

Entre luzes e sombras – a cultura de massas em perspectiva

Rafael Julião (UFRJ)

RESUMO: O culto à racionalidade instrumental e o desenvolvimento da cultura de massas são dois aspectos fundamentais para a compreensão da modernidade que se consolidou ao longo do “breve século XX”. O presente estudo lança luz sobre a discussão a partir das reflexões de Adorno e Horkheimer sobre a Indústria Cultural; de Benjamin sobre a “era da reprodutibilidade técnica”; e de Kracauer sobre “o ornamento das massas”. A obra cinematográfica de Charles Chaplin é o fiel da balança.

Palavras-chave: cultura de massas; Indústria Cultural; Kracauer; Benjamin; Chaplin.

ABSTRACT: The cult to instrumental rationality and the development of mass culture are two fundamental aspects in understanding the modernity that consolidated during the “brief XX Century.” The present study sheds light on the discussion parting from Adorno’s and Horkheimer’s reflections on the Culture Industry; Benjamin’s on the “Era of technical reproductibility”; and Kracauer’s on “mass ornament”. The cinematographic work of Charles Chaplin weighs right in the middle.

Keywords: Mass Culture, Culture Industry, Kracauer, Benjamin, Chaplin

Entretanto sabemos:
Também o ódio à baixaza
Deforma as feições.
Também a ira pela injustiça
Torna a voz rouca. Ah, e nós
Que queríamos preparar o chão para o amor
Não pudemos nós mesmos ser amigos.

Mas vocês, quando chegar o momento
Do homem ser parceiro do homem
Pensem em nós
Com simpatia.

Bertolt Brecht. “Aos que vão nascer”

Tempos sombrios

O célebre livro *A Era dos extremos*, de Eric Hobsbawm, começa com um olhar panorâmico sobre o que o autor chamou de “o breve século XX”. Nesse sentido, à guisa de epígrafes, doze fragmentos abrem sua exposição. A maioria desses depoimentos, de diferentes autores, aparece impregnada por uma percepção tenebrosa do período em tela, sendo referido como o século “mais terrível” e “mais violento da história humana”; “um século de massacres e guerras”; e, ainda, o século que “despertou as maiores esperanças já concebidas e destruiu todas as ilusões e ideais”. A citação mais impactante afirma que os sobreviventes da catástrofe constituem uma minoria “minúscula” e

“anômala”, que não chegaram “ao fundo”. Conclui-se na mesma sequência que aqueles que efetivamente “viram a face das Górgonas, não voltaram, ou voltaram sem palavras”.

Essa última passagem faz lembrar, imediatamente, o ensaio “O narrador” (1936), no qual Walter Benjamin disserta sobre o processo de declínio da arte de narrar no mundo moderno. O autor exemplifica a tese com o fato de que, após a 1ª Guerra Mundial, os combatentes retornavam mudos do campo de batalha, isto é, carentes de experiência comunicável. No mesmo texto, faz a seguinte afirmação sobre seu tempo e seus contemporâneos:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos encontrou-se desabrigada, numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e, debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 2012, p. 214)

A afirmação, indubitavelmente, poderia estar entre as epígrafes de Hobsbawm sobre o século XX. Trata-se do reconhecimento de uma mudança drástica, que conduz do mundo arcaico ao moderno, revelando uma sensação coletiva de desabrigo. A expressão já havia sido empregada por Georg Lukács na obra *A teoria do romance*, na qual o autor faz referência ao “desabrigo transcendental” e a um “mundo que saiu dos trilhos”, associando essa nova configuração ao declínio do gênero épico em favor da forma romanesca.

O mundo abandonado pelos deuses, porém, é o mesmo que assistiu, perplexo, a uma aceleração intensa do progresso tecnológico, que gerou mudanças estruturais no âmbito da arte e viabilizou o desenvolvimento dos meios de comunicação em massa, como o cinema, o rádio e as revistas ilustradas.

A crença na tecnologia e na racionalidade acabou por ocupar o lugar vacante das divindades, revelando-se extremamente dúbia. O desenvolvimento da técnica, que poderia levar à melhora das condições de vida humana e ao compartilhamento da informação e dos objetos estéticos, acabou conduzindo a um século de grandes opressões, guerras e massacres. Na mesma esteira de ambiguidade, aparece a cultura de massas, que dividiu opiniões de importantes pensadores da época. Seu potencial revolucionário é o contraponto de seu uso em favor da consolidação do sistema de dominação capitalista e de seu respectivo componente fascista.

Nessa discussão, o grupo vinculado à Escola de Frankfurt teve um papel central. Fundado em 1923, o Instituto de Ciências Sociais sofreu diretamente as consequências

da ascensão dos regimes totalitários na Europa, tendo que migrar tão logo Hitler tomou o poder na Alemanha. Theodor W. Adorno e Max Horkheimer foram dois dos mais emblemáticos representantes do pensamento difundido por essa corrente intelectual. Walter Benjamin, por sua vez, tornou-se um dos colaboradores mais notórios do Institut. Siegfried Kracauer, apesar do vínculo mais eventual, esteve sempre imerso nas principais discussões da Teoria Crítica e, por vezes, acabou por antecipá-las.

Cabe lembrar que os pensadores precitados apresentam diferenças significativas em relação a diversos pontos. Porém, é possível apontar duas preocupações comuns: a constituição das relações psicossociais de autoridade e o desenvolvimento da cultura de massas. Para abordar esses aspectos, enriqueceram a discussão marxista, aprofundando o olhar sobre a superestrutura da sociedade moderna. A influência da psicanálise freudiana seria outro instrumento importante para pensar os assuntos de interesse da discussão frankfurtiana. Em suma, é importante sublinhar que esses intelectuais desconfiaram intensamente da crença na racionalidade instrumental e no progresso tecnológico, mostrando suas faces mais ambíguas e falsificadoras.

