

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JÉSSICA PEREIRA FRAZÃO

**DA CRÍTICA À TEORIA DO FILME:
O REALISMO EMANCIPADOR DE SIEGFRIED KRACAUER**

**SÃO PAULO
2024**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

VERSÃO CORRIGIDA

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo para obtenção do título
de Doutora em Meios e Processos Audiovisuais.
Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais.
Linha de Pesquisa: História, Teoria e Crítica.
Orientador: Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior.
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

SÃO PAULO
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Frazão, Jéssica Pereira

Da crítica à teoria do filme: O realismo emancipador de Siegfried Kracauer / Jéssica Pereira Frazão; orientador, Rubens Luís Ribeiro Machado Júnior. - São Paulo, 2024.

271 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Siegfried Kracauer. 2. Crítica cinematográfica. 3. Teoria do cinema. 4. Cinema alemão. 5. Realismo. I. Luís Ribeiro Machado Júnior, Rubens. II. Título.

CDD 21.ed. -

791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE APROVAÇÃO

Jéssica Pereira Frazão

Da crítica à teoria do filme: O realismo emancipador de Siegfried Kracauer

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Meios e Processos Audiovisuais.

Tese apresentada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Rubens Luís Ribeiro Machado Júnior

O presente trabalho foi realizado com o auxílio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, e com o apoio da bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES).

Aprovada em: 11/04/2024

Banca examinadora:

Prof. Dr. Miguel Angel Vedda

Instituição: Universidad de Buenos Aires (UBA) Assinatura: _____

Prof. Dra. Thays Tonin

Instituição: Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) Assinatura: _____

Prof. Dr. Rafael Morato Zanatto

Instituição: Universidade Federal da Paraíba (UFPB) Assinatura: _____

Prof. Dr. Mateus Araújo Silva

Instituição: Universidade de São Paulo (USP) Assinatura: _____

A quem faz e pensa a crítica de cinema independente.

“A fuga das imagens é uma fuga da revolução e da morte”
(Siegfried Kracauer)

“A verdadeira crítica não ataca seu objeto”
(Walter Benjamin)

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES), por ter me contemplado com duas bolsas: a bolsa CAPES/DS e a bolsa CAPES-PrInt, que possibilitou meu estágio doutoral na Alemanha, sem o qual esta pesquisa não chegaria ao resultado vigente.

Ao Rubens Machado Jr., meu orientador, pela liberdade e confiança, e por me apresentar a perspectiva da crítica imanente. Pela supervisão do estágio PAE na disciplina de Crítica do Audiovisual, valiosa para minha formação.

Ao Vinzenz Hediger, pela supervisão no exterior. Agradeço a acolhida e suporte durante minha estadia na Alemanha, bem como a lista de pessoas que pude contactar por seu intermédio. Em extensão, agradeço à Sophie Moktadir, pela atenção e agilidade com questões internas da instituição.

Aos professores doutores convidados para a banca de defesa, Miguel Vedda, Thays Tonin, Rafael Zanatto e Mateus Araújo, pela disposição em ler, comentar e criticar a tese. Também agradeço aos professores doutores suplentes da banca.

Aos professores do PPGMPA, por fazerem parte da minha formação. Ao Prof. Eduardo Vicente, ex-coordenador do Programa, por todo auxílio no meu processo de doutorado sanduíche. Aos funcionários do PPGMPA, em especial à Márcia Ferreira.

Ao *Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, da Universidade de Frankfurt, pelo suporte aos pesquisadores internacionais. Ao *Goethe Welcome Centre* (GWC) e a *Goethe Research Academy for Early Career Researchers* (GRADE), pela recepção, pelos eventos sociais, por nos colocar em contato com outros pesquisadores estrangeiros e pelo cuidado em nos tornar mais próximos da cultura alemã (especialmente a de Hessen: “*Ei Gude, wie?*”). Agradeço em especial ao Pavel Eichin, por organizar os eventos e tornar tudo mais divertido, à minha querida amiga Laura Teixeira, pela conexão desde o primeiro momento, por ter sido a melhor companheira de pesquisa e de escritório que alguém poderia querer e à minha professora de alemão, Sebnem Onagaclar.

À professora Heide Schlüpmann, por prontamente ter se interessado pela pesquisa e ter disponibilizado seu tempo para tomarmos um café. Agradeço por ter respondido às minhas tantas perguntas e por me ouvir falando animada das nossas pesquisas sobre Kracauer no Brasil.

Ao Felix Trautmann, pós-doutorando no Instituto de Pesquisa Social (IPS) e coorganizador da *International Siegfried Kracauer Conference*, que gentilmente me mostrou o prédio do IPS e me atualizou sobre debates alemães recentes sobre Kracauer feitos em solo alemão. Agradeço imensamente pela cópia do livro organizado durante a conferência, *Im Sinne der Materialität: Film und Gesellschaft nach Siegfried Kracauer* (2022).

Ao Jens Kaufmann, por ter me apresentado a biblioteca e arquivo do DFF, local que se tornou uma espécie de segunda casa em Frankfurt. Agradeço por me colocar em contato com exemplares originais de roteiros de filmes alemães e de periódicos como a *Illustrierter Film-*

Kurier. Foi especial me deparar com a biblioteca pessoal de Lotte Esiner, cujo livro *From Caligari do Hitler* fazia parte da coleção. Agradeço a delicadeza de me presentear com uma cópia de *Ich hatte einst ein schönes Vaterland* (1988).

Aos meus companheiros de Frankfurt, grupo de brasileiros progressistas que se tornou minha família na Alemanha e que muito me ensinou sobre luta coletiva. À Elena Fede e à Gamze Akyrol, pelo acolhimento mútuo e ilimitado, pelo bom-humor, pelas conversas sem fim, pela sensibilidade cultural, por todo manejo que a junção Brasil-Itália-Turquia é capaz de proporcionar.

Aos meus amigos e colegas do grupo de pesquisa *História da Experimentação no Cinema e na Crítica* (HECC): Dalila Camargo, João Paulo Campos, Geraldo Blay Roizman, Rafael Parrode, Lorena Duarte, Thiago Mendonça, Mauro Luciano, Anna Karine Balallai e Bianca Bueno. À Marina da Costa Campos, pela conexão imediata, por toda amizade ao longo desses anos e por dividir a goianidade em terras paulistanas. Ao grupo de doutorandos PSDE/PrInt CAPES que estive na Alemanha no mesmo momento do meu estágio, em especial, agradeço ao Tiago Mendonça por auxiliar imensamente no processo anterior à chegada na Goethe-Uni.

Aos pesquisadores do grupo de pesquisa *Humanitas - Núcleo de pesquisa em Epistemologias, Práticas e Saberes Interdisciplinares*, pela oportunidade de apresentar minha pesquisa e receber contribuições riquíssimas; pela construção constante de conhecimento nas diversas áreas.

Ao professor Robson Cruz, por me lembrar que “escrita tem corpo”.

Às amigas que apoiam e que são interlocutoras da pesquisa: Karla Nayra, Vitor Cruzeiro, Amanda Marília, Eder Paixão, Josiane Monteiro, Rodrigo Diaz, André Paranhos, Débora Monteiro, Samantha Borges, Lorena Trindade, Ive Machado, Karina Oliveira, minha revisora e parceira Rafaela Silva e todo o grupo das gurias.

À minha mãe e irmã, pelo carinho, incentivadoras permanentes da minha busca por conhecimento.

Ao Dominique Santos, pelo amor, pela paciência, pela dedicação, pelas leituras e comentários críticos, por me empurrar para frente nos momentos de alegria, mas principalmente nos momentos de fraqueza. Obrigada por incentivar meus sonhos e caminhar junto.

RESUMO

FRAZÃO, J. P. **Da crítica à teoria do filme: O realismo emancipador de Siegfried Kracauer**. 2024. 271 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Esta tese tem por objetivo analisar a dimensão crítica do trabalho sobre cinema do intelectual judeu-alemão Siegfried Kracauer (1889-1966), especialmente suas críticas e ensaios elaborados durante a atividade como redator do *Frankfurter Zeitung* (1921-1933), bem como seus livros *De Caligari a Hitler* (1947) e *Teoria do filme* (1960). Diferentemente dessas obras pós-exílio, as críticas cinematográficas de Kracauer foram, por muito tempo, ignoradas, gerando certo ostracismo quanto ao seu legado crítico nos debates acadêmicos. A reavaliação dos escritos críticos estruturados durante a República de Weimar visa tanto discutir a categorização já recebida de “realista ingênuo”, quanto considerar o desenvolvimento, as permanências e rupturas do seu pensamento em relação às reflexões das décadas posteriores. Levando em conta os diferentes momentos históricos e processos subjetivos na trajetória de Kracauer, pretende-se examinar como certas convergências temáticas ou leituras críticas da sociedade articuladas ao longo de sua vida sugerem novos meios de interpretar sua concepção realista do filme, cuja convicção na audiência como categoria ativa e emancipadora é primordial.

Palavras-chave: Siegfried Kracauer; Crítica cinematográfica; Teoria do cinema; Cinema alemão; Realismo.

ABSTRACT

FRAZÃO, J. P. **From film criticism to film theory: Siegfried Kracauer's emancipatory realism.** 2024. 271 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

This thesis aims to analyze the critical dimension of the cinema work of the German-Jewish intellectual Siegfried Kracauer (1889-1966), especially his critiques and essays written during his time as editor of the *Frankfurter Zeitung* (1921-1933), as well as his books *From Caligari to Hitler* (1947) and *Theory of Film* (1960). Unlike these post-exile works, Kracauer's film criticism was ignored for a long time, generating ostracism of his critical legacy in academic debates. The re-evaluation of the critical writings structured during the Weimar Republic aims both to discuss the received categorization of "naive realist" and to consider the development, permanence, and ruptures of his thought in relation to his writings of later decades. Considering the different historical moments and subjective processes in Kracauer's trajectory, we intend to examine how certain thematic convergences or critical readings of society articulated throughout his life suggest new ways of interpreting his realist conception of the film, whose conviction in the audience as an active and emancipatory category is primordial.

Keywords: Siegfried Kracauer; Film criticism; Film theory; German cinema; Realism.

ZUSAMMENFASSUNG

FRAZÃO, J, P. **Von Filmkritik zur Filmtheorie: Siegfried Kracauers emanzipatorischer Realismus**. 2024. 271 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Ziel dieser Arbeit ist es, die kritische Dimension des Werks des deutsch-jüdischen Intellektuellen Siegfried Kracauer (1889-1966) zu analysieren, insbesondere seine Filmkritiken und Essays, die er während seiner Zeit als Redakteur der *Frankfurter Zeitung* (1921-1933) verfasste, sowie seine Bücher *Von Caligari zu Hitler* (1947) und *Theorie des Films* (1960). Im Gegensatz zu diesen Werken nach dem Exil wurde Kracauers frühere Filmkritik lange Zeit ignoriert, was zu einer gewissen Ächtung seines kritischen Vermächnisses in den akademischen Debatten führte. Die Neubewertung von Kracauers kritischen Schriften, die während der Weimarer Republik entstanden sind, zielt darauf ab, sowohl die bereits erhaltene Kategorisierung des „naiven Realisten“ zu diskutieren als auch die Entwicklung, die Beständigkeit und die Brüche seines Denkens in Bezug auf die Überlegungen der späteren Jahrzehnte zu betrachten. Unter Berücksichtigung der verschiedenen historischen Momente und subjektiven Prozesse in Kracauers Werdegang soll untersucht werden, wie bestimmte thematische Konvergenzen oder gesellschaftskritische Lesarten, die er im Laufe seines Lebens artikulierte, neue Interpretationsmöglichkeiten seiner realistischen Konzeption des Films nahelegen, deren Überzeugung vom Publikum als aktiver und emanzipatorischer Kategorie im Vordergrund steht.

Schlüsselwörter: Siegfried Kracauer; Filmkritik; Filmtheorie; Deutsches Kino; Realismus.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 a 4: A dança na Berlim dos “anos vinte dourados”.....	17
Figura 5: Siegfried Kracauer como crítico preeminente da República de Weimar....	20
Figura 6: Recortes de jornais de Kracauer com artigos para o FZ.....	87
Figura 7: Jogo de silhuetas.....	102
Figuras 8 a 11: Uso prolongado da câmara lenta [<i>Zeitlupe</i>].....	120
Figuras 12 a 15: Máquinas em movimento e justaposições em <i>Berlim</i>	129
Figuras 16 e 17: Grade de ferro com a inscrição <i>Grenze/Frontière</i> 1919.....	135
Figuras 18 e 19: Sequência no lavatório.....	141
Figura 20: Museu <i>Judengasse</i> com os destroços do antigo gueto judeu.....	152
Figura 21: Carteira de documentos sobre Teddie.....	165
Figuras 22 e 23: Região onde Kracauer morava em Berlim.....	166
Figuras 24 e 25: Cópias com dedicatória de Joseph Roth e "Minima Moralia"	168
Figura 26: Manuscritos das críticas de cinema de Kracauer.....	169
Figura 27: Catálogo de <i>Interventionen in der Seele/Sigmund Freud</i> (2016).....	188
Figuras 28 e 29: Brinquedos como “fenômenos da vida real”	222
Figura 30: Entrevista de Kracauer para o jornal <i>Die Welt</i> (Hamburg).....	232

LISTA DE SIGLAS

AFA	American Federation of Arts
AJC	American Jewish Committee
ATW	Auslandstonwoche
BASR	Bureau of Applied Social Research
DDP	Deutsche Demokratische Partei
DLA	Deutsches Literaturarchiv Marbach
FZ	Frankfurter Zeitung
IPS	Instituto de Pesquisa Social
MoMA	Museum of Modern Art
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
MWW	Projekt Transatlantischer Bücherverkehr
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
TC	Teoria Crítica
UFA	Universum Film Aktien Gesellschaft
UFI	UFA-Film GmbH

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - N.º de críticas cinematográficas de Kracauer, de 1921 a 1933.....	40
Tabela 2 - Comparação entre a "nova" e a "velha" crítica cinematográfica alemã.....	238

SUMÁRIO

Introdução	1
1 – Trajetória e Percursos de formação	10
1.1 Cinema e censura na República de Weimar.....	11
1.2 Kracauer e o <i>exposé</i> <i>Massa e Propaganda</i>	26
1.3 O jornal <i>Frankfurter Zeitung</i>	35
1.4 O exercício ensaístico como gosto ordinário da experiência.....	45
2 – As dimensões da crítica	55
2.1 Sobre a tarefa da crítica.....	55
2.2 Acerca do conceito de crítica imanente.....	69
2.3 A crítica como significado social dos filmes.....	81
3 - Kracauer, crítico de cinema	98
3.1 A cidade como um <i>Tohuwabohu: A rua</i> (1923).....	99
3.2 Modernidade e <i>Körperkultur: Caminhos para a força e beleza</i> (1925).....	111
3.3 <i>Aber ist das Berlin? Berlin, sinfonia da metrópole</i> (1927).....	123
3.4 À propriedade das massas: <i>A Tragédia da Mina</i> (1931).....	134
4 – Kracauer, extraterritorial	145
4.1 A dimensão cotidiana do exílio.....	147
4.2 <i>Caligari</i> e os espaços de memória.....	161
4.3 „ <i>Du mußt Caligari werden!</i> “: A Constelação <i>Caligari</i> (1943-1947).....	171
4.4 “É uma corda bamba andar entre e acima do ontem e do hoje”: Análise da dimensão crítica em <i>Caligari</i>	178
5 – Kracauer, teórico do cinema	195
5.1 A redenção de Kracauer.....	196
5.2 “Filme como descobridor das maravilhas da vida cotidiana”: Análise da dimensão crítica em <i>Teoria do filme</i>	213
5.3 Kracauer e a crítica de esquerda no cenário cultural alemão do pós-guerra.....	230
Considerações finais	246
6- Bibliografia	251
6.1 Material primário (obras de Siegfried Kracauer).....	251
6.2 Referências bibliográficas.....	252
6.3 Filmes citados.....	268

INTRODUÇÃO

Em maio de 1789, Friedrich Schiller proferiu uma conferência [*Antrittsvorlesung*] na Universidade de Jena, inaugurando sua atividade na docência com auxílio do amigo Johann Wolfgang von Goethe. Na ocasião, questionou seus alunos a respeito das intenções que os fizeram escolher aquela área de interesse, confrontando-os com os dois tipos de profissionais que adentram nas universidades: Por um lado, o “erudito ganha-pão” [*Brotgelehrter*], um profissional que passa sua vida acadêmica, seja na função de professor ou de pesquisador, interessado apenas no viés financeiro, submetendo-se à validade mercadológica que em tudo diminui a importância da ciência, da arte e do conhecimento. Esse indivíduo amargurado “não é pelo tesouro de pensamentos que ele recebe seu pagamento; seu pagamento provém do reconhecimento externo, dos lugares de honra, das provisões”¹. Por outro lado, temos o sujeito da “mente filosófica” ou “cabeça filosófica” [*philosophische Kopf*], termo cunhado anteriormente por Immanuel Kant do qual Schiller se apropria para fazer uma homenagem ao seu mentor, aquele que ama a erudição e faz dela sua morada, sempre na busca por novos processos mentais capazes de levá-lo em direção à excelência, resistindo à lógica mercadológica nociva que atrapalha o aperfeiçoamento do saber. Compreender-se como parte do segundo grupo é, para o filósofo, de grande importância para que a criação de um projeto de história universal aconteça. Sendo a própria palestra proferida fruto de uma mente filosófica, ela mesma tornou-se um dos textos inaugurais de historiografia alemã, conhecido hoje sob o título *O que significa e com que finalidade se estuda história universal?*.

No centro desse debate, podemos localizar o conceito de *Bildung*, cuja tradução exata para o português seria proposta difícil, dado seu rico campo semântico. Grosso modo, todavia, podemos tentar compreendê-la como formação. Segundo Gadamer, a *Bildung* foi “o mais alto pensamento do século XVIII, e justamente esse conceito caracteriza o elemento em que vivem as ciências do espírito do século XIX. (...) torna-se nitidamente perceptível quão profunda é a mudança espiritual que continua nos fazendo parecer contemporâneos do século de Goethe”². As aspirações dos intelectuais do século XVIII, com as quais o texto de Schiller também se preocupa, são propositivas de formação de um indivíduo pleno, não um fim em si mesmo. Sua progressão compreende uma noção ampla de ação educativa, que dialoga fortemente com a arte, a ciência e a ética para proveito de um espírito livre e íntegro. A noção rejeita qualquer

¹ SCHILLER, Friedrich.; CALDAS, Pedro Spínola Pereira. O que significa e com que finalidade se estuda História Universal? *Cadernos de História*. v. 19, n. 30, p. 306-321, 29 jul. 2018. p. 308.

² GADAMER, Hans-Georg, *Verdade e método*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 47.

viés utilitarista do saber, estando, portanto, longe das proposições do que seriam os “eruditos ganha-pão”.

É partindo dessa tradição, mas em perspectiva formativa contemporânea, que se fez Siegfried Kracauer, autor que completaria 135 anos em 8 de fevereiro de 2024. Sua gama de interesses tornou-o um escritor prolífico de uma variedade impressionante de tópicos, provendo contribuições particulares para cada um deles. Essa condição aponta para a maior dificuldade desta investigação, cujo esforço foi, a todo tempo, evitar descrevê-lo como pertencente a uma área específica, pois trata-se do que o inglês Peter Burke chama de “polímata”, um intelectual erudito que se interessa por muitos assuntos, operando com genuína criatividade, agudeza, curiosidade, imaginação e inquietação³, figura que, de acordo com o autor, parece estar diminuindo, seja pela vigilante imposição da especialidade, seja pelos desafios constantes da era digital (obstáculos que também se impõem à crítica de cinema, conforme discutiremos no capítulo 2, reforçando como o avanço do neoliberalismo, dentro da chamada esfera pública 2.0, fragiliza a imagem do crítico como um mero promotor do filme).

No exílio estadunidense, Kracauer e outros colegas do Instituto de Pesquisa Social (IPS) sofreram represália com suas escolhas investigativas diante da rigidez metodológica das ciências sociais, dada a ênfase das universidades estadunidenses em insistir em fins práticos na produção do conhecimento. Sobre esse assunto, são conhecidas as discussões entre Theodor Adorno e Paul Lazarsfeld⁴. Muitos *emigrés* alemães tiveram que se adaptar para sobreviver no país estrangeiro, e Kracauer sabia muito claramente que seu trabalho “ganha-pão” [*Brotarbeit*] - a exemplo dessas pesquisas empíricas que realizou em agências governamentais estadunidenses e outras organizações como o *Bureau of Applied Social Research* (BASR), da Universidade de Columbia -, era uma distração indesejável ao que realmente lhe importava: o manuscrito do seu livro de estética cinematográfica, publicado em 1960 como *Teoria do filme*⁵⁶.

³ BURKE, Peter. **O polímata**: Uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag. Trad. Renato Prelorenzou. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

⁴ CARONE, Iray. **Adorno em Nova York**. Rio de Janeiro: Alameda, 2021.

⁵ As menções à obra *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* aparecerão ao longo da tese como na sua tradução para o português, *Teoria do filme*.

⁶ KANG, Jaeho GILLOCH, Graeme; ABROMEIT, John (eds.). Part four: Cold war tensions (1953 – 1958). In: KRACAUER, Siegfried. **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

Várias facetas de Kracauer poderiam ser estudadas, visto que ele é considerado crítico da cultura, romancista, ensaísta, jornalista, historiador, sociólogo, além de influente crítico e teórico do cinema. Nossa pesquisa se debruça sobre essa última faceta, seus escritos sobre cinema, principalmente suas críticas e livros publicados nos Estados Unidos. Não perdemos de vista, contudo, a dimensão individual de sua polimatia, visto que ele nunca foi isolado dela. Ao contrário, é seu interesse e curiosidade genuínos pelas pessoas, pelos objetos, pela arte e pela ciência que tornam sua obra única e singular, sinal de sua extraterritorialidade. No limite, ele mesmo parece trazer pistas de como seu pensamento cinematográfico é multifacetado e polimático: No importante ensaio *Sobre a tarefa do crítico de cinema* (1932)⁷, ele discorre sobre como “um crítico de cinema digno desse nome só é concebível como crítico da sociedade”⁸. Seu protocolo metodológico, o da crítica imanente, o coloca na posição de intermediador entre o filme e seu entorno social, entre o objeto da crítica e a crítica propriamente dita, entre análise interna e externa, entre forma e conteúdo, podendo ser lido como um projeto de vida que o permitiu conjugar os estudos de cinema com a filosofia, a história, a sociologia, a comunicação a psicologia e a psicanálise.

Ainda que refutasse o conceito de *Bildung*, Kracauer parece ter considerado os mesmos parâmetros de sua formação para valorizar o crescimento e a educação pelo cinema do seu leitor, dentro do que chamamos de *Bildung cinematográfica*, num processo semelhante ao de Wilhelm Meister no romance de Goethe, cujos anos de aprendizado do personagem são seus *Lehrjahre*, momento em que ele “aprende a formar-se [*sich bilden*]”⁹. Em meio à percepção de tantas mudanças geradas pela modernidade, a crítica cinematográfica impulsionou em Kracauer a consciência de sua própria função social e política. Em seu programa educativo e materialista, se preocupava antes de tudo em comentar o filme enquanto mercadoria como outra qualquer. Ao levar em conta a produção cinematográfica média da Alemanha, capaz de alavancar grandes audiências às salas de cinema, percebia que ela opera “não no interesse pela arte ou para o esclarecimento das massas”¹⁰, mas no fato de estar determinando nossos interesses sociais. Não são produções “inofensivas”, ainda que queiram parecer. O contínuo monopólio cinematográfico de Hollywood sobre o resto do mundo mostra que seu ensaio de 1932 tem atualidade.

⁷ Todas as traduções do trabalho são da autora, salvo indicação do contrário.

⁸ KRACAUER, Siegfried. Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: **Kleine Schriften zum Film (1932-1961)**. Band 6.3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004. p. 63.

⁹ BERMAN, Antonie. Bildung et Bildungsroman. **Le temps de la réflexion**. v. 4, Paris: [s. n.], 1984. p. 142.

¹⁰ KRACAUER, *op. cit.*

Nesse sentido, a tese aqui apresentada pretende dimensionar alguns elementos advindos da sua trajetória da crítica à teoria do filme, sabendo da relevância do jornal *Frankfurter Zeitung* (FZ) neste percurso. Burke comenta como um nicho dos polímatas é, ainda hoje, a escrita com liberdade criativa nos periódicos culturais, buscando caminhos alternativos às universidades e suas estruturas rígidas¹¹. Eleger o caminho do jornalismo e da investigação independente em detrimento dos espaços acadêmicos tem seu preço, e a marginalidade é um deles. Se observamos os grandes pensadores "influentes" da última metade do século XX, grande parte ocupa esse lugar acadêmico¹². Kracauer, como uma "mente filosófica" fora da universidade, refletiu sobre cinema como o fenômeno cultural mais importante do seu tempo, um digno representante da experiência moderna. Foi assim que, nas palavras de Adorno, ele foi reconhecido como "a maior autoridade de crítica cinematográfica da Alemanha"¹³. A grande maioria das publicações, entre críticas, ensaios, comentários e crônicas sobre cinema, foi publicada no FZ. Argumentamos que o conjunto de atividades e reflexões exercidas neste período inicial auxiliou Kracauer na proposição da sua teoria do filme, uma vez que dialoga com seu exercício crítico.

Apesar da importância das críticas do período weimariano, seu trabalho no jornal foi por muito tempo pouco acessado, permanecendo ainda hoje pouco estudado. A publicação das obras completas do autor, iniciada em 2004 e finalizada em 2012, foi possível graças aos esforços de Inka Müller-Bach e Ingrid Belke. Os três volumes dedicados ao cinema, denominados *Kleine Schriften zum Film* (Suhrkamp)¹⁴, fazem parte desta realização e nesta tese serão utilizados como um modo possível de acessar seu legado crítico, apesar de estarem acessíveis apenas a leitores do alemão. No Brasil, as únicas traduções (com exemplares esgotados) de obras de Kracauer são *De Caligari a Hitler*¹⁵: *Uma História Psicológica do Cinema Alemão*¹⁶, pela Jorge Zahar Editor, e *O ornamento da Massa*¹⁷, pela Cosac & Naify. Somente em circuitos alternativos é possível hoje encontrar alguma cópia rara das duas obras, a valores elevados. Analisar mais detalhadamente seus textos críticos do período e não

¹¹ BURKE, Peter. **O polímata**: Uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag. Trad. Renato Prelorenzou. São Paulo: Editora Unesp, 2020. p. 319.

