

A TEORIA CRÍTICA E O CINEMA DE PROPAGANDA TOTALITÁRIA: convergências entre o Nazi- fascismo e a Indústria Cultural (e algumas palavras sobre Riefenstahl e o pós-moderno)

KURTZ, Adriana S.

Graduada em Comunicação Social - habilitação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1987); Especialização em "Teoria do Jornalismo e Comunicação de Massa" (1995) pela PUCRS.

RESUMO

O artigo reconstrói a trajetória do debate relacionado à recepção da filmografia de Leni Riefenstahl, a autora dos mais importantes filmes de propaganda hitlerista. A dimensão linear e estetizante, tomada como pólo da leitura dessa filmografia, é flagrada e criticada pela autora, num trabalho que recupera a estratégia de interpretação da cultura proposta pelos mais expressivos representantes da teoria crítica.

Palavras-chave: Indústria Cultural. Cinema. Fascismo. Estética Totalitária.

1 INTRODUÇÃO: O PODER DAS IMAGENS

Já faz parte da mitologia do cinema o relato do pânico dos primeiros espectadores diante das imagens de *"A Chegada de um Trem à Estação"*. Ninguém então seria capaz de dimensionar a fantástica transformação que o cinematógrafo representaria para o imaginário visual e simbólico do novo século. "A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica" (1985:165-96), concebida por Walter Benjamin em meados de 1930, já identifica as novas atitudes do público, realizadores e atores, transformados pelo progresso técnico e estético da invenção que se transforma em arte. O filósofo ainda apostava no potencial revolucionário das técnicas de reprodução, vendo o cinema como a típica manifestação artística do novo homem e suas formas de percepção modificadas no mundo moderno ("O filme é uma criação da coletividade").

O "medium" seria um instrumento fundamental na tarefa da politização da arte, confirmando a perda da *aura*, que inseria as formas estéticas anteriores no âmbito da tradição, do culto. A práxis tomaria este lugar: esse era o caminho para combater o fascismo, cuja estratégia consistia em estetizar a política e a guerra. O conceito ainda paradigmático de *aura* escapou à lógica de Benjamin, mostrando-se capaz não só de sobreviver ao choque provocado pelas modernas técnicas de reprodução, como cristalizando-se exatamente dentro deste novo espaço. A obra de arte burguesa cederia seu lugar, conforme apontaram Theodor Adorno e Max Horkheimer na *"Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente"* (1969), não à arte politizada pelo comunismo, mas aos produtos de uma onipresente indústria cultural.

"A Obra de Arte", entretanto, não deixa de trair uma fascinação pelo objeto sobre o qual o filósofo reflete com aguda sensibilidade. Benjamin, a exemplo de todos os homens que viveram em sua época, experimentou o poder de atração das imagens em movimento geradas pelo cinema. A *aura* que revela e esconde; que está perto e, ao mesmo tempo, distante; que deveria ser banida pela técnica, continuou a existir plenamente no universo das imagens, servindo tanto aos ideais fascistas como a

emergente "indústria do prazer" (Adorno; Horkheimer, 1985: 113-56).

Às portas do século XXI, a civilização do audiovisual vive hipnotizada por um fluxo inesgotável de imagens, retiradas do âmbito da arte e redimensionadas, pelo *culto do fato*, enquanto informação ou como prova da existência do "real" (Adorno; Horkheimer, 1985; Harvey, 1994). Estas tendem a substituir a experiência humana no mundo pela recepção individualizada de seu (hipotético) registro virtual. Assim, torna-se imperativo acompanhar as relações entre a estética (mesmo que reduzida à imagens) e a política (ainda que se afirme a "morte" das ideologias); uma preocupação implícita, como um poderoso pano de fundo, na concepção do presente trabalho.

