

O GRANDE DITADOR E O ARTISTA MAIOR DOS TEMPOS MODERNOS

Adriana Schryver KURTZ
Professora na Faculdade de
Comunicação Social de ESPM-RS

RESUMO

O presente ensaio resgata o filme de Charles Chaplin, O Grande Ditador (1940), refletindo sobre a influência da cinematografia de Leni Riefenstahl - a cineasta preferida de Adolf Hitler - no cinema mundial, desde os conturbados anos 30 e 40 até os dias atuais, quando o cinema hollywoodiano volta a fazer, com Tropas Estelares (1997), de Paul Verhoeven, explícitas referências ao O Triunfo da Vontade (1936), obra máxima da propaganda nazista.

Palavras-chave: Cinema. Ideologia. Propaganda.

ABSTRACT

The present essay recovers Charles Chaplin's movie "O Grande Ditador" (1940) pondering over Leni Riefenstahl's cinematographical influence on the international cinema. Such influence goes back to the troubled thirties and forties extending to our times, when the hollywoodian movie - such as Paul Verhoeven's "Tropas Estelares" (1997) openly refers to the "O Triunfo da Vontade" (1936) the most famous Nazi propaganda. Leni Riefenstahl was Adolf Hitler's favorite movie producer.

Key-words: Movies. Ideology. Advertisement.

1. Amaram os filmes e o cinema....

Theodor Adorno, que tão poucas concessões fez ao cinema comercial norte-americano, notaria, a respeito de **The Great Dictator** (1940), numa das notas e esboços de **A Dialética do Esclarecimento**: “o filme de Chaplin tocou pelo menos um ponto essencial, mostrando a semelhança entre o barbeiro do gueto e o ditador”. Afinal, os líderes contemporâneos ao grande filósofo frankfurtiano haviam se tornado “o que sempre foram um pouco durante toda a época burguesa: atores representando o papel de líderes” (Adorno; Horkheimer, 1985:221). Adorno não fez justiça a uma das obras primas do mais genial *self-made-man* da história do cinema. De fato, **O Grande Ditador** - como acontece com todas as grandes obras - evoca e ilustra inúmeros (e inusitados) aspectos não apenas daquele a quem Susan Sontag chamaria de “o tema do século XX por excelência”. O filme levanta questões pertinentes à própria natureza desse que foi o mais horripilante fenômeno de massas deste século: o nazismo alemão, sua guerra planetária e o holocausto judeu¹.

Por ironia, o cidadão inglês Charles Spencer Chaplin e o austríaco Adolf Hitler iriam compartilhar algumas características relevantes. Eles nasceriam no mesmo ano de 1889. Ambos, à sua maneira, acalentariam pretensões artísticas e, por fim, imprimiriam sua marca à história do século XX. Amaram os filmes e o cinema e, de forma particular, ajudaram a escrever a história do *medium* que, surgido em 1895, se transformaria na mais típica - e poderosa - manifestação artística e cultural do século. Como se não bastassem essas coincidências, a semelhança física e o poder carismático de Chaplin e Hitler eram evidentes. Um detalhe crucial do rosto inesquecível de *Carlitos*, o bigodinho ridículo, lembraria o ditador germânico. Conta a lenda que as palavras do diretor e roteirista norte-americano Garson Kanin foram decisivas para que Chaplin superasse as dúvidas (de fato, as resistências - sobretudo políticas) quanto à realização de **O Grande Ditador**². “Em certa época, na história da humanidade, o pior vilão e o maior comediante conhecidos se parecem um ao outro” teria dito Kanin. “Não é preciso decidir coisa alguma sobre esse filme: tudo já está decidido. É inevitável” (apud Gomes Jr., 1997:16). De sua parte, Chaplin escreveria num artigo publicado pouco antes da estréia de seu filme:

O grande ditador poderia ser o título de uma comédia, de uma tragédia ou de um drama; eu quis fazer um coquetel de todos esses gêneros e traçar um perfil, ao mesmo tempo grotesco e sinistro, de um homem que

O grande ditador e o artista miór dos tempos modernos

acreditava ser um super-herói e pensava que a sua opinião e a sua palavra eram as únicas com valor (apud Gomes Jr, ibidem: 16-17).