Um dos pontos mais controversos, sem dúvida, é a abordagem sobre a cultura de massas. Adorno e Horkheimer fizeram uma crítica dura ao que chamaram de “Indústria Cultural”, enfatizando o caráter ideológico do termo “cultura popular”, que daria nome, na chave inversa, a uma cultura falsa, alienante, não espontânea e reificada. Benjamin, por outro lado, chegou a demonstrar grande interesse pelas possibilidades revolucionárias abertas pela “era da reprodutibilidade técnica” da arte, apesar de suas ressalvas atentas à necessidade de desapropriar o instrumento técnico do uso pelo capitalismo. Kracauer, por sua vez, mostrou a riqueza de se analisar as manifestações culturais de superfície no intuito de compreender as dinâmicas sociais. As divergências entre esses intelectuais acerca da cultura de massas é o objeto de reflexão que, a partir de agora, este trabalho projetará na tela.

A luz refletida

Em artigo para *Frankfurter Zeitung* de 1932, Siegfried Kracauer se propõe a delinear qual seria a tarefa do crítico cinematográfico. Logo no início, o autor afirma que, na economia capitalista, o cinema é uma mercadoria como qualquer outra e, com raras exceções, não se produz em interesse da arte ou da educação, mas do mercado. Aliás, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer viriam a elaborar, 15 anos mais tarde, uma crítica incisiva ao esvaziamento estético e formativo dos produtos da cultura de

massas em geral, que estariam reduzidos a sua finalidade mercadológica e seu caráter ideológico. Todavia, não serão poucas as diferenças entre o interesse de Kracauer e de seus dois contemporâneos por esse mesmo assunto.

Em primeiro lugar, vale pontuar que Kracauer observa a existência, mesmo que rara, de “outsiders”, isto é, de produções cinematográficas que apresentam algum interesse artístico e algum “conteúdo de verdade”. Estas, portanto, mereceriam uma análise estética imanente, sobre a qual o autor, nesse artigo, não tece comentários mais profundos. Isso acontece porque o principal interesse de Kracauer não é fazer a análise dessas obras, mas justamente da produção média, feita para o entretenimento das massas. Segundo ele:

En efecto, si las producciones cinematográficas medias no requieren ser juzgadas en tanto que obras de arte, no son tampoco mercancías indiferentes que bastaria juzgar simplemente según el propio gusto. Pues las producciones ejercen de manera inmediata funciones sociales extremadamente importantes que ningún crítico cinematográfico digno de este nombre puede permitirse dejar de tomar en consideración. (KRACAUER, 2006, p. 348)

Apesar de retirar o status de arte das produções cinematográficas médias (e apenas destas), Kracauer afirma a importância de dar atenção a esse tipo de objeto, em razão de funções sociais que ali estão latentes. Aliás, enfatiza o autor, ainda no mesmo artigo, que, quanto mais pobres em conteúdos são essas películas, mais significação social desempenham. E segue observando, com bastante acuidade, que essas produções são reflexo de uma relação bilateral: tanto os produtores projetam ali seus valores, como também negociam com os desejos dos consumidores, a fim de atender ao mercado. E, se Kracauer discorda de Adorno e Horkheimer sobre a necessidade de fazer dessas obras objeto de análise, os três são concordantes em afirmar que o resultado dessas produções está ligado à manutenção do sistema.

Kracauer observa que o cinema, como item cultural mais coletivo que há (é produzido por um grupo de pessoas e se destina a satisfazer uma massa anônima de espectadores/ consumidores) acaba por se tornar também um dos meios mais reveladores dos valores de uma época, que se encontram refletidos nessas produções, ainda que de maneira obscura. Para o autor, a tarefa do crítico cinematográfico consiste justamente em trazer à luz esse substrato, a fim de possibilitar a crítica social dos conteúdos falsificadores disseminados, em geral vinculados à realidade da dominação.

Em “O ornamento da massa” (1927), ensaio que dá nome a sua coletânea de publicações das décadas de 1920 e 1930, Kracauer apresenta sua premissa fundamental de análise:

O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas secretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma. [...] Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente. (KRACAUER, 2009, p. 91)

A superfície, como é a última a cristalizar, é também onde se apresenta o retrato mais vivo das ideias circulantes no meio social. Vale destacar que a “natureza inconsciente” supracitada está diretamente ligada à preocupação de Kracauer em fazer uma espécie de análise psicológica do corpo social através das manifestações culturais pelas quais se interessam. Não por acaso, seu livro *De Caligari a Hitler* de 1947 tem seu objetivo indicado no subtítulo: fazer “uma história psicológica do cinema alemão”.

Aliás, essa obra é oportuna para exemplificar o método. Buscando dar atenção às imagens e formulações narrativas recorrentes no cinema alemão, especialmente do período que precedeu a ascensão de Hitler ao poder, Kracauer procura sinalizar o que seria sintomático de uma mentalidade autoritária refletida nesses elementos. O filme ao qual se reporta o título do livro é *O gabinete de doutor Caligari* de 1919, dirigido pelo cineasta Robert Wiene.

A história começa com o personagem Francis (Friedrich Feher) sentado em um banco com um interlocutor, a quem se propõe a contar uma história horripilante. O filme, então, recorre ao flashback para narrar o percurso do personagem Cesare (Conrad Veidt), que é apresentado em uma feira de entretenimento por Dr. Caligari (Werner Krauss) como um sonâmbulo capaz de prever o futuro.

O que se revelará, em momento posterior, é que Caligari conduzia hipnoticamente Cesare a cometer assassinatos em série. Em sua última empreitada, o assassino tenta matar a noiva de Francis, mas acaba tendo que fugir. Francis, por sua vez segue a pista de Caligari, e acaba chegando a um hospital psiquiátrico. Lá, para surpresa do público, descobre que o diretor do hospício é o próprio Caligari. Desmascarado por Francis como o responsável por uma trama de hipnose e assassinatos (que remonta uma lenda antiga com um personagem homônimo), o doutor acaba sendo preso por enfermeiros em uma camisa de força.