¹² VEDDA, Miguel. **Siegfried Kracauer, or, The Allegories of Improvisation**. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021, p. 6.

¹³ Adorno to Kracauer [New York] 27.3.1939. In: ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. **Correspondence 1923-1966**. Cambridge: Polity, 2020. p. 286.

¹⁴ Cf. **Kleine Schriften zum Film**. Drei Teilbände. Vol 6. Org. Inka Müller-Bach, Sabine Biebl e Mirjam Wenzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

¹⁵ As menções à obra *From Caligari to Hitler: A psychological History of the German Film* aparecerão ao longo da tese na sua tradução para o português e de forma reduzida, apenas *Caligari*.

¹⁶ Cf. **De Caligari a Hitler**: Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988.

¹⁷ Cf. **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

somente seus livros de teoria, sociologia e história visa, portanto, contribuir para o preenchimento dessa lacuna.

Apesar de reconhecer as discrepâncias e as rupturas do período pré e pós-exílio, principalmente em relação ao modo de reflexão e de estilo que nitidamente foram se alterando, concordamos com Miguel Vedda que “estão presentes na obra tardia muito mais componentes do período pré-exílio do que o próprio Kracauer parece disposto a admitir”¹⁸. A tese central aqui apresentada caminha, então, defendendo que há, na produção tardia, uma espécie de continuidade do pensamento crítico advindo do trabalho prévio de Kracauer como crítico de cinema para o FZ. Reconhecer a estrutura ampla do seu pensamento cinematográfico ajudaria a evitar certas incompreensões das mais diversas, sobretudo sua elaboração de redenção da realidade física, conforme discorreremos no último capítulo. Nos interessamos, com isso, pelo conjunto de forças que podem ser observadas em seus escritos, capaz de nos conduzir por um caminho analítico e dialético, em conformidade com a associação que soubemos fazer do seu estilo. A partir dessa visada, surgiram as perguntas: Como críticas cinematográficas de Kracauer da década de 1920 participam da formulação de seus trabalhos posteriores, principalmente sua teoria filmica (1960)? Como interpretar, a partir da leitura dos primeiros escritos, a dimensão crítica das obras pós-exílio?

Nessa perspectiva, o trabalho foi dividido em cinco capítulos. Em *Trajectoria e percursos de formação* (cap. 1), localizamos Kracauer dentro de um contexto mais amplo. Para tanto, antes de falar do legado crítico, do seu método e do seu estilo, comentamos sobre as tensões existentes no período weimariano, abrangendo uma série de questões que envolvia certo derrotismo e humilhação decorrente do Tratado de Versalhes, desemprego em massa, inflação e falta de coesão político-partidária. A república de Weimar receberia a reputação de “anos vinte dourados” não pelo enfoque em seus pontos negativos ou controversos, mas por florescer um tipo de experiência moderna que possibilitava criatividade e liberdade na cultura, nas artes e na ciência. Kracauer considerava o cinema como um fenômeno cultural indispensável, e dele refletia a distração, o divertimento, o aumento no número de salas de exibição e a experiência do espectador, escrevendo sobre a cultura cinematográfica que estava sendo criada. Ao mesmo tempo, constatava como a lembrança saudosista da monarquia ainda se fazia presente e gerava manifestações xenofóbicas e comportamentos autoritários, o que acabou culminando em diversos episódios de censura cinematográfica, sendo um dos casos

¹⁸ VEDDA, Miguel. La tradición de las causas perdidas: Historia. Las últimas cosas antes de las últimas. In: KRACAUER, Siegfried. **Historia**: las últimas cosas antes de las últimas. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010. p. 14.

mais notáveis a proibição de *Sem novidade no front* (1930) pelo Conselho de Revisão de filmes [*Filmoberprüfstelle*].

Nenhum de seus textos curtos, ágeis e dinâmicos sobre cinema e outros fenômenos culturais de massa seriam possíveis sem o *Frankfurter Zeitung* (FZ), um dos jornais alemães mais respeitados internacionalmente. Foi na coluna destinada ao *feuilleton* que Kracauer abundantemente escrevia suas ponderações do cotidiano, refletindo sobre filmes, mas também sobre arquitetura, esporte e outras atividades de lazer para as massas. Em 1933, se encerrava seu período no jornal de forma vexatória, mas suas contribuições de alto nível social, político e cultural no programa folhetinesco ficariam para a posteridade. Nesse ínterim, também discorremos sobre o *exposé* *Massa e propaganda* (1936), um estudo sobre a máquina de propaganda fascista que deveria ser publicado na *Zeitschrift für Sozialforschung*, e que por uma série de mal-entendidos, acabou não ocorrendo.

Já em *As dimensões da crítica* (cap. 2), damos ênfase às reflexões nas esferas artísticas, filosóficas e sociais que compõem a crítica, compreendendo os motivos pelos quais a atividade crítica ainda é, por vezes, vista como atividade parasitária à arte, e como sua versão contemporânea frequentemente não se esforça no enfrentamento cultural ao neoliberalismo, algo diferente do que já foi a crítica moderna, originada como embate ao Estado absolutista¹⁹. Como não coteja a cultura como projeto político e ideológico, ela se torna refém da cultura cinematográfica hegemônica, o que no nosso tempo e já no tempo de Kracauer se configura nos interesses da indústria hollywoodiana. A estrutura metodológica kracaueriana refere-se ao que ele parece chamar de crítica imanente, um pensamento dialético, portanto crítico, que envolve noções de Hegel e Marx para discutir cultura em termos de suas contradições, lacunas ou deficiências, confrontando a matéria da crítica com suas instâncias internas e externas, ao mesmo tempo em que presta contas do próprio método utilizado e considera que nada se faz fora da esfera política. Kracauer sumariza seu ofício de crítico independente no ensaio *Sobre a tarefa do crítico de cinema* (1932), já mencionado. Ao partir das obras fílmicas, constrói sua crítica reconhecendo os parâmetros para pensar cinema enquanto arte autônoma, analisando forma e conteúdo. Claro que a função social dos filmes para um crítico sociológico do cinema é da maior importância. Ainda assim, como analisava dialeticamente, ele nunca arrancava violentamente o filme da sua estrutura interna, ao contrário, tinha por objetivo “postular o objeto como uma prioridade”²⁰.

¹⁹ EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

²⁰ VEDDA, Miguel. **Siegfried Kracauer, or, The Allegories of Improvisation**. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021. p. 13.

O terceiro capítulo apresenta uma espécie de mini antologia do Kracauer crítico e analisa algumas de suas críticas, a saber: *A rua* (1923); *Caminhos para a força e beleza: Um filme sobre a cultura corporal moderna* (1925); *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927) e *A tragédia da mina* (1931). Escolher essas críticas entre os 703 textos sobre cinema disponíveis foi tarefa difícil, pois trata-se de um escopo gigantesco que perpassou todo seu período no FZ, de 1921 até abril de 1933, com a publicação daquela que seria sua última contribuição para o jornal. A maioria dessas críticas nunca foi traduzida e permanece pouco acessível para leitores não familiarizados com o alemão. Como podem imaginar, várias críticas poderiam ter sido escolhidas, visto que Kracauer acumulou com os anos um vasto material. Todas elas, de algum modo, permeiam seu estilo, algumas de forma mais incipiente, outras bastante estruturadas. Escolhemos o conjunto mencionado principalmente pela distância cronológica e pela continuidade que apresentam diante dos seus escritos posteriores, mas também pela maneira como articulam forma e conteúdo, dentro de uma postura teórico-metodológica de valorização da função social de cada obra, seja ela ficcional ou documental.

Em *Kracauer, extraterritorial* (cap. 4), discutimos alguns dos aspectos de sua biografia e trajetória relacionados com a questão diaspórica, isto é, sua falta de cerne ou de desabrigo, condição que passou a ocupar ainda mais centralidade em seus escritos após o exílio forçado para França e Estados Unidos. Por meio de seus textos sabemos como sua situação de exilado foi extremamente difícil, ampliando seu senso de marginalidade, mesmo se comparado a outros "intelectuais de Weimar" em condição semelhante. Kracauer esteve sempre dependente de financiamentos e bolsas de pesquisa, desde que foi demitido do FZ. Quando ele fez sessenta anos, por carta, Adorno desejou-lhe: "a provisão de que uma base financeira compatível com a dignidade humana"²¹, corroborando o fato de sua fuga para o território estadunidense não ter significado uma mudança significativa para uma vida tranquila, especialmente em termos financeiros. Uma dessas bolsas de pesquisa lhe chegou quando ainda estava na França, a convite da *Film Library* do *Museum of Modern Art* (MoMA). O museu seria a instituição cultural responsável pelo livro *Caligari*, e como um estudo encomendado, alguns acordos e concessões tiveram que ocorrer; entre eles, um processo de reeducação pelos filmes que estabelecesse um "caráter nacional alemão", ao mesmo tempo em que os Estados Unidos servissem de modelo democrático para o mundo. Importante perceber que a análise interna vem junto com a análise externa, e assim ele costurou os significados inconscientes e sintomáticos das obras.

²¹ Adorno to Kracauer [no address] 7.2.1949. In: ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. *Correspondence 1923-1966*. Cambridge: Polity, 2020. p. 301.

Falamos ainda sobre como questões de sua origem judaica ganharam mais importância, acentuando uma mudança epistemológica do marxismo à experiência histórica vinda da desterritorialização. Kracauer parece construir uma forma de raciocínio no intervalo entre a "Germanidade" [*Deutschtum*] e a "Judaicidade" [*Judentum*], uma posição "intermediária" já nomeada de dialética da alteridade²². Nesse sentido, nossa linha de pensamento recaiu na dimensão crítica de sua obra historiográfica, um estudo denso sobre concepções psicológicas e sociais do cinema alemão, com a finalidade de compreender como os aspectos psicológicos são fundamentais para formar o gosto do público. Durante o doutorado sanduíche, pudemos visitar o *Deutsches Literaturarchiv Marbach* (DLA), em Marbach am Neckar, onde se localiza o arquivo Kracauer. A parte exploratória da visita se vinculou à busca de documentos não digitalizados que pudessem, de algum modo, nos ajudar na percepção do trabalho intelectual de Kracauer, da crítica à teoria do cinema.

Ao todo, foram catalogadas pelo arquivo sessenta e nove caixas com material variado. Fica claro que a intrincada rede de relações e de interesses da qual Kracauer se valia, apesar da trajetória de sofrimento em muitos aspectos, fazia parte de uma tradição em que a livre circulação de ideias, necessária à formação da *Bildung*, era primordial. Desse modo, vários dos seus trabalhos, ainda pouco conhecidos do público brasileiro, se fizeram presentes na nossa investigação, dentro do que denominamos de *Constelação Caligari* (1943-1947), uma série de textos importantes sobre comunicação para que a obra finalizada como conhecemos pudesse vir à tona. Com isso, esperamos que Kracauer também possa ser mais conhecido pelas suas contribuições para o campo político comunicacional, especialmente pela via da análise e compreensão da propaganda fascista.

No último capítulo, nos aproximamos da dimensão crítica do livro *Teoria do filme* (1960), a partir de uma noção cara a todo o pensamento cinematográfico kracaueriano: a realidade física. Este livro de maturidade do autor apresenta uma proposta radical de experiência histórica da modernidade, lidando em confronto direto com as imagens cinematográficas depois de Auschwitz²³ e com a realidade reificada. A redenção que consta no seu subtítulo, conforme nos debruçamos, tem a ver com uma relação que o autor faz entre memória e cinema, numa "solidariedade anamnética com os mortos"²⁴, enquanto a qualidade

²² HANDELMAN, Matthew. The Dialectics of Otherness: Siegfried Kracauer's Figurations of the Jew, Judaism and Jewishness. *Yearbook for European Jewish Literature Studies*. Karin Neuburger (ed.), v. 2: Issue 1, 2015.

²³ SCHLÜPMANN, Heide. "The Subject of Survival: On Kracauer's Theory of Film," trans. Jeremy Gaines. In: *New German Critique*. n. 54, Fall, 1991.

²⁴ KOCH, Gertrud. "'Not Yet Accepted Anywhere': Exile, Memory, and Image in Kracauer's Conception of History". trans. Jeremy Gaines. *New German Critique*. n. 54, Fall, 1991. p.104.

fotográfica abordada releva mais aspectos de uma temporalidade passageira do que uma relação indexical a todo custo. Antes de *Teoria do filme*, uma série de rascunhos conhecidos como *Cadernos de Marselha*, à época do exílio francês, também trouxeram proposições significativas, porém distintas em muitos pontos, do que viria a ser seu “livro sobre estética cinematográfica”.

Para Kracauer, o cinema tem uma ligação inquestionável com a realidade física, visível e concreta, e os filmes são resultado desse vínculo com o real, dada a capacidade técnica do meio. No confronto com alguns de seus textos dos anos 1920, tentamos contrapor alguns dos autores que tendem a simplificá-lo como um “realista ingênuo”²⁵. Sua proposta teórica não se baseia em uma teoria geral aplicável, ainda que se estruture à semelhança de um tratado, portanto distante da forma ensaística de outrora. Por esse prisma, finalizamos a tese apresentando a revista cinéfila alemã *Filmkritik* como um dos exemplos mais frutíferos do legado kracaueriano no pós-guerra, elaborada por um grupo de críticos que utilizaria tanto *Caligari*, nos anos 1960, para propor um esquema crítico de base sociopsicológica voltado às ideologias dos filmes, quanto sua teoria fílmica, nos anos 1970, com leituras subjetivas da experiência cinematográfica.

Sumariamente, desejamos que nosso mergulho no trabalho cinematográfico de Kracauer possa contribuir para pesquisas vindouras sobre um autor permanentemente sensível às imagens em movimento e à arte, alguém que singularmente reconhecia as coisas humanas supostamente pequenas com respeito e curiosidade pelo mundo. O filme, diferentemente do teatro, chamava a atenção de Kracauer justamente por ser objeto cultural dedicado à superfície, com grande capacidade de acessar as massas. Especialmente em tempos difíceis, como foi a própria escrita desta investigação tanto durante a pandemia quanto durante as inúmeras atitudes antidemocráticas do governo bolsonarista, é válido seguir confiante e voltar-se para a superfície da vida social com especial atenção, em suma, saber propor um enfrentamento voltado para o “exótico do cotidiano” como fazia Kracauer, desinteressante, inclusive, para certos intelectuais radicais²⁶, mas cheio de detalhes importantes que se deixam capturar.

²⁵ DUDLEY, Andrew. **Concepts in Film Theory**. Oxford: Oxford University Press, 1984. p. 19.

²⁶ KRACAUER, Siegfried. **The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany**. Trans. Quintin Hoare. London/New York: Verso, 1998. p. 29.

Capítulo 1 – Trajetória e percursos de formação

Em carta de março de 1939, Adorno escreveu um atraente *curriculum vitae* sobre Kracauer, e esperava sua aprovação. Cartas de recomendação e dados biográficos eram necessários para um correto direcionamento que possibilitaria sua apresentação em instituições estadunidenses, e ele, que estava prestes a imigrar para os Estados Unidos, precisava garantir seu sustento no país estrangeiro. Dentre as declarações sobre Kracauer, Adorno destaca o amigo como a maior autoridade na crítica de cinema alemã²⁷. Essa afirmação indica algumas questões que merecem ser mencionadas: O elogio adorniano sobre o trabalho de Kracauer parece hiperbólico se levarmos em consideração que a maior parte do seu percurso na crítica durante o período weimariano foi exercida em Frankfurt, uma cidade que recebia filmes com atraso em relação à capital. Desse modo, há uma diferença temporal e geográfica que merece ser contemplada, e tratá-lo como o maior crítico da Alemanha desconsidera o trabalho de outros bons críticos em atividade no país. Certamente, sua maneira de falar tem mais a ver com uma tentativa de elogiar Kracauer frente aos desafios que encontraria nos Estados Unidos.

Sendo Kracauer o maior crítico de cinema ou não, sua atividade na crítica foi instância fundamental para que toda uma reflexão posterior sobre cinema fosse possibilitada. Como um crítico em construção, ele observava a gradativa importância do cinema como meio, indústria e instituição cultural. Diante do interesse crescente do público, até março de 1933, Kracauer havia publicado 711 textos sobre cinema, entre resenhas, críticas, ensaios e crônicas. Suas análises abrangiam uma ampla gama de tópicos, desde a avaliação de filmes como produtos individuais e suas contribuições teórico-estéticas, até questões relacionadas a mudanças tecnológicas, recepção, exibição, identidade nacional e todas as práticas culturais associadas à experiência cinematográfica. Assim, este capítulo é dedicado à sua trajetória crítica, iniciada em 1921, com sua adesão ao FZ.

²⁷ Adorno to Kracauer [New York] 27.3.1939. In: ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. *Correspondence 1923-1966*. Cambridge: Polity, 2020. p. 286.

1.1 Cinema e censura na República de Weimar

Apesar da República de Weimar ter esse nome, por ser o período em que foi estabelecida, pela primeira vez, uma república parlamentarista na Alemanha, seus cidadãos a nomeavam oficialmente de Império Alemão. O chefe de Estado passava a ser, então, o presidente do *Reich*, eleito diretamente pelo povo para um mandato de sete anos, alguém com amplos poderes. Longe da instabilidade política e das atividades revolucionárias de Berlim, a Assembleia Nacional escolheu a longínqua Weimar como local para a sessão constituinte em 6 de fevereiro. A cidade oferecia instalações e infraestrutura apropriadas para que a Assembleia Nacional Constituinte pudesse redigir a nova constituição, e a escolheram na tentativa de diminuir a aversão em relação a algumas regiões da Alemanha. Friedrich Ebert, primeiro presidente da República, considerava que a cidade de Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller, representativa do classicismo alemão, apontaria para uma nova era de esclarecimento, de estabilidade e de valores democráticos à sociedade alemã. Além disso, o momento era propício para gerar repercussão no exterior, tendo em conta que a Conferência de Paz de Paris estava acontecendo na mesma época.

Tratando-se de um período histórico tão complexo e instigante, uma divisão geralmente feita da conjuntura de Weimar é estruturada em 3 grandes fases: fase 1) De 1919 a 1923 - Os anos iniciais de crise, em que a República teve de lidar com os resultados imediatos da derrota na guerra, um momento de hiperinflação, investidas de golpes de Estado e assassinatos políticos; fase 2) Entre 1924 e começo de 1929 - Os anos de relativa estabilização, com recuperação econômica e novo protagonismo alemão na política exterior; fase 3) De 1930 a 1933 - Os anos finais, que tornaram possível a subida fulminante do Partido Nazista, que obteve 107 assentos no parlamento alemão em 1930, tornando impossível novos acordos democráticos. Junta-se a isso o agravamento político e econômico gerados pela Grande Depressão, a consequente insatisfação do eleitorado e a ainda vigente sensação de humilhação nacional sofrida pela Alemanha após o fim da guerra. Num contexto de declínio econômico e aumento estrondoso do desemprego, os partidos moderados se viram sem escapatória. Adolf Hitler foi nomeado Chanceler do *Reich*, e oficialmente o fim da República de Weimar foi selado em 30 de janeiro de 1933.

Sem embargo, é importante evitar esquemas reducionistas, que tanto posicionam o período como prelúdio do regime nazista quando julgam erroneamente os prognósticos normativos incluídos em sua constituição, que se deveu, entre outros fatores, ao “sentimento de derrota e humilhação, dificuldades econômicas decorrentes das condições impostas pelo

Tratado de Versalhes à Alemanha, inflação, deflação, desemprego, desordem social e inexistência de consenso político-partidário”²⁸. Discorrer sobre a República de Weimar é mergulhar em um capítulo extraordinariamente intrigante da história alemã, porque lida com uma variedade impressionante de acontecimentos, e que necessitam ser observados à luz da complexidade que os caracteriza. Uma amostra disso está no horizonte democrático do período, uma disputa política do campo das ideias em que prevaleceu o domínio de narrativas à direita na vida intelectual alemã:

A não ser que se tape os olhos, é impossível não ver a invasão de livros, de brochuras, de jornais e de revistas que, desde o início da República de Weimar, atacavam o parlamentarismo, os judeus e o "bolchevismo judeu", a França e o Tratado de Versalhes. Financiadas por homens de negócios e industriais, as organizações nacionalistas antisemitas e antirrepublicanas dispunham de instrumentos de propaganda de uma força colossal. A Liga para a Proteção da Cultura Alemã, anteriormente chamada de Liga Antibolchevista e dirigida por Eduard Stadtler, anunciava em 1921 ter assegurado a distribuição de 4 milhões de exemplares de panfletos e de cartazes! E este é, num breve período, o balanço de atividade que diz respeito a apenas uma organização entre muitas outras²⁹.

No âmbito cultural, apesar do cenário político e econômico complexo, esse período se destaca por uma notável exuberância pela vida, por uma resiliência que permite criar-se diante do sofrimento. A reputação dos “anos vinte dourados”, com florescimento de tantas possibilidades criativas na ciência e nas artes a partir do breve período de restabelecimento (1924-28), não se estabeleceria sem considerar a eclosão de uma verdadeira “dança no vulcão” [*Tanz auf dem Vulkan*], para utilizar a famosa expressão que remete à felicidade em situação perigosa, e que se transformou em sinônimo dos anos 1920. Essa atitude frente à vida era inerente ao espírito da época. A cultura de Weimar é o resultado de movimentos descompassados e forças inconciliáveis. Ela não deve ser definida por tendências claras, mas sim por esses embates e contradições que a atravessaram.

Nesse período histórico, conviviam cultura libertadora e visões de mundo conservadoras, movimentos de massa revolucionários e vertentes de direita e de ultradireita, a busca pelo novo e pela modernidade na vida, na arte e na cultura urbana em contraste com a nostalgia da monarquia amparada na idealização de um passado imperial não muito distante, a fixação pelo americanismo e pelo *american way of life*, em contraposição às campanhas e manifestações xenofóbicas contra imigrantes, discussões pela emancipação das mulheres e a

²⁸ FRIEDE, Reis. Que não se culpe a constituição de Weimar. **Revista de direito**. Viçosa, v.11, n. 02, 2019. p. 146-164.

²⁹ RICHARD, Lionel. **A República de Weimar (1919-1933)**. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1988. p. 246.

liberação sexual convivendo paradoxalmente com recuos em direção a modelos autoritários e estruturas predominantemente masculinas. As vanguardas literárias e artísticas, que englobam movimentos como o expressionismo, o dadaísmo e a nova objetividade impulsionaram a experimentação, a inovação e a mudança social, ao mesmo tempo em que geraram polêmicas e controvérsias³⁰.

Os famosos discos promoviam movimentos rápidos, como o Charleston ou o Shimmy, estilos de dança diretamente ligados ao jazz e à cultura popular, e que traziam a possibilidade de serem dançados a solo ou em pares. O Shimmy e o Charleston muito intimamente desafiaram papéis de gênero e práticas sociais e promoveram a emancipação e a construção de uma nova mulher durante o período weimariano, dentro de um horizonte de liberdade e inconformismo que colaborou com o aparecimento de uma nova cultura juvenil³¹. Havia um sentimento de que o futuro estava em aberto e que as possibilidades eram ilimitadas, pautadas à luz de valores mais humanitários. Ainda que esse sentimento não tenha se mantido, ele fez parte do espírito otimista presente na República. Quem dança está vivo. A arte e a cultura do período eram uma potência criativa, e ali havia vontade e determinação de modernizar o país, considerando que a Alemanha imperial era avessa ao movimento modernista. Nesse sentido, empresas estadunidenses se aproveitavam do desejo do alemão médio em vivenciar um estilo de vida estadunidense e construíram um imaginário voltado à americanização das distrações e dos divertimentos de massa, a exemplo da *Ross Amusement Company*, que organizou a maratona internacional de dança, ocorrida em Frankfurt em 1928³². Essa onda de experimentação duraria até 1929, quando a intranquilidade e a incerteza voltariam a fazer parte dos dias e a população não mais conseguiria projetar-se em um futuro do progresso e da técnica.

Correntes vanguardistas e orientações modernas se fizeram presentes, e a criação da *Bauhaus* enquanto uma escola do *design* e da arquitetura muito claramente voltava-se nesta direção, seguindo princípios formais de funcionalidade e clareza e rejeitando ornamentações supérfluas. A nova objetividade, movimento artístico que se opunha ao expressionismo, foi assim mencionado pela primeira vez por Gustav Friedrich Hartlaub, diretor da *Kunsthalle* de Mannheim, durante uma exposição de arte em 1925. Max Beckmann, Otto Dix e George Grosz foram pintores pioneiros do movimento. Por um lado, eles propunham uma relação

³⁰ HAKE, Sabine. **German National Cinema**. 2. ed. London and New York: Routledge, 2008.

³¹ WESS, Inga; THIEM, Andrea. **Shimmy & Charleston: Die Jazztänze der Zwanziger Jahre**. Frankfurt a.M.: R. G. Fischer, 1993.

³² RICHARD, Lionel. **A República de Weimar (1919-1933)**. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1988.

com o moderno, por outro, traziam consigo uma orientação utilitarista da arte e um preceito de objetividade aparentemente imparcial, cenário que incomodou Kracauer.

Rubens Machado observou que o posicionamento kracaueriano via nesse “novo realismo” uma espécie de “estado de paralisia”, condição que fazia emergir a realidade não pelo seu significado íntimo, mas pela forma factual³³. Com inclinação às abordagens estéticas realistas, até 1927, Kracauer demonstrava certa simpatia pela nova objetividade, mas rapidamente ficou nítido para ele que a proposta desta corrente artística “(...) consistia em atribuir ao avanço tecnológico o poder de provocar mudanças que só podem ser alcançadas mediante um esforço político organizado”³⁴. Daí o incômodo de Kracauer ao assistir ao filme de Walther Ruttmann, *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), um notável exemplo estético da nova objetividade, tema que revisitaremos no capítulo 3. A partir de 1933, vários “*Neusachlichen*” (artistas da nova objetividade) foram obrigados a se exilar devido à classificação de seus trabalhos pelas autoridades nazistas como ‘arte degenerada’. O pintor Martin Mendgen, entretanto, permaneceu na Alemanha, assim como o próprio Walter Ruttmann, utilizando seus talentos para fins de propaganda nazista.

No ensaio *O autor como produtor* (1934), Benjamin nos traz pistas de como compreendia a nova objetividade, para ele, uma expressão artística da “inteligência burguesa de esquerda”. Em leitura materialista, menciona que “abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária”³⁵. A qualidade de produtor, desse modo, só se dá quando o autor está comprometido com seu papel político e social, estando ciente das condições em que suas obras foram produzidas, o que inclui as relações de poder que permeiam o mundo artístico.