Chaplin e Hitler compartilharam, ainda, cada um a seu modo, é verdade, uma admiração pela obra da atriz e cineasta alemã Leni Riefenstahl, a autora “maldita” de dois dos mais conhecidos filmes de propaganda deste século: **O Triunfo da Vontade** (1936) e **Olympia** (1937). É sabido que **O Grande Ditador** (1940) deve parte de sua concepção visual ao mais célebre desses “documentários” – como insiste em chamá-los sua diretora. Qualquer um que tenha assistido a **Triunfo** reconhecerá, sem sombra de dúvida, a matriz inspiradora de **O Grande Ditador**, especialmente nas cenas que reúnem o líder e “sua” massa: lá está a vigorosa harmonia estética imprimida pela cineasta alemã ao cenário ritualístico nazista em Nuremberg.

Essa não seria a única citação que o gênio do cinema mudo faria à obra daquela que foi chamada, pelo próprio *Führer*, de “minha mulher alemã perfeita”. Segundo Román Gubern, que assina a introdução das **Memórias** de Riefenstahl publicadas em Barcelona, Charles Chaplin enviaria um telegrama cumprimentando a atriz (então, uma promissora novata em seu filme de estréia) pela realização de **A Luz Azul** (1932). Ainda encantado com a obra inaugural da cineasta alemã, Chaplin vestirá sua terceira mulher, a atriz Paulette Goddard, em **Tempos Modernos** (1936), tal qual a personagem *Junta*, protagonista e heroína interpretada por Leni no mesmo **A Luz Azul**. O genial criador de Carlitos (o *clown* mais popular de toda a história do cinema que, ironicamente, faria sua última aparição nas telas em **O Grande Ditador**) não será - é bom que se note - o único nome relevante na longa lista que Leni Riefenstahl não cansa de trazer a público³.

A admiração de Charles Chaplin por Leni Riefenstahl (e a inequívoca marca da cineasta alemã no registro imagético de **O Grande Ditador**) não deixa de evocar outras sugestivas - e irônicas - relações, ainda que involuntárias, entre a arte do cinema e a conturbada política da época, marcada pela crescente propagação do fascismo. O vagabundo Carlitos já havia atacado, (sempre) a seu modo, a mística da guerra com **Ombro Armas** ou **Carlitos nas Trincheiras** (1918): mesmo tendo sido a comédia preferida dos soldados americanos na Primeira Grande Guerra; mesmo tendo mostrado “um herói tão heróico que, sozinho, obtém a vitória para os aliados” (Fassoni apud Labaki, 1995:34), o filme não deixou de ser, como afirma Georges Sadoul, uma ousada e violenta sátira do conflito imperialista⁴.

Adriana Schryver KURTZ

Em Ombro Armas, a ilusão do vagabundo é a maior mentira da sociedade burguesa, a mentira de que a guerra é heróica e moralmente justificável... Todo o filme é uma fantasia irônica na qual o vagabundo procura desajeitadamente fazer o que dele se espera, dando sua contribuição pessoal para a matança em larga escala (idem).

Lembremos uma das tantas cenas tornadas clássicas na filmografia de Charles Spencer Chaplin - a que encerra **Tempos Modernos**. O operário Carlitos, depois de enfrentar a desventura de ser uma indefesa cobaia da (in)eficiência da tecnologia moderna, recolhe uma bandeira vermelha caída de um caminhão. Enquanto hasteia a bandeira para o alto (tentando, inocentemente, devolvê-la), um grupo de grevistas começa a segui-lo, fazendo do vagabundo o - sem dúvida involuntário - "líder" do movimento. Essa cena foi expressiva o bastante para que a Itália de Mussolini/*Napaloni* e a Alemanha de Hitler/*Hynkel* e Goebbels/*Garbistsch* - mais do que os críticos europeus que viram coloração "comunizante" na obra - proibissem a exibição do filme. Daí não causar estranheza que a mais honrosa (se é possível assim dizê-lo) citação angariada pelo cinema de propaganda nazista tenha sido varrida das telas germânicas e itálicas. O **Grande Ditador**, e sua clara "homenagem" ao **Triunfo** de Leni Riefenstahl, não seria apreciado pelo público que, massivamente, ajudava a concretizar o fascismo e o Nacional-Socialismo.

