

Pontifícia Universidade Católica

FERNANDO BOCARDO BATISTA PINTO

A MULHER NA LUA E VARGAS NO PODER:

um estudo da recepção de Fritz Lang em Diário Carioca (1930-1939)

2024

FERNANDO BOCARDO BATISTA PINTO

A MULHER NA LUA E VARGAS NO PODER:

um estudo da recepção de Fritz Lang em Diário Carioca (1930-1939)

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Departamento de Jornalismo, da Pontifícia Universidade Católica, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharelado em Jornalismo.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Valdir Mengardo

Entre os motivos da crítica da cultura, ocupa um lugar central, desde os tempos antigos, o da mentira: que a cultura cria a ficção de uma sociedade humanamente digna que não existe; que oculta as condições materiais sobre as quais se erige todo o humano; e que, com a consolação e o sossego, serve para manter com vida a perniciosa determinidade económica da existência.

— Theodor Adorno

Resumo: O presente trabalho tem como intuito analisar a recepção e circulação de ideias sobre o cinema expressionista de Fritz Lang na imprensa do Rio de Janeiro “Diário Carioca” na década de 1930. A análise é qualitativa, visando elaborar um debate sobre a arte expressionista, os limites dela, sua relação crítica com o nazismo e o contexto daquele período e, buscando compreender como o noticiar dos filmes passados na capital se manifestaram sobre o filme. O método ancorado na análise é a crítica cultural de Theodor Adorno e Walter Benjamin a respeito dos limites do expressionismo, uma leitura de enquadramento e crítica dos jornais e um estudo de contexto histórico amparado em bibliografia tendo como fonte o “Diário Carioca”.

Espera-se encontrar uma recepção acrítica e apolítica do filme, sempre referida dentro de um enquadramento de cotidiano/entretenimento nomeado de “cinema”, evocando também uma concepção industrial de cinema.

Palavras-chave: Expressionismo; Imprensa brasileira; Modernismo; “Getúlio Vargas”.

SUMÁRIO

- **INTRODUÇÃO**

O presente trabalho tem como intuito discutir como o jornalismo brasileiro recebeu o cinema expressionista alemão de Fritz Lang na imprensa do Rio de Janeiro, em especial no “Diário Carioca” da década de 1930. Reconheceu-se, observando a documentação, que o filme “A mulher na lua” consiste nas primeiras citações no jornal da época, justificando a escolha do título desta pesquisa.

O trabalho se vale de uma análise qualitativa do objeto, por meio da qual se utiliza dos debates que o materialismo histórico fizeram sobre as vanguardas nos tempos do fascismo, especialmente a Escola de Frankfurt. Ressalta-se o uso da historiografia brasileira mais atualizada/contemporânea para avaliar o “populismo”.

Assim, a primeira parte deste trabalho tem como objetivo apresentar uma definição, ao menos introdutória, do expressionismo alemão. Para isso, será realizada uma comparação entre uma visão ou classificação geral do movimento e a perspectiva específica de Fritz Lang, buscando assim oferecer um panorama geral sobre o tema. Essa abordagem inicial será complementada pelo debate da estética, mobilizando duas referências dos últimos oito anos: *Crítica do fascismo* (2022), de Alysso Mascaro, com destaque para o capítulo quarto que trata da arte no contexto do fascismo e das suas possibilidades de interpretação e recepção, e *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo* (2016), de Carlos Eduardo Jordão Machado. O primeiro oferece uma visão abrangente e uma sistematização valiosa, enquanto o segundo aborda com profundidade o debate estético alemão.

Em seguida, a pesquisa atravessa uma pequena sistematização e contextualização da imprensa brasileira, por meio das obras *História da imprensa no Brasil*, de Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca, e *História da imprensa no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré, especialmente no que se refere ao capítulo sobre a grande imprensa. A partir daí, este trabalho apresenta o material empírico recolhido da Hemeroteca Nacional e elabora uma relação entre enquadramento e conteúdo das menções do *Diário Carioca* ao nome de “Fritz Lang”.

Por fim, propõe-se uma discussão acerca das características do imaginário artístico nacional e sua relação com os dados obtidos e debates anteriormente.

Especificamente, observa-se a natureza da interação do modernismo populista enquanto movimento estético a partir dos dados obtidos nos jornais, incluindo a hipótese de um apoliticismo por parte da imprensa brasileira. Essa análise encontra respaldo na literatura historiográfica sobre o período, especialmente na revisão crítica do conceito de populismo, operada por Jorge Ferreira, uma das principais referências na área. Além disso, são estabelecidas conexões com as perspectivas de Vladimir Safatle e Otília Arantes sobre o fenômeno, sendo o primeiro especialmente alinhado com o debate estético desenvolvido no capítulo 1. A partir disso, esboçam-se as considerações finais, abrindo caminho para futuras investigações sobre as relações entre imprensa e cinema no contexto internacional.

- **EXPRESSIONISMO ALEMÃO**

A análise da recepção de um filme, especialmente quando vinculado a um movimento artístico de influência reconhecida, exige a consideração não apenas de seu movimento de circulação e consumo, mas também de suas condições de produção. Essas condições não se limitam aos aspectos econômicos da produção cinematográfica, entendidos em um sentido convencional, como forças produtivas de filmagem, iluminação, desenvolvimento técnico e cognitivo do elenco, relação com a arte, orçamento ou infraestrutura. Aqui, o foco recai sobre as condições de produção em um sentido subjetivo: isto é, dentro do que se entende por expressionismo, quais eram as intenções dos agentes envolvidos na obra cinematográfica e como essas intenções se conectam ao debate artístico sobre o expressionismo.

Para isso, recorre-se a dois momentos: a) uma tentativa de identificação da intencionalidade das vanguardas e especialmente do diretor, ou seja, um movimento argumentativo que visa expor e apresentar um argumento central a partir de fontes primárias sobre a “proposta” do expressionismo alemão; b) o debate filosófico clássico a respeito da estética e seus limites, amparando-se na obra Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo (MACHADO, 2016).

2.1. A proposta do expressionismo alemão

O expressionismo é um dos movimentos de vanguarda artística europeia. Das vanguardas, um dos termos fundamentais para descrever o debate expressionista é inseri-lo como uma relação com a modernidade. Marcado, inclusive, pelo contexto:

No final do século XIX, o tradicional terreno da cultura erudita estava minado pelo mercado cultural de massas, as tecnologias modernas de transporte e de comunicação internacionalizaram a criação artística e a arte europeia passava a lidar diretamente com influências advindas, por exemplo, do Extremo Oriente e dos países africanos. Além disso, como descreve o historiador Eric Hobsbawm (1991, p. 316), o clima de fim de século não sugeria propriamente autoconfiança: ao mesmo tempo em que as culturas nacionais europeias se orgulhavam de seus impérios e de sua influência espalhada pelo globo, multiplicavam-se as manifestações políticas contra

o capitalismo, as obras "decadentistas" de autores como Charles Baudelaire e a difusão de idéias filosóficas irracionais como as de Friedrich Nietzsche. (CÁNEPA, 2019, p. 55)

Assim sendo, o Expressionismo Alemão é fruto de seu tempo, tendo emergido no início do século XX como uma resposta artística às tensões sociais e psicológicas de um período de profundas transformações culturais. O movimento, que ganhou proeminência na República de Weimar após a Primeira Guerra Mundial (1914–1918), foi tanto uma manifestação do desconforto com o passado quanto uma tentativa de lidar com os desafios do presente. Marcado por uma estética inovadora e uma abordagem introspectiva, o cinema expressionista estabeleceu-se como um marco de experimentação artística que influencia gerações posteriores.

Assim sendo, é relevante destacar que a República de Weimar é um período plural, marcado, por um lado, pela maior experiência institucional da social-democracia a nível constitucional e, por outro, pelas relações de poder que resultaram na ascensão do nazismo. O avanço da classe trabalhadora, por sua vez, dirigida pela social-democracia, reproduzia consigo parte das ideias de modernidade e desenvolvimento enquanto uma determinação positiva da humanidade.

A República de Weimar (1919-1933), como analisado por Alysson Leandro Mascaro em *Crítica do Fascismo* (2022), foi uma tentativa de democratizar a Alemanha em um contexto de crises políticas e econômicas profundas. Marcada por hiperinflação, desemprego e fragmentação política, Weimar enfrentou contradições estruturais que minaram sua estabilidade. Segundo Mascaro (2022, p. 23-41), o regime simboliza a vulnerabilidade das democracias capitalistas diante de crises, sendo corroído pela ascensão fascista apoiada pela burguesia sob a pretensão de barrar o socialismo. O autor destaca que Weimar exemplifica como a instabilidade econômica e o conflito de classes podem abrir caminho para o autoritarismo, expondo a fragilidade das instituições democráticas sem bases materiais sólidas.

Não obstante, parece fundamental reconhecer que o mundo moderno, fundado sobre a experiência da exploração econômica colonial, teria em seu progresso, as marcas da violência que lhe foram necessárias. Isso implica que há uma conexão entre o nazismo e a social-democracia, que é o marcador de um otimismo histórico que, no caso da esquerda, se materializa numa ingenuidade, enquanto que, no nazismo, aparece com a xenofobia, a violência e o racismo, os quais são próprios deste mundo que se formou, e não aspectos recessivos dele. Logo, cabe lembrar a crítica de Walter Benjamin:

O conformismo que desde sempre foi apanágio da social-democracia prende-se não apenas com a sua tática política, mas também com as suas ideias econômicas. E está na origem da sua derrocada recente. Nada corrompeu mais as classes trabalhadoras alemãs do que a ideia de que elas estavam integradas na corrente dominante. O desenvolvimento técnico foi visto por elas como o declive da corrente que julgavam acompanhar. Daqui até a ilusão de que o trabalho na fábrica, visto como fazendo parte desse progresso técnico, representava uma conquista política, foi apenas um passo. A velha moral protestante do trabalho, agora em forma secularizada, comemorava com os trabalhadores alemães a sua ressurreição. O Programa de Gotha revela já sinais dessa fundamental confusão, ao definir o trabalho como “a fonte de toda a riqueza e de toda a cultura”. Antevendo coisas terríveis, Marx respondera já que o ser humano que não possua outra riqueza a não ser a força de trabalho “será necessariamente escravo dos outros seres humanos, os que se transformaram em proprietários”. Apesar disso, a confusão continua a grassar, e pouco depois Josef Dietzgen anuncia: “O trabalho é o nome do redentor dos tempos novos. Na melhoria do trabalho [...], é nisso que consiste a riqueza, que agora será capaz de tornar realidade o que até agora nenhum redentor foi capaz de fazer”. Essa concepção do trabalho própria da vulgata marxista não se preocupa muito em responder à questão de saber como é que o seu produto pode reverter a favor dos trabalhadores enquanto eles não forem detentores do produto desse trabalho. É uma concepção que apenas leva em conta os progressos na dominação da natureza, mas não os retrocessos da sociedade. Revela já aqueles traços tecnocráticos que mais tarde iremos encontrar no fascismo. Deles faz parte uma ideia de natureza que se distingue de forma ominosa das utopias socialistas do período do Vormärz. O trabalho, tal como agora é entendido, tem como finalidade a exploração da natureza, que é contraposta, com ingênua complacência, à exploração do proletariado. Comparadas com essas posições positivistas, as fantasmagorias de um Fourier, que tanto deram ocasião a chacotas, revelam-se surpreendentemente aceitáveis. Segundo Fourier, o trabalho social bem organizado teria como consequência que quatro luas iluminariam a noite da Terra, para que o gelo desaparecesse dos polos, a água do mar deixasse de ser salgada e os animais selvagens fossem colocados ao serviço do homem. Tudo isso ilustra uma ideia de trabalho que, longe de explorar a natureza, seria capaz de libertar dela as forças criativas que dormem em latência no seu seio. A ideia corrompida do trabalho tem como complemento a natureza cuja exploração, como dizia Dietzgen, “é grátis”. (...) O progresso, tal como o imaginavam as cabeças dos social-democratas, era, por um lado, um progresso da própria

humanidade (e não apenas das suas capacidades e conhecimentos). Em segundo lugar, era um progresso que nunca estaria concluído (correspondendo a uma perfectibilidade infinita da humanidade). E era visto, em terceiro lugar, como essencialmente imparável (com um percurso autônomo de forma contínua ou espiralada). Qualquer desses atributos é controverso, e a nossa crítica poderia começar por qualquer um deles. Mas, quando as posições se extremam, a crítica tem de recuar até a raiz desses atributos e fixar-se num ponto que é comum a todos. A ideia de um progresso do gênero humano na história não se pode separar da ideia da sua progressão ao longo de um tempo homogêneo e vazio. A crítica da ideia dessa progressão tem de ser a base da crítica da própria ideia de progresso. (BENJAMIN, 2013, p. 15-17)

