacto. Segundo Gasset, a arte jovem se tornou extremamente impopular, pois a maioria, a massa, não a entendia. A arte jovem, no entanto, era apreciada pelos próprios artistas: era preciso dispor dos conhecimentos de um artista para se poder compreender a arte jovem. O cinema, por outro lado, foi rapidamente abraçado pela massa e sua popularidade tornou-se incontestável até os dias de hoje.

Fazer um paralelo entre o cinema e a arte jovem, tal como descrita por Gasset, é interessante porque suas respectivas características, quando contemplada são mesmo tempo, pareceriam descrever realidades muito distintas entre si. Porém, como vimos, o cinema apresentado por Benjamin se aproxima bastante da arte jovem. Tanto que grandes expoentes desta operaram também no cinema fundando o movimento *avant-garde*. Como, exemplo podemos citar o dadaísta Marcel Duchamp com o seu hipnótico *Anémic Cinéma*(1926), o cubista Hans Richter e seu geométrico *Rhythmus 21* (1921), a surrealista Germaine Dulac e o provocativo *La Coquille et Le Clergyman* (1928) entre muitos outros.

Benjamin atribui a popularidade do cinema também a outro fenômeno artístico de sua época, originado pelo desenvolvimento das técnicas de reprodução: a preferência do valor de exposição, isto é, a possibilidade da arte ser apreciada em diversos lugares e por diversas pessoas, em detrimento do valor de culto ligado ao ritual. Este, ao contrário, determina que quanto mais “escondida” está a obra, mais valor ela possui. O desenvolvimento das técnicas de reprodução provocou uma acentuada atrofia na “aura” das obras de arte em geral. Benjamin define aura como “o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra” (BENJAMIN, 2013, 53). Este “aqui e agora” é o que concede a autenticidade da obra de arte. Porém, quando o valor da arte se submete à aura, sua fruição fica restrita a um pequeno grupo de indivíduos. A visão de uma estátua dedicada a um deus, por exemplo, é restrita aos

praticantes da religião em questão e ao acesso ao templo onde ela se encontra. A contemplação de certos quadros é restrita apenas ao colecionador abastado o suficiente para manter uma coleção de pinturas. A característica limitadora do “valor de culto” foi responsável por sua substituição pelo “valor do objeto como realidade exibível”. As técnicas de reprodução possibilitaram a emancipação da arte de sua existência parasitária que lhe era imposta pelo seu valor ritualístico. As condições sociais que possibilitaram essa emancipação foram as seguintes: a exigência das massas de que as coisas se lhe tornassem espacialmente e humanamente mais próximas; acolhendo as reproduções, tenderam a depreciar o caráter das coisas que são dadas apenas uma vez. Anteriormente, a obra original sempre teve o privilégio em relação à sua reprodução. Porém, esse privilégio não se mantém com o desenvolvimento das técnicas de reprodução, pois, além de reproduzir a obra original com uma perfeição nunca antes vista, as reproduções levam as artesãs lugares, nos quais talvez, elas jamais seriam vistas. Antes, as obras faziam parte do edifício no qual se encontravam. Era preciso se deslocar até a obra de arte. O local no qual se observa uma obra fornece um contexto, faz parte de seu significado. Assim, com a reprodutibilidade a quantidade de significados de uma mesma obra é proporcional à quantidade de reproduções feitas a partir dela. Tendo isto em vista, o critério de autenticidade deixa de ser tão valorizado na produção artística, pois o aqui e agora do original constituía a base deste critério. Em outras palavras, a autenticidade representa o caráter do objeto ser um mesmo idêntico ao longo do tempo e inserido em uma determinada cultura que comprova a sua unicidade. O aspecto revolucionário das técnicas de reprodução se deve ao fato delas não somente reproduzirem obras já existentes como produzir obras originais para as quais o fato de serem reproduzíveis tecnicamente constitui o seu fundamento.