Porém, para nova surpresa, ocorre uma reviravolta: vemos Francis dentro do mesmo hospital psiquiátrico onde um dos doentes é o próprio Cesare. Isto é, compreende-se aqui que a narrativa de Francis era ilusória e que ele não passava de um paciente internado. No novo desfecho, os enfermeiros prendem Francis em uma camisa de força e Caligari diz: “At last I understand this mania. He thinks I am that mystic Caligari and now I also know to cure him”. O filme se fecha sobre o rosto do doutor, que exhibe uma expressão ambígua de triunfo.

A partir da análise desse argumento, Kracauer vê em Caligari a premonição de Hitler. Cesare, por sua vez, seria a representação do homem comum, que acaba induzido por uma autoridade hipnotizadora a matar. Aí estaria a própria alegoria da guerra, na qual Hitler, hipnoticamente, conduziu o povo alemão – através de valores nacionalistas, raciais e belicistas – a cometer assassinatos em seu lugar.

Recusando a reviravolta final, o crítico propõe que o desfecho do filme deveria ser quando Caligari é preso e amarrado, o que resultaria simbolicamente revolucionário: a autoridade perversa estaria sendo derrotada. Aliás, isso era o que estava previsto no roteiro original, que foi alterado pelo diretor Robert Wiene por sugestão de Fritz Lang. Com o novo final, na leitura de Kracauer, o que era transformador teria se tornado conformista, uma vez que a subversão da autoridade acabaria passando ao âmbito da fantasia.

Apesar do brilhantismo dessa leitura alegórica, é preciso cuidado. Em primeiro lugar, é necessário atentar para o caráter teleológico que assume essa análise de 1946-7 sobre um filme de 1919-20. Posicionado imediatamente após o término da 2ª Guerra Mundial, Kracauer empenhou-se em procurar nos filmes elementos simbólicos que pudessem ser lidos como premonitórios. A ressalva aqui não é propriamente ao método, uma vez que é profícua a empresa de procurar indícios de uma mentalidade autoritária nas produções de massa das décadas anteriores à ascensão nazista. Porém, o objeto estético *O gabinete de doutor Caligari* é mais complexo do que a leitura de Kracauer pôde dar conta.

Prendendo-se demais ao argumento do filme, e analisando-o como se fosse uma produção média, o crítico não observa o caráter revolucionário que há na própria dimensão estética da obra, que é um dos mais preciosos produtos do Expressionismo Alemão, o que o tornaria merecedor de uma análise imanente. Ao não fazê-lo, Kracauer julga apenas o valor simbólico que ele mesmo atribui ao novo desfecho, levando-nos ao

equivoco de pensar que a reviravolta no roteiro torna a obra conformista ou até afinada com a mentalidade nazista.

Para questionar essa hipótese, é importante lembrar que Fritz Lang e Robert Wiene deixaram a Alemanha, justamente, em função da ascensão do nazismo. O ator Conrad Veidt, o Cesare, também emigrou. Na contramão de seus colegas, apenas Werner Krauss, curiosamente o intérprete de Caligari, ficou no país e fez filmes de propaganda nazista.

Voltando ao ensaio “O ornamento das massas” (e, portanto, a 1927), a manifestação de superfície que será alvo, nesse caso, do método de Kracauer são as *Tillergirls*. Trata-se das famosas dançarinas que apresentavam coreografias geométricas regulares com grande capacidade de sincronia nos movimentos, fazendo também muito sucesso nas revistas ilustradas. O autor estabelece uma analogia entre suas apresentações e o processo de produção capitalista:

Cada qual executa sua pequena ação na esteira de montagem, exercita uma função social, sem conhecer o todo. [...] Na fábrica, as pernas das *tillergirls* correspondem às mãos. [...] O ornamento da massa é o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante. (KRACAUER, 2009, p. 95)

Charles Chaplin, em *Tempos modernos* (1936), representou criticamente, no cinema, a desumanização dos funcionários na linha de montagem, feitos reféns de um trabalho manual mecânico, regular e sincronizado. Kracauer vê um paralelo desse processo na própria concepção (e na popularidade) das *tillergirls*. O que fica claro, tanto no filme como no ensaio, é como essa racionalidade organizadora se torna um modo absurdo de manter a realidade social de dominação.

A crítica incisiva a esse tipo de racionalidade, por vezes referida por Kracauer como a *ratio* capitalista, constitui uma das diretrizes mais fundamentais de sua obra. Isso se torna ainda mais claro, quando, no mesmo ensaio, o autor afirma que “o núcleo de debilidade do capitalismo” é o fato de que “ele não racionaliza muito, mas muito pouco.”. Por isso, seria necessário retirar o pensamento do caminho que leva a formulações abstratas falseadoras. Isso não quer dizer fazê-lo retornar a uma concretude mitológica ultrapassada, mas conduzi-lo a uma racionalidade verdadeira, que não esteja submetida à estrutura de dominação capitalista.

Ainda no mesmo texto, Kracauer valoriza um cinema que seja realista, porque entende que “a representação estética é de fato tanto mais real quanto menos renuncia

àquela realidade que se situa fora da esfera estética”. Nesse sentido, fica novamente claro que a busca principal de Kracauer não é fazer a apreciação de um objeto estético de maior qualidade formal, justamente porque não é nele que haverá a maior riqueza de elementos que permitam a reflexão social sobre a psicologia das massas. É no cinema mais realista e mais desatento às invenções formais que estaria a fonte mais rica de discussão social e, nessa esteira, de possibilidade de desmascaramento e intervenção.