O autor socialista da nova objetividade seria o chamado “escritor rotineiro”, “o homem que renuncia por princípio a modificar o aparelho produtivo a fim de romper sua ligação com a classe dominante, em benefício do socialismo”³⁶. Boa parte dos escritores ditos de esquerda na Alemanha estariam inseridos nessa lógica, principalmente pelo gênero reportagem, que rapidamente assumiu um lugar cativo entre os leitores. Eles representam uma

³³ MACHADO JR, Rubens. Cinema alemão e sinfonias urbanas do entreguerras. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang. (orgs.). **Pensamento Alemão no Século XX, v.III: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify; Goethe Institut, 2013.

³⁴ KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 166.

³⁵ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas – v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 128.

³⁶ *Ibidem*.

configuração política a fins de entretenimento, fabricam produtos como se fossem commodities, mas sua arte está distante de uma responsabilidade organizadora. Coube a Benjamin perguntar: “a quem serviu essa técnica?”³⁷.

O objetivo dos *Neusachlichen* era o de apresentar noções que rejeitavam temas românticos, em um interesse pós-expressionista. Embora iniciado no domínio da pintura, o conceito se expandiu rapidamente na esfera pública alemã, representando uma atitude prática em relação ao mundo, uma imaginação funcional, ou em outras palavras, um posicionamento mais empresarial. Com o tempo, essa perspectiva ganhou relevância em diferentes formas de expressão artística, permeando não apenas a pintura, mas também a arquitetura, a literatura, a música e, evidentemente, o cinema, com temática voltada ao trabalho e à vida cotidiana dos alemães vivendo nas metrópoles. O romance de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929), exemplifica o ritmo dinâmico da metrópole moderna com perfeição ao contar a história do personagem Franz Biberkopf.

Segundo Dennis Crockett, “O *Neue Sachlichkeit* é o americanismo, o culto ao objetivo, o fato concreto, a predileção pelo trabalho funcional, a consciência profissional e a utilidade”³⁸. Trata-se do conflito entre uma abordagem mais pragmática e a arte/saberes humanísticos, nem sempre interessada em utilidade, um tema que segue nos incomodando, basta lembrar-nos do manifesto de Nuccio Ordine sobre a “utilidade do inútil”³⁹. O americanismo, em voga desde 1924, é a “nova palavra de ordem europeia, e sofre o destino habitual das palavras de ordem: quanto mais se usa, menos se sabe o que significa”⁴⁰. Assim escreveu o historiador da literatura alemã, Rudolf Kayser, para o *Vossische Zeitung* em setembro de 1925. Percebendo o crescimento da influência dos Estados Unidos na Europa, ele pontuava que os alemães estavam acostumados com fundos de investimento estadunidense, seus arranha-céus, suas bandas de jazz, seu cinema, especialmente pelo gênero cinematográfico pastelão [*slapstick*], com os filmes de Charles Chaplin sendo os maiores representantes. Mas seria isso adentrar à cultura estadunidense? Aproximando diretamente a cultura do americanismo à nova objetividade, o jornalista Adolf Halfeld, redator-chefe do *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung*, destaca:

³⁷ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas – v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 128.

³⁸ CROCKETT, Dennis. **German post-expressionism: The art of the Great Disorder 1918-1924**. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1999. p. 2.

³⁹ ORDINE, Nuccio. **A utilidade do inútil: Um manifesto**. Trad. Luiz Carlos Bombassaro. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

⁴⁰ KAYSER, Rudolf. Americanism. In: KAES, Anton; JAY, Martin; DIMENDBERG, Edward (eds.). **The Weimar Republic sourcebook**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1994. p. 395.

Se noutras culturas a variedade de interesses, de herança e de carácter conduz as pessoas por caminhos diferentes, o estadunidense parte sempre de uma única questão (...): como posso enriquecer o mais depressa possível? Essa é a origem da inegável monotonia da vida estadunidense, que não se torna menos evidente por toda a agitação das ruas, que impregna os teatros, as igrejas e as escolas, e que não cessa às portas do mundo culto. Pois o princípio do sucesso exerce uma ditadura sobre as pessoas que altera imperceptivelmente o rosto, extingue a diferenciação psicológica e amortece o sentido interior para os lados refinados da vida⁴¹.

Um exemplo audiovisual que aborda várias destas tensões é a série televisiva alemã de investigação criminal *Babylon Berlin*, produzida desde 2017 pela *X Filme Creative Pool*, em coprodução com *ARD Degeto, Sky e Beta Film*. Com orçamento mais caro para televisão alemã até então, *Babylon Berlin* é dirigida por Tom Tykwer, em livre adaptação baseada nos romances policiais de Volker Kutscher, principalmente *Der nasse Fisch*. O enredo se passa na Berlim de 1929, e muitas cenas noturnas são privilegiadas justamente para mostrar a energia pulsante da metrópole, acometida pelo som alucinante das Big Bands importadas dos Estados Unidos. A dança faz parte do jogo das prostitutas que atraem seus clientes bêbados para os quartos, apresentando as novas formas de liberdade sexual. Dentro da *Weimarer Republik 2.0*⁴², os espectadores se deparam com imagens cuidadosamente estilizadas e coreografadas, incluindo o famoso episódio vivido à véspera do dia 24 de outubro de 1929, conhecido como “Quinta-Feira Negra”, em que ocorreu o *crash* da bolsa de valores de Nova York. Pouco tempo depois, todos veriam uma crise econômica mundial sem precedentes.

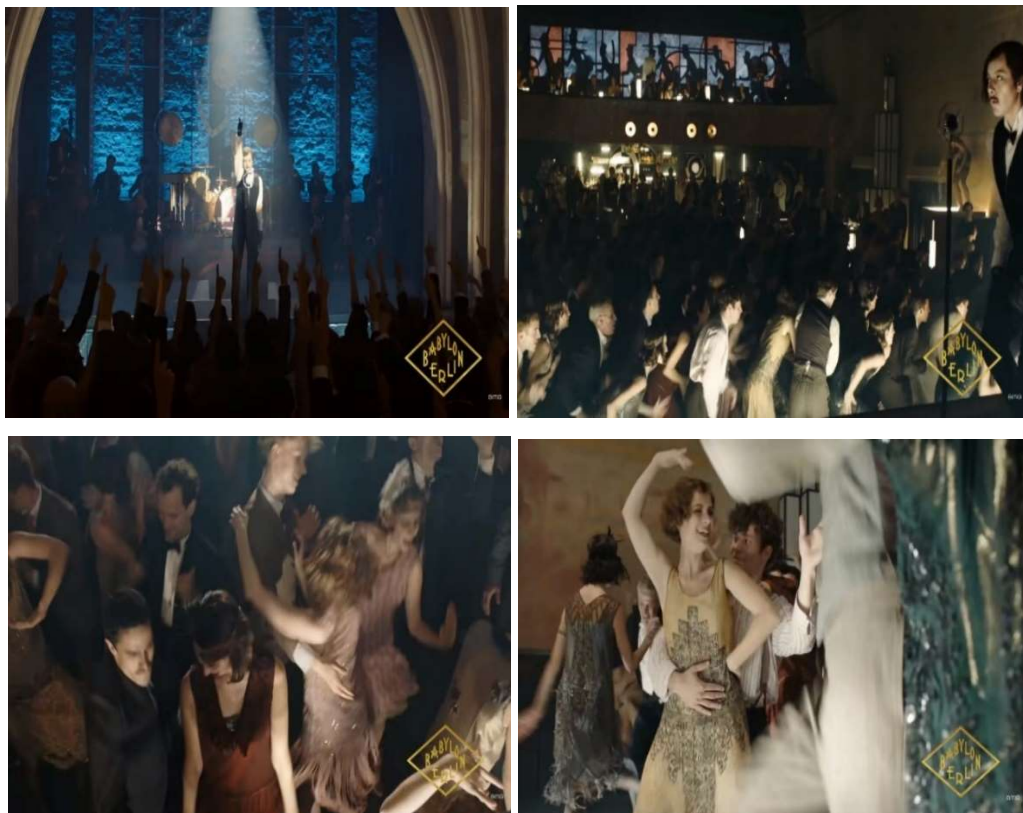
Babylon Berlin é conhecida por trabalhar satisfatoriamente com características que atraem e fascinam os espectadores contemporâneos em relação à República de Weimar. Há várias cenas marcantes, mas uma específica, descrita a seguir, foi capaz de mesclar vários elementos para apresentar a capital alemã como palco da dança no vulcão [*Tanz auf dem Vulkan*], criando uma atmosfera vibrante, hipnotizante e misteriosa ao vermos os personagens dançando loucamente nas discotecas (fig. 1 a 4). A música que ouvimos mistura elementos do Jazz e do Klezmer. Na cena, a atriz e cantora lituana Severija Janušauskaitė interpreta o papel de Psycho Nikoros, personagem que entra em palco vestido como Marlene Dietrich em seus trajes masculinos, interpretando o tema principal, *Zu Asche, Zu Staub*, que pôde ser ouvida pela primeira vez no segundo episódio, no café dançante *Moka Efti*. Performa-se com forte

⁴¹ HALFELD, Adolf. America and the New Objectivity. In: KAES, Anton; JAY, Martin; DIMENBERG, Edward (eds.). **The Weimar Republic sourcebook**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1994. p. 408.

⁴² BALKENBORG, Jens. Babylon Berlin: Tanz auf dem Vulkan. 4. out. 2017. **Schirn**. Disponível em: www.schirn.de/magazin/antsy/babylon_berlin_sky_ard_serie_krimi_gideon_rath_fernsehen_weimarer_republik_ausstellung/. Acesso em: 6 ago. 2023.

sotaque de quem não tem o alemão como primeira língua. As bailarinas ao lado do cantor homenageiam, bailando Charleston e imitando a dança da banana, uma das mulheres mais famosas da primeira metade do século 20, a dançarina Josephine Baker. A música se eleva em intensidade e emoção até chegar no clímax. Todos parecem estar em êxtase. No último acorde, o cantor some do palco com uma explosão.

Figuras 1 a 4 - A dança na Berlim dos “anos vinte dourados”



Fonte - Fotogramas de *Babylon Berlin* (2017)

A série pode reforçar estereótipos, mas havia uma tentativa de representar uma experiência weimariana, a mesma na qual Kracauer estava inserido. A partir daí o autor colhia suas percepções cotidianas, ao mesmo tempo em que participava da pulsante vida cultural alemã. Assim como reforça David Frisby, “se a metrópole é um dos locais-chave para a mudança dos meios de experimentar a modernidade, então Kracauer deve ser considerado um dos seus escavadores mais sensíveis”⁴³, porque ele conseguia perfurar tanto as modulações sociais pelo espaço quanto as expressões dos seus habitantes. Ler seus ensaios e críticas de cinema é conceber a apreensão do fragmentário, do cotidiano, do tecido sociocultural,

⁴³ FRISBY, David. **Fragments of modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin.** Oxford; New York: Routledge, 2013. p. 5.

qualificando a República de Weimar como um laboratório experimental. Outro autor que, assim como Kracauer, foi capaz de apresentar a cotidianidade do fragmentário presente na República foi Ernst Bloch em *Herança dessa época*, publicada durante o exílio, em 1935. Desse período ele nos apresenta, ao mesmo tempo de forma sintética e complexa, o conjunto de suas observações da realidade, a exemplo da burguesia em declínio diante dos novos fenômenos culturais da modernidade⁴⁴.

Na nascente república, a importância do filme foi percebida pela audiência, entre outros aspectos, pela linguagem. A mudança de *Kino* (advindo dos predecessores *Kientopp* e *Kinematograph*) para *Film*, gradativamente utilizada pela classe média a partir de 1918-19, reivindica emancipação às obras individuais e seus atributos artísticos, solidificando e tornando autônomo o campo da crítica de cinema do qual Kracauer fará parte. A mudança sutil, pela linguagem, que foi configurando o entendimento e a experiência do sujeito comum em relação à sétima arte e ocupando os lugares comuns, faz lembrar a proposta do historiador francês Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*, no qual aponta que “o enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento”⁴⁵.

A "desordem" dos primeiros anos de Weimar gerou também um *boom* cinematográfico. Sabemos que “a Alemanha era o país europeu com mais salas de cinema, cujo número cresceu de 2.300 para 5.000 entre 1918 e 1930. Em meados da década de 1920, cerca de dois milhões de pessoas iam diariamente aos cinemas em busca de entretenimento e lazer”⁴⁶. Ir ao cinema era uma atividade que ocupava um espaço significativo no cotidiano das pessoas, reforçando o argumento de que os espetáculos visuais se tornaram o meio dominante de entretenimento e de sociabilidade. O advento do som em 1927, concomitante com a República, alterou substancialmente a forma de fazer filmes, assim como a indústria cinematográfica. A banda sonora ampliou a impressão de realidade proposta pelo *medium*, auxiliando no convite à diversão e na ocupação de tempo livre.

Os espectadores acostumaram-se a assistir antes do filme principal, um pré-programa de cinema [*Kino-Vorprogramm*] que, além de exibir curtas-metragens, também apresentava uma espécie de noticiário da semana [*Wochenschau*], com as principais notícias sobre política, cultura e sociedade. Com isso, a criação dos grandiosos cineteatros que tanto chamou

⁴⁴ BLOCH, Ernst. **Herencia de Esta Época**. Trad. Miguel Salmerón. Madrid: Editorial Tecnos, 2019.

⁴⁵ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 2004. p. 63.

⁴⁶ SCRIBA, Arnulf. Film und Kino. **LeMO - Lebendiges Museum Online**. 14 Set. 2014. Disponível em: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/kunst-und-kultur/film-und-kino.html>. Acesso em: 25 ago. 2023.

a atenção de Kracauer enquanto palácios da distração fazia parte da cultura cinematográfica que estava sendo construída. Isto sinalizou duas grandes mudanças estruturais: na área da crítica cinematográfica, o cinema passaria de mero prazer visual à apreciação artística; na compreensão do cinema como mercado, ampliou-se as negociações envolvendo o campo, de atividades menores para indústria lucrativa e atraente⁴⁷, da qual a criação da UFA, em 1917, é caso análogo.

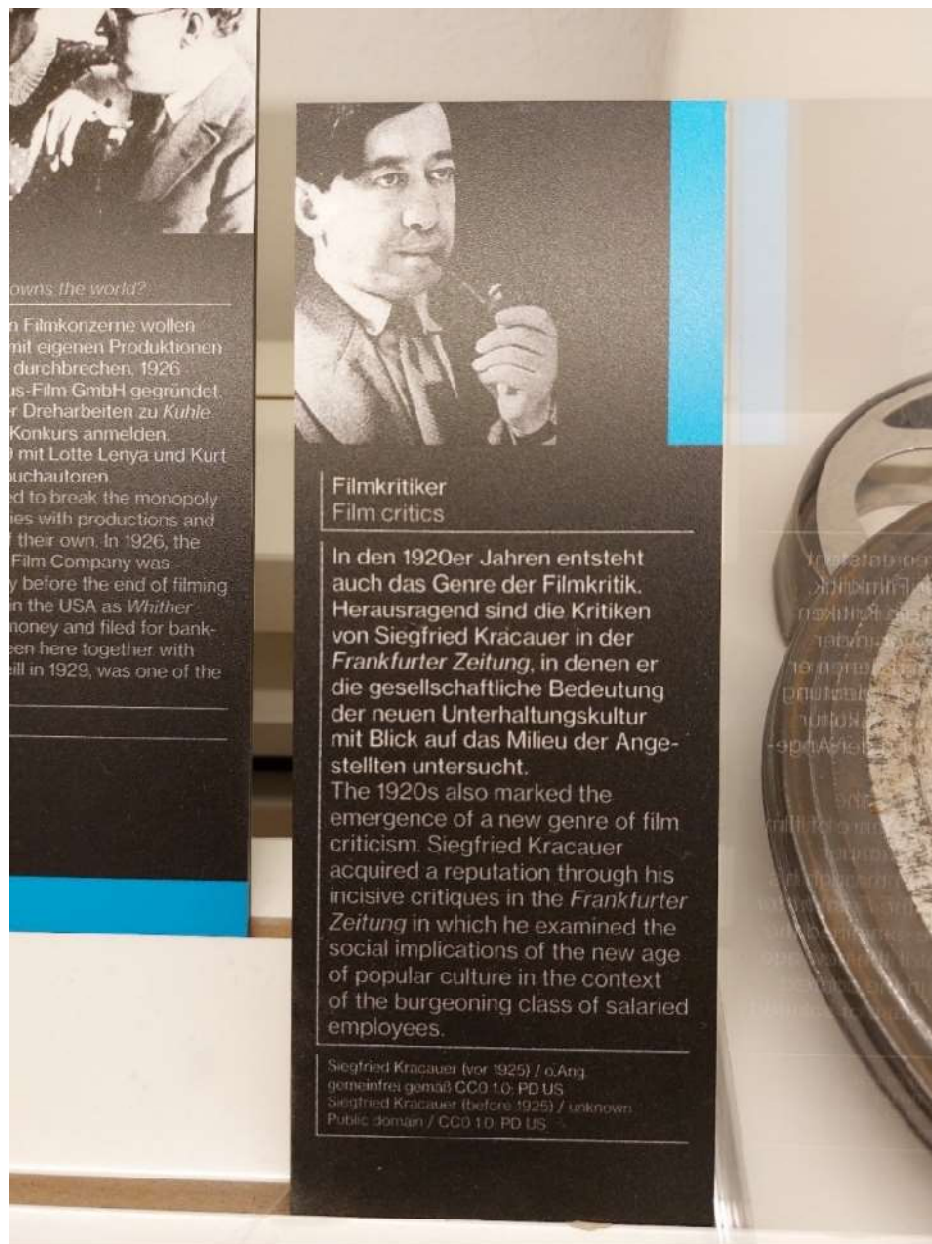
A *Haus der Weimarer Republik*⁴⁸, museu que homenageia o estabelecimento da primeira democracia alemã, na cidade de Weimar, buscou abordar várias dessas questões para o público contemporâneo. A exposição, no antigo hall das artes, não poderia estar em local mais propício: fica em frente ao espaço da Assembleia Nacional no Teatro Nacional Alemão, onde uma constituinte estabeleceu uma nova carta constitucional ao país, no dia 6 de fevereiro de 1919, entrando em vigor no dia 14 de agosto de 1919. O museu sistematicamente reitera como o estabelecimento da República operou como uma guinada na história da Alemanha, um período relativamente curto, mas de muita importância, seja por conta da introdução de direitos hoje considerados garantidos (a exemplo das mulheres alemãs exercendo o direito ao voto), da efervescência cultural e das disputas constantes e tentativas de golpes, seja pela polarização, crises econômicas e dificuldades de sobrevivência da democracia e desproteção dos mesmos direitos fundamentais.

Com narrativa cronológica e apresentações multimídia, o acervo museológico busca conservar a memória do período, ao mesmo tempo em que reforça sua pertinência às sociedades atuais. Dividida em segmentos nomeados “Revolução e Surgimento da Democracia”, “Vida Cotidiana na República”, “Laboratório para a Modernidade”, “Weimar e o Mundo”, “Crises e Desafios” e “Visões Democráticas”, as explicações com apoio de audiovisual, desenhos, cartazes, fotografias, jogos e documentos retratam os acontecimentos mais decisivos da época e amplificam a experiência sensorial. Em se tratando de cultura cinematográfica, não apenas as produções, seus realizadores e suas exposições, mas a crítica cinematográfica também estava presente na curadoria proposta pela *Haus der Weimarer Republik*, na qual Kracauer aparece como uma figura de enorme reputação, com suas críticas incisivas sobre as implicações sociais do cinema (fig. 5).

⁴⁷ HAKE, Sabine. **The cinema's third machine: Writing on film in Germany 1907-1933.** University of Nebraska Press: Lincoln and London, 1993.

⁴⁸ Cf. Site da **Haus der Weimarer Republik**: <https://www.hdwr.de/>

Figura 5 - Siegfried Kracauer como crítico preeminente da República de Weimar na *Haus der Weimarer Republik*



Fonte - Acervo pessoal da autora

A República durou quatorze anos e foi seguida por uma ditadura nazista. A narrativa principal defendida pelo museu é, justamente por isso, extremamente necessária hoje: Diante do legado deixado pela República de Weimar, vê-se a cada instante a necessidade de, constantemente, reforçar que um Estado Democrático de Direito, com soberania popular, não pode ser dado como certo, nem tampouco sua constituição nos protege da desumanidade. Ataques contra a liberdade de expressão e imprensa, por exemplo, ocorreram em várias ocasiões. Ainda que a Constituição de Weimar assegurasse essa liberdade, várias obras

cinematográficas foram censuradas, com apoio do próprio texto constitucional, promulgado em 11 de agosto de 1919.

Artigo 118: Todo alemão tem o direito, dentro dos limites das leis gerais, de expressar livremente sua opinião, seja oralmente, por escrito, em impressos, em imagens ou de qualquer outra forma. Nenhuma relação de trabalho ou emprego pode impedi-lo, e ninguém pode discriminá-lo, quando ele exercer esse direito. Não existe censura, mas a lei pode estabelecer disposições diferentes para obras cinematográficas⁴⁹.

“Não existe censura”, mas já em 1919 atribuíram ao filme uma exceção, uma vez que se compreendia sua relevância como um instrumento relativamente novo, mas poderoso diante do público, uma arte diferente das outras artes, capaz de influenciar, entreter e direcionar mensagens persuasivas para grandes audiências, como um fenômeno novo e imersivo extraordinário voltado à mídia de massa. A área cinematográfica no início da primeira democracia alemã já estava designada à censura desde as linhas constitucionais e, conforme veremos, inúmeros foram os casos de resistência e denúncia pública contra os censores e a restrição da liberdade de expressão, o que deveria ser um direito fundamental.

Não se tratava, entretanto, de qualquer tipo de censura, voltada ao conteúdo das obras simplesmente. Com base, portanto, no artigo 118 e sua abertura às "disposições diferentes", a Lei do Cinema [*Lichtspielgesetz*] foi aprovada pelo Conselho do *Reich* em 12 de maio de 1920⁵⁰ para exercer o que a pesquisadora Ursula von Keitz chama de “censura de efeitos”⁵¹, preocupados que estavam com os efeitos tanto a nível social quanto psicológico da audiência. O cinema recebeu legalmente um tratamento diferenciado em relação às outras mídias por conta do caráter mimético da imagem fotográfica, isto é, porque imita ou representa o existente por meio de imagens que possuem “referencialidade à realidade social”, diferentemente de textos ou apresentações de literatura dramática.

Logo no seu inciso 1 (§1), publicou-se que as fitas cinematográficas (nacionais e estrangeiras), seu título e o material promocional que as acompanhavam deveriam ser submetidas ao Conselho de Revisão de Filmes, e dois escritórios de inspeção foram criados, um em Berlim e outro em Munique, considerando que as cidades eram centros cinematográficos. É bastante pontual a ênfase no trecho da lei de que o filme só seria recusado

⁴⁹ Weimarer Reichsverfassung (11.08.1919). Disponível em: <http://www.documentarchiv.de/wr/wrv.html>. Acesso em: 30 ago. 2023.

⁵⁰ Lichtspielgesetz (12.05.1920). Disponível em: <http://documentarchiv.de/wr/1920/lichtspielgesetz.html>. Acesso em: 30 ago. 2023.

⁵¹ VON KEITZ, Ursula. Filme vor Gericht. Zur Praxis der Filmzensur in Deutschland 1920-1938. In: Deutsches Filminstitut (Hg). **Die Entscheidungen der Filmoberprüfstelle Berlin 1920- 1938**. Frankfurt a. M.,1999. Disponível em: www.deutsches-filminstitut.de/Projekte/Zensur.htm. Acesso em: 2 set. 2023.

se “colocar em risco a ordem e a segurança públicas, ofender sensibilidades religiosas ou causar efeito violento ou degradante, prejudicar a reputação da Alemanha ou suas relações com países estrangeiros.”⁵². Havia uma enorme preocupação com o que os jovens assistiriam nas telas e as decisões dos avaliadores deveriam valer em todo território do *Reich*. Os integrantes do conselho eram nomeados ao cargo por um período de três anos, indicados inicialmente pelo Ministro do Interior do *Reich*. Entre estes, um quarto pertencia ao setor cinematográfico, a outra parte ao setor de arte e literatura e o restante ao campo do bem-estar e educação públicas e da juventude. Importante ressaltar que nunca foram convidados os representantes da área de crítica cinematográfica ou os próprios cineastas⁵³.

Como contemporâneo de seu objeto, o cinema, Kracauer respondia às trevas e à censura utilizando seu exercício crítico junto a uma visão sociologicamente orientada. Na ocasião da *première* do filme *O concerto da flauta de Sanssouci* (1930), ocorrida no *Ufa-Palast am Zoo*, o mais importante cinema da UFA em Berlim, Kracauer percebeu sua responsabilidade e escreveu sobre o alvoroço ocorrido na estreia mundial na coluna cultural do FZ, nos dias 21 e 23 de dezembro de 1930⁵⁴. Nesse momento, chamou sua atenção não o filme *per se*, sobre isso ele escreveria dois dias depois, mas sobre as violentas manifestações [*heftigen Demonstrationen*] ocorridas no local. Houve interrupção do filme e a polícia de proteção [*Schupo*] buscou formas de seguir com a exibição. Ao final, a parcela nacional-socialista da plateia aplaudiu aficionada a militarização da obra, e parecia que consideravam o ator Otto Gebühr o próprio Frederico, o Grande, encarnado. Oito anos antes, no mesmo cinema da UFA, uma multidão de berlinenses também aplaudiu com euforia a estreia das Partes I e II da tetralogia *Fridericus Rex*, filmes de enorme sucesso comercial que ajudaram a instituir o épico histórico como gênero acessível e popular nos cinemas da Alemanha.

Qualquer pessoa que tenha visto o filme entenderá as manifestações que ocorreram em sua estreia. Não tenho dúvidas de que a UFA de Hugenberg o fabricou com instintos nacionalistas em mente. Negócios são negócios, e o nacionalismo não é o pior no momento. As intenções especulativas são certamente correspondidas pelo fato de que esse concerto para flauta foi feito com competência⁵⁵.

⁵² VON KEITZ, Ursula. Filme vor Gericht. Zur Praxis der Filmzensur in Deutschland 1920-1938. In: Deutsches Filminstitut (Hg). **Die Entscheidungen der Filmoberprüfstelle Berlin 1920- 1938**. Frankfurt a. M.,1999. Disponível em: www.deutsches-filminstitut.de/Projekte/Zensur.htm. Acesso em: 2 set. 2023.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ KRACAUER, Siegfried. Ein Film nach ihrem Herzen. In: **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Band 6.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

⁵⁵ KRACAUER, Siegfried. Ein Film nach ihrem Herzen. In: **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Band 6.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004. p. 431.