2. Nua e brutal como um cano de chumbo

Chaplin foi, certamente, o mais célebre cineasta (e provavelmente o primeiro) a utilizar o material da cineasta preferida do *Führer*, embora não tenha sido o único. Durante a Segunda Grande Guerra, e no período imediatamente posterior, o cinema (em especial o de propaganda ideológica) fez um significativo uso - diríamos hoje "politicamente correto" - das imagens que levaram o culto de Hitler à sua expressão estética máxima. Tais filmes utilizaram diretamente cenas tomadas pela própria cineasta, buscando, segundo Furhammar e Isaksson, um "resultado exatamente oposto" ao que chamaram de "sedutora magia do nazismo". **Why We Fight** (1924), série de documentários liderados por Frank Capra, Anatole Litvak e Antony Veiller, **These are the Men**, ou **Eis os Homens**, **Nuit et Brouillard**, ou **Noite e Nevoeiro** (1955), de Alain Resnais, **Mein Kampf**, ou **Minha Luta** (1959), de Erwin Leiser, e **Obyknovenni Fashism**, ou **O Fascismo Comum** (1965), de Mikhail Romm, teriam se apropriado das típicas imagens das colunas em marcha e de suas linhas rígidas para sugerir "um terror maquinal". Em **Germany Calling**, ou **Fala a Alemanha**, (Inglaterra/

O grande ditador e o artista mior dos tempos modernos

1940), de Charles Ridley, tais registros comporiam “um ballet grotesco” (Furhammar & Isaksson, 1976:97).

Não é de admirar que a obra de contrapropaganda nazista mais lembrada seja justamente a série de Frank Capra, **Why We Fight** (1942-1945). Capra deixou a ilha da fantasia hollywoodiana para alistar-se voluntariamente no exército norte-americano. Quando assistiu ao filme que imortalizara o Congresso do Partido Nacional-Socialista em Nuremberg, o cineasta deu-se conta de que “um rasgo genial” animava aquela obra, embora “horripilante”. Ele percebeu em **Triunfo** a força de uma mensagem tão “nua e brutal como um cano de chumbo” (apud Kurz, 18 maio 1997:3). Daí que os seus filmes buscavam utilizar “o filme dos inimigos a fim de pôr em evidência suas metas escravistas” (ibidem). Mas quais seriam as afinidades entre os dois cineastas-propagandistas?

Segundo Robert Kurz, um dos méritos de Capra era o seu “olho para o detalhe”, para a exatidão. “Obviamente esse olho para o detalhe tem uma dimensão técnica”, observa o sociólogo alemão. Pois o domínio da técnica foi às marcas inconfundível de Riefenstahl. Para registrar suas belas (mas desumanizadas) imagens, a cineasta berlinense levou a utilização da técnica às últimas conseqüências, chegando a desempenhar um papel pioneiro no próprio desenvolvimento da linguagem cinematográfica da época. Além de partilharem sugestivas afinidades - ainda que em fronts inimigos - as trajetórias profissionais de Capra e Riefenstahl evidenciam uma semelhança nada desprezível no período pós-guerra: as duas carreiras entraram em franco declínio. Só que a Capra foi permitido realizar filmes (ainda que fracassados), enquanto a carreira de Leni era virtualmente boicotada (a cineasta conseguiria apenas concluir a derradeira obra, **Tiefland**, cujas filmagens já estavam praticamente finalizadas).

