

Rodolfo Eduardo Scachetti

“Olhe bem mais de perto: Beleza Americana e A Personalidade Autoritária em foco.”

Dissertação apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob orientação do Prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos.

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em ____ / ____ /2006.

BANCA

Prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos - Unicamp (Orientador)

Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai - Unicamp

Profa. Dra. Iray Carone - USP

Prof. Dr. Fernando Antônio Lourenço – Unicamp (Suplente)

MARÇO / 2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

Sca19o

Scachetti, Rodolfo Eduardo.

Olhe bem mais de perto : beleza americana e a personalidade autoritária em foco / Rodolfo Eduardo Scachetti. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006.

Orientador: Laymert Garcia dos Santos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969. 2. Percepção (Filosofia). Cinema - Estados Unidos. 3. Cinema - Apreciação. 4. Cinema - Estética. 5. Teoria crítica. I. Santos, Laymert Garcia dos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto De Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

DEDICATÓRIA

**Aos meus pais e à minha avó que, sempre confiantes, deixaram-me escolher;
A Vanina, motivada e inteligente.**

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas colaboraram para que este experimento fosse possível. A primeira a quem desejo agradecer com entusiasmo é o professor Fernando Antônio Lourenço. Sem ele, este trabalho simplesmente não existiria. Sua generosidade é, como poucas coisas na vida, uma unanimidade. É verdade que muito do que eu presenciei em suas aulas, só pude entender mais tarde. Ter mais o que tentar compreender é o que me motiva a continuar.

Ao meu orientador, o professor Laymert Garcia dos Santos, e à sua esposa Stella Senra, também devo muito, na medida em que, ouvindo-me, contribuíram decisivamente e em tempo para a viabilização deste ensaio. O professor Laymert me fez calçar as "sandálias de magneto" de que eu precisava.

Agradeço também ao professor Mauro L. Rovai, de quem ouvi e li as coisas mais interessantes. Julgo que encontrei o professor Mauro e seu curso de "Sociologia e Cinema" na hora certa, pois pude sentir, a partir de então, que não estava tão isolado.

Destaco o financiamento do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e o apoio dos funcionários do IFCH, fatores indispensáveis para qualquer pesquisa.

A todos aqueles que contribuíram, contando a própria experiência ou fazendo comentários, também uma menção muito carinhosa: são eles os professores Josué Pereira da Silva e Wenceslao M. Oliveira e as professoras Ivanete B. P. de Almeida e Rosana Monteiro. Com Ivanete, cujos laços remontam à minha infância e ultrapassam qualquer relação estritamente acadêmica ou profissional, selei a cumplicidade daquele que está remando na mesma direção.

Muito positivas foram, ainda, as falas dos amigos, dentro e fora da Unicamp. Destaque para a turma de Mestrado em Sociologia de que fiz parte, bem como aos amigos vitalícios do curso de literatura francesa, em especial a inspiradora professora Marisa Rossetto, e do intercâmbio de grupos de estudo, brasileiros e franceses. Desconfiado de que andei com as palavras, hoje estou convencido de que, às vezes, precisamos mesmo ser acariciados por elas.

Agradeço, ainda, por todo o carinho dos integrantes do *Alfred Castle*, Jair, Rita, Dennis e Kátia, que me integraram a seu castelo.

Finalmente, obrigado à **Pequena**, a quem, ao lado dos meus pais Tito e Fátima e da avó Adélia, dediquei esta pesquisa, pela contribuição, sempre rigorosa, de ter me desafiado com suas leituras, fechando-me um pouco mais os olhos, de modo que eu pudesse buscar olhar, como Adorno, para a própria felicidade.

« Mais – de même qu’au voyage à Balbec, au voyage à Venise que j’avais tant désirés – ce que je demandais à cette matinée c’était tout autre chose qu’un plaisir: des vérités appartenant à un monde plus réel que celui où je vivais, et desquelles l’acquisition une fois faite ne pourrait pas m’être enlevée par des incidents insignifiants, fussent-ils douloureux à mon corps, de mon oiseuse existence. Tout au plus, le plaisir que j’aurais pendant le spectacle m’apparaissait-il comme la forme peut-être nécessaire de la perception de ces vérités »

Marcel Proust – À l’ombre des jeunes filles en fleurs

SINOPSE

Nesta dissertação foram colocados em foco a pesquisa coletiva “A Personalidade Autoritária”, da qual participou Theodor W. Adorno, e o filme “Beleza Americana”, escrito por Alan Ball e dirigido por Sam Mendes. Objetivou-se percorrer os movimentos do olhar no trabalho sociológico, bem como no produto audiovisual, tendo em vista a primazia histórica do sentido visual no ato de conhecer na cultura ocidental. Buscando destacar a experiência estética do pensamento durante a escritura, apagada na tradição sociológica positivista, interessou seguir o registro de um olhar que, manifesto em outros filmes realizados nos EUA, moveu-se fundamentalmente entre tipos de diagnósticos, de possibilidades ou impossibilidades de superação e de acomodação do *american way of life*. Finalmente, a expectativa foi dirigir a atenção ao quadro mais abrangente das disposições epistemológicas da Teoria Crítica e de suas especificidades no campo do pensamento social.

ABSTRACT

In this dissertation the collective research "The Authoritarian Personality", in which Theodor W. Adorno has participated, and the movie "American Beauty", written by Alan Ball and directed by Sam Mendes, have been brought into focus. The aim was to pursue the movements of looking in the sociological work and in the audiovisual product as well, considering the historical primacy of visual to the act of knowing in western culture. Trying to put in relief the aesthetics experience of thinking during the writing, excluded from the positivist sociological tradition, the intent was to follow the register of looking that, manifested in others movies produced in the USA, moved basically among kinds of diagnosis, victory possibilities or impossibilities and arrangement of the american way of life. Finally, the expectation was to drive the attention to the larger frame of the epistemological dispositions of Critical Theory and its particularities in the social thinking field.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	xv
----------------------	-----------

ABERTURA: Para o quê e como olhar bem de perto?

Origens.

1. O percurso, o projeto	19
2. O problema da pesquisa	21

Corte.

1. Aspectos metodológicos	23
2. Rumo ao não-gasto	28
3. Arte e ciência	32

PARTE I

Os Testes de Apercepção Temática na Personalidade Autoritária e em Beleza Americana.

1. Plano-seqüência A. TAT em TAP	37
2. Plano-seqüência B. TAT em Beleza Americana	42

PARTE II

O Olhar na Personalidade Autoritária e a posição de Adorno.

1. Abertura: à primeira vista	55
2. Plano-seqüência A. O coronel Fitts e a figura autoritária de TAP	56
3. Plano-seqüência B. A Escala F: o coração de TAP	68
4. Plano-seqüência C. Fitts e a Escala F	72
5. Plano-seqüência D. Teoria, instrumentos de pesquisa e o olhar crítico: campos e extra-campos	76
6. Plano-seqüência E. Olhar sobre Adorno	99

PARTE III

Cinema e Doença Social.

1. Plano-seqüência A. A infelicidade que aflora na sociedade norte-americana: "Beleza Americana" e "Magnólia"	103
2. Plano-seqüência B. Cinema e testes de apercepção temática: a trilha sonora.....	123

IMAGENS FINAIS

Pensamento Social e Cinema.

1. Plano-sequência A. Ajuste do foco131
2. Plano-sequência B. Teoria Crítica e regime estético132
3. Plano-sequência C. Olhe bem mais de perto138

NOTA SOBRE A TRADUÇÃO E AS CITAÇÕES141

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. *Bibliografia Básica*143
2. *Imagem, Cinema e Estética*145
3. *Bibliografia de Apoio*148
4. *Artigos de Jornais e Revistas*150
5. *Documentos Eletrônicos*152
6. *Filmes Citados*155

PRÓLOGO

É necessário advertir: o que se lerá a seguir é fruto de um experimento.

Freqüentemente, o pesquisador é solicitado a versar sobre aquilo que faz; mas o que coloca em ação e o que pretende e percebe como seu produto nem sempre coincidem. Penso que o Mestrado é o primeiro momento para tentar lidar com essa dificuldade e com o “Outro da razão”¹. Nesses processos dialógicos, acredito que a percepção do pesquisador deva dar conta de dois movimentos, que se comunicam: 1. tendo alguma clareza do cerne do próprio trabalho, deva divulgar seus pontos principais e 2. abrindo-se aos olhares externos, retroalimentar a investida.

Refiro-me à importância de ter “alguma clareza” acerca do cerne do próprio trabalho, já que isso não me parece algo fácil, apesar de condição fundamental da execução de um projeto. Ajustar o foco do “olhar da pesquisa”, transformando um tema em problema, não é, definitivamente, algo evidente, como pude sentir. Tenho suposto que um projeto realizado no nível de Mestrado possa ser melhor sucedido caso, como resultado, gere um bom esboço de problema que perdure como foco de atenção. A ilusão de que a “solução” foi encontrada torna, freqüentemente, descartável o pensamento. Minha sensação é a de agora ter, ao final da dissertação, melhores condições de continuar traçando hipóteses ou relações a serem ainda percorridas. Nas palavras bem-humoradas do professor Josué Pereira acerca da minha pesquisa, na época em desenvolvimento, “...você está tateando. Contar essa experiência seria, por si só, algo válido”, lê-se um pouco o modo como também passei a ver as coisas. Por motivos óbvios, apresentados ao longo da exposição, trocaria apenas o “tateando” pelo “olhando”...

Em um dos momentos nos quais tive a chance de tratar da pesquisa, entre companheiros de curso, fui surpreendido por um colega que me perguntou, enquanto eu tratava da forma de exposição do pensamento na sociologia, para quê servia conceber uma sociologia que se apresentasse por meio do contágio de outras linguagens, como a do cinema. Ele parecia tentar buscar uma justificativa, como se quisesse me perguntar: “...em quê, afinal de contas, a sua sociologia visual ajuda na minha problemática sindical?”. A

¹ Expressão utilizada por Joel Anderson. Cf. ANDERSON, J. “A opressão invisível”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 jun. 2001. Caderno Mais! p. 12.

objeção, marcante, estimulou-me a mergulhar com mais vigor nas obras de Adorno, o qual, como se sabe, não deixou como testamento uma teoria da sociedade, mas, talvez não por acaso, destacadamente uma teoria estética².

Outros comentários marcantes que recebi estiveram centrados na escolha do filme “Beleza Americana” como objeto, solicitando suas razões. Elas devem existir, afinal de contas... Muitos questionaram: “não seria mais lógico tratar de sociologia e cinema através dos filmes documentais?” Bom, agora, no final do trajeto, realmente não estou convencido de que o cinema documental levaria a uma outra pesquisa. Talvez eu pudesse responder a isso com outra questão: será mesmo que o *gênero* daria conta das diferenças entre, para ficar somente no contexto norte-americano recente, filmes como “Tiros em Columbine” e “Elefante”³? Desconfio que a noção de documental não é singular diante do cinema como prática estética, a ponto de levar minhas análises a caminhos diametralmente opostos aos percorridos.

Além dessas objeções e comentários, que verdadeiramente foram excelentes fontes de reflexão e retroalimentação sempre que divulguei as principais aspirações do meu experimento, fui ainda acariciado com palavras que se fixaram em mim solidamente, como: “Nossa, adoraria também ter pensado isso tudo!”.

A meu turno, adoro sentir que meu ensaio se justificará se lançar alguma luz sobre as formas particulares, do pensamento social e do cinema, de que escolhi tratar, e se chegar, a partir delas, a atingir enquadramentos um pouco mais panorâmicos. Sei que não deixarão de ser, contudo, enquadramentos, mas talvez apontem para algo de universal em sua particularidade.

Não há dúvidas de que, ao lado dessas *formas do pensar*, destaco a importância dos conteúdos dos quais trato na exposição. Impossível negar que a motivação de retomar a discussão sobre autoritarismo e preconceito, fundante da obra revolucionária mas um pouco esquecida “A Personalidade Autoritária”, tenha tido contribuição da própria história recente. Esta, dinâmica, viu ampliada, por um lado, uma figura de democratização, como no caso brasileiro pós-ditadura militar, considerando-se, claro, todas as suas limitações,

² Ver, a esse respeito, o seguinte trabalho: WIGGERSHAUS, R. **A Escola de Frankfurt**: história, desenvolvimento teórico, significação política. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

³ Direções, respectivamente, de Michael Moore e de Gus Van Sant.

enquanto, por outro, presenciou a reeleição do Sr. George W. Bush para a presidência dos EUA.

Autoritarismo e preconceito podem ainda ser encontrados nos mais diversos processos sociais. Uma grande inovação da perspectiva da Teoria Crítica parece ter consistido justamente em buscar no nível da percepção elementos que contribuíssem para a compreensão de sua origem e reprodução no seio das sociedades humanas. Mas, disso decorreu o seguinte: o pensamento social e a ciência não poderiam mais ser deixados em um terreno purificado; ao contrário, era necessário reconhecer que estavam também sujeitos aos problemas perceptivos característicos da modernidade. Adorno produziu consciente disso. Nesse sentido, acredito, como Adorno, que não é possível tratar dos conteúdos descolados de uma forma a que, no caso específico da sociologia inaugural, foi atribuído o paradoxal papel de se auto-obliterar.

É isso o que tenho visto quando olho. Dialogar, como têm feito outros pesquisadores no Brasil, com “A Personalidade Autoritária”, significa, para mim, tentar aquecer novamente o debate sobre a perspectiva crítica, reconhecendo que percepção e forma integram o fazer sociológico. Assistir às cenas recentes de destruição em Nova Orleans e em Paris parece indicar que o tema dos problemas perceptivos continua muito atual e que, talvez por essa razão, o “vamos acabar com eles” cada vez menos precisa ser escondido na política.

INTRODUÇÃO: Para o quê e como olhar bem de perto?

*Em geral, com o aumento de cultura, os efeitos de longa-distância dos sentidos se tornam mais fracos e seus efeitos locais, mais fortes; nós nos tornamos não só limitados visualmente, mas sensorialmente em geral; ainda que nessas curtas distâncias nós nos tornemos muito mais sensíveis.*¹

Fade In

Abertura

1. O percurso, o projeto

Dizer do problema da pesquisa sem mencionar a grande dificuldade em delimitá-lo seria perder uma dimensão importante do percurso. Imaginado inicialmente como possibilidade de investigar os fundamentos epistemológicos do conhecimento sociológico com base na relação percebida entre "A Personalidade Autoritária"² e o filme "Beleza Americana"³, o projeto foi estruturado de maneira um tanto ambiciosa e, conseqüentemente, frágil. Envolvia a hipótese básica de a sociologia visual trazer em si as condições para, a partir do uso da imagem (ou do audiovisual, especificamente), problematizar a constituição do conhecimento sociológico. Mas de qual conhecimento? De que matiz ou tradição teórica? Nada disso estava proposto com clareza, um problema comum aos projetos que carecem de amadurecimento. Por mais que parecesse instigante a

¹ SIMMEL, G. "Culture of interaction: sociology of the senses". In: **Simmel on Culture: selected writings**. London: SAGE Publications, 1997. p. 119. *In general, with the increase in culture, the long-distance effects of the senses become weaker and their local effects become stronger; we become not only short-sighted but short-sensed in general; yet at these short distances, we become that much more sensitive.*

² FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.) **The Authoritarian Personality**. New York: Science Editions, 1964.

³ Produção de 1999 da Dreamworks, com roteiro de Alan Ball e direção do estreante Sam Mendes.

investigação do uso crítico da imagem no discurso sociológico (novamente, em qual discurso?), como uma maneira diferenciada de gerar conhecimento acerca das realidades sociais, seria difícil conceber uma abrangente crítica à sociologia, heterogênea e multifacetada, a partir de uma disciplina ou sub-disciplina aparentemente heterogênea, de fundamentação e institucionalização restritas e, ironicamente, de pouca visibilidade nos domínios sociológicos⁴.

Dessa forma, transformou-se verdadeiramente o problema da pesquisa em um problema. Só a volta às origens do projeto poderia dar-lhe um novo encaminhamento. Como na busca por um endereço em um bairro desconhecido. Depois de avançar em ruas escuras e nunca visitadas, o melhor a fazer pareceu ser voltar ao ponto de partida, dirigindo o olhar sobre a construção mesma de um problema de pesquisa que fosse exequível no contexto em que estava inscrito.

Resistência, espanto e fascinação causou a percepção de que o endereço buscado, na verdade, não existia; ao menos, não ainda. Deveria ser “simplesmente” criado. Tirando o foco da *imagem*, pensada inicialmente como a melhor maneira de construir tal problema, o *insight* original foi revisitado na procura por um novo foco: (d)o próprio *olhar*.

Se, inicialmente, a pretensão era aprofundar a relação percebida entre filme e obra sociológica, para discutir, a partir do próprio cinema e da pouco expressiva sociologia visual, o estatuto da imagem no seio da produção sociológica, a constatação de que tal caminho havia se tornado extremamente longo possibilitou que se olhasse bem de perto para "A Personalidade Autoritária" e, simultaneamente, para “Beleza Americana”. A dificuldade de pensar sobre “o conhecimento sociológico” e “o cinema”, nos contornos imprecisos do projeto de pesquisa inicial, não provocou, de qualquer modo, a negação dos objetos de atenção. Tratava-se de continuar tentando olhar para eles, em sua relação, mas a partir de outro patamar e, destacadamente, cuidando para que esse movimento do olhar não fosse apagado na operação e em sua apresentação.

⁴ As mais importantes discussões sobre a sociologia visual parecem estar concentradas nos EUA e na Inglaterra. No Brasil, seu conhecimento é muito limitado. Há uma associação internacional de sociologia visual (*International Visual Sociology Association – IVSA*), mas, se comparada a áreas de maior tradição (como a sociologia da cultura), essa sub-disciplina pode ser considerada incipiente e de baixo *status* acadêmico. Cf. PROSSER, J. “The Status of The Image Based Research”. In: **Image Based Research: a sourcebook for qualitative researchers**. Falmer Press: UK. March 1998. Disponível em: <http://edu.leeds.ac.uk/~edu-jdp/image/chap7b.html> Acesso em: 23 mai. 2005.

2. O problema da pesquisa

É possível perceber de forma cristalina a ligação temática entre “Beleza Americana” e “A Personalidade Autoritária”. O filme do final da década de 1990 traz como um de seus personagens um oficial da marinha aposentado, o coronel Fitts. Sua trajetória está repleta de comportamentos abertamente autoritários. A obra, por sua vez, foi elaborada por uma equipe multidisciplinar de pesquisadores⁵ que, juntamente com Theodor W. Adorno, buscou identificar tendências autoritárias em membros da classe média branca norte-americana, para auxiliar na contenção de um possível refortalecimento do nazismo no pós-guerra. Dentre os grupos estudados, encontravam-se estudantes da escola de formação de oficiais da marinha e membros das associações de veteranos de guerra.

Para a realização dessa pesquisa, algumas técnicas foram utilizadas em conjunto. Considerando-se que “A Personalidade Autoritária” foi escrita no final da década de 1940 e editada primeiramente em 1950, foi inovador o cruzamento entre os métodos tradicionais da Psicologia Social, as contribuições da teoria da personalidade da Psicanálise e os avanços da Estatística - para que, por fim, fossem possíveis análises sociológicas. Além de questionários aplicados, entrevistas realizadas e escalas de medição obtidas, uma técnica em particular merece destaque, por envolver o olhar: o Teste de Apercepção Temática (TAT).

A pesquisadora Betty Aron, integrante da equipe, produziu um capítulo exclusivamente sobre o TAT. Ela afirma que o teste foi desenvolvido no campo da psicologia em 1934 por Christina D. Morgan e Henry A. Murray, e que se trata:

*...de uma série de figuras ambíguas, sobre cada qual o sujeito é solicitado a contar uma história. Presume-se que ao descrever os personagens representados, ao destacar suas ações e os estímulos que os afetam, o sujeito indiretamente conta algo sobre si próprio.*⁶

⁵ Fundamentalmente vinculados ao *Berkeley Public Opinion Study*, da Universidade da Califórnia.

⁶ FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.), *op. cit.*, p.489. *...of a series of ambiguous pictures, about each of which the subject is asked to tell a story. It is assumed that in describing the characters depicted, in setting forth their actions and the stimuli which affect them, the subject indirectly tells something about himself.*

Essas imagens estão reproduzidas no capítulo XIV da obra, intitulado "O Teste de Apercepção Temática". Em todas elas, há situações ambíguas envolvendo pessoas.

A ligação temática entre "A Personalidade Autoritária" e "Beleza Americana" não reserva espaço para o elemento da ambigüidade, que configura, portanto, o princípio de funcionamento do TAT. Mas esse elemento não está ausente de um movimento do filme, de que destacadamente participa o coronel Fitts, figura exemplar do *homo autoritarius*⁷, fundamental na definição do problema desta pesquisa: o de revelação de desejos⁸ que residiam em um nível psíquico inconsciente do militar. São construídas, ao longo de "Beleza Americana", situações que podem ser comparadas a um TAT, pois os mecanismos através dos quais ambos se processam são idênticos. Dois personagens visitam o campo visual de Fitts (ou seja, são "freqüentemente vistos"), mantendo entre si relações ambíguas ao observador, tal como no TAT. Nesse sentido, a revelação de desejos ocultos do coronel pode ser pensada como o desfecho de um movimento que conduz seu olhar, mas que também é por este último conduzido, em consonância a visitas constantes que podem ser tomadas como um TAT.

Ao redor dos movimentos do olhar, como o acima introduzido, gravitam o problema desta pesquisa e seus desdobramentos, que consistem em: a partir do que Aron apresenta no capítulo XIV de "A Personalidade Autoritária", buscar identificar, em "Beleza Americana", as situações que envolvem o personagem Fitts e que podem ser consideradas um TAT. Uma vez em relevo esses momentos, interessa investir a atenção na obra sociológica, buscando percorrer o estatuto do próprio olhar nesse estudo, considerando-se seus campos e extra-campos, a proximidade da figura fílmica de Fitts, a tradição metafísica e fenomenológica do olhar comparativamente ao "olhar crítico" e, finalmente, as marcas de Adorno como pensador crítico. Em seguida, pretende-se tratar de "Beleza Americana", de sua forma de olhar para o *american way of life*, e dos TATs que o próprio filme porventura criaria ao espectador. Para isso, a intenção é confrontá-lo sobretudo com "Magnólia"⁹, realizado no mesmo período. Por fim, espera-se colocar pensamento social e estética em

⁷ Max Horkheimer trata, no prefácio à obra "A Personalidade Autoritária", do tipo autoritário de homem como um novo tipo antropológico. O conceito de "personalidade autoritária" havia surgido, na verdade, em estudos precedentes realizados pelo Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, de que Horkheimer participara. Cf. HORKHEIMER, M. **Autoridade e Família**. Lisboa: Àpáginastantas, 1983.

⁸ A noção de desejos inconscientes está sendo utilizada aqui no mesmo registro em que aparece em "A Personalidade Autoritária", cuja influência da teoria psicanalítica freudiana é explícita.

⁹ "Magnólia" foi dirigido por Paul Thomas Anderson.

contato, explorando a dimensão estética do pensamento crítico contraposta à purificação positivista, a partir de uma necessária, ainda que discreta e experimental, abertura de foco.

Isso forma, portanto, três seqüências analíticas mais as imagens finais, precedidas por um corte nesta abertura, no qual a proposta é a de discutir aspectos metodológicos suscitados por essa proposição geral.

Corte.

1. Aspectos metodológicos

Exposto e, na verdade, recriado o percurso que deu origem ao problema da pesquisa, tratar da perspectiva de análise significa apontar para a forma como ele será percorrido e apresentado. Mas, seguramente, investir em direção a qualquer dos trabalhos de Adorno, respeitando minimamente o conjunto de sua obra, significa, antes de mais nada, encontrar uma *forma* que não viole o pensamento; seja aquele que se esboça e se esforça na expectativa de dialogar com o autor, ou ainda, fundamentalmente, o do próprio filósofo.

Adorno considerava que na forma ensaística seria possível encontrar os elementos privilegiados para a reflexão, impressão que partilhava com outros pensadores da chamada Escola de Frankfurt¹⁰. E essa predileção pelo ensaio e por formas que poderiam ser chamadas de "mais soltas" já expressaria um programa de estudos, sobre o qual se fundava uma relativa identidade, em meio às diferentes orientações individuais constitutivas do Instituto de Pesquisa Social alemão.

Isso significa que, considerando-se essa forma de exposição mais livre, a necessidade do método de análise estaria excluída? Parece que não exatamente. Um acompanhamento mais cuidadoso do pensamento de Adorno permite perceber sua

¹⁰ O rótulo Escola de Frankfurt gerou polêmicas acerca de sua validade. Em síntese, refere-se ao grupo de pensadores alemães ligados ao Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, cuja proposta foi discutida em inúmeros trabalhos. Para uma introdução ao tema que leve a outros comentadores, ver NOBRE, M. **A Teoria Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

particularidade, seu não-aprisionamento em definições restritivas ou em um *a priori*. Se há um *a priori*, ele consistiria, em Adorno, na negação de qualquer *a priori* de caráter metodológico. Para a tradição da Teoria Crítica, a que Adorno se vinculou e cujas bases o filósofo Max Horkheimer lançara em seu trabalho-manifesto¹¹, não se trataria pura e simplesmente de negar o pensamento sistemático acompanhado de seus rígidos pressupostos, fosse ele de matiz positivista ou, até mesmo, hegeliano-marxista. A questão central, que aparece particularmente em Adorno, poderia ser sintetizada na imagem, proposta pelo próprio autor, de que o ensaio "procede, por assim dizer, metodicamente sem método".¹² É esse o registro que tornaria possível ao pensamento almejar o verdadeiro. Nessa direção, Adorno afirma, em conjunto com o próprio Horkheimer:

*Se o pensamento não se limita a ratificar os preceitos vigentes, ele deverá se apresentar de maneira ainda mais segura de si, mais universal, mais autoritária, do que quando se limita a justificar o que já está em vigor. Não há o destaque no original.*¹³

Parece ser nesse sentido que Gabriel Cohn destaca o caráter secundário, na obra de Adorno, de textos propriamente metodológicos¹⁴, já que o método não viria antes, constituindo bases sobre as quais a reflexão pudesse, bem ao gosto positivista, seguir seu rumo com segurança. Ao contrário, vista como experimento, a investida do pensamento (na forma ensaística) ocorreria no próprio processo, metódico, da abertura à experiência, cuja especificidade se percebe quando Adorno afirma que "a rigor, o pensador nem sequer pensa, mas se torna palco de experiência espiritual sem desfiá-la toda".¹⁵

Nessa perspectiva, é possível agora reapresentar o problema geral desta pesquisa: o argumento trazido a esta tentativa de formar um "palco" se constitui em percorrer relações entre os sentidos (destacadamente o olhar) e o pensamento, nas formas de exposição sociológica de "A Personalidade Autoritária" e exposição cinematográfica de "Beleza

¹¹ Cf. HORKHEIMER, M. "Teoria Tradicional e Teoria Crítica". In: Coleção **Os Pensadores**, São Paulo: Abril Cultural, 1975. pp. 125-162

¹² ADORNO, T. W. "O Ensaio como Forma". In: COHN, G. (org.). **Theodor W. Adorno: sociologia**. São Paulo: Ed. Ática, 1986. p. 177.

¹³ Cf. ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. *apud* NOBRE, M. *op. cit.*, p. 63.

¹⁴ COHN, G. "Introdução". In: COHN, G. (org.). **Theodor W. Adorno: sociologia**. São Paulo: Ed. Ática, 1986. p. 25.

¹⁵ Cf. ADORNO, T. W. (1986d) *op. cit.*, p. 177.

Americana”, sem permitir que se apague o fato de que está pressuposta, necessariamente, uma dimensão auto-reflexiva e também estética neste procedimento. Dito de outra forma, se há algo metódico que orienta esta pesquisa é seu reconhecimento de que não se pode fugir dos sentidos e da forma no pensar; ainda que, aos primeiros, pareça não ser desejável atribuir uma posição privilegiada e absoluta, e, à segunda, pareça não ser preciso ligar a “pureza”. Por essas razões, a expectativa é de deixar que o cinema contamine, com suas formas de inteligibilidade diferenciadas, o empreendimento que a sociologia positivista buscou purificar¹⁶.

Reflexões correlatas, envolvendo as conseqüências epistemológicas dos movimentos do ver e do olhar apreendidos à luz do filósofo Maurice Merleau-Ponty, percorrem experimentalmente o trabalho de Sérgio Cardoso:

Dizíamos há pouco que o olhar pensa, que testemunha a visão como interrogação. Mas esta formulação arrisca ainda sugerir a segmentação ingênua dos pólos da visão. Devemos, então, corrigi-la e livrá-la desta suspeita, pois compreendemos que não é o olhar que põe questões ao mundo (comprometendo seu continuum – caótico ou ordenado – pela interrogação), como não é o mundo que na sua positiva finitude e descontinuidade as impõe ao olhar. Talvez devêssemos dizer que "o mundo se pensa", se compreendemos que ele é sempre internamente aerado e fermentado pelo pensamento, constantemente escavado - como região do sentido – pela penetração do olhar.¹⁷

Ainda que inegáveis as diferenças a que pode levar o pensamento de inclinação merleau-pontyana de Cardoso, apontando para uma recusa da metafísica¹⁸, que em Adorno ganha outros contornos - mais propensos a integrar, em um mesmo empreendimento gnosiológico, o fenomenológico e o metafísico -, há algo que parece ligar as noções de que "o mundo se pensa" e de que o pensador "se torna palco de experiência espiritual": ambas, à

¹⁶ Acompanhar aprofundamento dessa discussão nas “Imagens Finais”, no item “2. Plano-sequência B. Teoria Crítica e regime estético.”

¹⁷ CARDOSO, S. “O olhar viajante (do etnólogo)”. In: NOVAES, A. et al. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 350.

¹⁸ O “anti-racionalismo” de Merleau-Ponty diante da crítica ao Esclarecimento que promove Adorno e Horkheimer mereceria um estudo aprofundado, caso ele ainda não tenha sido realizado. Por sinal, estudiosos da Teoria Crítica indicam a carência desse diálogo com a filosofia francesa, quando afirmam que a atual “geração”, representada sobretudo pelo diretor do Instituto de Pesquisa Social, o filósofo Axel Honneth, tem-se, diferentemente, esforçado para promover essa aproximação. Cf. ANDERSON, J. “A opressão invisível”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 jun. 2001. Caderno Mais! pp. 8-13. e GASILI FILHO, J. “Escola de Frankfurt. A nova geração”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 jun. 2001. Caderno Mais! pp. 4-7.

sua maneira, valorizam o processo do pensamento enquanto se desdobra e se move, essencialmente percebido como *experiência*.

Desse modo, parece possível aproximar as reflexões epistemológicas de Cardoso ao pensamento adorniano. A noção de *projeção* ou *falsa experiência*, uma das chaves dos achados de "A Personalidade Autoritária", discutida na Parte II deste trabalho, desenvolvida já na "Dialética do Esclarecimento", parece abrir caminho para a confrontação entre o estatuto do olhar, investigado por Cardoso, e os elementos fundamentais das linhas de força mais marcantes da reflexão de Adorno. Veja-se, por exemplo, o que afirma Cohn sobre a recusa adorniana do princípio da identidade, caro à tradição do pensamento sistemático:

O caminho entre o dado ideológico singular e as características mais gerais da totalidade social é, portanto, linear, imediato. Só que essas características gerais da totalidade social são também as mais abstratas, menos propícias à experiência diferenciada e nova. (...) Em suma, a ideologia é o processo que assegura o primado do geral abstrato e formal sobre o particular concreto e substantivo, da identidade sobre a diferença. Criticar a ideologia implica assumir o partido da diferença, da particularidade, contra a primazia da identidade e da generalidade.¹⁹ - Não há o destaque no original.

Por sua vez, Cardoso diz que o olhar:

Não pressupõe qualquer unidade, afasta toda identidade prévia, seja do mundo ou do sujeito. Por isso nos enreda no tempo (o Mundo não nos é dado), e nos desperta do nosso sonho mais primitivo, aquele de "ver o mundo" (em que, afinal, antes de tudo sonhamos – verdadeiro Kindertraum! – nossa própria identidade).²⁰ - Não há o destaque no original.

Duas coisas despertam a atenção durante esse movimento de confrontação. A primeira delas é o componente da semelhança entre o que Cardoso apresenta acerca do olhar e o pensamento adorniano acerca do não-idêntico, destacado por Cohn. A segunda delas é o componente da linguagem envolvida, necessariamente, nessa aproximação. Adorno não se cansou de buscar diferenciar a "ordem das coisas" da "ordem das idéias",

¹⁹ COHN, G. *op. cit.* p. 12.

²⁰ CARDOSO, S. *op. cit.* p. 351.

segundo ele, um engodo que remonta a Spinoza²¹. Em sua "Dialética Negativa", o filósofo afirma:

*Mas a parcela constitutiva da linguagem integrando a verdade não estabelece uma identidade entre verdade e linguagem. A prova do poder da linguagem é que expressão e coisa serão separadas na reflexão. A linguagem se torna uma medida da verdade apenas quando nós estamos conscientes da não-identidade de uma expressão diante daquilo que nós pretendemos dizer.*²²

Disso decorre algo imperativo: trazer a dimensão do olhar, tal qual Cardoso a propõe a partir de Merleau-Ponty, para perto de Adorno e de "A Personalidade Autoritária", exige maturação. Apressar-se na asserção de que o experimento filosófico e sociológico adornoiano estaria presidido pelo movimento do olhar, aquele que "afasta toda identidade prévia", seria equivalente a violentá-lo. Funcionaria como se tivesse sido encontrada, na semelhança que a linguagem apresenta diante de seus objetos de interesse, uma pré-existente chave explicativa. Essa violência residiria menos naquilo que ela afirma, uma especulação à primeira vista plausível, do que, propriamente, no modo abstrato que o faz. Estaria, por assim dizer, mais no plano da forma do que do seu conteúdo. A solução não residiria, no entanto, na pura e simples confrontação do abstrato com o empírico, como poderia parecer, cobrando-se do pensamento a evidência. Ao contrário, na perspectiva crítica, o real combate parece consistir em desqualificar o movimento paradoxal da busca cega pelo evidente, pelo reconhecível, por aquilo que se vê de novo e se cristaliza; movimento que, possivelmente, ocorre por medo de se perder, de escorregar pelas dobras que porventura o pensamento possa abrir, ou ainda, ao contrário, por pavor de se encontrar de verdade. Parece ser no nível da própria forma que a solução deveria ser buscada.

Essa, portanto, torna-se a expectativa do investimento formal deste projeto: abrir, sem medo, os sentidos, destacadamente o olhar, para a experiência do pensamento, necessariamente *duração*, que não seja aquela do reconhecimento, que escolhe a figura do sobrevôo, mas a do contato como meio de conhecer, que pressupõe a crítica imanente. No

²¹ Cf. ADORNO, T. W. (1986d) *op. cit.* p. 174.

²² ADORNO, T. W. **Negative Dialectics**. London: Routledge, 1973. p. 111. *But the constitutive share of language in truth does not establish an identity of truth and language. The test of the power of language is that the expression and the thing will separate in reflection. Language becomes a measure of truth only when we are conscious of the nonidentity of an expression with that which we mean.*

cinema, assim como na sociologia, os dois movimentos, sobrevôo e contato, são possíveis. Aqui, vale enfatizar, a expectativa é levar a cabo algo que caminhe justamente por uma fronteira entre essas formas, o cinema e a sociologia, de inteligibilidade da modernidade, que Jacques Rancière prefere chamar de “era estética”²³.

2. Rumo ao não gasto

Estar pronto para a abertura significa estar fechado para o que está pronto. Nessa direção, é necessário levar adiante a mesma recusa aos procedimentos totalizantes característica da Teoria Crítica, que engessam o pensamento e, mais do que isso, promovem um apagamento de sua forma de exposição. A perspectiva crítica, ao contrário, garante sua dimensão auto-reflexiva e auto-crítica. Assumir uma perspectiva exclusivamente metafísica, na qual se se reconhece possuidor de um olhar privilegiado e absoluto, equivaleria a escravizar a forma na esperança de que cumprisse seu papel em silêncio. Como se fosse atribuído a ela a tarefa de se auto-obliterar em face dos conteúdos tornados visíveis. Como se ela fosse idêntica à própria coisa de que trata e, portanto, irrelevante - um mero contorno. Ao contrário, o que fez a tradição crítica, negando a completude aparente do sobrevôo, foi justamente retomar a dimensão estética do pensar, considerada indissociável de sua execução que, processual, denotaria a verdade pelo incompleto, pelo fragmentado. Seguramente, essa retomada da forma estética do pensar esteve na base do grande interesse que pensadores críticos, como Walter Benjamin, demonstraram pelas práticas artísticas e, notadamente, pelo cinema, na busca pelo que Adorno chamou de não gasto²⁴.

Discutindo a tradição do pensamento científico, o pesquisador Mauro Rovai trata do novo a partir daquilo que denomina “pensamento responsável”, comparável ao pensamento sistemático de que falava Adorno:

²³ RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível**: estética e política. São Paulo: Ed. 34; Exo Experimental Org., 2005. p. 34.

²⁴ ADORNO, T. W. “Experiências científicas nos Estados Unidos”. **Palavras e Sinais**: modelos críticos 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. p. 165.

A tradição dos cientistas pode ter investido a figura do detetive que segue rastros para descobrir o “crime” mas, quero realçar, o detetive é o ser mais sem imaginação da face da terra: aquele que “descobre” algo já decretou sua fraqueza em ver no novo o já visto, em ver tudo com olhar da segunda vez. Quem descobre, na verdade, apenas achou o que estava procurando, como se o que estivesse procurando estivesse ali há tempos, à espera de que o descobrissem para o desnudamento das aparências rumo à essência da coisa.²⁵ - Não há o destaque no original.

Por isso, seguindo os passos de Rovai, o não gasto talvez pudesse ser pensado como o ‘ainda não-visto, o novo que se percebe quando é possível olhar’. Elevar, dessa forma, um problema de pesquisa, do nível do inicialmente visto a partir de uma obra sociológica e um filme - fruto do reconhecimento e do célebre *insight* - a um novo patamar, qual seja, de um estado que ainda possa reservar espaço à especulação²⁶, significa estabelecer uma relação que se abra ao olhar e, reciprocamente, um olhar que possa ser aberto diante dela²⁷, com todas as consequências propriamente epistemológicas de tal procedimento.

Se não fosse assim, se não houvesse o esforço rumo ao não gasto na ligação entre “A Personalidade Autoritária” e “Beleza Americana”, promover-se-ia uma análise meramente comparativa, ou seja, um exaustivo esquema de busca e confirmação próprio de um tipo de fazer sociológico pautado exclusivamente pelo olho, pressuposto na objeção que Adorno por tantas vezes ouviu nos EUA sobre suas análises: “Cadê a evidência?”²⁸ A evidência seria, nesse sentido, a causa desvendada de um fato que somente se percebe através das lentes de uma ciência que pressupõe identidade e totalidade.

Segundo Marilena Chaui²⁹, evidência, do latim *evidentia*, é a vidência perfeita, em síntese, o que distingue o verdadeiro. Mas a etimologia, rica que é, tomada como pedra filosofal, termina por conduzir ao já experimentado. Como se a análise que se ensaia sobre

²⁵ ROVAI, M. L. **Os saberes de si**. Memória, violência e identidade nos poemas de Álvaro de Campos. São Paulo: [s.n], 1995. p. 19.