O entusiasmo de Kracauer com a cultura de massas justifica-se, portanto, na possibilidade de acessar, através da tela, a própria realidade construída a partir dos interesses das classes dominantes e dos valores sociais compartilhados pelas massas. Apesar do desejo de intervenção crítica, é flagrante a simpatia do autor com esse tipo de objeto de análise, tal como nos sugere Adorno em seu ensaio “O curioso realista”:

[...] o interesse de Kracauer pela psicologia das massas do cinema jamais foi meramente crítico. Ele tinha em si mesmo algo do ingênuo prazer de ver do frequentador de cinema; mesmo nas pequenas balconistas que o divertem, ele encontra parte de sua própria reação. Essa não é a menor das razões porque sua relação com os media de massa jamais se tornou tão ríspida como faria esperar sua reflexão sobre os efeitos deles. (ADORNO, 2009b, p. 13)

No fragmento, Adorno se refere ao ensaio de 1927, “As pequenas balconistas vão ao cinema”, no qual Kracauer reafirma que os filmes espelham a sociedade constituída e que, em função de seu caráter mercadológico, “precisam identificar o gosto do público para obter lucro”. Por isso, mesmo que não seja do interesse do produtor cinematográfico, o espelhamento da sociedade acaba acontecendo de qualquer jeito. O crítico segue sua argumentação enfatizando que o público, não obedecendo unilateralmente um padrão estabelecido, é ele mesmo que alimenta o universo do cinema que lhe será devolvido.

Adorno, que, por sua vez, não dará relevo a essa relação bilateral, mas concentrará sua análise no poder acachapante da indústria cultural, acaba em sua fala buscando a razão pela qual seu colega/ amigo, a despeito de perceber o uso da cultura de massas para a manutenção do sistema de dominação, não tem por ela a mesma relação “ríspida” que daria o tom aos textos de Adorno sobre o assunto. Talvez lhe falte alguma identificação íntima com as pequenas balconistas, ou ainda, um pouco do “ingênuo prazer” que leva, até hoje, tantas pessoas às salas de cinema.

A luz falsa

Em 1947, foi publicado um dos textos mais significativos e emblemáticos do pensamento do Instituto de Ciências Sociais da escola de Frankfurt. Trata-se da *Dialética do esclarecimento*, na qual seus autores, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, defendem a tese de que a crença na razão e no progresso da ciência e da técnica se transformaram em instrumentos de dominação política, social e econômica. O termo “esclarecimento” remete a Kant, que o emprega para se referir a “um processo de emancipação intelectual, resultando, de um lado, da superação da ignorância e da preguiça de pensar por conta própria e, de outro lado, da crítica das prevenções inculcadas nos intelectualmente menores por seus maiores”.

A dupla de Frankfurt pretende demonstrar que o esclarecimento celebrado desde o Iluminismo do século XVIII, em vez de servir à emancipação do pensamento humano, tal como propunha Kant, acabou se constituindo como mais um instrumento de dominação. Preenchendo o vazio deixado pelos deuses no mundo moderno, a razão instrumental acaba por se tornar uma instância alienante, ocultando o triunfo da irracionalidade capitalista e sua contígua formulação fascista. Desse modo, esse “esclarecimento”, em vez de desmistificar o pensamento das massas, instaurou a razão como novo mito; em vez de levar ao caminho da civilização, conduziu o mundo desencantado a uma nova barbárie.

O terceiro capítulo dessa obra, intitulado “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, é fundamental para as discussões aqui pretendidas. Segundo esse texto, os meios de comunicação de massa se tornaram uma forma de veiculação de bens culturais, que resulta na mercantilização da cultura e na homogeneização dos gostos. Nesse sentido, Adorno e Horkheimer viram na Indústria Cultural, filha do progresso técnico, um braço poderoso dessa racionalidade falseadora, conduzindo as massas no sentido contrário à sua emancipação intelectual.

Antes de mergulhar na discussão desse capítulo, é importante que se pondere que seu conteúdo crítico tem um objetivo claro: opor-se à indústria cultural, entendendo-a como uma ferramenta maléfica de duplicação da realidade indesejada e dos valores capitalistas. Em seu ensaio “Crítica cultural e sociedade” de 1949, Adorno afirma que:

A vida se transforma em ideologia da reificação, em máscara mortuária. É por isso que a tarefa da crítica, na maioria das vezes, não é tanto sair em busca de determinados grupos de interesse aos quais devem subordinar-se os interesses culturais, mas sim decifrar quais elementos da tendência geral da sociedade se manifestam através

desses fenômenos, por meio dos quais se efetivam os interesses mais poderosos. (ADORNO & HORKHEIMER, 2002, p. 94)

O autor percebe o processo de reificação do homem moderno e como a cultura produzida por esses meios tem papel importante nesse processo. O caráter combativo de “Indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas” encontra-se respaldado na premissa de que a função do crítico é desmascarar o processo através do qual “os mais poderosos” propagam os valores que lhes são convenientes. Isso se soma ao fato de que, publicado no ano de 1947, os autores estão sob o impacto recentíssimo da Segunda Guerra Mundial, um dos massacres mais terríveis da história humana.

Pelo cinema e pelo rádio, Hitler propagou sua imagem e suas ideias, tornando-se uma das figuras históricas mais visíveis (no sentido literal) de todos os tempos. Nessa esteira, vale a menção ao filme *O triunfo da vontade* (1935), no qual a diretora Leni Riefenstahl registra o Congresso do Partido Nazista, realizado um ano antes. Muitas das imagens e discursos de Hitler que conhecemos hoje foram extraídos desse documentário, fundamental para compreensão do nazismo. Além disso, é possível ver as marchas orquestradas, caminhando perfeitamente sincronizadas e criando formas geométricas regulares. Os textos de Kracauer sobre a *ratio*, a geometrização e as *tillergirls* tornam-se ainda mais contundentes após a visualização dessas imagens.

Portanto, os recursos técnicos da indústria cultural, que já vinham sendo explorados para a consolidação do sistema capitalista, serviram também para promover o líder político que o conduziria a sua face mais autoritária e mais cruel. Não é de se admirar o esforço da dupla de Frankfurt em confrontar de modo incisivo a cultura de massas que se produz através dessa ferramenta.