Ao contrário do cineasta norte-americano, Riefenstahl pagou caro pela notoriedade alcançada com seus filmes e - de forma adicional, ainda que não necessariamente secundária - com a boataria que, desde sua época de glórias junto ao Terceiro Reich, girava em torno de um romance com o *Führer* (De qualquer forma, talvez o problema maior tenha sido de outra ordem: Leni estava do lado daqueles que perderam a guerra). Durante um longo período, a cineasta colheu frutos amargos: foi presa pelos americanos e, posteriormente, pelos franceses, enfrentando situações um tanto insólitas⁵.

Conforme relata em seu livro biográfico, seus bens ficariam embargados por longos anos; suas propriedades confiscadas; os negativos originais de seus filmes perdidos, retidos pelos governos dos países vitoriosos ou vendidos ilegalmente a colecionadores particulares; já os direitos de distribuição de filmes

comercializados internacionalmente e os ingressos do exterior, desde o início de sua meteórica carreira, poucas vezes chegaram a seu destino.

O chamado processo de desnazificação começaria com um primeiro julgamento em dezembro de 1948. Não havendo comprovação de que Riefenstahl ocupara cargos políticos ou fora membro do partido nazista, foi considerada integrante do grupo “não afetado pela lei”. O governo militar francês recorreria e, no ano seguinte, perderia uma vez mais: a primeira sentença é confirmada. Os franceses vão recorrer uma segunda vez: Riefenstahl acabaria sendo considerada simpatizante do partido nazista, ainda que não tivesse pertencido ao mesmo.

A seguir viriam vários processos contra revistas internacionais que não cansavam de promover matérias sensacionalistas envolvendo o nome da cineasta⁶. Essas publicações, conta Leni em suas **Memórias**, sistematicamente tumultuaram ou abortaram diversas tentativas de ver seus filmes já consagrados (como **A Luz Azul**) exibidos comercialmente na Europa, bem como em produzir e/ou dirigir novos projetos cinematográficos. Ainda que lutasse obstinadamente para trabalhar com o cinema, as portas iam pouco a pouco se fechando: e a cineasta preferida de Hitler iria amargar um progressivo obscurantismo internacional.

3. O tapa de luvas de uma deusa (im)perfeita

O acordo mais ou menos tácito de apagar a incômoda obra de Leni da memória histórica e do cenário estético da cinematografia mundial surtiu resultados. Seus mais brilhantes filmes de propaganda, **Triunfo** e **Olympia**, permaneceram inacessíveis ao público, durante décadas, em vários países (entre os quais o Brasil). A cineasta desistiu de seus projetos cinematográficos, parecendo - quem sabe pela primeira vez - não corresponder à sua fama de obstinada. Leni provavelmente cansou-se... ou fez uma retirada estratégica. Seja qual for o verdadeiro impulso por trás de sua atitude, ela inauguraria uma nova fase em sua vida com a viagem para a África, os longos meses de convívio com os Nuba no Sudão e a (re)descoberta da arte fotográfica⁷. Se o mundo não queria saber de seus filmes (ou sobretudo de sua propaganda ideológica), Riefenstahl, como num refinadíssimo tapa de luvas, ofereceria a beleza estética de suas fotografias⁸.

Filmando ou fazendo belíssimas fotos (sempre de guerreiros, sejam soldados arianos ou tribos africanas) a aparição insistente de Riefenstahl - sobretudo depois do documentário **Leni Riefenstahl. A Deusa Imperfeita** (1993) de

O grande ditador e o artista miór dos tempos modernos

Ray Müller - traz à tona uma discussão fundamental acerca do papel da arte e a responsabilidade do artista em seu tempo. O fato é que, passados mais de cinquenta anos do final da II Grande Guerra, o cinema da diretora preferida de Hitler ainda suscita embaraçosas questões.