Compreender em retrospecto os aspectos psicológicos envolvendo os espectadores destas obras, colocando-os dentro de um contexto maior, foi a proposição de Kracauer em *Caligari*. Ele dizia que “todas essas imagens eram animadas por um desejo instintivo de impedir que a classe média empobrecida tomasse consciência de sua situação e fizesse causa comum com os trabalhadores”⁵⁶, justamente porque os filmes médios foram “se afastando cada vez mais para uma esfera de neutralidade vazia - uma perda de conteúdo que refletia a diminuição da substancialidade da democracia alemã”⁵⁷. Kracauer nos mostrou como o êxito do totalitarismo e o declínio da democracia na Alemanha poderia ser explicado, além das razões econômicas, sociais e políticas já mencionadas, pelo “inconsciente coletivo” dos seus cidadãos, com constante reforço da força simbólica produzida pelas imagens. Sabia-se que adotar o *ethos* dos *Fridericus-Filme* oferecia à audiência um grande risco, em que a “renúncia à autonomia individual equivaleu a um grave retrocesso - sem dúvida o mais grave desde a unificação da Alemanha”⁵⁸, algo que abordaremos com mais detalhes no quarto capítulo.

Em perspectiva chauvinista, os *Fridericus-Filme* foram igualmente criticados pela crescente perspectiva de rejeição em relação à democracia da República de Weimar e de exaltação pangermanista. Katherine Roper reforça como o impacto desses filmes refletiu-se em âmbito político e social na sociedade alemã da época, visto que “milhões de espectadores trouxeram as suas perspectivas sobre as experiências da guerra, da derrota, da crise econômica, dos conflitos sociais, da agitação política e das pressões da modernidade”⁵⁹. Como foi produzido em momentos de crise econômica e de polarização política, a representação de Frederico como figura do herói militar unificador era tida como símbolo de força e unidade prussianas, e trazia expectativas de redenção nacional, o que incluía a nobreza sedenta por retornar seus privilégios desde o colapso do *Kaiserreich*.

A *première* de *O concerto da flauta de Sanssouci* (1930) deve ser considerada à luz das agitações ocorridas em torno do filme estadunidense *Sem novidade no front* (1930), de Lewis Milestone, baseado no romance com nome similar ao de Erich Maria Remarque, uma vez que ambos os filmes tiveram seus lançamentos quase simultaneamente. Devido a sua posição pacifista e a polarização política naquele momento, no dia seguinte, os Camisa Marrons [*Braunhemden*] interromperam aos gritos a exibição da obra de Remarque iniciada

⁵⁶ Kracauer an Panofsky [New York,] 16. Oktober 1942. In: KRACAUER, Siegfried. PANOFSKY, Erwin. **Briefwechsel 1941-1966**. BREIDECKER, Volker (Ed.). Akademie Verlag, Berlin, 1996. p. 16.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 118.

⁵⁹ ROPER, Katherine. Fridericus Films in Weimar Society: Potsdamismus in a Democracy. **German Studies Review**. v. 26, n. 3, Oct. 2003. p. 495.

às 19 horas, com os dizeres "Judeus para fora", "Hitler está às portas" e "Abaixo esse governo faminto que permite esse filme". Goebbels seguiu o tumulto proferindo um discurso que irritou profundamente os marxistas presentes na exibição, resultando em bombas de efeito moral e soltura de ratos brancos pelos grupos nazistas, culminando no cancelamento da exibição⁶⁰.

As manifestações continuaram nos dias seguintes na *Nollendorfplatz*, até que fossem completamente proibidas em 10 de dezembro de 1930⁶¹. Os ataques levaram à proibição do filme pelo Conselho de Revisão de filmes [*Filmoberpriifstelle*], com a alegação de que a obra, além de causar agitações civis que poderiam colocar em risco a segurança e ordem públicas, era imoral à honra dos soldados que foram às batalhas da Primeira Guerra Mundial, e dessa forma, difamava a imagem da Alemanha no exterior. O decreto em que foi baseada a proibição, o segundo decreto da Lei do Cinema [*Zweite Verordnung zum Lichtspielgesetz*], de 1 de julho de 1930, estipulava que nenhuma obra filmica estrangeira poderia ser exibida sem a aprovação do Ministério do Interior do *Reich* ou seu representante legal⁶². A censura de *Sem novidade no front*, obra reduzida em um quarto do seu tamanho, de cerca de 140 minutos (3.786 metros) para 105 minutos (2.884 metros), não causou apenas coibição na Alemanha, mas também em outros países⁶³.

A estreia de *O concerto de flauta de Sanssouci*, uma semana após a proibição, gerou "assobios e provocações" por parte da audiência, retribuindo à altura o alvoroço causado na semana anterior a este e outros filmes nacionalistas e militaristas da série sobre Frederico, o Grande, considerados pelos manifestantes de esquerda como filmes fascistas. Como mencionado por Kracauer, os agitadores foram contidos pela polícia de proteção, e a projeção só foi retomada em sala não completamente escura, mas à meia-luz⁶⁴. Em outras sessões, entretanto, além da exibição ter sido paralisada e o filme retirado de circulação, especialmente nos bairros operários, os "militantes social-democratas e comunistas jogaram bombas de mau cheiro, quebraram as vitrines nas paredes e jogaram ovos cheios de tinta contra a tela"⁶⁵. Dessa vez, entretanto, *O concerto de flauta de Sanssouci*, apesar de causar agitações e

⁶⁰ BIRGEL, Franz. Kuhle Wampe, Leftist Cinema, and the Politics of Film Censorship in Weimar Germany. In: **Historical Reflections**. v. 35, Issue 2, Summer, 2009. p. 45.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Zweite Verordnung zum Lichtspielgesetz (26.6.1930). Disponível em: <https://kinematographie.de/LSG1920.HTM#NAME16>. Acesso em: 15 set. 2023.

⁶³ BIRGEL, *op cit*.

⁶⁴ ROPER, Katherine. Fridericus Films in Weimar Society: Potsdamismus in a Democracy. **German Studies Review**. v. 26, n. 3, Oct. 2003. p. 505.

⁶⁵ BIRGEL, Franz. Kuhle Wampe, Leftist Cinema, and the Politics of Film Censorship in Weimar Germany. In: **Historical Reflections**. v. 35, Issue 2, Summer, 2009. p. 47.

tumultos semelhantes aos que fizeram os nazistas nas exibições de *Sem novidade no front*, não foi considerada uma obra suficientemente grave para ser barrada por ordens e decretos superiores. Se compreendermos assim como Kracauer, o cinema como sintoma, a recepção tanto de um filme quanto do outro anunciava o início da queda da República, e pouco tempo depois ela agonizaria.

Naquele mesmo ano, lembremos, as recém-eleições para o *Reichstag*, ocorridas em setembro, fizeram com que o *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP) crescesse consideravelmente, com cota de 2,44% para 18,54%, mantendo-se em segundo lugar. Embora o *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (SPD) tenha garantido a maioria dos votos, o clima político do ano de 1930 apenas amplificou a tensão gerada pelo caso Remarque [*Fall Remarque*], expressão utilizada para se referir às diversas polêmicas e conflitos diante da publicação do livro *Nada de novo no Front*. Na Universidade de Berlim, em 11 de maio de 1933, as obras literárias de Remarque foram queimadas por serem "política e moralmente antigermânicas"⁶⁶. Em *Caligari*, Kracauer apostou nos mecanismos psicológicos como explicações possíveis para a apatia inata dos social-democratas, a postura errática dos comunistas e as macabras reações da população alemã⁶⁷.

O filme produzido pelos Estados Unidos, dois anos após o lançamento do livro, reascendeu a luta cultural no âmbito cinematográfico, eclodindo em confronto e violência entre a direita e a esquerda em Berlim. Com a solução legal e o aumento das restrições, especialmente para filmes estrangeiros, o governo cedeu às pressões dos grupos nazistas, que por sua vez consideraram o episódio bem-sucedido. Conforme Peter Gay comenta o episódio, "o fascismo marcou outra vitória, e a covardia liberal, que simplesmente fica em casa nos momentos de tensão, está agora arruinada"⁶⁸. Mesmo para o Conselho de Revisão de filmes, que apesar de posições moralistas, buscava viabilizar as exibições cinematográficas com um acordo entre membros de distintas áreas do saber, seria doloroso fazer parte, a partir de 1936, de um estado totalitário, em que toda decisão sobre cinema se devia à autoridade máxima do Ministro da Propaganda.

Os comunistas e social-democratas seguiram resistindo aos ataques dos nacional-socialistas, mas era impossível deter uma parcela considerável da juventude, que sem resistência aderiu à ideologia nazista. Muitos dos estudantes das universidades e *Gymnasia*

⁶⁶ MODRIS, Eksteins. All Quiet on the Western Front and the Fate of a War. **Journal of Contemporary History**. 15, no. 2, 1980. p. 363.

⁶⁷ KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 10.

⁶⁸ GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Trad. Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 156.

organizavam frequentes manifestações antissemitas e posicionavam-se explicitamente contra seus professores e colegas judeus. Vários intelectuais judeus e de esquerda se refugiaram e em condições adversas foram seguir suas vidas em outras partes do globo, como Estados Unidos, França, Suécia, Espanha, Brasil, alguns com mais, outros com menos sorte. Se hoje há uma espécie de fascínio e misticismo em torno da República de Weimar, além da clara energia vibrante da metrópole e de certa liberdade cultural, o maior ensinamento que se deseja, seguindo a linha da *Haus der Weimarer Republik*, é o de que estar atento e organizado em defesa de valores democráticos deve ser uma atitude constante.

1.2 Kracauer e o *exposé* *Massa e Propaganda*

O ano de 2023 marcou os 100 anos de história do Instituto de Pesquisa Social (IPS), centro de pesquisas fundado em 1923 e sediado na cidade de Frankfurt am Main, anexado à Universidade de Frankfurt desde a sua fundação, apesar de funcionar de forma independente. Muitos eventos foram organizados em comemoração ao centenário. Um deles ficou a cargo da *International Siegfried Kracauer Conference*. A conferência, que dedicou a Kracauer uma série de palestras, workshops, debates e exibição de filmes comentados no DFF - *Deutsches Filminstitut & Filmmuseum* de Frankfurt, contou com a fala do ex-diretor do Instituto, Axel Honneth e outros pesquisadores, prestando a Kracauer uma homenagem para, de acordo com os organizadores do evento, colocar seu trabalho no centro da teoria crítica⁶⁹. Combinando pesquisa social qualitativa e análise crítica, a conferência dedicou-se, desse modo, à vasta obra de Kracauer, considerada um projeto de investigação amplo e interdisciplinar de mudança estrutural do capitalismo por meio dos estudos, literários, cultura de massas, arte, teorias da comunicação social, sociologia e história contemporânea.

Apesar das tentativas recentes de aproximá-lo à TC, é correto dizer que Kracauer é um intelectual bastante avesso a esses agrupamentos e suas obras tardias são consideravelmente diversas ao que faziam seus colegas de Instituto. No capítulo 4 abordaremos a extraterritorialidade de Kracauer de modo a reforçar nosso argumento sobre a dificuldade de inserir seu pensamento independente junto a certos modelos propostos pela TC. Havia muitas discordâncias entre ele e os membros, apesar de sua amizade de longa data com Theodor Adorno e Leo Löwenthal, e do curioso fato de que sua futura esposa, Lili era, à época,

⁶⁹ Cf.: Site do IPS: <https://www.ifs.uni-frankfurt.de/newsleser/internationale-siegfried-kracauer-konferenz.html>

bibliotecária da Instituição. Martin Jay reforça que mesmo entre os próprios integrantes, a forma com que lidavam com debates teóricos-metodológicos nunca foi harmônica⁷⁰.

Após a primeira guerra, Kracauer e Löwenthal se encontraram quase que diariamente em um café próximo à Opera de Frankfurt, o Café Westend, e lá conversavam sobre assuntos desde os mais banais até sofisticados temas filosóficos, condição que permitiu que nomes como Horkheimer e Bloch fossem também apresentados e inseridos no círculo de amigos⁷¹. Kracauer, diferente dos demais citados, nunca chegaria a ser próximo do Instituto, apesar de fazer parte da *intelligentsia* frankfurtiana. Até o fim dos anos 1920, a dificuldade de se relacionar com o IPS fez Kracauer rebatizar seu nome, de acordo com Bloch, para “*Instituto de falsificação social*”⁷². É, desse modo, mais correto falar sobre uma proximidade do autor com certos indivíduos do que forçar uma associação com o grupo inteiro, ainda que algumas proposições kracauerianas possam ser aproximadas a aspectos caros à teoria crítica. Sua contribuição com o IPS, como veremos, foi mais por necessidade do que por compatibilidade.

Assim como os teóricos críticos de sua geração, o crescente processo de racionalidade técnica, científica e instrumental em andamento na Alemanha chamou a atenção de Kracauer. Ao seu modo, ele observou as consequências destas configurações caleidoscópicas como seu tema de primeira ordem. Ele falava do lazer, do ornamento, da produtividade, da urbanização, da concorrência, da atenção, da espera, do avanço da técnica, dos meios de comunicação, das filas de cinema, dos espetáculos de dança e de circo, dos livros de sucesso, do saguão de hotel, das agências de emprego ou, em outras palavras, das dinâmicas sociais e experiências individuais que se emaranhavam no cotidiano da cidade. Nesses aspectos supostamente desimportantes, Hansen diria que há em Kracauer, assim como em Freud, uma atenção minuciosa até para os detalhes aparentemente mais insignificantes, por acreditarem que tudo exigia interpretação⁷³. O cinema, ao mesmo tempo que foi resultado de processos de modernização, já nasceu como uma das instituições mais acessíveis da era moderna, uma condição propícia para reconhecer, observar e analisar os efeitos e as experiências dos frequentadores.

No ensaio sobre o tédio, Kracauer se atenta para o problema existente na falta de ócio, costurando habilmente sua crítica via impossibilidade das pessoas, por conta do trabalho

⁷⁰ JAY, Martin. **A imaginação dialética**: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. p. 60.

⁷¹ LÖWENTHAL, Leo. As I remember Friedel. **New German Critique**. n. 54, Special Issue on Siegfried Kracauer, Autumn, 1991. p. 5- 17.

⁷² BLOCH *apud* TRAVERSO, Enzo. **Siegfried Kracauer**. Itinerario de um intelectual nómada. Trad. Anna Montero Bosch. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1998. p. 156.

⁷³ HANSEN, Miriam. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

exaustivo, terem tempo para o tédio radical, isto é, àquele que “desperta para uma nova vida”⁷⁴, que convoca possibilidades libertárias de criação e de consciência. Desejar uma postura radical vai contra o que a ética de trabalho weberiana compreendeu das implicações políticas, morais e sociais que endossam a resignação diante de uma atividade rotineira que carece completamente de sentido⁷⁵. Os anúncios, os cartazes, as lâmpadas elétricas, a manivela inquietante que traz movimento às imagens, a radiodifusão com seus fones de ouvido e autofalantes, todas essas categorias agitam e estimulam as pessoas de forma que o tédio legítimo se torne coisa rara.

Enzo Traverso aponta que o livro “O romance detetive. Um tratado filosófico” [*Das Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*], escrito entre 1922 e 1925, confere uma crítica da modernidade tendo em vista o conceito de *ratio*, inspirado na proposta (weberiana) de pensar a ação humana diante de certos anseios do mundo exterior que torna tudo reduzido à “razão instrumental”, “uma das categorias centrais da Escola de Frankfurt”⁷⁶. O livro confere ao gênero de romances policiais uma ótica filosófica e sociológica, reconhecendo-o como um fenômeno cultural capaz de oferecer elementos de compreensão dos aspectos sociais e psicológicos da sociedade moderna, dentro de uma configuração de mundo da perda de sentido e de dificuldade subjetiva de lidar com este mundo. Como contemporâneo da sociedade examinada, seu foco se volta menos ao pensamento racional como pura abstração, e mais ao controle racional acima dos acontecimentos naturais, sociais e culturais. Nesse sentido, esta é uma obra importante para a teoria da literatura também porque reconhece o gênero enquanto forma e expressão de uma época literária.

Em 1936, Kracauer iniciou um estudo encomendado pelo IPS, que deveria ser publicado na *Zeitschrift für Sozialforschung*. Na recente publicação em língua inglesa da antologia *Selected writings on media, propaganda, and political communication (2022)*⁷⁷, que parte de um movimento para ampliar a recepção contemporânea do trabalho de Kracauer no mundo anglófono, os editores defendem que certas contribuições kracauerianas sobre propaganda e comunicação política perpassam a TC, ainda que reforcem as tensões entre Kracauer e esta geração da Escola de Frankfurt. Como são textos atuais e relevantes para nós,

⁷⁴ KRACAUER, Siegfried. Tédio. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 351.

⁷⁵ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. O asilo para os sem-teto e a construção da “falsa consciência” – segundo Siegfried Kracauer. **Verinotio**. n. 14, Ano VIII, jan. 2012. p. 65.

⁷⁶ TRAVERSO, Enzo. **Siegfried Kracauer**. Itinerario de um intelectual nómada. Trad. Anna Montero Bosch. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1998. p. 66.

⁷⁷ KANG, Jaeho; GILLOCH, Graeme; ABROMEIT, John (eds.). General Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

leitores na segunda década do século XXI, é possível relacioná-los às novas formas de propagação ideológica, que no nosso tempo utilizam de violenta lógica algorítmica como pilar comportamental da informação. Esse quadro viabiliza o crescimento de conteúdo extremista nas redes sociais, tornando possível fenômenos sociais como o Bolsonarismo e outras guinadas à extrema direita em diversos países, além da captura das sensibilidades, promovendo uma violência contra o rosto e a tentativa de modificação da íris do olho e do controle das piscadelas, como tão bem identificou Jonathan Crary em sua obra *Terra arrasada*⁷⁸. E se as percepções kracauerianas sobre propaganda autoritária ainda ecoam na atualidade, apenas se confirma a importância do seu trabalho, urgente tanto pela necessidade de rejeitar formas de preconceito e intolerância que seguem apontando no horizonte quanto pelo lembrete de que democracias são frágeis e nenhum direito é garantido.

Kracauer enviou ao IPS 150 páginas do estudo encomendado, nomeado *Die totalitäre Propaganda Deutschlands und Italien* (1936-1938), manuscrito hoje mantido pelo DLA. Na época, Kracauer se encontrava no exílio em Paris, e como passava por dificuldades financeiras, seu amigo Adorno sugeriu que ele fizesse uma proposta ao diretor do Instituto, Max Horkheimer, de uma investigação sobre propaganda autoritária, tema já trabalhado pelo autor em *O ornamento da massa*, e que poderia possibilitar uma bolsa de estudos. De posse das 106 primeiras páginas, Adorno escreveu um relatório avaliativo [*Gutachten*] endereçado a Horkheimer com duras críticas ao texto kracaueriano, e ainda que tenha comentado positivamente sobre alguns extratos, considerou o estudo de pouco valor teórico real, com insuficiente embasamento empírico, ou em crítica direta, considerou que ele não estava engajado junto aos propósitos do IPS “em termos de sua abordagem teórica, nem se classifica como um escritor acadêmico em termos de seus métodos de trabalho”⁷⁹. No limite, este episódio testemunha a relação difícil entre Kracauer e o Instituto.

O manuscrito com o total 150 páginas foi, desse modo, consideravelmente resumido e editado por Adorno, uma versão repudiada pelo próprio Kracauer e que não foi publicada. Os escritos datilografados nunca foram encontrados, e apenas uma cópia manuscrita de difícil leitura, repleta de rasuras e correções faz hoje parte do *Kracauer Nachlass*. Somente em 2012, uma versão cuidadosamente transcrita deste manuscrito foi publicada pela *Suhrkamp Verlag* como parte do volume 2 do *Kracauer's Werke*. Em 2022, o público de língua inglesa também

⁷⁸ CRARY, Jonathan. **Terra arrasada**: Além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu editora, 2023.

⁷⁹ KRACAUER, Siegfried. APPENDIX I. In: KANG, Jaeho; LILLOCH, Grame; ABROMEIT, John Abromeit (eds.). **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

ganhou acesso a uma versão traduzida, com mérito dos editores em publicar apenas a versão kracaueriana na antologia, e não a versão reescrita de Adorno, que de tão modificada tornaria a autoria mais do segundo do que do primeiro.

A versão reduzida e modificada em que o Instituto teria intenção de publicar, com novo título *Sobre a teoria da propaganda autoritária* [*Zur Theorie der autoritären Propaganda*], foi comunicada por Adorno a Kracauer no dia 28 de junho de 1938⁸⁰, justificando que a versão original era muito longa para o escopo e política editorial da revista. Mas como bem pontua Carlos Machado, a razão foi política: “O projeto foi considerado sectário e muito radical pela direção”⁸¹. As intervenções sugeriram a troca do termo “totalitário” por “autoritário”, para que fosse mais condizente com as linhas teóricas trabalhadas pelos pesquisadores do Instituto. Kracauer, por sua vez, demorou algum tempo para escrever de volta, dada as várias turbulências que estavam ocorrendo em sua vida nas últimas semanas. Sabemos por carta⁸² que ele já havia sugerido a publicação de duas seções da investigação, reconhecendo o tamanho excessivo do texto para o formato do periódico, o que também foi negado.

Desse modo, Kracauer exteriorizou que não poderia consentir com a publicação do seu texto desta maneira, ainda que a decisão tenha lhe causado grande lamento. Talvez o motivo mais complicado, além de obviamente ele não mais se reconhecer naquelas linhas, seja o fato de que Adorno considera menor, como um aspecto secundário, o esquema criado e examinado por ele para tornar elucidativas a construção e o desenvolvimento da propaganda totalitária na Alemanha e na Itália. Para ele, ao interpretar o fascismo como aparato finalizado que pode ser facilmente agrupado em categorias, Adorno despreza a forma pré-existente do material, algo primordial para sua proposta analítica.

Debates recentes apontam para a possibilidade da TC⁸³ (especificadamente o capítulo sobre Indústria Cultural na *Dialética do Esclarecimento* e o ensaio adorniano *A personalidade autoritária*) estar em “grande dívida” com Kracauer, no sentido de não reconhecer sua

⁸⁰ Adorno to Kracauer [New York] 28.6.1938. In: ADORNO; Theodor. KRACAUER, Siegfried. **Correspondence 1923-1966**. Cambridge: Polity, 2020. p. 267-268.

⁸¹ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. O exposé sobre “Massa e propaganda” e as primeiras interpretações de Siegfried Kracauer do nazifascismo. **Verinotio**. v. 24, n. 2, 2018. p. 140.

⁸² Kracauer to Adorno [Paris] 20.8.1938. In: ADORNO; Theodor. KRACAUER, Siegfried. **Correspondence 1923-1966**. Cambridge: Polity, 2020. p. 146.

⁸³ RAULET, Gérard; NOPPEN, Pierre-François. Introduction. In: **Théorie critique de la propagande**. Paris: Éditions de la Maisson des sciences de l’homme, 2020. [OpenEdition Books]/ HUNTER, Leonie; TRAUTMANN, Felix. **Im Sinne der Materialität: Film und Gesellschaft nach Siegfried Kracauer**. IfS aus der Reihe. Berlin: Bertz+Fischer, 2022./ KANG, Jaeho; GILLOCH, Graeme; ABROMEIT(eds.), John. General Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

contribuição em relação a um conjunto de temáticas caras aos integrantes, nomeadamente, “autoritarismo, totalitarismo, antissemitismo, preconceito, agitadores fascistas e estruturas de personalidade”⁸⁴. Ou ainda, pela maneira de lidar com os processos de abstração da era moderna, a aproximação kracaueriana com linhas de pensamento da dialética negativa dos afiliados da TC não parece absurda⁸⁵. Entretanto, nenhum deles afirma que Adorno ou outro teórico crítico tenha simplesmente se apropriado deliberadamente das ideias de Kracauer, mas que são possíveis relações e apreciações críticas nestes autores no tocante à superfície dos objetos ornamentais e das estruturas de poder pela cultura.

É sabido que Kracauer, Adorno e o grupo de amigos composto por Walter Benjamin, Ernst Bloch e Leo Löwenthal partilhavam de um costume antigo de fazer leituras entusiasmadas e críticas dos textos uns dos outros. Consoante com Vedda, “o imperativo de orientar o pensamento para os problemas fundamentais da crítica, em vez de questões superficiais tratadas de acordo com a terminologia da moda, foi decisivo para os intelectuais dessa geração”⁸⁶. Certamente se valiam de um conjunto de experiências compartilhadas e inclinações comuns que tornava difícil reconhecer limites autorais. “Em certas ocasiões, um deles reclamava do aparecimento de suas ideias nos escritos de outro, e, de fato, é difícil estabelecer qual alegação de originalidade está correta em muitos casos”⁸⁷. Destacamos, apenas, que essas aproximações existiam, e certas vias temáticas eram compartilhadas entre eles. A obra tardia de Kracauer, entretanto, não possibilita aproximações desta natureza.

Para Kang, Gilloch e Abromeit, no *exposé* *Massa e Propaganda*, cujo esboço da pesquisa chegou a ser enviado para o IPS, conforme mencionado, é notório como Kracauer percebe metáforas e outros símbolos do acervo ideológico nazista que reforçam argumentos de dualidade entre as organizações proletárias (inimigas do povo/parasitas) e a ideia de *Volk* (virtuoso/produtivo), também presentes na *Dialética*⁸⁸. Porém, acreditamos que a orientação epistemológica de Kracauer é singular, integrando, por um lado, embasamentos de uma tradição simmeliana aos detalhes da superfície e, por outro lado, fazendo uma crítica da cultura. É em consideração a esse debate tanto pela via da aproximação quanto da

⁸⁴ KANG; GILLOCH; ABROMEIT, *op. cit.*

⁸⁵ FAIRFAX, Daniel. Highways Through the Void. In: HUNTER, Leonie; TRAUTMANN, Felix (Hg.). **Im Sinne der Materialität: Film und Gesellschaft nach Siegfried Kracauer**. IfS aus der Reihe. Berlin: Bertz+Fischer, 2022.

⁸⁶ VEDDA, Miguel. **Siegfried Kracauer, or, The Allegories of Improvisation**. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021, p. 9.

⁸⁷ JAY, Martin. The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer. In: **Permanent Exiles: Essays on the Intellectual Migration from Germany to America**. New York: Columbia, 1985. p. 161.