²⁶ Por sinal, a ligação entre especular e olhar é inegável. Marilena Chaui afirma que “*espectator* (...) é capaz de voltar-se para o *especulandus* (a especular, a investigar, a examinar, a vigiar, a espiar)”. Cf. CHAUI, M. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES, A. et al. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 36.

²⁷ Como na clássica seqüência, em que uma navalha corta um olho, de “Um cão andaluz”, filme de Luiz Buñuel com argumento de Salvador Dalí. Realizado em 1929, ele inaugura o surrealismo no cinema.

²⁸ ADORNO, T. W. (1995). *op. cit.*, p. 140.

²⁹ CHAUI, M. *op. cit.*, p. 37.

sociologia e cinema devesse buscar a realização de um compêndio exaustivo das evidências que assegurariam que o Coronel Fitts é um tipo filmico exemplar das tendências autoritárias destacadas pelos testes de “A Personalidade Autoritária”. Ou ainda, como se sua trajetória devesse ser explicada à luz de TAP. Poderia ser isso. Talvez facilitasse o percurso. Mas é certo que o não gasto exige um pouco mais.

Ainda na trilha da etimologia e das metáforas sobre a visualidade e o novo, vale atentar para o que afirma a própria Chauí:

*Da raiz indo-européia weid, ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego eîdô exprime. Eîdô – ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, saber – e, no latim, da mesma raiz, video – ver, olhar, perceber – e viso – visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar.*³⁰

Ao que diz Chauí sobre o 'ver' ser 'olhar' para tomar conhecimento, podem ser acrescidas outras formulações, não exclusivamente de caráter etimológico, que esperam dar conta da relação entre ver e conhecer. Por exemplo, Bruno Snell, tratando da epistemologia grega, afirma: “Conhecimento (*eidenai*) é o estado de ter visto”³¹. Seria possível continuar: se é o estado de ter visto, trata-se mais de um reconhecer do que propriamente de um conhecer. Rovali, a seu turno, trata de poesia e propõe: “Ver é ter visto, dizia Bernardo Soares-Fernando Pessoa, ou seja, tudo que é visto é passível de ser **reconhecido** e, não, **conhecido**.”³².

Resta, diante disso, a questão: se o movimento do ver não traz em si as condições de chegar ao não gasto, onde ou em quê elas poderiam ser encontradas? Cardoso lança alguma luz:

Com o olhar é diferente [comparado ao ver]. Ele remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo nesta ação a espessura da sua interioridade. Ele

³⁰ *ibid* p. 35.

³¹ SNELL, B. **The discovery of the mind**: the greek origins of european thought. Oxford: [s.n], 1953, p. 198. *apud* JAY, M. **Downcast Eyes**: the denigration of vision in twentieth-century french thought. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1993. p. 24. *Knowledge (eidenai) is the state of having seen.*

³² ROVALI, M. L. *op. cit.*, p. 32 nota 31.

*perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo), como intento de “olhar bem”.*³³ - Não há os destaques no original.

Sem o peso daquilo que Adorno chamou de “uma ciência pedante que deve dar conta de cada um de seus passos”³⁴, é possível, então, solicitar ao olhar que atue na busca pelo novo, na medida em que ele parece contribuir para que o “percebedor” volte ao processo de percepção³⁵, após ter vivido em um mundo purificado pelo pensamento sistemático. Ainda que não haja razões para supor que, no processo de retomada da capacidade de ter experiência, os outros sentidos possam se ausentar³⁶, há, no entanto, elementos suficientes que atestam a primazia da visão quando a questão é conhecer³⁷. Se a própria noção de teoria, tão cara ao pensamento filosófico e científico ocidental, é, em sua origem etimológica, visualmente orientada³⁸, parece fazer sentido que se busque um “olhar bem de perto” para conhecer, como no *appeal* publicitário de “Beleza Americana”, que Jonathan Romney³⁹ questionou. Afirmando não haver muito no filme que encontre os olhos, o crítico abriu mão de tentar olhar. O problema, difícil de reconhecer, já que não é evidente⁴⁰, mas possível fonte de conhecimento, já que pode ser olhado, é que os olhos talvez devessem estar um pouco fechados para que se pudesse efetivamente olhar. E essa parece ser seguramente uma questão de grande interesse sociológico, na medida em que possibilita pensar sobre um objeto que é duplo, filme e obra sociológica, e sobre o próprio pensamento, que, na trilha de reconstituir o sujeito percebedor e “mergulhar no mundo temporal do sentido”⁴¹, atribui a si essa tarefa.

³³ CARDOSO, S. *op. cit.*, p. 348.

³⁴ ADORNO, T. W. (1995) *op. cit.*, p. 165.

³⁵ ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. (1985). *op. cit.*, p. 188.

³⁶ A expectativa deste trabalho é a de se debruçar sobre a relação entre o olhar e o conhecer, mas sem “perder de vista”, como está claro especialmente no final da Parte II, outros *sentidos*.

³⁷ Martin Jay discute, em seu trabalho supracitado, a relação entre a visão e o conhecimento ao longo da tradição filosófica ocidental, bem como as críticas da filosofia francesa do século XX.

³⁸ Segundo Chauí: “Até mesmo aquela [palavra] que o designa na filosofia – teoria do conhecimento – pois *théoria*, ação de ver e de contemplar, nasce de *théorein*, contemplar, examinar, observar, meditar, quando nos voltamos para o *théorema*: o que se pode contemplar, regra, espetáculo e preceito, visto pelo *théoros*, o espectador”. Cf. CHAUI, M. *op. cit.*, p. 34.

³⁹ ROMNEY, J. “Oddly run-of-the-mill”. *New Statesman*, London, 31 jan. 2000. v. 13, Num. 590; p. 46.

⁴⁰ Em francês, a formulação “*ce n’est pas évident*” é muito usada em diversas situações cotidianas, o que parece indicar o modo como a crítica filosófica ao ocularcentrismo foi disseminada inclusive na esfera da própria linguagem. Para acompanhar essa crítica realizada ao longo do século XX, ver MARTIN, J. *op. cit.*

⁴¹ Cf. CARDOSO, S. *op. cit.* p. 350.

3. Arte e ciência

Os dilemas sobre o apagamento da forma, observados na exposição sociológica e transformados em objeto privilegiado da crítica adorniana, também ressoaram, de modo particular, no campo do cinema. É verdade que, em alguns momentos, a afirmação do sujeito buscou, tanto na sociologia quanto no próprio cinema, dar conta dessas dificuldades geradas por um caráter supostamente objetivo envolvido em ambas as esferas. Um exemplo disso pode ser encontrado no documentário “As Palavras e a Morte”⁴², que Jean-Luc Comoli enquadra em uma “nova corrente do cinema documental” que faz uso da primeira pessoa, de um narrador que diz “eu”. Afirma Comoli:

*Exposto, o sujeito toma forma e força, afirma uma dimensão de liberdade e de crise, e assim resiste, tanto quanto isso permite, à vontade de <despersonalização> dominante na circulação de informações-mercadorias: <objetividade> dos experts, animadores e jornalistas, prática de rewriting nos jornais, estandardização das formas da informação, da reportagem, da revista...*⁴³

Na mesma direção, será que o acréscimo de um “eu” no texto sociológico daria conta da forma que fora banida? Sem combater seu possível uso, não parece, no entanto, que a simples substituição do registro impessoal de escritura garanta a experiência. Por vezes tornadas uma espécie de panacéia contra o academicismo, o risco de defender escolhas formais como essa é o de fazê-las referência, quase uma bandeira política, o que não exclui, obviamente, sua pertinência em casos concretos. A questão é que a afirmação do sujeito no nível da própria linguagem, que “arranha” o cerne do problema, mas que não leva, automaticamente, ao que Adorno, em sua marcante “negatividade”⁴⁴, chamava de não

⁴² *Les Mots et la Mort*, 1996, direção de Bernard Cuau.

⁴³ Cf. COMOLLI, J.; RANCIÈRE, J. **Arrêt sur Histoire**. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1997. p. 27 *Exposé, le sujet prend forme et force, il affirme une dimension de liberté et de crise, et par là résiste, autant que cela se peut, à la volonté de <dépersonnalisation> qui domine dans la circulation des informations-marchandises : <objectivité> des experts, animateurs et journalistes, pratique de rewriting dans le journaux, standardisation des formes de l'information, du reportage, du magazine...*

⁴⁴ Fascinante a intenção de tentar seguir a linguagem utilizada por Adorno diante de suas intenções. Cohn já havia chamado a atenção para esse ajuste preciso, que não se pode confundir com identidade, entre propósito e linguagem no filósofo. Nesse sentido, à sua “dialética negativa” corresponderia também uma linguagem “negativada”, refratária às definições.

gasto, ainda pode trazer uma nova dificuldade: estimular o esquecimento de que aos recursos lingüísticos cabe contribuir para os propósitos da pesquisa formando uma constelação dinâmica, na qual se reconheçam as diferenças entre eles e os conteúdos de que tratam. Por isso, instituir um modelo discursivo significa, seguramente, blindar os espaços por onde o pensamento poderia encontrar algum respiro.

Se, por um lado, a falta de um “eu” aparente deverá ser sentida ao longo do ensaio que se segue, por outro, um recurso experimental espera trazer um aporte pessoal: pensar a produção sociológica paralelamente à cinematográfica, ou seja, contaminar a linguagem científica purificada em suas origens, para que justamente pudesse reivindicar o estatuto de discurso objetivo.

Evidentemente, não há um tipo único de fazer cinematográfico. Aliás, a história do cinema parece ser a história da transformação e, freqüentemente, ajuste de sua linguagem, talvez hoje relativamente convergente. Mas, é possível supor que elementos básicos do cinema possam ser trazidos, por contágio, ao campo sociológico, não na forma de imagens audiovisuais, mas sim como produtores de formas diferenciadas de inteligibilidade. Tais elementos são, por exemplo, os enquadramentos, os campos, os contra-campos e os extra-campos, as aproximações e afastamentos do olhar, o trabalho com o ritmo, com luz e sombra, os cortes etc. O cruzamento de olhares do cinema e da sociologia pode resultar em um *flerte*. É nisso que se apostará durante a escritura.

É verdade que a relação entre cinema e sociologia, ou, de forma mais abrangente, entre arte e pensamento social, não configura exatamente uma novidade como objeto de atenção. No prefácio de seu trabalho acerca das “Passagens”⁴⁵ de Benjamin, Susan Buck-Morss menciona o que é preciso ter em mente durante a leitura:

*Somente pressupõe uma abertura à proposição de que os objetos cotidianos e comuns da indústria cultural possuem tanto valor a ser ensinado quanto o cânone dos “tesouros” culturais que, por tanto tempo, temos aprendido a reverenciar.*⁴⁶

⁴⁵ Cf. BENJAMIN, W. **The Arcades Project**. Trad. Howard Eiland; Kevin McLaughlin. Cambridge, Massachusetts and London, England: Bellknap Press of Harvard University Press, 1999.

⁴⁶ BUCK-MORSS, S. **Dialética do Olhar**: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Chapecó, SC; Belo Horizonte, MG: Ed. Universitária Argos; Ed. UFMG, 2002. p. 21.

Também assumindo sua experimentação, Buck-Morss espera fugir das estratégias prontas para pensar a obra inconclusa de Benjamin, e afirma:

*O estudo experimenta uma estratégia hermenêutica alternativa, mais apropriada a esta “dialética do olhar”, apoiando-se, em troca, no poder interpretativo de imagens que propõem concretamente assuntos conceituais referentes ao mundo exterior ao texto.*⁴⁷

Outros trabalhos também expressam experimentos que esperam ser fecundos por meio dessa contaminação promovida entre formas de inteligibilidade diferentes. O fotógrafo Gilbete Brassai, por exemplo, tenta mostrar como o eminente escritor Marcel Proust construiu sua obra literária a partir de uma experiência aproximável à fotográfica e, para isso, usa fotografias de sua própria autoria, enquanto Adorno, por sua vez, reconhece que:

*Proust tratou, sob a pressão do espírito científico e de suas exigências presentes de modo latente também no artista, e com uma técnica imitada da própria das ciências, de fazer uma espécie de ordenação experimental, seja para salvar, seja para restabelecer o que nos dias do individualismo burguês – quando a consciência ainda confiava em si mesma e se amedrontava de antemão com a censura organizacional – valia como conhecimentos de um homem experimentado, do tipo daquele já desaparecido homme de lettres, um tipo que Proust ressuscita mais uma vez como exemplo supremo do dileitante.*⁴⁸ - Não há os destaques no original.

A contaminação entre arte e ciência parecia estar, portanto, já na base da própria obra proustiana. Adorno também destaca, no entanto, alguns desdobramentos problemáticos nesse cruzamento, também realizado do "lado da cerca" que isola os “cientistas”:

Mantém mais a fidelidade estética, pela negativa, o pesquisador que se insurge contra a linguagem em geral e, ao invés de rebaixar a palavra a uma simples paráfrase de suas cifras, prefere a tabela numérica, que, ao menos, reconhece sem rodeios a reificação da

⁴⁷ ibid. p. 29.

⁴⁸ ADORNO, T. W. (1986d) *op. cit.* pp. 172-173.

*consciência. Com isso ele encontra para si algo mais parecido com uma forma, sem precisar recorrer a um apologetico empréstimo junto à arte.*⁴⁹

É, portanto, nessa trilha entre arte e ciência, bastante acidentada, já que desafia a percepção cristalina durante a investida, mas depende, ao mesmo tempo, dela, que este ensaio espera se desenrolar, tratando de: lançar o olhar aspirando a uma escrita que reforce o aporte visual que a alimenta; buscar abordar o cinema com algumas de suas próprias potencialidades; obter na escrita "planos-sequência" mais longos, nos quais possa fluir o pensamento, mas também, cortes significativos; e, fundamentalmente, lutar para esquecer, enfim, a identificação prévia entre a linguagem e seus objetos, sublinhando, no entanto, a infinita busca pela perfeição daquela no trato destes. Desse modo, percorrer um trajeto que se por honestidade intelectual deve expor suas direções enquanto se abre, por coerência incita a percepção de que não é e nem poderia ser o único a ser trilhado. É o que se pretende e o que motiva esta investida: provocar sociologia e cinema, que, ao longo de sua história, têm freqüentemente se apoiado, respectivamente, em um estatuto científico e um "indicial"⁵⁰ perante a realidade. Ambos, ao não ocultar a forma, talvez possam chegar mais perto do não gasto e, conseqüentemente, da verdade, em um momento histórico em que Rancière tem afirmado que "o real precisa ser ficcionado para ser pensado"⁵¹.

Fade Out

⁴⁹ *ibid.* p. 171.

⁵⁰ O cinema como "índice" pode ser pensado através de Pier P. Pasolini. Ele afirma: "Ora, se o quiser, é-me possível transformar o plano. Mas não me é possível transformar os objectos que o compõem, porque estes são objectos da realidade. Posso *excluí-los* ou *incluí-los*, e é tudo. Porém, quer os inclua quer os exclua, tenho para com eles uma relação absolutamente particular e condicionante. Escandalosa do ponto de vista lingüístico. Porque na língua que emprego ao enquadrar o <homem que fala> - a língua do cinema -, a realidade, nos seus objectos e formas reais particulares, permanece: *é um momento próprio dessa língua*." Cf. PASOLINI, P. P. A Língua Escrita da Realidade. In: **Empirismo Herege**. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 1982. p. 164. Entretanto, essa discussão da década de 1960 parece estar mais difícil agora, com um cinema cujas evoluções tecnológicas permitem a transformação ou mesmo a criação de "objetos da realidade".

⁵¹ RANCIÈRE, J. (2005) *op. cit.*, p. 58.

PARTE I

Fade In

Os Testes de Apercepção Temática na Personalidade Autoritária e em Beleza Americana.

1. Plano-sequência A. TAT em TAP⁵²

Uma estratégia metodológica perpassa toda a obra TAP. No contexto em que foi produzida, qual seja, pós Segunda Guerra Mundial e derrota nazista, colocar em relevo inclinações autoritárias exigia métodos indiretos de aferição. Seria pouco provável, segundo os pesquisadores, encontrar indivíduos que manifestassem abertamente, naquele momento, opiniões, atitudes e valores autoritários. Tal foi a escolha ou o que se poderia chamar de “imperativo metodológico”⁵³ que orientou a aplicação dos questionários, que esteve presente durante a realização das entrevistas e que reforçou, sem dúvida, a importância do TAT, dado seu caráter projetivo e, portanto, indireto.

Paula F. Vermeersch capta tais premissas de TAP, sintetizando-as na seguinte questão: “como olhar a face da Górgona?”⁵⁴. Comparado ao surgimento da personalidade autoritária, o mito grego de Perseu oferece força de imagem à abordagem metodológica de TAP. Perseu vence a Medusa projetando em seu escudo o reflexo dela; se não fosse esse feito, o herói mitológico teria sido petrificado, como todos os que ousavam olhar diretamente para Górgona. De forma análoga, buscar observar tendências autoritárias na

⁵² Passa-se a utilizar, a partir daqui, a forma abreviada de *The Authoritarian Personality*, TAP.

⁵³ Em função da marcante posição de Adorno contra metodologias prévias, alguns autores consideram que TAP havia deixado de lado, com seus métodos, aspectos essenciais da Teoria Crítica. Ver, por exemplo, JAY, M. **L'Imagination Dialectique**: histoire de l'école de Francfort. Paris: Payot, 1977. p. 261.

⁵⁴ VERMEERSCH, P. F. **O Escudo de Perseu**: sobre os textos de Theodor W. Adorno em *The Authoritarian Personality*. Campinas, SP: [s.n], 2001. p. 1.

estrutura da personalidade⁵⁵ dos sujeitos investigados, no contexto sócio-histórico em que a pesquisa de TAP foi realizada, só parecia ser possível mediante métodos indiretos. Entre eles, o TAT aparece como uma ótima possibilidade de buscar olhar, nesse sentido, para Górgona.

O TAT tem como característica, como mencionado anteriormente, a apresentação de uma série de figuras ambíguas aos sujeitos testados, que, por sua vez, devem, para cada uma delas, contar histórias. Aron, que se dedicou à descrição do teste utilizado em TAP, esclarece em que está baseada sua eficiência:

*Por meio dessa aproximação indireta, áreas da personalidade que não podem ser investigadas pelo questionamento verbal são, às vezes, reveladas. Aqui o sujeito freqüentemente permite a si mesmo um grau maior de liberdade de expressão porque ele não está falando abertamente sobre si mesmo e emitindo suas próprias idéias sobre pessoas reais e como elas agem.*⁵⁶

Aparentemente diante de situações hipotéticas e sem nenhuma vinculação com sua própria realidade, os sujeitos têm minimizados os mecanismos de defesa que podem aparecer rapidamente, por exemplo, durante as entrevistas. Portanto, no TAT, é a percepção dos sujeitos testados sobre aquilo que vêem nas imagens que pode, sugerida pelas histórias contadas, indicar traços da estrutura de sua personalidade.

O TAT utilizado em TAP foi, em síntese, uma adaptação de técnicas desenvolvidas por Murray em 1934⁵⁷. Os sujeitos chamados para o teste já haviam sido divididos em dois grupos, os *low-scoring* e os *high-scoring*, tendo em vista os dados preliminares obtidos com a aplicação dos questionários. *High* e *low*, em TAP, referiam-se aos resultados das escalas de medição A-S e E⁵⁸, tornando-se sinônimos, respectivamente, de indivíduos preconceituosos e não-preconceituosos. Alertam os pesquisadores, no entanto, que os

⁵⁵ Segundo Vermeersch, Adorno utiliza o conceito de personalidade como “conjunto de forças mais ou menos estáveis no indivíduo”, equivalente ao conceito de caráter utilizado por Eric Fromm e Max Horkheimer: Cf. VERMEERSCH, P. F. *op. cit.*, p.11 e FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.), *op. cit.*, pp. 5-7.

⁵⁶ FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.), *op. cit.*, p. 489. *By means of this indirect approach, areas of the personality that cannot be tapped by verbal questioning are sometimes revealed. Here the subject often allows himself a greater degree of freedom of expression because he is not openly telling about himself and giving his own ideas about real people and how they act.*

⁵⁷ Cf. FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.), *op. cit.*, p. 496.

⁵⁸ A-S é a abreviação da escala de Anti-Semitismo, enquanto E se refere à escala de Etnocentrismo. Ambas são anteriores à escala F (Fascista) e caracterizam a fase inicial dos estudos de TAP.

estudos buscavam apontar tendências, e não gerar uma tipologia estática que delimitasse claramente os limites entre os *high* e os *low*. Adorno demonstrava em suas análises especial atenção a essa questão.

As histórias produzidas pelos sujeitos testados diante de cada figura foram classificadas a partir de dois tipos de variáveis, *need variables* e *press variables*, que depois sofreram uma avaliação conjunta. As primeiras, notadamente geradas a partir do foco de atenção dos *low*, estavam relacionadas à direção das ações dos personagens nas histórias contadas, enquanto as segundas, criadas por meio daquilo que despertava a atenção dos *high*, expressavam as influências ambientais sobre tais ações.

Das dez figuras utilizadas no TAT, quatro traziam membros de grupos minoritários, como negros e imigrantes. Dentre as seis relativas à série de Murray, a de número 8 merece ser destacada pelos resultados que foram obtidos em função dela.

Aron analisa da seguinte forma o conjunto das histórias criadas sobre os dois homens que aparecem na figura 8:

*O conteúdo de todas as histórias incitadas por esta figura implica o reconhecimento, por parte do sujeito, dos contrastantes papéis ativo e passivo das duas pessoas apresentadas. ...há uma tendência dos high, mais freqüentemente do que dos low scorers, de atribuir aflição permanente e morte a seus heróis (p Aflição: Low scorers, 16, High scorers, 23; Morte do herói: low scorers, 6, High scorers 10) e de dar ênfase a temas de exploração pelo indivíduo dominante.*⁵⁹

As já mencionadas *press variables* comportam, portanto, pressões psicológicas e ambientais ressaltadas nas histórias. Aflição ou ameaça e morte do herói são pressões ambientais cuja importância (medida por uma pontuação de intensidade) difere entre *high* e *low scorers*. Para os primeiros, a pontuação é destacadamente superior. O herói é definido no TAT como qualquer pessoa cujas ações se tornem objetos de atenção e preocupação dos sujeitos testados, algo que transparece em suas histórias e possibilita a constituição de um canal de expressão indireta de suas próprias tendências internas.

⁵⁹ FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.), *op. cit.*, p. 514. *The content of all the stories elicited by this picture implies a recognition, on the part of the subject, of the contrasting active and passive roles of the two figures presented. ... there is a tendency for high more often than for low scorers to attribute permanent affliction and death to their heroes (p Affliction: Low scorers, 16, High scorers, 23; Death-hero: low scorers, 6, High scorers 10) and to give emphasis to themes of exploitation by the dominant figure.*

Aron destaca dois casos concretos, já conhecidos desde os capítulos iniciais de TAP, desse conjunto de descrições a partir do qual foi possível traçar um esboço acerca das inclinações psíquicas de *high* e *low scorers*. Indica a pesquisadora que a escolha pode ser considerada totalmente aleatória, mas acompanhar Mack e Larry, respectivamente *high* e *low scorer*, durante cada um dos procedimentos utilizados na pesquisa, configurou, ao lado das técnicas indiretas de medição dos potenciais autoritários, um segundo aspecto metodológico relevante de TAP: a necessidade de gerar retratos daquilo de que se estava tratando⁶⁰. De acordo com Aron, as histórias produzidas por ambos:

*...mostrará como, em casos concretos, algumas das diferenças entre homens high e low scoring estão manifestas, e ao mesmo tempo adicionará algo ao desenvolvimento dos retratos desses dois homens.*⁶¹ - Não há o destaque no original.

Merece ênfase o caso do *high scorer* Mack. Jovem com breve passagem pelo exército e candidato à escola de oficiais, ele sugere que os homens na figura 8 poderiam ser um médico e um paciente. Ao mesmo tempo, pondera que os gestos fazem-no pensar que pudesse ser um momento de hipnose. Apesar de confessar não conhecer muito sobre hipnose, Mack afirma que o paciente aparentava, pelas características da face, estar inconsciente. Depois disso, coloca os rumos da própria descrição em dúvida, dizendo que comumente tais performances são praticadas nos palcos e que o ambiente, nesse caso, parecia ser o de uma casa. De repente, Mack troca de papel e lança uma pergunta ao pesquisador que ouve sua história: “As pessoas ficam vestidas enquanto recebem tratamento hipnótico?”⁶². Em seguida, retoma a hipótese de que se trata de uma cena em um palco de teatro. Seria, portanto, alguém hipnotizando um dos convidados da platéia, a fim de lhe retirar risos. Voltando e reencontrando seus amigos espectadores, o “paciente” seria interrogado mediante questões estúpidas. Todos voltariam para casa no final da performance.

Vale reportar integralmente o modo como Aron analisou a história criada por Mack:

⁶⁰ Acompanhar, na Parte II, um aprofundamento desse ponto.

⁶¹ FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.), *op. cit.*, p. 529. *...it will show how, in concrete cases, some of the differences between high- and low-scoring men are manifest, and it will at the same time add something to the developing pictures of these two men.*

⁶² *ibid.* p.536. *Do people keep their clothes on while receiving hypnotic treatment?*

*Mack parece extremamente perturbado por essa figura. (...) Uma preocupação real em relação a um ataque homossexual parece estar expressa aqui, embora talvez não seja conscientemente reconhecida como tal pelo contador da história. A pergunta 'As pessoas ficam vestidas enquanto recebem tratamento hipnótico?', o aborrecimento por ser questionado pelos amigos, bem como a descrição simbólica do paciente, são fortemente sugestivos de fantasias determinadas pela personalidade de natureza homossexual.*⁶³

Chama bastante atenção a semelhança, notadamente na referência à hipnose, entre a história contada pelo sujeito testado, a análise acima e a seguinte descrição de Susan Sontag, na década de 1970, sobre as estéticas fascistas:

*Mais freqüentemente, elas [estéticas fascistas] nascem de (e justificam) uma preocupação com situações de controle, de comportamento submisso, de esforço extravagante e de resistência à dor; elas endossam duas situações aparentemente opostas: a egomania e a servidão. As relações de dominação e de escravização tomam a forma de uma pompa característica: a manipulação de grupos de pessoas; a transformação de pessoas em coisas; a multiplicação ou reprodução das coisas; e o agrupamento de pessoas/coisas ao redor de uma força toda-poderosa e hipnótica ou de uma figura-líder.*⁶⁴

Em TAP, análises como a realizada sobre Mack são tomadas como tendências. Mais do que as condições de determinar empiricamente o sujeito autoritário⁶⁵ *tout court*, o TAT, entre as outras técnicas empregadas na pesquisa, mostrou ser veiculador de algumas possibilidades de diferenciar os dois grupos de sujeitos, os *low* e os *high-scorers*. Dentre estes últimos, dificilmente alguém poderia excluir a figura do coronel Fitts.

⁶³ *ibid.* p.541. *Mack appears severely disturbed by this picture. (...) A real concern over homosexual attack appears to be expressed here, although it is perhaps not consciously recognized as such by the story-teller. The question, "Do people keep their clothes on while receiving hypnotic treatment?," the annoyance at being questioned by friends, as well as the symbolic description of the patient, are strongly suggestive of the personally determined fantasies of a homosexual nature.*

⁶⁴ SONTAG, S. "Fascinante fascismo". In: **Sob o signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 72.

⁶⁵ Importante ressaltar que os pesquisadores de TAP mencionam a contribuição precursora do pesquisador Erich Fromm sobre o "comportamento sadomasoquista", também muito caro à avaliação de Sontag. Cf. FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.), *op. cit.*, p. 759.

2. Plano-seqüência B. TAT em Beleza Americana

“Beleza Americana” expõe, no momento em que surge o filme, o que já se supõe ser, no contexto das sociedades democráticas atuais, o sujeito autoritário. E o torna visível na medida em que agrupa em torno de Fitts muitas evidências do que se considera um comportamento autoritário e preconceituoso. Como mencionado, o objetivo aqui não é a compilação exaustiva dessas evidências a partir do que TAP apresenta. Ver Fitts como um sujeito autoritário está inscrito na trama do próprio filme, o que torna desnecessário tentar mostrar isso com base no trabalho sociológico. Na Parte II, o movimento é justamente inverso: a construção da figura fílmica de Fitts é que auxilia na discussão sobre TAP.

Na obra sociológica, como visto, as tendências autoritárias deveriam ser exploradas indiretamente por meio dos testes. Não estavam dadas, portanto. Exigiram um grande esforço do olhar na criação de um jogo de espelhos que permitisse a esquivas diante da face de Górgona, ao mesmo tempo em que o objetivo era o de identificar sua figura. Porém, inversamente ao que ocorre em TAP, em que, através do TAT, a intenção era apontar inclinações autoritárias mediante a revelação de necessidades e desejos profundos da estrutura da personalidade dos sujeitos testados, pode-se dizer que, em “Beleza Americana”, a face da Górgona já está exposta.

Neste primeiro capítulo, o objetivo, então, é colocar em relevo os momentos em que, oferecida de antemão à visão de todos, a Medusa tem seu campo visual visitado, de forma que sua percepção passa a ser interpelada e testada. No filme, interessa apontar os momentos que podem ser tomados como um TAT e que fazem com que o personagem em foco, abertamente autoritário, exponha desejos inconscientes que habitam em silêncio sua estrutura psíquica. O que causa interesse nessa revelação de desejos não parece ser, portanto, o fato de que ela configure um meio de reconhecimento do autoritarismo do coronel. Pensada como um fim em si mesma, ela passa a dialogar menos com a personalidade de Fitts do que com as estratégias do próprio cinema de Mendes e Ball, ainda que “Beleza Americana” se esforce para que se pense o contrário.

O primeiro momento em que é possível pensar que o coronel aposentado passa por um TAT se dá quando ele está lendo o jornal e a campainha soa⁶⁶. Após questionada, sua esposa afirma não estar esperando por ninguém. Do lado de fora, o desconfiado Fitts encontra dois homens com uma colorida cesta de flores. Eles procuram ser gentis ao dar as boas vindas ao vizinho recém chegado ao bairro. Apresentam-se como sócios, mas Fitts, incorporando o “complexo de usurpação”⁶⁷ de TAP, quer saber o quê, afinal, ambos vendem, já que dizem ser sócios. A resposta leva a uma situação delicada. As profissões são tão diferentes (anestesista e tributarista), a ponto de ser difícil imaginar que eles partilhassem de um negócio. O coronel, tendo sua percepção testada pela primeira vez, apreende rapidamente o significado do negócio em questão: o casal é, para ele, homossexual.

* * *

O segundo TAT pelo qual passa Fitts se dá na seqüência em que ele repreende o filho Ricky por manter a porta de seu quarto trancada⁶⁸. É necessário voltar um pouco no desenrolar da trama, a fim de compreender por que o TAT que coloca Lester Burnham e Ricky Fitts em cena, e que, em “Beleza Americana”, submete Fitts, é assim inaugurado.

Ricky está em seu quarto, observando, com ajuda de sua câmera, Jane, a filha de seu vizinho Lester, protagonista e narrador póstumo do filme. A casa dos Burnham é um dos grandes focos de interesse do jovem, cujos olhos acabam mirando, num determinado momento, o próprio Lester. Uma câmera subjetiva, olho-câmera e câmera-personagem⁶⁹, apresenta o que Ricky vê e introduz as ações do vizinho em sua garagem. Este busca algum objeto. De repente, os antigos alteres para exercícios físicos aparecem. A(s) câmera(s), a essa altura, já invade(m) a garagem e acompanha(m) “tudo” de perto. De cima, da

⁶⁶ Para facilitar a consulta, esta cena ocorre aproximadamente aos 25min. do filme na versão em DVD.

⁶⁷ Adorno, a partir da análise do material obtido nas entrevistas de TAP, reúne, sob a denominação de “complexo de usurpação”, as preocupações de *high scorers* com respeito aos supostos abusos na economia e na política, que estariam gerando prejuízos a eles. Cf. FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.) *op. cit.*, pp. 685-689.

⁶⁸ Aproximadamente aos 41 min.

⁶⁹ É destacável o papel de personagem exercido pela câmera de Ricky. Ela aparece durante o filme, mas também faz ver, a partir de pontos de vista específicos. Nos dois momentos, atua. Essa particularidade do mecanismo que também atua como personagem pode ser percebida, na história do cinema, em “O Homem da Câmera”, realizado em 1929 pelo diretor soviético Dziga Vertov.

perspectiva da janela de seu quarto, está o olho-câmera de Ricky. Ao lado de Lester, está o olho-câmera do próprio cinema, parceiro íntimo que se aproxima para ver mais de perto. Como afirma Fredric Jameson, "O visual é *essencialmente* pornográfico..."⁷⁰, e é justamente nesse sentido que o zoom do cinema que se segue capta o já despido protagonista, despindo-se, finalmente, de suas roupas. Lester olha, então, para seu reflexo na janela. Examina seu corpo e decide começar a ginástica. Enquanto isso, Ricky continua filmando e emprega os recursos de seu equipamento para também tentar ver mais de perto. Aproxima-se da imagem com auxílio de um zoom. Janela contra janela; abertura diante de abertura. Até o momento em que ouve alguém mexendo na maçaneta de sua porta trancada. Ele responde ao pai, supondo quem esteja do lado de fora, dizendo que já vai atendê-lo. Fecha as persianas. O filme de Ricky pára. "Beleza Americana" continua. Ele caminha e acende as luzes de seu quarto. O cenário está pronto. Antes mesmo que a porta estivesse aberta, ouve a voz de Fitts: "Você sabe que eu não gosto de portas trancadas na minha casa, garoto."⁷¹

Toda essa seqüência, do momento em que Ricky aparece em seu quarto após filmar Jane até a cena consecutiva em que Fitts lhe diz boa noite, desenvolve-se em exatamente dois minutos e meio. Pode parecer paradoxal, após apresentadas as definições de Aron sobre o TAT - uma série de figuras ambíguas mostradas aos sujeitos testados - , propor justamente que o primeiro extrato do filme, que pode ser considerado um TAT de Fitts envolvendo Ricky e Lester, seja exatamente um trecho no qual o coronel não teve acesso ao visível, ao que se passava dentro. No entanto, é a porta trancada que precisamente inaugura, neste percurso analítico proposto, o movimento fílmico que leva Fitts a revelar desejos reprimidos ou inconscientes. Lester e Ricky já estão ligados, em relação, possibilitando, assim, que as visitas já citadas aconteçam a qualquer momento.

De forma que a principal série de testes, que envolve Ricky, Lester e Fitts, começa com o paradoxo da não-imagem ou, mais propriamente, do não-visto. Este não pode ser uma *figura ambígua*, mas encarna a própria *figura do ambíguo*, do não-evidente que é preenchido pela investida do olhar, mesmo que os sentidos *tout court* não possam presidir

⁷⁰ JAMESON, F. "Introduction". In: **Signatures of the Visible**. New York and London: Routledge, 1992. p. 1. *The visual is essentially pornographic...*

⁷¹ BALL, A.; MENDES, S. **American Beauty**: the shooting script. New York: New Market Press, 1999. p. 40. *You know I don't like locked doors in my house, boy.*

diretamente o processo. O não-visto, equivalendo ao ambíguo, justamente por essa razão também alimenta o TAT. As palavras de Fitts, no final do trecho selecionado, ameaçam sair, mas terminam engasgadas. O “boa noite”, corte no contato com o filho, parece expressar a restituição dos mecanismos de defesa no nível psíquico, em resposta às palavras preparatórias “você sabe...”, ditas pouco antes. Em suma, parece ser o início de todo o processo de exposição do personagem construído durante os testes.

Quando Ricky finalmente acende as luzes, ele oferece ao pai aquilo que ele espera ver: um quarto organizado, asséptico, controlado. A profusão de equipamentos de captação e reprodução de imagens, naquele momento tecnologia inerte, não oferecia risco algum. A primeira grande ameaça ao coronel e, conseqüentemente, o primeiro impulso à sua revelação veio, portanto, daquilo que ele não podia ver com os próprios olhos. Ao menos não ainda. A investida dos testes de apercepção, no entanto, já havia começado se pensada para além do visível.

* * *

Seguindo o itinerário, o terceiro momento que pode ser considerado um teste de apercepção temática em “Beleza Americana” (ou o segundo que envolve Ricky e Lester) ocorre na seqüência que engloba a cena em que Fitts está lustrando seu automóvel⁷². Lustrando, não simplesmente limpando. Novamente, é necessário voltar um pouco na trama.

Lester, disposto a cuidar do corpo para “impressionar” a amiga de colégio da filha Jane, decide correr com o mesmo casal de vizinhos que visitara Fitts com cumprimentos cordiais. A visita inesperada à família do ex-oficial, que acabara de se mudar para o bairro, como já dito, não fora bem vista. Agora, o que aparece com clareza é o reflexo, no vidro irretocável do automóvel, dos três homens correndo. A flanela de Fitts nada tem de *flânerie*⁷³, porque esfrega forte e decididamente na proximidade do reflexo. Não é capaz, naturalmente, de extingui-lo. É forçoso que o coronel o veja. Lester resolve parar e conversar com Ricky, que se aproximava do pai. Solicita um filme emprestado, para

⁷² Aproximadamente aos 46 min.

⁷³ De movimentos incertos, como os do *flâneur*, famosa figura observadora da Paris do século XIX.

disfarçar sua real intenção de comprar maconha, já oferecida pelo jovem durante uma festa. Ambos vão até o quarto de Ricky e o coronel começa a poder “ver”. A imagem do filho e do vizinho juntos deixa nítidos reflexos em Fitts, como expresso nos comentários que acompanham o roteiro do filme: "O Coronel assiste aos dois se afastando, com olhos negros."⁷⁴.

* * *

Pode-se perceber o quarto teste pelo qual passa o coronel Fitts na cena em que Ricky filma Jane⁷⁵. Este teste, como o primeiro, está fora da série principal, que compreende a ligação de Ricky e Lester e as mencionadas visitas ao campo visual de Fitts.

Novamente, a porta do quarto de Ricky está fechada. Desta vez, no entanto, sem estar trancada, como regia a advertência paterna. É possível ver Jane através do olho-câmera de Ricky. A jovem, como outrora o pai, também resolve se libertar de suas roupas. Sem a blusa e despida pelo olho-câmera do namorado - que se iguala, cada vez mais intensamente, ao do próprio cinema -, Jane participa de uma seqüência agressiva envolvendo o cinema, o pai e o filho. À violência dos golpes que Fitts, que acabara de entrar no quarto, aplica no filho corresponde a violência do ritmo das imagens. Os cortes são rápidos, tornando-se difícil perceber o jogo de mudança dos olhos-câmera sem ver a seqüência, por várias vezes, em reprodução lenta. A primeira agressão do pai é mostrada e “sentida” pelo olho-câmera de Ricky. No contra-plano, Jane, antes objeto do olho, agora vê tudo como espectadora. Mesmo quando pai e filho saem do campo visual, o extra-campo é trazido por um recurso perspicaz: o olho-câmera de Ricky, ligado à televisão localizada ao fundo do quarto, continua transmitindo as imagens da violência. Mas qual a razão dela? Ao menos, qual a razão visível dela? O real TAT que estimula a seqüência descrita não ocorre, na verdade, em um momento que se pode ver em “Beleza Americana”. O teste acontece em uma elipse da trama. Fitts, buscando conhecer o que desconhece, invade o quarto do filho munido de evidências (das quais o filme não oferece imagens ou detalhes) relativas à descoberta de que Ricky abrira o móvel em que estava guardada sua peça particular da

⁷⁴ BALL, A.; MENDES, S. *op. cit.*, p. 45. *The Colonel watches them go, his eyes dark.*

⁷⁵ Aproximadamente após 1h10 min.

louça oficial do regime nazista. O coronel percebeu a infração por meio, possivelmente, de algum traço visível ou rastro, e reagiu a ela, expondo mais um pouco de si e caminhando novos passos na direção da revelação de necessidades profundas de sua personalidade, tal como explora TAP. Mas isso, até então, não está no plano do visível. São passos imaginados que sustentam um devir narrativo, mais fáceis de serem pensados retroativamente.