Nosso objeto está relacionado, portanto, com o poder das imagens. Especificamente as que foram produzidas pelo cinema de propaganda totalitária do nazi-fascismo alemão, magistralmente representadas na obra da cineasta Leni Riefenstahl, que, pelo menos desde os anos 60, estaria sendo lenta e progressivamente reabilitada como uma mítica *esteta*, cuja arte nada mais fez do que buscar a harmonia e a beleza (atributos dos mais valorizados pela sociedade atual). O tema se impôs por dois motivos: a) o inusitado sucesso mundial (inclusive nos EUA, país pouco afeito a abordagens históricas e culturais estrangeiras) do documentário "Leni Riefenstahl - A Deusa Imperfeita" (Alemanha/Bélgica, 1993), de Ray Müller; e b) a insistência de uma pergunta: por que Adorno, crítico feroz da indústria hollywoodiana, manteve uma solene distância da análise do cinema propagandístico produzido pela Alemanha hitlerista? Coube a Siegfried Krakauer (1988), também integrante da "Escola de Frankfurt", a clássica investigação do cinema alemão: a estética expressionista, o realismo, a "Nova Objetividade", os filmes de propaganda e de guerra.

Partimos da hipótese de que a análise desenvolvida em "A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas" (Adorno; Horkheimer, 1985: 113-56) tem muito mais a dizer sobre a estética nazi-fascista do que se depreende num primeiro momento. Procederemos a um mapeamento dos pontos de convergência entre a natureza da representação imagética sob a Alemanha hitlerista e sob a democracia norte-americana, para mostrar que, tanto quanto Krakauer (1988), Adorno e Horkheimer (1985), ao dissecarem a dinâmica da indústria cultural, também refletiram sobre a natureza do cinema nazista. Estes pontos se constituem em elementos para uma *Teoria do Cinema Fascista*.

"Na Alemanha, a paz sepulcral da ditadura já pairava sobre os mais alegres filmes da democracia", afirmam Adorno e Horkheimer (1985: 118), ratificando o estudo de Krakauer, numa das raras referências diretas ao caso alemão. A propaganda, segundo Adorno "inimiga dos homens" (seja na versão de uma "arma de guerra", de

"modelagem das mentes" como queria Goebbels, ou como "elixir da vida" para a indústria cultural) mantém intacta sua unidade e suas características estruturais básicas. Esta leitura da "Dialética do Esclarecimento", não vê diferenças no uso político-ideológico (e na estratégia de coerção social) de filmes nazistas ou hollywoodianos: as lições deixadas pelos primeiros estão rigorosamente introjetadas na produção dos últimos. As semelhanças na construção e manipulação de estereótipos, bem como no tratamento da violência (seja ela justificada ou banalizada) comporiam as evidências desta afinidade entre os dois gêneros, para além de suas assimetrias.

2 A DEUSA PERFEITA

O que mais assinalar sobre a figura paradigmática de Riefenstahl, a talentosa e sofisticada cineasta do III Reich, incensada pelo último público, crítica e pelos festivais da época (Medalha de Ouro em Veneza), por Hollywood e pelo Führer? Há um constrangido consenso, mesmo entre seus críticos e delatores, de que "*Der Triumph des Willens*" (1935) ou "Triunfo da Vontade" (a mais visceral peça de propaganda de todos os tempos) e "*Olympia*" (1938) figuram entre os documentários mais notáveis destes cem anos de cinema. É inquietante ver como na última década deste século, uma personagem como Riefenstahl ("minha mulher alemã perfeita", segundo Adolph Hitler) volta a cena - e as telas, literalmente -, seduzindo um público crescente, com suas belas imagens ou sua excepcional biografia. Uma trajetória que ganhou destaque, certamente, por ter sido protagonizada em meio ao mais dramático período do século XX. Hitler, o nazismo, o Holocausto judeu, bem como a história da II GG (que para as gerações posteriores é essencialmente sua versão *fílmica*) jamais perderam seu poder de atração sobre o imaginário humano, especialmente hoje, quando os conflitos armados se converteram em jogos virtuais (e vice-versa).