⁸⁸ KANG, Jaeho; GILLOCH, Graeme; ABROMEIT, John (eds.). General Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

singularidade do trabalho que os contributos de Kracauer no *exposé* e em outros textos sobre comunicação de massa mereceriam maior atenção⁸⁹.

A vasta investigação sobre propaganda totalitária contemporânea na Alemanha nazista e na Itália fascista foi enviada ao Instituto com a intenção de, além de auxiliá-lo financeiramente na França, também iniciar uma série de colaborações que facilitaria um visto estadunidense e um *locus* seguro em Nova York. Mas a não publicação do manuscrito conforme desejava o autor gerou enorme rancor entre as partes interessadas. Adorno ainda tentou convencer Kracauer, no outono de 1936, a participar de uma “investigação coletiva” sobre publicidade e propaganda, plano que ele havia apresentado a Horkheimer ao mesmo tempo. Recebeu de Kracauer a seguinte resposta:

Depois das diversas rejeições que o Instituto me fez, qualquer iniciativa de estabelecer contatos de minha parte é impossível. Completamente impossível. Tão impossível que eu buscaria, e buscarei, qualquer outra conexão - mas não esta. Nunca bati e nunca baterei em portas onde fui expulso três ou quatro vezes e tratado de uma forma que considero vergonhosa. Só entro pela porta da frente, bem aberta, e recebido com todas as honrarias.⁹⁰

O *exposé Massa e Propaganda*, texto de cunho sociológico com percepções simmelianas sobre grupos urbanos aderindo voluntariamente aos comandos totalitários com ajuda ideológica e propagandística, se guiava a partir de três questionamentos principais: Como surgiu a propaganda? Qual é sua realidade implícita? Qual função ela cumpre? Para abordá-los, ele havia proposto um esquema em categorias, que desagradou Adorno, devendo perpassar 1) A crise após a guerra e suas consequências; 2) A fase decisiva da crise; 3) A abordagem da falsa solução fascista; e 4) O Papel da Propaganda no Fascismo. Kracauer buscou refletir sobre as origens históricas recentes do fascismo, com foco na derrota da Alemanha na I Guerra Mundial, a conduta dos soldados desmoralizados, a abrangência das formas incipientes de comunicação de massa e o declínio da identidade do sujeito, que agora está mesclado à massa indiscriminada. Os meios de comunicação conturbam os limites dos espaços públicos e privados, e o rádio seria um caso análogo.

⁸⁹ Luís Mauro Sá Martino chama a atenção para o enorme apagamento de Kracauer nos estudos brasileiros de Comunicação: “dos 36 livros de Teoria da Comunicação publicados entre 1964 e 2016 no Brasil, e alguns dos principais títulos estrangeiros, como McQuail (2005) ou Severin e Tankard (2001), também não mencionam seus estudos”. Cf. MARTINO, Luís Mauro Sá. Possibilidades e limites das contribuições de Siegfried Kracauer ao estudo da mídia: uma leitura de *Theory of Film* (1960). *Lumina*, Juiz de Fora, PPGCOM – UFJF, v. 16, n. 3, p. 142-160, set./dez. 2022. p. 144-45.

⁹⁰ Kracauer to Adorno [Paris] 24.10.1936. In: ADORNO; Theodor. KRACAUER, Siegfried. *Correspondence 1923-1966*. Cambridge: Polity, 2020. p. 218.

Kracauer analisou novos métodos de propaganda política, que durante a Alemanha nazista recebeu enorme atenção do ministro da propaganda, Joseph Goebbels. Só o uso da violência não seria suficiente para explicar, e o autor, seguindo Horkheimer e seu ensaio *Egoísmo e movimento de libertação: para uma antropologia da época burguesa* (1936)⁹¹, visava discorrer sobre mecanismos sociopsicológicos que se estabeleceram em populismos de direita, condicionados em procedimentos irracionais e autoritários do centro das relações entre liderança e seguidores. A propaganda nos anos de 1930 e 1940, como controle da opinião pública, rapidamente utilizou-se de avanços tecnológicos para renovar suas ideias e conduzir a narrativa. Com a criação, em março de 1933, do Ministério do *Reich* para Esclarecimento Popular e Propaganda, intensificou-se a “nazificação” da arte e cultura alemães.

As produções cinematográficas alemães, que já anteriormente interessavam a Hitler e Goebbels, tornaram-se um grande laboratório para constituição de ideologia nazista. Desde que o *Reichsfilmkammer* [Câmara do Cinema do *Reich*] foi fundado, o primeiro departamento dentro da câmara de cultura, vários estúdios de cinema foram monopolizados, entre eles a UFA teve papel fundamental na produção da simbologia do terror⁹², aproximando emocionalmente o público à cultura nazista. Operavam, desse modo, não por argumentos, mas pela constituição de estados emocionais. Quando a UFA produziu *Triunfo da vontade* (1935), dirigido pela cineasta oficial do *Reich*, Leni Riefenstahl, o documentário foi pensado para ser uma representação imponente do Congresso do Partido Nazista em Nuremberg, em 1934, e é tido como dos maiores exemplos de uso bem-sucedido de propagação de ideologia por manipulação de imagens, considerado um dos mais rentáveis daquele ano.

O ensaio *O ornamento da massa* (1927) e o livro *Os empregados* (1930) são duas contribuições significativas para a sustentação teórico-metodológica de *Propaganda Totalitária*, tanto que são referidas indiretamente por Kracauer em várias oportunidades ao longo do texto, pois relacionam-se com a própria constituição da massa pela impessoalidade, descaracterização e estetização dos seus eventos e aspectos identitários enquanto coletividade própria⁹³. Ao crescente descontentamento dos alemães, o autor percebe que a massa, como ponto de partida fundamental para que as estratégias fascistas propagandísticas sejam

⁹¹ Havia uma crítica da cultura burguesa pela noção de egoísmo, uma característica geral do sujeito moderno, que se volta diretamente à estrutura social, implicando em isolamento do indivíduo. Cf. HORKHEIMER, Max. *Egoism and Freedom Movements: On the Anthropology of the Bourgeois Epoch*. In: **Between Philosophy and Social Science: Selected Early Writings**. Trans. G. F. Hunter. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. p. 49-110.

⁹² PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. In: **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, Editora UFPR, 2003. p. 110-11.

⁹³ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. O exposé sobre “Massa e propaganda” e as primeiras interpretações de Siegfried Kracauer do nazifascismo. **Verinotio**. v. 24, n. 2, 2018. p. 143-44.

estabelecidas, é percebida como um corpo unitário, o “povo”, e não pelo ponto de vista dos indivíduos que a constituem. “Coloca-se os termos "nação", "*Volk*" e "honra" no centro do palco e exagera-se sua realidade e função de maneira propagandística para paralisar a luta de classes”⁹⁴.

Nem mesmo a forte relação dos alemães com os sindicatos de trabalhadores, presente desde o início da República de Weimar, foi capaz de resistir à perda de confiança e de filiação quando as expectativas políticas não foram satisfeitas e a inflação e desemprego aumentavam. Os sindicatos ficaram praticamente inativos diante do fim do parlamentarismo e foram desmantelados no início do Terceiro *Reich*. Sem consciência de classe, os trabalhadores de colarinho branco, grupo cuja despersonalização, violência e rotina do dia de trabalho lhe tiravam a potência de existir, não por acaso facilmente aderiam aos ideais nacionalistas, tendo a propaganda fascista como saída possível à “falta de abrigo espiritual das massas”⁹⁵ [*spiritual homelessness of the masses*]. Aos que não aderiram ao socialismo, e vivem um constante “vácuo ideológico” após a forte crise que levou ao empobrecimento de camadas sociais antes estabelecidas, compreende-se por que este grupo constitui o exemplo máximo da razão instrumental moderna dessa nova Alemanha.

Diante de certas predisposições psicológicas profascistas, que veem na figura do *Führer* a salvação, é orquestrada a perigosa relação entre propaganda e terror. Desprovido de sentido, o sujeito se dissipa para se transformar em massa. Primeiro se cria o medo para, em seguida, esvaziar os interesses particulares dos indivíduos e subordiná-los à lógica das “comunidades imaginadas”⁹⁶, que opera na consolidação do sentido nacionalista e de projeto ideológico. As análises kracauerianas pontuam que as formas de atuação da propaganda em países democráticos, como os Estados Unidos, voltavam-se mais para o anúncio publicitário, enquanto países com sistemas totalitários, propaga-se um terror esquemático. A orquestração funciona porque a massa se vê reconhecida em todos os lugares (reuniões, marchas, eventos), com forma estética cativante de um ornamento⁹⁷, material propositalmente utilizado para construir uma espécie de *Gesamtkunstwerk* da propaganda fascista e do espetáculo do terror, permitindo, como ornamento da massa, que a falta de entendimento racional seja revestida de

⁹⁴ KRACAUER, Siegfried. **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. KANG, Jaeho; LILLOCH, Grame; ABROMEIT, John Abromeit (eds.). New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁹⁷ KRACAUER, Siegfried. **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. KANG, Jaeho; LILLOCH, Grame; ABROMEIT, John Abromeit (eds.). New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

prazer. Nas palavras de Benjamin, este seria um exemplo de “estetização da política”⁹⁸ por meio dos novos dispositivos de reprodução técnica, um espetáculo que permite a expressão das massas somente na forma de autoalienação, distante do reconhecimento dos seus direitos e da luta de classes.

Os anos a fio de escrita no jornal, junto a um olhar direcionado às observações cotidianas da “Nova Alemanha” durante a República de Weimar, propiciaram aos estudos sobre propaganda uma bagagem cultural, estética e política já adquirida anteriormente de maneira sistemática por Kracauer, autor que permaneceu essencialmente marxista porque não abdicou em apontar as contradições sociais implícitas dentro da forma complexa que se configura a ideologia e a natureza “vazia” do fascismo. Esta perspectiva, voltada a examinar os estratos socioeconômicos que possuem certa predileção a um tipo de discurso que gera submissão aos grupos de controle e de arrogância com a classe trabalhadora foi importante para os escritos posteriores, seja o manuscrito *Propaganda Totalitária*, seja a obra *Caligari*.

Historicamente, Kracauer tem recebido menos reconhecimento por suas contribuições acerca da sua análise da propaganda autoritária do que merece. Reconhecer seus escritos tanto como estudos sofisticados sobre o fascismo quanto como contribuição para os estudos de comunicação política complexifica nossa atenção aos vários “Kracauers”, antes e depois do exílio, em língua alemã ou inglesa, como pesquisador colaborador ou como pesquisador independente, versões que merecem ser pensadas à luz de toda sua pluralidade.

1.3 O jornal *Frankfurter Zeitung*

O que conhecemos como modernidade resultou em enormes mudanças sociais, econômicas e culturais, a partir da virada do século XIX para o XX. Ao fenômeno denominado “sociedade de massa”, uma característica do novo século, implicações de todos os níveis se faziam visíveis, desde o ato de confundir realidade e representação, o desejo por consumir novas formas de diversão, a descrença na religião, a desconfiança em normas e valores pré-estabelecidos, o anseio por construir subjetividades, o impulso por definir, fixar ou representar instantes isolados⁹⁹. Certeau afirma ser justamente o consumo advindo da

⁹⁸ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas – v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁹⁹ CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa . **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

“margem” capaz de formar uma “marginalidade de massa: atividade cultural dos não produtores de cultura”¹⁰⁰. Dentro do campo comum de onde provinha a grande maioria dos consumidores, os produtos-espetáculo contribuíam para a novidade que o novo século anunciava. Jornais impressos como o FZ e seus suplementos no *feuilleton* acompanharam esse movimento. Kracauer seria um dos responsáveis por entregar aos leitores estímulos da nova era, considerando as estratégias discursivas assumidas pelo periódico.

O FZ, de linha editorial liberal e ideologicamente próximo do *Deutsche Demokratische Partei* (DDP), ironicamente seria adquirido por Goebbels e “dado de presente” ao *Führer* em 1939, em ocasião do seu aniversário¹⁰¹. Consta no *Mein Kampf* que Hitler dedicaria especial atenção ao periódico, já que o via como um “órgão sofisticado e altamente efetivo para a conspiração judia no mundo, além de importante contribuidor para a derrota alemã na guerra”¹⁰². Por perda de autonomia, ao final da República de Weimar os jornais sofreram retaliações que estavam além das possibilidades dos seus editores, colocando o jornalismo alemão independente em cheque. Durante a Primeira Guerra, o FZ “ganhou a reputação de lealdade inabalável a um conjunto de ideais sociais e políticos, visando o estabelecimento de uma ‘democracia de justiça social’”¹⁰³, condição alterada com a ascensão ao poder do Partido Nacional Socialista Alemão.

O FZ durante a República de Weimar era reconhecido, segundo Almut Todorow, como o “jornal diário alemão mais respeitado internacionalmente”¹⁰⁴, apesar de não ter circulação muito grande dentro da Alemanha, ainda mais se comparado com o principal concorrente, o *Berliner Tageblatt*, que contava com público leitor da capital Berlim. Ao lado de Vienna, Praga e Berlim, Frankfurt aproveitava-se da efervescência de jornais e revistas. Ambos os periódicos concorriam com o *Lokal-Anzeiger*, de Alfred Hugenberg, empresário e político nacionalista que possuía grande controle da imprensa no período entre guerras por conta do influente Grupo Hugenberg, um tipo de instituto de mídia conservador com sede em Berlim, que perdurou de 1916 a 1943. O periódico atingia diariamente uma tiragem de cerca de 250 mil exemplares, enquanto o *Berliner Tageblatt* e o próprio *Franfurter Zeitung* atingiam a marca dos 200 mil exemplares. O que estava em jogo era a disputa narrativa, e o

¹⁰⁰ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 2004. p. 44.

¹⁰¹EKSTEINS, Modris. The Frankfurter Zeitung: Mirror of Weimar Democracy. **Journal of Contemporary History**. v. 6, n. 4, 1971. p. 28.

¹⁰² *Ibidem.*, p. 5.

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ TODOROW, Almut. Das Feuilleton der Frankfurter Zeitung während der Weimarer Republik: Quellenerschließung als Grundlage qualitativer Medienforschung. **Historical Social Research**. v. 21, n. 2, 1996. p. 144.

Lokal-Anzeiger, junto com a cadeia de imprensa controlada por Hugenberg, mesmo sujeito que compraria a UFA em 1927, propagava análises e julgamentos a nível econômico e político que deliberadamente se opunham a recente democracia estabelecida¹⁰⁵.

Já bem estabelecido nos anos 1920, o FZ passou a publicar três edições diárias, um reflexo da democratização cultural que acelerou o desenvolvimento da indústria cultural¹⁰⁶. Cada edição do jornal contava com a coluna destinada ao *feuilleton*, e havia uma separação “abaixo da linha” em relação aos textos sobre política e economia que apareciam na primeira página. Ao optar por uma separação ao pé da página, subtendia-se que o *feuilleton* era considerado algo de menor valor. Com essa disposição, ficava claro que escrever em um grande jornal diário pedia ao crítico constante adaptação do seu texto ao espaço permitido, mas foi exatamente sob tais características que foram publicados inúmeros ensaios e romance-folhetins aos cuidados de Brecht, Döblin, Kisch, Musil e Roth, paralelamente à seção destinada à economia e política na parte superior¹⁰⁷. O próprio Kracauer, criativo em buscar alternativas às limitações do periódico, já recorreu à publicação de seus textos em formato sequencial (como é o caso de *Os empregados*), além de apresentar jovens autores ao público, abrindo espaço, inclusive, para textos de amigos como Walter Benjamin e Ernst Bloch¹⁰⁸.

Ao longo da semana, o *feuilleton* dividia-se em suplementos específicos, a exemplo do *Literaturblatt*, existente desde 1904, *Für Hochschule und Jugend*, *Bäderblatt*, às vezes *Der Sport*, *Für die Frau* e *Stadtblatt*¹⁰⁹. Essa estrutura jornalística, além de proporcionar novos sistemas de apresentação e trabalhar com liberdade de forma e conteúdo garantido pelo gênero, obtinha grande popularidade e direcionava a opinião pública. A atividade da crítica cinematográfica no percurso inicial de Kracauer está diretamente ligada à escrita do *feuilleton*. Explorar seu trabalho folhetinesco é compreender, ao mesmo tempo, a importância e o alcance político da escrita cultural no periodismo alemão, levando em conta que o mercado jornalístico na crítica nunca foi uma instituição uniforme, mas, ao contrário, seu dinamismo é responsável pelas várias possibilidades discursivas, estéticas, ideológicas, sociológicas do cinema na formação de público.

¹⁰⁵ RICHARD, Lionel. **A República de Weimar (1919-1933)**. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1988. p. 247.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ THÉRIAULT, Barbara. The Feuilleton. Biography of a Genre Inspired by Siegfried Kracauer. **Trivium**. Paris, v. 26, 2017.

¹⁰⁸ MÜLDER-BACH, Inka. **Siegfried Kracauer: Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur**. Seine frühen Schriften 1913-1933. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985. p. 8.

¹⁰⁹ TODOROW, Almut. “Wollten die Eintagsfliegen in den Rang höherer Insekten aufsteigen?” Die Feuilletonkonzeption der Frankfurter Zeitung während der Weimarer Republik im redaktionellen. **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte**. v. 62, n. 4, 1988. p. 713.

Kracauer começou seu trabalho no jornal em 1921, mas é curioso perceber que a proximidade do autor com esse periódico é mais antiga, data de 1907, quando teve um texto publicado logo após finalizar seu *Abitur* (exame de conclusão de Ensino Médio alemão). Inicialmente, como repórter local, foi atraído por criar perspectivas culturais, sociológicas e filosóficas no jornalismo independente, um interesse já observado nas palestras de sociologia que frequentava em Berlim de Georg Simmel e pelos encontros didáticos semanais em Frankfurt com seu pupilo Adorno (quatorze anos mais novo) para ler e discutir a obra de Kant. Para Adorno, essas lições se tornaram muito mais valiosas do que qualquer aprendizado universitário formal¹¹⁰. Kracauer havia abandonado recentemente sua carreira como arquiteto (formação que muito agregaria na sua percepção da forma filmica), área em que se dedicava profissionalmente desde antes da Primeira Guerra. Havia estudado arquitetura contra sua vontade, uma vez que seu maior desejo sempre foi se tornar escritor ou filósofo.

Quando Benno Reifenberg assumiu a posição de editor-chefe do *feuilleton* em 1924, ele se tornou membro do corpo editorial, responsabilizando-se pelo departamento de filmes, ainda que também fizesse ensaios filosóficos e escrevesse sobre arquitetura, esporte e outras atividades de lazer para as massas, como cultura popular e espaço urbano das ruas de Frankfurt e Berlim. Seu maior desafio dentro das exigências editoriais do jornal seria justamente a adequação sucinta e precisa de suas percepções sobre “a nova Alemanha”, um país que acabara de se estabelecer como república. Com exceção de alguns artigos para periódicos e de sua obra *Sociologia como ciência*, “todos os trabalhos de Kracauer publicados durante o período de Weimar, incluindo o romance *Ginster* e o estudo sociológico *Os empregados*, foram publicados ou pré-impresos no *Frankfurter Zeitung*”¹¹¹.

Como parte integrante dos modos de apreensão do mundo constituídos na modernidade, a publicação de críticas de cinema no periodismo alemão cresceu junto com a expansão do público leitor e seu interesse pelo cinema e possibilitou, além do exercício imaginativo, o estímulo ao espectro visual por meio de layouts e ilustrações¹¹². A instrumentalização do cinema na vida urbana como uma bem-sucedida e rentável forma de entretenimento fortaleceu concomitantemente as possibilidades visuais do jornalismo impresso e este, por sua vez, contribuiu enormemente para a disseminação de uma “consciência cinemática” que foi, pouco a pouco, sendo construída por meio de guias de

¹¹⁰ ADORNO, Theodor. O curioso realista. *Novos Estudos Cebrap*. v. 28, n. 85., nov. 2009.

¹¹¹ MÜLDER-BACH, Inka. *Siegfried Kracauer: Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur*. Seine frühen Schriften 1913-1933. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985. p. 8.

¹¹² CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

consumo e brochuras de marketing¹¹³. O trabalho de Kracauer orientado à crítica cinematográfica foi iniciado em momento inaugural na Alemanha, isto é, quando a especialização dos profissionais para falar sobre os filmes efetivamente apareceu na década de 1920 e necessitava-se construir um campo que não tinha qualquer tradição¹¹⁴. Antes disso, era comum enviar críticos de teatro ou jornalistas corriqueiros ao cinema¹¹⁵. A qualificação dos críticos trouxe uma postura ativa com os filmes que estava além do nível da descrição. Agora, os especialistas faziam julgamentos artísticos que remetiam unicamente ao filme - evitando a comparação com o teatro-, dadas suas capacidades e limitações estéticas. Aspectos do social e do político também foram introduzidos à crítica.

Escritor prolífico, Kracauer publicou cerca de dois mil artigos¹¹⁶ para o FZ. As críticas de cinema eram publicadas no suplemento *Stadtblatt*, e as análises sociológicas e críticas de literatura contemporânea alemã, francesa, russa e estadunidense eram feitas para a *Literaturblatt*, quando esteve na posição de diretor temporário. Com obra específica sobre o trabalho jornalístico do autor, Helmut Stalder sugere que Kracauer queria fazer do *feuilleton* “um lugar de debate filosófico, um campo de autorreflexão social, um instrumento de esclarecimento e mudança social”¹¹⁷.

Além disso, havia uma tensão advinda da escrita dos textos com aspectos “publicistas” ou “beletristas”¹¹⁸, e Kracauer e seus colegas de periodismo percebiam o *feuilleton* como uma “forma literária”, dadas suas possibilidades artísticas, mas também como fenômeno contemporâneo, considerando seus “procedimentos experimentais de texto e de modos de análise”¹¹⁹. Os folhetinistas, ao mesmo tempo em que reconheciam a hierarquia presente na forma (abaixo da linha) e no conteúdo (narrativa ágil), estavam lidando, no calor da hora, com controvérsias, debates, polaridades dos fenômenos culturais e da vida social alemã,

¹¹³ HAKE, Sabine. **The cinema's third machine: Writing on film in Germany 1907-1933**. University of Nebraska Press: Lincoln and London, 1993.

¹¹⁴ Esta formação não é institucionalizada, uma vez que não existe uma “escola de crítica cinematográfica”. Ela se fazia pelo exercício cotidiano de pensar e escrever sobre os filmes para um determinado público, considerando, para isso, seus aspectos intrínsecos e de relação com o mundo, o que torna cada obra única de ser analisada.

¹¹⁵ KESTER, Bernadette. **Representations of the First World War in German films of the Weimar period (1919-1933)**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. p. 35.

¹¹⁶ HANSEN, Miriam. **Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno**. Berkeley: University of California Press, 2012. p. 4.

¹¹⁷ STALDER, Helmut. **Siegfried Kracauer: Das journalistische Werk in der "Frankfurter Zeitung – 1921-1933**. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag, 2003. p. 15.

¹¹⁸ EAMAN, Ross. “Feuilleton”. In: **Historical dictionary of journalism**. Maryland: Scarecrow Press, 2009. p. 141-142.

¹¹⁹ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. “A crítica (materialista) do mundo (descontínuo) das coisas – micrologias: Sobre Rua de mão única (Benjamin), Vestígios (Bloch) e Os empregados (Kracauer)”. **Cadernos Cedem**, n. 1, 2008. p. 42.

notoriamente discussões sobre cinema versus teatro, divertimentos para burguesia e para as classes populares ou alta cultura e cultura de massas, conforme vocabulário da época.

Tabela 1- N.º de críticas cinematográficas de Kracauer, de 1921 a 1933 por país de produção

	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933
Território do Mandato Britânico da Palestina				1	1								
Dinamarca				1	2	1	4	1					
Dinamarca/Alemanha			1										
Alemanha	2	2	15	31	32	36	71	87	48	42	27	30	4
Alemanha/França								3	1		1	1	
Alemanha/ Grã-Bretanha									2	3			
Alemanha/Áustria									3				
Alemanha/Suécia						1	1		1				
Alemanha/Tchecoslováquia									2				
França				2	5	4	11	11	1	4	3	5	2
França/Alemanha										1			
Grã-Bretanha					1			1	4	1			
Itália	1				1	1		1	1				
Japão													
Áustria			1	2	1	2	2	3	4	1			
Áustria/Alemanha											1		
Áustria/Tchecoslováquia									1				
Polônia									1				
Suécia					3	1	1		1				
União Soviética						1	3	5	6	3	2	1	
União Soviética/Alemanha									1				
Thecoslováquia								1	1				
Hungria								1					
Hungria/França													1
Estados Unidos			13	31	42	47	69	43	38	17	8	8	2
Estados Unidos/Alemanha											1		

Fonte - Siegfried Kracauer – *Zur Entwicklung der professionellen Filmkritik in der Weimarer Republik* (2012).

A complexidade do *feuilleton* é compreendida por Barbara Theriáult como uma reação ao leitor, o que ela chama de “efeito *feuilleton*”. A autora menciona que os temas corriqueiros tendem a permanecer na cabeça do público no fim do dia, e ainda que as pessoas não levem isso muito à sério, as temáticas são capazes de gerar algum tipo de estranhamento. Ela ressalta a insistência de certos elementos estruturais, como “a presença de observações da vida cotidiana, ironia, uma atitude empírica e crítica, um modo de pensar aforístico e desconfiado

dos sistemas, uma leveza quando se trata de teoria, conceitos e definições, e narração na primeira pessoa do singular”¹²⁰. Para Reifenberg, editor-chefe da coluna no FZ, “o *feuilleton* é um comentário contínuo sobre política”¹²¹, por considerar que cultura, arte e política andam juntas. Distante, portanto, de compreender o gênero como mero entretenimento, foi Reifenberg quem fez uma guinada do FZ mais politicamente à esquerda, à vida cotidiana e ao mundo do trabalho, e como aliado de Kracauer nas disputas políticas internas do jornal, enquanto acusava os outros colegas “de não apreciarem suficientemente a função de esclarecimento social do *feuilleton*”¹²².

Nessas condições, o FZ foi o local de publicação de muitos dos textos seminais de Kracauer. Temos como exemplo uma das sequências mais poderosas da história do *feuilleton*, escrita no calor do ano de 1930, em um momento em que opositores da República de Weimar, de direita e de esquerda, conseguiram desencadear uma agitação sem precedentes contra o Estado e a Alemanha já flertava com o nazismo. Hoje, lemos essa obra também considerando o valor histórico dos folhetins e dos métodos ali utilizados. Exemplo análogo é *Os empregados* (1930)¹²³, dedicado a Benno Reifenberg e publicado inicialmente em doze partes no jornal, posteriormente transformado em formato de livro. Ele trata, de forma pioneira, de um grupo de empregados¹²⁴ [*Angestellten*], que não deve ser confundido com outros tipos de trabalhadores, como os operários.