As ilusões técnicas do progresso encamparam o conflito político do espectro esquerda-direita na Alemanha recém desenvolvida. Portanto, o Expressionismo Alemão desenvolveu-se em um ambiente sociopolítico instável, caracterizado pela crise econômica e pela derrota alemã na Primeira Guerra Mundial. A Alemanha pós-guerra enfrentava sanções econômicas e uma crise de identidade nacional, o que se refletia no pessimismo e na introspecção artística. De acordo com Pedro Afonso e José Alberto Pinheiro (2019, p. 275), a República de Weimar foi "uma sociedade pós-traumática", na qual a ansiedade, o desespero e a angústia moldavam a produção cultural.

Essa atmosfera de incerteza e ruptura influenciou profundamente a linguagem artística do Expressionismo. Conforme Laura Loguercio Cánepa (2019, p. 56) aponta, os artistas do movimento buscavam uma forma de expressão que transcendesse a representação objetiva da realidade, utilizando a arte para revelar "impulsos emocionais e instintivos" do ser humano. Essa introspecção permitiu ao cinema se conectar com questões universais, abordando tanto os traumas individuais quanto as crises coletivas. Assim, a pretensa universalidade expressionista era capaz de refletir sobre os dramas políticos de seu tempo.

Nesse contexto, a estética do Expressionismo Alemão no cinema foi marcada pela experimentação visual e narrativa, buscando refletir as emoções internas e a psicologia dos personagens por meio de elementos estilizados. O uso de cenários distorcidos, iluminação dramática e composições simétricas tornou-se a assinatura visual do movimento, como exemplificado em *O Gabinete do Dr. Caligari* (dir. Robert Wiene, 1920). Esses elementos não apenas criavam atmosferas surreais, mas

também reforçaram temas como alienação, paranoia e opressão (CÁNEPA, 2019; AFONSO; PINHEIRO, 2019).

Fritz Lang, um dos principais diretores associados ao movimento, sintetizou essas tendências em suas obras. Em *Metropolis* (1927), Lang emprega um design visual monumental para criticar a industrialização e as divisões sociais, utilizando a oposição entre formas geométricas e figuras humanas para simbolizar o conflito entre a humanidade e a máquina (MANZANO, 1999; AFONSO; PINHEIRO, 2019). Já em *M, o Vampiro de Düsseldorf* (1931), o diretor explora temas mais psicológicos, como a moralidade e a justiça, inaugurando uma transição para um cinema mais realista e introspectivo (MANZANO, 1999).

Portanto, é necessário reconhecer que parte fundamental do que envolve a derrota na Primeira Guerra e a existência de um conflito tecnológico e industrializado entre as nações, era capaz de gerar, por sua vez, uma crítica à racionalidade e ao progresso técnico.

A literatura converge na valorização do Expressionismo como um movimento que transcendeu as limitações do realismo para explorar dimensões emocionais e filosóficas. Enquanto Cánepa (2019) enfatiza as raízes do Expressionismo nas artes plásticas e literárias, Pedro Afonso e José Alberto Pinheiro (2019) destacam a influência do contexto histórico e o papel de diretores como Fritz Lang na evolução do cinema como arte expressiva e modernista. Além disso, a abordagem comparativa entre *Metropolis* e *M, o Vampiro de Düsseldorf* ilustra a evolução do Expressionismo Alemão no cinema. O primeiro representa o ápice do cinema visual e alegórico, enquanto o segundo aponta para uma transição em direção a um cinema psicológico e sonoro, como observado por Manzano (1999) em sua análise sobre o papel do som no cinema.

Assim sendo, o Expressionismo Alemão no cinema foi uma manifestação singular da tensão entre o indivíduo e o mundo moderno, marcada por uma profunda introspecção e uma estética inovadora. Ao integrar contextos históricos com a experimentação artística, o movimento não apenas moldou a linguagem cinematográfica de sua época, mas também estabeleceu uma base duradoura para gêneros como o filme *noir* e o *thriller* psicológico. A obra de diretores como Fritz Lang exemplifica como o Expressionismo conseguiu captar o *zeitgeist* da República de Weimar, ou seja, como aquela arte partia de uma proposta estética para extrair sentido daquele tempo de crise e tensões humanas.

2.2. A crítica aos limites do expressionismo alemão

O debate filosófico no campo da estética enfrentou controvérsias, especialmente pelo fato de que as vanguardas eram repudiadas pelo senso comum dos intelectuais de vinculação marxista (mesmo os dissidentes partidários) e por uma doutrina oficial da União Soviética de subsunção da arte à política, conhecida como realismo socialista. O que torna o entendimento da arte e política dificultoso é a não-relação unívoca entre totalitarismo e arte, dado que o fascismo e o nazismo se mostraram distintos em relação a isso. Ressalta-se, portanto, a influência do futurismo no movimento fascista e a proposição de que qualquer experimentação formal na arte era uma deformação dos valores durante a nazificação de Weimar.

Considera-se, a princípio, que essa ambiguidade tem uma resposta no debate proposto por Alysson Mascaro em *Crítica do fascismo* (2022). Dentre os artigos que compõem o livro, Mascaro debate como um autor conseguiria influenciar os movimentos operários de regiões de imigrantes italianos, ao mesmo tempo em que figurava como uma referência basilar para os fascistas. Fugindo, inclusive, a qualquer obreirismo — compreendido aqui como uma interpretação que idealiza o operário e associa sua consciência, ou vontade, ou desejo a uma expressão de movimento necessário para toda a classe.

Ao refletir a respeito da arte de D'Annunzio, Mascaro observa:

No âmbito do início do século XX — que depois verá no Brasil o surgimento do integralismo —, D'Annunzio era o personagem ambíguo admirado tanto pelos futuros camisas-verdes quanto pelos fascistas, mas, peculiarmente, também pelos que o viam como o maior artista italiano vivo e que chegou mesmo em algum momento a flertar com a esquerda. (MASCARO, 2023, p. 86)

E, para isso, o autor sistematiza os movimentos de reflexão estética, ancorados nas reflexões que faz sobre Estado e política: “nos campos políticos e jurídicos, minha proposta é a de compreender os pensamentos contemporâneos com base em três grandes horizontes: liberal, tecnicista, individualista ou juspositivista; não-liberal, existencial, do poder ou não juspositivista; crítico” (MASCARO, 2022, p. 91).

No primeiro, afirma Mascaro que haveria uma correspondência entre a não-experimentação formal e a arte clássica ou a arte burguesa. Assim, haveria um apelo

à racionalidade artística desligada da política ou sempre ligada intimamente à ideia de arte como referência ao universal. Assim, no exemplo de Mascaro, “em Ungaretti e Montale, há um afastamento da política, ou ao menos seu apagamento em um pano de fundo liberal, em favor da subjetividade e sua relação quase direta com a natureza” (MASCARO, 2022, p. 91-92).

No segundo momento, o campo não-liberal poderia explicar o imbróglio, especialmente porque constituiria uma vanguarda em relação à crítica ao capitalismo, mas sem um direcionamento. Esse segundo momento é o que permite que o caráter antiliberal do fascismo possa se confundir com o movimento operário e seu caráter de reivindicação. Isso justamente porque a crítica do mundo como ele é não se direciona, de imediato, a uma superação, e o mesmo ocorreria na experimentação formal-linguística sobre as tradições do mundo burguês. O autor, assim, explica:

D’Annunzio entra nos tempos do fascismo tendo forjado algumas de suas bases estéticas, mas sem manter ligações políticas mais fortes com esse movimento, além de já ser tido como ultrapassado literariamente. A poética dannunziana foi se diluindo num pastiche de seu mito de heroísmo e poder da vontade. O reclame de D’Annunzio, tanto nos tempos fascistas quanto após estes, representou a manutenção de um conservadorismo/reacionarismo que, por falta de outros símbolos — e exatamente pela sua ambiguidade em face do fascismo —, era aquele que se podia empunhar. (...) A mitologia em torno de Fiume faz com que D’Annunzio, que ao cabo perdeu à direita, ainda que não plenamente coeso a Mussolini, seja um personagem político complexo. Gramsci, ao denuncia seu apoliticismo fundamental, dá conta da plasticidade de sua figura, efetivamente jamais cristalizada em uma ideologia consequente. Por isso, ainda que quiçá não lhe recaia a interdição ética que coube às lideranças fascistas ativas, D’Annunzio embebeu o fascismo de fantasias e projeções políticas e artísticas. (...) O reclame de D’Annunzio, até hoje, é o reclame da fantasia, da vontade e da beleza — como o foram os de Nietzsche, Wagner, Marinetti ou Heidegger. Mas as laudas genéricas à vida apoiadas sobre o solo da exploração e das dominações do capitalismo são apenas furtivas antessalas da prática da morte. (MASCARO, 2020, p. 96-97; 103-104)

É a partir dessas considerações que Mascaro evoca um terceiro momento no qual a experimentação artística é revolucionária, justamente por “de todos, é Pasolini quem

encarna a melhor junção de poesia e crítica, estética e engajamento” (MASCARO, 2022, p. 92).

Assim sendo, é a junção desse espaço vazio do apoliticismo que D’Annunzio fez da sua experimentação artístico-formal limitada. Portanto, no que concerne às vanguardas e ao totalitarismo, não existe essa relação linear.

É em paralelo a essa interpretação que se planeja seguir o debate.

Machado, ao comparar as diferentes tradições do debate estético e apresentar os textos originais, expõe vários momentos.

O primeiro é que, apesar de Lukács defender a autonomia estética e não ser diretamente ligado à arte engajada ou ao realismo socialista, sua leitura das vanguardas apresenta alguma similitude com o pensamento marxista da época:

Lukács seria um filósofo antimoderno? Sua posição estética *antivanguardista* não difere muito do pensamento de esquerda (marxista) predominante na época. Basta lembrar as posições de Gramsci e de Trotsky, na década de 1920, em relação ao futurismo. (MACHADO, 2016, p. 44)

Lukács apresentava a percepção de que o irracionalismo da arte era parte da degeneração da política burguesa e afirmava uma incapacidade desse movimento estético de compor qualquer ligação com a consciência operária. Na visão de Lukács, a revolução viria da defesa de um programa político e estético, moderno e racional e qualquer defesa das vanguardas seria uma forma de anti-capitalismo romântico.