...el caso de Leni Riefenstahl plantea brutalmente y de modo radical la cuestión de la autonomía estética del arte, su autosuficiencia formal, más allá de sus eventuales perversos contenidos o de sus propuestas éticas. Las mejores obras de la autora proclamarían así que la excelencia estética es una categoría aislable de la excelencia ideológica. Leni Riefenstahl se alinea así junto a artistas como Céline, Drieu de la Rochelle o Ezra Pound, cuya adscripción ideológica no dañó la integridad estética de su obra. Y, de un modo más radical todavía, obliga a admitir que el mal puede generar sus propias obras maestras, susceptibles de gratificar incluso a quienes rechazan su contenido ideológico... (Gubern, in: Riefenstahl, 1991: 09).

Sabe-se que na época do lançamento de **O Grande Ditador** não seria tão simples isolar - sem cerimônia - a “excelência” estética da ideológica. Para além de todos as pressões políticas da época, o próprio Chaplin reconheceria esse fato quando afirmou que se ele (e o mundo) tivesse conhecimento das atrocidades cometidas nos campos de concentração alemães, não teria podido realizar o filme, pois segundo suas palavras, “não seria capaz de brincar com a demência homicida dos nazistas” (apud Gomes Jr., 1997:24). O maior comediante da história do cinema tinha seus princípios, suas posições políticas e seus pudores⁹, ao contrário da jovem cineasta, cuja obra servira de inspiração para compor visualmente as cenas de Hynkel junto à sua “comunidade do povo”.

Como que para ilustrar, de forma mais expressiva, a polêmica que Riefenstahl detonou ao romper, finalmente, com todos os esforços (ou as omissões) para que seu nome continuasse no obscurantismo, a década de 90 se encheria com uma outra citação inequívoca de sua obra máxima. O tipo de “representação” de uma comunidade de pares idealizada pelo nazismo e rigorosamente encenada em Nuremberg, no ano de 1934, foi retomada nas cenas inaugurais de **Tropas Estelares** (1997), de Paul Verhoeven. O espírito de comunhão dos belos guerreiros fotografados por Leni é revivido pelos também belos - ainda que um tanto imbecis - (anti)heróis desse filme que é a mais recente citação de **O Triunfo da Vontade**.

Trata-se, é verdade, de uma queda vertiginosa se pensarmos na importância, na qualidade e na eterna atualidade da obra de Chaplin. Mas por outro

lado, eis uma amostra digna da espécie de cinematografia industrial e comercialmente hegemônica de nossa contemporaneidade. Não convém subestimarmos a significação de um gesto tão eloqüente quanto o de citar o **Triunfo** de Leni Riefenstahl. **Tropas Estelares** é tão precisamente revelador de nosso final de década - e de século - quanto **O Grande Ditador** o foi da dramática passagem dos anos 30 aos anos 40.

Chaplin nos legou uma comédia dramática em preto e branco, que relutantemente abria mão das convenções - algumas, mas não necessariamente as mais importantes - do recém-“obsoleto” cinema mudo. Foi enorme o impacto da longa fala ao final do filme, mas a imagem que fica é, sem dúvida, do ditador brincando com o globo - “seu mundo”. Verhoeven nos brinda com uma ficção científica típica do cinema de espetáculo e de entretenimento dos grandes estúdios - com um orçamento milionário e a exuberante amostra de tecnologia, efeitos especiais e recursos computadorizados de última geração, condimentada pela mais pura ideologia reacionária - para não dizer fascista¹⁰. Em comum, o fato de ambos serem rigorosamente representativos de sua época. Nesse sentido, e apenas nesse, **Tropas Estelares** pode equiparar-se a uma das obras-primas do gênio maior das imagens em movimento.

Diferenças abissais à parte, **O Grande Ditador** (1940) e **Tropas Estelares** (1997) nos sugerem que apenas a “espécie de beleza imperecível” (o termo é de Sontag) da esteta e aventureira do Terceiro Reich envelheceu. O mito Leni Riefenstahl não apenas exhibe sua resistência à passagem do tempo: derrotando a batalha surda contra o obscurantismo de sua obra, mostra-se rejuvenescida e com novo fôlego. Pois esses documentos filmicos, “monumentos de cultura e barbárie”, como diria Walter Benjamin¹¹ nos relembram o poder das imagens da cineasta a quem o *Führer* incumbiu de expressar - artisticamente - a força de seu movimento.