Vale reproduzir parte dos diálogos da sequência descrita acima. Ricky está sendo agredido:

*CORONEL: Isto é para o seu próprio bem, garoto. Você não tem respeito pelas coisas de outras pessoas, pela autoridade, pela... RICKY: Senhor, desculpe-me. (...) CORONEL: Você não pode simplesmente sair fazendo aquilo que você quer, você não pode – existem regras na vida – RICKY: Sim, senhor. CORONEL: Você precisa de estrutura, você precisa de disciplina – RICKY (simultaneamente) Disciplina. Sim, senhor, obrigado por tentar me ensinar. Não desista de mim, pai.*⁷⁶

Mais elementos de TAP ajudam na tarefa de “ver o filme feito pra ser visto”, ou seja, de reconhecer do que trata “Beleza Americana”. Encontram-se naquele jogo de confirmação das certezas prévias acerca do autoritarismo de Fitts. Ele próprio fala, como está claro acima, de autoridade, de regras. Mas o que chama a atenção é o binômio “*structure and discipline*” (estrutura e disciplina). É realmente análogo ao que resume alguns resultados de sujeitos testados a partir de outra importante figura utilizada no TAT de TAP, a de número 2: teria faltado, segundo a avaliação de indivíduos *high* testados, uma quantidade suficiente de “*direction and guidance*”⁷⁷ (direção e orientação) para a garota que aparecia na figura em questão.

Quase meio século separa obra sociológica e filme e, apesar disso, o olho investigativo é capaz de reconhecer com facilidade aquilo que pretende focar. Mas, como visto, o não gasto exige mais.

⁷⁶ BALL, A.; MENDES, S. op. cit., pp. 65-66. *CORONEL: This is for your own good, boy. You have no respect for other people's things, for authority, for... RICKY: Sir, I'm sorry. COLONEL: You can't just go around doing whatever you feel like, you can't - there are rules in life – RICKY: Yes, sir. COLONEL: You need structure, you need discipline- RICKY: (simultaneous) Discipline. Yes, sir, thank you for trying to teach me. Don't give up on me Dad.*

⁷⁷ FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.), op. cit., p. 525.

Chega-se ao quinto teste envolvendo o coronel. Há uma estreita relação aqui com o segundo teste. Lester e Ricky voltam a ser os “objetos temáticos” nesta seqüência em que o jovem pega carona com suas vizinhas⁷⁸. Nesse momento, Lester quer saber como estão as coisas. Ricky afirma que bastante “decentes”. Acompanha-se a cena a partir da perspectiva de Fitts, em frente à sua casa. A forte presença da câmera subjetiva é acompanhada pela intensificação da trilha sonora. Dividindo o primeiro plano narrativo, esta se sobrepõe às falas de Lester e Ricky, e os espectadores passam a acompanhar, “através” dos olhos de Fitts, esse movimento de ver sem poder ouvir, ainda que, diferentemente do coronel, já estivessem conscientes do tema da conversa⁷⁹. “Beleza Americana” reforça, assim, que Fitts não ouve o diálogo, um recurso filmico que aumenta muito a potência do teste. Lester sinaliza ao jovem que vai contatá-lo por telefone (o bip era o meio usual). Negociam a compra e a venda de drogas. Sozinho observando a cena, o coronel não diz nada, mas algo parece conduzi-lo intensamente a imaginar outro tipo de relacionamento entre ambos. E qual o traço visível disso no filme? O quinto TAT não termina assim; avança pela seqüência em que Fitts entra no quarto do filho buscando por evidências de algo que ainda não reconhece. E teria permanecido sem reconhecer, não fosse o vídeo, registrado por Ricky e encontrado pelo pai, que atualiza em imagens aquilo de que o ex-militar fora privado no segundo teste: a visão de Lester nu se exercitando na garagem de sua casa. Novamente não se tem, verbalmente, uma confirmação do que Fitts percebe e sente. Seria tarefa difícil, de qualquer modo, confiar cegamente nesta identidade entre palavras e sentimentos. Mas seu olho desliza pelas imagens e a apreensão de um significado parece inevitável. A câmera de Ricky, aquele que capturou e, portanto, viu aqueles dados da realidade, torna-se novamente personagem nas mãos de Fitts, que, através desse contato, parece caminhar em direção a um universo projetivo, de grandes confusões e de desejos ocultos cada vez mais difíceis de conter. Vindo da raiz indo-européia *ok*⁸⁰, “oculto”, do latim *occultus*, também divide sua origem com *occulum* (olho). Etimologicamente, o que

⁷⁸ Aproximadamente após 1h25 min.

⁷⁹ Na Parte III, discutem-se as razões pelas quais “Beleza Americana” testa o coronel Fitts, mas não o seu espectador.

⁸⁰ Cf. CHAUI, M. *op. cit.*, p.35.

está oculto permanece, portanto, indisponível ao olho. A questão do TAT de número cinco é: por quanto tempo mais? Só o cinema de Mendes e Ball é capaz, nesse caso, de responder. E o faz.

* * *

Foram cinco, até então, os momentos marcantes que funcionaram para o coronel tal qual o teste de apercepção temática de TAP. Retomando-os: o primeiro envolve a visita do casal de vizinhos, sujeito à dura avaliação do ex-oficial; o segundo introduz a série principal de testes, qual seja, a que expõe Ricky e Lester ao campo visual de Fitts. Ele abrange o não-visto, que divide, como mencionado, o potencial de teste das figuras ambíguas, e que incita suspeitas de um sujeito autoritário; o terceiro teste mantém Ricky e Lester em foco e ocorre enquanto o coronel lustra seu automóvel, aparentemente muito incomodado com os reflexos que aquela situação lhe trazia; o quarto teste ocorre no extra-campo cinematográfico: é o teste enfrentado por Fitts em uma elipse narrativa, diante de possíveis evidências da violação de seu móvel; por fim, o quinto teste, ocorrido durante a carona e na sequência dos vídeos investigados, recoloca Ricky e Lester juntos de maneira intensa e Fitts aparece impedido de ouvir, o que prepara o terreno para o clímax filmico.

Exatamente após uma hora e meia de filme, começam as seqüências que culminam na derradeira e “apoteótica” exposição de necessidades ocultas da personalidade de Fitts. E não é difícil perceber isso, já que “Beleza Americana” aglutina indícios convencionais no cinema de que algo vai acontecer. O mais forte deles é, sem dúvida, o começo da chuva.

Wenceslao M. de Oliveira mostra como a chuva é um elemento filmico marcante:

... a Chuva pode ser alçada ao primeiro plano pela própria narrativa filmica. Isto ocorre quando ela assume o papel de personagem do filme. A “subida” da Chuva do plano de fundo para o (primeiro) plano da narrativa é vinculada à sua utilização para dizer dos personagens humanos ou do momento específico daquela história em que os fatos e os sentimentos se condensaram. Cai chuva. Ela se dá no momento em que as emoções, a

*solução da trama ou do clímax da história se precipita na narrativa? Mudança de tempo (no sentido climático) indica, tantas vezes, mudança de rumo na história.*⁸¹

Começa, então, a chover, e Lester, novamente na garagem fazendo seus exercícios, percebe que acabara a droga que consome. Como combinado, entra em contato pelo bip com Ricky, que janta com os pais. O jovem mente, dizendo que precisa sair para entregar um livro de geometria a Jane, que o havia esquecido. Mas ela está, na verdade, com a amiga de colégio Angela, que segue com seu automóvel, na forte chuva, rumo à casa dos Burnham. Fitts aguarda, atento, e assume a perspectiva de observador. O plano apresenta, então, a janela de sua cozinha vista de fora. Chove torrencialmente. A câmera está dentro novamente, protegida. O coronel se aproxima da janela para ver mais de perto. Está escuro, de modo que ele não pode ser visto. O olho do cinema é levado para dentro da garagem. Lester encontra Ricky e coloca o braço sobre seu ombro, entregando-lhe dinheiro. Novamente a perspectiva visual de Fitts é apresentada. O visível aqui se resume a duas janelas verticais que expõem o interior. As paredes escondem parte do que ocorre. Há velas e objetos de decoração que tornam o ambiente da garagem mais aconchegante do que se esperaria, como uma espécie de moldura adequada ao conjunto das falsas evidências. Lester se deita, sem camisa, em uma poltrona. A câmera mostra o que se passa efetivamente: Ricky se agacha para enrolar o cigarro de maconha em uma pequena mesa próxima à poltrona. Não é isso, no entanto, que Fitts toma por tema daquela cena. Pretensamente decodificados, trazidos a claro, alguns significados supostos e, em seguida, expostos, levam o coronel a um enorme engano de percepção. Para ele, o filho e o vizinho estão se relacionando sexualmente. É no diálogo consecutivo que essa impressão é apresentada e recebe, em seguida, uma falsa confirmação verbal de Ricky. Mas, quais as bases visuais e visíveis desse engano?

A posição dos corpos de Lester e Ricky é ambígua. O braço de Lester em torno de Ricky revela o contato corporal. Na seqüência da cena, deitado na poltrona, Lester se acomoda movendo o corpo, buscando por uma posição mais confortável. Ricky está agachado, em posição “submissa”. Quando ambos ouvem o barulho do automóvel de Angela, amiga de Jane, a reação é imediata: Ricky veste sua blusa e Lester, sua camiseta.

⁸¹ OLIVEIRA JÚNIOR, W. M. “Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura”. In: **Revista Educação: teoria e prática**. Rio Claro: Unesp - Instituto de Biociências, V. 9, número 16, 2001. p. 10.

Ambos correm. Com base nessas evidências, Fitts pôde confirmar suas “visões”: eles fogem porque não querem que os vejam. Estavam, portanto, ocultando sua ligação homossexual. Mas seria possível pensar, em sentido oposto, que o engano também pode ter sido, simultaneamente, alimentado pelo não-visto. O momento preciso em que os personagens se preparam para consumir drogas é ignorado pelo coronel, que estende a esse “não-visto” alguns traços efetivamente vistos, que entram em uma complexa rede subjetiva de significações.

Por sinal, parece ser esse o modo último de operar, um pouco ignorado em TAP, do TAT: seu princípio leva fundamentalmente em conta, nas histórias produzidas pelos sujeitos testados, a extensão ao não-visto daquilo que é, de antemão, conhecido. Por isso, é necessário destacar a importância do não-visto em relação com o visível, na constituição da figura do ambíguo, como introduzido no segundo teste aplicado ao coronel.

A “confirmação” das visões do ex-militar ainda passaria por mais uma fase. De natureza diferente, ela não estaria baseada exclusivamente no movimento do visto estendido ao não-visto, mas na linguagem verbal. Entrando em seu quarto, Ricky, com o dinheiro das drogas nas mãos, é surpreendido pelo pai, que o esperava na escuridão:

CORONEL (O.C.): Onde você conseguiu isso? Ricky se vira, assustado. O Coronel sai das sombras. Ricky dá um passo atrás. RICKY: Com meu trabalho. CORONEL: Não minta para mim. (batida) Eu vi você com ele. RICKY: (incrédulo) Você estava me espionando? CORONEL: O que ele fez você fazer? RICKY: Pai, você não acha realmente... eu e o Sr. Burnham? (...) CORONEL: Juro por Deus, eu vou jogar você pra fora desta casa e nunca mais vou olhar pra você. RICKY: Você faria isso? CORONEL: Pode apostar. Eu prefiro você morto do que um gay miserável. (...) RICKY: Você está certo. Eu chupo por dinheiro. CORONEL: Garoto – RICKY: Dois mil dólares. Eu sou muito bom. CORONEL: Saia. RICKY: E você deveria me ver transando. Eu sou o melhor em três estados. CORONEL: (explode) Saia! Eu não quero ver você de novo!! (...) Ricky pega sua mochila, vira-se e sai pela porta, deixando o Coronel parado ali, com os olhos vidrados e respirando com dificuldade.⁸² – Não há os destaques no original.

⁸² BALL, A.; MENDES, S. *op. cit.*, pp. 83-85. *COLONEL (O.C.) Where'd you get that? Ricky turns, startled. His POV: The Colonel steps out of the shadows. Ricky takes a step back. RICKY: From my job. COLONEL: Don't lie to me. (beat) I saw you with him. RICKY: (incredulous) You were watching me? COLONEL: What did he make you do? RICKY: Dad, you don't really think... me and Mr. Burnham? (...) COLONEL: I swear to God, I will throw you out of this house and never look at you again. RICKY (taken aback) You mean that? COLONEL: Damn straight I do. I'd rather you were dead than be a fucking faggot. (...) You're right. I suck*

Neste diálogo, Fitts tem a confirmação verbal daquilo que, apesar de não existir, ele reconheceu - na medida em que acreditou ver. Um movimento que está expresso nas falas cotidianas que aproximam a verdade da visão, como: “eu vi com meus próprios olhos”, “é ver pra crer” e “só acredito vendo”. Os olhos, por sinal, dão tom à cena. Para garantir a “verdade”, Ricky afirma que o pai “deveria **vê-lo** transando”. E também para ratificar o abandono do filho pelo pai, o sentido é evocado, já que Fitts não “quer mais **vê-lo** novamente”. A discussão termina com o ex-militar chorando. E, claro, não se pode negar que o choro é evidentemente uma experiência ocular⁸³. Ainda é possível perceber Ricky indo embora antes que seu pai se encarregasse de fechar a persiana para não vê-lo mais. Nunca mais.

Desperta ainda a atenção neste sexto e derradeiro teste, pelo qual o coronel é submetido, a proximidade, agora muito visível, com a situação apresentada na figura 8 de TAP, cuja escolha pode ser melhor explorada. Não a justifica o simples fato de na imagem existirem dois homens em relação, como na sequência do filme, pois outras das que compuseram o TAT de TAP traziam a mesma característica. A diferença é que, na de número 8, os sujeitos testados identificaram pólos de dominação e submissão, a partir, destacadamente, da posição e dos gestos dos homens representados. É também nisso que desemboca a cena em que Ricky e Lester estão juntos na garagem. As posições dos corpos e os gestos, aproximáveis aos da suposta cena de hipnose de TAP, oferecem ao campo visual do coronel um conjunto de indícios, estendidos ao não-visto de modo automático, de que se tratava de uma relação de poder, de sexo e de exploração; tal percepção Fitts, em grande medida, confirma verbalmente: “O que ele fez você fazer?”.

Entretanto, não surpreende reconhecer que o tema apreendido pelo coronel envolva dominação e submissão, além de homossexualismo, tal qual presente nos resultados obtidos a partir da figura 8 de TAP e exemplarmente expresso pelo caso do *high-scorer* Mack. É verdade que a aproximação instiga os olhos, se novamente forem considerados os anos que separam obra sociológica e filme, que tendem a buscar percorrer a identidade entre ambos.

dick for money. COLONEL: Boy – RICKY: Two thousand dollars. I'm that good. COLONEL: Get out. RICKY: And you should see me fuck. I'm the best piece of ass in three states. COLONEL (explodes) Get out!! I don't ever want to see you again!! (...) Ricky grabs his backpack, turns and walks out the door, leaving the Colonel standing there, glassy-eyed and breathing heavily.

⁸³ LEVIN, D. M. **The opening of vision**: nihilism and the postmodern situation. New York: [s.n], 1988, chap. 2 *apud* JAY, M. (1993) *op. cit.*, p.10.

Mas Fitts é abertamente um indivíduo autoritário. Mais do que atribuir a desejos ocultos de sua personalidade, prestes a aflorarem, um papel indicativo de suas tendências autoritárias, como feito em TAP, neste primeiro capítulo a intenção foi a de tentar olhar para “Beleza Americana” e tomar a trajetória fílmica de Fitts como fruto de um conjunto de testes de apercepção temática. Portanto, buscou-se acompanhar o modo como o cinema de Mendes e Ball resultou em testes aplicados à sua Górgona, explorando o visto e o não-visto como parte constitutiva deles. Disso decorre a centralidade do tema da percepção para pensar sobre o autoritarismo, em TAP e “Beleza Americana”.

Adorno e a equipe responsável pela pesquisa de TAP estavam cientes disso, mas a atenção particular do filósofo fez com que ele reservasse uma posição de destaque a esse tema nas reflexões que marcaram toda sua trajetória:

*Não apenas o modo como o objeto é percebido depende dessa individuação e diferenciação; a diferenciação em si é determinada pelo objeto, que, de certo modo, dela reclama a sua restitutio in integrum. Não obstante, as formas de reação subjetivas necessárias ao objeto demandam, por sua vez, uma contínua correção objetiva. Isso ocorre na auto-reflexão, no fermento da experiência intelectual.*⁸⁴

* * *

O clímax de “Beleza Americana” ocorre enquanto ainda chove. E não se trata precisamente da morte de Lester, sabida desde o início do filme, ainda que o assassinato, bastante presente no cinema convencional, fosse desconhecido. Trata-se do desfecho do movimento de revelação de desejos ocultos de Fitts, pensados no registro da psicanálise freudiana que informara o trabalho de TAP. Finalmente na garagem do vizinho, o coronel, completamente molhado e parecendo muito alterado, ouve de Lester que ele precisava retirar aquelas roupas e que poderia simplesmente falar sobre aquilo de que necessitava. As palavras acabam não saindo. Lester passa a ser o sujeito em teste. O ex-militar o beija. Mostra, sem dizer nada, aquilo que sente, o que não se pode confirmar, mas cujo uso

⁸⁴ ADORNO, T. W. (1973) *op. cit.* p. 47. *Not only the way the object is perceived depends upon that individuation and differentiation; the differentiation itself is determined by the object, which demands therein its restitutio in integrum, so to speak. Just the same, the modes of subjective reaction which the object needs require ceaseless objective correction in their turn. This occurs in self-reflection, in the ferment of mental experience.*

explícito da imagem seguramente reduz o potencial de teste de “Beleza Americana” diante de seu espectador.

Fade Out

PARTE II

Fade In

O Olhar na Personalidade Autoritária e a posição de Adorno.

1. Abertura: à primeira vista

De acordo com as discussões promovidas na Introdução e também na Parte I, uma análise centrada unicamente nas características do coronel Fitts, realizada a partir dos achados de TAP sobre as tendências autoritárias, não ofereceria nada de muito novo. A obra, de grande envergadura no campo das pesquisas empíricas em geral e, particularmente, no campo da Psicologia Social⁸⁵, traz elementos suficientes para seguir sem espanto a trajetória de Fitts, tanto naquilo que o filme efetivamente mostra quanto no que pode ser buscado nos extra-campos⁸⁶. Mas, se nesse caso as “chaves” que TAP oferece terminam diante de “portas” já abertas, a que o olho seguro de si teve permitido seu acesso, nada similar precisa ocorrer quando se busca olhar para a obra sociológica, trazendo para perto dela a figura de Fitts. Mais, no entanto, do que olhar para TAP e para seus resultados, o objetivo desta Parte II é tentar acompanhar o olhar constitutivo da pesquisa em alguns de seus momentos centrais, de modo que os achados sobre o que se denominou *potencial caráter fascista* ou *personalidade autoritária* sejam realçados enquanto frutos de um olhar que perscruta, que se cruza com outros na sua especificidade, condensados em uma forma de exposição, mais do que como dados que obriguem a uma avaliação quanto à sua

⁸⁵ Cf. CARONE, I. "Teoria crítica e psicologia social: o impacto do Instituto de Pesquisa Social na investigação psicossocial". In: AZEVEDO, M. A.; MENIN, M. S. S. (Orgs.) **Psicologia e Política**: reflexões sobre possibilidades e dificuldades deste encontro. São Paulo: Cortez; Fapesp, 1995. pp. 57-114.

⁸⁶ As práticas de Fitts como militar em exercício estão, por exemplo, fora do quadro em que "Beleza Americana" investe. Diferentemente, o diretor John Huston, em "Os Pecados de Todos Nós", apresenta a trajetória de um militar no "exercício de suas funções", como se costuma dizer.

fidedignidade. Importância, nesse contexto, ganhará a figura de Adorno, quem indiscutivelmente, pela complexidade que o rodeia, impele a um olhar bem mais de perto.

2. Plano-seqüência A. O coronel Fitts e a figura autoritária de TAP

Na Parte I, foram sublinhados os momentos em que é possível pensar que a percepção do coronel Fitts está sendo testada durante “Beleza Americana”. Basta acompanhar todo o filme para notar que não seria descabido afirmar que a existência desse personagem está intrinsecamente ligada à própria aplicação dos testes, algo provavelmente relacionado ao registro narrativo bastante pragmático e convencional⁸⁷ em que “Beleza Americana” trabalha. Retomá-los, sob novo foco, constituirá o primeiro passo para o que se pretende agora.

No contexto do primeiro dos testes, que envolve a visita do casal de vizinhos, não é um grande desafio perceber um conjunto de inclinações ou traços psíquicos do coronel. Uma estratégia para colocar em relevo tais marcas psicológicas pode estar centrada na avaliação das falas de Fitts, freqüentemente assertivas e bastante presentes nesse momento inicial. Enquanto lê o jornal, pouco antes da visita inesperada, afirma ao filho que aquele país estava indo direto para o inferno. Na mesma seqüência, a campainha toca. O coronel reage em direção à mulher: “você está esperando por alguém?” Difícil é não partilhar da tensão que se armazena na palavra “alguém”, que ganha ares de um provável representante concreto daquele mundo que caminha para o inferno e que incomoda o coronel. E quando os vizinhos se apresentam com a colorida cesta de flores e presentes, aparente antídoto à nada romântica avaliação anterior, crescem somente as suspeitas em torno de atitudes tão desinteressadas, como em: “Vamos direto ao ponto, OK? O que vocês dois estão vendendo?” Na seqüência seguinte, conduzindo Ricky à escola, Fitts não perde a oportunidade de trazer à luz seus comentários sobre a ocorrência: “Como esses gays sempre têm que esfregar isso na sua cara? Como eles podem ser tão desavergonhados?”. O jovem ainda tenta argumentar racionalmente, acreditando que tudo se resumia ao fato de que

⁸⁷ Acompanhar a discussão a esse respeito na Parte III.

talvez aqueles homens não sentissem algo de que se envergonhar, mas o coronel retoma rapidamente a palavra, exatamente como quem recupera uma arma: “Não me aplaque como se eu fosse a sua mãe, garoto.”⁸⁸.

No segundo dos testes, em que Ricky está trancado em seu quarto, também contribui para a construção da figura do coronel sua fala bastante objetiva e assertiva diante da situação: “Você sabe que eu não gosto de portas fechadas na minha casa, garoto.”⁸⁹.

O terceiro teste traz mais elementos que se aglutinam para esboçar traços da personalidade de Fitts, que, enquanto lustra o automóvel e percebe a aproximação do casal de vizinhos e Lester, afirma: “o que é isso, a porcaria da parada do orgulho gay?”. É de se destacar ainda que, nesta seqüência, o coronel tem, pela segunda vez, a oportunidade de se apresentar na nova vizinhança. Procede, como fizera diante do casal de vizinhos, agora na presença de Lester: “Coronel Frank Fitts, Corporação da Marinha Norte-Americana.”⁹⁰

No quarto teste, a estratégia de trazer parte das falas de Fitts fica, em grande medida, diminuída face às atitudes que invadem a tela. Considerando, desse modo, que a agressão física tende a centralizar o interesse neste teste, reforçada pela preponderância do visual no cinema, algumas falas só podem ser trazidas caso não se esqueça de sua participação complementar. Em um momento em que a importância da ação⁹¹ começa a crescer no filme, notadamente na seqüência das agressões do pai ao jovem, acompanhada pelos movimentos de câmera mais bruscos e pelo aumento dos cortes, emergem as seguintes falas: “O que você estava procurando? Dinheiro? Você caiu nas drogas novamente?” e “Você precisa de estrutura, você precisa de disciplina...”⁹²

No quinto teste ocorre algo similar ao descrito no anterior. Não há falas que apontem o que está se passando com o coronel diante das imagens gravadas, no quarto do filho. Mas, nesse caso, não é possível acrescentar a violência física (em sua “garantia” de algo que é visível) ao desenho psíquico que se apresenta de Fitts, simplesmente por ela estar

⁸⁸ BALL, A; MENDES, S. *op. cit.*, pp. 23-25. *Colonel: Are you expecting anyone? Let's cut to the chase, okay? What are you guys selling? How come these faggots always have to rub it in your face? How can they be so shameless? e Don't placate me like I'm your mother, boy.*

⁸⁹ *ibid* p. 40. *Colonel: You Know I don't like locked doors in my house, boy.*

⁹⁰ *ibid* p. 44. *Colonel: What is this, the fucking gay pride parade? Colonel Frank Fitts, U. S. Marine Corps.*

⁹¹ Talvez seja desnecessário ou ingênuo qualificar essa ação como violenta, pois o cinema convencional tem tornado as noções intercambiáveis. Caberia questionar: há filmes de ação, tal como são classificados convencionalmente, não violentos?

⁹² *ibid* pp. 65-66. *Colonel: What were you looking for? Money? Are you on dope again? You need structure, you need discipline.*

ausente. Há de fato algo “pulsando” na cena, para além do movimento do vídeo em que Lester nu se exercita: desconsiderando-se o conhecimento do desfecho fílmico a esse respeito, percebe-se que tais imagens claramente interpelam Fitts. Ocorre um nítido aumento de atenção daquele que observa, pois sua face se transforma – “Beleza Americana”, eficaz, trabalha para reforçar isso.

Finalmente, chega-se às seqüências em que é exposto aquilo que o filme constrói como a revelação de desejos reprimidos de Fitts. Novamente, como nos dois últimos testes, acrescentar à figura psíquica do coronel elementos que escapam às falas parece mais adequado. Não deixa de ser muito substantivo seu confronto direto com o filho, como em: “O que ele te fez fazer?”, “Não ria diante de mim” e “Eu não vou cruzar os braços e ver meu único filho se tornar um gay!”⁹³, mas seu valor é já de confirmação, e não propriamente indicativo de Fitts. É na seqüência que antecede a essa conversa que é possível perceber (e “Beleza Americana novamente se esforça e reforça esse efeito de sentido) sua reação diante da imagem do filho e Lester juntos na garagem - inclusive em sua dimensão virtual, naquilo que se armazena no personagem. Novamente, a atenção do coronel é fortemente capturada e o incômodo, confirmado no embate quando o filho retorna, ganha tintas mais fortes. Cria-se, assim, na ordem da narrativa, uma ação iminente.

Fitts ainda oferece, pouco antes do clímax do filme, mais uma fala-pergunta, dirigida ao vizinho Lester, que merecia ser adicionada a esse pequeno grupo de elementos que o retratam: “Sua mulher está com outro homem e você não se importa?”⁹⁴. Definitivamente diante de um representante de algo novo para ele, o coronel parece muito espantado com a experiência. Desconhecia, no entanto, que Lester também era novato em experimentar a vida - por sinal, é esse o fio que conduz a narrativa de “Beleza Americana”. A possibilidade de restituição da capacidade de ter experiência parece pensada para ser vista como o argumento do filme, como se diz no campo do cinema, ainda que não só nele.

* * *

⁹³ *ibid* pp. 83-84. Colonel: *What did he make you do? Don't you laugh at me! I will not sit back and watch my only son become a cocksucker!*

⁹⁴ *ibid* p. 89. Colonel: *Your wife is with another man and you don't care?*

Categorizar e diferenciar precisamente a contribuição dos momentos dos testes para o esboço da figura filmica de Fitts a partir da predominância das falas, expressões ou atitudes do coronel, não é algo necessário, mas talvez não seja por mero acaso que a importância daquilo que é dito tenda a diminuir na medida em que o clímax do filme se aproxima. O adensamento dos sentimentos no registro narrativo bastante pragmático em que “Beleza Americana” se encontra requer uma subsequente ação, por um movimento que até pode incorporar palavras, mas caminha para, de qualquer modo, subsumi-las, levando-se em conta a primazia do olho no cinema (o “mostra sem dizer”), mesmo quando o que atua é o não-visto. Este último não deixa de pressupor a existência e o interesse do aparelho perceptivo. Como esclarece Jonathan Crary, tratando das mudanças constitutivas do novo estado perceptivo da modernidade (era estética):

O fato de a inibição (ou repressão) ser parte constitutiva da percepção indica uma reordenação decisiva da visualidade, o que sugere a nova importância de modelos baseados em uma economia de forças e não numa ótica de representação. Isto é, um observador normal é conceituado não apenas em relação aos objetos de atenção, mas também em relação ao que não é percebido, às distrações, margens e periferias excluídas ou reprimidas do campo perceptivo.⁹⁵

Como mencionado, em “Beleza Americana” e em muitos outros filmes⁹⁶ a ação que está por vir é indicada pela chuva. Nesse sentido, esse “fenômeno natural” é integrado àquilo que se chamou anteriormente de um “registro narrativo pragmático”, pois configura um recurso criado e consolidado dentro de uma linguagem cinematográfica convencional. Sempre freqüente em condições “atmosféricas” bastante similares nos filmes, a chuva, registro sonoro e destacadamente visual, liga-se a um visível que é, no entanto, tornado “não-visto”. Integra-se pura e simplesmente à paisagem, ainda que seja produzida mecanicamente. Emoldura as ações e quando atua o faz, quase na totalidade das vezes, para indicar uma ocorrência iminente na ordem da própria narrativa, momento em que “sobe” para o primeiro plano. Mas tão logo cumpra seu papel, a chuva se apaga através de sua

⁹⁵ CRARY, J. “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX”. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.) **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 87.

⁹⁶ Conferir, na parte III, a análise sobre a presença da chuva em “Os Pecados de Todos Nós” e “Magnólia”.

própria presença naturalizada, abrindo espaço para a trama prosseguir. Configurando, portanto, uma forma (de narrar) que se precipita freqüentemente no tipo comercial de cinema, felizmente a ocorrência desse fenômeno não é plenamente estável, havendo outras chuvas que chovem no cinema e que também estão previstas para a Parte III.

* * *

Já se tratou um pouco das várias técnicas de pesquisa que TAP buscou integrar em sua investigação. Destacou-se o mito de Perseu como forma metafórica de expressar o tipo de aproximação empreendida diante dos indivíduos testados, estando projetada a existência provável de um tipo de personalidade potencialmente fascista, doravante descrito na pesquisa, por Adorno, na forma de síndromes. Mas se os pesquisadores buscavam olhar e, particularmente, passar a ver, a fim de se aproximarem tanto quanto fosse possível do reconhecimento da Górgona, torna-se inevitável esperar que disso resultassem figuras ou, quem sabe até, *uma figura* sobre o observado. Do ponto de vista estritamente científico, esboçar essa figura do potencial fascista seria destacável.

A equipe de Berkeley e do Instituto de Pesquisa Social estava ciente da expectativa gerada, já que é difícil não atentar para o fato de que a noção de "figurar" como tipo autoritário potencial é muito cara à obra toda, como aparece, de maneiras diferentes, já na própria introdução. Perguntam os autores: "se um indivíduo potencialmente fascista existe, como, precisamente, ele é?"⁹⁷ E, mais adiante, tratando particularmente das técnicas de pesquisa e de sua "calibragem":

*A expansão foi usada na expectativa de trazer mais e mais aspectos da ideologia antidemocrática para a figura em desenvolvimento [do indivíduo potencialmente fascista] e na expectativa de explorar aspectos suficientes da personalidade potencialmente antidemocrática, de modo a obter alguma compreensão da totalidade. – Não há o destaque e o acréscimo entre colchetes no original.*⁹⁸

⁹⁷ FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.), *op. cit.*, p. 2. *If a potentially fascistic individual exists, what, precisely, is he like?*

⁹⁸ *ibid* p. 18. *Expansion was exemplified in the attempt to bring more and more aspects of antidemocratic ideology into the developing picture and in the attempt to explore enough aspects of the potentially antidemocratic personality so that there was some grasp of the totality.*

Figura é, inquestionavelmente, uma palavra recorrente em TAP e esboçá-la constitui a meta que interliga as partes do estudo.

* * *

A questão que seguramente se colocaram Adorno e os pesquisadores de Berkeley foi como, então, fazer surgir essa figura do indivíduo potencialmente fascista. Aparentemente, venceu a disposição do filósofo em tentar acompanhar, tanto quanto possível, os movimentos do objeto ou fenômeno em estudo, articulando as investidas relativamente independentes. Isso se refletiu na forma de exposição de TAP. Sugeriu-se, ao final dela, que a síndrome da personalidade autoritária teria lentamente emergido das observações empíricas e análises quantitativas⁹⁹. Sobre a argumentação de TAP acerca de sua figura central, afirma Adorno:

*O que talvez falte ao livro em disciplinada exatidão e homogeneidade da argumentação seria sanado em parte pela confluência de tantas idéias concretas das mais diversas orientações, que convergem para a mesma tese central, até o ponto de resultar plausível mesmo o que, segundo critérios estritos, não pode considerar-se provado.*¹⁰⁰

Essas "idéias concretas" talvez pudessem ser entendidas também em função da concretude do próprio objeto em foco: indivíduos cujo traço marcante era o fascismo latente. Desenvolvidas em partes relativamente independentes do estudo articulado de modo pouco ortodoxo, essas idéias teriam como fim revelar no que consistiam os traços reunidos em torno do sujeito tendencialmente fascista; dito de outra forma, tratava-se de buscar expor uma face, ou, quem sabe, a própria face da Górgona. Um dos passos fundamentais para isso foi dado pelo próprio Adorno nos capítulos em que ele analisa qualitativamente o material obtido durante as entrevistas. Ele explica que nesse momento de TAP, cuja qualificação, que o próprio Adorno lança, acabou sendo de uma "grande obra literária"¹⁰¹:

⁹⁹ *ibid.* p. 971.

¹⁰⁰ ADORNO, T. W. (1995) *op. cit.*, p. 167.

¹⁰¹ *ibid.* p. 164.

*O objetivo, para além disso [da quantificação estatística], foi desenvolver, para as áreas-problema sob consideração, uma fenomenologia baseada em formulações teóricas e ilustrada por trechos das entrevistas.*¹⁰²

Tais análises caminharam para algo bastante diferente comparadas ao desenvolvimento de métodos orientados às pesquisas empíricas, que era o que se valorizava nos meios acadêmicos americanos da época. Ainda que a relação de Adorno com Paul F. Lazarsfeld, pesquisador com quem trabalhou durante seus primeiros anos de exílio naquele país, tenha sido suficientemente rica, a ponto de inibir uma simplificação, é possível assegurar que Adorno teve grande dificuldade diante das práticas do colega também exilado. Era possível ver as marcas de uma sociedade na qual era imperativo que se obtivessem mecanismos precisos (estatísticos) de orientação da ação, sobretudo comercial, no que ficou conhecido por *administrative research* (pesquisa administrativa). Lazarsfeld representava plenamente essa inclinação, como refletem alguns temas de seu interesse, os quais Rolf Wiggershaus relaciona ao *Princeton Radio Research Project*, sob responsabilidade do próprio Lazarsfeld e do qual Adorno fez parte, tais como o efeito da publicidade sobre as pessoas e a correlação entre o acompanhamento das notícias no rádio e a leitura dos jornais impressos¹⁰³.

Nessas condições, por mais que TAP lançasse mão de métodos de pesquisa americanos, Adorno introduziu, para se esquivar da quantificação tão imprescindível ao *Princeton Radio Research Project*, algo diferente naquele cenário acadêmico, mais próximo de suas orientações. Suas análises de caráter qualitativo constituíram um "procedimento suplementar" em TAP que, sem condenar o uso da estatística em algumas fases do estudo, apoiou-se destacadamente nas respostas individuais obtidas nas entrevistas. Como salvaguarda a arbitrariedades, o filósofo menciona a importância de se

¹⁰² FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.), *op. cit.*, p. 603. *The aim, rather, was to develop for the problem areas under consideration, a phenomenology based on theoretical formulations and illustrated by quotations from the interviews.*

¹⁰³ WIGGERSHAUS, R. **A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 267. Essa discussão continua, ao que parece, bastante atual. A diferença é que, ao invés do Rádio, é a Internet que tem servido de parâmetro para a avaliação das variações nos hábitos de leitura dos jornais impressos.

atentar para o quadro geral do estudo, ou seja, para a teoria que o “informava”¹⁰⁴. Aliás, a noção de *feedback*, à luz da teoria geral, foi frequentemente enfatizada como recurso de validação a que os instrumentos de pesquisa haviam sido submetidos, recebendo, posteriormente, críticas que apontaram a fragilidade de se tentar levar a cabo uma validação que não considerava a coleta verdadeiramente independente dos dados.¹⁰⁵ Apesar do recurso a tais estratégias de incremento da confiabilidade das análises, Adorno não deixou de mencionar que a subjetividade, ou o elemento especulativo, tinha sim importância em sua abordagem, tal qual na psicanálise:

*Se, em alguns momentos, a análise parece saltar até as conclusões, as interpretações deveriam ser consideradas hipóteses para pesquisa posterior, e a interação contínua dos vários métodos do estudo deveria ser lembrada: algumas das variáveis de medição discutidas nos capítulos precedentes foram baseadas em especulações levadas a cabo nesta parte.*¹⁰⁶

É nesse espírito que Adorno mergulhou nos depoimentos dos sujeitos entrevistados. Recortou e expôs, a partir de uma massa de informações, falas pontuais consideradas expressivas. Entretanto, o fato de Adorno não ter realizado as entrevistas diretamente merece atenção. Os materiais foram obtidos por entrevistadores familiarizados com o estudo, mas suas próprias observações inevitavelmente se somam às visões dos sujeitos testados, constituindo mais uma "camada" de informações. De modo que Adorno, em seu procedimento suplementar, acabou diante de uma espécie de caleidoscópio, pois acessou as falas dos entrevistados a partir da perspectiva dos entrevistadores. Se, por um lado, os elementos em foco foram os mesmos, sua combinação em função do observador, por outro lado, possibilitava a geração de imagens um pouco diferentes. Wiggershaus critica essa

¹⁰⁴ Ainda que ela seja apresentada na forma de hipótese, como é possível acompanhar na próxima seção, seu estatuto em TAP buscava ser diferenciado. Não se pretendia proceder exatamente uma comprovação da hipótese inicial a partir do estudo empírico.

¹⁰⁵ Cf. CARONE, I. *op. cit.*, p. 107.

¹⁰⁶ FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.), *op. cit.*, p. 604. *If, in places, the analysis seems to jump to conclusions, the interpretations should be regarded as hypotheses for further research, and the continuous interaction of the various methods of the study should be recalled: some of the measured variables discussed in earlier chapters were based on speculations put forward in this part.*

contradição do filósofo que "lastimava a perda da 'experiência viva'", mas que desistira, na sua avaliação, "mais do que o necessário de uma experiência direta".¹⁰⁷

Debate complexo que exigiria tentar percorrer de imediato a noção de experiência para Adorno, algo desafiador considerando que o filósofo se recusa a definir e hierarquizar seus conceitos-chave, é importante ressaltar aqui, de qualquer forma, o seguinte: para além do que possa ter representado, de um ponto de vista estritamente científico, a análise qualitativa de Adorno, ela parece ter efetivamente valorizado um estudo em *profundidade* e a *aproximação ao fenômeno*, em detrimento da tentativa de verificação de um princípio abstrato prévio a partir dos casos concretos em foco (modo de proceder típico da ciência positivista). Será que isso teria relação com um movimento do olhar?