Apesar disso, também é importante ressaltar que essa postura “negativa” em relação à cultura de massas, acaba perdendo de vista uma série de fatores, que não são pouco relevantes. Benjamin, sem deixar de ver os perigos desse aparato nas mãos das classes dominantes, foi enfático em apontar a possibilidade revolucionária que havia na reprodutibilidade técnica da obra de arte. Aliás, o próprio entendimento do cinema como um objeto que força os limites do que se entende por arte, seria ponto discrepante entre os autores. Afirmam Adorno e Horkheimer que:

O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhe serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer

dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 100)

O fragmento justifica o título do ensaio/ capítulo, deixando claro o caráter paradoxal de se justapor as palavras “indústria” e “cultural”. E essa indústria tem por objetivo vender distração. A primeira consequência seria que “a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança”. A falta de singularidade desses produtos reforça a tese de que não merecem o status de arte. Ainda na mesma esteira, os autores chamam a atenção para a falta de esforço intelectual que tais produtos exigem de seus espectadores, agindo no sentido contrário de seu “esclarecimento”, isto é, de sua emancipação. Especificamente sobre o cinema, afirmam:

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica, permanecendo, no entanto, livres do controle dos seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro, paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 104)

Apesar dos acertos de Adorno frente ao caráter ideológico da “indústria cultural” e ainda que descontados os excessos resultantes do esforço combativo, há de se fazer ressalvas a essa postura estritamente negativa frente à cultura de massas. A existência de uma farta produção massiva, similar, empobrecida, ideológica e alienante não pode obliterar a percepção da existência de objetos riquíssimos, que caminham exatamente no sentido contrário às posições supracitadas. Se é verdade que grande parte da produção radiofônica e cinematográfica padece desses males, é igualmente verdadeiro que as exceções constituem um corpo vigoroso, que não pode ser desconsiderado, mesmo que faça parte desse mesmo sistema mercadológico.

Aliás, a arte como produto de venda não é uma invenção moderna; tampouco, esteve desconectada dos interesses sociais de classes dominantes. Vale lembrar que o caráter normativo das belas artes sempre almejou um público específico e sempre resultou em valorização mercadológica. Além disso, desde os contos de reis, príncipes e princesas (imersos em uma atmosfera heroica) até a arte religiosa, que por vezes viabilizou didaticamente o interesse da população analfabeta pelos valores disseminados

pelo clero, a chamada “alta cultura” serviu para consolidar a sociedade de classes. O fato de Adorno ser um apreciador, exclusivamente, da alta cultura não é pouco significativo.

O argumento de que o filme atrofia a imaginação, especialmente por conduzir o espectador por um caminho previsível e fechado é de fato compreensível. Porém, sendo um produto estético complexo (conjunção de roteiro, imagem, fotografia, iluminação, corte, montagem, elementos sonoros e direção), cada cena força o espectador a estabelecer inúmeras conexões simultâneas e, ainda, imaginar outras combinações e caminhos possíveis. Está claro também que Adorno e Horkheimer referem-se a um público sem refinamento formal para a percepção desses elementos, que seriam recebidos passivamente sem nenhum crivo crítico.

Nesse sentido, seria importante contra-argumentar que mesmo um filme ruim (ou qualquer outro objeto estético) é passível de uma análise imanente que ilumine seus elementos constitutivos, ainda que no intuito de desmascarar suas intenções ideológicas. Além disso, é importante perceber que, tal como propõe Kracauer, o cinema é uma arte coletiva e também uma mercadoria. Por isso, projetam-se nele também aspirações, crenças, valores e desejos da população, que são reciprocamente alimentados pela indústria da cultura. Não olhar a cultura de massas como uma via de mão dupla, mesmo que se atribua um poder maior à esfera do produtor, é desconsiderar uma parte relevante da discussão.

Ainda que concordemos que o caráter similar dos produtos da indústria cultural contribui para alienação do espectador e sua falta de imaginação, não podemos esquecer que há um acervo enorme de filmes já em 1947 que apresentam singularidades formais e conteudísticas que os coloca nas antípodas das considerações da dupla de Frankfurt. E esses exemplos se estendem desde o cinema mudo até o filme sonoro, citado por Adorno.

A obra de George Méliès, por exemplo, é um estímulo gratificante ao exercício da imaginação. O Expressionismo de Fritz Lang, Murnau e Wiene marcaram um período importante na história do cinema na Alemanha. Eisenstein realizou cinematograficamente sua tese de que a montagem é um processo fundamental para a construção fílmica, e é dotada de caráter antialienante. O *Cidadão Kane* de Orson Welles (1941) se consagrou como um dos filmes mais importantes do século XX, pelas experiências formais que promoveu. *Sem novidades no front* (1930) se notabilizou por verbalizar o discurso antibelicista. Por fim, o humor politizado e sensível de Charlie

Chaplin atravessa do cinema mudo para o sonoro, sem perder a graça e o vigor crítico. Isso, só para citar alguns casos significativos.

Porém, sequer Chaplin escapou da “dialética negativa” adorniana. O humor é visto com desconfiança pelo crítico alemão:

A indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhe promete. [...] O triunfo sobre o belo é realizado pelo humor, pelo prazer que se sente diante das privações bem sucedidas. Ri-se pelo fato de que não há nada para se rir. [...] Na falsa sociedade, o riso golpeou a felicidade como uma doença, arrastando-a na sua totalidade insignificante. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 115-6)

O fragmento é congruente com outra máxima de Adorno e Horkheimer que afirma que “divertir-se significa estar de acordo”, pois é uma forma de fugir da dor, de não pensar seriamente nos problemas da humanidade, isto é, de tornar-se impotente. Em primeiro lugar, seria fundamental destacar que a reação do riso é reveladora de um conjunto de valores sociais que se torna visível especialmente frente ao que se ri. Uma sociedade pode ser analisada com grande sucesso a partir das situações que lhe desperta o riso. Além disso, o humor é gerado frequentemente por quebras de expectativa, que conduzem à reflexão crítica. Isso sem contar o caráter de ruptura com a autoridade do qual é dotado. O riso, tomado pelos autores apenas em sua dimensão alienante, pode ser tão revolucionário quanto a obra mais séria. Charlie Chaplin é a prova dos nove.