"Uma pioneira ou uma serva do mal? Ela é ainda a maior diretora do mundo", ouve-se em *off* a narração do documentário "A Deusa Imperfeita", enquanto vemos recentes imagens sub-aquáticas feitas pela própria Riefenstahl. O filme de Müller procura cobrir os 90 anos de Berta Helene Amalie Riefenstahl, ex-bailarina que aos 20 anos já era uma das cintilantes estrelas do então promissor cinema alemão e aos 30, revolucionária, técnica e esteticamente, a realização de documentários (propagandísticos) em cinema. Ao relatar suas memórias, Leni mostra boas doses de autoritarismo: quer dirigir Müller, ensiná-lo o que fazer com a câmera e mostra-se irritada com os pedidos do cineasta ("não falo caminhando", dispara). Quase o agride fisicamente quando interrogada sobre seu primeiro filme de propaganda nazista, "*Der*

Sieg des Glaubens" (1933) ou "A Vitória da Fé", cuja autoria nega por motivos estritamente estéticos.

Seu verbo sabe ser mais ameaçador do que seu físico (ainda que de uma vitalidade surpreendente), como nestas pérolas coletadas ao longo de seu depoimento: "O filme ["Triunfo"] não era político. Fotografei os motivos tão bem quanto pude. Se era política ou verduras pouco me importa". O complemento é soberbo: "Havia filmes com mais suásticas". As convicções da esteta do Führer lembram o atualíssimo *status* de certa arte da *bricolagem* desvinculada de posturas político-ideológicas ("metanarrativas") soterradas junto à Modernidade. Ela preconiza: "... um artista não pode pensar politicamente, se se dedica totalmente ao seu trabalho", já que "arte e política são coisas diferentes. Nada têm a ver uma com a outra".

A firmeza de suas idéias dão lugar a uma ingenuidade um tanto lacônica, quando o assunto é centrado nas relações (perigosas) entre a estética e o fascismo. Insiste em que "Triunfo", é um documentário, uma "ode visual", que retrata a história - "história pura", pelo simples fato de que não há locução, o que caracterizaria um filme de propaganda. Crê que editar discursos, como os do Führer, é uma questão de técnica e não de política. "É preciso um bom início e final", intercalados "por duas ou três frases e a expressão de entusiasmo da massa", o que pode ser feito por "qualquer montador", prescreve. Ao comandar uma equipe de 120 pessoas, dezesseis cinegrafistas e trinta câmaras para rodar "O Triunfo da Vontade", deduziu que as "mensagens" do filme fossem "Paz" e "Trabalho". Talvez Riefenstahl não convença em seus depoimentos. Mas o mesmo não se pode se dizer de sua obra.

3 FASCISMO FASCINANTE

Compreender a força das imagens cinematográficas na construção simbólica do credo nazista (e na estratégia totalitária de dominação interna e externa) é, ao mesmo tempo, reavivar a lembrança do quanto a estética continua a ser o campo por excelência de propagação da mitologia, da lógica e do discurso fascista. "Eu gostaria que o filme [Triunfo] fosse feito por um artista", disse Führer à jovem cineasta. A arte afinal, tinha a "missão elevada de obrigar ao fanatismo" (Nazário, 1983: 55). Assim, sob uma certa ótica, a atenção dedicada à Riefenstahl se justifica. "A Horrível Vida Maravilhosa de LR" (subtítulo do documentário no mercado de língua inglesa), tem seu encanto próprio. Mas afinal, o que mais move as pessoas no interesse crescente por biografias como a de Leni?