Caos, imobilidade, absurdo, abstração. Todas essas características estão relacionadas, segundo Lukács, com as tendências artísticas do século XIX: o naturalismo, o impressionismo, o simbolismo. O impressionismo toma do naturalismo o apego à superfície da vida, e suas impressões psicológicas se destacam cada vez mais de sua base social, impossibilitando a configuração das “causas objetivas”. O simbolismo desfigura e sintomas todo o mundo circundante. É o sentimento de desamparo e desorientação. O “novo” no método criador do expressionismo está em que o processo de abstração se inverte em sua orientação formal. Esta abstração conserva, no entanto, a estrutura geral da realidade

“imediate”. A análise de Lukács das tendências artísticas do final do século XIX segue um percurso *descendente*; todas elas intensificam o que no naturalismo era característico: o apego à imediatez do real. (MACHADO, 2016, p. 42)

Lukács, portanto, caminha na direção de uma separação na qual a vanguarda é uma forma de arte “irracionalista” e apresenta uma oposição declarada a qualquer experimentação linguístico-formal. Machado esclarece que:

Na análise de Lukács, é em uma atmosfera intelectual de “anti-capitalismo romântico” e “irracionalismo” que o expressionismo emerge enquanto corrente artística. (...) Para Lukács, a posição de Hitler é a de um “radicalismo” que não escapa ao compromisso, à “reverência igualmente reacionária diante de uma forma atrasada do Estado Alemão”. Na sua relação com os movimentos artísticos precedentes, o expressionismo, diferentemente do naturalismo e do impressionismo, já não guarda qualquer relação com o movimento operário: (...) E, fazendo uso dessa generalização que desconsidera qualquer especificidade, subsume à regra figura-chave da esquerda expressionista, como Rudolf Leonhard — que participa no debate da revista *Das Wort*. (MACHADO, 2016, p. 38-39)

No caso de Ernst Bloch, percebe-se o contrário. Não somente a leitura do fascismo e do marxismo se transforma, mas toda a relação com a arte.

A questão central do livro é saber se há uma herança “dialética utilizável” da burguesia em declínio. Para Bloch, essa herança “pode ser encontrada também no declínio desta classe e nos múltiplos conteúdos que precisamente a desagregação (*Zersetzung*) libera”. A experiência histórica da burguesia é questionada duplamente, isto é, na sua manifestação “imediate” e “mediate”. Essa formulação aparentemente simples pretende compreender alguns problemas complexos decisivos da cultura do modernismo, que na época estavam sendo escamoteados ou recebendo respostas estreitas, equivocadas e que também afastaram qualquer possibilidade explicativa dos novos fenômenos emergentes daquela experiência de crise e transição. Esta cultura, tanto em Bloch, como em Lukács, é pensada em conexão histórica com a ascensão do nazifascismo. Mas diferentemente da interpretação que vê no último produto espiritual da cultura burguesa tardia mera expressão de “irracionalismo”, a

de Bloch capta nestes produtos seus elementos de antecipação e faz “uso diabólico” deles. O meio expressivo das vanguardas históricas, “o método criativo do expressionismo”, a montagem, não é apreendido apenas a partir de sua forma imediata, dispersa e sem sentido, como um agregado de fatos, ou um espaço vazio (*Hohlraum*), tampouco é mera expressão da “irracionalista” *Weltanschauung* das vanguardas, como na análise de Lukács. Para Bloch, não é o atraso econômico do capitalismo na Alemanha que permite explicar a frágil situação dos pequenos burgueses, dos camponeses e dos empregados diante da “trapaça” (*Betrug*) nazista. Esta situação é antes de tudo expressão, segundo Bloch, de “uma ‘não contemporaneidade’ autêntica, isto é, de um resíduo ideológico e econômico de épocas anteriores [...] Atualmente as contradições desta não contemporaneidade servem exclusivamente à reação” (EZ, p. 16). (MACHADO, 2016, p. 50-51)

Bloch não compreende o fascismo como resultado de uma degeneração da burguesia de modo imediato, mas como um problema da falsa consciência. Não porque ela pairava a irracionalidade do mundo, mas sim porque a “não contemporaneidade” da consciência dos trabalhadores alemães se relacionava a formas pregressas de vivência que o Hitler soube mobilizar.

O país clássico da “não contemporaneidade” é — nas palavras de Bloch — “como um gigantesco reservatório, em ebulição, do passado”. Um passado não resolvido que engendra uma “falsa consciência” específica, que se manifesta no culto do enraizamento transformado em mito, e que também é reforçada, através do inconsciente, pela “corrente realmente obscura” (EZ, p. 56). Um *front* de guerra que mobilizou as ruínas da pequena cidade, o “instinto” (*Trieb*) contra o “espírito” (*Geist*): o instinto do sangue, o instinto selvagem (EZ, p. 57). Bloch observa que esse *front* (campo contra cidade) se constituiu sobre aqueles que nunca leram Klages ou outros. Esse enraizamento transformado em mito (ou em “trapaça mitológica”) é uma utilização reacionária de toda situação não contemporânea e estranha ao presente. São formas arcaicas que separam o proletariado do proletariado. Manifestam-se também nas formas de vida do empregado e carecem daquela relação “contemporânea” das formas de vida do trabalhador fabril. Nelas — segundo Bloch — “o vazio do divertimento (no qual ninguém acreditava) torna-se agora o vazio da embriaguez, com exotismo no lar, mitos nacionais (nos quais o nacional-socialismo sempre acreditava); este vazio é preenchido com *kitsch* e com um mito, no qual sua fantasia não está na distância, mas está, por assim dizer, verticalmente no solo

pátrio. Certamente, a força insípida da reação é tão grande que, após o *kitsch*, fez ressurgir o século XIX das portinholas, e de modo imediato. O que palidamente se via erguer como ruínas da infância, o que os surrealistas consideravam a mais estranha descoberta, “os corpos sem sepultura de nossos pais, se incorporam ingenuamente agora à reação” (EZ, p. 59). Bloch acrescenta à sua análise do expressionismo a de Benjamin do surrealismo. Nos seus termos, o vazio é preenchido com coisas transformadas em mercadoria de tipo especial: o *kitsch* — o produto da embriaguez e a manifestação de um “passado ainda não resolvido” — é transformado em mito. Para Bloch, “se Spengler previu a era fascista, ele se iludiu ao fazê-la nascer, friamente, mecanicamente, das cidades civilizadas do mundo, em suma, como produto de uma consciência tardia e inteiramente desperta” (EZ, p. 62). Já que, segundo Bloch, o fascismo emergiu dos elementos não solucionados do passado utilizados em sentido reacionário. (MACHADO, 2016, p. 57-58)

Ou seja, há um elemento dialético em Bloch, a respeito de toda essa irracionalidade. Além de que, como demonstrado até aqui, há um ponto de análise do entretenimento como potencial da reflexão estética.

No que diz respeito a Adorno e Benjamin, ambos valorizaram alguns aspectos do expressionismo, mas apontaram também limites. Por sua vez, Machado (2016) compreende o expressionismo como um movimento cultural e artístico que emerge da crise da modernidade, apresentando uma ruptura com o naturalismo e com o realismo, privilegiando uma estética da deformação e da intensidade emocional. O expressionismo busca expressar subjetividades intensas, muitas vezes permeadas por angústia, medo e alienação, refletindo as contradições sociais e espirituais de uma época marcada pela Primeira Guerra Mundial e pelas transformações do capitalismo industrial.

O contexto, contudo, não explica como a estética intervém sobre a realidade e aqui está o ponto de avanço do debate. Para Walter Benjamin, o expressionismo, embora ofereça uma crítica estética à modernidade, falha em se vincular diretamente às condições materiais da sociedade. Benjamin critica o que considera um distanciamento entre a forma artística e a base material das contradições sociais, resultando em uma abstração que, apesar de poderosa como expressão emocional, pouco contribui para um entendimento transformador das estruturas sociais. Ele vê o expressionismo como um movimento que, em parte, reproduz a alienação que busca criticar, ao ignorar os fundamentos históricos e econômicos das crises que retrata.

Assim, a ausência de engajamento que Mascaro (2022) ressalta ao debater as formas de arte não-liberais parece se encaixar como verossimilhante a essa crítica.

Já Adorno, embora reconheça no expressionismo um potencial de crítica ao capitalismo e à racionalidade instrumental, considera o movimento problemático por seu irracionalismo e subjetivismo exacerbados. Para Adorno, o foco no subjetivo e no emocional pode levar a uma "reificação estética", onde a arte deixa de ser um espaço para a dialética crítica e torna-se uma mercadoria, cooptada pelos mesmos sistemas que pretende confrontar. Ele acusa o expressionismo de não conseguir oferecer uma alternativa clara ou um horizonte utópico concreto, restringindo-se a um reflexo estético das contradições da modernidade. Conforme o autor:

A visão do mundo oposta àquela em que o mundo se apresenta como uma representação do eu é uma visão do mundo como representação do eu projetado no mundo; não é uma representação dos conteúdos típicos da vivência. Na medida que a vontade expressionista tenta retirar sua força de um dos pólos, e permanece lírica, o resultado é que o mundo torna-se um hall tremeluzente de espelhos da alma inundado por uma luz inescapável. Quando, no entanto, o fluxo da atividade artística tenta atuar indutivamente através de uma multiplicidade, contrai-se à dualidade de uma vontade em combate e luta pelo drama? então o expressionismo assume um caminho que nos conduz a uma mentira que, mesmo se habilmente ocultada e eticamente embelezada, perde, no entanto, seu valor. O artista que é inábil ou destituído da vontade de moldar a multiplicidade do mundo como totalidade a um tipo, torna a impressão experimental contingente e individual representação do mundo e, ao assim proceder, subordina a alma à totalidade a que ele se propusera a dar forma artística. Que o expressionismo admita isto, que o explique em termos das necessidades de sua época, que o eleve ao status de um programa, só prova sua própria incapacidade de prover a forma artística. A liberdade do eu ainda não se tornou lei para o expressionista. Sintoma da inveracidade final é a desintegração das realidades? O mundo, roubado de sua realidade, torna-se um brinquedo nas mãos de alguém que dele se apropria apenas por sua dualidade e não para explorar seu significado através desta dualidade. O drama torna-se um evento ilusório, uma colisão de "doublés"; o mundo que atravessa lhe é indiferente. O drama perde o significado. E o criador sucumbe a uma falta de respeito que num certo ponto particular o torna desapaixonado e estéril. (ADORNO, 2018, s.p.)

No caso de Adorno, chega a discutir a experiência da vivência coletiva. Justamente pela arte buscar alguma relação de harmonia própria do fascismo numa sociedade fundamentalmente contraditória. Assim, se a grande indústria cultural midiática, o rádio, criava a sensação de uma “falsa euforia coletiva” (ADORNO, p. 89), Adorno via em *O grito* nada senão uma tentativa desesperada de atingir quem não escutava, ou nas palavras dele:

Aquilo que o Expressionismo, com o qual, aliás, o jovem Schöberg tinha muito em comum, denominou-se “o grito” não consiste apenas em algo que se subtraí à comunicação por meio da recusa das lustrosas articulações linguísticas de sentido, mas, sob uma ótica objetiva, igualmente na tentativa desesperada de atingir aqueles que já não mais escutam. A tese até hoje afirmada de maneira demasiadamente inflexível sobre a associabilidade autossuficiente da nova música também carece, por isso, de revisão. Suas primeiras manifestações seriam mais bem compreendidas como uma espécie de devir público sem esfera pública. Por último, mas não menos importante, irritava na nova música o fato de que ela não se retirava pura e simplesmente rumo à dimensão camerístico-musical, mas voltava sua armadura impenetrável em direção àqueles que aparentemente não queriam saber nada a seu respeito. Desde o início, não representava uma mera submersão em si mesma, mas sim um ataque ao consentimento que os extrovertidos estabelecem entre si. (ADORNO, 2018, p. 208)

Ao contrário, grande parte da reflexão estética de Adorno se baseia no questionamento da falsidade das experiências coletivas, ou seja, o fascismo seria a base fundamental da lógica de um mundo falso. Um mundo baseado na violência e na negação pela marginalização da sociedade de classes. Não obstante, inicia o percurso de *Aesthetic Theory* (2002) a partir da reflexão sobre se é possível uma experiência estética.