Ao passo da observação presente no próprio subtítulo *da nova Alemanha*, Kracauer refere-se a um fenômeno relativamente novo à luz da rápida modernização da economia alemã, o da “nova classe média”, um grupo vulnerável e inseguro economicamente, cuja autoimagem de superioridade os impedia de se entender como classe, ao qual a inflação ocorrida no início e no final da República traria ainda mais insegurança. As mudanças do seu cotidiano específico foram atentamente analisadas *in loco* por Kracauer. Ele observou e localizou o fenômeno desses funcionários dentro de um mundo desencantado, burocratizado e

¹²⁰ THÉRIAULT, Barbara. The Feuilleton. Biography of a Genre Inspired by Siegfried Kracauer. **Trivium**. Paris, v. 26, 2017.

¹²¹ REIFENBERG *apud* TODOROW, Almut. “Wollten die Eintagsfliegen in den Rang höherer Insekten aufsteigen?” Die Feuilletonkonzeption der Frankfurter Zeitung während der Weimarer Republik im redaktionellen. **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte**. v. 62, n. 4, 1988. p. 697.

¹²² STALDER, Helmut. **Siegfried Kracauer: Das journalistische Werk in der "Frankfurter Zeitung – 1921-1933"**. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag, 2003. p. 96.

¹²³ Existe uma tradução para o português feita pela editora Antígona, de Portugal. Cf: KRACAUER, Siegfried. **Os Empregados**. Lisboa: Antígona, 2015.

¹²⁴ De acordo com Patrícia dos Santos, “Em alemão, a palavra específica *Angestellte* designa o trabalhador que exerce ofícios como os de telefonista, secretária e funcionário de escritórios em geral, estenotipista, vendedor, datilógrafo, empregado do setor de transporte etc”. Cf. SANTOS, Patrícia. **Sociologia e Superfície: Uma leitura dos escritos de Siegfried Kracauer até 1933**. São Paulo: Unifesp, 2016. p. 219.

mecanizado. Os trabalhadores de colarinho branco eram compostos tanto por cidadãos de uma época anterior baseada em uma economia mais artesanal quanto por novos funcionários assalariados dos setores de comércio, serviço e governamental, fruto da atual configuração e necessidade de Weimar. Os processos de racionalização, avanços tecnológicos, gerenciamento científico e competitividade os tornaria a cada dia mais alienados, ao ponto de que fosse inevitável uma crise cultural e identitária. Em resposta, a preocupação política que geraram à época não foi em vão: o enorme ressentimento que guardavam os tornaram suscetíveis às narrativas sedutoras da extrema direita.

O autor trabalha a questão com uma série de interlocuções do cotidiano, que em aparência se assemelha a uma reportagem, mas que configura uma posição contrária ao gênero jornalístico. Sua “literatura sociológica” encadeia uma realidade particular à lógica factual¹²⁵, misturando análise sociológica e forma literária. A tese de *Os empregados* refere-se àqueles trabalhadores que também necessitam vender sua força de trabalho, tal qual os operários, porém, “pela forma diversificada da relação com o trabalho e por obter alguns privilégios advindos da classe dominante, favorecem o distanciamento com outros grupos proletariados, buscando um *status* elitista que não lhes pertence”¹²⁶. Aos empregados, portanto, resta a atividade monótona e a atitude social apática¹²⁷, e Kracauer busca compreender, justamente, a condição existencial que lhes caracteriza, esta classe “espiritualmente sem abrigo” [*geistig obdachlos*], sabendo ser esta inseparável “da sua condição social, profissional e econômica na estrutura produtiva”¹²⁸.

Escrever para grandes audiências não era das tarefas mais fáceis, qualidade que foi sendo refinada por Kracauer com o tempo. Ele tinha respeito pelo leitor, e antecipava um leitor ideal, aumentando a participação da audiência por conta de sua honesta mediação. Afinal, a proposta participativa é o que traz consciência à criação estética, e a tentativa de se manter fiel a um estilo de pensamento e escrita o permitiu dividir, por anos a fio, uma experiência literária singular com a diversidade que compunha seu público. Atento aos excessos tanto de generalização quanto de especialização, ele buscava tornar mais ou menos

¹²⁵ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. “A crítica (materialista) do mundo (descontínuo) das coisas – micrologias: Sobre Rua de mão única (Benjamin), Vestígios (Bloch) e Os empregados (Kracauer)”. **Cadernos Cedem**. n. 1, 2008. p. 45.

¹²⁶ FRAZÃO, Jéssica; MACHADO JUNIOR, Rubens. “No longer a European observer”: Exílio, cinema e crítica cultural na escrita jornalística de Siegfried Kracauer. **Revista Pauta Geral - Estudos em Jornalismo**. Ponta Grossa, v. 7, 2020. p. 6.

¹²⁷ MACHADO, Carlos Eduardo. “A crítica (materialista) do mundo (descontínuo) das coisas – micrologias: Sobre Rua de mão única (Benjamin), Vestígios (Bloch) e Os empregados (Kracauer)”. **Cadernos Cedem**. n. 1, 2008. p. 45.

¹²⁸ SANTOS, Patrícia. **Sociologia e Superfície: Uma leitura dos escritos de Siegfried Kracauer até 1933**. São Paulo: Unifesp, 2016. p. 226.

explícito seus critérios de avaliação considerando o esforço hermenêutico de explicitação. O estilo kracaueriano não é observado pela forma, conteúdo, pensamento ou motivo isoladamente, mas sim pela junção de tais elementos.

No mesmo ano de publicação de *Os empregados* (1930), mudanças de acionistas fizeram o FZ remodelar seu pessoal e direcionar-se politicamente mais à direita, refletindo na recusa do jornal de alguns artigos de Kracauer¹²⁹. Neste momento, a posição do autor deve ser pensada à luz da constante ampliação da marginalização de intelectuais nos últimos anos da República de Weimar. Após casar-se com Elisabeth ‘Lili’ Ehrenreich, mudaram-se de Frankfurt para Berlim, e Kracauer se juntou à equipe editorial local. Os anos em Berlim foram produtivos e exigiram muito tempo de escrita, como menciona em carta a Adorno¹³⁰. Na capital, a vida do casal seria abruptamente alterada em fevereiro de 1933, quando precisaram imediatamente fugir para Paris após o incêndio do *Reichstag* (via Frankfurt), episódio crítico para o estabelecimento da Alemanha nazista. *Os empregados* joga luz em questões que ajudam a compreender a ascensão do Partido Nacional Socialista Alemão.

A relação de Kracauer com o FZ termina de forma abrupta e amarga. Tentando seguir os passos de Joseph Roth e Benno Reifenberg, ele havia entendido que seria o correspondente do jornal em Paris a partir de 1933, mas foi desligado semanas depois, visto que o jornal não mais poderia empregar intelectuais judeus de esquerda, mesmo como correspondentes internacionais. Em troca de cartas, Benjamin comenta como o amigo estava depressivo¹³¹. Iniciava-se ali o período de maior sofrimento e dificuldade de sua vida, discussão que faremos no capítulo 4. A administração do FZ tentou forçar a saída de Kracauer sem que parecesse que tivessem cedido à pressão externa para despedir um judeu. A forma que encontraram foi a de utilizar como pretexto um texto que Kracauer havia escrito para outro jornal, o *Neues Tage-Buch*¹³². Terminava assim, quase uma década de contribuições na seção cultural do jornal. De acordo com a literatura¹³³, o *feuilleton* do FZ gozou de uma importância lendária de 1918 a 1933, período hoje estudado nas universidades e explorado nos estudos jornalísticos, bem como em obras literário-históricas sobre a República de Weimar. Quando Goebbels

¹²⁹ THÉRIAULT, Barbara. The Feuilleton. Biography of a Genre Inspired by Siegfried Kracauer. **Trivium**. Paris, v. 26, 2017.

¹³⁰ Kracauer to Adorno [Berlin] 25.5.1930. In: ADORNO; Theodor. KRACAUER; Siegfried. **Correspondence 1923-1966**. Cambridge: Polity, 2020.

¹³¹ BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Briefe. Bd. VI, 1938–1940**. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. p. 820.

¹³² STALDER, Helmut. **Siegfried Kracauer: Das journalistische Werk in der "Frankfurter Zeitung – 1921-1933"**. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag, 2003.

¹³³ TODOROW, Almut. “Wollten die Eintagsfliegen in den Rang höherer Insekten aufsteigen?” Die Feuilletonkonzeption der Frankfurter Zeitung während der Weimarer Republik im redaktionellen. **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte**. v. 62, n. 4, 1988. p. 702.

implementa a “lei dos editores” [*Schriftleitergesetz*] em outubro de 1933, um dos instrumentos mais importantes para o processo de “uniformização da imprensa” [*Gleichschaltung der Presse*], ele retira os judeus da prática jornalística na Alemanha e controla o corpo editorial dos jornais. Antes mesmo da lei ter sido implementada ou publicamente mencionada em 6 de abril, já havia no FZ uma condição de pré-censura editorial, fazendo com que Kracauer e outros editores de longa permanência fossem demitidos. Os redatores não judeus aceitaram passivamente a remoção dos colegas, ainda que o alinhamento junto ao nazismo não fosse desejável.

Algumas tentativas corajosas de falar indiretamente sobre o Terceiro *Reich* nos periódicos foram feitas. Os jornalistas escreviam “entre as linhas”, e metaforicamente utilizavam nos seus textos os nomes de Genghis Khan, Timur, Robespierre e Frederico – o Grande para se referir a Hitler, mas os simbolismos eram compreendidos por um grupo muito seleto de leitores¹³⁴. Havia, entretanto, uma certa independência do FZ em relação a outros jornais da época, uma vez que Goebbels acreditava que essa jogada tornaria o nazismo socialmente aceito entre a burguesia¹³⁵. Mesmo diante dessas investidas de aparente isenção, “a direção do jornal foi obrigada a fazer concessões humilhantes ao nazismo”¹³⁶. Ao tornar-se uma política oficial nazista a partir de 1935, o controle do jornal pelo Terceiro *Reich* começou a se intensificar de tal modo que, por ordem pessoal do ministro da Propaganda, em 31 de agosto de 1943, o FZ foi obrigado a finalizar suas atividades.

Em 1933 se encerrava, portanto, um dos mais ricos períodos em termos políticos e intelectuais da prática jornalística alemã, que contou com a contribuição valiosa de escritores de toda uma geração. A carreira de Kracauer enquanto um prolífico e autêntico jornalista e crítico de cinema foi brutalmente paralisada, totalizando cerca de dois mil artigos publicados em doze anos. Ao considerarmos a crítica cinematográfica exercida no FZ, é necessário abordar de modo conjunto, como vimos, sob quais condições políticas (censura, códigos de imprensa, leis de regulamentação), econômicas (mudança de acionistas, remodelagem de pessoal) e culturais (exibição, espetatorialidades), o crítico se deparou para exercer seu trabalho. O alto nível social, político e cultural do programa folhetinesco, reconhecido pelo público, deve estar sempre associado aos nomes de Kracauer, Roth, Reifenberg e demais colaboradores, intelectuais que não se fizeram nas universidades mas que concebiam, nas

¹³⁴ EKSTEINS, Modris. The Frankfurter Zeitung: Mirror of Weimar Democracy. **Journal of Contemporary History**. v. 6, n. 4, 1971. p. 8-9.

¹³⁵ Nazistas fecham jornal "Frankfurter Zeitung". **Deutsche Welle**. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1943-nazistas-fecham-jornal-frankfurter-zeitung/a-326674>. Acesso em: 14 out. 2022.

¹³⁶ *Idem*.

linhas divergentes que comportava o jornal, discussão erudita e sofisticada dentro de estilos e concepções diversas, do entretenimento aos debates sócio-políticos.

1.4 O exercício ensaístico como gosto ordinário da experiência

O texto ensaístico pode ser compreendido como uma tentativa de produção de um saber compartilhado, num momento anterior ao consenso diante deste saber. Por ser anterior à unanimidade, é natural que dele floresça o caráter exploratório, em que investidas serão feitas na exploração dos objetos culturais para se transformar racionalmente em maneiras de conhecer¹³⁷. Assim como as críticas, textos ensaísticos ocupam um *locus* privilegiado no pensamento cinematográfico kracaueriano. Em Adorno, temos um estudo sistemático da forma do ensaio, seminal no estabelecimento da autonomia do ensaio em relação à literatura e na exigência do rigor enquanto forma de expressão intelectual. Em Kracauer, sua ensaística se dá não pela rigorosa exposição de asserções da natureza do ensaio, mas na prática da escrita, pela profunda relação com um texto de cunho mais pessoal e experimental, resultado de anos dedicados à coluna do *feuilleton*.

Algumas afinidades entre Adorno e Kracauer são possíveis para pensar o ensaio: o primeiro condizente ao gênero ensaístico quanto à forma, e o segundo quanto ao envolvimento com os objetos. Dentro do escopo incluído em *O ornamento da massa*¹³⁸, os ensaios *Culto da distração* (1926) e *As pequenas balconistas vão ao cinema* (1928) nos trazem bons exemplos da escrita ensaística diante da prática cinematográfica, isto é, pensar o cinema enquanto conceito amplo que abarca do filme individual à experiência do espectador, formulações de longa data respeitadas por Adorno em relação a Kracauer¹³⁹.

Quando pensamos em ensaio, não é incomum observarmos tentativas de caracterizá-lo enquanto um texto fragmentário, descontínuo, de escrita desprendida e flexível, dificultando qualquer definição mais exata do gênero. Em geral, vemos que esta indefinição funciona como uma espécie de legitimação daquilo que é o ensaio para qualquer texto que seja mais “livre” ou “ametódico”. A renúncia de balizamentos conceituais totalizantes não deve ser lida fora da tentativa de pensar a natureza do ensaio enquanto expressão da atividade do espírito,

¹³⁷ VASCONCELOS, Sandra Guardini. Apresentação de Jacques Leenhardt. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac: Itaú Cultural, 2007.

¹³⁸ KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

¹³⁹ Adorno sempre respeitou e reconheceu o conhecimento de Kracauer sobre cinema. O filósofo, durante a escrita de *Composição para os filmes*, sabendo de suas limitações no campo do filme, aconselhava-se com seu amigo de longa data, na época já em exílio nos Estados Unidos. Cf: MCCANN, Graham. New Introduction. In: ADORNO, Theodor; HANNS, Eisler (eds.). **Composing for the films**. London/New York: Athlone Press, 1994.

instrumento de compreensão da realidade, modo de comunicação experimental e crítico e, inclusive, que faz uso de esquemas racionais para elaboração do pensamento exposto em prosa. De outro modo, o ensaio apresenta um universo contrário aos sistemas fixos, uma forma provisória de favorecimento da exploração.

Em *O ensaio como forma*¹⁴⁰, Adorno defende o ensaio não como um “produto bastardo”, desacreditado pela falta de rigor e repleto de preconceito na Alemanha do seu tempo, e sim como uma oportunidade de investigação do problema da forma por meio de ideias filosóficas. Diferentemente da proposição do gênero enquanto forma de arte, como sugeriu Georg Lukács¹⁴¹, Adorno aproxima-o mais do fazer filosófico, afirmando a diferença (inclusive dos textos literários) tanto pelo viés conceitual quanto pela falta de ambição estética. Esta estrutura, no entanto, não deve ser entendida de maneira rígida, uma vez que o ensaio trabalha por uma lógica recíproca entre objeto e sujeito, mediante apreensão, sistematização e reflexão. Algumas pistas de apreensão poderiam ser dadas via leitura imanente, metodologia que não se encerra no teor formal do raciocínio lógico, e sim por uma relação do social com aquilo que foi “poeticamente condensado”, como menciona Adorno em *Palestra sobre lírica e sociedade*¹⁴².

Mais adiante no texto, Adorno comenta sobre a dificuldade da aceitação institucional do ensaio enquanto produção filosófica: Ainda que considere os esforços de nomes como Simmel, Kassner, Benjamin e Lukács em trazer inquietações, reitera que “a corporação acadêmica só tolera como filosofia aquilo que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do ‘originário’”¹⁴³. Na direção contrária, o ensaio é autônomo da intenção de se inserir na ordem do mundo, e experimentalmente sustenta seu fator reflexivo. Sob o argumento de “proceder metodologicamente sem método”, como provoca Adorno, o ensaio não deveria ser lido como uma negação do método, mas, necessitando do todo para compreensão dos detalhes e vice-versa (exige mediação), deve ser visto em perspectiva da leitura imanente sob o objeto ensaiado. O texto ensaístico nunca abandonou a exigência da mediação, sabendo que, ao lidar com as transformações e rupturas do material, as capacidades de compreensão se transformam.

¹⁴⁰ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

¹⁴¹ LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper [1910], Trad. Mario Luiz Frungillo. **Revista UFG**. Goiânia: UFG, ano X, n. 4, 2008.

¹⁴² ADORNO. Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

¹⁴³ *Ibidem.*, p.16.

A reflexão aqui proposta de *O ensaio como forma* caminha para a manifestação de algumas características que também estão presentes nos textos do jovem Lukács¹⁴⁴ e de Max Bense¹⁴⁵, no esforço de qualificar o ensaio como a essência crítica do nosso espírito (forma crítica *par excellence*). As elucidações adornianas contra a ideologia da filosofia tradicional (tensão entre forma e conteúdo) e a falsa dicotomia entre subjetividade ensaística e objetividade científica são demonstrações valorosas disso. A crítica, desse modo, faz parte daquilo que é a própria matéria do ensaio, “pois quem critica deve também, e necessariamente, conduzir um experimento”¹⁴⁶. A experimentação, inclusive, engloba outro elemento essencial. Por organizar, a sua vontade, o confronto entre forma e conteúdo, vemos que “escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa; quem o prova e o submete à reflexão”¹⁴⁷. Em sua disposição mais ou menos livre, a escrita ensaística é fruto de um corpo que fala, nasce das experiências de um autor que repara em brechas, nos movimentos sutis e nas expressões humanas. Ao abdicar da separação entre conceitos e retórica, o ensaio opera “livre da disciplina da servidão acadêmica”¹⁴⁸ e torna as interpretações menos rígidas.

Apesar da não referência de Adorno a Kracauer dentre aqueles que confiaram ao ensaio um papel não renegado, as características dos dois ensaios a seguir colocam o autor como outro exemplo plausível de observação ensaística na prática. Como já visto, a redação do *feuilleton* está diretamente ligada ao percurso inicial de Kracauer. Em *O ensaio como forma*, Adorno faz referência ao *feuilleton* de forma negativa: “Ensaaios desse tipo (a exemplo do livro sobre Balzac, biografado por Stefan Zweig) acabam se confundindo com o estilo de folhetim que os inimigos da forma ensaística costumam confundir com ensaio”¹⁴⁹. Diante disso, parece significativo elucidar a distinção dos escritos kracauerianos em relação a “esse tipo” de folhetim de que se referia Adorno. O frankfurtiano menciona que noções “da psicologia interpretativa com categorias banais derivadas da visão de mundo do filisteu da cultura, tais como ‘a personalidade’ e o ‘irracional’”¹⁵⁰ não deveriam fazer parte da natureza

¹⁴⁴ LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper [1910], Trad. Mario Luiz Frungillo. **Revista UFG**. Goiânia: UFG, ano X, n. 4, 2008.

¹⁴⁵ BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Trad. Samuel Titan Jr. **Revista Serrote**. n.16, abril, 2014.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Trad. Samuel Titan Jr. **Revista Serrote**. n.16, abril, 2014. p. 35.

¹⁴⁸ ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

¹⁴⁹ *Idem*. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

do ensaio, mas que compreende que ensaios ruins o façam, porque tendem a falar de pessoas e não de objetos.

O que Kracauer faz é colocar os objetos em crise. Críticos, autônomos e experimentais, refletem sobre uma diversidade de “pequenos” temas populares e heterogêneos, uma liberdade temática de reflexão sobre o presente voltada à compreensão daquilo que entendemos como ensaio. Interessante perceber como Bloch fala do estilo de Kracauer em *Os empregados*: “Desde o princípio, seu ensaio está localizado vários passos à frente do ensaio científico habitual, por isso em todo curso pretende ir além de uma finalidade teórica, atua de um modo tendencioso”¹⁵¹. Diante do contato com os fenômenos urbanos, Kracauer interpretava seus fragmentos na posição de *flâneur*, admitindo a utilização de recursos literários na apresentação do material¹⁵². Inserido em um grupo de intelectuais marxistas não ortodoxos, no qual a elaboração de uma crítica da cultura era muito vigente, as argumentações de Kracauer também eram vinculadas ao confronto com a cultura.

O ensaio *Culto da Distração*, escrito em 4 de março de 1926, coloca o conceito de distração no centro da discussão. Com a regulamentação do horário de trabalho e ampliação da classe média na Alemanha, era vital refletir sobre o tempo livre, lazer e o descanso. O que fazem os trabalhadores das fábricas e dos escritórios quando não estão trabalhando? Daí a necessidade de instrumentalizar, pela indústria do entretenimento, os modos de diversão. Homens de negócio sabiam do potencial do cinema em tornar-se o maior entretenimento de massa, e investiam em construções absurdamente glamourosas e gigantescas. Kracauer chama nossa atenção para isso considerando que os grandes cineteatros [*Lichtspielhäuser*], inaugurados na década de 1920, assumem a forma de protótipos do que ele denomina de palácios da distração¹⁵³. Uma característica marcante desses palácios está na superfície, que expressa uma metáfora espacial para propor uma leitura da realidade, aqui, representada pela arquitetura cuidadosa, com decoração luxuosa e bancos estofados. Nesse sentido, retomamos as palavras de Adorno¹⁵⁴ sobre a conservação, em Kracauer, do primado óptico possibilitado pela arquitetura, condicionante também dos seus ensaios sobre cinema.

Na crítica estabelecida, os hábitos da sociedade da República de Weimar são interconectados à circulação nestes locais grandiosos, um estilo de edificação muito bem-

¹⁵¹ BLOCH, Ernst. **Herencia de Esta Época**. Trad. Miguel Salmerón. Madrid: Editorial Tecnos, 2019. p. 47.

¹⁵² THÉRIAULT, Barbara. The Feuilleton. Biography of a Genre Inspired by Siegfried Kracauer. **Trivium**. Paris, v. 26, 2017.

¹⁵³ Em 1920, somente na capital Berlim, os espectadores alemães contavam com trezentas salas de cinema, das quais vinte eram gigantescas. Cf: RICHARD, Lionel. **A República de Weimar (1919-1933)**. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1988. p. 226.

¹⁵⁴ ADORNO, Theodor. O curioso realista. **Novos Estudos Cebrap**. v. 28, n. 85., nov. 2009.

marcado pela diferença que os cineteatros estabeleciam dos cinemas menores, “que podem ser encontrados apenas na velha Berlim e nas cidades periféricas onde atendem o pequeno público”¹⁵⁵. O autor nos apresenta o Gloria-Palatz, um grandioso teatro barroco, em que o espetáculo cinematográfico não se resume ao filme, mas participa da totalidade da experiência, isto é, pelos aspectos que compõem o todo desses palácios. Evocando Wagner, o autor vai dizer que junto aos refletores, penduricalhos, vidros coloridos, orquestra amparada pela iluminação e jogo dos corpos em cena, temos uma “obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*] dos efeitos”¹⁵⁶. Estes eventos em forma de mosaico são, segundo o autor, feitos para as massas. Walter Benjamin elabora pensamento parecido, quando escreve que “a recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas tem no cinema o seu cenário privilegiado”¹⁵⁷, um tipo de arte que mescla fruição e reflexão. Kracauer, por sua vez, nunca deixou de acreditar na promessa emancipatória da distração cultural em massa por meio do cinema.

Kracauer salienta que estes espaços incluem as camadas médias burguesas, mas não as mais provincianas. Conforme se lê sarcasticamente em *Culto da distração*, a burguesia acredita que detém uma “cultura superior”, ainda que tenha imposições culturais modestas. Como marxista, importa as discussões sobre dominação, poder, propriedade dos meios e luta de classes, análises materialistas da cultura. Segundo Hansen, “para Kracauer é ainda uma questão de perspectiva, de horizonte social, isto é, de classe, daquela experiência”¹⁵⁸. Em período pós-exílio, diferentemente, Kracauer se afastaria da vertente marxista para a entrada em uma noção de experiência [*Erfahrung*] muito mais ligada à ideia de diáspora¹⁵⁹. Ao contrário da “necessidade socialmente pré-formada da clientela”, da negligência “de perpetuar o *status quo*”, ou da responsabilidade “pelas necessidades da consciência estabelecida”, reflexões adornianas do que seria um antiensaísmo, há um enfrentamento para com estes leitores, especialmente a educada burguesia judaica que o lia. O autor reporta que:

¹⁵⁵ KRACAUER, Siegfried. *Culto da distração*. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 343.

¹⁵⁶ *Ibidem.*, p. 344.

¹⁵⁷ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas – v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 194.

¹⁵⁸ HANSEN, Miriam. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 31.

¹⁵⁹ ZASLOVE, Jerry. “The Reparation of Dead Souls”—Siegfried Kracauer’s Archimedean Exile—The Prophetic Journey from Death to *BILDUNG*. In: KETTLER, David; LAUER, Gerhard (eds.). **Exile, science, and Bildung**: The contested legacies of German émigré Intellectuals. New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Os aparatos dos grandes cineteatros têm um único fim: manter o público amarrado ao que é periférico para que não se precipite no vazio. Nestes espetáculos a excitação dos sentidos se sucede sem interrupção, de modo que não haja espaço para a mínima reflexão. Como os *salva-vidas*, as luzes difundidas pelos refletores e os acompanhamentos musicais servem para se manter à superfície. A tendência à distração, que exige uma resposta, encontra-se na exibição da pura exterioridade¹⁶⁰.

Os grandes cineteatros, um “caleidoscópio ótico e acústico”, diminuiriam a potência do cinema. Para Kracauer, “o filme perde a sua possível eficácia se é inserido em um programa já completo”¹⁶¹. Isso ocorre principalmente pela sua desaprovação em relação à união entre teatro e cinema. Carlos Eduardo Machado reitera: “Eis uma questão de princípio estético decisivo para Kracauer: cinema não é teatro! É o ponto de partida não só de sua crítica à produção cinematográfica alemã da época, como também de suas análises posteriores”¹⁶². Estas análises posteriores, voltadas à função primordial de diferenciar o cinema das outras artes, retornarão em *Caligari e Teoria do Filme*.