Uma das possíveis respostas levou a ensaísta Susan Sontag, em meados dos anos 70, a

denunciar, no implacável ensaio "Fascinante Fascismo" (1986, p. 59-83), a absoluta coerência ideológica e propagandística no trabalho de Leni, então sob os holofotes da mídia norte-americana devido à publicação do livro de fotografias "Os Últimos Nuba", tribo de guerreiros (algo familiar?) do Sudão. Foi o início de uma polêmica doméstica. O crítico de cinema Andrew Sarris rebateu Sontag causticamente: Sergei Eisenstein, cineasta e teórico russo, realizou filmes sob encomenda de Stalin e nem por isso foi crucificado; já Leni pagara caro demais por ser "demasiadamente talentosa" (Augusto, 1996: 130-32, junho, 1996). No entanto, sabemos que Eisenstein trabalhou sob censura e Leni com recursos ilimitados. No documentário de Müller, vemos com que deslumbramento a simpática senhora revê as cenas majestosas de "Triunfo", acompanhando a música marcial com a cabeça e as mãos.

O metódico processo de "desnazificação e defesa de Riefenstahl como sacerdotisa da beleza" (Sontag, 1986: 77), feito com o auxílio da mídia, certamente pressupõe algum tipo de demanda - e ela existe. (E quem sabe, se não existisse, seria criada). Os Meios de Comunicação de Massa fascinam, diz Prokop (1986: 149-94), utilizando o mesmo mote da ensaísta norte-americana. A fascinação tem muitos sentidos e seus objetos não são verdadeiros, belos e bons nos parâmetros da Estética Clássica. São momentos muito vívidos, nem sempre positivos. Há também a fascinação (submissa) ao poder e a "simbologia de status", ressalta o frankfurtiano Prokop, ilustrando o primeiro caso com uma frase de ... Leni: *"Fascina-se o que é belo, forte, saudável, vivo. Eu procuro a harmonia. Quando a harmonia é produzida eu fico feliz"* (Prokop, 1986: 25).

O visual é "essencialmente pornográfico"; sua finalidade é o arrebatamento e a fascinação irracional, diz Fredric Jameson. O filme pornô potencializa "uma característica comum a todos os filmes", que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu (1995a: 1) numa época em que a estética impregna todos os aspectos da vida moderna. Admitindo a pós-modernidade como uma "dominante cultural", o autor detecta tentativas variadas de reinventar o estético (o Belo) ou de "voltar à arte em seu sentido tradicional". Esforços que, em geral, "caminham par a par com posições filosóficas e políticas racionárias".

Seja como um retorno ou como "emergência de um novo esteticismo" (Jameson, 1995b: 121), esse movimento estava sendo sinalizado há mais de 15 anos. "O impulso mais forte por trás da mudança de atitude em relação a Riefenstahl repousa nos novos e mais bem-sucedidos destinos da idéia de beleza" (Sontag, 1986: 67). Os ideais fascistas não apenas estão vivos (persistindo sob outras bandeiras); eles ainda "comovem muitas pessoas". Alguns exemplos: o ideal de vida como arte, o culto à

beleza, o fetichismo da coragem, a dissolução da alienação em sentimentos extáticos de comunidade, o repúdio ao intelecto, a família do homem sob a paternidade de líderes (Sontag, 1986: 76). "É um enigma para mim que uma mulher tão inteligente possa dizer tanta besteira", responderia LR em sua recente aparição nas telas.

4 A INDÚSTRIA CULTURAL E A ESTÉTICA TOTALITÁRIA

Encarado como mero produto ou como forma artística, o cinema em si não é progressista ou reacionário. Entendemos que sua natureza técnica e industrial, *enquanto processo de produção*, não o desqualifica como veículo da expressão e criatividade humanas, em que pese as posições de Adorno e Horkheimer (1985), particularmente centradas no cinema hollywoodiano clássico, seguidas por Harvey (1994), que enfoca a produção contemporânea. Importa de fato em que tipo de sociedade e de cultura, os filmes são gerados; já que não existe o *cinema* e sim inúmeros cinemas. Krakauer (1988) já dizia que os filmes de uma nação refletem (mais diretamente do que qualquer meio artístico) a sua mentalidade. Assim, as convergências entre o cinema nazista e o "democrático" residem não apenas em determinados conteúdos ou estéticas, mas na visão de mundo que as concebe: como em qualquer outro documento de cultura (ou de barbárie, diria Benjamim). "A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas" (Adorno; Horkheimer, 1985: 113-56) inicia com a denúncia do modelo da cultura da época, sob o poder absoluto do capital e do monopólio: a falsa identidade do universal e do particular.