* * *

Cardoso propõe que o olhar:

*...não deriva sobre uma superfície plana, mas escava, fixa e fura, mirando as frestas deste mundo instável e deslizante que instiga e provoca a cada instante sua empresa de inspeção e interrogação. Ao invés, pois, da dispersão horizontal da visão, o direcionamento e a concentração focal do olho da investigação, orientado na verticalidade.*¹⁰⁸

A geometria do olhar e da visão a que se refere Cardoso ajuda a tentar compreender melhor as escolhas feitas em TAP. Ao invés de permanecer exclusivamente na horizontalidade dos procedimentos estatísticos, o estudo também investiu verticalmente na investigação da “estrutura profunda da personalidade” dos sujeitos testados, ligada à sua ideologia. Segundo Adorno, para percorrer as opiniões na "superfície" desses indivíduos, mas especialmente para acessar sua estrutura profunda de personalidade, por vezes ancorada em um plano inconsciente, era preciso realizar uma análise suplementar das entrevistas. Inclusive, hoje elas têm sido muito utilizadas pelos profissionais de administração e *marketing*. São, não por acaso, chamadas "entrevistas em profundidade", que seguramente aprofundam o mapeamento dos consumidores realizado

¹⁰⁷ WIGGERSHAUS, R. *op. cit.*, p. 452.

¹⁰⁸ CARDOSO, S. *op. cit.*, p. 349.

fundamentalmente por aqueles instrumentos estatísticos que o precursor Lazarsfeld buscava desenvolver no campo das ciências sociais aplicadas.

* * *

Mesmo nos momentos em que TAP se desenvolve no "registro horizontal" dos métodos estatísticos, é necessário destacar uma opção formal que parece não-ortodoxa, tendo em vista a sociologia da época¹⁰⁹: a descrição detalhada de dois casos concretos, os de Mack e Larry. Ambos, respectivamente *high* e *low scorers*, tiveram seus resultados acompanhados ao longo de toda a pesquisa. Robert Nevitt Sanford, integrante da equipe de TAP, foi responsável pelo segundo capítulo da obra, intitulado "Contrastando ideologias de dois universitários: uma visão preliminar". Diretamente relacionado à apresentação dos dois entrevistados e sua importância para o quadro geral do estudo, é nesse capítulo que Sanford apresenta as características e motivações da escolha dos dois casos:

*Os protocolos textuais da entrevista de dois scorers extremos – um alto (preconceituoso) e outro baixo (contra preconceito) – na escala de Etnocentrismo irão, neste capítulo, esboçar esses sujeitos conforme eles poderiam aparecer ao observador casual, durante, por exemplo, uma conversa à noite, entre amigos, sobre assuntos sociais atuais.*¹¹⁰

E, em seguida, tratando da razão da escolha:

*Essa é uma forma [ter casos verídicos em foco] de colocar a questão central da presente pesquisa. No intuito de se aproximar de uma resposta, é necessário primeiramente descrever, tão precisamente quanto possível, como o indivíduo fala, para ter parâmetros a partir dos quais a forma e o conteúdo de seu pensamento possam ser comparados com os de outros.*¹¹¹ - Não há o destaque no original.

¹⁰⁹ Não-ortodoxa em comparação às práticas positivistas em sentido amplo, cuja tendência patente é a de promover generalizações e buscar uma lei de funcionamento dos fenômenos.

¹¹⁰ FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.), *op. cit.*, p. 31. *The verbatim interview protocols of two extreme scorers – one high (prejudiced) and one low (against prejudice) – on the Ethnocentrism scale will, in the present chapter, picture these subjects as they might appear to the casual observer during, let us say, an evening's discussion, among friends, of current social issues.*

¹¹¹ *ibid.* p. 32. *This is one way of putting the major question of the present research. In order to approach an answer it is necessary first to describe as precisely as possible how the subjects talks, to have terms in which the manner and content of his thought may be compared with that of others.*

Martin Jay afirma que o recurso aos casos concretos de Mack e Larry em TAP não pretende ilustrar tipos abstratos. Apoiando-se em escritos de Horkheimer do início dos anos 1940, ele argumenta que os sujeitos "encarnavam sobretudo mônadas, universais na sua própria particularidade."¹¹² Iray Carone, tratando do mesmo tema, olha para seus determinantes psicológicos:

*Os tipos fascistas são, portanto, dotados de dinâmicas psicológicas peculiares, mas dentro da mesma estrutura. Daí decorre a necessidade de estudar caso por caso, por meio de técnicas clínicas, como essa estrutura está configurada e tem funcionalidade na psicodinâmica profunda de cada tipo.*¹¹³ – Não há o destaque no original.

As avaliações de Jay e Carone seguramente ajudam na tentativa de compreender uma expressiva nota de rodapé apresentada pelos pesquisadores nas conclusões de TAP:

*Há uma semelhança marcante entre a síndrome que nós rotulamos de personalidade autoritária e "o retrato do anti-Semita" de Jean-Paul Sartre. O brilhante texto de Sartre tornou-se disponível para nós depois que todos nossos dados tinham sido coletados e analisados. Que o seu "retrato" fenomenológico possa parecer tão próximo, tanto na estrutura geral quanto nos numerosos detalhes, à síndrome que lentamente emergiu de nossas observações empíricas e análises quantitativas, parece-nos extraordinário.*¹¹⁴

Está claramente em destaque acima o caráter de um *learning process* do estudo, em sintonia com aquilo que Adorno gostaria de empreender. À medida que avançavam na investigação, os pesquisadores investiam na correlação entre as diversas técnicas, julgando constituir, dessa forma, um procedimento que garantiria a confiabilidade dos achados. Por essa razão, não deixa de surpreender, à primeira vista, que uma pesquisa que quase atingiu

¹¹² JAY, M. (1977) *op. cit.*, p. 275. *...ils incarnaient plutôt comme des monades, des universaux dans leur particularité même.*

¹¹³ CARONE, I. **A Personalidade Autoritária**. Estudos frankfurtianos sobre o fascismo. Disponível em: <<http://notes.ufsc.br/aplic/cfh.nsf/0/f8c5f4aa9513c2ae03256c4b007332dc?OpenDocument>>. Acesso em: 06 dez. 2005. Sem página.

¹¹⁴ FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.), *op. cit.*, p. 971 *There is marked similarity between the syndrome which we have labeled the authoritarian personality and "the portrait of the anti-Semite" by Jean-Paul Sartre. Sartre's brilliant paper became available to us after all our data had been collected and analyzed. That his phenomenological "portrait" should resemble so closely, both in general structure and in numerous details, the syndrome which slowly emerged from our empirical observations and quantitative analysis, seems to us remarkable.*

mil páginas, geradora de tabelas e escalas cujo refinamento estatístico parece indiscutível¹¹⁵, caminhe para suas conclusões mencionando o retrato sartreano do anti-Semita. Além do mais, o próprio Sartre, afirma Wiggershaus¹¹⁶, assumira sua falta de preocupação metodológica em sua escritura. Assegurar que suas intuições, por vezes, chegaram a superar os achados de TAP, como propõe Wiggershaus, exigiria uma análise bem mais de perto, mas há algo que salta aos olhos: TAP, mesmo em suas páginas conclusivas, valoriza o concreto, o fenomenológico, o descritivo, articulados a seu quadro geral. Esse movimento está, indiscutivelmente, inscrito no próprio estudo. Por isso, ao lado dos F109, M1229m, 5007¹¹⁷, entre outros, bem como de Mack e Larry e do anti-Semita de Sartre, não seria difícil posicionar o retrato do coronel Fitts. Ele sem dúvida se ajusta¹¹⁸ bem, quando se pensa que TAP buscava impedir que o geral, perniciosamente impositivo, segundo a visão que Adorno manifesta ao longo de sua trajetória intelectual, apagasse o concreto. Fitts, enquanto uma construção fílmica, reforça particularidades:

*O importante naquilo “que se vê e ouve” é que as imagens, anônimas ou não, nunca são gerais, como acontece em um texto onde se lê “uma pequena cidade”, por exemplo, ou “um homem alto”.*¹¹⁹

Não obstante, o investimento de TAP no particular não equivaleu a renunciar a uma tentativa de aproximação com a totalidade do que se pretendia iluminar, como também é comum que ocorra no cinema, em particular, e na arte, em geral. O caminho para buscar isso é que diferiu do indutivo, típico do método científico tradicional. A pretensão seria garantir que o concreto não fosse subsumido pela aplicação das indispensáveis variáveis abstratas. Estas compuseram a base do instrumento central e mais conhecido do estudo,

¹¹⁵ TAP recebeu diversas críticas. Mas o próprio Adorno assegura que nunca se negou a familiaridade da obra com "o material americano e os procedimentos imperantes nesse país". Cf. ADORNO, T. W. (1995) *op. cit.*, p. 165.

¹¹⁶ WIGGERSHAUS, R. *op. cit.*, pp. 452-453.

¹¹⁷ Os sujeitos entrevistados em TAP receberam códigos para permitir sua diferenciação sem, no entanto, a revelação de sua identidade.

¹¹⁸ Em Inglês, *to fit* significa ajustar. Diz-se, na teoria da evolução de Charles Darwin, que tanto seduzia os nazistas, que *fittest* é o mais adaptado. O coronel *Fitts* de "Beleza Americana" parecia mesmo estar ajustado em sua trajetória, demonstrando abertamente em ações aquilo que TAP tratava como tendências autoritárias. Até quando escapou à estrutura e disciplina, em um momento de aparente desajuste, Fitts expressou bem a dinâmica dos elementos psicanalíticos explorados em TAP.

¹¹⁹ ALMEIDA, M. J. **Imagens e Sons**: a nova cultura oral. São Paulo: Cortez, 1994. p. 19.

cuja riqueza consistiu, como visto, na exploração do fenômeno em foco simultaneamente em dois sentidos: o vertical e o horizontal. Este instrumento, cuja geometria será explorada a seguir, ficou conhecido por Escala F.

3. Plano-sequência B. A Escala F: o coração de TAP

Se verdadeiramente houve um movimento vertical em TAP, que ficou conhecido por "procedimento suplementar"¹²⁰, cujo principal investidor foi Adorno, é inevitável tratar agora daquilo que melhor condensou as linhas de força horizontais do estudo: a escala de medição das tendências fascistas. Um tanto quanto paradoxalmente¹²¹, a Escala F ganhou tamanha importância em TAP que, além de instrumento, deve ser também considerada como um resultado do estudo.

Como mencionam os autores, para a construção dessa escala já estavam disponíveis os resultados das três precedentes, A-S, E e PEC (respectivamente, para medição do Anti-Semitismo, do Etnocentrismo e do Conservadorismo Político e Econômico), as correlações da Escala E obtidas a partir dos questionários, os primeiros achados das questões projetivas e o material obtido nas entrevistas e nos TATs. Além das outras pesquisas consideradas importantes para sua preparação¹²², a equipe envolvida no estudo reforça a centralidade da orientação teórica do trabalho como um todo (o chamado quadro geral do estudo) também para a construção da Escala F. Tal orientação, em forma de hipótese¹²³, é apresentada logo no início da obra:

¹²⁰ Suplementar é sinônimo de adicional. Em TAP, houve a tentativa de não hierarquizar métodos e momentos analíticos de orientações diversas. Ao contrário, esperava-se que a soma deles gerasse avanços importantes para o conhecimento do fascismo latente nos EUA. Mas, ao longo do estudo, o próprio Adorno passa a considerar que o conservadorismo econômico e político indicava que se vivia em uma "época potencialmente fascista", revelador mais confiável desse potencial fascista do que as próprias escalas E e F, como conclui Wiggershaus. Cf. WIGGERSHAUS, R. *op. cit.*, p. 456.

¹²¹ As novas tentativas de aplicação nos meios acadêmicos americanos para a Escala F garantiram sua notoriedade, fazendo com que ela se tornasse o grande "emblema" de TAP, talvez mais conhecida do que a própria obra. Cf. CARONE, I. *op. cit.*, p. 58.

¹²² Há quantidade expressiva de referências citadas ao final do estudo. Alguns autores, cuja influência é visível, são citados ao longo da exposição, como Erich Fromm.

¹²³ Hipótese que, no entanto, não deveria ser pensada, na visão de Adorno, em comparação às positivistas, cuja busca pela comprovação empírica consiste em uma necessidade de caráter epistemológico.

*A pesquisa a ser reportada neste volume foi guiada pela seguinte hipótese principal: que as convicções políticas, econômicas e sociais de um indivíduo freqüentemente formam um amplo e coerente padrão, como se agrupadas por uma "mentalidade" ou "espírito", e que esse padrão é a expressão de tendências profundas de sua personalidade.*¹²⁴

A diferença da Escala F para as precedentes era justamente a formulação de itens que tratavam o menos abertamente possível daquilo que pretendiam medir. Nesse sentido, a escala foi o instrumento central para aquilo que, como imagem, corresponderia a "polir o escudo de Perseu" para ser possível olhar indiretamente para a face de Górgona e, posteriormente, quem sabe, obrigá-la até mesmo a se ver. Criados como capazes de levar a uma aferição indireta, tais itens traziam em si a experiência anterior das outras técnicas, não sofrendo uma escolha aleatória, já que uma ou várias hipóteses acerca de sua relação com o preconceito¹²⁵ foram, de fato, previamente formuladas. Vale citar o detalhamento dos próprios autores, que esclarecem como se deu essa articulação que, por fim, resultou na definição de variáveis atribuídas aos indivíduos:

*Por exemplo, quando foi descoberto que o indivíduo anti-Semita impõe objeções aos Judeus baseadas no fato de que eles violam valores morais convencionais, uma interpretação foi que esse indivíduo tinha uma adesão particularmente forte e rígida a valores convencionais, e que essa disposição geral de sua personalidade fornecia algumas das bases motivacionais para o anti-Semitismo, e ao mesmo tempo ela própria se expressava de outras maneiras, por exemplo, em uma tendência geral a desprezar e punir aqueles que se acreditava estarem violando valores convencionais.*¹²⁶

¹²⁴ *ibid.* p. 1. *The research to be reported in this volume was guided by the following major hypothesis: that the political, economic, and social convictions of an individual often form a broad and coherent pattern, as if bound together by a "mentality" or "spirit", and that this pattern is an expression of deep-lying trends in his personality.*

¹²⁵ É importante destacar que a pesquisa evoluiu de uma escala que pretendia medir o Anti-Semitismo, preconceito contra um grupo específico de pessoas, os judeus, para a segunda das escalas, de Etnocentrismo, já interessada em investigar o preconceito mais amplamente. Por fim, a Escala F passa a expressar uma preocupação bastante pragmática com a possível volta de regimes totalitários em contextos sócio-culturais que o favorecessem, a saber, com ampla presença de indivíduos não- refratários às várias formas de preconceito.

¹²⁶ *ibid.* pp. 225-227. *For example, when it was discovered that the anti-Semitic individual objects to Jews on the ground that they violate conventional moral values, one interpretation was that this individual had a particularly strong and rigid adherence to conventional values, and that this general disposition in his personality provided some of the motivational basis for anti-Semitism, and at the same time expressed itself in other ways, e. g., in a general tendency to look down and to punish those who were believed to be violating conventional values.*

A interpretação, considerada confirmada pela equipe em função dos achados das escalas E e PEC, que mostravam forte associação entre o convencionalismo e outras formas de preconceito, para além do anti-semitismo, levou então à seguinte formulação: a *adesão a valores convencionais* passa a ser tomada, em virtude de sua presença e da possibilidade de confirmação obtida nas avaliações preliminares, como uma variável que pode ajudar a compor a figura do indivíduo com potencial anti-democrático.

Nessas bases a Escala F pôde, então, ser construída. A partir dos resultados prévios, as variáveis foram sendo geradas e melhor definidas, com a expectativa de que juntas configurassem um instrumento capaz de lançar luz sobre o padrão de personalidade dos indivíduos e suas tendências centrais e, dessa forma, esboçar a figura que condensasse ambos.

No total, criaram-se nove variáveis, cada qual encabeçando um número diferente de itens que apareciam, inclusive, em mais de um desses conjuntos. Foram elas: 1. *convencionalismo*, 2. *submissão autoritária*, 3. *agressão autoritária*, 4. *anti-intracepção*, 5. *superstição e estereótipo*, 6. *poder e dureza*, 7. *destrutividade e cinismo*, 8. *projetividade* e 9. *sexo*. Os pesquisadores resumem os significados de cada variável em um quadro no capítulo VII de TAP, bem como ligam os itens aos conjuntos. De modo sintético, as variáveis estão relacionadas, respectivamente: 1. a uma adesão rígida ao convencional, aos valores de classe média; 2. a uma posição submissa diante de autoridades morais do grupo social a que se pertence (tanto as primeiras quanto o segundo podem ser projeções do sujeito); 3. a uma tendência a punir aqueles que violam os valores convencionais; 4. a uma oposição ao subjetivo, imaginativo e delicado; 5. a uma crença em determinações místicas do destino individual, bem como a uma disposição em pensar em categorias rígidas; 6. a uma preocupação com dominação-submissão, a uma identificação com figuras poderosas e a uma asserção exagerada de dureza e força; 7. a uma hostilidade generalizada e a um tipo de blasfêmia acerca do humano; 8. a uma disposição em acreditar que coisas selvagens e perigosas estão pelo mundo e a uma projeção de impulsos emocionais inconscientes e 9. a uma preocupação exagerada com o que está relacionado ao sexo.

Afirmam os pesquisadores que as variáveis encabeçaram itens que buscaram ser tão completos quanto possível, sem, no entanto, que os sujeitos respondentes perdessem a crença de que estavam sendo democráticos nas suas escolhas. É necessário não se esquecer

do contexto do pós-guerra em que TAP foi realizada, o que, segundo os próprios autores, inibia que algumas manifestações autoritárias ocorressem, sendo necessário somar a isso, obviamente, os casos em que as tendências eram implícitas e, portanto, indisponíveis até mesmo ao próprio sujeito – ao menos no plano consciente. Alguns exemplos de itens¹²⁷, certamente vistos hoje de maneira bastante diferente do que na época, são:

*Obediência e respeito pela autoridade são as mais importantes virtudes que as crianças devem aprender; Homossexualidade é uma forma particularmente podre de delinquência e deve ser severamente punida; Nenhum insulto à nossa honra deve existir sem punição e Quando você caminha para baixo [nas classes sociais], é da natureza humana nunca fazer nada sem um olho no seu próprio benefício*¹²⁸. – A informação entre colchetes foi adicionada por uma necessidade na tradução para o português, não constando no original.

Com o avanço na pesquisa e o ajuste constante dos itens, os pesquisadores consideravam que se começava a esboçar a figura buscada. No entanto, nota-se que a perspectiva crítica garantiu a não simplificação dos achados. Por isso, o discurso foi, em grande medida, refratário a definições ou asserções rígidas que sumarizassem o caráter ou personalidade potencialmente fascista. Por sinal, a expressão “personalidade autoritária”, que dá título ao trabalho, aparece raramente. No final do estudo, a equipe opta por tratar de padrões que se ligam aos sujeitos preconceituosos e aos não-preconceituosos, os mencionados *high* e *low-scorers* das escalas de medição. Deve-se destacar que tais padrões estavam sempre referidos a tendências na personalidade. Aos *high*, associam-se, por exemplo, atitudes pautadas pela exploração e pelo poder - que perpassam a relação com os parceiros e invadem o campo das opiniões políticas, dos assuntos religiosos e sociais -, manifestações como o aprisionamento em estereótipos e a criação de clivagens entre aqueles que pertencem ou não a determinados grupos sociais, além de convencionalismo, rigidez, entre outras características que caminhariam juntas. Em relação aos *low*, os pesquisadores afirmam que o padrão, menos coeso em comparação aos primeiros, tende a

¹²⁷ Não se menciona aqui, propositalmente, a variável ou as variáveis em que os itens foram classificados. Exercício interessante para a imaginação, que Adorno enfatiza ter tido lugar de destaque na realização do estudo, pode ser arriscar travar a correlação e buscar a confirmação no cap. VII de TAP.

¹²⁸ *ibid.* pp. 231, 232, 237 e 238, respectivamente. *Obedience and respect for authority are the most important virtues children should learn; Homosexuality is a particularly rotten form of delinquency and ought to be severely punished; No insult to our honor should ever go unpunished e When you come right down to it, it's human nature never to do anything without an eye to one's own profit.*

ser formado, entre outros traços, em torno da afeição, de um comportamento igualitário, da internalização de valores sociais e religiosos, além da grande flexibilidade e potencialidade para obter satisfações mais genuínas. Reunidas tais características em torno dos dois padrões extremos, os autores alertam:

*Entretanto, os dois tipos opostos de perspectiva não devem, de forma alguma, ser vistos como absolutos. Eles emergem como um resultado de análises estatísticas e, assim, devem ser considerados como síndromes de fatores correlacionados e dinamicamente relacionados.*¹²⁹

TAP tratava, portanto, de tentar “fazer ver” traços diferenciais desses dois tipos de perspectiva.

4. Plano-seqüência C. Fitts e a Escala F

Como visto, o balanço particular da geometria de TAP pode estar expresso em duas tendências: uma cujas linhas de força são horizontais, baseadas no esforço estatístico, e outra cujas linhas são verticais, baseadas no esforço analítico-interpretativo. A riqueza da obra parece residir, em boa medida, na intersecção dessas tendências ensaiada à luz da Teoria Crítica. Se é verdade, por um lado, que se impõe um movimento rumo à generalização dos achados, tanto quanto fosse possível essa expansão, tendo em vista as técnicas americanas, por outro lado, Sanford não deixa de mencionar que "de qualquer forma, todo esforço será feito para manter o individual sempre em mente assim que avançarem as análises dos componentes [abstratos]".¹³⁰ Nota-se, nesse ponto, uma provável influência de Adorno, sempre refratário a hipostasiar as abstrações.

¹²⁹ *ibid.* p. 971 *However, the two opposite types of outlook must by no means be regarded as absolutes. They emerge as a result of statistical analysis and thus have to be considered as syndromes of correlating and dynamically related factors.*

¹³⁰ *ibid.* p. 31. *Nevertheless, every effort will be made to keep the individual constantly in mind as the analysis of components proceeds.*

Interessa, tendo isso em vista, trazer para perto de TAP um diagnóstico: o do cinema de Ball e Mendes. Afinal de contas, não seria possível ver Fitts como mais um caso concreto de um *high scorer* que poderia ter sido medido através da Escala F?

No início desta Parte II, especificamente em "2. Plano-sequência A. O coronel Fitts e a figura autoritária de TAP", a intenção foi a de promover uma rápida avaliação de como falas, expressões e atitudes do coronel ajudaram a criar sua figura durante os TATs. Tentou-se, em síntese, condensar alguns traços de sua personalidade sugeridos em "Beleza Americana", para agora poder trazê-los para bem perto de TAP.

Retrocedendo-se a esse ponto em que os testes haviam sido novamente explorados, o que se pode ver está em forte sintonia com o trabalho sociológico. Todas as marcas reportadas do que informaria a personalidade do coronel figuram dentro do que se descreveu a respeito da Escala F. Além dos TATs a que é submetido, é como se o personagem respondesse, com falas, expressões e atitudes ao longo das sequências do filme, a itens da Escala F. Só para trazer um dos exemplos possíveis, ele afirma ao filho no primeiro dos testes: "Como esses gays sempre têm que esfregar isso na sua cara? Como eles podem ser tão desavergonhados?". Tendo em conta a teoria ou hipótese geral que orientou TAP, qual seja, de que haveria, na figura autoritária que se buscava revelar, um padrão amplo e coerente de convicções que consistiriam em expressões de tendências profundas da estrutura da personalidade, passa a ser possível considerar que um indivíduo que expressa hostilidade a um grupo particular tende a repetir tal comportamento, manifestando-o com certa regularidade. Por isso, é difícil duvidar de que o ex-militar concordaria intensamente¹³¹ com o item da Escala F antes referido: "Homossexualidade é uma forma particularmente podre de delinquência e deve ser severamente punida". Este item aparece em duas variáveis, "agressão autoritária" e "sexo". E todos aqueles traços trazidos no plano-sequência A desta Parte II, a respeito do coronel, podem ser comparados, ponto por ponto, às variáveis e itens da escala, como se realizou acima a partir do tema do homossexualismo. Tal procedimento comparativo, respaldado pela teoria geral de TAP, impediria que fossem gerados resultados a partir de "respostas" a itens isolados, algo que os

¹³¹ Essa concordância se dava, na pesquisa propriamente dita, através da atribuição de uma pontuação que variava de + 3 a - 3. Detalhes sobre esse procedimento estatístico de *discriminação* dos preconceituosos e não-preconceituosos podem ser encontrados em: MADGE, J. "The human roots of fascism". In: **The Origins of Scientific Sociology**. London: Tavistock Publications, 1970. p. 385.

pesquisadores tentaram ao máximo evitar, sempre preocupados com o desenvolvimento da figura do tipo autoritário a partir do conjunto das respostas aos itens, bem como realizando sua "validação" a partir das outras técnicas empregadas.

Mas a comparação ponto por ponto será deixada aqui em uma espécie de extra-campo. O coronel de "Beleza Americana" aparece em situações em que ele se sente autorizado a ter um comportamento autoritário. Tão logo o olho decidisse reproduzir o acima exemplificado por um dos itens da escala e uma das falas do coronel, tornaria-se possível perceber que as falas, expressões e atitudes destacadas encontrariam abrigo em uma ou mais das variáveis que compõem a Escala F, tendo sido elas todas, de algum modo, contempladas.

Se, por um lado, é verdade que em "Beleza Americana" a existência de Fitts está diretamente condicionada aos testes pelos quais ele passa, e que, além disso, sua trajetória se desenrola como se ele respondesse, a todo tempo, a itens da Escala F, somando pontos que garantiriam, ao longo do filme, seu estatuto de *high scorer*, até mesmo quando ele escapa à "estrutura e disciplina" e beija Lester, por outro, deve-se sublinhar que o coronel é fruto de um diagnóstico filmico, ficcional. Fitts, um retrato que traz para próximo de TAP traços visíveis daquilo que a obra pretendia iluminar, é gerado por um olhar do cinema, assim como é possível destacar a dimensão literária no retrato do anti-Semita de Sartre, ao qual, como já mencionado, é atribuído um lugar privilegiado pelos autores da pesquisa realizada em Berkeley. Disso decorre uma questão: afinal, essa coincidência de diagnósticos que a obra já reconhecia em suas páginas conclusivas é favorável? O que ela revela acerca de seus avanços ou fracassos?

Wiggershaus ensaia um sórdido caminho para a resposta que reforçaria, de certa forma, uma face inócua dos resultados de TAP:

O método de tratamento dos dados das entrevistas não oferecia às idéias de Adorno uma base mais sólida do que aquela de que dispunha Réflexions sur la question juive, de Sartre: este explicava ali, como de passagem, que havia interrogado uma centena de anti-semitas sobre os motivos de seu anti-semitismo, mas em outros trechos procedia sem nenhuma preocupação metodológica e sem custosos estudos empíricos -, o que não o impedia de superar, às vezes, o estudo de Berkeley em suas intuições. Adorno ficou reduzido a esta descoberta irritante: um europeu, trabalhando com métodos "europeus", havia feito o

*mesmo que ele numa cooperação de muitos anos com um grupo que utilizava métodos "americanos".*¹³²

A menção ao ensaio de Sartre em TAP (conferir “2. Plano-sequência A.” desta Parte II) poderia até, no limite, ser pensada como uma postura defensiva do estudo, em que a equipe se anteciparia a possíveis críticas formuladas em bases similares às utilizadas na avaliação de Wiggershaus. Tais críticas, diante da antecipação, encontraram, de qualquer modo, outras vias de acesso à obra, como se verá adiante. Mas olhar para TAP tendo por foco apenas seus resultados parece não ser a melhor escolha. Eles são muito relevantes, mas não esperam responder a tudo em função do próprio quadro da Teoria Crítica em que são gerados. Parece ser por essa razão que esses achados são tomados em TAP, em momentos decisivos nos quais um observador pouco familiarizado à Teoria Crítica esperaria encontrar uma definição formal, como "modestos" pontos de partida para mais pesquisas. E, nesse sentido, a forma ‘como é possível gerá-los combinando Teoria Crítica e investigação empírica’ acaba, no mínimo, ganhando tanto interesse quanto aquilo que representam, ou seja, quanto aos padrões identificados acerca do potencial caráter fascista. Resulta inevitável, desse prisma, a valorização da continuidade nos projetos críticos.

Decorre disso a colocação em pauta da originalidade do próprio estatuto científico de TAP, naquilo que, metaforicamente, a obra concretizou: um jogo de espelhos dispostos de modo a darem conta, tanto quanto possível, da imagem do sujeito potencialmente fascista. Destaca Wiggershaus a disposição de Horkheimer em "...ser um mestre teórico igualmente no campo da pesquisa empírica feita de maneira não convencional"¹³³, o que indiscutivelmente se reflete na obra que inaugura uma nova articulação entre o teórico e o empírico. É possivelmente nesse registro que se pode compreender melhor porque a menção ao estudo sartreano não envergonha os pesquisadores de Berkeley; pelo contrário, TAP utiliza as técnicas americanas de pesquisa empírica sem, no entanto, fazer delas um elemento sobre o qual devesse necessariamente residir a legitimação última de seus achados. O que equivale a pensar que Adorno, que deixou como herança intelectual marcante uma teoria estética, concordaria vigorosamente com a formulação de Rancière de que, na era estética, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”.

¹³² WIGGERSHAUS, R. *op. cit.*, pp. 452-453.

¹³³ *ibid.* p. 431.

Em TAP, considerado um estudo piloto, encontra-se, apesar de tudo, um componente de um olhar modesto, comparável ao olhar ensaístico, tal como Adorno o concebia. Um elemento de destaque da obra talvez tenha sido justamente o de tentar não apagar, tanto quanto fosse possível, esse olhar que a informava, ainda que tenha trafegado pelo terreno das variáveis abstratas com tanta familiaridade - conjugação que provavelmente esteve na base, entre outros fatores, de várias das críticas que a obra recebeu. Por isso, o olhar sartreano sobre o anti-semita, assim como outras descrições fenomenológicas mais ao gosto ensaísta da 'tradição européia', poderiam não apenas ser inofensivas à obra, como até mesmo "engrossar seu caldo", já que na pesquisa havia a preocupação básica com um esforço interdisciplinar, desde que sob tutela da perspectiva crítica. Essa integração original de domínios diferentes do saber talvez tenha sido uma das grandes conquistas de TAP e, de certo modo, da série *Estudos sobre o Preconceito*¹³⁴ realizada nos EUA, cuja descontinuidade seguramente reflete uma perda.

5. Plano-seqüência D. Teoria, instrumentos de pesquisa e o olhar crítico: campos e extra-campos

Já se apresentou anteriormente a teoria ou hipótese básica a qual, explicitamente, informava TAP. A noção de que haveria padrões amplos e coerentes como expressões de tendências (autoritárias) profundas da personalidade sintetiza bem esse ponto de partida. Mas o primeiro aspecto que merece discussão é que talvez essa teoria não devesse ser vista propriamente como um ponto de partida, mas devido à sua articulação peculiar com os métodos de investigação empírica, ela parece ter reservado para si traços do espírito ensaístico que marca o pensamento de Adorno. Como ele afirma em seu "Ensaio como forma", texto que condensa idéias que perpassam de modo vigoroso sua vasta obra:

¹³⁴ A série foi composta, além de TAP, por outros estudos que estavam ligados à preocupação de investigar a presença do anti-semitismo nos EUA. Horkheimer e Samuel H. Flowerman mencionam esses trabalhos no prólogo de TAP.

*O ensaio se torna verdadeiro em seu avanço, que o empurra para além de si mesmo, e não na obsessão por "fundamentos" como quem cava em busca de tesouros. Seus conceitos recebem a luz de um terminus ad quem [ponto terminal] que lhe é oculto, e não de um manifesto terminus a quo [ponto de partida]; e, com isso, o seu método mesmo enuncia a intenção utópica.*¹³⁵

A geometria de TAP, como visto, envolve um movimento horizontal e outro vertical. Em outros termos, é possível dizer agora que a obra estaria precisamente equilibrada entre as técnicas científicas e a vocação ensaística. Esse cruzamento acabou resultando naquilo que os autores consideraram como um *projeto-piloto*, idéia que se alimenta, ao mesmo tempo, da "modéstia" do ensaio e da "força" da ciência tradicional. Se esclarecer qual seria o "ponto terminal" de TAP iluminando seus conceitos não parece, obviamente, uma tarefa fácil, na medida em que corresponderia à própria elucidação do fenômeno em foco, ao menos algo deve ser destacado e retido: a hipótese principal que informa a pesquisa apresentava uma especificidade precisamente por sua formulação nas bases da Teoria Crítica.

Isso nem sempre foi plenamente compreendido por aqueles que tiveram contato com a obra. É preciso dizer que TAP enquadra com precisão sua problemática, mas também recorre a um extra-campo que passou despercebido ao leitor americano, na época da publicação, que acabou vendo a luz, mas não sua fonte emissora. Alguns compreenderam, desse modo, apenas parcialmente a abordagem do estudo. Como afirma Jay:

*Esta era, portanto, a análise geral das dimensões objetivas do anti-semitismo [análise dos "Elementos do Anti-Semitismo", seção integrante da "Dialética do Esclarecimento"] que informava o pensamento do Instituto [de Pesquisas Sociais] ao longo de suas investidas empíricas sobre o aspecto subjetivo do problema. Mas ela só foi apresentada nos escritos publicados em alemão ou nas correspondências particulares. Todo um aspecto do que concerniu à divisão metodológica de Adorno [na Personalidade Autoritária] ficou, portanto, na sombra para o público, que percebeu apenas o que pareceu a alguns um reducionismo psicológico e um abandono do conceito de totalidade, essencial à Teoria Crítica.*¹³⁶

¹³⁵ ADORNO, T. W. (1986d) *op. cit.*, p. 177.

¹³⁶ JAY, M. (1977) *op. cit.*, p. 268. *Voilà donc quelle était l'analyse générale des dimensions objectives de l'antisemitisme qui animait la pensée de l'Institut au cours de ses enquêtes empiriques sur l'aspect subjectif du*

É possível considerar, portanto, que TAP foca seu objeto principal, o fascista potencial, ao mesmo tempo em que, buscando ajuda em outras fontes distribui esse foco nos vários planos da imagem, cuja complexidade é notória, consciente de que se tratava mesmo de explorar a profundidade de campo na sua empreitada. Obviamente, não daria conta de percorrer solitariamente todas as camadas da figura em questão, e na visão de Adorno isso, de qualquer forma, nem seria possível, como percebem os críticos que melhor ajustaram suas lentes.

* * *

À primeira vista, o leitor familiarizado com a disposição ensaística que caracteriza a Teoria Crítica e que foi colocada em movimento no texto "Dialética do Esclarecimento" pode estranhar a leitura de TAP, assim como aquele que não acessou o ensaio seguramente perde elementos fortes com os quais a pesquisa californiana dialogou. Poderia instigar esse primeiro tipo de leitor a seguinte questão: como Adorno pôde ser responsável, ao lado de Horkheimer, por uma crítica profunda à produção tradicional do conhecimento científico, cujo resultado de dissolver mitos a partir de novos mitos havia sido denunciado, e, ao mesmo tempo, conduzir uma pesquisa que deu destaque à criação de uma escala de aferição, sendo, para tanto, necessário pensar estratégias para sua validação em termos de confiabilidade estatística?

Obviamente, há muitos elementos que ajudam a percorrer essa questão. Eles poderiam ser buscados nos mais diversos níveis, como o contexto sócio-político no qual apareceu TAP, a ambição acadêmica de Horkheimer, a imigração em grande medida forçada desses intelectuais que, assim, entraram em contato com as técnicas americanas etc. Wiggershaus vai direto ao cerne da condição ambígua em que Adorno se via, quando afirma que:

problème. Mais elle ne fut exprimée que dans des écrits publiés en allemand ou dans des correspondances privées. Tout un aspect des choses concernées par la division méthodologique d'Adorno resta donc dans l'ombre pour le public, qui ne perçut que ce qui sembla à certains un réductionnisme psychologique et un abandon du concept de totalité essentiel à la Théorie Critique.

*Aos olhos de Adorno, o conservadorismo econômico e político representava, pois, um revelador das tendências psicológicas de teor fascista mais confiáveis do que as Escalas E e F.*¹³⁷

Se é verdade que a articulação entre técnicas de pesquisa empírica e análises de conteúdo foi um objetivo de TAP, isso não impediu que Adorno se mantivesse fiel às suas principais orientações, como percebe o próprio Wiggershaus. É preciso sublinhar que o diagnóstico sobre o conservadorismo econômico e político foi fruto das análises de conteúdo realizadas pelo filósofo a partir do material das entrevistas, ou seja, sua inclinação para os métodos qualitativos parece indiscutível.

Sem pretender esgotar essa discussão acerca da integração das técnicas em TAP, cuja complexidade é percebida ao se levar em conta que ela está na base do próprio “projeto”¹³⁸ epistemológico da Teoria Crítica, é possível começar a compreender melhor a articulação específica entre teoria e instrumentos de pesquisa empírica em TAP, a partir do que ocorre na própria tradição científica herdeira de René Descartes. Carone sintetiza as duas condições em que, da perspectiva da epistemologia tradicional, há validade de uma teoria **ou** hipótese:

*1. quando é derivada da pesquisa empírica por indução, ou seja, quando não precede a pesquisa mas é a posteriori desta; 2. quando não deriva indutivamente dos dados empíricos, mas tem implicações verificáveis que possam confirmá-la ou refutá-la.*¹³⁹

A concepção tradicional de teoria científica, criada na modernidade, está fundada, como é possível notar nos dois casos supracitados, na possibilidade de verificação, esta última estando na base da criação da teoria ou se tornando necessária a *posteriori*. Especificamente no segundo caso, fica evidente que a noção mesma de teoria se aproxima da de hipótese. E isso só pode ser postulado a partir de uma observação objetiva dos fenômenos, modelo transposto às ciências humanas diretamente das ciências naturais. Alinhado ao que diz Carone, afirma Marcos Nobre a esse respeito:

¹³⁷ WIGGERSHAUS, R. *op. cit.*, p. 456

¹³⁸ A noção de projeto transmite correntemente a idéia de uma unidade, algo difícil de conciliar com a Teoria Crítica. Esta se caracterizou mais pelas diferentes orientações transformadas em um esforço interdisciplinar de estudos.

¹³⁹ CARONE, I. (1995) *op. cit.*, p. 111.