NOTAS

- ⁽¹⁾ Vale registrar um único exemplo: as cenas iniciais do filme, quando o barbeiro judeu, soldado do exército alemão, se debate com as falhas da tecnologia armamentista alemã (o gigantesco - e fático - canhão é incapaz de lançar os projéteis, que caem aos pés da máquina). Ainda que referentes à I Grande Guerra, as cenas ilustram por antecipação uma das fragilidades típicas do que Jeffrey Herf (1990) chamará de “modernismo reacionário”. Nas palavras de Herf: “La aceptación irracionalista de la tecnología, formulada por los modernistas reaccionarios, contribuyó a la combinación de una innovación técnica deficiente y un cálculo estratégico errado que caracterizó al Tercer Reich” (1990:393-394). É inevitável pensarmos nos patéticos esforços finais nazistas para o desenvolvimento dos foguetes que arrancariam, na retórica de Goebbels, “la victoria de las garras de la derrota” (apud Herf, *ibidem*:409).
- ⁽²⁾ Chaplin trabalhou nesse roteiro desde 1938, tentando manter sua história em silêncio para evitar pressões políticas e profissionais. O vazamento do projeto resultaria em críticas dos jornais de direita - como os de

O grande ditador e o artista miór dos tempos modernos

- William “*Cidadão Kane*” Hearst -, protestos do embaixador alemão nos EUA e ameaças de grupos pró-nazistas. A concepção do impagável Adenoid Hynkel custou-lhe dois anos de intensa observação dos registros cinematográficos de Hitler.
- ⁽³⁾ O ecletismo desta listagem dá a dimensão da polémica em torno desta que para muitos deveria ser considerada (como diz a locutora de **A Deusa Imperfeita**) “a maior diretora do mundo”. Charles Chaplin, Rainer Werner Fassbinder, Hans-Jürgen Syberberg, Francis Ford Coppola, Abel Gance, G.W. Pabst, Josef von Sternberg, Walt Disney, Bela Balazs, Henri Langlois, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Jean Cocteau, Stalin e Mussolini são os nomes ressaltados pelas **Memórias** da cineasta (1991).
- ⁽⁴⁾ Devido a **Shoulder Arms**, o lendário Cecil B. De Mille advertira: “É perigoso numa época como esta querer fazer graça à custa da guerra” (apud Fassoni, 1995:35). Por sorte, o genial criador do *vagabundo* ignorou o conselho uma vez mais, para rodar **O Grande Ditador** (de qualquer forma, a história subsequente mostrou que De Mille tinha razão).
- ⁽⁵⁾ Tão logo é conhecido o suicídio de Hitler, começariam as retaliações. Uma conhecida a quem livrara da prisão da Gestapo - por suas influentes amizades (deduzimos) -, a chama de “puta (sic) de los nazis” (Riefenstahl, 1991:281); presa pelos americanos, recebe a visita de um médico que lhe pede informações de “algumas coisas íntimas sobre Hitler”: ele era sexualmente normal? Era impotente? Como eram suas partes genitais? (ibidem: 289). Já a mãe da prisioneira ouviria de um coronel francês: “Su hija fue la amante de Satán, nunca podrá volver a ver un pedazo de cielo” (apud Riefenstahl, 1991:301).
- ⁽⁶⁾ Esta é - claramente - a versão de Leni. As denúncias, publicadas sobretudo na *Revue* da França, traziam manchetes do tipo: “Las danzas de Leni desnuda ante Adolf” e lançavam novas insinuações de um *affair* com o *Führer*, em função do falso diário de Eva Braun publicado em 1948 (Riefenstahl, 1991:312). Acusações já famosas como o suposto uso de ciganos (prisioneiros removidos de um campo de concentração) para atuar como extras nas filmagens de **Tiefland** (1954) e o testemunho de um massacre de prisioneiros judeus na Polônia recém-ocupada foram repisadas por várias vezes.
- ⁽⁷⁾ De fato Leni filmou seus novos objetos de perfeição estética (e pureza primitiva). Mas, desprovida dos recursos técnicos que caracterizaram obras de alto rigor visual, como **Triunfo e Olympia**, as imagens parecem ter sido tomadas por um etnógrafo amador. Quase não seria preciso concluir que o projeto (cinematográfico) dos Nuba permanece engavetado.
- ⁽⁸⁾ Leni publicou três volumes com fotos de seus guerreiros Nuba, em edições luxuosas e de pequenas tiragens (em países como França, Estados Unidos, Japão e Espanha). A publicação de **Os Últimos Nuba**, em meados de 70, nos Estados Unidos, e o interesse despertado na mídia daquele país, levou a ensaísta Susan Sontag a escrever o implacável **Fascinante Fascismo**. A repercussão fez acender, uma vez mais, o debate em torno da obra de Leni e da propaganda ideológica nazista.
- ⁽⁹⁾ Chaplin não era filiado a nenhum partido político; teve sua obra censurada pelos regimes fascistas e pelo “liberalismo” norte-americano. Segundo afirmou, não era um patriota (um sentimento que resultara no Holocausto), um panfletário, um revolucionário ou um político. “Sou principalmente um individualista. Creio na liberdade; nisso se resume a minha política”. Todavia, foi claro ao declarar: “É preciso ser muito idiota”, dizia, para “ignorar a situação política do mundo em que vivemos [...] quando todos nós fazemos parte dela”. (apud Claret, 1984:76-78).
- ⁽¹⁰⁾ A crítica norte-americana o qualificou de “nazista”. Segundo Verhoeven, **Tropas** “é sobre a idéia de imperialismo”; uma metáfora sobre os Estados Unidos e algumas de suas tendências. Mas, o filme do holandês radicado em Hollywood não funciona como uma paródia: antes remete “ao triunfo da humanidade no final de **Independence Day**”. A história mostra-se tão “acrítica como a sociedade que quer condenar” (Merten, 27 fev.1998:1-2).
- ⁽¹¹⁾ “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”. O filósofo complementarista: “... E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”. Benjamin cunhou a famosa citação no derradeiro (e um tanto intransponível) ensaio **Sobre o Conceito da História** (1985:225).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.