A luz possível

Walter Benjamin chamou atenção, incessantemente, para o equívoco de se crer em um “tempo homogêneo e vazio”, que segue de modo evolutivo em direção a um mundo melhor. Se Lukács usou a imagem dos trilhos para indicar o desvio do mundo de seu caminho adequado, Benjamin acreditava ser a hora de frear o trem do progresso e escapar de sua rota, que caminha para a intensificação da barbárie, e não no sentido contrário. O “alarme de incêndio” assinalado por Benjamin mostra a urgência de cortar o pavio que queima rumo à dinamite, ou seja, faz-se necessário saltar para fora da marcha desse falso progresso, guiado por uma razão instrumental igualmente enganosa.

Não obstante, o progresso técnico, especialmente em relação às consequentes mudanças no universo da arte, trouxe a Benjamin mais esperança que temor. Isso é o que se pode depreender de seu conhecido ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-6), no qual o autor assinala o processo de perda da aura

do objeto estético. Nesse sentido, se o valor da obra estava vinculado ao culto de sua singularidade, com a possibilidade de sua reprodução, passa a ser medido, fundamentalmente por seu valor de exposição. Essa migração conduziu a outra alteração central: se antes a obra de arte era fundada no ritual, agora passa a se fundar na política.

O disparador desse processo é a fotografia. Em primeiro lugar, esse advento retirou das mãos “as responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho”. Trata-se, evidentemente, de perceber que o século XX é também o século da imagem. Além disso, ao se destacar do caráter ritualístico da obra de arte tradicional, a reprodução técnica viabiliza a emancipação da obra de arte, induzindo o surgimento das vanguardas artísticas, que afirmaram intensamente a autonomia da obra de arte.

A própria fotografia, como o cinema e as posteriores expressões da cultura de massas, foi alvo frequente do questionamento sobre seu status de arte. Benjamin foi certo ao afirmar que, mais do que se render a essa discussão “estéril”, o fundamental era perceber como a fotografia (e, por extensão, o cinema) acabava por reconfigurar a própria natureza da arte. Desse modo, as possibilidades abertas pelo desenvolvimento da reprodutibilidade técnica forçaram a reflexão sobre os limites do conceito de arte, possibilitaram a emancipação e a autonomia da obra de arte e, ainda, reforçaram o solo político das discussões artísticas.

O entusiasmo de Benjamin com o cinema fica claro nas considerações que seguem:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas - é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 2012, p. 188)

E, ainda:

... é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo. (Ibidem, p. 194)

Benjamin compreende que o homem contemporâneo deve reconfigurar sua percepção de mundo para se adequar a um contexto onde tudo se apresenta em transformação ágil e constante. Nesse sentido, o cinema se oferece como meio mais adequado para treinar os olhos, uma vez que a pintura, por sua natureza estática e totalizante, já não reflete mais o ritmo e o aspecto fragmentário da nova realidade.

Assim, apesar de o mundo da técnica ter contribuído para a desumanização do homem, coisificado e alienado tal como o Carlitos de *Tempos Modernos* (também de 1936), é através do mesmo progresso que Chaplin pode afirmar sua humildade diante da câmera e, mais que isso, comunicá-la a seu espectador. O que se coloca em tela aqui é a própria ambiguidade da técnica, que, posta a serviço da arte, confere a ambas uma nova função – uma alteração perceptiva que abre a possibilidade de intervenção e se oferece como uma luz possível e revolucionária.

Ao aprofundar a discussão em âmbito psicossocial, Benjamin também observa como o cinema é capaz de criar “personagens do sonho coletivo”, exemplificados na figura do carro-chefe da Disney, o Mickey Mouse. O autor observa que:

Se levarmos em conta as perigosas tensões que a tecnização, com todas as suas consequências, engendrou nas massas - tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico -, perceberemos que essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes, capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso. A hilaridade coletiva representa a eclosão precoce e saudável dessa psicose de massa. A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo. Os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. (Ibidem, p. 205)

É interessante confrontar a leitura acima com a visão de Adorno sobre outro personagem da Disney. O autor, como se sabe, crítico veemente da cultura de massas, do cinema e do “culto da distração”, não economizará críticas a Chaplin e aos irmãos Marx, não só pelo produto cultural que desenvolveram, como pelo fato de estimularem o riso em situações que, para ele, não deveriam ter nenhuma graça. Sobre a Disney, afirmou, por exemplo, que “o Pato Donald mostra nos desenhos animados como os infelizes são espancados na realidade, para que os espectadores se habituem com o procedimento” .

Benjamin, na chave de leitura contrária, entende que o cinema é positivo também ao projetar “fantasias sadomasoquistas”, uma vez que, ao realizar artificialmente as “psicoses das massas”, o produto fílmico acaba por impedir seu desenvolvimento na esfera da realidade. Tomada em sua dimensão psicanalítica, a violência dos desenhos animados ou dos filmes que se apresenta de modo risível, age no sentido inverso da pulsão que a origina e que causa a identificação do público. O Pato Donald, que na década de 1940 serviu em alguns episódios para fazer propaganda antinazista, pode ser entendido como uma projeção do sonho coletivo, tal como o encantador Carlitos e o divertido Mickey Mouse.

Um exemplo famoso é o curta de animação “Der Fuehrer's Face” (“A face do Fuehrer”) de 1943, no qual o Pato Donald é oprimido pelos soldados nazistas, obrigado o tempo todo a estender a mão e saudar “Heil Hitler” e trabalha numa linha de produção de balas de canhão (com clara influência dos Tempos Modernos de Chaplin). O curta se encerra com o despertar desse pesadelo, na cama do personagem. Na cena final, o espectro na parede de alguém que faz a saudação nazista dá um susto em Donald, que depois verifica se tratar da sombra de uma miniatura da Estátua da Liberdade na janela, que será abraçada pelo personagem, aliviado, ao final.