*A ocorrência do fenômeno previsto pela teoria significa a confirmação da previsão e, nesse sentido, a confirmação de uma própria teoria. (...) Com isso, o cientista é aquele que observa os fenômenos e estabelece conexões objetivas entre eles, quer dizer, conexões que se dão na natureza independentemente de qualquer intervenção de sua parte.*¹⁴⁰

Comparando-se, agora, o apresentado acima ao que considera Adorno a respeito do que foi desenvolvido em TAP, a especificidade da obra começa a aparecer:

*Digamos unicamente que nunca consideramos a teoria simplesmente como hipótese e sim sempre como algo em certo sentido independente; daí que tampouco pretendêssomos provar ou refutar a teoria pelos resultados, mas sim exclusivamente derivar dela questionamentos concretos no plano da investigação, que logo caminhassem por seus próprios pés e demonstrassem certas estruturas psicológico-sociais correntes.*¹⁴¹

Adorno não menciona em que momento da investigação esses questionamentos concretos derivados da teoria tornariam possível demonstrar "certas estruturas psicológico-sociais correntes", o que permite ver como possível a tese de Wiggershaus acerca de sua preferência pela análise do conservadorismo político e econômico. Ao mesmo tempo, o filósofo, segundo o próprio Wiggershaus, não deixou de reivindicar que constasse sua contribuição no capítulo em que a Escala F é apresentada. Adorno considerava esta escala o "essencial de sua contribuição e o 'núcleo do conjunto', o 'instrumento mais eficaz em relação aos americanos'".¹⁴²

Como é possível perceber, a recusa de Adorno em definir com clareza seus conceitos, postura à qual parece ter permanecido fiel ao longo de sua trajetória, tem como paralelo uma recusa a hierarquizar aquilo que ele próprio chamava de "momentos da explicação", ainda que existissem preferências. Essa postura nitidamente dificulta a recepção dos trabalhos do filósofo, e notadamente a própria crítica.

De modo que a Escala F não estaria em contradição com a perspectiva crítica. Se é verdade que há uma parcela inevitável de reificação envolvida no processo, Adorno prefere enfatizar que:

¹⁴⁰ NOBRE, M. *op. cit.*, p. 35.

¹⁴¹ ADORNO, T. W. (1995) *op. cit.*, p. 168.

¹⁴² WIGGERSHAUS, R. *op. cit.*, p. 446.

*Insisto nisso [na liberdade a partir da qual se desenvolveu a Escala F] porque uma obra como a 'Authoritarian Personality', que recebeu muitas críticas, mas sem que se tenha sido jamais negada a familiaridade com o material americano e os procedimentos imperantes nesse país, foi produzida de uma maneira que nada tinha a ver com a imagem habitual do positivismo das ciências sociais.*¹⁴³

Essa "imagem habitual do positivismo das ciências sociais" tinha sido, de fato, investida pela crítica em torno da qual se estruturou a Teoria Crítica. É no ensaio "Teoria Tradicional e Teoria Crítica" que Horkheimer lança as bases de uma produção que busca rever as contribuições do pensamento de Marx em um momento histórico de transformação do capitalismo e reforçar os estudos informados pela psicanálise. Mas, fundamentalmente, é na "Dialética do Esclarecimento", escrita nos anos 1940, que a crítica é alçada na direção do próprio processo civilizatório e do papel, tal qual o título sugere, dialético do Esclarecimento, já que ele seria o criador de novos mitos no combate ao mitológico.

Como mencionado, TAP recorre a um extra-campo que, ainda que relativamente vasto¹⁴⁴, busca especialmente nos "Elementos do Anti-Semitismo: Limites do Esclarecimento", integrante da "Dialética do Esclarecimento", um aporte central. Alves Júnior, em sua dissertação de mestrado¹⁴⁵, investiga a questão do anti-Semitismo em Adorno e chega à conclusão de que há uma "simetria muito precisa" entre a argumentação geral acerca do anti-semita apresentada na "Dialética do Esclarecimento" e em TAP. Para mostrar isso, ele reúne diversos elementos que perpassam os dois trabalhos, destacados anteriormente por Buck-Morss¹⁴⁶, aproximando-os com auxílio de uma noção adorniana: a de *constelação*. Por sinal, essa noção auxilia a entender um pouco melhor como TAP foi possível, ainda que Adorno e Horkheimer se mostrassem freqüentemente refratários às

¹⁴³ ADORNO, T. W. (1995) *op. cit.*, p. 165.

¹⁴⁴ Alguns estudos precedentes sobre ativistas políticos de extrema direita foram caros ao estudo de "A Personalidade". Cf., por exemplo, ADORNO, T. W. "The Psychological Techniques of Martin Luther Thomas". In: **Soziologische Schriften II**. Frankfurt: Surkhamp Verlag, 1975. e LOWENTHAL, L.; GUTERMAN, N. "Prophets of Deceit: a Study of the Techniques of the American Agitator". In: **False Prophets – studies on authoritarianism**. New Jersey: Transaction Books, 1987.

¹⁴⁵ ALVES JÚNIOR, D. G. **Depois de Auschwitz:** a questão do anti-semitismo em Theodor Adorno. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 1998.

¹⁴⁶ BUCK-MORSS, S. **Orígen de la Dialectica Negativa:** Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt, trad. De Nora R. Maskivker, México, Siglo Veintiuno Editores, 1981. *apud* ALVES JÚNIOR, D. G. *op. cit.*, pp. 112-113.

explicações totalizantes de tipo sociológico ou ao recurso "cego" à psicologia. Como afirma Alves Júnior:

*Por posição em constelação, entenda-se a configuração dos elementos conceituais capazes de realizar uma composição dos aspectos cruciais do fenômeno considerado, reunindo, numa mesma atitude gnosiológica, tanto a necessidade de reunir as afinidades internas à coisa mesma quanto o imperativo de acolher a sua não-dedutibilidade, o seu caráter irreduzível à sistematização.*¹⁴⁷

Reunir, em torno do fenômeno, tanto o que se observa quanto o que não se pode sistematizar constituiria, desse modo, uma disposição analítica adorniana em fina sintonia com a perspectiva básica da Teoria Crítica, no que diz respeito à articulação entre o plano filosófico e os métodos empíricos. É possível perceber isso na passagem de Horkheimer nos anos 1930:

*Além do mais, essa situação [de especialização caótica] pode ser superada a ponto que a filosofia – como um empreendimento teórico orientado para o geral, o “essencial” – é capaz de fornecer a estudos particulares impulsos estimulantes, e ao mesmo tempo continuar suficientemente aberta para deixar-se influenciar e modificar por esses estudos concretos.*¹⁴⁸

Parece ser, portanto, sobre esse balanço preciso, constitutivo da Teoria Crítica, entre orientação teórica e instrumentos de pesquisa ou, dito de outro modo, entre filosofia e investigação psicossocial, que TAP se constituiu. Sem negar a possibilidade do trabalho sociológico empírico de investigação da realidade, Adorno e Horkheimer postulam, no entanto, sua especificidade, o que corresponderia a não hipostasiar as explicações, mas transformá-las em momentos na composição de algo de outra escala. E é sob esse prisma que Adorno se mostrou consciente de que TAP, por um lado, lançara mão de técnicas que

¹⁴⁷ ALVES JÚNIOR, D. G. *op. cit.*, p. 45, nota 26.

¹⁴⁸ HORKHEIMER, M. “The present situation of social philosophy and the tasks of an Institute for Social Research”. In: **Between Philosophy and Social Science: selected early writings**. Cambridge: Ma.; MIT Press, 1993. p.9. “Rather, this situation can be overcome to the extent that philosophy – as a theoretical undertaking oriented to the general, the ‘essential’ – is capable of giving particular studies animating impulses, and at the same time remains open enough to let itself be influenced and changed by these concrete studies.”

poderiam transformá-la, ao menor descuido, em uma apreensão a-crítica dos fenômenos com os quais se confrontava, realimentando, na perspectiva da Teoria Crítica, a própria existência destes, mas, por outro, submetera tais técnicas à iluminação de algo maior do que elas próprias: uma teoria que, em alguma medida, autonomizara-se, nutrida por certas doses (as possíveis naquele contexto acadêmico-institucional) de inventividade dos pesquisadores.

As marcas do uso dessas técnicas podem ser facilmente percebidas ao longo da obra, já que elas acabam acompanhadas de uma linguagem particular. Há elementos suficientes para pensar, inclusive, que a grande polêmica gerada em torno de TAP tenha sido criada em função dessa articulação original de instrumentos à luz dos fundamentos filosóficos da Teoria Crítica, lançados nas décadas anteriores. Carone¹⁴⁹ aponta que o procedimento de aferição indireta que caracterizou a constituição da Escala F já tinha sido utilizado em 1944 por Allen Edwards, que também investigava o fascismo latente na sociedade norte-americana. Isso parece indicar que não devem ter sido os métodos em si que geraram os debates, pois seu uso já estava, de certa forma, em curso, além de reconhecer o próprio Adorno, como mencionado, que a "familiaridade" de TAP com as práticas de investigação norte-americanas nunca tenha sido questionada. Tudo indica que a polêmica tenha sido fruto da nova articulação configurada pela pesquisa, na qual figurava, como mediadora das técnicas, a perspectiva crítica de apreensão da realidade.

Não surpreende, portanto, que as objeções que TAP sofreu na década posterior à sua publicação tenham se baseado em uma tentativa de redimensionamento das novas disposições criadas, em um movimento que talvez pudesse ser resumido pela seguinte imagem: que tal colocar "os pingos nos is" novamente? O incômodo acerca da integração de instrumentos empíricos em uma pesquisa que, mediante sua orientação teórica, acabava por promover uma espécie de resignificação de seu uso verificatório, levou alguns pesquisadores a, de certo modo, articularem-se em torno da bandeira da purificação da ciência. Carone menciona os casos mais emblemáticos:

A crítica de Hyman e Sheatsley (1981) consistiu em provar que a teoria ou o conjunto de hipóteses de A personalidade autoritária não obteve confirmação através dos dados coletados pelos seus autores; Christie (1981) tentou mostrar que pesquisas subseqüentes

¹⁴⁹ CARONE, I. (1995) *op. cit.* pp.64-65.

*trouxeram a evidência empírica que faltava para sustentar a veracidade das hipóteses originais. Tanto num como noutro, a crítica metodológica partiu do princípio de que a teoria só é científica se e apenas se pode ser verificada empiricamente.*¹⁵⁰

Facilmente, percebe-se que as avaliações restauradoras da ordem, realizadas no mesmo período (início dos anos 1980) sobre TAP, geraram duas posições totalizantes, bem ao gosto da epistemologia tradicional, marcadamente rígidas e muito distantes de se instaurarem como uma referência no combate ao potencial fascista, tal qual objetivava TAP, já que próximas de um fazer científico pretensamente “a-político” ou, como define Carone, “a-histórico”.

Da seção anterior, o que salta aos olhos é a noção de que a perspectiva crítica, inaugurada em "Teoria Tradicional e Teoria Crítica", presidiu uma nova articulação entre a teoria, em gestação desde a "Dialética do Esclarecimento"¹⁵¹, e a pesquisa empírica em TAP. Gabriel Cohn apresenta uma argumentação que pode ser alinhada ao que diz Alves Júnior a partir do trabalho de Buck-Morrs, já que propõe que TAP seria a contrapartida empírica para o trabalho filosófico realizado em DE. Como visto, isso acabou constituindo um extra-campo da pesquisa de Berkeley.

O argumento geral da DE parece conservar com vigor sua validade em TAP, à luz da integração específica do empírico ao teórico, contraposta à epistemologia tradicional. Cohn afirma que em DE a preocupação:

*...é com uma crítica interna do iluminismo, da razão burguesa, não para desqualificá-la, mas para cobrar dela a realização de seus princípios e de suas promessas. (...) Longe pois de ser um ataque à razão, trata-se de uma crítica em que a imagem que a razão ostenta lhe é exibida de volta por quem quer vê-la efetivamente realizada.*¹⁵²

¹⁵⁰ *ibid.* p. 111.

¹⁵¹ A partir desse ponto, usa-se a forma abreviada DE para "Dialética do Esclarecimento".

¹⁵² COHN, G. *op. cit.*, p. 15.

Se é verdade que a relação entre "Elementos do Anti-Semitismo" de DE e TAP é estreita, significa que nesta última se mantém, em estado latente, alguma pretensão de que os ideais do iluminismo de fato fossem plenamente realizados, o que equivaleria a combater o caminho ao qual o autoritarismo estava conduzindo. Mas, em que consistiria o projeto iluminista? A resposta de DE é: sua promessa havia sido a de combater o medo através da dissolução dos mitos. Entretanto, como resultado trágico do processo civilizatório, o diagnóstico de DE acaba sendo que "a aliança entre o esclarecimento e a dominação impediu que sua parte de verdade tivesse acesso à consciência e conservou suas formas reificadas"¹⁵³.

Acompanhar os momentos em que Adorno e Horkheimer aludem a essas "formas reificadas", ao longo do texto "Elementos do Anti-Semitismo", leva a uma constatação: a imagem que ambos utilizam como equivalente à verdade que não se revelou é a da *cegueira*¹⁵⁴. Portanto, ao afirmar que, em DE, "não se trata de detê-lo [o progresso], mas de abrir-lhe os olhos para que faça justiça à sua pretensão iluminista", Cohn analogamente expressa que nesse ensaio Adorno e Horkheimer mantêm um diálogo com toda a tradição ocidental que aproxima o ver e o conhecer. Também em TAP, como se verá adiante, essa dimensão não está absolutamente ausente.

Uma hipótese inicial para isso, para esse diálogo que se mantém, talvez resida em algo difícil de contornar: como poderiam os autores encontrar um fundamento para sua crítica à razão fora do domínio do racional? Não seria precisamente essa dificuldade que justificaria, entre outros fatores, a necessidade de recorrer a uma crítica imanente?

Tanto as imagens que alimentam e extrapolam DE quanto os investimentos em dimensões objetivas de análise em TAP parecem corroborar essa hipótese, qual seja, a de que o horizonte de busca pela verdade a partir de um elemento racional não é estranho ao pensamento de Adorno e Horkheimer. Mas se, por um lado, o que Jay chama de "ocularcentrismo"¹⁵⁵ (a nobreza do "ver" para o "conhecer") seguramente deixa suas marcas na crítica imanente desses pensadores, por outro, devem constar aí, nesse movimento particular do olhar que espera "abrir os olhos do progresso", reflexos da mesma

¹⁵³ ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. "Elementos do anti-semitismo: limites do esclarecimento". In: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. (1985) *op. cit.*, p. 165.

¹⁵⁴ Imagem que o escritor José Saramago leva à esfera literária. Cf. SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a Cegueira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

¹⁵⁵ JAY, M. (1993) *op. cit.*, p. 3.

especificidade que, como dito, articulava o teórico e o empírico em TAP. De modo que o olhar crítico, para se constituir enquanto tal, teve de se distanciar do "olhar de sobrevôo" da metafísica tradicional, expresso na noção de olhar sem corpo de Descartes, mas também não chegou a se construir à semelhança do olhar fenomenológico como o de Merleau-Ponty, na medida em que, atento ao concreto, também continuou apontando para o transcendente.

A seguir, o que será explorado mais a fundo é justamente como o olhar que aqui se qualificou de "crítico" se posiciona diante da metafísica cartesiana e da fenomenologia merleau-pontyana.

* * *

Jay afirma, baseado em ampla literatura a que se reporta com vigor e rigor, que o "ocularcentrismo" se refere a culturas "dominadas" pela visão e que para vários estudiosos da temática:

*...o que pode parecer uma função de nossa fisiologia ou evolução é melhor entendida em termos históricos, tendo como conclusão óbvia que podemos reverter os efeitos dessa dominação.*¹⁵⁶

Um dos momentos históricos destacáveis nessa dominação cujo ponto de partida Jay identifica na cultura grega é fruto do pensamento de Descartes. Ele argumenta que a contribuição cartesiana para o ocularcentrismo típico da modernidade é profunda, sobretudo na França, e que:

Mesmo se as últimas leituras de Descartes descobrissem sua mediação lingüística, as idéias inatas que ele postulou eram ainda mais amplamente interpretadas como sendo vistas 'clara e distintamente' pelo olho da mente. (...) O dualismo cartesiano foi, acima de tudo,

¹⁵⁶ ibid. p. 3. *...what may seem a function of our physiology or evolution is best understood in historical terms, with the obvious conclusion often drawn that we can reverse the effects of that domination.*

*particularmente influente em função de sua valorização do olho sem corpo (...) utilizado pela ciência moderna e arte Albertiana.*¹⁵⁷

Não é difícil perceber que Adorno e Horkheimer empreenderam uma dura crítica a essa disposição dualista da metafísica tradicional, desenvolvida particularmente em DE, e dentre suas razões, que envolvem inclusive a influência da antiga interdição judaica das imagens (*Bilderverbot*) em sintonia com uma inclinação alemã para tanto¹⁵⁸, destaca-se um elemento central: a feroz oposição de Adorno ao apagamento da mediação lingüística, como visto especialmente no item da Introdução "*Corte. 1. Aspectos Metodológicos*".

Mas Adorno e Horkheimer não foram os únicos a investirem contra o "olho da mente" cartesiano. Jay mostra com precisão a direção da crítica de Merleau-Ponty a esse respeito. Enquanto os primeiros estavam particularmente atentos ao problema da mediação entre sujeito e objeto, julgando que a abstração típica da epistemologia tradicional o dissolvia em um princípio de identidade, o interesse do último estava assentado ainda mais diretamente no tema da percepção. Foi, desse modo, que a crítica merleau-pontyana ganhou corpo, questionando, nos seguintes termos, o dualismo cartesiano: "O mundo percebido é a constante fundação pressuposta de toda racionalidade, todo valor e toda existência. Esta tese não destrói a racionalidade ou o absoluto. Ela apenas tenta trazê-los para a terra."¹⁵⁹ Decorre, segundo Jay, que a ciência acaba também tributária da percepção natural, "mais do que sendo sua antítese ou corretivo".

Ao contrário dos pensadores, sobretudo no contexto francês, que ao longo do século XX questionaram, na visão de Jay, a supremacia do ocularcentrismo, a posição de Merleau-Ponty acabaria refletindo uma busca *na percepção* das origens perdidas, ou seja, uma espécie de tentativa de reconciliação diante do que fora dividido pela metafísica tradicional, mas que não desconsiderava seus limites. Tratava-se, portanto, de buscar uma nova

¹⁵⁷ *ibid.* pp. 80-81. *Even if later readings of Descartes discovered their linguistic mediation, the innate ideas he posited were still most widely interpreted as being seen "clearly and distinctly" by the mind's eye. (...) Cartesian dualism was, moreover, particularly influential because of its valorization of the disembodied eye (...) shared by modern science and Albertian art.*

¹⁵⁸ *ibid.* p. 265.

¹⁵⁹ MERLEAU-PONTY, M. "The primacy of perception and its philosophical consequences". In: **The Primacy of Perception**. [s.l.];[s.n.], p. 13. *apud* JAY, M. (1993) *op. cit.*, p. 303. *The perceived world is the always presupposed foundation of all rationality, all value and all existence. This thesis does not destroy either rationality or the absolute. It only tries to bring them down to earth.* Há uma tradução para o português: MERLEAU-PONTY, M. **O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas**. Campinas: Papirus, 1990.

ontologia da visão, fundando sua nobreza "em bases novas e mais firmes do que aquelas fornecidas pela desacreditada tradição perspectivista cartesiana"¹⁶⁰.

Mas Jay espera dar conta das principais linhas de força das obras dos autores que analisa, e é dessa forma que destaca também uma preocupação crescente com a linguagem em Merleau-Ponty. Periférica assim como a de Descartes, a interrupção prematura da obra merleau-pontyana dificulta, segundo Jay, uma síntese a esse respeito. O que é seguro afirmar, no entanto, é que os temas da linguagem e, sobretudo, da percepção passaram a ocupar, seguramente em função de sua estreita ligação com o problema da mediação entre sujeito e objeto, um lugar de destaque também nos trabalhos de Adorno e Horkheimer, em curso aproximadamente na mesma época em que Merleau-Ponty escrevia. É o que se buscará analisar nas próximas seções, a partir de "Elementos do Anti-Semitismo" e de TAP, prosseguindo-se nesse acompanhamento das disposições do "olhar crítico" de Adorno e Horkheimer, do "olhar de sobrevôo" cartesiano e do "olhar fenomenológico" merleau-pontyano. A expectativa é fazer surgir aos poucos um esboço sobre o lugar ocupado pela percepção, especialmente nos dois trabalhos desenvolvidos nos anos 1940, nas reflexões partilhadas pelos dois pensadores críticos.

* * *

O texto de DE não faz muitas concessões, como é possível perceber, ao contrário, nas escolhas de algumas expressões em TAP. A publicação em inglês em um contexto sócio-cultural um tanto hostil desta última acabou trazendo à escrita, como mostra Jay¹⁶¹, uma prudência que refletiu um uso amenizado da linguagem. Seu convívio com os capítulos escritos por Adorno mereceria uma investigação independente e aprofundada. Exemplifica essas concessões lingüísticas e políticas de TAP o fato de ser uma personalidade 'democrática' que se opõe à 'autoritária', e não 'revolucionária', como constava, por exemplo, no estudo "Autoridade e Família", escrito anteriormente por Horkheimer.

¹⁶⁰ JAY, M. (1993) *op. cit.*, p. 298. ...on new and firmer grounds than those provided by the discredited Cartesian perspectivalist tradition.

¹⁶¹ Cf. JAY, M. (1977) *op. cit.*, p. 261.

Na seção "Elementos do Anti-Semitismo", de DE, não é difícil notar uma utilização da linguagem mais livre de constrangimentos. As metáforas sobre a visão e a cegueira se tornam um fio condutor da argumentação e se relacionam com essa tônica geral do ensaio, qual seja, um discurso que, na maior parte do tempo, não trafega pelo terreno de embates com o apoio de eufemismos. Pelo contrário, como se vê abaixo, as imagens são fortes:

*Só a cegueira do anti-semitismo, sua falta de objetivo, confere uma certa verdade à explicação de que ele seria uma válvula de escape. A cólera é descarregada sobre os desamparados que chamam a atenção. E como as vítimas são intercambiáveis segundo a conjuntura: vagabundos, judeus, protestantes, católicos, cada uma delas pode tomar o lugar do assassino, na mesma volúpia cega do homicídio, tão logo se converta na norma e se sinta poderosa enquanto tal. (...) A cegueira alcança tudo, porque nada compreende.*¹⁶²

São inúmeros os momentos em que Adorno e Horkheimer recorrem à visão para diagnosticar no que consistiriam esses "elementos" do anti-semita. Trafegam do plano científico ao religioso com a intenção de tratar dessa ausência de mediação, dessa "assimilação à coisa no ato cego de viver"¹⁶³, e o fazem com o mesmo vigor com que aproximam o anti-semita do assassino. Mas, como está claro acima, qualquer um que se arrogue a força da norma, pode também passar de vítima a homicida, sujeito ao mesmo princípio da "volúpia cega". Convivendo, no entanto, com a imagem da "cegueira civilizacional", encontra-se nos "Elementos do Anti-Semitismo" uma formulação que amplia a discussão e abre espaço para o elemento da percepção em geral:

*De todos os sentidos, o ato de cheirar – que se deixa atrair sem objetualizar – é o testemunho mais evidente da ânsia de se perder no outro e com ele se identificar. Por isso o cheiro, tanto como percepção como quanto percebido (ambos se identificam no ato), é mais expressivo do que os outros sentidos. Ao ver, a gente permanece quem a gente é, ao cheirar, a gente se deixa absorver.*¹⁶⁴

¹⁶² ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. (1985) *op. cit.*, pp. 160-161.

¹⁶³ *ibid.* p. 169.

¹⁶⁴ *ibid.* pp. 171-172. Georg Simmel afirma que "a questão social não é apenas uma questão ética, mas também uma questão de cheiro". Cf. SIMMEL, G. *op. cit.*, p. 118. *The social question is not only an ethical one, but also a question of smell.*

A percepção do inimigo estaria antecedida pelo momento particular de sua escolha que refletiria uma razão conjuntural. Tal explicação é amplamente recuperada em TAP como parte importante de sua teoria geral. Esse caráter intercambiável da escolha se reflete na constatação de que não residiriam nas propriedades do objeto odiado, no caso específico os judeus, os fundamentos últimos do ódio. Estes deveriam ser buscados no próprio indivíduo preconceituoso que, submetido ao terror dos processos reificados e reificadores, tornava-se seu próprio agente. Compreende-se melhor, assim, os objetivos do projeto dos "Estudos sobre o Preconceito" e, particularmente, de TAP. O elemento psicanalítico passa a integrar com força a explicação que se buscava sobre as bases do preconceito.

Recuperando reações típicas dos animais, que refletem, por exemplo, uma antecipação a um suposto ataque, afirmam Adorno e Horkheimer em DE:

*Em certo sentido, perceber é projetar. A projeção das impressões dos sentidos é um legado de nossa pré-história animal, um mecanismo para fins de proteção e obtenção de comida, o prolongamento da combatividade com que as espécies animais superiores reagiam ao movimento, com prazer e desprazer e independentemente da intenção do objeto.*¹⁶⁵

Mas no caso do anti-semita, como opera exatamente essa falsa projeção em que seu comportamento se baseia?¹⁶⁶ De modo simplificado, é possível afirmar que é na identificação sem mediação entre sujeito e objeto que reside a resposta. Para Adorno e Horkheimer, "para refletir a coisa como ela é, o sujeito deve devolver-lhe mais do que recebe."¹⁶⁷ Significa que o espírito, uma noção herdada da tradição idealista da filosofia alemã, acaba sacrificado ou sacralizado, respectivamente, em duas condições: 1. quando o sujeito, ou o "ego", nada oferece ao objeto, ou 2. quando, de forma idealista, tudo oferece e reduz a nada a existência do próprio objeto. Nota-se a apreensão particular pela perspectiva crítica da noção de 'espírito', que acaba se esquivando de uma abstração perniciosa, a qual, na visão de Adorno e Horkheimer, seria cara à tradição do pensamento metafísico e sistemático, de cuja crítica Merleau-Ponty participa com originalidade.

Diagnóstico realizado, passa a ser possível que "Elementos do Anti-Semitismo" ofereça um remédio ao problema da falsa projeção. É o que aparece, pautando-se em uma

¹⁶⁵ *ibid.* p. 175.

¹⁶⁶ *ibid.* p. 174.

¹⁶⁷ *ibid.* p. 176.

geometria que busca dar conta das duas direções que levam a um espírito absoluto ou sacrificado:

*Não é na certeza não afetada pelo pensamento, nem na unidade pré-conceptual da percepção e do objeto, mas em sua oposição refletida, que se mostra a possibilidade da reconciliação. A distinção ocorre no sujeito que tem o mundo exterior na própria consciência e, no entanto, o conhece como outro. É por isso que esse refletir, que é a vida da razão, se efetua como projeção consciente.*¹⁶⁸

Portanto, não residiriam exclusivamente na metafísica as condições de busca da percepção transparente, como a própria história da filosofia sugeria. Mas tampouco é possível aproximar de modo apressado a versão crítica da fenomenológica de Merleau-Ponty. É verdade que ambas mantêm vivo o elemento racional. Porém, a primeira opta por restituir a importância dos processos espirituais na experiência do pensamento, sem promover a autonomização da consciência diante do mundo dos fenômenos, o que seria equivalente a cegá-la. A segunda, enquanto isso, busca trazer a experiência para a "terra", tendência que, analisada a partir do prisma da Teoria Crítica, certamente levaria, tomada isoladamente, a um apagamento da mediação lingüística do processo perceptivo – em síntese, do próprio *conhecer*. Como visto, Merleau-Ponty, em sua curta trajetória, esboçou preocupação com essa dificuldade de conciliar o fenomenológico e o lingüístico.

* * *

A especificidade do olhar crítico é revelada, fundamentalmente, em sua capacidade auto-reflexiva. Isso aparece com clareza nos "Elementos do Anti-Semitismo", em que também se reconhece a sujeição do pensamento científico à falsa projeção. Mas, como tentar solucionar esse impasse em que se coloca o pensamento? A ciência teria salvação? Como ser assertivo e se apresentar de forma "segura de si", uma necessidade para o pensamento que não se limita ao reforço daquilo que está em vigor, segundo Adorno e Horkheimer, sem absolutizar as explicações?

¹⁶⁸ ibid. p. 176.

Sob pena de inviabilizar qualquer trabalho de investigação da realidade, Adorno e Horkheimer optaram por seguir seus projetos conscientes da parcela de reificação necessária à sua execução. Talvez tenha sido justamente a articulação entre DE e TAP o momento mais fecundo dessa tentativa de realização de um trabalho que fugisse, tanto quanto possível, dos limites dos modelos tradicionais, sem negar o recurso aos "momentos objetivos da explicação". Essa articulação de posturas gnosiológicas diversas, de orientação filosófica em DE e majoritariamente empírica em TAP, era atrativa, na medida em que ajudava a lidar com a absolutização apressada e, ao mesmo tempo, com uma espécie de "rigorismo pedante" dos estudos empíricos isolados. Ambas passariam a ser presididas, portanto, por uma perspectiva crítica. Por essa razão, o leitor americano perdeu tanto quando acessou TAP sem ter tido conhecimento de DE.

A controversa existência de TAP começa a ser, assim, melhor compreendida. A obra representaria fundamentalmente, nesse prisma, o "momento objetivo" de investigação da dimensão subjetiva do fenômeno do anti-semitismo, ao passo que DE havia condensado em si um momento notadamente especulativo-filosófico. No primeiro caso, portanto, era necessário recorrer a uma investigação no nível do próprio indivíduo, o que justifica o uso das técnicas desenvolvidas no campo da psicologia social. No segundo caso, buscava-se uma apreensão do fenômeno na escala do próprio curso civilizacional, algo que poderia ser objeto privilegiado de um olhar filosófico. Horkheimer, na década anterior à publicação de TAP e DE, vinha tentando precisar essa orientação conciliadora dos dois pólos, filosófico e empírico, que se pretendia imprimir à Teoria Crítica.

Tanto o olhar em direção ao concreto, às evidências empíricas do fenômeno em estudo, quanto o olhar filosófico que surge na forma ensaística, parecem, portanto, estar depositados no que se denominou aqui de *olhar crítico*, que perpassa TAP e DE e que ganha especificidade diante da metafísica cartesiana e da fenomenologia merleau-pontyana. O primeiro se observa na tentativa de ajuste das melhores técnicas de investigação que esperam "fazer ver". O segundo pode ser compreendido pela formulação de Adorno que vê o olhar do ensaio como fruto daquele que configura um "palco de experiência espiritual". A seguir, esses olhares que integram o olhar crítico serão ainda mais explorados em "Elementos do Anti-Semitismo" e em TAP, somados à seguinte hipótese: nos dois trabalhos, o olhar do indivíduo preconceituoso se torna, tendo em vista a estruturação de

seu “aparelho perceptivo”, fonte de atenção como objeto privilegiado de revelação de seus traços essenciais.

* * *

Em TAP, são incontáveis os momentos em que os pesquisadores se referem à visão ou ao olhar. Marcando, no entanto, uma atmosfera diferente e complementar, em grande medida, àquela encontrada em DE, de início os editores Horkheimer e Samuel H. Flowerman afirmaram que "uma consciência instigada não é suficiente se ela não estimular uma busca sistemática por uma resposta".¹⁶⁹ Mas como essa busca se desenrola ao longo da obra? Alguns títulos dos capítulos já oferecem pistas: "Contrastando ideologias de dois universitários: uma **visão** preliminar" e "Pais e infância **vistos** através das entrevistas". Se isso parece pouco, os autores, na introdução, já deixam bastante claro o grau em que seu pensamento, que é possível perseguir em alguma medida nas escolhas lingüísticas de TAP, é tributário tanto concreta quanto metaforicamente de uma instância visual:

*Os insights e hipóteses concernentes ao indivíduo antidemocrático, os quais estão presentes no nosso clima cultural geral, precisam ser embasados por um grande esforço de observação apurada, e, em várias instâncias, pela quantificação, antes que possam ser vistos como conclusivos.*¹⁷⁰ – Não há o destaque no original.

Esses traços de um olhar que perscruta podem ser acompanhados por toda a obra. Segundo os pesquisadores, tratava-se de buscar observar opiniões, atitudes e valores nas manifestações dos sujeitos em testes, e, para que isso fosse possível, as melhores técnicas estavam sendo mobilizadas. O uso dessas técnicas estava relacionado à "camada" em que tais opiniões, atitudes e valores se encontravam, podendo aparecer nos indivíduos em um nível superficial de sua estrutura de personalidade, ou mesmo em uma camada inacessível ao próprio sujeito testado. Às técnicas caberia, portanto, expor a personalidade, tendo em vista essa concepção de níveis, e, para além disso, como afirmam os pesquisadores, "o

¹⁶⁹ FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.) *op. cit.*, p. v.

¹⁷⁰ *ibid.* p. 3. *The insights and hypotheses concerning the antidemocratic individual, which are present in our general cultural climate, must be supported by a great deal of painstaking observation, and in many instances by quantification, before they can be regarded as conclusive.*

objetivo era obter [com auxílio das técnicas] uma visão da 'figura geral' na qual características menores pudessem mais tarde ser ajustadas...".¹⁷¹

Logo no segundo capítulo, há uma passagem extremamente elucidativa das expectativas gerais dos pesquisadores para o emprego das técnicas em conjunto. Nota-se facilmente, na transcrição a seguir, como TAP esperava configurar um jogo de espelhos capaz de "fazer ver" o que se buscava, capaz de permitir, em síntese, que se *refletisse a figura* do indivíduo potencialmente fascista em níveis antes não acessados:

*Como enquadrar itens de escala que irão refletir a faceta conservadora e, ao mesmo tempo, induzir o sujeito revelar essa prontidão latente para uma mudança radical é um problema técnico particularmente desafiador. Nós nos confrontamos aqui com um claro exemplo daqueles diferentes níveis de expressão os quais foram discutidos antes. O único recurso, parece-nos, é empregar técnicas clínicas que vão mais ou menos diretamente até as tendências mais profundas, e fornecem uma compreensão suficiente delas, de modo que se torna possível formular itens de escala que permitam uma expressão indireta, na superfície, dessas tendências mais profundas.*¹⁷²

Não é necessário procurar muito para encontrar a reprodução de falas de sujeitos testados em TAP que expressem o que se apresentou acima. Mais do que isso, algumas delas revelam que os "espelhos" enfileirados refletiram, na prática, vários níveis de olhar: o dos pesquisadores, através do qual é possível tomar conhecimento da fala do entrevistado; o do pesquisado, que o expressa diante do que propunham as técnicas em uso; o do "objeto" de discussão, em geral o suposto olhar do judeu, conhecido a partir do prisma do sujeito em teste. No fragmento abaixo, é possível perceber como isso se processa, ressaltando-se que entre parênteses aparece a questão proposta pelo entrevistador:

(E grupos de pessoas de que você não gosta?) (...) Eu não gosto muito de judeus. Eu não acho que eles sejam tão afáveis ou interessados na humanidade como deveriam ser. E eu

¹⁷¹ *ibid.* p. 14. *The aim was to gain a view of the "over-all picture" into which smaller features might later be fitted...*

¹⁷² *ibid.* pp. 50-51. *How to frame scale items that will reflect conservative façade and at the same time induce the subject to reveal this underlying readiness for radical change is a particularly challenging technical problem. We are confronted here with a clear instance of those different levels of expression which were discussed earlier. The only recourse, it would appear, is to employ clinical techniques that go more or less directly to the deeper tendencies, and give sufficient understanding of them, so that it becomes possible to formulate scale items which permit the indirect expression, on the surface, of these deeper tendencies.*

*fico ressentido com isso, embora tenha tido raros contatos com eles. (...) Pode ser minha imaginação, mas parece-me que é possível ver seus olhos brilharem quando se estende a eles uma moeda.*¹⁷³

O entrevistado imagina, portanto, o que se passa nos *olhos* de um judeu quando se lhe apresenta dinheiro. Ao mesmo tempo que faz as revelações, não é possível deixar de destacar uma dimensão cautelosa na sua fala, um *high scorer* que não era o tipo mais preconceituoso encontrado durante o estudo, que parece, ao final, quase duvidar dos próprios sentidos: "pode ser minha imaginação...". Por isso, em função dessa cautela que parece refletir mecanismos de defesa, justificou-se plenamente as preocupações de TAP em tentar promover uma aferição indireta dos traços constitutivos do potencial sujeito fascista.

O mesmo caminho analítico sobre os olhares manifestos em TAP pode ser empreendido em "Elementos do Anti-Semitismo", tanto no que diz respeito ao seu próprio olhar ensaístico, quanto no que o estudo revela acerca do olhar do anti-semita.

Já se tratou de vários momentos em que a dimensão visual se destaca nessa seção de DE, notadamente a metáfora fundamental da cegueira. Mas uma passagem privilegiada para a tentativa de elucidar no que consiste o olhar do ensaio, marcante em DE, encontra-se no "Ensaio como Forma", em que Adorno recorre ao trabalho de Max Bense:

*Escreve ensaísticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira o seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; quem o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavras: tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever.*¹⁷⁴

Novamente, é possível perceber um extra-campo em jogo, representado por esse texto de Adorno. "Ensaio como Forma" passa a estabelecer ao leitor que dele se apropria uma relação de "fonte de luz exterior" com DE e, fundamentalmente, torna-se um repertório importante para o contato com a produção frankfurtiana mais ampla.

¹⁷³ *ibid.* p. 36. (What about groups of people you dislike?) (...) I have a little dislike for Jewish people. I don't think they are as courteous or as interested in humanity as they ought to be. And I resent that, though I have had few dealings with them. (...) It may be my imagination, but it seems to me you can see their eyes light up when you hand them a coin.

¹⁷⁴ BENSE, M. *Über den Essay und seine Prosa* [sobre o ensaio e sua prosa]. In: BENSE, M. Merkur, I, 1947. p. 418. *apud* ADORNO, T. W. (1986d) *op. cit.*, p. 180.

Quanto ao olhar do anti-semita, além do que fora antes referido, há uma passagem em que aparece refletido justamente no *olhar* o tema do sujeito que sujeita outrem: o agir do paranóico. É imperativo reproduzi-la, ressaltando-se que o paranóico de DE não tem, como é necessário que ocorra em TAP, um nome ou sigla que o identifique:

*O proverbial olhar nos olhos não preserva a individualidade, como olhar livre. Ele fixa. Ele constrange os outros a uma fidelidade unilateral, aprisionando-os entre os muros sem janelas das mônadas de suas próprias pessoas. Ele não desperta a consciência moral, mas de antemão vai exigindo a prestação de contas. O olhar penetrante e o olhar que ignora, o olhar hipnótico e o olhar indiferente, são da mesma natureza: ambos extinguem o sujeito. Porque a esses olhares falta reflexão, os irrefletidos deixam-se eletrizar por eles.*¹⁷⁵

Mas, simultaneamente à busca no olhar das marcas do anti-semitismo, TAP e DE avançam para transformar o tema mais amplo da percepção em um dos elementos fundamentais da explicação geral sobre o anti-semitismo ou, dito de outra forma, na "constelação do anti-semitismo". A disposição em propor constelações explicativas, muito cara ao pensamento de Adorno, fundamentalmente se baseia na tendência de trazer conjuntamente, sem hierarquizações claras, tudo aquilo que, de um modo ou de outro, tem alguma afinidade com o objeto de atenção. Assim, torna-se possível trabalhar a partir de visões que, em princípio, não caminhariam juntas, como a que aponta para o transcendente e a que se agarra ao fenomenológico.

Alves Júnior sintetiza de maneira precisa, a partir de Buck-Morss, essa constelação do anti-semitismo que emerge de DE e TAP, tendo em vista a participação do elemento perceptivo em sua constituição. Para compreender o lugar da percepção nessa constelação explicativa, é possível seguir os passos de Alves Júnior.

Em primeiro lugar, ele afirma que o "núcleo da explicação psicossocial do anti-semitismo"¹⁷⁶, tanto em DE quanto em TAP, reside no que os autores denominaram *mentalidade de ticket*. Caracterizam-na estados em que o estereótipo avança sobre o espaço da experiência. Para mostrar como, nos dois trabalhos, isso pode ser 'visto e confirmado', Alves Júnior retoma uma passagem de cada um deles, começando com o olhar da DE:

¹⁷⁵ ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. (1985) *op. cit.*, p. 178.