É evidente por si mesmo que nada no que concerne a arte é mais evidente, nem a sua vida interior, nem a sua relação com o mundo, nem mesmo seu direito de existir. A perda daquilo que poderia ser feito espontaneamente ou sem problemas não foi compensada pela infinidade aberta de novas possibilidades que a reflexão confronta. Em muitos casos, a expansão aparece como contradição. (ADORNO, 2002, p. 1, *tradução própria*)

Logo, o percurso crítico de Adorno se baseia na possibilidade da vivência estética como uma vivência coletiva em uma sociedade cindida e sobre o que seriam essas vanguardas, atravessadas por uma certa irracionalidade e um certo subjetivismo numa sociedade que forma essas subjetividades de maneira fascistizante. É aqui que a tensão moderna com a indústria na obra de Fritz Lang ganha contornos críticos, mas parece perecer a um engajamento que também pode ser de cunho reacionário pela falta de contornos simbólicos engajados na produção de um desejo fora da lógica do mundo falso. Em outros termos, a crítica à tensão industrial quando transpassada para uma relação subjetiva ou universalizante, tende aos problemas elencados pelos autores.

Machado (2016), ao explorar essas críticas, enfatiza que tanto Benjamin quanto Adorno reconhecem os méritos do expressionismo em termos de ruptura formal e intensidade emocional, mas apontam sua limitação em se engajar com a totalidade das contradições históricas e sociais, tornando-o incapaz de propor uma superação efetiva da alienação moderna.

Assim, condensam-se dois argumentos aqui elencados: o engajamento político e a relação com a estética formal ou clássica. Esses pontos serão levados em consideração na análise dos elementos do filme e da sua recepção pela mídia brasileira.

- **IMPrensa BRASILEIRA**

Para o desenvolvimento deste trabalho, considera-se essencial realizar uma revisão bibliográfica que situe historicamente a imprensa brasileira, acompanhada de uma análise empírica do *Diário Carioca*. Diante da escassez de materiais sobre o tema, esta análise se apoia especialmente em dois manuais de referência sobre a História da imprensa brasileira.

3.1. História da imprensa brasileira e contexto da época

É essencial considerar que a evolução da imprensa brasileira ocorreu em sincronia com os marcos históricos do país, refletindo tanto suas contradições como seus avanços. Apesar disso, verifica-se uma relativa escassez de produções a respeito da História da imprensa brasileira de modo geral. Os dois manuais selecionados para esta análise apresentam conteúdos distintos e intencionais.

O primeiro, de perspectiva mais clássica e didática, foi produzido por Ana Luiza Martins e a Tânia Regina Luca. Já o segundo, elaborado por Nelson Werneck Sodré – militar e marxista que participou ativamente dos debates sobre o desenvolvimentismo brasileiro, apresenta uma perspectiva crítica e engajada. A partir desses materiais, pretende-se discutir o desenvolvimento da imprensa em diferentes períodos históricos, contrastando as abordagens dos autores.

Martins e Luca (2012) oferecem uma visão abrangente e descritiva da trajetória da imprensa, com ênfase na relação entre tecnologia, mercado editorial e expansão de público leitor. Em contrapartida, Sodré, em sua *História da Imprensa no Brasil*, adota uma análise estrutural, abordando a imprensa como instrumento de poder e dominação ideológica. A diferença fundamental entre as obras reside no posicionamento crítico: enquanto Martins e Luca narram a história de forma descritiva e pluralista, Sodré denuncia os mecanismos de controle exercidos pelas elites através da imprensa (SODRÉ, 1999; CABRITA, 2010).

No Brasil colonial, a introdução da imprensa ocorreu de forma tardia em comparação com as colônias espanholas e inglesas, resultado da repressão cultural imposta pela Coroa portuguesa, que temia a disseminação dos ideais revolucionários. A chegada da Corte em 1808 inaugurou a atividade tipográfica com a fundação da Imprensa Régia e a publicação da *Gazeta do Rio de Janeiro*, veículo oficial que servia aos

interesses monárquicos. Paralelamente, o *Correio Braziliense*, de Hipólito da Costa, surgia como uma crítica contundente, embora editado no exterior, evidenciando o contraste entre o controle estatal e a resistência intelectual (SODRÉ, 1999; PIERANTI; MARTINS, 2006).

Durante o período imperial, a imprensa assumiu maior relevância como fórum de debate político e social. A diversidade de publicações cresceu, abrangendo desde panfletos abolicionistas até jornais ligados a interesses econômicos regionais. Sodré destaca que, embora houvesse maior liberdade de expressão, a imprensa continuava limitada pela censura e pelas condições materiais que favoreciam as elites. Por outro lado, Martins e Luca sublinham o aumento da alfabetização e a emergência de novos públicos leitores como fatores que ampliaram o alcance dos periódicos (SOUZA, 2011) (PIERANTI; MARTINS, 2006).

Com a proclamação da República, o país viu o fortalecimento da chamada "grande imprensa", impulsionada pela urbanização e pela industrialização. Empresas jornalísticas como o *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo* tornaram-se protagonistas, consolidando uma imprensa comercial e profissionalizada. Contudo, Sodré argumenta que essa transformação refletiu a integração do jornalismo aos interesses do capital, enquanto Martins e Luca sublinham a profissionalização do setor e a diversificação editorial como avanços significativos (CABRITA, 2010) (PIERANTI; MARTINS, 2006).

Durante o governo Vargas, a relação entre imprensa e Estado tornou-se ambígua. De um lado, o regime utilizou os meios de comunicação como ferramentas de propaganda, especialmente no período do Estado Novo. De outro, veículos independentes resistiram à censura, promovendo críticas ao autoritarismo. Sodré (1999) enfatiza o papel da imprensa como mediadora entre a ideologia dominante e a opinião pública, enquanto Martins e Luca (2012) analisam o impacto das transformações tecnológicas e da radiodifusão nesse período (SOUZA, 2011).

Enquanto Martins e Luca oferecem uma visão descritiva e técnica da evolução da imprensa, Sodré (1999, p. 391) explora seu papel político e ideológico, contextualizando-a dentro das estruturas de poder e dominação. A obra de Sodré é mais crítica e engajada, associando o desenvolvimento da imprensa à luta de classes e à formação de uma consciência nacional, mesmo que, por vezes, reduza a qualidade da crítica jornalística. Já Martins e Luca (2012), embora não ignorem os aspectos políticos, enfatizam a multiplicidade de fatores que moldaram a imprensa brasileira, como tecnologia, mercado e regionalismos, o que talvez implique em simplificações do papel da opinião pública face à imprensa.

No que diz respeito ao *Diário Carioca*, objeto de análise na próxima seção, cabe destacar sua trajetória particular.

Pesquisadores como Nilson Lage, Tales Faria e Sérgio Rodrigues (2004) enfatizam que o *Diário Carioca* foi pioneiro na modernização do texto jornalístico no Brasil, introduzindo o modelo do *lead* americano e adaptando-o ao contexto nacional. Essa modernização envolveu a simplificação do texto, a adoção de um manual de redação – o primeiro no Brasil – e a eliminação de práticas antiquadas, como o uso excessivo de adjetivações.

Leandro Tonete (2021, p. 351), por sua vez, foca no contexto de repressão enfrentado pelo *Diário Carioca* durante o governo provisório de Vargas, destacando episódios como o empastelamento de sua redação em 1932 como exemplo da tensão entre Estado e imprensa. O autor analisa o papel do jornal como um termômetro das disputas políticas da época, evidenciando sua trajetória constantemente entrelaçada às dinâmicas de poder.

É importante observar que as abordagens desses autores convergem na relevância histórica do *Diário Carioca* na imprensa brasileira, mas divergem em seus enfoques. Costa (2011) e Lage (2004) exploram sua contribuição técnica e cultural, enquanto Tonete (2021) enfatiza o aspecto político e as consequências da repressão estatal. Juntas, essas visões oferecem um panorama abrangente da relevância histórica do jornal.

Nos primeiros anos, o *Diário Carioca* emergiu como um veículo opinativo com forte viés político. Sob a direção de Macedo Soares, com sua experiência anterior no jornal *O Imparcial*, suas críticas à República Velha refletiam as insatisfações crescentes com as oligarquias estaduais. De acordo com Costa (2011, p. 10), o jornal operava como uma ferramenta de oposição, mobilizando intelectuais e políticos descontentes para construir uma narrativa alternativa ao discurso oficial da época.

Por sua vez, Tonete (2021, p. 357) destaca que, apesar de ser um jornal de tiragem modesta, o *Diário Carioca* exercia uma influência bastante significativa no cenário político, dada a sua proximidade com as elites cariocas e sua capacidade de moldar debates políticos. O autor analisa a cobertura crítica do jornal sobre os eventos que culminaram na Revolução de 1930, demonstrando como o veículo foi uma plataforma central para a difusão das ideias que desafiaram a hegemonia da República Velha.

Lage (2004, p. 141) complementa enfatizando a sofisticação técnica do jornal mesmo em seus primeiros anos, mencionando o rigor editorial adotado pela redação, que

diferenciava o jornal de outros periódicos contemporâneos. Essa inovação estilística contribuiu para atrair um público qualificado, ampliando sua influência, apesar de sua circulação limitada.

Nesse contexto, até 1930, o *Diário Carioca* consolidou-se como um veículo estratégico para o debate político e a crítica institucional, equilibrando jornalismo engajado com avanços técnicos significativos. A convergência entre a qualidade editorial e o posicionamento ideológico tornou o jornal um marco na transição para uma imprensa mais moderna e participativa no Brasil.

O golpe de 1930 inaugurou um novo capítulo na história do *Diário Carioca*, que continuou a desempenhar um papel crítico no contexto de transição política. Segundo Tonete (2021, p. 353), o período do governo provisório foi marcado por uma repressão crescente à liberdade de imprensa, sendo que o empastelamento do jornal em 1932 destacou as tensões entre Vargas e os veículos de comunicação independentes. O autor sugere que o *Diário Carioca* se manteve como uma plataforma de resistência mesmo diante de tentativas explícitas de silenciamento.

Cecília Costa (2011, p. 26) explora como, apesar das adversidades, o jornal continuou a inovar, implementando técnicas editoriais que o diferenciavam no mercado. A autora observa que, durante esse período, o *Diário Carioca* ampliou sua cobertura temática e se destacou pela adoção de um estilo editorial mais objetivo, alinhado aos padrões internacionais. Essa modernização permitiu ao jornal manter sua relevância mesmo em um ambiente político marcado pela censura e pela conversão da mídia em um instrumento de propaganda.

Para Lage (2004, p. 139), enquanto outros jornais sucumbiam às pressões do governo, o *Diário Carioca* conseguiu preservar sua independência, tornando-se um ponto de referência para jornalistas e intelectuais. O autor argumenta que a capacidade do jornal de equilibrar inovação técnica com um jornalismo crítico foi crucial para a sua sobrevivência durante a era Vargas.