De fato, uma leitura mais profunda levaria a perceber uma ambiguidade nesse desfecho. É evidente que há uma crítica dura ao nazismo, efetuada a partir do humor e veiculada pela cultura de massas como afirmação da liberdade. Por outro lado, é também importante indicar que a Escola de Frankfurt, em especial o trabalho de Adorno e Horkheimer, sinalizou insistentemente o vínculo entre os valores americanos que sustentam o capitalismo e a ascensão dos regimes autoritários, mostrando o nazismo como um produto do próprio sistema capitalista. Nesse sentido, é emblemático o fato de a sombra do ícone americano da liberdade projetar-se na parede como saudação nazista, apesar de o episódio conduzir a leitura para um equívoco do personagem, atormentado pela repulsa ao universo de Hitler.

O que se quer dizer é que, apesar dos inquestionáveis acertos de Adorno e Horkheimer sobre o funcionamento da “indústria cultural”, a posição negativa tomada pelos autores frente à cultura de massas faz com que, por vezes, eles percam particularidades determinantes para a compreensão da ambiguidade de seus produtos. É igualmente importante afirmar que Benjamin, longe de ser um ingênuo entusiasta da “reprodutibilidade técnica”, não deixou de observar as possibilidades regressivas do cinema e, por extensão, da cultura de massas.

Nessa esteira, o autor introduz o problema ao defender que a massa invisível exerce o controle sobre o intérprete cinematográfico. A ressalva de Benjamin se põe nos seguintes termos:

Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle. Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta por no lugar de sua consciência de classe”. (Ibidem, p. 195)

Esse argumento será desenvolvido na afirmação do interesse da “indústria cinematográfica” em iludir as massas e falsificar seu interesse original pelo cinema, que resultaria na consciência de classe e na possibilidade de intervenção. Assim, apesar de perceber que há algo de revolucionário na relação entre o intérprete, o aparelho e as massas; Benjamin também compreende a apropriação do cinema pelo sistema capitalista e como isso impede a concretização da revolução latente, na medida em que torna tudo mercadoria. Por isso, o autor defende que “a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado”.

Tempos modernos

O filme *Tempos modernos* (1936), segundo afirma sua própria abertura, conta a “história da indústria, da empresa individual – cruzada humana em busca da felicidade”. Ao fundo dessa apresentação, o grande relógio britânico se aproxima das seis horas. Há um corte para um rebanho de gado branco, que caminha apressado na direção do observador. Os menos atentos sequer perceberão que um dos integrantes do grupo destoa: tem cor negra. Outro corte sobrepõe essa imagem ao um grupo de funcionários apressados, subindo do metrô, indo em direção à fábrica. Enfim, chega-se à linha de montagem, onde a presença encantadora de Carlitos concentra todos os elementos da introdução.

É evidente que, sem perder a polissemia da palavra empresa (em inglês “enterprise”), relativa ao ato de empreender e designativa do estabelecimento que abriga um negócio, o filme de Chaplin já começa na ambiguidade central dos tempos modernos: como é difícil conseguir a felicidade em um mundo que se desumanizou em

nome da produção e do mercado. Porém, no meio do rebanho de pessoas, carentes de humanidade, uma ovelha negra dá o tom da exceção: o personagem mais famoso da história do cinema, que passará por uma cruzada em busca de uma vida feliz e confortável com sua companheira.

Tal como o camundongo Mickey de Walt Disney, Carlitos é uma projeção do sonho coletivo, e é nesse sentido que Walter Benjamin situa Charlie Chaplin como figura histórica. O vagabundo de chapéu coco e bigode tem pouca habilidade com o trabalho, é atrapalhado, vive em apuros com a lei. Não é de todo bondoso; não perde uma oportunidade de conseguir alguma vantagem ou mesmo de se vingar de um de seus perseguidores com um bom pontapé ou pancada. Mas é difícil não torcer por sua vitória, por sua fuga, por seu caminho. Diz o ditado que a astúcia é a coragem do pobre. No seu andar desengonçado e nas suas inúmeras expressões faciais, reconhecemos ali um ser que afirma, como propõe Benjamin, sua humanidade diante da câmera, um ser humano representando a si mesmo e a toda uma coletividade que está perdida no rebanho do mundo moderno.

No século XX, só uma figura histórica teve sua imagem tão visível como a de Chaplin/Carlitos: Adolf Hitler. O bigode em trapézio une, ironicamente, os dois personagens, tão diametralmente opostos. André Bazin nos chama atenção para o fato de que é o ditador alemão que toma o bigode emprestado do cineasta inglês, que já o ostentava anteriormente. A vingança de Chaplin viria, segundo afirma o crítico, com o filme *O grande ditador* (1940). Nele, o diretor/ ator interpreta dois personagens: um barbeiro judeu e o ditador Hynkel. O filme se encerra com o barbeiro, confundido com o ditador, fazendo um belo discurso ao povo da Tomânia (e aos espectadores de todo o mundo). Diz ele:

O caminho da vida pode ser o da liberdade e da beleza, porém nos extraviamos. [...] Criamos a época da velocidade, mas nos sentimos enclausurados dentro dela. A máquina, que produz abundância, tem-nos deixado em penúria. Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos; nossa inteligência, empedernidos e cruéis. Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que de máquinas, precisamos de humanidade. Mais do que de inteligência, precisamos de afeição e doçura. Sem essas virtudes, a vida será de violência e tudo será perdido.

A aviação e o rádio nos aproximou. A própria natureza dessas coisas é um apelo eloquente à bondade do homem, um apelo à fraternidade universal, a união de todos nós. Neste mesmo instante a minha voz chega a milhares de pessoas pelo mundo afora.

O mundo que saiu dos trilhos, portanto, o mundo moderno é a matéria prima do discurso. Veja-se que a ênfase recai sobre a ambiguidade do progresso técnico e da racionalidade cega. Não é a máquina em si que se constitui como um problema, mas seu uso desvirtuado. Ao falar na face regressiva do conhecimento e da inteligência, Chaplin faz coro com as considerações que Kracauer, Benjamin, Horkheimer e Adorno fizeram sobre a racionalidade falseadora, a serviço do capitalismo. Evidentemente, sua fala se situa em outro registro. Distante da complexidade conceitual dos intelectuais precitados, o discurso propõe “humanidade”, “afeição” e “doçura”.