¹⁷⁶ ALVES JÚNIOR, D. *op. cit.*, p. 109.

*Os 'elementos do anti-semitismo', baseados na experiência e anulados pela perda da experiência que se anuncia na mentalidade do ticket, são novamente mobilizados pelo ticket... não é só o ticket anti-semita que é anti-semita, mas a mentalidade de ticket em geral.*¹⁷⁷

E, em seguida, o pesquisador solicita que se compare o que se enunciou em DE a um momento de TAP em que se traça "a fenomenologia de um certo tipo de 'alto', o maníaco [crank]":

*A fim de confirmarem-se mutuamente a pseudo-realidade que construíram, podem chegar a formar seitas, muitas vezes sob a advocação de alguma panacéia 'natural', o que corresponde com a sua idéia projetiva de que o judeu é e será mau pela eternidade e corrompe a pureza do natural... representam um traço social significativo: a semi-erudição (semi-erudition), a fé na ciência como coisa mágica, a qual os converte em seguidores ideais das teorias raciais.*¹⁷⁸

Vale atentar para o fato de que, ainda que os tratamentos sejam, como já vem sendo dito, diferentes, frutos, portanto, de olhares diferentes que se integram na perspectiva crítica, há uma correspondência precisa entre os argumentos de DE e TAP a respeito da perda da capacidade de ter experiência por parte do indivíduo que vive sob o regime do Capitalismo Tardio¹⁷⁹. Esse indivíduo acaba testemunhando o estado em que é colocada a cultura, tornada *semicultura*, à qual, no plano individual, especialmente TAP se esforça para revelar a face: a da *semi-erudição*.

É sintomático, a esse respeito, o fato de que Adorno teve de desistir da idéia de criar um item para a Escala F sobre a arte de vanguarda, que estava baseado na hipótese de que os autoritários seriam refratários a esse tipo de arte e que, portanto, o item teria alto poder de discriminar aqueles que discriminavam os judeus. O que inviabilizou essa proposta, afirma Adorno, foi a "... simples razão de que essa aversão [à arte de vanguarda] pressupõe

¹⁷⁷ ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. (1985) *op. cit.*, pp. 192-193. *apud* ALVES JÚNIOR, D. *op. cit.*, p. 109.

¹⁷⁸ FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.) *op. cit.*, p. 765. *apud* ALVES JÚNIOR, D. *op. cit.*, p. 109.

¹⁷⁹ O Capitalismo Tardio, também chamado Monopolista de Estado, refere-se à fase capitalista caracterizada pelos processos de concentração do capital como papel predominantemente do Estado. Cf. GUIMARÃES, A. M. (org.) **Dicionário do Pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 55.

um nível cultural, isto é, o encontro com tal arte, que estava vedado à maioria dos que eram entrevistados por nós".¹⁸⁰

Em um cenário de tamanha carência, compreende-se como proliferava tão intensamente a *falsa projeção* que DE destacava e que, em TAP, integrou uma das nove variáveis que constituíram a Escala F, sob a denominação de *projetividade*.

Alves Júnior acredita que seria uma "liquidação da experiência e sua substituição pelo estereótipo" a imagem que melhor sintetizaria a situação ou o estatuto da percepção que se revela em DE e TAP e que, pode-se acrescentar, acaba iluminada pela noção de perda da consciência da mediação lingüística na "experiência do conhecer", que Adorno discute em "O Ensaio como Forma". Em duas passagens isso parece saltar aos olhos. Primeiramente, em DE:

*No mundo da produção em série, a estereotipia – que é seu esquema – substitui o trabalho categorial. O juízo não se apóia mais numa síntese efetivamente realizada, mas numa cega subsunção... o percebedor não se encontra mais presente no processo de percepção.*¹⁸¹

Veja-se, agora, em TAP:

*Não nos encontramos diante de uma simples cisão entre experiência e estereotipia... antes, a própria experiência está predeterminada pela estereotipia... a estereotipia não pode emendar-se mediante a experiência: é preciso reconstruir a capacidade de ter experiência.*¹⁸²

Adorno, em TAP, estende ao limite seu argumento acerca da liquidação da experiência, concebendo a liquidação do próprio indivíduo, quando defende com vigor o uso da tipologia para compreensão das síndromes, afirmando que os críticos desse recurso devem perceber que muitas pessoas já não são mais sequer habitadas por indivíduos, como a filosofia do século XIX os entendia.¹⁸³ Curioso observar que TAP, para obter, segundo

¹⁸⁰ ADORNO, T. W. (1995) *op. cit.*, p. 166.

¹⁸¹ ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. (1985) *op. cit.*, p. 188. *apud* ALVES JÚNIOR, D. *op. cit.*, pp. 111-112.

¹⁸² FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.) *op. cit.*, p. 617. *apud* ALVES JÚNIOR, D. *op. cit.*, p. 111.

¹⁸³ FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.) *op. cit.*, p. 747.

afirma Buck-Morss, uma "representação sociopsicológica"¹⁸⁴ daquela teoria geral do anti-semitismo elaborada em DE, baseou-se em uma investigação bastante focada no indivíduo, como visto, mas freqüentemente acabou se deparando com o "indivíduo esvaziado de si mesmo"; a tal ponto que Adorno pôde até defender esse uso das tipologias que, como não poderia deixar de ser, foram transformadas em tipologias dinâmicas, não meramente classificatórias. Tal esvaziamento contribuiu, inclusive, para um diagnóstico presente em TAP que expressa com bastante propriedade como se apontava para uma necessidade de integração entre psicologia e sociologia. Considerando-se que não houve uma alta correspondência entre os resultados das Escala AS e PEC, ou seja, embora os *high scorers* em AS fossem também *high* em PEC, entre os *low*¹⁸⁵ em AS também houve grande presença de pontuações altas em PEC, recorreu-se ao *clima cultural* como hipótese explicativa, mas que deveria abrigar mais pesquisas. De modo que, se o diagnóstico estivesse correto, não se estaria apenas vivendo entre indivíduos potencialmente fascistas, mas em uma época potencialmente fascista, na qual os problemas de percepção se encontrariam, portanto, muito mais disseminados do que o maior dos pessimistas poderia supor.

6. Plano-seqüência E. Olhar sobre Adorno

Seria tentador terminar esta Parte II reunindo e categorizando todo o material com o qual se trabalhou até aqui, de forma a compor uma síntese acerca da posição de Adorno em TAP ou do que efetivamente comporia seu "olhar crítico". Isso equivaleria a reafirmar que o olhar de Adorno estaria formado por algo diferente, que refletiria uma posição *crítica* à tradição metafísica, ao idealismo alemão e até ao marxismo, bem como ao recurso exclusivo a uma perspectiva fenomenológica. Ao mesmo tempo, justamente o fato de que esse olhar não está livre da noção de "espírito", e tampouco dos "momentos objetivos da

¹⁸⁴ BUCK-MORSS, S. (1981) *op. cit.*, p. 353. *apud* ALVES JÚNIOR, D. *op. cit.*, p. 113.

¹⁸⁵ Adorno nomeou esses sujeitos cujas pontuações, baixas em AS, apareciam altas na Escala PEC, de conservadores genuínos, ao passo que os *high* em ambas as escalas foram chamados de pseudoconservadores. Os primeiros é que defenderiam os valores liberais sobre os quais se assentava a verdadeira democracia americana.

explicação", é que reforça a idéia de que ele, por meio de novas interpretações, teria gerado uma perspectiva original de conhecimento da realidade. E não é justamente isso que pretendia a Teoria Crítica, construir uma tentativa de reformulação das bases epistemológicas em vigor, que pudesse dar conta daquele momento histórico em que, fundamentalmente, o marxismo em vigor parecia perder as melhores condições de tornar inteligíveis os processos sócio-históricos?

Não faltam elementos que apontem para esse movimento original, de aproximação e crítica, do olhar de Adorno, seja ao transcendente, seja ao fenomenológico. Tratando agora apenas das convergências, em "O Ensaio como Forma" o filósofo valoriza a filosofia que desencoraja a "obrigação pré-crítica" de definir conceitos, afirmando que:

*Assim como ele [o ensaio] renega dados primevos, assim ele se nega a definir os seus conceitos. A crítica total disso foi alcançada pela filosofia sob os aspectos mais divergentes: em Kant, em Hegel, em Nietzsche.*¹⁸⁶

Além disso, Wiggershaus não deixa de ressaltar a admiração de Adorno pelo trabalho *Réflexions sur la question juive*¹⁸⁷, de Sartre. Em TAP, Adorno chega a afirmar que sua análise do material das entrevistas se trata de "uma fenomenologia baseada em formulações teóricas e ilustrada por citações das entrevistas". Nas conclusões da mesma obra, os pesquisadores não se intimidam em considerar extraordinária a semelhança entre a síndrome da personalidade autoritária e o "retrato" fenomenológico realizado por Sartre e muito admirado por Adorno.

Mas, ainda que seja possível organizar aqui um conjunto de elementos que ajudem a iluminar do que se constitui o olhar de Adorno, há algo mais interessante a ser explorado, que não deve ser deixado fora do plano, na medida em que aponta, como fizera TAP, para novas pesquisas: Jay e Cohn supõem que a *audição* seria o sentido que melhor expressaria o pensamento de Adorno e que, por isso, marcaria com mais intensidade seus trabalhos. O primeiro afirma que:

¹⁸⁶ ADORNO, T. W. (1986d) *op. cit.*, p. 176.

¹⁸⁷ Cf. WIGGERSHAUS, R. *op. cit.* p. 465. "Reflexões sobre a questão judaica". Em TAP, o texto sobre o retrato do anti-semita aparece nas referências: SARTRE, J. P. "Portrait of the antisemite". In: **Partisan Review**. n.13, 1946. pp. 163-178. Há uma tradução para o português: SARTRE, J. P. "Reflexões sobre a questão judaica". In: **Reflexões sobre o Racismo**. São Paulo: DIFEL, 1965.

*A filosofia alemã, já desde a Reforma, parece ter estado menos positivamente inclinada para a visão do que a francesa. Em geral, pensadores alemães tenderam a privilegiar a experiência aural sobre a visual, como indica sua inclinação a aproximar-se da poesia e da música em detrimento da pintura em seus trabalhos. Schopenhauer, Nietzsche e Adorno são três exemplos salientes de filósofos alemães que ouviam na música a forma artística da quintessência...*¹⁸⁸

Cohn corrobora essa avaliação pautado pelo conhecimento da diversidade de posturas intelectuais que a Teoria Crítica reuniu, lançando mão de uma imagem perspicaz para ir ao cerne da atitude gnosiológica de Adorno:

*Pois ele [Adorno] nunca fixa o objeto, para examiná-lo sob um olhar atento, como se fosse um colecionador. Ele o cerca, em busca da constelação de coisas e idéias com que tem afinidades, amolda-se a ele, acompanha sua trajetória, exercita sua crítica imanente. Nesse ponto, aliás, Adorno difere do seu admirado Walter Benjamin, até porque, à parte todas as afinidades e o muito que aprendeu com ele, ambos diferem no mínimo em que Benjamin é todo olho, visão perscrutadora em busca da iluminação súbita a revelar a natureza do objeto e Adorno é todo ouvido, audição sensível àquilo que a menor célula temática anuncia como desenvolvimento possível.*¹⁸⁹

Ainda que seja notável e indiscutível a força que liga, no curso da história ocidental, o ver e o conhecer, as posições de Jay e Cohn parecem abrir uma nova via para a investigação, que, para ter sucesso, teria de promover uma apropriação mais ampla da obra adorniana, sobretudo no que se refere à atenção que o filósofo dedicava à música em sua relação com a sociedade. Afinal de contas, a convergência dessas avaliações sobre Adorno pode ser indicativa de que a atitude manifesta pelo filósofo de procurar não violentar o objeto de atenção teria requerido uma outra forma de tentar conhecer, ou, ao menos, uma forma "suplementar". Para além da primazia do olhar, ela seria, desse modo, fundadora de uma epistemologia baseada em um tipo de "audição do social", cujas vozes embrutecidas

¹⁸⁸ JAY, M. (1993) *op. cit.*, p. 265. *German philosophy, ever since the Reformation, seems to have been less positively inclined toward vision than the French. In general, German thinkers have tended to privilege aural over visual experience, as indicated by their tendency to draw on poetry or music rather than painting in their work. Schopenhauer, Nietzsche, and Adorno are three salient examples of German philosophers who heard in music the quintessential art form...*

¹⁸⁹ COHN, G. *op. cit.* p. 18.

teriam finalmente encontrado um *sensitive translator*, mesmo se os ruídos tenham sido, freqüentemente, barreiras para que algo fosse ouvido.

Fade Out

PARTE III

Fade In

Cinema e Doença Social.

1. Plano-seqüência A. A infelicidade que aflora na sociedade norte-americana: "Beleza Americana" e "Magnólia"

Há um conjunto de filmes norte-americanos, lançados entre o final da década de 1990 e este início de século, no qual é possível identificar um elemento comum: todos dividem certo incômodo diante dos resultados a que o chamado *american way of life* levou aquele país. Este estilo americano de "ver as coisas", que se reflete na linguagem¹⁹⁰, e que se revelou, em vários momentos, nas falas dos entrevistados analisadas por Adorno em TAP, foi tematizado em filmes como o próprio "Beleza Americana", "Magnólia", do diretor Paul Thomas Anderson, "Elefante", de Gus Van Sant, "Tiros em Columbine", de Michael Moore, "Felicidade", de Todd Solondz, entre outros.

Deparando-se aqui com um impasse análogo ao que Adorno identificava na sociologia empírica, ou seja, escolher entre a confiabilidade e a profundidade de seus dados, é necessário optar entre buscar uma visão mais abrangente do conjunto desses filmes ou lançar um olhar mais atento a uma parte deste. Contrariamente a Pierre Sorlin¹⁹¹, que havia investido bastante em uma sociologia do cinema que estabelecesse amostras de filmes e métodos de análise, a escolha que se faz aqui reflete a maior preocupação com a verticalidade do olhar, tendo, dessa forma, como principal foco de atenção o par "Beleza Americana" e "Magnólia".

¹⁹⁰ Merece destaque, por exemplo, o fato de que, quando desejam que alguém não se intrometa na vida deles, os americanos expressam lingüisticamente uma equivalência precisa entre vida e negócio: *Mind your own business!*, ou seja, "cuide dos seus negócios!".

¹⁹¹ Cf. SORLIN, P. **Sociologie du Cinéma**: ouverture pour l'histoire de demain. Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1977.

Reforça essa opção o fato de que as condições de análise da totalidade ou, metaforicamente, da "completude dos jardins" parecem estar muito reduzidas hoje, decorrendo disso que a expectativa que move este plano-sequência é mais modesta: antes de mais nada, trata-se aqui de tentar olhar para as "flores". Mas, mais do que isso: em um momento em que a razão teria virado mito, o que impediria de relembrar um pouco a crença popular de que é possível conversar com elas? Sendo assim, o que "Beleza Americana" e "Magnólia" teriam a mostrar e dizer àqueles que ainda vêem e ouvem, ao percebedor que busca se manter no processo da percepção?

* * *

Beleza americana¹⁹² é o nome de uma flor que se assemelha às rosas brasileiras, mas que tem como especificidade a característica de não possuir odor; acaba detentora de uma beleza asséptica, possível somente à distância, cuja aparência refletiria apenas uma perfeição de superfície. Beleza americana, por isso, não é uma flor que se possa cheirar, como é tão comum que se faça. Haveria melhor metáfora para a sociedade americana?

Os EUA de "Beleza Americana"¹⁹³, não são, portanto, em princípio, "flor que se cheire". Como já se adiantou no "Plano-sequência A" da Parte II, a restituição da capacidade de ter experiência, necessidade para a qual Adorno chamava atenção em TAP, parece ser o fio condutor de BA. Em uma sociedade na qual a beleza é expressa por uma flor que só é bela à distância, pois a aproximação revela sua carência de perfume, o que BA propõe é justamente que se olhe bem de perto para as coisas. E é nesse registro que o filme espera transcorrer. Olhar de perto significa "passar a ver" a doença a que uma sociedade submete parte considerável de seus membros, igualmente massacrando aqueles que não se submeterem a esse *adjustment*, aos quais ela reserva o estatuto de anti-modelos.

Mas, o olhar de perto inclui também o potencial libertário que BA advoga. Trata-se do olhar de Ricky Fitts, o único personagem entre os protagonistas do filme que, ainda que considerado doente e drogado (*crank*), aponta para uma saída estética à doença social americana. Parece que não por acaso, todos que buscam, de alguma forma, mudar se

¹⁹² Cf. **United States National Arboretum, The**. Disponível em: <<http://www.usna.usda.gov/Gardens/collections/statetreeflower.html>> Acesso em: 08 out. 2005.

¹⁹³ A partir daqui, utiliza-se a forma abreviada BA para "Beleza Americana".

aproximam do filho de Fitts. O protagonista Lester, notadamente, percebe, apoiando-se no provérbio "antes tarde do que nunca", que quer se libertar dos bloqueios que a ordem social impõe.

A primeira cena de BA reforça o que se verá em seguida. A adolescente Jane fala da figura do pai, o próprio Lester. Anti-modelo aos olhos da filha, é com ele que a atitude *voyeur*, marcante em BA, começa. Um *voyeurismo* que se inicia sem corpo, já que o convite é feito por Lester, narrador póstumo "alado". Isso se reflete na escolha das imagens que introduzem as histórias. O sobrevôo do subúrbio americano espera equivaler ao olhar do espírito, aquele que tudo vê, na medida em que tem a favor de si uma perspectiva privilegiada. Esse "movimento espiritual" que a câmera reproduz entra, aos poucos, em sintonia com o convite de BA para olhar bem de perto e, através de um *travelling*¹⁹⁴ suave, o olho-máquina "mergulha" o espectador dentro do quarto do protagonista. Lester, a partir de então, vai contar o que foi sua vida, dotado, ao mesmo tempo, de dois olhares: o de seu espírito, cuja presença sua voz em *off*¹⁹⁵ indica, e o encarnado, que se soma ao primeiro. Mas a voz em *off* já antecipa, de certo modo, que aquele que ainda é possível ver vivo, na prática, já está morto, ao menos enquanto não puder se libertar. Para a "teologia" de BA, portanto, a libertação poderia se dar na própria Terra.

Como alguém pode viver e, na prática, já estar morto? É isso que os momentos iniciais de BA esperam desenvolver. Destaque merecem, em meio a essas seqüências que acompanham o morto-vivo, as cenas em que Lester está no chuveiro e no escritório, em frente ao monitor de trabalho¹⁹⁶. No primeiro momento em relevo, o banho foi utilizado como um "divisor de águas", que promove um breve mas necessário corte na "realidade que massacra", e que Lester conta ao espectador, como faria provavelmente em uma seção de terapia. Uso similar das imagens aparece em "Felicidade" e "Magnólia". Neste último, o policial Jim e a jovem Claudia, dependente de drogas, preparam-se com um banho para se encontrarem, vivendo uma espécie de suspensão do real, prelúdio a uma "terapia do encontro", no qual o que importava era poder dizer tudo o que se quisesse. No segundo

¹⁹⁴ *Travelling* é um movimento de câmera que não utiliza como recurso as lentes, como é o caso do *zoom*, que pode ser progressivo (*zoom in*) ou regressivo (*zoom out*). No *travelling*, o deslocamento que transforma a imagem captada é feito com a própria câmera.

¹⁹⁵ Voz em *off* é um recurso de locução. Indireta, ela não é captada na própria locução em que o filme é realizado, mas inserida a *posteriori*.

¹⁹⁶ Inseridas no início do filme, as seqüências ocorrem aproximadamente aos 2min e aos 4min25s, respectivamente.

momento em BA, a imagem de Lester é refletida no monitor do computador da empresa em que trabalhava, sobre diversas colunas de números. Um olhar atento percebe o que ocorre simbolicamente: a imagem formada é a de uma cela e já dialoga com os sentimentos de aprisionamento e repressão que o personagem começará a demonstrar.

Progressivamente, ao lado desses momentos trabalhados por BA em que, como afirmou Adorno em TAP, aparecem pessoas que não são mais ou talvez nunca tenham sido indivíduos de fato, começam a se acumular os traços da mudança de Lester. Vítima, ao longo dos vinte anos de casamento, dos terríveis bloqueios de percepção impostos pelo modo de vida americano, e que teriam extinguido sua felicidade, o protagonista começa a subverter as coisas. O que antes não se podia ver passa a esboçar uma dimensão estética de seu cotidiano, em vias de ser revigorado. As falas prontas que ele utilizava na empresa de publicidade em que trabalhava se tornam o substrato a partir do qual ele trata ironicamente seu superior: à pergunta "Ei, Les. Você tem um minuto?", segue a resposta sarcástica "Para você, Brad? Eu tenho cinco."¹⁹⁷

É na sequência em que aparece, no ginásio de esportes¹⁹⁸, a apresentação de dança da filha Jane e de sua amiga Angela que BA decide marcar o recomeço de Lester, mesmo que a transformação ainda fosse incipiente. À noite, sonhando com a dança que assistira, o personagem utiliza uma imagem para sintetizar o que passou a sentir: "Sinto-me como se tivesse estado em coma por uns vinte anos, e precisamente agora eu estou acordando".¹⁹⁹ Mas acordar, para Lester, equivaleu paradoxalmente a ingressar em uma espécie de sonho. Na sequência propriamente dita, alternam-se os planos que mostram a jovem Angela dançando e Lester a observando. Para ele, parece ter sido como se ninguém, além de ambos, estivesse ali, mesmo que se "saiba" que o ginásio estava lotado. Mas como não é possível ao olho ver a si próprio enquanto vê, com exceção da imagem no espelho, era, em última instância, como se somente Angela estivesse naquele espaço. A trilha sonora substitui o barulho produzido pela torcida no ginásio por uma cadência, sensual e envolvente, um ritmo que entra em harmonia com a desaceleração "imaginária" (porque no sonho de Lester) dos movimentos da jovem, apesar de os cortes que alternam as imagens dela e de Lester continuarem acelerados. Como resultado, o espectador é convidado a

¹⁹⁷ BALL, A.; MENDES, S. *op. cit.*, p. 6. *Hey Les. You got a minute? For you, Brad? I've got five.*

¹⁹⁸ Aproximadamente aos 14min.

¹⁹⁹ *ibid.* p.19. *I feel like I've been in a coma for about twenty years, and I'm just now waking up.*

partilhar das imagens e dos sons que BA oferece como expressão da fronteira entre o olhar e o sonho em que Lester mergulha.

O segundo momento destacado na transformação de Lester ocorre durante um evento²⁰⁰ ao qual ele acompanha sua mulher Carolyn. Nitidamente desajustado naquele papel social, Lester sai da festa e encontra Ricky pela primeira vez. O jovem ocupa um cargo de garçom para disfarçar sua verdadeira ocupação: a venda de drogas. Quando seu superior lhe ordena que volte ao trabalho, Ricky, na frente de Lester, recusa-se e "se demite". Para um sujeito como Lester, cuja vida havia sido consumida na indústria da publicidade, essa atitude pareceu heróica. Não demorou para que ele próprio "se demitisse". BA, dessa forma, dá sentido à história de Lester a partir de Ricky, que, como já mencionado, é o único personagem que não sofre dos principais bloqueios perceptivos impostos pelo *american way of life*. Não parece por acaso que Lester, buscando a mudança, livre-se justamente de um emprego como publicitário. Na sociedade da beleza americana, a que outra profissão alienante o filme poderia recorrer de modo mais direto do que a essa?

Se Ricky representa, então, um pólo em que ainda se é capaz de ter experiência em uma sociedade embrutejada, é preciso tentar entender mais amplamente a geometria em que BA se apresenta. O extremo oposto ao jovem acaba reservado a todos aqueles personagens cujas vidas haviam sido, no sentido adorniano, bloqueadas, caso eles tenham conseguido ter uma. Como vem sendo dito, Lester, o protagonista, é o personagem no qual melhor se nota o esforço para se deslocar de um pólo a outro. É justamente a partir desse movimento um pouco tenso de deslocamento que o filme se desenrola, com alguns personagens mais estáticos, enquanto outros manifestando mais dinamismo. Mas é preciso olhar mais de perto para o modo como Mendes e Ball trabalham essas mudanças nos momentos mais intensos do filme e, para além disso, é necessário tentar perceber como são aproximadas as noções de experiência e felicidade. É o que se inicia na próxima seção.

* * *

Enquanto Lester continua sua corrida pela liberdade, que, por sinal, BA expressa através da imagem do próprio *jogging*, outros personagens são explorados ao seu redor. A

²⁰⁰ Aproximadamente aos 30min.

esposa Carolyn, corretora de imóveis, ao lado de Angela, a amiga da filha Jane, incorpora um dos modelos mais fortes de *adjustment*. Ambas são representações emblemáticas da beleza americana, ou melhor, a beleza americana sintetiza o que elas efetivamente abrigam: camadas de beleza superficial irretocável, que refletem, ponto por ponto como um espelho, todas as disposições do modelo básico de sucesso americano. No caso de Carolyn, é o "rei das imobiliárias" da região quem dá concretude a esse modelo. Buddy, esse corretor de sucesso, compartilha sua "filosofia" de vida com a concorrente: "Bem, chame-me de louco, mas é a minha filosofia que, para se ter sucesso, é preciso projetar uma imagem de sucesso todo o tempo."²⁰¹ Enquanto isso, Angela manipula suas amigas para não se sentir tão suburbana e banal. Atribui aos outros aquilo que tem medo de perceber em si própria, e acaba distorcendo a realidade a tal ponto que a vê exatamente invertida, como esclarece a fala dirigida a Jane: "Estou tão cansada das pessoas projetando em mim suas inseguranças."²⁰² Carolyn e Angela acabam bloqueadas por um suposto estado objetivo de coisas, uma dimensão imperativa das "coisas como elas realmente são", o que causa a impressão de que se está no registro de uma percepção clara e objetiva da vida, não em seu oposto.

Jane, filha de Lester, é um personagem complexo. Não é tão evidente seu aprisionamento. Ao mesmo tempo em que Jane parece sentir que a proximidade com Ricky lança luz sobre sua existência, que, assim, abre-se ao novo, reúnem-se também elementos importantes que colaboram para reforçar sua "posição de fronteira", condição que dificulta a apreensão desse novo através da experiência. Isso aparece, por exemplo, quando a jovem não se sente confortável com Ricky a filmando. Ela tem enorme dificuldade de ver a própria imagem e, quando o faz, a distorção perceptiva é tão grande que a leva a desejar uma desnecessária cirurgia de aumento dos seios, para a qual vinha guardando dinheiro há anos. Impossível não perceber em "Magnólia" o mesmo princípio de percepção distorcida, que impele o *ex-quiz kid*²⁰³ Donnie a desejar usar aparelhos ortodônticos de que não precisava. No caso de Donnie, o objeto de desejo é desejado na medida em que é possuído por aquele a quem se deseja. Esse olhar para o objeto possuído pelo sujeito no qual os

²⁰¹ *ibid.* p. 51. *Well, call me crazy, but it is my philosophy that in order to be successful, one must project an image of success, at all times.*

²⁰² *ibid.* p. 26. *I am so sick of people taking their insecurities out on me.*

²⁰³ Garoto ex-ganhador de um show de TV, que no filme aparece na fase adulta.

sentimentos se projetam, que tanto alimentou a investigação literária proustiana, no caso de BA está inserido, diferentemente, em uma abordagem mais convencional de crítica ao papel dos meios de comunicação como estimuladores dos desejos relacionados ao culto narcisista ao corpo.

Na casa dos Fitts, além do próprio coronel, cujo retrato já foi intensivamente objeto de atenção, moram Barbara Fitts, sua esposa, e o filho Ricky. Os problemas de percepção são especialmente acentuados no caso de Barbara. Em uma sequência²⁰⁴ em que o filho lhe apresenta a namorada Jane, Bárbara se desculpa pela desordem em que as coisas se encontram na casa. A câmera revela, primeiro, o olhar incrédulo de Jane e, em seguida, move-se para mostrar a sala. Tudo está perfeitamente no lugar, como se ali não morasse ninguém.

Ricky é, seguramente, o personagem de BA mais estruturado psicologicamente, como aponta Richard Chachere em suas reflexões jungianas sobre o filme²⁰⁵. Sua presença é segura e assertiva, já que a beleza foi para ele revelada. É ela, a beleza, que media a relação do personagem com os outros. De forma que tanto Jane quanto Lester são atraídos por Ricky, já que os bloqueios perceptivos do pai e da filha não parecem fortes o suficiente para mantê-los plenamente ajustados. Com Jane, BA inaugura um deslocamento de pólo a partir de uma escolha simples da própria jovem: ela prefere caminhar acompanhando Ricky, ao invés de voltar para casa de carona com Angela. A dimensão do tempo, da velocidade que reduz as chances de ter experiência, acaba, assim, questionada na continuação da cena. Nesse lento percurso de quase "uma milha", ambos se deparam com um funeral e Ricky revela a Jane porque gosta de filmar a morte, como fizera pouco antes diante dos restos mortais de um pássaro: "Quando você vê algo como isso, é como se Deus estivesse, apenas por um segundo, olhando diretamente para você. E se você estiver atento, você pode olhar de volta". Jane pergunta: "E o que você vê?". Ricky finaliza: "Beleza".²⁰⁶

Mas é na casa de Ricky que novamente é possível perceber como operam com força os bloqueios perceptivos de Jane, o que atesta a necessidade de uma espécie de terapia

²⁰⁴ Aproximadamente transcorrida uma hora de filme.

²⁰⁵ Cf. CHACHERE, R. **Jungian Reflections on Literary and Film Classics**. Opus 1, American Beauty. Lafayette, Louisiana: Cypremort Point Press, 2003.

²⁰⁶ BALL, A.; MENDES, S. *op. cit.*, p. 57. RICKY: *When you see something like that, it's like God is looking right at you, just for a second. And if you're careful, you can look right back.* JANE: *And what do you see?* RICKY: *Beauty.*

processual e intensiva de seus sentidos. Depois de definir a beleza como essa abertura ao olhar divino, Ricky leva Jane para ver duas coisas: primeiramente, a louça nazista que seu pai colecionava; após isso, a coisa "mais bela que ele já filmou". No que consistia essa beleza? Ambos estão no quarto de Ricky sentados e, no segundo plano, é possível acompanhar o vídeo²⁰⁷. Trata-se da captura de uma sacola plástica que o vento conduz, como em uma dança. Três minutos bastam para a sequência, que é assim descrita pelo jovem que havia capturado a imagem:

*Era um daqueles dias quando se está a um minuto de nevar. E havia aquela eletricidade no ar, você quase podia ouvi-la, sabe? E essa sacola estava apenas... dançando comigo. Como uma criança me pedindo para brincar com ela. Por quinze minutos. Foi o dia em que eu percebi que há toda essa vida por trás das coisas, e essa força benevolente inacreditavelmente queria que eu soubesse que não há razão para se ter medo. Nunca.*²⁰⁸

O autor do roteiro do filme, Ball, conta que viveu esse encontro com a sacola plástica dançante em frente ao *World Trade Center*, em Nova York, e confessa que isso esteve na base do desenvolvimento do argumento do filme²⁰⁹. Em BA, as imponentes torres gêmeas também acabaram eliminadas. É possível explorar a *experiência* de Ball, expressa pelo personagem Ricky, e a oportunidade de encontrar o belo no aparentemente banal a partir do que afirma Laymert G. dos Santos:

*A aura é presença, é presente. É o advento do sagrado, no vaivém de uma respiração. Aura é o espaço-tempo, não em estado puro, mas sim como pura transformação. É o que há de absoluto, de irreprodutível em qualquer situação, existência ou condição transitórias. É o que por definição não pode ser apropriado, e no entanto pode se dar no instante ou na duração – tudo depende da qualidade da abertura para o encontro, pois é questão de exercício e fê, de poder e não de querer. – não há o destaque no original.*²¹⁰

²⁰⁷ Aproximadamente transcorrida 1h02min. de filme.

²⁰⁸ *ibid.* p. 60. *It was one of those days when it's a minute away from snowing. And there's this eletricity in the air, you can almost hear it, right? And this bag was just... dancing with me. Like a little kid begging me to play with it. For fifteen minutes. That's the day I realized that there was this entire life behind things, and this incredibly benevolent force that wanted me to know there was no reason to be afraid. Ever.*

²⁰⁹ *ibid.* p. 113. Essa realização – e um encontro com uma sacola plástica do lado de fora do *World Trade Center* – foi a base para o que eventualmente se tornaria *Beleza Americana*. *That realization – and an encounter with a plastic bag outside the World Trade Center – was the basis for what would eventually become American Beauty.*

²¹⁰ SANTOS, L. G. Sobre a Aura. In: *Tempo de Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 153.

Ball, dessa forma, parece ter vivido um momento de encontro, como o descrito acima, que em BA ganhou expressão fílmica. A dança da sacola plástica se torna, assim, a representação máxima da liberdade, da felicidade e, fundamentalmente, do belo, que só é possível em um contexto em que se recupere a capacidade de ter experiência, de promover o encontro.

Ricky é representado como alguém que está aberto. Recorre amplamente aos olhos para tratar desse encontro, como, por exemplo, quando se refere a olhar de volta para o olhar divino. Atribui ao vídeo um papel apenas acessório, mesmo que seu olho-câmera seja tão presente em BA a ponto de caracterizar, em algumas seqüências, uma verdadeira câmera-personagem, que quase leva ao paradoxo de se conceber que a máquina "sente" o que "vê". Vale lembrar a seqüência em que ela sofre, juntamente com Ricky, as agressões de Fitts, e não deixa de revelar sua perspectiva. Apesar de tudo isso, a câmera serve apenas para rememorar, na perspectiva de Ricky, o verdadeiro encontro vivido. As imagens trazidas, é necessário ressaltar, refletem uma memória estática, fixada, diferente da memória humana, cujo movimento foi emblematicamente explorado por Henri Bergson e, novamente, pela literatura de Marcel Proust.

Mas Ricky, relatando a atmosfera em que ocorrera a dança da sacola plástica, aponta para além dos olhos, para uma expansão dos sentidos, quando afirma que era quase possível "ouvir" a eletricidade no ar. Isso reforça a experiência aural, auditiva, tal qual destacou Jay quando tratou do afastamento do ocularcentrismo que se observa na tradição filosófica alemã. Diante das imagens que o faziam lembrar aquele momento passado, Ricky aguardava ansiosamente para saber em que medida tudo aquilo havia interpelado Jane. A jovem acompanhou atentamente ao vídeo e, após um beijo cheio de ternura oferecido a Ricky, espantou-se: "Meu Deus, que horas são?".²¹¹ Era isso, portanto, que Jane precisava que "Deus" lhe revelasse naquele momento: as horas.

Na seqüência que acaba de ser descrita, a conclusão é pouco otimista: o deslocamento de Jane em direção a Ricky fora ainda insuficiente. O filme não apresenta um quadro definitivo em que se poderia organizar efetivamente o quanto cada personagem se desloca ou não de seu "lugar perceptivo". Não se sabe o que se passará com Jane, apenas se nota que ela já estava aberta a mudanças e se supõe que ela continue avançando; Carolyn

²¹¹ BALL, A.; MENDES, S. *op. cit.*, p. 60. *Oh my good. What time is it?*

chora pela morte de Lester, mas não há nenhum elemento que ajude a supor o que isso poderia representar adiante, já que o filme é interrompido; Angela acaba tendo um destino um pouco diferente: ainda que não haja pistas do que ocorrerá em seu futuro, BA obriga o personagem a lidar com a verdade diante de Ricky e Lester, este, representante maior de sua busca, enquanto aquele, sua própria encarnação. A jovem não é uma modelo famosa, apenas uma adolescente do subúrbio americano que sonha em ser integrada ao *mainstream* da moda; Barbara Fitts é apagada em definitivo por BA; Ricky continua inabalável, ao final do filme, diante da beleza que habita a figura de Lester morto; Fitts, finalmente, é quem 'sofre' a mudança mais radical, já que mais rápida. Enquanto Lester, desde o início, vive paulatinamente aquilo que descobre, o coronel é tomado por uma avalanche de sentimentos que devasta seus bloqueios. Ele passa de um pólo a outro sem mediações, já que desconhece ou nega a si mesmo aquilo que sente e, de repente, percebe-se beijando Lester. As conseqüências são claras: somente a eliminação do objeto do desejo poderia restabelecer as proteções de seu ego. É nesse registro que se compreende o assassinato de Lester em BA. A solução utilizada está em plena sintonia com o que se descreve em TAP e DE. Nesta última, afirmam Adorno e Horkheimer: "O impulso condenado e transformado em agressão é, na maioria das vezes, de natureza homossexual"²¹². O beijo foi o anúncio, portanto, da proximidade da morte.

Essa fórmula final aproxima BA de "Os Pecados de Todos Nós", de direção de John Huston, anterior ao grupo de filmes, destacado no início deste plano seqüência, que poderia constituir algo como um "ciclo sobre a doença recente do *american way of life*". Ambientado em uma base do exército, seu desfecho, após alguns testes perceptivos pelos quais é submetido o militar protagonista, é também o assassinato daquele que despertava sua atenção.

Sem grande esforço, acompanha-se o pragmatismo e o registro do convencional percorrendo o cinema americano, apesar dos mais de trinta anos que separam BA e "Os Pecados de Todos Nós". O olho encontra a similaridade onde pretender buscá-la, porque mesmo a diferença é rapidamente recomposta e incorporada pela convenção, tão logo se perceba seus efeitos de venda. Diferem, no entanto, as avaliações a respeito do estatuto desse convencional no cinema. Ian C. Jarvie afirma:

²¹² ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. (1985) *op. cit.*, 179.

*O filme encontra sua mais elevada expressão nas espécies elaboradas de modo quase exclusivamente formal e convencional, assim como no musical ou no desenho animado e na tradição especial dos filmes de far-west, de gangster e de horror. O fundamental neles consiste no uso estrito das declarações convencionalizadas (...)*²¹³

Eldert Willems toma outra direção:

*O bom artista popular (por exemplo, Charles Chaplin) expressa sentimentos e convicções gerais, mas não as explora. Ele pretende mostrar idéias e sentimentos de uma forma genericamente aceita, mas nunca nega seu ponto de partida pessoal.*²¹⁴

Dieter Prokop sintetiza esse estado de coisas, também se posicionando e, além disso, introduzindo abertamente a posição "empiricamente conhecida" do espectador:

*A questão, portanto, é se uma produção cultural abarca a estrutura e as contradições de um objeto – isto não precisa ocorrer em linguagem científica – ou se ela instrumentaliza o tratamento da experiência deste objeto, visando determinado efeito. Bons produtos são, nesse sentido, produzidos livremente; eles criam seu público pelo desenvolvimento de uma estrutura autônoma. Esta é, ao mesmo tempo, um motivo para que não logrem efeito diante das massas. Todos os resultados empíricos mostram que a maioria das pessoas rejeita estruturas autônomas de produtos e, em vez disso, preferem formas instrumentalizadas de cultura, estruturas de produtos, portanto, que não provocam nenhuma recepção dissonante.*²¹⁵

É preciso continuar, então, acompanhando como BA trabalha com seus objetos, entendidos fundamentalmente como as experiências de deslocamento de seus personagens. Desse modo, a tentativa será compreender melhor como o convencional em BA é abrigado, simultaneamente, em sua forma e em seu conteúdo específicos.

* * *

²¹³ JARVIE, I. C. **Film und die Kommunikation von Werten**. In: PROKOP, D. **Materialien zur Theorie des Films**. Munique, 1971. p. 219 et seq. *apud* PROKOP, D. **Coleção Grandes Cientistas Sociais: Dieter Prokop**. São Paulo: Editora Ática, 1986. p. 120.