Outrora veículo da "Idéia", a obra de arte é liquidada em nome do efeito, da *performance* e do detalhe técnico. Detalhe que, "do romantismo ao expressionismo", fora veículo do protesto contra a organização (Adorno; Horkheimer, 1985: 118). Trata-se aqui das *verdadeiras* formas artísticas. Em que pese o caráter de vanguarda do movimento expressionista (banido pelo nazismo como "arte degenerada") sua apropriação pelo cinema foi maculado por um forte tom de direita. Krakauer (1988) defendeu a tese de que a produção cinematográfica do período arcaico e no entre-guerras evidenciou uma forte manifestação psicológica de preparação e/ou aceitação fatalista da ideologia nazista. Já Nazário (1983: 43), detecta em "*Metrópolis*", obra-prima do expressionismo, uma aliança entre a arte, a alegoria e o mito (de Fritz Lang, o diretor) com a ideologia, a retórica e a propaganda (de Thea von Harbou, roteirista e mulher de Lang). Entendemos que grande parte das obras ficcionais e documentais pré-Hitler anteciparam coerentemente a produção ideológica do III Reich, podendo ser consideradas como filmes de propaganda fascista.

O cinema feito em série pela indústria cultural pretende reproduzir o mundo da percepção quotidiana; a vida não deve mais distinguir-se do filme sonoro. O "verdadeiro estilo", superado em rigor ou valor pela "tradução esteriotipada de tudo" dá lugar a estilização, na qual o "idioma tecnicamente condicionado" converte-se no "idioma da naturalidade" (Adorno; Horkheimer, 1985: 120-21). Reduzida ao estilo, o aparato cultural trai seu segredo: a obediência à hierarquia social. Registradas, mesmo em suas diferenças, as pessoas passam a pertencer à indústria cultural, uma aspiração de todos os poderes: *"Quando um opositor diz: Não passarei para o seu lado, calmamente replico: O seu filho já nos pertence... Você morrerá. Os seus descendentes, no entanto, desde já estão no novo campo. Em pouco tempo não conhecerão mais nada a não ser esta nova comunidade"* (Hitler apud Nazário, 1983: 47). O cinema foi vital na nazificação das escolas: 40 das 62 mil escolas do Reich contavam com salas de projeção. Numa pesquisa entre os colegiais da época, os temas mais apreciados eram o heroísmo, o "espírito alemão" e o patriotismo. (Nazário, 1983: 49).

Na "indústria da diversão", prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio, a demanda "ainda não foi substituída pela simples obediência", observam os autores. Até os filmes de guerra nazistas espelharam características nacionais que não poderiam ser "fabricadas" (Krakauer, 1988). O poder da indústria cultural provém "de sua identificação com a necessidade produzida, não da simples oposição a ela". Os filmes confirmam a "vitória da razão tecnológica sobre a verdade" (Adorno; Horkheimer, 1985: 128). Se eles o fazem é com o aval da civilização. No julgamento em Nuremberg, Albert Speer ressaltou:

"A ditadura de Hitler foi a primeira ditadura de um Estado industrial, uma ditadura que, para dominar seu próprio povo, serviu-se perfeitamente de todos os meios técnicos (...) A desmedida de seus crimes poderia se explicar pelo fato de que, para cometê-los, Hitler soube servir-se primeiro dos meios oferecidos pela técnica" (Virilio, 1993: 127).

"O cinema foi um destes meios", complementa Virilio.