Destarte, o período pós-1930 consolidou o *Diário Carioca* como um bastião de resistência e modernidade. Mesmo sob censura e ataques diretos, o jornal manteve seu compromisso com a liberdade de expressão e estabeleceu um legado técnico e editorial que impactaria a imprensa brasileira nas décadas seguintes.

Durante o Estado Novo, o *Diário Carioca* enfrentou um dos períodos mais desafiadores de sua história. A censura imposta por Vargas restringiu severamente a atuação dos jornais, mas, conforme observa Tonete (2021, p. 357), o *Diário Carioca* persistiu em sua crítica ao autoritarismo, ainda que de forma velada. Episódios como

a reforma editorial liderada por Pompeu de Souza são exemplos de como o jornal buscava manter sua relevância e identidade em meio à repressão.

Costa (2011, p. 13) destaca que a década de 1940 marcou a consolidação do jornal como um modelo de modernização da imprensa brasileira. Com o uso pioneiro do manual de redação e a introdução de técnicas como o *lead* e o colunismo moderno, o *Diário Carioca* estabeleceu um padrão que seria adotado por outros veículos nos anos subsequentes. Essas inovações redefiniram a prática jornalística no Brasil. Contudo, Lage (2004, p. 141) argumenta que, apesar de sua influência técnica, o jornal nunca conseguiu alcançar um público amplo devido à sua tiragem limitada e à concentração de sua base leitora na elite carioca. Apesar disso, o autor reconhece que o *Diário Carioca* foi, ainda assim, fundamental para estabelecer o jornalismo moderno como uma ferramenta de intervenção política e social, algo raro em um contexto de controle estatal.

Diante disso, buscou-se discutir como o *Diário Carioca* se estabeleceu como símbolo de resistência e inovação durante o Estado Novo. Sua capacidade de equilibrar crítica política e avanços técnicos consolidou seu legado como uma das publicações mais importantes da história da imprensa brasileira.

3.2. Análise empírica do *Diário Carioca*

O acesso ao material empírico se deu por meio da busca do nome do diretor alemão “Fritz Lang” no site da Hemeroteca Nacional, com enfoque nas publicações do *Diário Carioca*. Esse foi o lócus selecionado para a pesquisa empírica, tendo em vista que as primeiras menções nacionais ao diretor foram realizadas neste jornal e, por isso, oferece um material interessante para a pesquisa.

Sendo o *Diário Carioca* um jornal de perfil engajado e contrário à censura, as hipóteses heurísticas deste trabalho enfrentam alguns desafios. Conforme essa seção procura demonstrar, o enquadramento do jornal constantemente apresentava um viés despolitizante, especialmente em face da experiência expressionista europeia.

A primeira menção identificada nos jornais refere-se ao filme *A mulher na lua*, descrito como um exercício de prestígio ao cientista (DIÁRIO CARIOCA, 31 de janeiro, 1930, s. p.). Ainda que o tema tenha sido tratado na seção de cinema do jornal carioca, não aprofundou aspectos estéticos da obra. Em outra edição, publicada em

10 de maio de 1930, o periódico adota um enquadramento semelhante, limitando-se a reproduzir uma citação retirada de um jornal holandês, sem qualquer análise própria sobre o filme ou seu contexto (DIÁRIO CARIOCA, 1930, p. 5).

A segunda obra mencionada é o filme *Metrópolis*, por sua vez, em um texto mais alongado que possui evidentes marcos industriais relacionados a uma espécie de abordagem consumista ou didática da obra de arte, como quando diz: “por toda a parte ouviram-se os maiores elogios à película que, nos domínios, da fantasia cinematográfica, procurou focalizar, em brilhante previsão, o que será o domínio da mecânica no anno 3.000.” (DIÁRIO CARIOCA, 18 de junho, 1930, p. 5).

Ora, a qualidade do filme é avaliada pelo seu consumo ou pela sua capacidade de prever a realidade futura? A ideia de previsão é possível? Em nada se questiona o que aquela ficção diz sobre o mundo ou sobre os conflitos existenciais humanos. Toda a subjetividade passa a ser a interpelação de um consumo e, a partir do da preferência, se produz uma massa. O jornal, portanto, apesar de se esquivar da censura varguista, acaba por recepcionar e produzir um imaginário de arte enquanto indústria.

Em 21 de junho do mesmo ano, a crítica ao filme reaparece no *Diário Carioca*, reforçando os elogios direcionados, sobretudo, ao impacto causado nas multidões e nas diversas capitais do Norte global cujo filme foi exibido. Para o jornalista, a qualidade do filme é definida com ênfase na técnica: “durante quinze dias, em sessões contínuas, repetiram-se enchentes formidáveis e os amantes do cinema ficaram deante do arrojo tecnico de Fritz Lang e da incomparavel criação artistica de Brigitte Helm” (DIÁRIO CARIOCA, 1930, p. 5). Poucos dias depois, em 25 de junho (DIÁRIO CARIOCA, 1930, p. 5), a crítica reitera a alusão às multidões que teriam ido ao cinema para assistir ao filme, reforçando o sucesso de público que marcou sua recepção.

Prossegue com uma nova referência ao filme *A mulher na lua*, que vem, por sua vez, acompanhada de uma referência aos “homens de ciência”: “o eminente regisseur estimou estes ornamentos capillares como muito adequados a todo homem de sciencia obrigado a representar numa sessão academica em que preclaros sabios discutem a possibilidade scientifica de uma viagem da terra á lua.” (DIÁRIO CARIOCA, 26 de junho, 1930, p. 5). O texto, no entanto, não questiona a relação do homem com a ciência, mas a naturaliza, vinculando-a a um estereótipo de homem cujo papel seria discutir que deve discutir a viabilidade de um feito científico de forma quase mecânica, como quem analisa uma receita de bolo e avalia sua possibilidade de execução.

O primeiro esboço crítico ocorre em 27 de junho de 1930 (DIÁRIO CARIOCA, p. 5), quando há uma descrição do enredo: “no ano 3.000 a humanidade deverá ser escrava da mecanica, a não ser que o espirito humano saia, até lá, do materialismo, que, por muito, tempo, se deixou submergir”. Assim, a ideia de predestinação permanece e não parece haver nenhum questionamento sobre a situação política alemã e/ou brasileira.

Aos poucos, o jornal mistura a ficção com o otimismo científico acrítico:

O disparo do primeiro foguete construido, segundo as theorias do professor Obarth, cuja aeronave interplanetaria tornou-se celebre pela nova super-produção synchronizada de Fritz Lang, para a Ufa “A Mulher na Lua” (Frau im Mond), foi realizado em principios deste anno. (DIÁRIO CARIOCA, 1 de agosto, 1930, p. 5)

Assim sendo, o tom presumido continua a prevalecer, especialmente quando não cede lugar a um tom de entretenimento, presente em diversas matérias que destacam aspectos da vida pessoal dos envolvidos ou mencionam uma suposta cena de sexo no filme (DIÁRIO CARIOCA, 16 de agosto, 1930, p. 5).

A crítica, portanto, parece se limitar a uma descrição superficial do filme, como em 30 de agosto de 1930, quando escreve:

Esta pellicula está despertando grande interesse em nossas rodas cinematographicas porque focaliza o commentado problema de uma viagem á lua por meio de uma aeronave-foguete assumtpo que foi esplendidamente tratado nessa obra valiosa do programa Urania. (DIÁRIO CARIOCA, 30 de agosto, p. 5)

Diante disso, alguns questionamentos se impõem: o que é o problema? Como ele se apresenta? Quem comenta? Como comenta? O texto insiste em possuir um conteúdo cuja ausência de referências textuais internas a ele faz de seus significados elásticos.

Muitos dos enquadramentos e referências acabam sugerindo que o filme é meramente uma obra de entretenimento, enquanto qualquer dimensão política ou existencial da obra é tratada de forma superficial, como um elemento vazio ou meramente descritivo. Isso torna-se evidente em uma longa fala de Fritz Lang sobre

como nascem as ideias do filme, mas que omite completamente as tensões subjacentes ou seus possíveis posicionamentos estéticos perante o mundo (DIÁRIO CARIOCA, 7 de setembro, 1930, p. 12).

O tom declaratório do jornalismo, permite, contudo, a reprodução de uma fala do Lang sobre seu filme.

Muito a meu do aparece no céu um formoso disco de ouro. Se com a minha pellicula eu lograr que alguns seres humanos somente se interessem mais pelo céu e pelos astros que o povoam, já poderei dizer que consegui alguma coisa. Eu me propunha, além disso, propagar a idéia da navegação interplanetaria que hoje preocupa a sciencia e que tão extraordinariamente perspectivas abre sobre á humanidade. Por esta razão, afastei-me completamente da utopia e ajustei minha obra em absoluto ás provas da sciencia e a possibilidade theorica. Assim é que a nave-foguete da minha fita não pretende ser a primeira disparada á Lua. (...). (LANG apud DIÁRIO CARIOCA, 10 de setembro, 1930, p. 5)

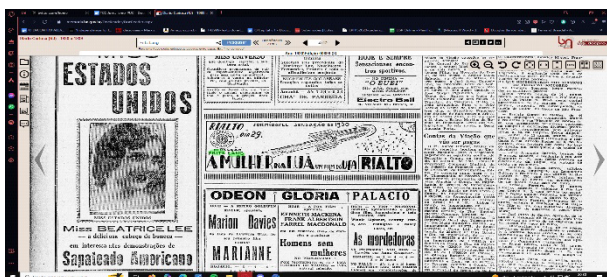
A dimensão técnica ou meramente imaginativa do filme não existe porque o diretor assim o quis. A revista apela ao ponto de Adorno a respeito do subjetivismo do expressionismo alemão, o que aponta uma insuficiência que excede o jornalismo brasileiro, mas se encontra potencializada pelas próprias insuficiências estéticas do expressionismo.

Contudo, o apelo ao entretenimento e a estetização da política continuam presentes na matéria, perceptíveis já na sua anunciação: “Detalhes interessantes que se referem á confecção do super-film sincronizado da Ufa “A mulher na Lua “ (Fraud in Mond)” (DIÁRIO CARIOCA, 18 de setembro, 1930, p. 5).

Essa posição é reforçada também quando a referência vem da própria imprensa inglesa: “A MAIOR PARTE DA IMPRENSA INGLEZA TECEU GRANDES ELOGIOS AO SUPER-FILM (...)” (DIÁRIO CARIOCA, 23 de setembro, 1930, p. 5), com um enfoque técnico que se destaca: “A technica é pulcra e corresponde á fama de que goza Fritz Lang em seu proprio paiz e no mundo inteiro” (Ibid.).

Adicionalmente, é importante ressaltar que o filme também aparece associado à publicidade, conforme evidenciado na imagem abaixo, que destaca o tom imaginário e progressivo do filme:

Imagem I — Peça publicitária do filme A mulher na Lua



Fonte: DIÁRIO CARIOCA, 24 de setembro, 1930, p. 4, *grifos meus*.

O papel comercial do filme também se evidencia na forma como o texto aborda os protagonistas, destacando aspectos que visam agradar ao público. Exemplo disso é a descrição de Gerda Maurus: “(...) Gerda Maurus teve ocasião de caracterizar o tipo da mulher voluntariosa e sentimental, uma figura que pela maravilhosa intimidade da artista vae de encontro á boa vontade e também ás exigencias do publico.” (DIÁRIO CARIOCA, 24 de setembro, 1930, p. 5).

Além disso, é fundamental destacar como, em diversos textos, a arte é frequentemente reduzida à técnica, limitando sua apreciação a aspectos técnicos em detrimento de seu conteúdo estético ou reflexivo.