²¹⁴ WILLEMS, E. **The popular arts**. Gazette, 11, 1965. p. 219. *apud* PROKOP, D. *op. cit.*, p. 155.

²¹⁵ PROKOP, D. *op. cit.*, p. 155.

Entre os protagonistas de BA, é necessário retomar a mudança de Lester. Afinal, é possível dizer que o ex-publicitário encontrou a felicidade? Novamente, é preciso olhar mais de perto.

Como visto, Ricky diz não haver razão para se ter medo quando há "toda essa vida por trás das coisas". Em DE, os autores afirmavam que era a razão que combatia o mito e estava nela, portanto, fundada a promessa de eliminação do medo. Natureza e mito foram, dessa forma, alvos da razão. Ao invés, no entanto, de trazer a felicidade, o combate promoveu a dominação sobre os próprios homens, parte da natureza. Essa foi, na avaliação de Adorno e Horkheimer, uma das mais fortes motivações da perseguição aos judeus: viam-se neles traços de uma felicidade que, ao longo do processo civilizacional, sofrera uma interdição. Traços de uma natureza que fora, portanto, reprimida, eram identificados nesse grupo particular. Causa espanto, assim, que a imagem que condensa a felicidade, perdida na sociedade americana, seja, em BA, a de uma sacola plástica, cuja condução no espaço é novamente entregue a forças da natureza? É estranho que Ricky sintetize a beleza em "toda essa vida por trás das coisas"?

O diálogo do jovem é de natureza estética e, indiscutivelmente, é trazido para perto do registro da arte, espaço privilegiado de busca da liberdade e, como consequência, da felicidade. A sacola plástica é um objeto carregado de sentidos nas sociedades de consumo. Mas poucos observam a existência dos objetos funcionais que, cada vez mais, apagam-se quanto melhor cumprirem suas finalidades. Olhar para a sacola plástica, como fez Ball, é procurar o belo no banal, é retirá-la de seu cotidiano de apagamento, livremente jogando luz sobre aquilo que ninguém mais vê, um princípio, como se sabe, bastaste caro às práticas artísticas da modernidade e, notadamente, ao que se instituiu na história da arte como *ready-made*²¹⁶.

A resignificação pela qual passa a sacola plástica de BA, metáfora da vida livremente regida por forças da natureza, gera uma imagem que aponta para o belo, e que do quarto de Ricky é transportada ao momento final da narração conduzida pelo fantasma de Lester. Ele começa, após a cena em que aparece seu assassinato, a contar aos espectadores sua experiência de encontro com a felicidade. Imagens são apresentadas na

²¹⁶ Objetos do cotidiano inseridos em um espaço artístico, como os museus, com a expectativa de resignificá-los. Marcel Duchamp foi o precursor dessa prática no início do século XX.

medida em que a fala prossegue. Todas elas são representações da memória e, para diferenciá-las de outras relacionadas ao "tempo presente" do filme, BA opta pelo registro em preto e branco. Vê-se Lester quando criança no gramado, enquanto ele descreve que gostava de olhar as estrelas; mostra-se uma árvore, enquanto ele descreve sua rua de infância; surgem as mãos da avó, que para Lester eram como papéis; o carro novo de seu tio, um *Pontiac Firebird* 1970; Jane, Carolyn e, finalmente, reencontra-se a colorida dança da sacola plástica. Esta abre espaço para que o *travelling* inicial, que havia levado o espectador a conhecer a vida do protagonista, a partir da ótica criada pela conjunção dele e de seu olhar desencarnado, seja desfeito. A visão, então, progressivamente percebe o subúrbio americano se distanciando, e se está, novamente, no ponto de partida, lugar que a tradição da arte representativa reservou aos bons espíritos: o céu.

Essas imagens que representam a memória de Lester expressam a forma como Mendes e Ball ligam, em BA, as noções de experiência e felicidade. Se, por um lado, é verdade que todo o deslocamento de Lester rumo à individuação tem como paralelo o olhar de Ricky para as coisas, cuja dimensão estética foi explorada por BA, embora não se possa dizer que o próprio filme tenha a exercitado com vigor, por outro, as soluções encontradas para tratar da experiência do protagonista não se afastam muito do *american way of life*. O diagnóstico sobre o que é felicidade se revela conciliador, pois pode ser, como quase tudo tem sido, incorporado pelas práticas da sociedade de consumo. A felicidade de Lester é retomar prazeres básicos que a própria sociedade americana é capaz de oferecer. Dirigir um carro antigo e esportivo é *cult* - Lester pode. Ouvir a canção "*American Woman*", para um "quarentão", equivale a reavivar o espírito jovem - Lester faz isso. Recuperar o gosto pelo brinquedo "pedagógico" que introduz os garotos no universo dos automóveis, o carrinho com controle remoto, não parece ser estranho a alguns pais - Lester adquire um desses e brinca sem culpa. E fazer esporte significa que se está ligado às tendências na área da saúde e beleza - Lester se torna, então, um praticante.

A adesão de Lester aos exercícios talvez seja a experiência mais valorizada pelas imagens de BA. Essa adesão, atualmente estimulada como um vício saudável, é vista, no entanto, diferentemente por Prokop:

A postura esportiva garante uma capacidade adaptada excelente para o trabalho. Ela não se limita à esportividade e ao interesse pelo esporte no sentido real, mas to be a good sport

*(ser bom esportista, saber perder) significa uma forma, de fato, regressiva de experiência, pressuposto para a capacidade de exercer funções (...).*²¹⁷

Mas é verdade que em BA não há problema algum em "fazer uso", concomitantemente ao esporte, de drogas leves para se esquivar da disciplina do trabalho e do próprio esporte e assim ser feliz, nessa sociedade tão plena de possibilidades.

BA encontra, portanto, na própria sociedade de consumo uma abertura para a felicidade. O que gera a dúvida de que o filme tenha realmente olhado tão de perto. Além do que foi colocado em relevo acima, as imagens que representam a memória de Lester também remetem indiscutivelmente a representações já tornadas clichês de felicidade. O olhar para as estrelas, a brisa movendo os galhos das árvores (como na imagem benjaminiana sobre a aura), o afago da avó, o brilho do carro novo, a filha se apresentando na escola e a mulher que se diverte no parque, são exemplos de imagens amplamente utilizadas por uma cultura que é majoritariamente visual. Essas imagens são apropriadas pela publicidade e pelo próprio cinema incessantemente. Para a reflexão sobre os clichês nos meios de comunicação, lembrando-se que eles também expressavam a estruturação perceptiva característica dos *high scorers* de TAP, Prokop introduz novamente o pólo do espectador:

*Quando se trata de receptores "normais" dos meios de comunicação, não há, em relação a esses meios, nenhum agir cênico compulsório, mas, certamente, determinadas preferências que sempre retornam, às quais se fica ligado de forma repetitiva (...). A fixação em clichês na linguagem, no comportamento, na concepção de valores, é um fenômeno da passagem de uma formação simbólica, de um representante simbólico, que faz as vezes de relação objetual adequada, para uma formação de clichês inconsciente. Este trabalho regressivo "normal" da fantasia seria denominado fantasia-clichê, ou seja, a fantasia que é determinada pelo clichê inconsciente, mas com o mais baixo grau de compulsoriedade e também de fixação cênica.*²¹⁸

Sem, desse modo, arriscar-se a dividir com "Felicidade" um diagnóstico sombrio no qual a solução não emerge, já que no filme dirigido por Solondz a infelicidade parece ser a

²¹⁷ PROKOP, D. *Materialien zur Theorie des Films*. Munique, 1971. p. 97. *apud* PROKOP, D. *op. cit.*, p. 136.

²¹⁸ PROKOP, D. (1986) *op. cit.*, p. 76.

condenação perpétua de uma sociedade sexualmente doentia, BA termina por neutralizar em clichês sua sistemática tentativa de argumentar em favor da experiência. Mesmo se não fosse dada atenção alguma aos momentos indiciais que reafirmam que ainda se está buscando a felicidade no registro da sociedade de consumo, há algo em BA que merece ser trazido à luz. Se Ball vivera verdadeiramente uma experiência diante da dança da sacola plástica, o que se vê no filme, ao contrário, é um uso bastante instrumental, pragmático dessas imagens. Aparecendo mais de uma vez, esperou-se delas um efeito específico: que fossem o emblema da beleza. Mas elas, inversamente, acabam evidenciando e chancelando o registro convencional de uso da imagem em que o filme se desenvolve. Toda a carga lírica que poderia existir na sequência em que a sacola é conduzida livremente pelo vento acaba diluída pelo seu uso fortemente narrativo.

É justamente nesse entrelaçamento entre os pólos da narração e do lírico, nesse balanço entre representativo e estético, que Rancière percebe a especificidade do cinema²¹⁹. Sabe-se que a dança, que poderia desenvolver a beleza, na verdade a representa em BA; não se estranha, assim, que ela reapareça quando Lester, ao final do filme, está tratando do belo. O uso da imagem acaba, no limite, beirando a ilustração do que é dito, e o que se diz, transforma-se em tradução do visual. Se fosse diferente, talvez a sequência pudesse se sustentar por si só. "Elefante", por exemplo, investe mais nos planos-sequência mais longos e silenciosos, nos quais freqüentemente se acaba acompanhando pelas costas os personagens que se deslocam no plano²²⁰. Não é o que ocorre em BA. Mendes não investe no lirismo *tout court*, que poderia parecer tão desprovido de sentido ao "espectador médio", a ponto de pôr em risco BA enquanto produto comercial, convencional na forma e nos conteúdos. Um "lirismo com bengala" talvez resuma em imagem o uso das próprias imagens em BA. Claro que essa imagem do "lirismo apoiado" é também representativa, ilustrativa, e, por isso mesmo, impede que se esqueça a parcela de reificação que estará sempre por perto, conforme Adorno reconhecia, mesmo quando se busca olhar bem mais de perto.

* * *

²¹⁹ Cf. RANCIÈRE, J. "L'historicité du cinéma". In: BAECQUE, A.; DELAGE, C. (Orgs.) **De L'histoire au Cinéma**. Bruxelas: Éditions Complexe, IHTP, CNRS, 1998. p. 58.

²²⁰ Prática muito presente nos filmes do diretor Michelangelo Antonioni.

A magnólia²²¹ é uma flor bastante antiga, há muito tempo conhecida e cultivada. Diferentemente da beleza americana, a magnólia tem perfume adocicado e intenso, utilizado em várias essências industriais.

Há uma proximidade temática entre BA e "Magnólia"²²², na medida em que não está ausente em nenhum um desconforto diante daquilo a que foi condenada boa parte das pessoas: a infelicidade. Esta parece atrair os olhares dos diretores e roteiristas. Ainda que os dois filmes se aproveitem das características das flores para tratar disso a que se propõem, de como a vida na sociedade americana destitui as pessoas da felicidade, o uso que MA faz da metáfora é diferente em relação ao de BA. Neste último, ele é mais direto, enquanto no primeiro, mais sutil. A flor, como se verá adiante, condensa em imagem a idéia de um único ciclo vital que testemunha o entrelace de acontecimentos diversos.

Em MA, a voz em *off* de seu narrador introduz, logo na abertura do filme, histórias quase inacreditáveis, extraordinárias, mas que nem por isso são desprovidas de princípios lógicos. Na mais marcantes delas²²³, relata-se o caso de um jovem que decide se suicidar. No bolso de sua calça, um bilhete confirma a intenção. Aparentemente, teria sido a infelicidade pelas constantes brigas dos pais a motivação. Mas, além de escolher o suicídio, ele resolve carregar a arma que sempre fora usada como ameaça inofensiva nessas brigas, porque nunca estava pronta a ferir alguém. Com isso, o rapaz resolveria de uma só vez os problemas de todos, já que os pais infelizes também seriam eliminados. Quando, finalmente, decide saltar do seu prédio, a câmera se aproxima. Seu corpo, no parapeito, entra em harmonia com as linhas verticais formadas pelos coqueiros, supostamente da cidade de Los Angeles, no segundo plano. A imagem, da qual a câmera se aproxima através de um *travelling* que dura aproximadamente uns vinte segundos, ganha ritmo e harmonia, até que o jovem se projeta para a morte, e desequilibra aquela composição do plano. Vê-se, em seguida, um tiro saindo por uma janela e acertando em cheio o suicida. O tiro havia sido disparado, acidentalmente, por sua mãe, durante mais uma briga com o marido. No final da seqüência, o filme revela que o jovem teria sido salvo (não fosse pelo tiro no estômago) por uma rede de proteção montada por lavadores de vidro dias antes. O

²²¹ OKIDA, M. **Análise: Magnólia**. Disponível em: <<http://www.designgrafico.art.br/comapalavra/magnolia.htm>> Acesso em: 20 set. 2005.

²²² A partir daqui, utiliza-se a forma abreviada MA para "Magnólia".

²²³ Aproximadamente transcorridos 3min. do filme.

suicídio fracassado se tornara um homicídio de sucesso. O narrador, em tom espantado, revela que, na sua humilde opinião, isso não deveria ser considerado "algo que simplesmente aconteceu". Ele acha difícil expressar o que quer dizer, mas pensa não ter sido mera coincidência, e conclui, quando reaparece a imagem de um garoto que revelara aos policiais ter visto o próprio jovem carregando a arma: "essas coisas estranhas acontecem o tempo todo".

Após essa espécie de "prólogo", MA traz a imagem da magnólia. Compreende-se melhor o que ela aporta ao filme, como metáfora, através desta cena que dura segundos. No plano de fundo, há uma espécie de mapa. A flor desabrocha sobre esse plano. Imagens de pessoas se sobrepõem em alta velocidade, e espécies de veias irrigam as superfícies. A tentativa de ligação dos destinos dessas pessoas, que o filme vai empreender, é reforçada pelo mapa, pela trilha sonora, como se discutirá no próximo plano-sequência, e pela flor, que, como aparece no pôster de divulgação de MA, abriga em suas pétalas as figuras dos personagens que serão acompanhados. Simbolicamente, é como se houvesse entre essas pessoas, assim como entre as pétalas da flor, uma origem comum, um eixo. A vida passa a ser simbolizada pelo ciclo da própria magnólia, que interliga as pessoas.

O mesmo recurso à metáfora, portanto, é utilizado nos dois filmes, ainda que com estratégias e profundidades diferentes. Em BA, os diretores se apropriam da flor ao longo do filme, que invade os sonhos e os cômodos das casas dos personagens. Em MA, há mais nuances a serem percorridas; a metáfora é menos direta na medida em que a magnólia não reaparece ao longo do filme, forçando um efeito de sentido. Há, convivendo com essa diferença, uma coincidência na forma de narrar. Os narradores introduzem as preocupações que serão trabalhadas, o espectador é levado a elas, eles retomam a palavra ao final e, no caso de BA, o registro diferente ressurgue quando é dado um sentido às coisas. Isso o torna mais comercial, porque mais direto como produto audiovisual, como esclarece Prokop:

*Nos produtos de monopólio domina o esquema do questionamento e da reconstrução da "ordem". Os valores vigentes são desrespeitados, atacados e novamente restaurados. É um jogo necessário da fantasia, pois repete-se todas as vezes na estrutura do produto e nas expectativas; é uma tentativa de tornar-se consciente do que custa o desvio das normas.*²²⁴

²²⁴ PROKOP, D. (1986) *op. cit.*, p. 178.

Em MA, ao contrário, o narrador não é conclusivo e tampouco participa do filme como personagem. Não tem a seu favor o olhar do sobrevôo, mas apenas uma "humilde opinião" de que a coincidência não explica as coisas, algo que simplesmente reafirma ao final das histórias. Não há, em MA, um protagonista como aparece em BA, ainda que o personagem Earl, um velho doente, ligue, de certo modo, partes da trama. O sorriso de Claudia, na seqüência final, parece a expressão de uma esperança daquela que, como todos os outros, pôde simplesmente expor seus dramas no filme. Não há uma razão aparente para a escolha da personagem para essa cena final, como ocorre com o protagonista que, mesmo morto, tem a última palavra de BA. Significa, então, que a felicidade finalmente aparece no filme nesse sorriso? De certo modo, ainda que a traição conjugal, a frustração amorosa, a exploração de crianças pelos meios de comunicação, o inferno do trabalho, o desejo e a projeção doentia, entre outros problemas sociais e psíquicos, tenham sido desenvolvidos ao longo de MA, parece que há esperança.

A diferença entre os dois filmes é que as mensagens que interpelam os personagens de MA estão um pouco mais livres dos ícones ou clichês da sociedade de consumo. Como visto, o lirismo da dança da sacola plástica em BA é de tal modo investido de sentidos que acaba neutralizado, mesmo que, em um primeiro momento, aponte para uma saída estética em sua plenitude. Em MA, o policial Jim, por exemplo, ainda que totalmente ajustado, é levado a procurar a felicidade em Claudia. Foi uma ocorrência que promoveu seu encontro com a jovem, que possivelmente sofrera abusos na infância e que aparece se prostituindo para consumir drogas. A personagem Linda não é capaz de ser feliz com a herança de Earl, seu marido, que se encontra no leito de morte, e tenta se livrar da culpa de ter-se casado por dinheiro e ter cometido adultério. Earl, por sinal, traíra e abandonara a primeira esposa, mãe de Frank, o astro do *show* "Seduza e Destrua". Este jovem prometia, com suas técnicas, tornar o homem *self-confident* diante da mulher, e mais fácil e segura seria assim a conquista, porém fora encurralado, em uma entrevista, por uma audaz repórter negra. Prestes a morrer, Earl está tão arrependido diante da experiência da doença quanto o apresentador de TV Jimmy. Donnie, o *ex-quiz kid*, percebe no passado de criança-prodígio as origens de seus problemas, o mesmo ocorrendo com Frank, rejeitado pelo pai. Para nenhum destes casos difíceis que ocorrem na vida, MA oferece uma academia de ginástica ou um carro esportivo, ou mesmo um gramado do qual se possa olhar para as estrelas, na

tentativa de lutar contra a dor. Ao contrário, o filme invade as histórias e acompanha seus personagens sendo interpelados pela simultaneidade da dor e da esperança que surgem “dessas coisas estranhas que acontecem o tempo todo”.

O personagem Earl, inclusive, era o dono de uma emissora de TV. Mas é o “show de seu definhamento” a que o espectador de MA assiste. O olho do cinema não respeita seu corpo e o invade rumo à doença: arrependimentos são representados por meio das disfunções das células, do mal funcionamento de seus fluxos internos. Ao final do filme, ele se extingue como uma magnólia que murcha, e chega ao fim o ciclo da vida que se testemunhava. No outro extremo, o da vida em seu início, aparecem, ao longo de MA, as crianças, as quais são investidas de certo simbolismo. Correntemente representantes da felicidade, elas são obrigadas, pela doença expressa no programa de TV do qual participam, a também ver crescer a própria infelicidade. A pergunta dessa emissão, “o que as crianças sabem?”, leva a essa encruzilhada. Na medida em que respondem às questões da TV, são transformadas, cada vez mais, em objetos de curiosidade e entretenimento de outrem. A tese geral de MA parece ser de que as crianças acabam carregando esse peso de uma socialização repressora e cruel, que permite apenas e tão somente que saibam as respostas do jogo de TV, e, por extensão, as regras do jogo da própria *real life* americana.

O diagnóstico de MA sobre a doença americana remete, portanto, ao processo de socialização. Stanley, o garoto prodígio do *show* de Jimmy, poderia passar pelos mesmos problemas que Donnie, que ocupara no passado o mesmo posto. Ele percebe em tempo do que se tratava. Percebe que as pessoas olhavam para ele como se fosse um brinquedo. Mas, é nas crianças à margem que MA parece instalar, sutilmente, sua grande bandeira sobre a verdade das coisas, daquelas coisas estranhas que acontecem o tempo todo.

Há três momentos no filme em que isso ocorre. O primeiro deles é na sequência do suicídio que se tornou homicídio. É a figura do garoto da periferia, morador do prédio onde ocorrera o crime, a escolhida para revelar aos policiais o que havia presenciado. Ele tem a chave para desvendar o assassinato, e é com sua imagem que convive a frase, do narrador, “essas coisas estranhas acontecem o tempo todo”. Os dois outros momentos envolvem, respectivamente, sequências consecutivas a outro crime e ao atendimento médico à personagem Linda²²⁵. Em ambas, surge um garoto negro que canta *rap*. Ele se diz profeta,

²²⁵ Aproximadamente aos 40min e transcorridas 2h34min da versão em DVD.

professor sobre o "verme", cuja opressão é antiga, e canta: "quando o sol não aparece, o bom Deus faz chover. Agora essa merda vai te ajudar a resolver o caso". O garoto, com sua música, advertiu, mas o policial Jim, espectador, não estava preparado para ouvir.

* * *

No cinema convencional, não é exatamente a ausência do sol que garante a chuva. Como visto, é revelador assistir ao filme "Os Pecados de Todos Nós", no qual a fórmula psicanalítica tem uso idêntico ao de BA, se for levada em conta a trajetória de defesa do ego a que é conduzido seu major protagonista, seguramente um *high scorer* nas medições de TAP. Mas não apenas o formato é o mesmo, como o próprio elemento que o introduz também. A chuva filmica é utilizada de modo idêntico, anunciando a proximidade do clímax²²⁶. Os assassinatos, nos dois filmes, no entanto, acabam destacando menos os conflitos de ordem psíquica que os engendram, do que uma solução clichê instituída pelo próprio cinema convencional.

A atmosfera de MA é outra. São apresentados planos fixos que destacam, com legendas, a iminência da chuva. Mostra-se um céu em que aparecem as características meteorológicas, como umidade, vento e probabilidade percentual de chuva. Como se o intuitivo "olhar para o céu" não bastasse. Por sinal, a frase "essas coisas estranhas acontecem o tempo todo" se relaciona com a irônica meteorologia de MA. No cinema convencional, em geral, e em BA e em "Os Pecados de Todos Nós", particularmente, a chuva introduz um adensamento de sentimentos ou o clímax iminente. MA indica que algo vai ocorrer, mas a chuva passa a ser, ela própria, o elemento que é anunciado. De modo que, ao invés de moldura, ela ganha o papel daquela que atua efetivamente, transcendendo sua função. Sua presença extrapola os limites do não-visto, determinantes da chuva convencional, porque se trata de algo mais, do anúncio de uma "chuva simbólica", não de um recurso que "salta" para primeiro plano narrativo com a função de abrir espaço para a trama prosseguir. Stanley, o menino prodígio da TV, "percebe" esse simbolismo e quer saber mais sobre meteorologia. A resposta da assistente do programa de TV é repressiva:

²²⁶ Em "Os Pecados de Todos Nós", a chuva começa aproximadamente transcorrida 1h45min. na versão em VHS.

"o clima é o clima". Mas seria simples assim? O garoto, que renuncia ao sucesso nos meios de comunicação, e o pequeno *rapper*, que não o atinge, têm seus aparelhos perceptivos ativados, e apontam, respectivamente, por meio da curiosidade e destacadamente da música, para o que está por vir: MA termina, ao contrário de BA e de "Os Pecados de Todos Nós", com uma surreal chuva de sapos. Contraria as práticas do cinema convencional, e oferece um elemento que redimensiona com imagens a solução que Lester apresenta com palavras em BA: "... e então eu me lembro de relaxar, e parar de tentar me agarrar a isso [à beleza existente no mundo], e é quando ela escorre por mim como chuva...".²²⁷

Se a solução às questões que o pensamento coloca escapa ao que é possível de ser pensado, MA e seus muitos sapos vão mais longe do que BA, já que se recusam, como Adorno, a oferecer uma fórmula que não seja o questionamento das fórmulas, algo de que o filme de Mendes e Ball não consegue se esquivar, instrumentalizando e, por isso mesmo, neutralizando sua defesa de um plano sensível e aberto.

2. Plano-seqüência B. Cinema e testes de apercepção temática: a trilha sonora

Na Parte I, tratou-se da utilização do TAT em TAP e foi apresentada a trajetória do personagem Fitts, repleta de "testes" cujo princípio é comparável ao daqueles utilizados na obra sociológica. É inevitável supor que também o espectador de cinema, diante das imagens que recebe, possa estar sujeito a espécies de TATs. Neste plano-seqüência, a intenção é explorar justamente os elementos do cinema os quais favorecem ou inibem que os espectadores sejam testados.

Quando se tratou do TAT em TAP, destacou-se que seu princípio de funcionamento estava baseado na ambigüidade das figuras mostradas aos sujeitos em teste, de modo que interessava avaliar o conteúdo das histórias contadas sobre elas, já que havia como

²²⁷ BALL, A.; MENDES, S. *op. cit.*, p. 100. *...and then I remember to relax, and stop trying to hold on to it, and then it flows through me like rain...*

pressuposto desse processo uma projeção psíquica daqueles que estavam sendo testados. Segundo Chaui:

*Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma. Crença que sustenta os chamados “testes projetivos” da psicologia, onde se espera que a consciência, lançando-se qual projétil através dos olhos, projete no fora o seu dentro.*²²⁸

Mas e no cinema, quando ocorrem os TATs? Adorno, em estudos da década de 1950²²⁹, tratava do caso análogo da televisão. Para ele, a audição seria, em grande medida, um sentido mais “arcaico” do que a visão, esta “devotada ao mundo das coisas”, mas isso não mudaria algo central: a linguagem das imagens, sem a mediação do conceito, seria mais primitiva do que a das palavras. Tanto o cinema quanto a televisão utilizam imagens e palavras em conjunto. Entretanto, Adorno percebe, especialmente no caso da televisão, que as palavras não são “nada além de uma tradução aural do visual, um mero apêndice às imagens.”²³⁰ Significa que o que é dito acaba tendo uma função precisa: clarificar as imagens. Mas o princípio do TAT não é justamente o inverso, ou seja, a utilização de imagens ambíguas? Então, será que é possível pensar que televisão e cinema testam, em algum momento, seus espectadores? Quando isso ocorreria?

O próprio Adorno indica uma direção para a pesquisa sobre recepção, que reflete uma posição idêntica àquela adotada em TAP na investigação dos sujeitos potencialmente fascistas. Também para compreender melhor o que ocorreria com esses consumidores de imagens e sons, o filósofo destacava a necessidade de uma tentativa de apreensão indireta, que levasse em conta o nível pré-consciente ou inconsciente dos espectadores. Uma exploração direta de suas opiniões levaria apenas a racionalizações inócuas. Adorno, esclarecendo no que poderia consistir essa abordagem indireta, destaca as condições de uso das imagens em movimento como base para um TAT:

²²⁸ CHAUI, M. *op. cit.*, p. 33.

²²⁹ ADORNO, T. W. a. “Prologue to television” e b. “Television as ideology”. In: **Critical Models. Interventions and Catchwords**. New York: Columbia University Press, 1998. pp. 49-57 e pp. 59-70.

²³⁰ ADORNO, T. W. (1998a) *op. cit.*, p. 53. ... *nothing more than an aural translation of the visual, a mere appendage to the images*.

*O que verdadeiramente ocorre nas pessoas poderia ser detectado apenas com dificuldade, por exemplo, se forem utilizadas imagens de televisão sem palavras como testes projetivos e estudadas as associações que elas evocam nos sujeitos.*²³¹

A necessidade de exclusão das palavras demonstra que reside privilegiadamente nelas o elemento que domestica, que reforça a direção, nos produtos audiovisuais, das imagens, cuja condição de teste, assim, fica enfraquecida. Caso o que interesse sejam os TATs **do** cinema e da televisão, e não apenas **nos** filmes e produtos audiovisuais, seria necessário, então, excluir ou ao menos afastar as palavras de seu uso explicativo. Quando isso não ocorre, transparece o processo de “legendagem”, registro típico dos objetos culturais convencionais, já que nestes, em geral, o uso do que é dito não expressa nenhuma intenção autônoma, não aponta para nenhuma experiência estética, artística, cujo trato com seus objetos de atenção é de natureza simbólica.

Na próxima seção, discute-se o uso das imagens e palavras em BA, incorporando-se mais um elemento importante na construção de sentidos: a trilha sonora. Novamente, recorre-se a MA na análise, de forma que se possa refletir em que medida BA aceita ou recusa o “risco comercial” de testar seu espectador, tal qual promovera com Fitts, que freqüentemente esteve impedido de ouvir.

* * *

Estende-se por pouco mais de quatro minutos o conjunto de seqüências iniciais de BA, que são acompanhadas por uma trilha sonora instrumental de autoria de Thomas Newman. Tais imagens introduzem o espectador no universo que será apresentado adiante e convivem ainda com a voz em *off* de Lester. É essa voz que assegura que esse será o melhor momento do seu dia, enquanto Lester aparece no banho se masturbando, que apresenta a esposa Carolyn, enquanto se percebe uma mulher no jardim, que indica a presença do vizinho Jim, enquanto aparece um homem na casa ao lado etc. Formam, as imagens, as falas e a trilha sonora, um conjunto harmônico em que os elementos não se

²³¹ *ibid.* p. 54. *What actually occurs in people could be detected only with difficulty, for instance, if one used television images without words as projective tests and studied the associations they evoke in the subjects.*

destacam ou se disputam, mas se reforçam mutuamente em prol de um efeito de comunicação que combata uma quantidade muito elevada de ruídos.

Nas seqüências iniciais de MA também aparecem em conjunto, durante aproximadamente sete minutos, os mesmos elementos de BA: imagens, falas e trilha sonora. No entanto, como em MA o narrador não participa do filme, as falas são privilégio da TV-personagem ou diretamente dos personagens, que, desse modo, começam a se “apresentar”, pressionados pela trilha sonora, que também disputa o espaço dos sentidos, e pelas imagens geradas por *travellings* de intensidades diferentes, como se expressassem uma observação ansiosa e excitada e, por essa razão, construtora de interesse ao redor dos personagens. A condição de organizar e descrever as coisas, oferecida anteriormente pela fala do narrador póstumo, não está presente em MA, ao menos não do mesmo modo. A trilha sonora compete com o que dizem os personagens, e se é verdade que ajuda a atribuir sentido e certa unidade às imagens, isso não ocorre de forma imediata. A presença do personagem Donnie quando criança e, depois, já adulto, leva a uma dificuldade no plano da mensagem, que só se resolve com o primitivo recurso da legenda para a identificação dos dois momentos. E isso convive com o apresentador de TV Jimmy sendo “apresentado”, ao mesmo tempo em que se ouve o locutor da TV tratar dos méritos de sua longa carreira como comunicador, por uma imagem em que ele faz sexo, e, como se não fosse o bastante, é mantido o áudio da seqüência anterior, na qual sua filha Claudia suspira enquanto se prostitui para pagar seu consumo de drogas. O som não respeita os cortes e avança sobre imagens com as quais já não estabelece uma relação “natural”. Logo, imagens e sons não se harmonizam com a tranquilidade que caracteriza BA. Não acompanham o espaço e o tempo em que BA se assenta. Em MA, as apresentações iniciais se sobrepõem, o que gera sentidos menos diretos, e a ligação entre as seqüências acaba atribuída à ininterrupta trilha sonora de “One”, cantada por Aimee Mann, em que se repete que o “um” é o número mais solitário que há, levando a supor que o isolamento ou as relações complicadas daqueles que surgem em *flashes*, de imagens e falas, serão tematizadas.

Ao longo de BA, nada muda. A constelação em que aparecem falas, trilha e imagens é sempre harmoniosa. Lester corre²³² impulsionado pela canção “*Seeker*” (na versão da banda *The Who*). O filme se preocupa bastante com a relação entre o que se vê e

²³² Aproximadamente transcorrida 1h23min. de filme.

se ouve, fazendo com que o personagem porte um *walkman*²³³ enquanto houver música. Confirma-se diretamente, através da própria letra da canção, que ele é aquele que busca o que havia sido esquecido em sua vida e que não irá parar até o dia de sua morte. E quando o personagem aparece na garagem fazendo exercícios e ouvindo *rock* em volume elevado²³⁴, BA ainda sim não desperdiça seu diálogo com Carolyn. Tudo acaba ajustado. Quando a câmera mostra Carolyn de dentro da garagem, o volume do som está alto. Do lado de fora, percebe-se um som baixo. Com o portão aberto, encontra-se o nível adequado de dispersão sonora que permite o diálogo de ambos. Cada corte na imagem carrega consigo seu correspondente sonoro naturalizado. BA trabalha para que não se perceba a montagem artificial dos elementos. Imagens, falas e trilha permanecem assim unidas, em um bloco que garante os sentidos esperados. Elas co-operam.

Em DE, Adorno e Horkheimer já indicavam essa naturalização do filme, preocupação que o primeiro também manifestou em aforismos da Minima Moralia:

*A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. (...) A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro.*²³⁵

Ao longo de MA, as escolhas também são mantidas e retornam em meio aos momentos em que se desenvolvem as trajetórias dos personagens. As seqüências iniciais, em que a montagem incomoda aqueles espectadores que vão ao cinema para se deixarem conduzir por uma história, chegam a sobrepor a música indecifrável que Donnie ouve em seu automóvel²³⁶ com a trilha "*One*", que não sendo interrompida, dificulta muito uma audição perfeita de algo. Adiante, o policial Jim atende a uma ocorrência na casa de Claudia²³⁷, mas ambos mal conseguem conversar devido ao volume do som, que “salta” para o primeiro plano narrativo. O filme não se escraviza em favor de uma comunicação direta. Isso se reflete na sua provocação derradeira: depois de quase três horas de duração,

²³³ Reprodutor portátil de áudio.

²³⁴ Aproximadamente aos 50min de filme.

²³⁵ ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. (1985) *op. cit.*, p. 118-119.

²³⁶ Aproximadamente aos 9min.

²³⁷ Aproximadamente aos 56min.

MA finaliza com o sorriso de Claudia sentada na cama. É possível ouvir duas coisas simultaneamente: as falas do policial Jim e a trilha sonora. Novamente a competição se estabelece, e as lições que Jim porventura poderia trazer não ganham privilégio algum (como recebera o narrador Lester), tendo, ao contrário, que disputar espaço com a trilha sonora da canção "*Save me*", também executada por Mann, que novamente "salta" para o primeiro plano narrativo, agora através da repetição do "salve-me". Claudia, assim como o espectador, ouve pouco do que diz o policial.

* * *

A diferença fundamental entre BA e MA não reside na precisão de seus diagnósticos sobre a doença social do *american way of life*, e tampouco nos prognósticos, respectivamente, de salvação a partir de um evangelho conservador e da modesta opção por um último sorriso que, esperançoso, aguarda por alguma força redentora que não se manifesta. O que parece expressar melhor a diferença entre ambos é que MA se arrisca mais no nível da forma, enquanto BA tenta assegurar, em primeiro lugar, um efeito de sentido.

BA tematiza aquilo de que pretende tratar. Por isso, sua recepção é facilitada. Nem o lirismo e nem os TATs extravasam o espaço que o filme lhes reserva: o da representação ou precisamente daquilo que Adorno chamava "tradução estereotipada". O filme não exercita o lírico fora desse espaço da representação do que seria o lirismo, assim como os testes de apercepção que submetem Fitts estão fundamentalmente ausentes para o espectador, já que os sentidos das imagens são, na maior parte do tempo, garantidos, o que torna mais tranquilo o processo de recepção. Mesmo naquelas passagens favoritas do diretor Mendes²³⁸, que envolvem momentos de solidão dos personagens, não se aposta na sustentação plena das imagens por si próprias, sem o respaldo mínimo da trilha sonora, que é usada, dessa forma, como elemento de atribuição de sentidos para essas imagens. Isso ocorre, por exemplo, quando Jane olha seu reflexo no espelho²³⁹. Juntamente com a câmera de Ricky, não demora em invadir seu quarto a trilha sonora que denuncia o belo, já por

²³⁸ Cf. BALL, A.; MENDES, S. *op. cit.*, p. vii.

²³⁹ Aproximadamente transcorrida 1h09min de filme.

associação nesse momento do filme²⁴⁰, acabando com o breve silêncio que, estendido, poderia levar ao ensurdecimento de seu público-espectador. Nas seqüências finais, o silêncio de Lester morto é traduzido, também com ajuda da mesma trilha de Newman, em beleza.

MA incorpora em sua própria forma aquilo que tematiza. Por isso, sua recepção nem sempre é direta. Como visto, é a música do pequeno *rapper*, desprezada pelo policial Jim, que dá a pista de que “vai chover” no filme. A trilha sonora e a chuva de MA freqüentemente “saltam” para o primeiro plano da narrativa, compondo um conjunto dinâmico de elementos que envolvem também as falas e as imagens. Mas o sentido não nasce de uma harmonização, de um processo de explicitação mútua, mas da disputa, da sobreposição desses elementos. Esta é, em essência, a forma de inteligibilidade que o filme defende em seus momentos decisivos, como em seu final, no qual se percebe a esquivia diante das soluções prontas e definitivas. Os testes que MA lança aos espectadores acabam baseados na pressão que a montagem das imagens e a trilha sonora impõem às falas, enquanto em BA estas últimas atuam como uma proteção ao sentido das imagens, evitando incomodar os espectadores e a promoção de vendas. Em MA, é o barulho que priva as imagens de sua proteção, e não o silêncio, num belo esboço de um estilo de escritura cinematográfica que mereceria um olhar mais atento, tanto em direção às suas influências principais, quanto àquilo que porventura já tenha sido incorporado por outros filmes. Para Adorno, seguramente a expressão “esboço de um estilo” ainda seria um pouco exagerada em se tratando de cinema. Mas ele estaria de acordo que MA é muito mais belo, de onde quer que se olhe, em comparação à beleza americana do próprio BA.

Fade Out

²⁴⁰ É a mesma trilha que fora utilizada na seqüência da “dança da sacola plástica”.

IMAGENS FINAIS

Fade In

Pensamento Social e Estética.

1. Plano-seqüência A. Ajuste do foco

Nestas “Imagens Finais”, não se buscará dar um sentido para as coisas, como BA havia feito, como se fosse possível resumi-las para delas extrair o fundamental. Não é, definitivamente, disso que se trata. A intenção é simplesmente a de continuar tentando olhar, mas agora promovendo uma abertura de foco e transportando para uma paisagem mais ampla a atenção que, até aqui, esteve fundamentalmente centrada em TAP, em BA e naquilo que com ambos teria alguma afinidade. Adorno e Horkheimer deixaram em DE uma pista para uma abertura do olhar em direção ao pensamento social e ao cinema:

A capacidade rara de satisfazer minuciosamente as exigências do idioma da naturalidade em todos os setores da indústria cultural torna-se o padrão de competência. O que e como o dizem deve ser controlável pela linguagem quotidiana, como no positivismo lógico.²⁴¹

Considerando-se, então, que o campo de reflexões envolveu basicamente o cruzamento desses dois pólos, do cinema e da sociologia, interessa a seguir destacar, sinteticamente, dois extra-campos dessa ligação: 1. o primeiro deles trata das formas opostas em que se constrói e se expõe o pensamento social. O debate entre o processo de purificação do discurso positivista, refletido nos produtos da indústria cultural, como está claro na passagem acima, e a instância estética sobre a qual se formularam as bases do paradigma crítico das ciências humanas e sociais esteve, ao longo deste ensaio, sempre presente. 2. o segundo trata sucintamente de autores e trabalhos que não estiveram muito

²⁴¹ ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *op. cit.*, p. 121.

presentes no corpo deste ensaio, senão como virtualidade, mas que, justamente por essa razão, dão ao pensamento a ambição de prosseguir, seja na sociologia, seja no cinema, seja na fronteira entre ambos.