5 PRAZER E VIOLÊNCIA NA INDÚSTRIA DA DIVERSÃO

Na dinâmica desta indústria, a quantidade da diversão organizada converte-se na qualidade da crueldade organizada. O prazer na violência contra a personagem torna-se violência contra o espectador, caso dos filmes animados (que poderíamos estender aos filmes de propaganda). A aproximação entre a indústria cultural e o caso nazista é inevitável: o prazer na violência é uma característica tradicionalmente fascista. O

próprio Hitler já foi comparado a um todo-poderoso diretor de cinema, presidindo um espetáculo de proporções mundiais. "Uma das astúcias do filme [*Hitler, um Filme da Alemanha*, de Syberberg] é fazer de Hitler, que nunca visitou o front e via a guerra todas as noites através dos filmes de atualidades, uma espécie de cineasta" (Sontag, 1986: 107). Na II GG, conclui Virilio, o poder real passa a dividir-se entre "a logística das imagens e sons e os gabinetes de guerra e propaganda". Ditadores como o Führer já não governavam, mas "comportavam-se como diretores" (1993: 126).

Numa das raras observações condescendentes ao cinema, os autores da "Dialética do Esclarecimento" admitem que "*O Grande Ditador*", de Chaplin, enfocara um ponto essencial: a semelhança entre o barbeiro do gueto e o ditador. Afinal, o líder representa "menos o pai do que a projeção coletiva e desmesuradamente aumentada do ego impotente de cada indivíduo". Desta forma, eles se convertem no que sempre foram durante toda a era burguesa: "atores representando o papel de líderes" (Adorno e Horkheimer, 1985: 220-1). Diretores de cinema ou autores? Os clones do poder fascista se pretendem artistas. A política é a "mais elevada e mais compreensiva de todas as artes (...) e nós, que formulamos a nova política alemã nos sentimos como artistas" (Sontag, 1986: 73).

E o que dizer das outras formas de prazer? O cinema logra seus consumidores quanto à satisfação que está continuamente a lhes prometer (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 130-131). A exposição dos objetos do desejo apenas excita o prazer preliminar "que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo". A indústria cultural, puritana e pornográfica, não sublima como a arte. Ela reprime. Se tudo gira em torno do coito, nesta indústria do erotismo, é justamente porque este nunca deve ter lugar. Os líderes fascistas também tinham sua predileção por metáforas sexuais. Hitler considerava a liderança como domínio sexual das massas "femininas" - como estupro. Movimentos de direita, ainda que repressivos e puritanos (como a indústria cultural), têm uma aparência erótica, o que explica a atual erotização de símbolos nazistas. Existe, pois, uma "ligação natural" entre o sadomasoquismo e o fascismo. (Sontag, 1986: 81).

Sob a indústria cultural divertir-se significa estar de acordo, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A pergunta retórica: "*Mas o que é que as pessoas querem?*" parece dirigir-se a pessoas pensantes, quando sua missão é desacostumá-las de sua objetividade. A subjetividade é, de fato, uma das primeiras vítimas dos regimes totalitários e a retórica (aliada à propaganda) um de seus principais instrumentos. Em 1943, Goebbels dirige-se à sociedade alemã: "*Os ingleses pretendem que o povo alemão prefira a capitulação à guerra total; eu lhes pergunto, vocês*

querem a guerra total? Vocês ainda a querem mais total, mais radical do que podemos imaginá-la hoje?" Sob a previsível aprovação, o Ministro da Propaganda decreta: *"Que a tempestade se inicie"*. (Virilio, 1993: 133).

Como o nazismo de fato já o fizera, a indústria cultural "realizou maldosamente o homem como ser genérico": cada um é "mero exemplar", indivíduo absolutamente substituível (Adorno; Horkheimer, 1985: 136-7). Regra aplicada magistralmente a todos os não-Arianos, "únicos fundadores de uma humanidade superior" e "tipo primitivo daquilo que entendemos por homem" (Hitler apud Schilling, 1988: 44-5), mas também aos fracos ou doentes da raça eleita. O Führer foi, sobretudo, "uma síntese do pensamento reacionário europeu" (Schilling, 1988: 30) e os filmes do período pré-nazista o atestam. Segundo a UFA, "Os Caminhos para a Força e a Beleza" (1925), promovia, através da ginástica e do esporte, nada menos que a "regeneração da raça humana" (Krakauer, 1988: 169). Adorno e Horkheimer dizem: "Belo é tudo o que a câmara reproduza" (sob o império da estereotipia). A UFA, divulgando seus *Kulturfilm* (documentários), afirmava: "O mundo é lindo; seu espelho é o Kulturfilm" (apud Krakauer, 1988: 168).