Desde que foram descobertos o auto-foguete e a theoria de Einstein, sobre a relatividade, o problema se apresenta de fórmula diversa. Por isso, o poeta não precisa ater-se á realidade, se der á sua fantasia a fórmula pratica da palavra; mas, num seculo de technica como é o nosso, os leitores estão promptos a contrrollar o poeta, assim que este se lance no dominio da technica, para girar, com prazer, quaesquer faltar por elle cometidas. (DIÁRIO CARIOCA, 25 de setembro, 1930, p. 5)

Talvez esse seja um dos exemplos mais claros da relação de modernidade naquilo que se pode considerar a “razão instrumental” em Adorno e Horkheimer (1985). A transformação do mundo pela racionalidade técnica como parâmetro do progresso e do pensamento moderno. O mesmo se repete no conteúdo de outra publicação:

A mulhar na lua”, a obra maxima do regisseur Fritz Lang, encerra a emocionante historia de aventuras de alguns seres terrenos que, numa engenhosa nave-foguete,

foram á lua, em busca de ouro. Em contraste com essa narração cheia de fantasia, beirando o genero romance, em espetaculares escenarios de proporções gigantescas, está a exuberancia de uma technica cinematographica de que a industria tedesca conversa a palma. (DIÁRIO CARIOCA, 26 de setembro, 1930, p. 5)

Some-se a isso as diversas ocasiões em que a qualidade do filme é atribuída ao fato de um cientista ter acompanhado sua produção (DIÁRIO CARIOCA, 27 de setembro, 1930, p. 5).

Gradativamente, a obra parece ser apresentada como se tratasse de um evento factual, e não de uma narrativa com outros significados ou interpretações. O filme é reduzido à realidade objetiva, ignorando-se qualquer contexto ou discussão mais ampla. Essa ideia é reforçada pelo título: “O problema da navegação inter-planetaria é abordado no manuscripto da super-produção da Ufa ‘A mulher na lua’ que reaparecerá segunda-feira, no Rialo” (DIÁRIO CARIOCA, 20 de novembro, 1930, p. 5).

Quando o filme *Espiões* (ANO) é lançado, a avaliação continua a seguir um tom descritivo e afável, que tem por objetivo criar empatia e interesse pela trama:

“Berliner Montagspost”: A sensação é triumpho, emoção, valor e finalidade. A idéia de “Espiões” liga-se á legitima e sentimental plenitude do mysterio na vida agitada dessas pessoas entregues pelo destino á sorte do imprevisto. E neste fim pode-se vêr como se criam as agitações desses seres humanos curiosos, ao mesmo tempo que se advinha a fama ingloria dos que têm de exercitar essa actividade a favor ou contra a sua propria patria. (DIÁRIO CARIOCA, 11 de dezembro, 1930, p. 5)

Nesse sentido, a apresentação do filme faz inclusive louváveis elogios à pessoa do diretor: “Elle é o homem que adora as coisas novas, apresentadas de uma forma sempre nova. E não apenas adora: sabe crial-as com uma imaginação sómente comparavel á maestria com que executa as mais arrojadas concepções do seu cerebro privilegiado.” (DIÁRIO CARIOCA, 25 de março, 1931, p. 6). A novidade aqui, todavia, é o enfoque conferido à Literatura, mas nunca à política, sendo o diretor e sua produção compreendidos apenas no âmbito da arte, e não da política.

Os elogios são recorrentes:

O publico quer alguma coisa nova, que elle não descubra logo na primeira parte como é que vae acabar a ultima...

Dizem isso todo o dia, mas nem sempre as fabricas podem descobrir esse “algo nuevo” que lhe satisfaça a curiosidade e cada vez mais exigente. (...)

Trata-se, como todas as obras daquela escriptora e daquele director, de um super-film de extraordinarias proporções — que deixará suspensa a curiosidade do pública, do princípio ao fim. (DIÁRIO CARIOCA, 28 de março, 1931, p. 5)

O viés técnico também é recorrente, mesmo que rechaçado em alguns momentos: “Já não falamos na tecnica de film — pois falar da tecnica do extraordinario director alemão será sempre repetir elogios (...)” (DIÁRIO CARIOCA, 1 de abril de 1931, p. 5). Outras edições tratam da música do filme, composta por Wagner, persistindo o argumento técnico e descritivo (DIÁRIO CARIOCA, 13 de setembro, 1934, p. 5).

Gradualmente, os títulos adotam o tom direto e provocativo de cartazes ou imagens publicitárias, como em “la mata-lo e... cobriu-o de beijos” (DIÁRIO CARIOCA, 5 de abril, 1931, p. 5), ou “‘Espões’ e o hiato dos sete peccados, vem ahi...” (DIÁRIO CARIOCA, 11 de abril, 1931 p. 5), ou mesmo “Quinze minutos para decidir entre a vida e a morte...” (DIÁRIO CARIOCA, 12 de abril, 1931, p. 5).

Repleto de elogios sobre espões, o tom estetizante fica progressivamente mais forte e publicitário, em um padrão que passa a ser adotado em edições seguintes. O foco das matérias torna-se a divulgação dos locais de exibição do filme, apresentando a ida ao cinema como um programa de entretenimento, como um passeio no parque (DIÁRIO CARIOCA, 10 de maio, 1931, p. 4).

Não obstante, a ideia de peça publicitária permanece.

Imagem II — Peça publicitária do filme



Fonte: DIÁRIO CARIOCA, 16 de setembro, 1934, p. 4, *grifos meus*.

As menções às obras de Fritz Lang se tornaram menos frequentes ao longo da década, além de gradativamente mais panfletárias. O tom industrial, não obstante, cresce quando se aborda a construção técnica do filme: “pois, para esse espetáculo de emoções, teve a fábrica franceza de fazer verdadeiros prodígios de adaptação. Basta dizer que foi criada uma verdadeira floresta, para o fim collimado.” (DIÁRIO CARIOCA, 19 de julho, 1936, p. 19).

- **RELAÇÕES ENTRE ARTE E POLÍTICA NO MODERNISMO POPULISTA**

Os sentidos de vanguarda no Brasil eram claramente distintos daqueles na Europa, o que pode ser explicado por uma série de fatores relacionados à formação social do cerco autoritário em cada contexto.

Primeiramente, é importante ressaltar que não há uma correspondência direta que permita caracterizar a experiência brasileira como uma forma de totalitarismo. Não se pode afirmar que toda participação popular num regime autoritário seja indicativa de totalitarismo, especialmente porque nenhum regime político (seja democrático ou autoritário) existe sem algum nível de mobilização popular (Jorge Ferreira, 2001).

Doutro modo, a historiografia avançou em alguns sentidos a respeito das comparações clássicas entre fascismo e getulismo, o que não se acredita sustentar. A princípio, os regimes são de natureza diferente:

Já o regime de Vargas, a partir de 1937, no Brasil, não teve origem em nenhum movimento revolucionário, nem possuía sustentação partidária. Também não houve organização das massas em milícias. Foi caracterizado, pelo contrário, por ter atrelado a política de massas populista e a legislação trabalhista à implementação do desenvolvimento econômico no país. Não houve como objetivo a expansão imperialista para outros países. (CAMPANA, 2008, p. 49)

Por conseguinte, as constantes comparações no que tange à legislação trabalhista já não se sustentam. É possível observar que essa premissa exclui a capacidade dos trabalhadores de terem influído em decisões políticas e cria um distanciamento absoluto entre a sociedade civil e a sociedade política. E, não somente se nega a influência da *Carta de Labor*, como se apresentam outras: “O conteúdo da CLT foi objeto de discussão por uma Comissão especialmente designada para tanto, seguindo as normas da Organização Internacional do Trabalho para a sua elaboração.” (CAMPANA, 2008, p. 45). E destaca-se que não há como sustentar um caráter de determinação pejorativa a um movimento positivo de integração das massas na sociedade.

Isso significa que a legislação do trabalho foi bastante progressista, apesar de tratar-se de uma Carta implantada com o Estado Novo. Ela previa os contratos coletivos de trabalho; o direito ao repouso semanal remunerado; à licença anual remunerada; à indenização proporcional aos anos de serviço por despedida imotivada; o direito de permanência no emprego nos casos de mudança de empregador; o direito a um salário mínimo; “capaz de satisfazer de acordo com as condições de cada região, as necessidades normais do trabalho” (art. 137, “h”); o direito à jornada de oito horas diárias; a vedação de trabalho à noite, exceto os que ocorrem em turnos, e com remuneração superior ao diurno; a proibição de trabalho a menores de catorze anos, de trabalho noturno a menores de dezesseis e, em casos de insalubridade, a menores de dezoito anos e a mulheres. (CAMPANHA, 2005, p. 51)

Assim sendo, o caráter corporativista do Estado brasileiro durante o Estado Novo não o fez um totalitarismo, nem 1930 pode ser visto como uma nazificação do Brasil. Seguindo na mesma toada, a historiografia não sustenta a ideia de “populismo” atualmente, justamente porque o conceito seria tão genérico quanto pejorativo e partiria de uma teleologia na qual a falsa consciência do operário resultaria no golpe de Estado. Presumindo uma constante manipulação e desvirtuação da natureza do operário, que nunca caminharia para a revolução como destino de sua essência. Críticas essas que se encontram na obra de Thompson (2010) e encontram ecos na historiografia recente do Brasil.

Ao contrário, o papel das massas é observado hoje como a forja da construção de autonomia perante o Estado, mas capacidade dos trabalhadores de adquirirem conquistas simbólicas, mesmo que sobre condições desiguais em relação ao aparato corporativista do Estado (MATTOS, 2003).

O que não significa, por sua vez, que o Estado nacional brasileiro não se exerceu através da incorporação de diversos artistas de vanguarda no interior de si. É aqui, inclusive, que a tentativa constante de reconciliação da arte consigo mesmo, que, no caso brasileiro, também é o encontro do povo brasileiro com sua própria identidade, oscilou entre uma política oficial de Estado e uma crítica ao estado das coisas. Algo que, no caso europeu, esteve longe de acontecer e parece apresentar diferenças fundamentais (SAFATLE, 2024).

No caso, discorrer sobre as condições artísticas nacionais envolver uma coesão e coerência com os trabalhos de Walter Benjamin e Theodor Adorno, ao passo que eles fundamentaram o primeiro capítulo, considera-se que a recepção deles em Safatle (2024) e Otilia Arantes (2021; 2023a; 2023b) é de extrema verossimilhança.

4.1. Expressionismo e a consciência artística nacional

A modernidade é experimentada no Brasil como um fenômeno positivo, longe das tensões que pareciam existir na Europa. De um modo geral, acredita-se que as percepções progressistas e da vanguarda brasileira apostaram na sua condição periférica como um estágio inferior do desenvolvimento das nações. Isso fez com que, em larga medida, o apoio e a sustentação aos projetos varguistas fizessem sentido. Essa peculiaridade pode ter contribuído significativamente para que as vanguardas brasileiras se ligassem ao Estado nacional e não conseguissem experimentar significantes linguístico-formais como foi o expressionismo na Europa.

A experiência republicana no Brasil é marcada por períodos de uma democracia instável, golpes e regimes autoritários, além das mais diferentes junções e alianças entre as classes dominantes. Contudo, é possível pensar em um elemento comum a ela: a ideia de modernização do país. Seja pela cultura letrada, pela ideia de uma vanguarda bacharelesca e ilustrada na República Oligárquica ou pelos ciclos de modernização industrial que sucedem 1930, a concepção de futuro era um elemento determinante da experiência brasileira.