O cinema desempenhou um papel decisivo nesse processo, pois tornou-se a mais bem sucedida expressão artística fundamentada em sua própria reprodutibilidade. Porém, antes dele, a fotografia já havia despertado uma grande polêmica sobre se o estatuto de arte poderia lhe ser atribuído. Benjamin afirma que esta polêmica nasceu de um falso problema baseado em uma confusão. Na verdade, a polêmica era “a expressão de uma transformação

histórica mundial, da qual nenhuma de ambas as partes estava consciente enquanto tal” (BENJAMIN, 2013, 66). O abalo nas bases ritualísticas da arte tornou impossível a manutenção de sua autonomia. Como consequência, a arte passaria a ter um caráter funcional. Os artistas e teóricos preocuparam-se em discutir se a fotografia era ou não arte, sem, no entanto, se perguntarem se sua própria invenção não mudaria o caráter geral da ‘arte’. O mesmo aconteceu com o cinema, mas o impacto que este causou na arte foi imensamente maior.

## 2 Benjamin e Adorno: cinema como produto cultural

Em contraste com a abordagem otimista de Benjamin em relação ao cinema, seu colega da Escola de Frankfurt, Adorno, elabora uma crítica contundente ao cinema e à indústria cultural em geral no livro *Indústria Cultural e Sociedade*. Diz ele: “O cinema e o rádio não tem mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito” (ADORNO, 2012, 8). Enquanto Benjamin considerava o cinema como um instrumento de libertação das massas, Adorno o percebe como um recurso de dominação. Pois o cinema seria responsável por criar uma ideia do humano totalmente genérica e estandardizada. Este ideal, apesar de não interferir na liberdade do corpo aprisionaria o espírito. “O patrão não diz mais: ou pensas como eu ou morres. Mas diz: é livre para não pensares como eu, a tua vida, os teus bens, tudo será deixado, mas, a partir deste instante, és um intruso entre nós” (ADORNO, 2012, 25).

Apesar da diferença entre as posições de Adorno e Benjamin, ambos chamam a atenção para realidades que podem ser observadas ainda hoje. Por conseguinte, uma avaliação comparada dessas duas análises pode ajudar a responder a algumas de nossas inquietações acerca dos produtos da indústria cinematográfica.

Uma das teses mais importantes defendida por Benjamin refere-se à mudança da *práxis* da arte em decorrência do desenvolvimento das técnicas de reprodução. Até então, em virtude de seu caráter de culto, a arte se fundava

Graduando do Curso de Bacharelado em Filosofia da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Brasileiro, residente em Santa Maria-RS, email: [gp.ravazi@hotmail.com](mailto:gp.ravazi@hotmail.com)

numa *práxis* ritual. A partir da invenção da fotografia e do cinema, cujas obras se fundamentam no fato de sua reprodutibilidade, a arte passa a ter a política como *práxis*. A democratização da apreciação da arte - agora a arte não é mais restrita a um determinado grupo privilegiado - é uma evidência disso. No contexto do desenvolvimento técnico “o filme serve para exercitar o homem nas apercepções e reações que são exigidas para se lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente”.(BENJAMIN, 2013, 63) O filme é capaz de aumentar o entendimento sobre as coerções que regem a existência humana por meio de seu enorme leque de recursos técnicos e artísticos. O close-up e a câmera lenta ajudam a perceber elementos do nosso inconsciente visual com uma desenvoltura admirável. Cada movimento, toda flutuação de humor, quadro a quadro, pouca coisa escapa à câmera.

A abordagem de Adorno sobre o cinema está inserida em uma reflexão mais ampla que engloba todos os produtos da indústria cultural: rádio, revistas, semanários, *soap operas*, etc. Segundo o autor, a indústria cultural opera de modo que todos os seus produtos adquirem um ar de semelhança. Com a participação de milhões de consumidores a indústria cultural atende a necessidades iguais com produtos estandardizados por meio das técnicas de reprodução. Desse modo, “o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade”. As opiniões de Benjamin sobre o cinema podem ser otimistas, mas não são ingênuas. O autor também estava atento a este problema. Benjamin assevera que a partir do momento em que o ator de cinema se coloca diante de uma câmera, sua imagem é transportada para uma massa de espectadores que por sua vez constituem um mercado. Os produtos que a indústria cinematográfica oferece não são apenas os filmes, mas também a própria vida privada das estrelas de cinema exploradas pelos jornais e revistas de fofoca: “Tudo isso para falsificar e corromper o interesse original e justificado das massas pelo filme - um interesse do autoconhecimento, e portanto, do conhecimento de classe”. (BENJAMIN, 2013, 79). Enquanto o capital cinematográfico controlar a produção dos filmes não se pode exigir que o cinema

faça mais do que uma crítica das representações tradicionais da arte.<sup>1</sup> A crítica social e revolucionária fica restrita a poucos casos particulares. No entanto, para Adorno, mesmo esses casos particulares servem apenas para consolidar ainda mais o sistema por meio do qual os filmes são produzidos: “Todas as violações do exercício da profissão cometidas por Orson Welles lhe são perdoadas porque - incorreções calculadas - só fazem confirmar e reforçar a validade do sistema”. (ADORNO, 2012, 19)