6 O TRÁGICO E O DESTINO: ARTE E COTIDIANO

Mas a ideologia oca da indústria da cultura sabe consolar seus indivíduos. Ela não descuida de um tipo de previdência social. Formalmente garantida, a liberdade anula-se no aparato de controle social atomizado em instituições e relações. Os outsiders do sistema serão representados no cinema como vilões; são culpados de não integrarem este Estado do bem-estar social. A pobreza é suspeita: os desassistidos não serão jogados nos "campos da morte", mas em slums. A pilhéria da Alemanha nazista (ninguém deve sentir fome ou frio; quem sentir vai para o campo de concentração) poderia brilhar como uma máxima sobre todos os portais da indústria cultural (Adorno; Horkheimer, 1985: 140).

A sociedade total registra e planeja o sofrimento que é incapaz de extinguir; a cultura de massas faz o mesmo com o trágico, tomado em empréstimo à arte para prover com o necessário realismo a reprodução da vida. Calculado e aceito, o trágico torna-se o sucedâneo da profundidade há muito abolida. Impregnada com o sofrimento, a *realidade reduplicada* parece ser grandiosa, magnífica, poderosa: ela assume o *aspecto do destino*, fazendo do cinema uma instituição de aperfeiçoamento moral (Adorno; Horkheimer, 1985: 142-43). O destino também foi um dos grandes temas do expressionismo "fascista" do cinema. A imaginação da época recorreu ao fatalismo,

pressionada pela ausência de saídas entre a "anarquia" e o "regime tirânico". Decretada por um Destino inexorável, a destruição não era mero acidente, mas "um majestoso acontecimento": ela tinha grandeza (Krakauer, 1988: 108-16). "A sociedade é uma sociedade de desesperados e, por isso mesmo, a presa de bandidos", dizem os autores da "Dialética do Esclarecimento" sobre o capitalismo.

O "milagre da interação, o permanente ato de graça da autoridade em acolher o desamparado (...) tudo isso significa o fascismo". (Adorno; Horkheimer, 1985: 144) Impera na sociedade industrial uma pseudo-individualidade: o burguês cuja vida se divide "entre o negócio e a vida privada", esta dividida entre a esfera da representação e a intimidade (dividida entre um casamento burocrático ou o "amargo consolo de estar completamente sozinho, rompido consigo e com todos") *já é virtualmente o nazista que ao mesmo tempo se deixa entusiasmar e se põe a praguejar*, ou o habitante da metrópole que só concebe a amizade com o contato social de pessoas que não se tocam intimamente. No pseudomercado capitalista, a repetição mecânica do mesmo produto cultural é a repetição do mesmo slogan propagandístico; a técnica converte-se em procedimento de manipulação humana. As palavras, signos destituídos de qualidade, não mais significam. A repetição cega de "palavras designadas liga a publicidade à palavra de ordem totalitária". Enfim, a liberdade de escolha da ideologia, "que reflete sempre a coerção econômica", revela-se em todos os setores como a *liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa*. (Adorno; Horkheimer, 1985: 145-56).

7 CONCLUSÃO

Não cabe à Arte agir "quando o saber desampara o homem", conforme sonhara Schelling (apud Adorno, 1985: 32): o mundo burguês raramente lhe outorgou tal confiança. A limitação do saber, quando se dá, abre espaços para a fé (dependente do saber e obediente a uma palavra não sagrada). O fanatismo é a marca de sua inverdade. "O paradoxo da fé acaba por degenerar no embuste, no mito do século vinte"; sua racionalidade descamba "na cerimônia organizada" sob o controle dos esclarecidos que dirigem a sociedade rumo à "barbárie" (Adorno; Horkheimer, 1985: 33). A liberdade é inseparável do pensamento esclarecedor, mas este regrediu à mitologia. Se a razão iluminista continha as dimensões emancipatória e instrumental, a sociedade burguesa fez uma clara opção pela última. O esclarecimento converte-se, "a serviço do presente, na total mistificação das massas" (Adorno; Horkheimer, 1985: 52).