Observa-se, no caso brasileiro, uma experiência de esquerda alinhada, a tal nível, com o desenvolvimento nacional e com a ideia de interpretação do Brasil, que parecem desembocar, paulatinamente, num projeto diferente da social-democracia europeia. No caso de Rosa Luxemburgo (1986) e seu debate com Bernestein, o que está em tensão era a maneira pela qual aquele país chegaria ao socialismo, mas no caso brasileiro e para seus intelectuais de esquerda, a questão de como ser uma nação ou do que ela é composta é mais candente. Em vários sentidos, a posição subalterna coloca em evidência imediata para os movimentos sociais que o país “precisa funcionar”. Assim, o horizonte de expectativas caminha em direção a um aumento da racionalidade, divisão social do trabalho e progresso.

Deste modo, houve uma convergência entre artistas e Estado. Pode-se citar, por exemplo, no caso da vanguarda modernista, o fato de Heitor Villa-Lobos e Drummond terem trabalhado na secretaria da educação. Até nos setores de oposição, Graciliano Ramos, que foi tragicamente preso e teve de ceder ao regime estado-novista, foi prefeito. Havia, portanto, uma convergência de administração pelo Estado e de desenvolvimento do país.

Assim sendo, a esfera da economia e política não foi a única impactada pelas discussões a respeito do progresso técnico que o país vivenciava durante os governos de 1930 até 1964; ao contrário, também é possível reconhecer que, nas esferas das artes visuais, isso se reproduz. O clima de otimismo e progresso industrial que o Brasil viveu teve seu auge no projeto artístico-político da criação de Brasília e toda sua mitologia enquanto “síntese das artes”. Poucas vezes há uma coincidência tão grande entre ideologia, posições de classe e o caráter periférico e dependente do Brasil quanto quando se fala de Brasília.

O termo “civilização-oásis” enfeixaria assim o arco dessa mitologia da condição colonial, da qual Brasília ainda faz parte – não apenas por se instalar lá longe em meio a terras bárbaras, mas por se afastar daquelas áreas onde se desenvolve o “processo vital” de simbiose entre o ambiente natural e a história cultural e política do Brasil. Como se vê, a abundância do oásis pode ser também algo nefasto e, ao usar esse conceito, nosso Crítico tem também em mente essa outra dimensão: o insulamento de uma civilização desenraizada. Estaria assim sintetizada, nesse conceito, a ambiguidade mesma de nossa modernização. (ARANTES, 2021, p. 60-61)

A novidade nacionalista de Brasília era a reprodução dos transplantes para o interior do Brasil para que ele permanecesse *condenado ao moderno*. Ou seja, havia uma contradição imposta na tentativa de um projeto periférico em atualizar-se para uma harmonia no concerto das nações: não obstante é essa a contradição que vive o nacional-desenvolvimentismo.

Resta a outra metade desse ponto de vista da periferia: o seu avesso propriamente crítico ou negativo, o momento de revelação local do andamento desconjuntado do sistema mundial — refiro-me ao contraponto sem “síntese” entre o influxo externo, sempre preponderante na periferia, condenada subalternamente a se “atualizar” para não perecer, e suas metamorfoses locais. Podemos ver esse outro lado atuando nas oscilações de Mario Pedrosa em torno dos transplantes que ele batizou de “civilização-oásis” (inspirado em Worringer): ora enclave colonial, ora matriz geradora de uma nova ordem social à altura de seu tempo, corporificada na mitológica edificação de uma nova capital — Brasília —, fecho do processo construtivo a que me referia, e da qual Mario foi, como se sabe, um incansável defensor. (...) um transplante bem-sucedido — quando tudo a condenava ao

arremedo inconsequente, à vista da clamorosa ausência de pressupostos técnico-sociais exigidos pela nova racionalidade construtiva —, cujo rumo necessariamente “formalista” no entanto exibía a verdade oculta nas metrópoles de origem, o fundo falso da ideologia do plano, cuja tabula rasa utópica vinha a ser o prolongamento funcional da interminável, e eufemística, “criação destrutiva” que resume o regime da acumulação capitalista. (ARANTES, 2023, p. 242-243)

Por conseguinte, é imprescindível constatar que Brasília convergiu com um projeto político de um Estado que se tornou o condutor do modernismo. Não obstante, a “síntese das artes” teve algumas relações com Uberaba. De um lado, o projeto poderia ter sido um meio de integração regional com ampla participação do campesinato, mas revelou-se um projeto de classe, como bem apontou Fanon.

A hora de uma nova crise nacional não está longe. Pensemos, pelo contrário, que o interior do país deveria ser privilegiado. Em última instância, não haveria nenhum inconveniente em que o governo tivesse a sua sede fora da capital. É necessário desconsagrar a capital e mostrar às massas deserdadas que é para elas que se quer trabalhar. Em certo sentido, foi o que o governo brasileiro procurou fazer em Brasília. A altivez do Rio de Janeiro era um insulto para o povo brasileiro. Mas, desgraçadamente, Brasília é uma nova capital tão monstruosa como a primeira. O único interesse dessa realização é que, hoje, existe já uma estrada através da selva. Não, nenhum motivo sério pode opor-se à eleição doutra capital, à deslocação do governo para uma das regiões mais desfavorecidas. A capital dos países subdesenvolvidos é uma noção comercial herdada do período colonial. Mas nos países subdesenvolvidos, teremos de intensificar os contactos com as massas rurais. Teremos de fazer uma política nacional, quer dizer, antes de mais uma política para as massas. Não se deve perder nunca o contacto com o povo que lutou pela sua independência e pelo melhoramento concreto da sua existência. (FANON, 1961, p. 193)

Sendo assim, tem-se que o projeto de desenvolvimento industrial e estético do Brasil não conseguiu racionalizar e reconciliar os setores marginalizados da realidade brasileira.

Cabe destacar que Safatle (2024) adverte tais problemas ao debater o modernismo populista, o qual seria, acima de tudo, uma política estética de Estado rumo a

inventar um povo. Observa-se que Otília Arantes (2023b) retoma essa problemática ao discutir como a arquitetura moderna, uma herança direta do espírito das vanguardas, tentou reconciliar arte e vida cotidiana. No entanto, essa tentativa frequentemente resultou em contradições, pois as práticas construtivas estavam atreladas à lógica capitalista e ao formalismo. Segundo Arantes (2023b), o projeto moderno era simultaneamente crítico e integrado, refletindo uma ambiguidade fundamental. Essa duplicidade também se manifestou no expressionismo, que oscilava entre resistência e apropriação pelo *status quo* (MACHADO, 2016, p. 191).

No Brasil, o modernismo assumiu uma forma distinta, sendo apropriado como instrumento de modernização estatal. Vladimir Safatle (2024) define esse fenômeno como "modernismo populista de Estado", onde a estética modernista era empregada para articular um projeto nacional unificador. A construção de Brasília, planejada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, tornou-se o ápice dessa visão: uma cidade monumental, carregada de simbolismos de progresso e integração. Contudo, como alerta Safatle, esse modernismo apagava as contradições sociais e históricas, perpetuando desigualdades ao apresentar uma narrativa de conciliação universal.

Otília Arantes aprofunda essa análise ao criticar o formalismo integral das soluções modernistas, que frequentemente subordinavam as demandas sociais reais às exigências da racionalidade técnica e do mercado. Em "Arquitetura Moderna Antigamente" (2023b, p. 25-26), Arantes argumenta que a padronização e o funcionalismo modernista, embora apresentadas como avanços democráticos, muitas vezes serviam para reforçar hierarquias sociais e econômicas, transformando a utopia da ordem em um mecanismo de controle.

A comparação entre as vanguardas europeias e o modernismo brasileiro destaca as diferentes formas de lidar com a modernidade. Enquanto as primeiras enfrentaram a modernidade com desconfiança e irracionalismo, o segundo tentou mediá-la por meio da conciliação estatal. No entanto, ambos os contextos revelam tensões similares entre as aspirações artísticas e as realidades sociopolíticas.

No caso europeu, o expressionismo buscava romper com a alienação provocada pela modernidade capitalista, mas frequentemente se via apropriado por interesses autoritários. No Brasil, o modernismo foi instrumentalizado pelo Estado para construir uma narrativa de unidade nacional, silenciando vozes dissidentes e apagando diversidades históricas. Como aponta Arantes (2023b), o projeto modernista brasileiro, especialmente em Brasília, reproduziu uma lógica colonial ao tratar o território como um espaço vazio a ser moldado (MACHADO, 2016).

As vanguardas europeias e o modernismo brasileiro ilustram os desafios da arte como instrumento de transformação em contextos de modernidade. Ambos os movimentos enfrentaram os limites de suas ambições: enquanto as vanguardas buscavam resistir à lógica do mercado e do autoritarismo, o modernismo estatal brasileiro tentava harmonizar progresso e identidade nacional. No entanto, suas realizações frequentemente revelaram contradições internas, expondo os limites de seus projetos utópicos.

A análise de Otília Arantes (2023b) reforça a importância de reconhecer essas ambiguidades. O modernismo, embora portador de avanços estéticos e sociais, também carregava em seu núcleo as marcas do capitalismo e da instrumentalização técnica. Da mesma forma, as vanguardas europeias, mesmo em sua radicalidade, não escaparam completamente das forças que pretendiam combater. Talvez, seja pela característica do Estado desenvolvimentista brasileiro que a consciência crítica artística tenha tão facilmente feito da arte uma extensão da cadeia industrial financiada pelo poder político-público.

4.2. A política da imprensa carioca sobre o expressionismo

O expressionismo, enquanto movimento artístico e cinematográfico, não encontrou espaço para florescer criticamente no Brasil, principalmente na década de 1930. Esse fenômeno pode ser explicado por diversos fatores que envolvem a intersecção entre a política cultural, a estrutura econômica e a orientação do Estado nacional.

É basilar ressaltar que o Brasil, em sua fase de industrialização, estava imerso em um processo de modernização vinculado ao desenvolvimento do capitalismo dependente. Em vez de se engajar com a crítica social e política proposta pelo expressionismo, o cinema e as artes, em geral, foram absorvidos como parte da grande máquina de entretenimento e de propaganda do Estado, afastando-se da crítica radical presente no movimento expressionista europeu. Portanto, o movimento artístico de reconciliação nacional gerou, como tentou se elaborar, uma continuidade da exclusão de grupos sociais marginalizados.

Primeiramente, todas as expressões artísticas no Brasil ligavam-se, mesmo que críticas ao Estado após o golpe de 30 ou ao Estado Novo, a um projeto de desenvolvimento nacional. Essa construção estava profundamente ligada aos interesses do Estado e à sua agenda de desenvolvimento econômico, principalmente nas décadas de 1930 e 1940. Já o expressionismo, com suas abordagens críticas à

sociedade e ao próprio sistema político, não encaixava-se nos interesses da estrutura vigente, que estava mais preocupada em promover uma imagem positiva da industrialização, da unidade nacional e da modernização, do que em questionar as contradições sociais e políticas.

Assim, a arte no Brasil não se tornou um campo de reflexão crítica, mas sim uma ferramenta para consolidar as narrativas de progresso e desenvolvimento. Ao passo que na Europa, ela foi profundamente marcada por um irracionalismo e um não engajamento político. Essa dualidade parece ter razão explicativa para a dissonância da recepção brasileira.

Este trabalho, portanto, oferece uma contribuição para afirmar que a imprensa carioca, em particular, desempenhou um papel crucial na difusão dessa visão da arte como instrumento de entretenimento e propaganda. Os periódicos analisados deram grande destaque aos avanços tecnológicos e científicos, como a corrida espacial e a ida do homem à lua, refletindo o otimismo e a ênfase na modernidade.