Ao outro ensaio, *As pequenas balconistas vão ao cinema*, intitulado originalmente como *Filme e sociedade* e escrito em 27 de março de 1927, a reflexão está agora direcionada à recepção de diversos filmes populares expostos nas salas de exibição da Alemanha, no fim da década de 1920. Se, na cultura da distração, estamos fadados à superfície ou aos momentos repletos de desatenção, Kracauer demonstra como filmes são “espelhos da sociedade”, e deveriam, dessa forma, fixar o mundo visível, fixar a realidade física¹⁶³. O autor exemplifica seu raciocínio nomeando os sujeitos e suas ações, uma vez que a análise se refere às balconistas, que se dirigem às salas de cinema após o expediente. Pautadas por um desejo inerente, sentem profunda identificação junto aos personagens retratados nos filmes. Rotineiramente, voltam-se para um mundo imaginário muito diverso daquele em que se encontravam anteriormente, visto que essas experiências são como “sonhos diurnos da sociedade”. Assim, “as fantasias idiotas e irreais dos filmes são os sonhos cotidianos da

¹⁶⁰ KRACAUER, Siegfried. Culto da distração. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 346.

¹⁶¹ *Ibidem.*, p. 348.

¹⁶² MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. O asilo para os sem-teto e a construção da “falsa consciência” – segundo Siegfried Kracauer. **Verinotio**. n. 14, Ano VIII, jan. 2012. p. 64.

¹⁶³ A formulação sobre a realidade física do filme será trabalhada por Kracauer décadas depois, em *Teoria do filme* (ver capítulo 5). Kracauer acredita que o cinema possui uma ligação inquestionável com a realidade física, e os filmes se vinculam ao real por meio de sua capacidade técnica inerente. A fotografia “revela” a realidade, e o cinema, sendo seu herdeiro (e não o teatro), possui naturalmente seu elemento fotográfico (ou cinemático), porque capta a materialidade do mundo. O autor prioriza, assim como Bazin, o conteúdo sobre a forma. O cinema, para ele, tem uma missão sociológica, sendo uma arte com uma diferença. É possível perceber, com isso, asserções de nível primário ao que viria a ser a teoria realista do cinema kracaueriana, ainda na década de 1920.

sociedade, nos quais se manifesta a sua verdadeira realidade e tomam forma os seus desejos de outro modo represados”¹⁶⁴.

O frankfurtiano nos mostra que não é intenção do produtor de filmes produzir obras que reflitam a classe social dos espectadores. Caso assim o fizesse, sua própria existência, enquanto figura de produtor, estaria em risco. Estando o cinema à mercê dos monopólios culturais, os filmes populares, direcionados ao proletariado, reafirmariam a posição de domínio da burguesia, visto que entretêm os indivíduos e corroboram com seus desejos, ao mesmo tempo em que condicionam e pacificam esses mesmos anseios. Funcionando como alicerce ao gosto da sociedade de massa, as formas de exploração política e social no cinema atraem o espectador, por meio de identificação das aventuras, romances e triunfo das narrativas. Eis a habilidade dos filmes em apresentar um mundo alienado. Em caso análogo, ao falar dos filmes sensacionalistas de sucesso como manifestação da sociedade, o autor propõe uma analogia a partir dos anúncios gerais [*Generalanzeiger*]¹⁶⁵, bastante lidos na Alemanha:

Essas reabilitações comoventes, essa generosidade impossível, esses jovens polidos e almofadinhas, esses trapaceiros monstruosos, criminosos e heróis, essas noites moralistas de amor e esses matrimônios imorais: eles realmente existem? Sim, eles realmente existem: basta apenas ler os *Generalanzeiger*. Não existe nenhum *kitsch* que se invente, que a própria vida não supere. As empregadas domésticas não imitam os manuais profissionais das cartas de amor, mas, ao contrário, são estes que são escritos copiando as cartas das empregadas. As donzelas ainda se suicidam quando desconfiam da fidelidade de seus noivos. Em geral, os filmes sensacionalistas de sucesso e a vida correspondem entre si, pois as senhoritas datilógrafas moldam as suas vidas segundo os exemplos que veem nas telas de cinema¹⁶⁶.

A importância dessas narrativas no imaginário das “senhoritas datilógrafas”, uma classe de trabalhadoras incluída em investigação posterior do autor¹⁶⁷, reforça indícios de interdependência da cultura de massa e da produção industrial. Não por acaso, o comentário aos filmes de guerra é figurativo para mostrar o casamento como instância conclusiva e a exacerbação da figura do herói disfarçada de patriotismo. Sendo os filmes de guerra muito

¹⁶⁴ KRACAUER, Siegfried. As pequenas balconistas vão ao cinema. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 313.

¹⁶⁵ Segundo os tradutores da edição brasileira de *O ornamento da massa* (2009, p. 312), o conceito de *Generalanzeiger*, literalmente “anúncios gerais”, remete-se aos “jornais que combinavam notícias e informações (matrimônios oficiais, mortes e anúncios de acordo amigáveis) com uma seção extensa de publicidade. Eram mais ou menos independentes do ponto de vista político e floresceram na maioria das grandes cidades da Alemanha a partir da última década do século XIX”.

¹⁶⁶ KRACAUER, Siegfried. As pequenas balconistas vão ao cinema. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 312-313.

¹⁶⁷ Nos referimos a *Os empregados*.

parecidos uns com os outros, novamente, a ironia está presente em seu discurso, dessa vez confirmando que “só com muito custo as pequenas balconistas resistem ao fascínio dos desfiles e dos uniformes”¹⁶⁸. A respeito deste diagnóstico de “filmes como espelho do mundo” e da necessidade de considerar a noção de entretenimento com o devido cuidado, Adorno corrobora Kracauer: “No contexto de seu efeito social, é talvez menos importante saber quais as doutrinas ideológicas específicas que um filme sugere aos seus espectadores do que o fato de que estes, ao voltar para casa, estão mais interessados nos nomes dos atores e em seus casos amorosos”¹⁶⁹. Em outras palavras, as massas alemãs frequentadoras do cinema estavam preocupadas com enredos que revelam como “a própria sociedade deseja ver a si mesma”¹⁷⁰.

Desse modo, os ensaios kracauerianos, sem antecipar ou prever seus fins e objetivos, podem ser lidos como um diagnóstico da época ou, ensaisticamente, como um registro da diversidade das coisas pela manifestação subjetiva da verdade, capaz de conhecer a materialidade do objeto por meio de propostas conceituais e abstratas advindas do pensamento do ensaísta. É comum a utilização de aporias, metáforas, aforismos, afirmações e provocações, valendo-se de recursos racionais e emocionais “da reflexão, da meditação, da dedução, da descrição”¹⁷¹, para alcançar uma forma de expressão que não ignora a lógica discursiva. O *feuilleton*, por vezes, servia de testemunho para as observações do cotidiano e indivíduos que o constituem, ao mesmo tempo que reagia criticamente a eles. A proposta marxista acompanha a própria forma de materialização das reflexões de Kracauer, alguém que fazia sua análise preocupando-se mais sobre como a dominação do primado ótico altera nossas formas de percepção e atenção, para além da relação mais óbvia dos fenômenos culturais modernos como mercadoria, uma recepção particularmente nova que necessita lidar com a cultura de consumo e com os espetáculos da mídia de massa.

Não apenas o materialismo histórico, mas aspectos da fenomenologia de Husserl, da sociologia de Simmel e da Psicanálise freudiana parecem estar presentes na escrita ensaística de Kracauer. Quanto à forma, ela obedece a critérios lógicos e domínios técnicos que se dão por intermédio de figuras de linguagem. A hipótese de Patrícia dos Santos é a de que Kracauer faz uso de linguagem figurada como estratégia para enfrentar as aporias de sua

¹⁶⁸ KRACAUER, *op. cit.*, p. 320.

¹⁶⁹ ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Trad. Jorge de Almeida. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 2023. p. 87.

¹⁷⁰ KRACAUER, *op. cit.*, p. 315.

¹⁷¹ BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Trad. Samuel Titan Jr. **Revista Serrote**. N.16., abril, 2014.

época¹⁷². Para isso, seu procedimento ensaístico nomeia e trata os sujeitos do mundo particularmente, ampliando o fluxo de consciência na sua escrita elegante e tematicamente inusitada. Seu estilo nunca é indiferente, nem sua apresentação do objeto neutra. Ao mesmo tempo, é interessante perceber como Adorno faz leitura do amigo Fridel: “O interesse de Kracauer pela psicologia de massas do cinema jamais foi meramente crítico. Ele tinha em si mesmo algo do ingênuo prazer de ver do frequentador de cinema; mesmo nas pequenas balconistas que o divertem, ele encontra parte de sua própria forma de reação¹⁷³”.

Hansen vê um equilíbrio entre as instâncias objetivas e subjetivas nos ensaios de Kracauer, que “tendem a construir uma distância impessoal, por meio de uma reflexão sociológica e inovadora, de crítica cultural, ou filosófica, para então mudar, em um determinado ponto, para a voz da experiência pessoal, para a identificação e a participação¹⁷⁴”. A escrita kracaueriana é complexa e extrapola o nível semântico, permitindo que as palavras utilizadas excedam o sentido original. Adorno não concebeu uma fórmula pronta para observação do ensaio, mas sugeriu uma leitura sistemática, tensionando-o por uma lógica que vai no avesso da totalidade e da racionalidade científica. Assim, desconfiando em trabalhar o real por procedimentos de raciocínio fechado, os textos kracauerianos refletem “o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada¹⁷⁵”, e dedicam significativa atenção na estrutura peculiar dos detalhes e no gosto ordinário da experiência, um interesse com primazia sociológica. A compreensão dialética, aberta e ensaística que permeia um diálogo constante entre a mente e o mundo é como Kracauer se posiciona perante a vida.

Ele, como poucos de sua época, não ignorou a experiência e a imaginação que só se estabelece no tecido social. Ensaios kracauerianos centrais sobre sociologia e cultura de massa, escritos originalmente entre 1922 e 1933, foram reunidos em *O ornamento da massa* e publicados pela *Suhrkamp* apenas em 1963, três anos antes de sua morte. Esta coletânea foi e continua importante para que novas gerações de leitores conheçam o pensamento ensaístico do autor. Recomendado à editora por Adorno e para ele também dedicado, o livro contém 24 ensaios divididos nas seções *Geometria natural*, *Objetos externos e internos*, *Construções*, *Perspectivas*, *Cinema* e *Como ponto de fuga* e certamente tornam mais acessível seus textos

¹⁷² SANTOS, Patrícia da Silva. **Sociologia e Superfície: Uma leitura dos escritos de Siegfried Kracauer até 1933**. São Paulo: Unifesp, 2016. p. 246.

¹⁷³ ADORNO, Theodor. O curioso realista. **Novos Estudos Cebrap**. v. 28, n. 85., nov. 2009.

¹⁷⁴ HANSEN, Miriam. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 39.

¹⁷⁵ ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 16-17.

pré-exílio. O deslumbramento pelo cinema enquanto meio, perspectiva que permaneceria viva durante toda sua vida, está aqui presente de forma muito latente e crítica.

Leitores anglófonos só teriam acesso aos ensaios em 1995, uma tradução baseada na segunda edição de *O ornamento da massa*. Para nós, leitores de língua portuguesa, a tradução chegaria tardiamente, em 2009, graças aos esforços de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen, com auxílio do Instituto Goethe. Há uma abordagem teórica que mantém esta obra unida ao seu par confiável de *Herança dessa época*, de Bloch e *Dialética do Esclarecimento*, de Horkheimer e Adorno, todos textos que fazem justiça a essa extraordinária constelação de intelectuais weimarianos que ganham força se complementando. Especialmente as especulações de Kracauer, Benjamin e Bloch foram responsáveis por assumir que o valor estético do cinema não seria possível de ser operado fora da instância de função social¹⁷⁶.

¹⁷⁶ ELSAESSER, Thomas. Cinema – The Irresponsible Signifier or “The Gamble with History”: Film Theory or Cinema Theory?. *New German Critique*. n. 40, 1987.

Capítulo 2 – As dimensões da crítica

Neste capítulo, nosso foco recai sobre as discussões artísticas, filosóficas e sociais que constituem a crítica com a qual Kracauer opera, em outras palavras, sua crítica estético-imanente, assim por ele nomeada no ensaio já mencionado *Sobre a tarefa do crítico de cinema*. Fica nítido, no seu exercício crítico cotidiano, como uma perspectiva materialista da hermenêutica orientou seus escritos, permitindo-nos a observação de sua postura ativa e contestatória diante da indústria cinematográfica dominante de sua época, sempre envolta de uma crítica social. Este cenário nos ajuda a compreender o valor que o crítico concede aos filmes de abordagem mais realista.

A tentativa aqui feita foi a de compreender a crítica imanente praticada por Kracauer como algo que circundava um ponto de vista constitutivo tanto na dialética de Hegel quanto na de Marx, no que se refere à proposta imanente de se voltar à lógica interna da coisa sem esquecer as contradições inerentes e seu funcionamento exploratório do sistema capitalista. Com isso, não se buscava a formulação de uma teoria social, mas pressupostos metodológicos capazes de examinar a realidade social que estavam inseridos. Kracauer não elaborou textos explicativos sobre os critérios organizadores da crítica imanente. Porém, como veremos, os textos sistematizados nesse capítulo nos auxiliarão a pensar um caminho possível que leve em conta, no âmbito cinematográfico, tanto a posição de embate com o contexto analisado quanto a função social dos filmes, algo que Kracauer faz quando os coloca em crise, como se destina a origem ética da palavra crítica.

2.1 Sobre a tarefa da crítica

A capacidade humana de analisar, questionar e avaliar os processos é uma espécie de firmamento que caminha junto ao surgimento da filosofia e que atua como um pressuposto impreterível da atividade crítica. A crítica de arte, por sua vez, uma manifestação criativa que remete a uma estrutura sólida de apreciação das obras de arte, parte da existência de uma produção artística significativa nas sociedades e também procura se esquivar do pensamento dogmático e do conformismo intelectual. Como sugere o crítico e teórico da literatura Northrop Frye, a crítica, como representante das maneiras de apreciar objetos artísticos é, ela mesma, também uma espécie de arte. Porém, popularmente, o que se reforça é o lado negativo da atividade crítica, ainda compreendida como parasitária “da verdadeira arte”, em que seus

agentes são considerados artistas frustrados ou revendedores de cultura, um preconceito muito popular, inclusive entre os artistas¹⁷⁷.

O documentário de Kleber Mendonça Filho, *Crítico* (2008), trata justamente desta questão. Ao entrevistar cerca de setenta críticos e diretores, dentro e fora do Brasil, seu interesse partiu da ideia do conflito entre os grupos supracitados, dada a tensão existente no ato de escrever sobre obras feitas por terceiros. Como o próprio Kleber Mendonça possui, ele mesmo, um trabalho consistente na crítica, tendo trabalhado por 13 anos no Jornal do Commercio, no Recife, não é incomum vê-lo defender o ofício, a exemplo de quando veste a camiseta que ele mesmo mandou estampar com os dizeres “todo cineasta é um crítico frustrado”. Reverter o chavão popular muito difundido no meio artístico vai na contramão da constante ideia de degradar os críticos como “animais impertinentes e mesquinhos, capazes de pouco mais que censura e comércio pedante de palavras”¹⁷⁸, historicamente, uma classe pertencente à mesma dos intelectuais.

Consoante com Frye, corrobora com esse argumento a noção de que o artista é capaz de falar da própria obra, como intérprete de si, e a crítica, enquanto atividade subserviente ou parasitária, nem mesmo deveria existir. Mas o artista não produz crítica. Não é de sua alçada falar de sua obra, ainda que possa fazê-lo. Ao falar de sua obra, o artista produzirá declarações para os críticos examinarem, mas não produzirá crítica. Nesse sentido, gostamos da manifestação preliminar de que a crítica precise existir para que se possa falar sobre as artes, já que “todas as artes são mudas”¹⁷⁹. Com isso, quer-se remeter à ideia de que a arte se mostra, se apresenta, se exhibe, mas não pode falar de si. Não é função da arte falar de si, e ainda que algumas obras estabeleçam relações metalinguísticas ou outras possibilidades de autoconscientização, elas fazem com uso desinteressado da palavra. Tendo uma estrutura conceitual específica e autônoma, o crítico trabalha dentro do seu próprio campo de atividade, e o ato crítico visa inventar a si mesmo. “Defender o direito da crítica de existir em qualquer condição, portanto, é admitir que a crítica é uma estrutura de pensamento e de saber, existente por direito próprio, com seu tanto de independência da arte com a qual trabalha”¹⁸⁰. É uma

¹⁷⁷ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973. p. 11.

¹⁷⁸ SAID, Edward. O papel público dos escritores e intelectuais. In: **Humanismo e crítica democrática**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 155-156.

¹⁷⁹ FRYE, *op.cit.*, p. 12.

¹⁸⁰ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973. p. 13.

defesa à criatividade do crítico, que saberá elucubrar sobre esse outro que é o objeto artístico, como uma “instância formadora dos mundos”¹⁸¹.

O que fazer, então, alguém na posição de crítico no mundo conturbado dos nossos dias, principalmente diante dos constantes ataques à classe? Nos termos de Edward Said, deve-se pensar a “crítica como uma forma de liberdade democrática e como uma prática contínua de questionar e acumular conhecimento”¹⁸². Para isso, ele considera o humanismo (no sentido contemporâneo de busca por justiça social, defesa dos direitos humanos e compreensão das culturas) como uma base persistente e aberta à descoberta e à invenção próprias de um espírito contestatário, uma atividade íntegra que visiona alternativas a um sistema hierárquico bem-organizado. Estes seriam os fundamentos da crítica no seu sentido mais admirável. Parece-nos que, de um modo ou de outro, sempre foi este o foco de Kracauer, que nunca deslocou do texto o contexto dos filmes criticados, considerando-os, antes, como fenômenos culturais constituintes do ambiente social no qual o cinema está inserido.

Compreender o caráter histórico da crítica nos auxilia a posicioná-la melhor dentro da cultura moderna e contemporânea, confrontando as dimensões da atividade crítica. Por muito tempo, eram as musas ou, com o cristianismo, Deus quem definia o caráter criador absoluto da arte, e o artista fazia, então, uso de criação divina ao deixar-se inspirar. Quando uma mudança aconteceu, na direção de perceber o artista como criador autônomo, o exercício crítico passou a contribuir com esse embate (radical) voltado à dessacralização. Nesse sentido, Charles Baudelaire foi sujeito determinante para pensar a crítica moderna. Ele fazia um tipo de crítica que também se poderia considerar obra de arte, numa espécie de gênero colateral da realidade comentada entre obra e público, “uma criação em grau outro, teimosa em persistir em sua autonomia, em coadunar-se com a especificidade de sua linguagem”¹⁸³.

Partindo desses debates iniciados no século XVIII, a esfera pública da cultura como lugar conveniente de disputa deve ser considerada a partir dos grandes salões londrinos e parisienses dos séculos XVII e XVIII, surgida de dentro da esfera privada. Quem pertencia à esfera pública era a alta sociedade, uma parcela diminuta que possibilitou os primeiros debates públicos envolvendo política, transformando-se em condição inicial de desenvolvimento das bases democráticas. Porém, como nota Habermas, a indústria cultural é responsável pelo sufocamento do debate democrático, enfraquecendo a esfera pública. Os

¹⁸¹ BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac: Itaú Cultural, 2007. p. 43.

¹⁸² SAID, Edward. O papel público dos escritores e intelectuais. In: **Humanismo e crítica democrática**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 69.

¹⁸³ BORNHEIM, *op cit.* p. 44.

efeitos são percebidos pela direção de um debate público que não mais vigora, e sim a manipulação da mídia voltada ao entretenimento e visibilidade de coisas e indivíduos em uma atmosfera de avaliação não pública, com interesses mercadológicos.

É possível pressupor que o problema identificado por Habermas possui raízes mais antigas. Afinal, em meados do século XIX, quando o próprio Baudelaire começou a escrever nos salões parisienses, participando do círculo artístico da metrópole, a questão já se fazia notar. Sua escrita provocativa, porém, refletia um estilo peculiar ao lidar com o mercado da arte. Por ocupar espaço no jornal e estar fora da academia, apoderava-se desse lugar intermediário privilegiado de acesso às figuras basilares da crítica: o público e a esfera pública. Com texto poético, Baudelaire mesclava escrita mais rebuscada e mais simples com velocidade impressionante, e com avidez fazia suas ponderações junto a altas doses de afrontamento jornalístico excêntrico, aflorando uma espécie de sensibilidade adormecida do leitor. Tais condições contribuíram para o surgimento da crítica de arte. Sua dimensão ativa, caótica, inventiva, bastarda configurou-se em fenômeno inteiramente original, suspendendo os condicionantes das experiências críticas tradicionais¹⁸⁴. Ainda hoje, parece-nos, é esta a ilustre incumbência da crítica. Somam-se a isso as propriedades multidisciplinares advindas da fortuna crítica inspirada pelo poeta, que dialogam não apenas com os estudos literários e as artes no geral, mas também com a sociologia, a história, a filosofia, sobretudo depois dos esforços de Benjamin sobre os aspectos poéticos de Baudelaire. Em outras palavras, é a modernidade inquieta e a individualidade do poeta metropolitano que ainda hoje nos encanta.

A prática jornalística e, em especial, a crítica de arte presente no periodismo como conjectura favorável de projeção da cultura enquanto local de disputa também floresceria na Alemanha. A escrita jornalística mais independente, surgida dentro desse lugar conflagrado, caminhou democraticamente para buscar a pluralidade das vozes, no auge do capitalismo industrial. Este foi o caso do FZ, já comentado. Há de se examinar as questões mais estruturais desse tipo de mídia, que trabalha com a urgência dos acontecimentos, ao mesmo tempo que necessita “vender” uma média de tiragem diária de exemplares impressos, hoje em dia mais voltado às assinaturas e indicadores de audiência na imprensa eletrônica. Reforçamos que o estado atual da crítica, ou melhor, da chamada “crise da crítica”, não deve ignorar a “constante crise” à qual sempre foram submetidos os críticos de jornal. Eles nunca tiveram fácil aceitação pelo público e seus “erros” na apreciação das obras tornam-se rapidamente afamados. Em exemplo análogo, conforme menciona Marcelo Coelho, o maior crítico francês

¹⁸⁴ SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. **ARS (São Paulo)** 1 (1), 2003.

do século XIX, Saint-Beuve, com valoroso trabalho crítico nos periódicos da época, desprezou Baudelaire e *As Flores do mal*, nunca lhe escrevendo uma linha sequer. Quando Baudelaire aspirou à Academia Francesa, Saint-Beuve fez menção rápida ao seu nome, reforçando que pessoalmente o poeta parecia bem melhor¹⁸⁵.

Tais desavenças entre crítica e público foram, pouco a pouco, ganhando mais espaço no jornalismo, com sua própria lógica mercantil. No universo cinematográfico, enquanto as entrevistas com os atores, bastidores dos filmes, curiosidades no geral são focalizadas nas páginas como “interesse do público”, o espaço para as opiniões dos ranzinzas, das criaturas pedantes que sempre ecoam seus comentários de forma impiedosa e implacável, é configurado como “voz da crítica”. Em vez de “ajudar a ver”, em vez de formar público, constrói-se um lugar onde reinam os clichês. Não são os leitores que ganham, mas o mercado. Não há espaço para debater filmes seriamente, convergir sensibilidade e pensamento como outrora fizera Paulo Emílio Sales Gomes no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*. O interesse, afinal, é tornar a obra o mais novo sucesso da temporada. Caso contrário, o filme sequer sairia no caderno cultural.

A maioria das críticas que vemos hoje no jornalismo digital são vitrines para filmes: Muitos dos que “criticam” trabalharão com material promocional recebido pela assessoria de comunicação da obra, de modo que apenas resenhas curtas ou observações desimportantes que dificilmente ultrapassam a sinopse serão publicadas pelos chamados produtores de conteúdo. Se os filmes forem mencionados por jornalistas, youtubers e blogueiros, e isso sabem bem os profissionais de relações públicas, a chance de haver uma boa recepção do produto é maior. Em outras palavras, esses críticos são os favoritos da indústria cinematográfica. É assim que opera, geralmente, o trabalho da crítica no Brasil e em outros países: os críticos e jornalistas recebem, de antemão, o convite para cabines de imprensa, uma exibição que acontece antes do seu lançamento oficial nas salas de cinema. Há também um material informativo contendo sinopse curta e detalhada, notas de produção, biografias e filmografias do elenco e da equipe, críticas positivas da imprensa estrangeira e uma série de fotos. Desse modo, tanto “a expectativa sobre o filme” será publicada na imprensa diária, quanto as críticas, já preparadas, aparecerão na internet e no que resta do jornalismo impresso no exato momento em que um filme for lançado. A importância que esses veículos dão à crítica pode ser percebida pela regularidade de publicações, pelo escopo, e pela especialidade de quem faz as publicações. Tudo leva à indagação de quem pode se intitular

¹⁸⁵ COELHO, Marcelo. Jornalismo e Crítica. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac: Itaú Cultural, 2007. p. 83.

'crítico de cinema', e muitos escritores buscarão o título para si sem, contudo, considerar a história da crítica nem a posição de enfrentamento que deveria exigir o ofício.

Esse *modus operandi* se distancia do que faziam e fazem os críticos independentes. Nos anos 1920, a crítica, que necessitava tempo de maturação, não seria publicada rapidamente e nem tampouco se aceitava pressões da indústria para que tudo se resumisse a elogios apologéticos. Por vezes, o leitor/espectador esperaria por dias e até mesmo meses para ver a obra ou ler sobre ela, como já mencionou Kracauer, pela demora com que os filmes chegavam em outras cidades que não a capital Berlim. Trabalhar com crítica e com produção cultural, de um modo geral, foi também um dos motivos que levou o autor a mudar-se de Frankfurt para Berlim em 1930. Na metrópole as coisas aconteciam primeiro. Se isso era verdade nos anos 1920, ainda o é 100 anos depois. É ainda urgente debater sobre cinema descentralizado e livre das relações mesquinhas de distribuição, ofertando condições igualitárias de acesso à cultura para quem vive fora das grandes cidades.