Totalitário, o esclarecimento mitologizado comporta-se com as coisas tal como o ditador com os seres: conhece-os na medida em que pode manipulá-los. Eis a

prerrogativa desta civilização esclarecida: a "confiança inabalável na possibilidade de dominar o mundo" (Freud apud Adorno, 1994: 24-5), compartilhada pelo Führer. Já dizia Benjamin que a estratégia fascista diante das massas resulta na estetização da vida política (fenômeno contemporâneo amplamente constatável). A vivência da "própria destruição como um prazer estético de primeira ordem" (Benjamin, 1985: 165-96) foi magistralmente encenada pela Alemanha nazista.

Acreditamos ter levantado os pontos convergentes entre a natureza do cinema capitalista "democrático" e da versão totalitária nazi-fascista, elementos que podem constituir-se numa Teoria do Cinema Fascista. Muito mais evidente, no entanto, é a conclusão de que a chamada *Pós-Modernidade* e a aceitação indiscriminada de seu discurso e "pressupostos", passa a ser o mais efetivo "fermento" para o recrudescimento de visões sócio-culturais, políticas e econômicas de caráter reacionário, totalitário ou (neo) fascista. A obra de Leni Riefenstahl, ao ganhar destaque nos anos 90, revela muito sobre a nossa *civilização da imagem*. O ideário de beleza e harmonia perseguido pela esteta do III Reich, continua a ter sua demanda, fascinando (na sociedade midiática) as "pessoas comuns", que esperam viver momentos serenamente evasivos ou emoções intensas. "A Deusa Imperfeita" é a encarnação irretocável de uma postura estetizante; vale dizer, fascista. A apropriação retrógrada da pós-modernidade, em sua faceta mais exposta, reedita a apologia do "Belo" (forte, saudável, vivo, diria LR) e a falácia da desvinculação entre a estética e a política (que, entrelaçada com o poder econômico, determina a trajetória da arte e suas obras). Cinicamente, os arautos do pós-moderno festejam a substituição da ética pela estética, versão fim de século para o mais radical fenômeno de massas do século XX, responsável pela crise que pareceu obliterar a razão humana: o fascismo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CINEMA: pacto com o diabo. **Veja**, São Paulo, p. 130-132, junho, 1996.
- HARVEY, David. **Condições pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1994.
- JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995a.
- JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem: teorias do Pós-Moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995b.
- KRAKAUER, Siegfried. **De Caligaria a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v.1, n.1, p. 1-13, janeiro/ junho 1997.

KURTZ, Adriana S.

Janeiro: Zahar, 1988.

NAZÁRIO, Luís. **De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão**. São Paulo: Global Editora, 1983.

PROKOP, Dieter. **Fascinação e tédio na comunicação: produtos de monopólio e consciência**. In: Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1986.

SCHILLING, Voltaire. **O nazismo: breve história ilustrada**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESU/PROEDI, 1988.

SONTAG, Susan. **Fascinante Fascismo**. In: **Sob o signo de Saturno**. Porto Alegre: LP&M, 1986.

SONTAG, Susan. **Hitler de Syberberg**. In: **Sob o Signo de Saturno**. Porto Alegre: LP&M, 1986.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Página Aberta, 1993.

Copyright (c) 1997 Autor(es) / Copyright (c) 1997 The author(s)
The copyright of works published in this journal belong to the
authors, and the right of first publication is conceded to the journal.
Due to the journal being of open access, the articles are of free use in
research, educational and non-commercial activities.