O rádio e a aviação, ambos fartamente utilizados para guerra, são veículos possíveis da aproximação universal. Ao pensar a cultura de massas em chave exclusivamente negativa, Adorno e Horkheimer deixam de valorar o fato de que os meios de comunicação que propagam a voz de Hitler, também fazem ecoar o apelo de Chaplin. E é muito curioso que no próprio discurso da cena final, seja empregado o verbo “mistificar”, tão caro à dupla de Frankfurt:

É pela promessa de tais coisas que desalmados têm subido ao poder. Mas, só mistificam. Não cumprem o que prometem. Jamais o cumprirão. Os ditadores liberam-se, porém escravizam o povo. Lutemos agora para libertar o mundo, abater as fronteiras nacionais, dar fim à ganância, ao ódio e a prepotência. Lutemos por um mundo de razão, um mundo em que a ciência e o progresso conduzam à ventura de todos nós. Soldados, em nome da democracia, unamo-nos.

Apesar de encerrar seu discurso com a clara referência do Manifesto Comunista de Marx e Engles (porém, passado para a 1ª pessoa do plural), Chaplin, mais do que defender a revolução do proletariado (substituído aqui pelos “soldados”), levanta a bandeira de uma nova humanidade, livre de ditadores (de qualquer orientação política), de nacionalismos, de ganância, de ódio e de prepotência. Um mundo que não renegue a ciência e a tecnologia porque estas vêm sendo usadas em prol de um sistema injusto de dominação e guerra, mas que as conduzam ao benefício humano, a uma época de mais conforto e mais fartura.

Conforme se disse anteriormente, nem Chaplin escapou das críticas de Adorno e Horkheimer. Em primeiro lugar porque seu veículo é o cinema e, portanto, a indústria cultural. E também, porque Chaplin nos distrai, nos faz rir. E distrair-se é estar de acordo, segundo suas conclusões. Por isso, sequer o discurso inspirado da cena final é elogiado pela dupla de Frankfurt, que ainda afirma que a imagem da mulher loura com

cabelos ao vento nos campos de trigo no final lembra uma cena típica de propaganda nazista feita pela UFA.

Essa análise foi pouco cuidadosa. Primeiro porque os tais campos de trigo, ficam em Osterlich (paródia da Áustria), país que no filme ainda não havia sido ocupado pela Tomânia (equivalente da Alemanha) e se apresentava como um sonho de vida tranquila e segura, projetado pela personagem Hannah desde o início da narrativa. Pouco antes do discurso, a casa onde essa personagem tinha recém chegado é invadida pela truculência dos soldados e Hannah cai ao chão às lágrimas. Essa cena é cortada para a fala final, na qual se incita que o povo retome a fé na humanidade, que se negue ao desejo dos ditadores, que erga a cabeça e lute por um mundo novo. Mesmo que Chaplin tivesse feito uma cena que lembrasse propaganda nazista, o efeito antifascista ficaria reforçado e não invalidado: é mais uma vez o uso dos mesmos recursos para finalidades contrárias.

Desde o começo de *O grande ditador* há uma crítica, através do humor, da racionalidade cega que estrutura o sistema de dominação, que culminaria no nazismo. No cortejo de carro de Hynkel (alusão clara ao filme de Riefenstahl), “O pensador” de Rodin aparece no meio do caminho, fazendo a saudação nazista, o que, aliás, é profundamente emblemático. Além disso, uma série de inventores levam suas engenhocas inúteis para a avaliação do ditador e todas resultam em fracasso.

Mas a vitória maior de Chaplin sobre Hitler se dá quando percebemos que o barbeiro judeu e Adenoid Hynkel são, em algum registro, a mesma pessoa. Apesar de odiarmos o nazismo e Hitler, olhamos para o personagem e acabamos vendo Charlie Chaplin. E nos enternecemos. Rimos de um ditador que engasga com o tom da própria fala, que se atrapalha na briga de egos com Napaloni/ Mussolini, que parodia Greta Garbo dizendo “Leave me alone” pendurado na cortina, e que brinca com o globo terrestre, sonhando de modo patético que pode conquistar o mundo. Hynkel é também Carlitos. E, por isso, nos negamos a odiá-lo.

Se Hitler é sempre lembrado pelo ódio que despertou, nos seguidores e nos opositores de suas ideias, é justamente esse ódio que Chaplin dissolve em seu filme. Hitler é destruído em sua própria dimensão mítica pela ternura com a qual Chaplin o reveste. E essa operação se dá através de um meio revolucionário e expansivo: o riso. E se dá no cinema, no coração da cultura de massas.

Infelizmente, é mais fácil contar quanto milhões de pessoas foram mortas por causa de Hitler e quase impossível comensurar quantas foram salvas por Carlitos. Mas é

importante lembrar que foi, a princípio, a ideia-Hitler que matou tanta gente (e ainda mata). E foi contra essa ideia que se ergueu o cinema de Chaplin. Contra a barbárie, o cineasta ofereceu a delicadeza. Contra a racionalidade, a doçura. Chaplin devolve os olhos à vendedora de flores. É essa a luz que lança sobre a cidade, sobre o mundo moderno e sobre os tempos sombrios. As pequenas balconistas lhe são gratas.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “O curioso realista”. In: *Novos estudos Cebrap*, n 85, p5-22, nov 2009.

_____. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

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

BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Joerge Zahar Ed., 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos – o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.

_____. *Estética sin território*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Region de Murcia, 2006.

_____. *O ornamento das massas: ensaios*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

LUCÁKS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

Filmografia

City Lights (Luzes da cidade), Charles Chaplin, 1931, 87 min.

Das Kabinett des Doktor Caligari (O gabinete do Dr. Caligari), Robert Wiene, 1919, 71 min.

Modern Times (Tempos modernos), Charles Chaplin, 1936, 87 min.

The great dictator (O grande ditador), Charles Chaplin, 1940, 124 min.

Triumph des Willens (O triunfo da vontade), Leni Riefenstahl, 1935, 114 min.