Adriana Schryver KURTZ

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985f.: 222-232. v. 1.
- CLARET, Martin. **O pensamento vivo de Chaplin**. São Paulo: Martin Claret, 1984.
- FASSONI, Orlando M. Chaplin. In: LABAKI, Amir (org.) **Folha Conta 100 anos de Cinema: ensaios, resenhas, entrevistas**. Rio de Janeiro: Imago, 1995: 26-45.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema & política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GOMES JR., Wanderlei de Souza. (editor) **Os grandes filmes de Chaplin**. Barcelona: Ediciones Altaya, 1997.
- HERF, Jeffrey. **El modernismo reaccionario; tecnologia, cultura e política em Weinmar y el Tercer Reich**. México: Fondo de Cultura, 1990.
- KURZ, Robert. O liberal e as fadas: Capra fez o papel de bobo da corte nos “tempos cinzentos”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 maio 1997. Mais! [on line] [<http://www.radaruol.com.br/>] [capturado em dez. 1997].
- MERTEN, Luiz Carlos. “Tropas Estelares” quer discutir imperialismo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 fev. 1998. [on line] Disponível: [<http://www.estado.com.br>] [capturado em mar. 1998].
- RIEFENSTAHL, Leni. **Memorias**. Barcelona: Editorial Lumen, 1991. Coleção Palabras en el Tiempo.
- SONTAG, Susan. Fascinante fascismo. In: _____ . **Sob o signo de Saturno**. Porto Alegre: LP&M, 1986: 59-83.
- TULARD, Jean. **Dicionário de cinema: os diretores**. Porto Alegre: LP&M, 1996.