2. Plano-sequência B. Teoria Crítica e regime estético

Se um olhar desatento já seria capaz de perceber que a sociologia, em seu início e desenvolvimento, em geral esteve pouco familiarizada a formas de exposição não-verbais, o mesmo não se pode afirmar quando o que está em jogo são, por exemplo, as imagens geradas pelas mais diversas figuras de linguagem. Elas foram correntemente usadas nas diferentes tentativas de “taquigrafar” a realidade social. Constituíram elementos trabalhados pela forma discursiva que a sociologia buscava instituir. Forma que, no entanto, nem sempre foi reconhecida como tal, ou, melhor dizendo, nem sempre se reconheceu como tal.

Atuante no século XIX, quando a sociologia lutava para se tornar uma disciplina institucionalizada, Émile Durkheim recorreu a analogias e comparações em seus trabalhos²⁴². Em meio a figuras apagadas pelo curso da história, como a do também francês Gabriel Tarde²⁴³, a de Durkheim foi investida por um *status* de fundador. Para ele, a sociologia corresponderia a um tipo de *observação* dos fenômenos, que denominava “fatos sociais”, cujas conexões objetivas deveriam ser encontradas. Inspirado pelas ciências biológicas, Durkheim utilizou um léxico baseado em uma figura central: a da sociedade como organismo. Disso decorre que ao pesquisador caberia distinguir, pautado pelas regras básicas do “método sociológico” que surgia em seu formato prescritivo, o fato social normal do patológico. E esta distinção só poderia ter sucesso, nessa concepção, quando as explicações partissem de um critério objetivo, já que inerente aos próprios fatos e, mais do que isso, quando fossem fiéis ao método científico então reivindicado para a sociologia.

Nesse tipo de busca como o de Durkheim, apesar da recorrência das analogias e imagens, encontrava-se a forma da exposição apagada. A elas estava atribuída uma outra

²⁴² Cf., por exemplo, DURKHEIM, E. **As Regras do Método Sociológico**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1963.

²⁴³ Sobre esse apagamento, Cf. VARGAS, E. V. **Antes Tarde do que Nunca**: Gabriel Tarde e a emergência das ciências sociais. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

tarefa: a de garantir os contornos da sociologia pautada pelo método científico herdado de Descartes²⁴⁴. A ênfase, portanto, recaía sobre o método, fonte de legitimação, e não sobre a destituída forma, informada pelos conteúdos. Funcionava, paradoxalmente, como se ela estivesse fadada a tratar dos objetos da ciência nascente a partir de sua própria inexistência. Justamente o que Adorno contraria, ao tratar do ensaio a partir de uma crítica ao apagamento da forma que se observava na ciência:

*Por isso é que ele [o ensaio] leva mais a sério a maneira de expor do que aqueles modos de proceder que separam o método do assunto e são indiferentes à exposição do seu conteúdo objetivado. O como da exposição deve salvar em termos de precisão o que é sacrificado pela renúncia à abrangência, sem, no entanto, entregar a coisa mentada ao arbítrio de significados conceituais que alguma vez tenham sido decretados.*²⁴⁵

Mas ressalvas à forma livre eram justificadas, para Durkheim, na medida em que a Estética traria inevitavelmente consigo um componente subversivo. Por isso, ele aponta para o que precisamente motivava essa necessidade de afastamento diante das atividades estéticas, algo que foi seguido à risca por sua sociologia:

*Quando gastamos nossa energia demasiadamente com o supérfluo, então não sobra mais o suficiente para o necessário. Quando se dá à capacidade imaginativa, no aspecto moral, muito espaço, as tarefas obrigatórias são necessariamente abandonadas. (...) Em geral, pode-se afirmar o mesmo de qualquer atividade estética; ela é sadia enquanto permanece moderada. (...) Uma sensibilidade estética demasiado forte é um sintoma doentio que poderia espalhar-se pela sociedade não sem perigo.*²⁴⁶

É justamente no quadro de instabilidade política, social, econômica e moral que tomou conta da França no século XIX que Eduardo Viana Vargas identifica um deslocamento radical no âmbito dos regimes discursivos, causado pelas mudanças nas relações de poder ocorridas no período da Terceira República francesa. Se, em sintonia com

²⁴⁴ Cf. DESCARTES, R. **Discurso do Método**. Brasília, DF: MMF Livreiros Editores e Distribuidores; Editora da Universidade de Brasília, 1985.

²⁴⁵ ADORNO, T. W. "O Ensaio como Forma". In: COHN, G. (org.). **Theodor W. Adorno: sociologia**. São Paulo: Ed. Ática, 1986. p.176.

²⁴⁶ DURKHEIM, E. **The Division of Labor Society**. Nova York, 1968. p. 239 et seq., *apud* PROKOP, D. (1986) *op. cit.*, p. 120.

Michel Foucault²⁴⁷, a quem se reporta Vargas, pode-se considerar que o ‘político’ se refere ao estatuto do verdadeiro em determinado período sócio-histórico, isso significa que, no contexto de desestruturação política, a produção mesma dos saberes era simultaneamente atingida e a grande depositária das condições de reação e, portanto, de reivindicação por poder. Desse modo, o pesquisador conclui que tal alteração intensa dos regimes discursivos estava seguida de um “investimento político na produção do saber”²⁴⁸. À sociologia nascente corresponderia um “novo regime discursivo”. Se diferentes discursos passaram a disputar, na França socialmente instável do século XIX, o terreno da “economia dos discursos da verdade”, eminentemente de embate político, era justamente nele que a sociologia, entendida como uma forma discursiva em gestação, buscava se diferenciar. Desse modo, tratava-se de uma luta por poder e pela institucionalização da disciplina, sem a qual não estaria garantido seu estatuto de esfera produtora de saber científico e, portanto, legítimo. Para tanto, a sociologia institucional e em vias de especialização fixou os parâmetros de seu reconhecimento justamente na “cientificidade” de seu discurso, este constituindo “o critério fundamental de avaliação de seu compromisso com a ‘verdade’”²⁴⁹. Naturalmente, a convivência se tornou conflituosa diante de outros regimes discursivos ou, na realidade, de uma indiferenciação condensada na ampla noção de “tradição letrada”, que ultrapassava, obviamente, a literatura.

Wolf Lepenies trata dessa disputa, tornada inevitável, cujos resultados Adorno identifica no desaparecimento do *homme des lettres*, afirmando que ela:

...revela um dilema que determinou não só como a sociologia se originou, mas também como ela então se desenvolveu: ela oscilou entre uma orientação científica que a levou a imitar as ciências naturais e uma atitude hermenêutica que desviou a disciplina para o reino da literatura. A controvérsia entre uma intelligentsia literária e uma intelligentsia devotada às ciências sociais foi, então, um aspecto de um complexo processo no curso do qual modos de procedimento científico tornaram-se diferenciados de modos literários; e

²⁴⁷ Cf. FOUCAULT, M. “Verdade e Poder”. In: MACHADO, R. (Org.) **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1982. pp. 1-14. apud VARGAS, E. V. *op. cit.* p. 72.

²⁴⁸ VARGAS, E. V. *op. cit.* p. 72.

²⁴⁹ *ibid.* p. 72.

*esse divórcio foi ideologicamente acentuado através do confronto entre a racionalidade fria e a cultura dos sentimentos.*²⁵⁰

Concretamente, o trabalho de Durkheim expressa com vigor o esforço de superar esse dilema, na medida em que pretende distinguir, por meio da analogia com as ciências biológicas, a sociologia dos discursos vistos como ideológicos. É possível considerar que, à forma discursiva sociológica, em Durkheim, ainda que pautada por tais analogias e, por isso mesmo, construtora de imagens, foi atribuído um curioso papel: tratar ela própria de sua impossibilidade estética. Isso, na avaliação de Vargas, simultaneamente possibilitou e enfraqueceu a sociologia, já que ela, por um lado, legitimou-se enquanto domínio de produção de saber institucional e, por outro, engessou-se em suas próprias regras prescritivas:

*Levando a cabo procedimentos como esses [isolando o “fato social”], Durkheim contribuiu decisivamente para a constituição de um domínio propriamente sociológico, no sentido forte do termo domínio: nele, princípios de ordem ontológica, epistemológica e política se confundem na execução das atividades de purificação por separação ou partilha.*²⁵¹

As práticas de purificação a que Vargas se refere constituem, em síntese, o conjunto de procedimentos que visava desqualificar como não-científicos saberes correlatos e as demais ciências humanas. Como assegura Maria Thereza Rosa Ribeiro, em sua resenha ao trabalho de Vargas, Durkheim foi um grande vencedor, pois sua sociologia, que se contrapunha, portanto, ao pensamento da filosofia, psicologia e literatura, “foi apropriada como instrumento de implementação de práticas discursivas dominantes”²⁵². Tarde, sociólogo contemporâneo ao autor de “As regras do método sociológico”, ao contrário, manteve-se ligado às idéias filosóficas e ao estilo narrativo e literário, figurando, ao menos no Brasil do século XXI, como afirma Vargas, entre um desconhecido ilustre e um ilustre desconhecido²⁵³.

²⁵⁰ LEPENIES, W. **Between Literature and Sciences**: the rise of sociology. Cambridge: University of Cambridge Press, 1988, p. 1. apud VARGAS, E. V. *op. cit.* p. 72.

²⁵¹ VARGAS, E. V. *op. cit.* p. 140.

²⁵² RIBEIRO, M. T. R. Resenha de “Antes Tarde do que Nunca: Gabriel Tarde e a emergência das ciências sociais”. In: **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, 2001, v. 44 n. 1. p. 4.

²⁵³ VARGAS, E. V. *op. cit.* p. 11.

Esse, definitivamente, não foi o destino de Karl Marx, que no século XIX se propunha a uma reflexão referida a outro regime discursivo, para manter a expressão de Vargas também nesse contexto, que se poderia chamar aqui simplesmente de crítico. Naturalmente, o percurso de Durkheim, que fundamentou teoricamente o controle social, uma necessidade latente da dominação, e apagou, ao mesmo tempo, a forma de expressão do pensamento social, não foi reproduzido por Marx. Se, por um lado, a cientificidade durkheiminiana foi construída, como demonstrou Vargas, pelo seu afastamento diante do discurso literário e de outros correlatos, por outro, o pensamento crítico de Marx esteve ligado à lógica estética, ao regime estético das artes, como indica Rancière:

*Essa dimensão fantasmagórica do verdadeiro, que pertence ao regime estético das artes, teve um papel essencial na constituição do paradigma crítico das ciências humanas e sociais. A teoria marxista do fetichismo é seu testemunho mais fulgurante: é preciso extirpar a mercadoria de sua aparência trivial, transformá-la em objeto fantasmagórico, para que nela seja lida a expressão das contradições de uma sociedade.*²⁵⁴

"Era estética", "regime estético" e "lógica estética" são, para Rancière, sinônimos que suplantam a noção corrente de modernidade. Para o filósofo, o estético está contraposto ao "regime representativo das artes", no qual a uma visão de comunidade correspondiam formas específicas de visibilidade ou práticas artísticas. A "era estética" rompe com essas disposições e "remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos".²⁵⁵ Não causa surpresa, assim, que a obra de Marx seja pensada à luz da lógica estética, que inaugura nas artes um movimento de libertação que aponta para algo mais amplo: a própria emancipação social. Historicamente, é no "programa estético" do romantismo alemão, composto por Georg W. F. Hegel, Johann C. F. Hölderlin e Friedrich W. J. von Schelling, e com o qual Marx dialoga, que Rancière identifica uma manifestação do regime estético das artes se aproximando da política, tornando-se também paradigma da revolução. Por sinal, a revolução, não a marxista, mas a burguesa, já havia, em larga medida, combatido a "hierarquia global das ocupações

²⁵⁴ Cf. RANCIÈRE, J (2005). *op. cit.* p.50.

²⁵⁵ *ibid.* p.32.

políticas e sociais”²⁵⁶ que acompanhara o processo civilizatório, reforçada pelo regime representativo das artes. Buscando, segundo o filósofo, “a realização sensível, nas formas de vida e de crença populares, da liberdade incondicional do pensamento puro”²⁵⁷, o romantismo alemão e o seu “estado estético” schilleriano abrem espaço para pensar justamente a concepção acerca do que seria a efetivação das transformações burguesas: a revolução marxista, que finalmente pretendia levar a cabo, radicalmente, as rupturas com a tradição.

É particularmente no século XX que a ligação entre filosofia, estética e sociologia ganha, após a purificação positivista, força e passa a constituir um objeto de reflexão central. A Teoria Crítica, que deixa de ver o marxismo como detentor das melhores condições de tornar inteligíveis os processos sociais em curso no chamado Capitalismo Tardio, volta-se para uma análise da cultura. Não por acaso, Adorno deixa como “testamento”, na visão de Wiggershaus, uma teoria estética, e não uma teoria social, dada a centralidade que a arte passou a ocupar no pensar a sociedade. Cohn reforça essa visão:

*A relação a ser estabelecida com ela [obra artística] não é de consumo, mas de apropriação. E esta se faz mediante um trabalho específico, de reprodução ativa da sua “lei formal”, da sua lógica interna particular. (...) Sua natureza ajuda a compreender o fascínio de Adorno pela arte como domínio privilegiado para o conhecimento crítico da sociedade (aquele que surpreende tendências sociais que ultrapassam o objeto). É que o contato produtivo com a obra de arte é trabalho intrinsecamente prazeroso, permite vislumbrar a utopia do trabalho não compulsivo e do prazer não-culposos.*²⁵⁸

Como se percebe, a recuperação da dimensão estética pelo pensamento adorniano esteve ligada a uma avaliação convergente com a de Durkheim, que, no entanto, levou a escolhas diametralmente opostas. A atividade imaginativa, que o pensador francês considerava subversiva quando demasiado presente na sociedade, como visto, para Adorno se torna não apenas objeto de atenção enquanto traço constitutivo da obra artística, mas também impregna a forma de sua atividade filosófica e sociológica. É isso que ele via na construção da Escala F de TAP, um momento de efetiva criação. Esta atividade imaginativa

²⁵⁶ *ibid.* p.32.

²⁵⁷ *ibid.* p.40.

²⁵⁸ COHN, G. *op. cit.*, p. 21.

é, por essência, livre, e como o próprio filósofo afirmava, expressa a “felicidade ainda quando designa a infelicidade”²⁵⁹. Dito de outro modo, expressa o prazer do pensamento que reconhece na forma, através dela própria, o elemento inventivo de mediação da experiência que havia sido afastado da sociologia nascente.

3. Plano-sequência C: Olhe bem mais de perto

As idéias reportadas ao longo deste ensaio apontam, seguramente, para uma discussão mais ampla acerca dos fundamentos epistemológicos da Teoria Crítica, em especial sua ligação com o plano da Estética. A riqueza da articulação entre teoria e pesquisa empírica que caracterizou TAP impulsiona o olhar, sem dúvida, rumo aos desdobramentos e rupturas ocorridos dentro da própria perspectiva crítica, seja na trajetória de pensadores daquela geração fundadora, como Adorno e Horkheimer, seja naquilo que pensadores como Jünger Habermas e Axel Honneth, atual diretor do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, têm proposto nos últimos anos.

No caso de Adorno, apropriar-se mais amplamente de trabalhos como "Dialética Negativa", "Teoria Estética" e "Minima Moralia", posteriores à DE e à pesquisa sobre a personalidade autoritária, seria muito profícuo. Como o que se buscou percorrer, neste trabalho, foram essencialmente as formas de olhares-diagnósticos, empregadas pelo pensamento social e pelo cinema, sobre a vida na sociedade norte-americana pós-segunda Guerra Mundial, Adorno, a "planta de estufa"²⁶⁰ de "Minima Moralia" acolhida pelos EUA, é seguramente fértil em todo seu ciclo diante das magnólias e das flores da beleza americana. Nesse "Minima Moralia", composto de aforismos, o filósofo não deixava de lastimar cada uma de suas idas ao cinema:

O cinema, que hoje acompanha inevitavelmente os homens como se fosse uma parte deles, é ao mesmo tempo o mais afastado do seu destino humano, do que se vai realizando dia após

²⁵⁹ *ibid.* p. 19.

²⁶⁰ Wiggershaus se refere a Adorno como "o jovem prodígio poupado pela guerra, a política e a vida profissional". Cf. WIGGERSHAUS, R. *op.cit.* p. 99.

*dia, e a apologética vive da resistência a pensar essa antinomia. (...) Os produtores agem como sujeitos em tão escasso grau como os seus trabalhadores e os seus consumidores, visto que são unicamente partes da maquinaria autonomizada.*²⁶¹

A passagem acima expressa um pouco do legado intelectual sobre a dimensão cultural com o qual vêm dialogando pensadores críticos da nova geração. Prokop, por exemplo, considera que:

*Diferenciar a espontaneidade produtiva da integrada e investigar a impotência da primeira diante da segunda é de importância não somente para o estudo da estética da cultura de massa, mas também para uma teoria emancipatória, concebida como "produto de massa" de tipo especial, realmente orientado às necessidades.*²⁶²

Claros estão, no entanto, os limites deste ensaio para um diálogo mais amplo do que o realizado com a obra adorniana e seus desdobramentos. Claro está, também, que tudo o que é deixado de lado, o não-visto que não precisa ser necessariamente não-visível, aponta para novas pesquisas, e configura, por assim dizer, um extra-campo atrativo.

O cineasta Wim Wenders, em seu depoimento no documentário "Janela da Alma", de direção de João Jardim e Walter Carvalho, afirma que o cinema, fundamentalmente, não trata de enquadrar, mas de excluir as coisas. O que fica fora do plano ganha, assim, uma importância gigantesca, na medida em que se oferece verdadeiramente à experiência do pensamento. Como esclarece Chauí:

*Ensina [a filosofia da visão] que, assim como o visível é atapetado pelo forro do invisível, também o pensado é habitado pelo impensado. (...) É o que [o impensado], no pensamento de outrem, porque pensado por ele, nos dá a pensar o que ele nos deixou para pensar ao pensar o que pensou. (...) O olhar, identidade do sair e do entrar em si, é a definição mesma do espírito.*²⁶³

É por essa afinidade evidente que a expectativa foi, neste ensaio, tentar contaminar abertamente o texto sociológico com aquilo que está em um outro registro inteligível: o do

²⁶¹ ADORNO, T. W. **Minima Moralia**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2001, p. 212.

²⁶² PROKOP, D. (1986) *op. cit.*, p. 116.

²⁶³ CHAIU, M. *op. cit.*, pp. 60-61.

cinema, ou o de um cinema que ainda utopicamente se deseja. Planos-sequência, *fade in*, *fade out*, são apenas formas de, como propiciava a câmera de Ricky, ajudar a lembrar... Reificadas, é verdade, mas elas são um modo de fazer lembrar de que há uma dimensão estética, um plano sensível que integra o pensamento sociológico, e que o fato desta figura final simplesmente poder ter sido diferente, ao invés de afastá-la do verdadeiro, pode, na verdade, indicar um olhar bem mais de perto, em um momento histórico em que, nas palavras de Rancière, dissolve-se a "fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção"²⁶⁴.

To be continued...

²⁶⁴ RANCIÈRE, J. *op. cit.*, p. 58.

NOTA SOBRE A TRADUÇÃO E AS CITAÇÕES

Muitas das obras utilizadas nesta pesquisa, como objeto ou fonte de subsídios para as análises, não se encontram traduzidas para a língua portuguesa. As traduções trazidas no corpo do texto foram realizadas a partir de dicionários de uso corrente no Brasil, conservando-se, no entanto, por uma escolha também estilística, algumas expressões na língua original. Os originais são mantidos nas notas de rodapé. Todos os acréscimos aparecem sem destaque (sem o *itálico*) e, quando inseridos no corpo das citações, entre colchetes.

A relação de filmes citados ao final das “Referências Bibliográficas” traz apenas informações básicas com o intuito de facilitar a consulta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Bibliografia Básica

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, T. W. “Experiências científicas nos Estados Unidos”. **Palavras e Sinais**: modelos críticos 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. pp. 137-178.

_____. a. “Introdução (por Gabriel Cohn)”, b. “Educação após Auschwitz”, c. “Notas sobre o filme” e d. “O Ensaio como Forma”. In: COHN, G. (org.). **Coleção Grandes Cientistas Sociais**: Theodor W. Adorno. São Paulo: Ed. Ática, 1986. pp. 7-30; pp. 33-45, pp. 100-107 e pp. 167-187, respectivamente.

ALVES JÚNIOR, D. G. **Depois de Auschwitz**: a questão do anti-semitismo em Theodor Adorno. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 1998. Dissertação de Mestrado.

CARONE, I. "Teoria crítica e psicologia social: o impacto do Instituto de Pesquisa Social na investigação psicossocial". In: AZEVEDO, M. A.; MENIN, M. S. S. (Orgs.) **Psicologia e Política**: reflexões sobre possibilidades e dificuldades deste encontro. São Paulo: Cortez; Fapesp, 1995. pp. 57-114.

DESCARTES, R. **Discurso do Método**. Brasília, DF: MMF Livreiros Editores e Distribuidores; Editora da Universidade de Brasília, 1985.

FLOWERMAN, S. H.; HORKHEIMER, M. (Eds.) **The Authoritarian Personality**. New York: Science Editions, 1964.

HORKHEIMER, M. "Teoria Tradicional e Teoria Crítica". In: Coleção **Os Pensadores**, São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. "The present situation of social philosophy and the tasks of an Institute for Social Research". In: **Between Philosophy and Social Science: selected early writings**. Cambridge: Ma.; MIT Press, 1993. pp. 1-15.

JAY, M. **L'Imagination Dialectique: histoire de l'école de Francfort (1923-1950)**. Paris: Payot, 1977.

MADGE, J. "The human roots of fascism". In: **The Origins of Scientific Sociology**. London: Tavistock Publications, 1970.

MERLEAU-PONTY, M. **Conversas – 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **O Primado da Percepção e suas Conseqüências Filosóficas**. Campinas: Papirus, 1990.

NOBRE, M. **A Teoria Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SIMMEL, G. "Culture of interaction: sociology of the senses". In: **Simmel on Culture: selected writings**. London: SAGE Publications, 1997. pp. 109-120.

SONTAG, S. "Fascinante fascismo". In: **Sob o Signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM, 1986. pp. 59-83.

VARGAS, E. V. **Antes Tarde do que Nunca: Gabriel Tarde e a emergência das ciências sociais**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

VERMEERSCH, P. F. **O Escudo de Perseu:** sobre os textos de Theodor W. Adorno em *The Authoritarian Personality*. Campinas, SP: [s.n], 2001. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

WIGGERSHAUS, R. **A Escola de Frankfurt:** história, desenvolvimento teórico, significação política. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

2. Imagem, Cinema e Estética

ADORNO, T. W. a. “Prologue to television” e b. “Television as ideology”. In: **Critical Models.** Interventions and Catchwords. New York: Columbia University Press, 1998. pp. 49-57 e pp. 59-70.

ALMEIDA, M. J. **Imagens e Sons:** a nova cultura oral. São Paulo: Cortez, 1994. p. 7-50.

BALL, A.; MENDES, S. **American Beauty:** the shooting script. New York: New Market Press, 1999.

BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica”; “Montagem proibida” e “A evolução da linguagem cinematográfica”. In: **O Cinema:** ensaios. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991. pp. 19-26; pp. 54-65 e pp. 66-81.

BERGER, J. **Ways of Seeing.** London: British Broadcasting Corporation and Penguin Nooks, 1972.

BRASSAÏ, G. **Marcel Proust sous l'Emprise de la Photographie.** Paris: Éditions Gallimard, 1997.

BUCK-MORSS, S. **Dialética do Olhar**: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Chapecó, SC; Belo Horizonte, MG: Ed. Universitária Argos; Ed. UFMG, 2002.

CHACHERE, R. **Jungian Reflections on Literary and Film Classics**. Opus 1, American Beauty. Lafayette, Louisiana: Cypremort Point Press, 2003.

CRARY, J. “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX”. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.) **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. pp. 81-114.

_____. **Techniques of the Observer**. On vision and modernity in the Nineteenth Century. Cambridge: Mass.: MIT Press, 1995.

COMOLLI, J.; RANCIÈRE, J. **Arrêt sur Histoire**. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1997.

DUBOIS, P. “O corpo e seus fantasmas: observações sobre algumas ficções fotográficas na iconografia científica da segunda metade do século XIX”. In: **O Ato Fotográfico e Outros Ensaio**s. Campinas, SP: Papyrus, 1998. pp. 221-250.

ECKERT, C.; MARTINS, J. S.; NOVAES, S. C. (orgs.) **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru, São Paulo: Edusc, 2005.

FRANCASTEL, P. **L’Image, la Vision et l’Imagination**: de la peinture au cinéma. Paris: Édition Denoël/Gonthier, 1983.

HANSEN, M. B. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade”. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.) **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. pp. 497-557.

JAMESON, F. "Introduction". In: **Signatures of the Visible**. New York and London: Routledge, 1992. pp.1-6.

_____. "Historicism in The Shining". In: **Signatures of the Visible**. New York and London: Routledge, 1992. pp.82-98.

JAY, M. **Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought**. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1993.

JENKS, C. "The centrality of the eye in the western culture: an introduction". In: JENKS, C. (Ed.) **Visual Culture**. London: Routledge, 1995. pp. 1-25.

LEADER, D. **O Roubo da Mona Lisa: o que a arte nos impede de ver**. Rio de Janeiro : Elsevier, 2005.

NANCY, J-L. "La règle du jeu dans La Règle du jeu". In: BAECQUE, A.; DELAGE, C. (Orgs.) **De L'histoire au Cinéma**. Bruxelas: Éditions Complexe, IHTP, CNRS, 1998. pp.45-164.

NOVAES, A. et al. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PASOLINI, P. P. "A língua escrita da realidade"; "Observações sobre o plano-seqüência". In: **Empirismo Herege**. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 1982. pp. 161-183 e pp. 193-195.

PROKOP, D. a. "O trabalho com estereótipos: os filmes de D. W. Griffith"; b. "Signos de felicidade e destruição. Holocausto: a estrutura de um produto internacionalizado de comunicação"; c. "Ensaio sobre cultura de massa e espontaneidade" e d. "Fascinação e tédio na comunicação: produtos de monopólio e consciência". In: **Coleção Grandes Cientistas Sociais: Dieter Prokop**. São Paulo: Editora Ática, 1986. pp. 60-70; pp. 71-82; pp. 114-148 e pp. 149-194.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: Eixo experimental org.; Ed. 34, 2005.

_____. “L’historicité du cinéma”. In: BAECQUE, A.; DELAGE, C. (Orgs.) **De L’histoire au Cinéma**. Bruxelas: Éditions Complexe, IHTP, CNRS, 1998. pp.45-60.

_____. “Prologue: une fable contrariée” e “D’une image à l’autre? Deleuze et les âges du cinéma”. In: **La Fable Cinématographique**. Paris: Éditions du Seuil, 2001. pp. 7-28 e pp. 145-163.

ROVAI, M. L. **Os saberes de si**. Memória, violência e identidade nos poemas de Álvaro de Campos. São Paulo: [s.n], 1995. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SANTOS, L. G. "Sobre a Aura". In: **Tempo de Ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SORLIN, P. **Sociologie du Cinéma: ouverture pour l’histoire de demain**. Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1977.

XAVIER, I. “Prefácio à edição brasileira”. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.) **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. pp. 9-35.

3. Bibliografia de Apoio

ADORNO, T. W. “Conferência sobre lírica e sociedade”. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. pp. 201-214.

_____. "Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda". In: **Gesammelte Schriften**, Vol. 8. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1972.

_____. **Minima Moralia**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2001.

_____. **Negative Dialectics**. London: Routledge, 1973.

_____. **Teoria Estética**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1988.

_____. "The Psychological Techniques of Martin Luther Thomas". In: **Soziologische Schriften II**. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1975.

AMARAL, M. G. T. **O Espectro de Narciso na Modernidade**: de Freud a Adorno. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1997.

BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp.165-196.

_____. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 197-221.

_____. **The Arcades Project**. Trad. Howard Eiland; Kevin McLaughlin. Cambridge, Massachusetts and London, England: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

BERGSON, H. **A Evolução Criadora**. Lisboa : Edições 70, 2001.

_____. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BRANDÃO, J. S. **Dicionário Mítico-Etimológico**: mitologia grega. Petrópolis, RJ: Vozes, v. II, 1991.

BUCK-MORSS, S. **Orígen de la Dialectica Negativa**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981.

GUIMARÃES, A. M. (org.) **Dicionário do Pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HORKHEIMER, M. **Autoridade e Família**. Lisboa: Ápaginastantas, 1983.

LOWENTHAL, L.; GUTERMAN, N. "Prophets of Deceit: a Study of the Techniques of the American Agitator". In: **False Prophets – studies on authoritarianism**. New Jersey: Transaction Books, 1987.

MARONI, A. **Figuras da Imaginação**: buscando compreender a psique. São Paulo: Summus Editorial, 2001. pp. 37-67.

RANCIÈRE, J. **O Desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **Políticas da Escrita**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a Cegueira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SARTRE, J. P. "Reflexões sobre a questão judaica". In: **Reflexões sobre o Racismo**. São Paulo: DIFEL, 1965.

4. Artigos de Jornais e Revistas

AB'SÁBER, T. A. M. "Como preencher um lugar vazio". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 jan. 2006. Caderno Mais! p. 7.

ANDERSON, J. “A opressão invisível”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 jun. 2001. Caderno Mais! pp. 8-13.

BURKE, P. “Como confiar em fotografias”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 fev. 2001. Caderno Mais! pp. 13-14.

COLI, J. “Um corpo-a-corpo com a tela”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 jul. 2001. Caderno Mais! pp. 20-21.

_____. “Modos de ver”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 jan. 2004. Caderno Mais! p.19.

_____. “Profecias do passado”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 jul. 2005. Caderno Mais! pp. 2.

GALISI FILHO, J. “A zona dos sentimentos”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 fev. 2001. Caderno Mais! pp. 10-12.

_____. “Escola de Frankfurt. A nova geração”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 jun. 2001. Caderno Mais! pp. 4-7.

OLIVEIRA JÚNIOR, W. M. “Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura”. In: **Revista Educação: teoria e prática**. Rio Claro: Unesp - Instituto de Biociências, V. 9, número 16, 2001. pp. 1-16.

RANCIÈRE, J. “A moral da memória”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 fev. 2005. Caderno Mais! p. 3.

_____. “O império do mal”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 nov. 2003. Caderno Mais! pp. 4-7.

_____. “O paradoxo da sétima arte”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 maio 2005. Caderno Mais! p. 3.

SANTOS, L. G. “O cinema utópico de Lars von Trier”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 dez. 2000. Caderno Mais! pp. 4-6.

SENRA, S. “Tela/Pele”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 abr. 2000. Caderno Mais! pp. 4-9.

STEINER, G. “A viagem crepuscular de Walter Benjamin”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 fev. 2001. Caderno Mais! pp. 4-9.

5. Documentos Eletrônicos

CARONE, I. **A Personalidade Autoritária**. Estudos frankfurtianos sobre o fascismo. Disponível em: <<http://notes.ufsc.br/aplic/cfh.nsf/0/f8c5f4aa9513c2ae03256c4b007332dc?OpenDocument>>. Acesso em: 06 dez. 2005.

_____. **A Face Perversa do Narcisismo Moderno**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642001000100011>. Acesso em: 06 dez. 2005.

_____. **A Obsessão pelo Jazz**. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=fsp2003&banner=bannersarqfolha>> Acesso em: 19 jan. 2006.

_____. **Adorno em Nova York**. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=fsp2002&banner=bannersarqfolha>> Acesso em: 19 jan. 2006.

_____. **Fascismo on the air**. Estudos frankfurtianos sobre o agitador fascista. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010264452002000100009>. Acesso em: 06 dez. 2005.

GRADY, J. “Becoming a visual sociologist”. **Sociological Imagination**, 2001. v. 38, Num. 1 pp. 83-119. Disponível em: <http://sjmc.cla.umn.edu/faculty/schwartz/ivsa/files/Becoming_a_visual_sociology.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2005.

International Visual Sociology Association. Disponível em: <<http://visualsociology.org/about.html>> Acesso em: 12 mai. 2005.

“Lexington: when life is more interesting than art”. **The Economist**, London, 25 mar. 2000. v. 354, Num. 8163; pg. 36, 1 pgs. Disponível em: <<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=51986939&sid=4&Fmt=3&clientId=63424&RQT=309&Vname=PQD>>. Acesso em: 06 jun. 2005.

KERR, P. “It’s all in the detail”. **New Statesman**, London, 30 set. 2002. v. 15, Num. 726; pg. 66, 1 pgs. Disponível em: <<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=208831101&sid=4&Fmt=4&clientId=63424&RQT=309&Vname=PQD>>. Acesso em: 06 jun. 2005.

MARGOLIS, E. **Blind Spots**: thoughts for visual sociology upon reading Martin Jay’s *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*. Disponível em: <<http://courses.edu.asu.edu/margolis/review.html>>. Acesso em: 23 mai. 2005.

MARSHALL, A. “What’s wrong with this picture?”. **The American Prospect**, Princeton, 06 dez. 1999. v. 11, Num. 2; pg. 49, 3 pgs. Disponível em: <<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=46855278&sid=4&Fmt=4&clientId=63424&RQT=309&Vname=PQD>>. Acesso em: 06 jun. 2005.

“Moreover: sneak preview”. **The Economist**, London, 12 fev. 2000. v. 354, Num. 8157; pg. 88, 2 pgs. Disponível em: <<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=49631609&sid=4&Fmt=3&clientId=63424&RQT=309&Vname=PQD>>. Acesso em: 06 jun. 2005.

OKIDA, M. **Análise: Magnólia**. Disponível em: <<http://www.designgrafico.art.br/comapalavra/magnolia.htm>> Acesso em: 20 set. 2005.

PROSSER, J. “The Status of The Image Based Research”. In: **Image Based Research: a sourcebook for qualitative researchers**. Falmer Press: UK. March 1998. Disponível em: <<http://edu.leeds.ac.uk/~edu-jdp/image/chap7b.html>> Acesso em: 23 mai. 2005.

RANCIÈRE, J. “O cineasta, o povo e o governo”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 ago. 2001. Caderno Mais! Disponível em: <<http://www1folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2608200109.htm>> Acessado em: 15 jul. 2005.

_____. “O instante decisivo forjado”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jul. 2003. Caderno Mais! Disponível em: <<http://www1folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2707200307.htm>> Acessado em: 15 jul. 2005.

RIBEIRO, M. T. R. Resenha de “Antes Tarde do que Nunca: Gabriel Tarde e a emergência das ciências sociais”. In: **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, 2001, v. 44 n. 1 Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5351.pdf>> Acesso em: 13 out. 2005.

ROMNEY, J. “Oddly run-of-the-mill”. **New Statesman**, London, 31 jan. 2000. v. 13, Num. 590; pg. 46, 2 pgs. Disponível em: <<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=48889949&sid=4&Fmt=4&clientId=63424&RQT=309&Vname=PQD>>. Acesso em: 06 jun. 2005.

SAFATLE, V. **A Escola de Frankfurt na Balança**: ensaio de Rolf Wiggershaus discute o legado de Adorno e companhia, no centenário do filósofo. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1672,1.shl>> Acessado em: 06 out. 2005.

United States National Arboretum, The. Disponível em: <<http://www.usna.usda.gov/Gardens/collections/statetreeflower.html>> Acesso em: 08 out. 2005.

6. Filmes Citados

BELEZA AMERICANA. Direção: Sam Mendes. Produção: Bruce Cohen e Dan Jinks. Principais Intérpretes: Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Allison Janney, Peter Gallagher, Mena Suvari, Wes Bentley e Chris Cooper. Roteiro: Alan Ball. Dreamworks, 1999. 1 DVD (117 min.) Título original: *American Beauty*.

CÃO ANDALUZ, UM. A idade do ouro. Direção e Roteiro: Luis Buñuel e Salvador Dali. Principais Intérpretes: Mareuil, Pierre Batcheff, Luis Buñuel, Robert Hommet, Gaston Modot, Max Ernst, Lya Lys e Germaine Noizet. 1929. (80 min.), preto e branco. Título original: *Un Chien Andalou*.

ELEFANTE. Direção: Gus Van Sant. Produção: Dany Wolf. Principais Intérpretes: Alex Frost, Eric Deulen, John Robinson, Elias McConnell, Jordan Taylor, Carrie Finklea, Nicole George, Brittany Mountain, Alicia Miles, Kristen Hicks, Bennie Dixon, Nathan Tyson, Timothy Bottoms e Matt Malloy. Roteiro: Gus Van Sant. HBO Films/Blue Relief Productions/Meno Films/Pie Films/Fearmakers Studios, 2003. 1 DVD (81 min.) Título original: *Elephant*.

FELICIDADE. Direção: Todd Solondz. Produção: Ted Hope e Christine Vachon. Principais Intérpretes: Jane Adams, Jon Lovitz, Philip Seymour Hoffman, Dylan Baker, Lara Flynn Boyle, Justin Elvin, Cynthia Stevenson, Lila Glantzman-Leib, Gerry Becker, Rufus Read, Louise Lasser, Ben Gazzara, Camryn Manheim, Arthur J. Nascarella e Molly Shannon. Roteiro: Todd Solondz. Killer Filmes/Good Machine, 1998. 1 VHS (170 min.) Título original: *Happiness*.

HOMEM DA CÂMERA, O. Direção: Dziga Vertov. Atuação: Mikhail Kaufman. Montagem: Dziga Vertov e Elizaveta Svilova. 1929. Preto e branco. Título original: *Chelovek s kinoapparatom*.

JANELA DA ALMA. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: Flávio R. Tambellini. Documentário com depoimentos de: José Saramago, Wim Wenders, Hermeto Pascoal, Antônio Cícero, Paulo Cezar Lopes, Agnes Varda, Marieta Severo, Eugen Bavcar, Hanna Shygulla, Carmella Gross, João Ubaldo Ribeiro, Walter Lima Jr., Oliver Sacks, Manoel de Barros, Arnaldo Godoy, Madalena Godoy e Marjut Rimminen. Roteiro: João Jardim. Ravina Filmes, 2002. 1 DVD (73 min.).

MAGNÓLIA. Direção: Paul Thomas Anderson. Produção: Paul Thomas Anderson e Joanne Sellar. Principais Intérpretes: Pat Healy, Tom Cruise e Genevieve Zweig. Roteiro: Paul Thomas Anderson. New Line Cinema, 1999. 1 DVD (180 min.) Título original: *Magnolia*.

PALAVRAS E A MORTE, AS. Direção: Bernard Cuau. *Institut National de l'Audiovisuel* e ARTE FRANCE, 1996. (53 min.) Título original: *Les mots et la mort*.

PECADOS DE TODOS NÓS, OS. Direção: John Huston. Produção: John Huston e Ray Stark. Principais Intérpretes: Elizabeth Taylor e Marlon Brando. Roteiro: Gladys Hill e Chapman Mortimer, baseado em livro de Carson McCullers. Warner Bros./Seven Arts Productions, 1967. 1 VHS (109 min.) Título original: *Reflections in a Golden Eye*.

TIROS EM COLUMBINE. Direção: Michael Moore. Produção: Charles Bishop, Jim Czarnecki, Michael Donovan, Kathleen Glynn e Michael Moore. Roteiro: Michael Moore. Alliance Atlantis Communication/Dog Eat Dog Films/Salter Street Films International/United Broadcasting Inc./VIF Babelsberger Filmproduktion GmbH & Co. Zweite KG, 2002. 1 DVD (120 min.) Título original: *Bowling for Columbine*.