Segundo Adorno, os filmes são produzidos de acordo com um esquema que torna a produção homogênea. O esquematismo faz com que todos os filmes apresentem sempre a mesma estória de maneiras variadas. Desde a primeira cena de um filme é possível saber quais personagens serão punidos e quais recompensados. O esquematismo gera uma diferenciação apenas ilusória de seus produtos:

Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em revistas de diferentes preços, não são tão fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los (ADORNO, 2012, 11)

No vocabulário dos estúdios de cinema a distinção entre classe A e B se refere apenas ao valor monetário da produção. Os filmes mais caros são chamados de classe A e os mais baratos de classe B. Esta distinção não exerce nenhuma influência no valor estético dos filmes, pois não são poucos os casos em que produções independentes de baixo orçamento tornam-se clássicos, ao mesmo tempo em que filmes com orçamentos exorbitantes são relegadas ao esquecimento. Supondo que o autor tenha usado a classificação A e B em termos de valor estético e que a classe A se refira aos filmes conhecidos como *filmes de arte*, e a classe B àqueles mais ordinários, produzidos para gerar grandes bilheterias como os *blockbusters* americanos, diríamos que os filmes da classe A são mais “valiosos” que os filmes da classe B. Se o que Adorno afirma é verdade, então devemos considerar o seguinte: geralmente os cinéfilos e

---

<sup>1</sup>A significação social do filme, mesmo em seu aspecto mais positivo – e justamente nele – revela-se impensável sem esse seu lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor de tradição e herança cultural (BENJAMIN, 2013, p. 35).

Graduando do Curso de Bacharelado em Filosofia da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Brasileiro, residente em Santa Maria-RS, email: [gp.ravazi@hotmail.com](mailto:gp.ravazi@hotmail.com)

pessoas que possuem maior intimidade com os filmes, apreciam estas duas classes de cinema. Porém, dentro da própria produção de *blockbusters* encontramos filmes memoráveis, e neste sentido as “obras de mestres” não são privilégio da classe “mais elevada”. Em termos econômicos, a demanda por filmes que geram diversão, como é o caso dos *blockbusters*, é muito maior do que a demanda por filmes de arte. Desse modo, arrisco-me a dizer que o grande volume das produções cinematográficas é gerado exatamente do modo como Adorno descreve. Uma gigantesca produção de filmes praticamente iguais. Logo, o fato de haver poucos filmes realmente memoráveis deve-se, principalmente, a este fator econômico. Aquela pequena parcela de filmes que merecem uma atenção mais do que passageira estaria mais perto do ideal cinematográfico defendido por Benjamin.

O cinema nasce em um período de crise artística. Afirma-se como arte em um período em que a própria *Arte*, com letra maiúscula, estava em questão. Evolui de simples reprodução da realidade para arte revolucionária em um espaço de poucos anos. Populariza-se constituindo um mercado sempre em expansão. As inesgotáveis possibilidades das técnicas cinematográficas fazem do cinema o meio de expressão artístico mais versátil que já existiu. Capaz de produzir obras de arte inesquecíveis e filmes descartáveis vistos apenas como uma fonte rápida e barata de entretenimento e diversão. Porém, mesmo os filmes “baratos” carregam uma mensagem, que em muitos casos é opressora, como mostrado por Benjamin e Adorno. Por esse motivo, é preciso uma conscientização<sup>2</sup> por parte do espectador de cinema sobre os produtos que consome. Não com o objetivo de evitá-los, mas sim para refinar o “gosto” pelo cinema a fim de desfrutar, com ainda mais prazer, aqueles filmes que de fato merecem ser lembrados e não se deixar levar pela frivolidade do, infelizmente comum, princípio: “um filme só é bom se ele me diverte”.

---

<sup>2</sup> Neste artigo não elaborei as formas dessa conscientização, mas como esta é uma pesquisa em andamento esta questão poderá ser abordada em um trabalho futuro.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. Trad. Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KEMP, P. **Tudo sobre cinema**. Trad. Fabiano Morais. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2008.