Isso ocorria em detrimento da atenção ao potencial crítico do expressionismo, que questionava a alienação e as tensões da modernidade. Logo, o que se observa, é que a mídia brasileira focou nos aspectos mais superficiais e ilusórios do progresso, como os feitos científicos e as imagens de uma sociedade idealizada, sem as contradições que o expressionismo tão frequentemente explorava. A cobertura midiática de eventos como a corrida espacial, embora comemorasse o avanço da ciência, não trouxe à tona a discussão sobre as questões sociais e políticas que permeavam esses avanços, o que enfraqueceu ainda mais a recepção de uma arte crítica como o expressionismo.

Além disso, o Brasil passava por um processo de urbanização acelerada e de transição para um modelo de capitalismo industrial, onde a arte estava cada vez mais inserida no circuito da indústria cultural. Esse fenômeno, que Theodor Adorno descreve de maneira incisiva, refletia a transformação da arte em mera mercadoria, voltada para o consumo das massas. Ou como descreve, com mais precisão, o pensador alemão, a arte enquanto mercadoria acaba por ter o seu valor de uso somente como corpo do valor de troca da mercadoria. A arte é reduzida a uma expressão que dá valor à obra e cria a ilusão de que existe um preço nela por causa da sua qualidade artística e não das relações mercadológicas que a atravessam.

O expressionismo, em sua essência, era uma forma de arte que procurava questionar as estruturas sociais, expondo as tensões do sujeito moderno em um mundo cada vez mais alienado. Contudo, no contexto brasileiro, essa arte foi gradualmente sendo cooptada pela lógica do entretenimento e da indústria cultural, perdendo seu caráter

crítico e transformador. O que o expressionismo oferecia como uma potente reflexão sobre a condição humana foi transformado em mais um produto consumível, alinhado às necessidades de distração das massas.

Adorno, em suas reflexões sobre a indústria cultural, destaca como a arte, ao ser incorporada ao sistema capitalista, perde sua capacidade de contestar as estruturas dominantes. No Brasil, o cinema e a arte foram absorvidos pela lógica de mercado e, em vez de refletirem as contradições sociais, passaram a reforçar a ideologia dominante, servindo como um mecanismo de fuga e distração. Esse processo é descrito por Adorno, no qual a arte, em vez de funcionar como uma forma de resistência ou crítica, se transforma em um espetáculo vazio, desconectado das questões sociais. O expressionismo, portanto, tornou-se apenas mais uma forma de entretenimento, distante de seu propósito original de provocar reflexão e transformação.

Outro fator que limita a recepção do expressionismo no Brasil é a profunda divergência entre as realidades sociais e políticas da Europa e do Brasil. Enquanto na Europa, especialmente na Alemanha, o expressionismo surgiu como uma resposta às angústias e incertezas do pós-guerra, no Brasil, o contexto era diferente. A sociedade brasileira estava imersa em uma modernização autoritária, impulsionada por uma elite que buscava consolidar a indústria e o capitalismo dependente. As condições socioeconômicas no Brasil, com suas tensões entre o agrário e o urbano, entre o trabalho escravizado e a formação de uma classe operária, tornavam difícil a recepção de uma arte voltada para a introspecção e a crítica existencial. No lugar da crítica que o expressionismo propunha, o cinema brasileiro se alinhava à narrativa de um Brasil em progresso, investindo na construção de uma identidade nacional homogênea e modernizante. Ou seja, o Brasil, o país a se fazer, parecia ter dificuldades com o irracionalismo artístico.

Um segundo ponto a enfatizar são os próprios limites internos ao expressionismo. O que parece, de algum modo, é que a transformação do cinema em uma mercadoria industrial ressaltou aspectos e tensões que estavam contidas na obra de arte.

A questão do caráter subjetivo do expressionismo e sua ênfase no individualismo também contribuiu para sua desconexão com a realidade brasileira. O expressionismo, enquanto proposta estética, implicava numa limitação que envolvia tensões a partir de significantes vazios perante a construção da percepção política da República de Weimar, que envolvia uma falta de engajamento.

Os traços de subjetividade e irracionalismo na produção artística expressionista demonstraram, portanto, uma tentativa de resolver, na arte, as contradições sociais

que eram próprias e imanentes à sociedade de classes. Neste ponto, há uma convergência entre a arte modernista brasileira e a vanguarda irracionalista do expressionismo europeu.

Essa percepção de que há entre as duas um vazio político, no sentido de engajamento pela transformação da sociedade, permitia que o filme fosse mais maleável ou palatável, bem como as críticas vazias e reproduzissem, portanto, os mesmos significados sem referenciais na realidade concreta. Portanto, o homem universal da arte de Aristóteles que parece haver no imaginário de Fritz Lang, que encara novos desafios e novos horizontes ou tensões, é o homem de Bergson (cf. Adorno) que ri em uma sala de cinema e quando acredita, ao rir sozinho, que é autêntico, é que passa a ser, terrivelmente, massa, justamente por reproduzir as mesmas experiências sensíveis que o suposto falso-universal do capitalismo cindido pelas desigualdades.

Esse movimento de transformação da arte em produto da indústria cultural é descrito por Adorno e Benjamin como a perda de sua função crítica e de sua capacidade de provocar reflexão sobre as contradições sociais. A arte, especialmente o cinema, passa a ser vista como um produto de consumo, que entretém, mas não questiona. O expressionismo, com seu alto grau de subjetividade e sua crítica à modernidade, não se encaixava nesse novo papel que a arte assumiu no Brasil, tornando-se, assim, apenas mais um veículo de diversão e escapismo para as massas. Esse fenômeno reflete a transformação da arte em mercadoria, característica da indústria cultural, que, como apontado por Adorno, neutraliza qualquer possibilidade de contestação social.

Em conclusão, o expressionismo no Brasil não encontrou vazão crítica porque estava em desacordo com as necessidades e os interesses da classe dominante e do Estado, que estavam mais focados em uma modernização que fosse integradora e produtiva. O cinema e a arte foram transformados em instrumentos de entretenimento, desconectados de qualquer reflexão crítica sobre a sociedade, e serviram para reforçar as ideologias dominantes. O resultado dessa transformação é uma arte que, em vez de provocar a reflexão e a mudança social, se torna um produto da indústria cultural, como bem descrevem Adorno e Benjamin, um divertimento para as massas que não tem mais a capacidade de questionar ou transformar a realidade.

- **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O estudo sobre as referências ao cineasta Fritz Lang no *Diário Carioca* durante a década de 1930 revelou não apenas a recepção crítica às suas obras, mas também um enquadramento que reflete as características da imprensa brasileira e sua relação com os movimentos artísticos internacionais. Observou-se que o jornal frequentemente abordava Lang de maneira técnica e descritiva, com ênfase em seus avanços cinematográficos e impacto cultural, mas com pouca reflexão sobre os contextos políticos e sociais subjacentes às suas obras. Essa análise indica uma tendência do *Diário Carioca* de destacar o cinema como uma expressão de modernidade técnica, frequentemente desvinculada das tensões políticas europeias da época.

As descobertas são relevantes para compreender como a imprensa brasileira da década de 1930 articulava temas internacionais em um contexto local. A abordagem do *Diário Carioca* reflete não apenas as condições do jornalismo no Brasil, mas também a maneira como a arte estrangeira era percebida como símbolo de modernidade e progresso técnico, ignorando muitas vezes os aspectos mais profundos de crítica social e política. Além disso, os resultados oferecem uma perspectiva sobre a construção de uma cultura de massas no Brasil, na qual a imprensa desempenhou papel central, contribuindo para a disseminação e popularização do cinema como arte e entretenimento.

As análises realizadas abrem caminhos para novas investigações. Um possível desdobramento seria estudar como outros jornais da época trataram a obra de Fritz Lang, comparando a recepção crítica em diferentes veículos. Outra possibilidade seria explorar como o público brasileiro recebeu essas obras, especialmente no contexto das transformações sociais e culturais trazidas pela industrialização e urbanização. Também seria possível realizar uma análise comparativa com outros veículos de imprensa da época, buscando ampliar a recepção na imprensa brasileira, podendo ampliar também para jornais europeus ou latino-americanos. Por fim, investigar a relação entre a imprensa e as vanguardas artísticas internacionais poderia oferecer uma visão mais ampla sobre como movimentos como o expressionismo alemão influenciaram as produções culturais brasileiras.

- **FONTE PRIMÁRIA**

Diário Carioca

- **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ADORNO, Theodor. **Introdução à Sociologia da Música**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

ADORNO, Theodor. **Expressionismo e Verdade: Uma Crítica da Literatura Recente**. 2018. In: <<https://www.marxists.org/portugues/adorno/1920/mes/verdade.htm>>. Acesso em 27/11/2024.

ADORNO, Theodor W. **Aesthetic Theory**. Bodmin: Continuum, 2002

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

AFONSO, Pedro; PINHEIRO, José Alberto. Fritz Lang: O Mundo pelo Monóculo do Modernismo. Fritz Lang: o Mundo pelo monóculo do Modernismo. **AVANCA! CINEMA**, 2019.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: [s.n.], 2021.

ARANTES, O. B. F. **Mário Pedrosa**: outros escritos. São Paulo: [s.n.], 2023a.

ARANTES, O. B. F. **Arquitetura Moderna Antigamente**. São Paulo : [s.n], 2023b.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da História**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

CABRITA, Mariana Lívio Cavalcante et al. **A imprensa no Brasil e a visão de Nelson Werneck Sodré**. 2010.

CAMPANA, Priscila. O mito da consolidação das leis trabalhistas como reprodução da carta del lavoro. In: **Revista Jurídica - CCJ/FURB**. v. 12, n. 23, p. 44 - 62, jan./jun. 2008.

CANEPÁ, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO (Org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2019.

COSTA, Cecília. **Diário Carioca: o jornal que mudou a imprensa brasileira**. FBN, 2011.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Editora Ulisseia: Lisboa, 1961.

FERREIRA, Jorge (org.). **O populismo e sua história**: debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 169-203.

LAGE, Nilson; FARIA, Tales; RODRIGUES, Sérgio. Diário Carioca: o primeiro degrau para a modernidade. **Estudos Em Jornalismo e Mídia**, v. 1, n. 1, p. 132-144, 2004.

LUXEMBURG, Rosa. Reforma social ou revolução. **São Paulo: Global Editores**, 1986.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética**: debate sobre o expressionismo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **A relação som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang**. 1999. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

MARTINS; Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de. **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

MASCARO, Alysso Leandro. **Crítica do fascismo**. São Paulo: Editora Boitempo, 2022.

MATTOS, Marcelo Badaró. **Greves e repressão policial ao sindicalismo carioca**. Rio de Janeiro: APERJ/FAPERJ, 2003.

PIERANTI, Octavio Penna; MARTINS, Paulo Emílio Matos. O Estado e a Imprensa no Brasil: Uma análise da obra de Nelson Werneck Sodré. **Esboços: histórias em contextos globais**, v. 13, n. 15, p. 215-229, 2006.

SAFATLE, V. A construção estética do Brasil e seus colapsos: Crítica, impasse e modernismos nacionais. Constelaciones. **Revista de Teoría Crítica**, [S. l.], n. 15, p. 4–31, 2023. Disponível em: <https://constelaciones-rtc.net/article/view/5275>. Acesso em: 26 ago. 2024.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUSA, Jorge Pedro. As histórias da imprensa de Nelson Werneck Sodré e de José Manuel Tengarrinha: uma comparação. **Biblioteca on-line de ciências da comunicação**, 2011.

THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2010.

TONETE, Leandro. Censura e Violência do Governo Provisório:: a cobertura da imprensa fluminense sobre empastelamento do Diário Carioca. **Temporalidades**, v. 13, n. 2, p. 347-369, 2021.