Abundam, desse modo, comentários sobre como a crítica cinematográfica está em crise. Diversos textos jornalísticos, acadêmicos, simpósios e conferências¹⁸⁶ apontam para essa direção, lamentando tanto a instabilidade da crítica, que é uma condição permanente¹⁸⁷, quanto radicalmente observa a própria morte do crítico¹⁸⁸, cuja função vem se tornando desnecessária na era digital diante das incontidas doses de relativismo cultural. Não é que o interesse pela crítica diminuiu, basta observarmos o crescimento da crítica online em sites como *Rotten Tomatoes* e *Metacritic*, ou redes sociais voltadas unicamente para o compartilhamento de opiniões sobre filmes, como é o caso do *Letterboxd*. É o interesse pela crítica impressa em jornais e revistas especializadas que decresceu junto à figura do crítico como autoridade, algo também relacionado com a crise econômica do jornalismo impresso como um todo, que lida constantemente com fechamento de projetos e demissão de pessoal¹⁸⁹.

¹⁸⁶ ROSSMEIER, Vincent. "Where Have All the Film Critics Gone?" *Brooklyn Rail*. June 2008. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2008/06/express/where-have-all-the-film-critics-gone>. Acesso em: 22. fev. 2023. /HÄNTZSCHEL, Jörg. Es folgt: Die Kritik der Kritik der Kritik. *Süddeutsche Zeitung*. 27. nov. 2022. *Süddeutsche Zeitung*. Disponível em: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-kunstkritik-zeitgenoessische-kunst-akademie-der-kuenste-1.5704462>. Acesso em: 22 fev. 2023.

¹⁸⁷ FREY, Mattias. *The Permanent Crisis of Film Criticism*. The anxiety of authority. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

¹⁸⁸ MCDONALD, Rónán. *The death of the critic*. London/New York: Continuum, 2007.

¹⁸⁹ Em 1995, cientistas da Universidade de Hohenheim, em Stuttgart, fizeram uma pesquisa sobre a imagem que 150 críticos de cinema de jornais diários alemães tinham de si mesmos e como orientavam a redação de suas análises, confrontando-os com a percepção de 225 espectadores. O resultado mostrou que os critérios geralmente julgados relevantes para os críticos, como aspectos históricos e de *mise-en-scène* são discrepantes em relação aos interesses dos leitores, mais curiosos pela narrativa. Por fim, os dados demonstraram que a audiência se orienta mais pela publicidade dos filmes na mídia (86%), e pela opinião de amigos e conhecidos (80%) do que pelas

Muitas dessas questões impulsionaram o congresso *Die Zukunft der Kritik*¹⁹⁰ (2022), organizado pela *Akademie der Künste*, em Berlim, e pelo *Bundeskunsthalle*, em Bonn, Alemanha. Dentre os convidados de diversas áreas artísticas, estava presente a teórica literária Berit Glanz, que admitiu que “um tweet pode dizer tanto sobre um livro quanto uma crítica clássica”. Tais posicionamentos só reforçam como a estrutura da crítica e do público mudou consideravelmente. O futuro da crítica parece depender da aceitação de que agora, principalmente diante do ciberespaço estabelecendo a chamada esfera pública 2.0 ou digital, todos podem ser críticos, e a crítica não mais depende da autoridade do crítico especializado para ser estabelecida, mas é ela também um produto da democratização da internet.

As formas de pensar e fazer crítica mudam no tempo, bem como sua validade dentro da arte e da cultura. A crise da crítica, desse modo, não remete à ideia de fim, mas de incerteza diante dos próximos passos. Nos debates contemporâneos, o avanço do neoliberalismo aponta para a conveniente relação de dependência da crítica diante de patrocínios corporativos, que vem modificando radicalmente a imagem do crítico, muitas vezes reduzindo-o a um mero orientador do consumo, com a tarefa de guiar o consumidor em como e onde gastar seu tempo e dinheiro. Se não existe consenso sobre o que é, como fazer e razões para definir a crítica¹⁹¹, fica notória a existência dos interesses de quem a faz. Em termos culturais, o pensamento capitalista tardio propõe uma nova roupagem à crítica, cujo sentido simbólico das coisas é esvaziado, e o divergente censurado.

O teórico do teatro e dramaturgo Tomaž Toporišič pontua o problema da seguinte maneira: De um lado, temos “uma nova liberdade metodológica”, resultante da combinação de paradigmas teóricos distintos, tais como os Estudos Feministas e Queer, a Semiótica, a TC, o Pós-estruturalismo, dentre outras possibilidades teóricas. Por outro lado, ele considera que tanto a crítica quanto o criticismo foram anunciados como “uma relíquia do passado”, já bastante desnecessária no contexto atual¹⁹². Contudo, vemos que a crítica que se imagina moribunda e ultrapassada é a crítica independente, na contramão dos interesses ideológicos

críticas e resenhas na mídia impressa, que ocuparam o quarto lugar, com 51%. Cf. RÖSSLER, Patrick. *Filmkritiker und Publikum: Diskrepanz und Übereinstimmung. Ergebnisse einer Befragung von Filmrezensenten und Kinogängern. Media Perspektiven*. H. 3, 1997. p. 133-140.

¹⁹⁰ Cf. Site do congresso *Die Zukunft der Kritik*: https://www.adk.de/de/programm/?we_objectID=64594

¹⁹¹ SPARSHOTT, Francis. The problem of the problem of Criticism. In: HERNADI, Paul (ed.). **What is Criticism?** Indiana University Press, Bloomington, 1981.

¹⁹² TOPORIŠIČ, Tomaž. Critique and criticism? Can They Survive in a Time of Intertextuality, Intermediality and Corporate Capitalism? **The IATC webjournal/Revue web de l'AICT**. Issue n. 5, dec. 2011. Disponível em: <https://www.critical-stages.org/5/critique-and-criticism-can-they-survive-in-a-time-of-intertextuality-intermediality-and-corporate-capitalism/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

camuflados por critérios estéticos. Sobre isso, Raymond Willians pontua energeticamente em seu *Keywords*:

Como termo para a generalização social ou profissional dos processos de recepção de qualquer tipo de COMUNICAÇÃO, mas especialmente dos mais formais, a crítica torna-se ideológica não apenas quando assume a posição do consumidor, mas também quando mascara esta posição por uma sucessão de abstrações de seus reais termos de resposta (como julgamento, gosto, cultivo, discriminação, sensibilidade; desinteressado, qualificado, rigoroso e assim por diante)¹⁹³.

A crítica contemporânea, refém da expansão do neoliberalismo no âmbito cultural, tem algo de diferente da crítica moderna. Quando Terry Eagleton pontua que a crítica moderna surgiu de uma luta contra o Estado absolutista, ele nos chama atenção, logo no início de sua obra, sobre uma posição muito central voltada ao enfrentamento de regimes repressivos. A atualização cronológica desse raciocínio deveria ser a substituição desse tipo de governo por um atual Estado burguês neoliberal, o próximo alvo de tal atividade. Criticar seria, desse modo, compreender que hoje, o local onde a dimensão simbólica do poder político é exercida produziu uma variante virtual e cibernética da esfera pública servindo, conforme Habermas, como “um princípio organizador da ordem política”¹⁹⁴.

Sem cotejar a cultura como um projeto político e ideológico, a crítica contemporânea perde toda sua relevância social, algo que tem menos a ver com a transição do meio (do periodismo impresso para o ciberespaço) e mais com a ausência de uma postura combativa. Vedda reforça como a academização da crítica é análoga ao apagamento do intelectual crítico¹⁹⁵, um tipo de crítico que Eagleton tem em mente e que também se assemelha ao polímata de Burke. Tal conformismo tem tornado a crítica refém tanto das rápidas transformações culturais e econômicas nos governos neoliberais, quanto autovalidada dentro das academias, ajudando a manter a cultura e as demandas das classes dominantes no capitalismo tardio¹⁹⁶. É por isso que muitas das ferramentas hermenêuticas que utilizamos hoje para criticar cultura e arte estão acomodadas ao ideal do mercado e à hiperespecialização¹⁹⁷.

¹⁹³ RAYMOND, Willians. **Keywords: A Vocabulary of Culture and Society**. Oxford: Oxford University Press, 1985. [Online resource].

¹⁹⁴ HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural na esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa**. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 98.

¹⁹⁵ VEDDA, Miguel. **Siegfried Kracauer, or, The Allegories of Improvisation**. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021.

¹⁹⁶ EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

¹⁹⁷ Tanto a reestruturação neoliberal das instituições de arte quanto a resposta crítica à estas mudanças foram examinadas por Hal Foster. Cf.: FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** São Paulo: Ubu editora, 2021.

Se observarmos a etimologia da palavra *crítica* (em alemão, *Kritik*; em francês, *critique*, em inglês, *criticism*), Reinhardt Koselleck propõe o seguinte panorama: O termo refere-se à *Krise*, derivado do grego a partir do verbo *κρίνω* (*krínō*), que significa separar, eleger, julgar, decidir, distinguir, investigar, escolher, medir, lutar, combater. Observa-se a mesma raiz, *kri-*, no latim *cerno* e *cribrum*, significando crivo. Sua origem grega prioriza uma separação, ao mesmo tempo que uma decisão. Crítica, crise e critério têm o mesmo étimo. Em grego, subjetividade e objetividade na crítica faziam parte do mesmo núcleo, sem diferenciação. Por remeter a uma origem jurídica, é imanente à palavra *Krisis* aspectos “a favor” e “contra”, em que necessariamente haverá um veredicto. Já na tradução grega do Velho Testamento, o único e verdadeiro juiz capaz de julgar às ações dos homens é Deus. Crítica tem, no geral, um sentido muito confuso, tornando-se uma palavra difícil de definir. Embora predomine seu senso de busca por falhas, ela pode depender de posicionamentos canônicos, principalmente em relação à arte e à cultura. Como Koselleck observa, “a expressão “crítica”, isto é, o ato de julgar, de proferir um juízo, irá dominar a vida pública, ao passo que “crise”, como ordem jurídica, no sentido grego ou como tribunal universal, no sentido cristão, desaparece.”¹⁹⁸.

Os termos crítica e crise afastaram-se no decorrer dos séculos, e hoje o primeiro permanece ligado à arte de jogar e à apreciação, sem que remeta à seriedade de uma decisão em nível religioso, jurídico ou médico (latim) do segundo. Raymond Williams aponta que foi justamente o esforço em buscar falhas, ou em outras palavras, o julgamento negativo, que prevaleceu, até mesmo como uma resposta natural. Com a palavra crise, nos concentramos em tudo que de ruim advém do seu sentido, seja nos relacionamentos, seja na economia, e ficamos aguardando que as coisas voltem à normalidade. Esquecemos, porém, do seu aspecto positivo: toda crítica permite uma escolha, toda crítica abre caminhos para a criação. O esforço do nosso tempo seria justamente reconhecer que a crítica e a criação artística coexistem, ao invés de aceitar a premissa de que a primeira orbita a segunda de forma parasitária. A composição artística, que não é inconsciente, constitui-se diante de critérios e parâmetros escolhidos *a priori*. O crítico, igualmente, constrói seus princípios críticos fazendo um levantamento indutivo do campo. Sua base constitutiva é determinada pela área em que atua. Seu resultado apreciativo, a crítica, coloca em crise, isto é, inventa, escolhe, cria, experimenta.

¹⁹⁸ KOSELLECK, Reinhardt. **Crítica e Crise**: Uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999. p. 203.

Na literatura, devido à densa noção que carrega a palavra julgamento, crítica foi substituída por apreciação [*appreciation*], tornando seu sentido mais “aprazível”¹⁹⁹. Em alemão, assim como no francês, italiano ou português, não existe diferença clara entre “crítica” e “criticismo”. Em inglês, entretanto, criticismo [*criticism*] é comumente utilizado para abarcar a crítica literária, de arte ou de cinema, enquanto crítica [*critique*] é vista como um termo mais filosófico e abrangente, a exemplo do que Kant faz em sua *Crítica da Razão Pura* (1781). Mesmo havendo uma diferença, ela contém uma parcela ambígua para muitos autores. René Wellek pontua que o substantivo *criticism* apresenta, em língua inglesa, uma especificidade incômoda. A princípio, pareceu evidente que ele foi formado para evitar que o homônimo *critic* denote tanto o exercício crítico quanto o sujeito que o pratica²⁰⁰.

No contexto alemão, o termo “ciência da literatura” [*Literaturwissenschaft*] ocupou o lugar destinado ao *criticism*, algo que fora da Alemanha não foi bem recebido devido à associação do termo “ciência” mais como parte das “ciências naturais” do que como o sentido ampliado da combinação entre história literária, crítica literária, interpretação literária, teoria literária e editoração. Conforme Wellek, na Alemanha aconteceu algo que desalojou o termo e o conceito [*criticism*], estreitando-o cada vez mais até chegar a significar apenas revisão diária, opinião literária arbitrária²⁰¹. Sem dúvida, isso é problemático porque desloca os estudos literários para um lugar em que cabe pouca conversa com a prática e a teoria da compreensão crítica. Nobert Mecklenburg reforça que a própria “Germanística” [*Germanistik*] tampouco considera a crítica literária como parte da disciplina. O objetivo da crítica é a compreensão crítica, e a crítica alemã é, em geral, compreendida como uma revisão de publicações de jornais, revistas e outros meios de comunicação de massa, e não como demanda acadêmica da literatura. O autor percebe a falta de dimensão crítica como uma crise de autocompreensão dos estudos literários²⁰².

Como já vimos, no caso de Kracauer, o ofício no jornal foi a possibilidade que mais lhe deu condição de praticar a crítica independente, fazendo do *feuilleton* um lugar cotidiano de reflexão, afinal, ele percorreu várias instâncias dentro do jornal, indo desde repórter local até se tornar membro importante do corpo editorial. Longe de representar resenha artística ordinária e seguir uma linha crítica comum à imprensa “comercial” da qual era

¹⁹⁹ RAYMOND, Willians. **Keywords: A Vocabulary of Culture and Society**. Oxford: Oxford University Press, 1985. [Online resource].

²⁰⁰ WELLEK, René. The term and Concept of Literary Criticism. In: **Concepts of Criticism**. New Haven; London: Yale University Press, 1963. p. 27.

²⁰¹ *Ibidem.*, p. 30.

²⁰² MECKLENBURG, Nobert. **Kritisches Interpretieren**. Untersuchungen zur Theorie der Literaturkritik. München, Nymphenburger Verlaghandlung, 1972.

contemporâneo, que tendia a orientar as obras utilizando termos como “valor universal”, “interesse humano” ou “significado profundo”²⁰³, as críticas de Kracauer não eram direcionadas somente aos aspectos estruturais e internos às obras cinematográficas, mas pretendia debater alguns dos problemas relevantes de seu tempo e explorar novas possibilidades do cinema, algo que ele conseguia observar a partir de autocrítica e de sua relação com as obras criticadas, conferindo então uma relação entre debate filosófico, reflexão e mudança social. E ao criticar de tal modo, ele tornava claro o tipo de avaliação cinematográfica que acreditava e respeitava, reconhecendo, inclusive, as disputas existentes, como em qualquer meio de produção de massa, no nível da expressão simbólica.

Uma vez que o terreno da crítica é arenoso, teóricos que se debruçam sobre suas questões por vezes tomam partidos contrários, por vezes se complementam. Para Frye, a preocupação fundamental é a de compreender a crítica (literária) primeiro dentro do seu próprio campo, sem deixar de apreciar os demais interesses do crítico (sociais, filosóficos, religiosos), que pareciam sempre fazer parte de um possível “caminho crítico” [*Critical Path*]. O autor percebeu um problema de base estrutural, o de que a crítica não apresentava suas próprias premissas, mas deveria “remeter-se” a outros assuntos para ganhar seriedade. Para isso, era importante criar uma abordagem histórica da literatura para completar a crítica histórica, isto é, um firmamento que sustente a relação da literatura junto a seu fundo não literário. Ao invés de remeter a literatura a um esquema histórico pré-moldado, o crítico deve considerá-la um todo coerente e historicamente condicionado que forja a própria história, uma estrutura adequada que não é determinada por um processo histórico externo no que diz respeito a sua forma. Sua intenção é a de tanto evitar que se fale de literatura superficialmente, utilizando-a como pretexto para discutir assuntos não-literários, quanto valorizar o sentido próprio para uma história da literatura, que cuidadosamente discuta as formas. Os bons críticos saberão propor um equilíbrio, diria Frye, entre estrutura literária e contexto social. “Se a crítica for adequadamente equilibrada, torna-se mais compreensível a preferência dos críticos em deslocar-se dos problemas críticos para os problemas sociais mais amplos”²⁰⁴.

Para Noël Carröll²⁰⁵, o objetivo da crítica é uma apreciação [*evaluation*] com razões bem fundamentadas, a partir de possíveis passos que o autor nomeia como descrição,

²⁰³ HAKE, Sabine. The rise of film criticism. In: **The cinema's third machine: Writing on film in Germany 1907-1933**. University of Nebraska Press: Lincoln; London, 1993. p. 120.

²⁰⁴ FRYE, Northrop. **O caminho crítico**. Um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. Trad. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973. p. 22.

²⁰⁵ CAROLL, Noël. **On criticism**. New York; London: Routledge, 2009.

classificação, contextualização, elucidação, interpretação e análise. Os elementos coletados estarão sempre em favor da apreciação. Carröll é enfático sobre o valor da “crítica objetiva”, em resposta ao subjetivismo radical advindo de avaliações pós-modernas. Não é que não exista subjetividade na crítica, porém, evitando reforçar a frequente afirmação de que a crítica reflete, necessariamente, as preferências pessoais de quem critica, quanto mais o crítico tentar conferir práticas verificáveis aos elementos, tanto mais sua crítica ganha rigor. Em outras palavras, é necessário construir uma crítica que seja o mais próxima possível da objetividade.

Contextualização não significa, para Carröll o mesmo que para Kracauer, muito menos objetividade. A ênfase da obra *On Criticism* de apreciação estética da arte não incentiva fortes convicções políticas e ideológicas, ao considerar que uma crítica deve se voltar ao sentido estético de apreciação da obra artística e não servir de propaganda ou se posicionar contra uma causa sociopolítica. As obras possuem certos propósitos artísticos que podem ser avaliados, e os críticos estão aptos a fazer a avaliação, considerando se o artista conseguiu ou não cumprir com seus objetivos. As obras de arte devem serem julgadas segundo seus próprios critérios artísticos, e fugiria ao escopo os aspectos sociais e políticos, o que para Kracauer seria impensável. É válido comentar como hoje, muitas interpretações de feitos artísticos estão distantes da obra, e Carröll é bem-sucedido em chamar a atenção da análise voltada ao objeto (artístico). Embora esta abordagem seja extremamente importante, criticar a obra considerando apenas seus aspectos artísticos, ou ainda, considerar especificamente as intenções artísticas do artista parece-nos limitado, seja na literatura, ou nas artes em geral, seja no cinema.

Nesse sentido, o posicionamento de Carröll é contrário ao de Kracauer quanto ao objetivo da crítica. Como veremos, Kracauer era conhecido como “crítico sociológico” de cinema. Para ele, as tendências sociais de uma época estão inscritas nos filmes, mesmo que nem sempre sejam óbvias. Assim como o cinema já é um tratamento estético da realidade, a crítica cinematográfica também deve adotar uma perspectiva que interprete os momentos emancipatórios ou politicamente regressivos do cinema, isso é, filmes produzidos pela indústria da cultura e filmes propagandísticos, assim como filmes de arte experimental. Sua análise é sensível no tocante ao cinema como um meio de reflexão, dos anseios sociais e das condições políticas que ele expressa. Sua curiosidade sempre vai ao encontro do aprofundamento de temas e superação da aparência, em uma espécie de educação popular pelo cinema.

No campo estruturante da prática crítica é desastroso considerar que intelectuais com vida pública tratem com indiferença os interesses e sofrimento das minorias, evitando

posicionar-se. Para Benjamin, “a crítica é uma questão de distância certa. O seu elemento é o de um mundo em que o que importa são as perspectivas e os pontos de vista, e em que ainda era possível assumir uma posição”.²⁰⁶ Mais incisivamente, o autor reforça em *A técnica do crítico em treze teses*, um dos vários aforismos em *Rua de mão única* (1928): “quem não souber tomar partido, que fique calado”²⁰⁷. Dentre as várias indicações, ele nos apresenta, com certa ironia e humor, como o crítico deve estar sempre à altura de um espírito partidário, inclusive posicionando-se frente às condições de produção e de atuação do trabalho crítico. Suas reflexões tinham aspecto auto-observativo, já que seu objetivo era tornar-se “o principal crítico de literatura alemã”, de acordo com carta de 1930 ao amigo Gershom Scholem. Benjamin estava atento, diante das observações que fazia durante a República de Weimar, que seu projeto pessoal demandaria, portanto, conflito, coragem e insistência, ainda mais considerando que há mais de 50 anos, a crítica na Alemanha estava descredibilizada²⁰⁸ e deveria ser recriada como gênero. Diante dos esforços em elevar o gênero da crítica a um nível mais elevado na Alemanha, distante da “ditadura da resenha”, sua teoria da crítica era próxima de uma experiência artística particular, e se tornaria significativa *a posteriori*, assumindo um estado crucial nos debates atuais sobre arte, cultura e significado, tal como desejava seu projeto pessoal e como Hannah Arendt o concebia: o mais notório crítico de seu tempo.

Também em sua teoria da história, ao lidar com a ideia de avanço ou progresso, percebemos como suas concepções críticas confrontam a ideia moderna de história enquanto naturalmente progressista, considerando-a uma catástrofe em permanência, quando observada pela perspectiva dos vencidos. Sua relação com o objeto analisado, não necessariamente artístico, se configura politicamente como um *medium de reflexão*, do qual todo crítico sério deveria estar ciente. A exemplo da cultura como campo analítico benjaminiano, ele menciona nas *Teses sobre o conceito de história* (1940) que “nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um (documento) da barbárie”²⁰⁹. Com isso não se quer desmerecer a cultura vigente e identificá-la, unicamente, como testemunho dessa barbárie, como algumas leituras apressadas podem sugerir. Dentro da complexidade de sua crítica, ele

²⁰⁶ BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: Infância berlinense: 1900. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. [versão online]

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Benjamin to Scholem [Paris] 20.1.1930. In: **The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940**. SCHOLEM, Gershom; ADORNO, Theodor (eds.). Trad: Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson. Chicago: University of Chicago Press, 1994. p. 359.

²⁰⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas – v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 225.

amplia a reflexão a partir dela mesma, tendo em mente que esta instância viva e estruturante chamada cultura, “as coisas finas e espirituais”, “estão vivas nessa luta (de classes) como confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade e retroagem ao fundo longínquo do tempo”²¹⁰. A crítica das “coisas finas e espirituais”, escrita já em 1916 em carta a Herbert Belmore²¹¹, diz respeito à distinção daquilo que é genuíno e não genuíno, e que não deve ser preocupação da forma linguística. Criticar com(o) Benjamin é admitir que a crítica se constitui na articulação das abordagens filológicas, estéticas, biográficas, históricas, e que ela não existe fora da esfera política. Sensível, ele dizia que “a verdadeira crítica não ataca seu objeto”²¹², mas o decompõe para expor sua natureza interior, sem destruí-la.

A respeito desse diagnóstico da cultura como documento de barbárie, basta lembrarmos de um dos ensaios mais conhecidos de Adorno, *Crítica cultural e sociedade* (1949), escrito em comemoração ao aniversário do sociólogo Leopold von Wiese, quando ele reforça como permanece cativa à cultura uma consciência crítica²¹³, ao mesmo tempo em que ela, dialeticamente, se afasta e intensifica o horror. Por isso deve estar o ato crítico, constantemente, ele próprio, submetido à crítica. Afirmarões como estas propõem chaves de leitura para pensar a crítica a partir da condição do crítico de cultura, alguém que “não está satisfeito com a cultura mas deve exclusivamente a ela esse seu mal-estar”²¹⁴. De forma vaidosa, o crítico não se assume participante desta, deslocando seu ataque. Sua “pretensão aristocrática”, ao remeter o sofrimento humano e as condições materiais em nível mais espiritual, tende a afetar o teor da própria crítica.

O autor nos lembra da posição do “crítico profissional” ao longo do tempo, alguém que tinha o lugar de “informante” no tocante aos produtos (ou coisas) espirituais, ocupando-se tanto de ser, ele mesmo, um agente comercial, quanto de aprofundar eventualmente os temas. A arrogância (do crítico atual) vem da constante legitimação que recebia ao julgar os objetos, o que com a ajuda da imprensa, submete o produto do crítico à lógica perversa da concorrência, em que “o próprio crítico passa a ser medido apenas segundo seu êxito no

²¹⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura.** Obras escolhidas – V. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 225.

²¹¹ Benjamin to Belmore [Late] 1916. In: **The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940.** SCHOLEM, Gershom; ADORNO, Theodor (eds.). Trad: Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson. Chicago: University of Chicago Press, 1994. p. 84.

²¹² *Ibidem.*

²¹³ ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade.** Trad. Jorge de Almeida. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 2023.

²¹⁴ *Ibidem.*

mercado”²¹⁵. Foi justamente a falta de aprofundamento dos temas que fazia-os assumir a postura de “propagandistas ou censores”, expressando opinião de modo que pareça a própria objetividade.

Isto seria “unicamente a objetividade do espírito dominante”²¹⁶, escreveu Adorno no mesmo ensaio, advertindo-nos da instância de manutenção da cultura da classe dominante que há na crítica. O conceito moderno de crítica, como vimos, ao mesmo tempo que nasce do embate contra regimes autocráticos, também se volta à esfera pública burguesa da qual falava Habermas, situada entre o Estado e a sociedade civil para suprir necessidades e interesses da burguesia. O controle da opinião que pouco a pouco foi se configurando na imprensa mata o espírito autônomo e a perspectiva da diferença, critérios que deveriam estar no centro do trabalho do crítico, mas que foram submetidos ao princípio mercantil. O cerne da discussão, desse modo, é justamente apontar para a tensão que há na cultura como material do crítico, que tende a torná-la objetiva, mas no tocante ao estreitamento da cultura com o comércio, seria impossível ignorar tais nuances.

2.2 Acerca do conceito de crítica imanente

Partindo da tradição alemã do idealismo filosófico, os protocolos metodológicos das ciências sociais têm sido seriamente debatidos desde o fim do século XIX, contrapondo-se às correntes positivistas em benefício da hermenêutica²¹⁷. Originalmente, a hermenêutica se beneficiou da interpretação tanto no sentido de formulação de regras voltadas aos processos de compreensão do significado dos textos bíblicos quanto da exegese ou comentário sobre o entendimento neles contidos. Nas artes, a hermenêutica denota uma prática teórico-crítica que nega a noção de verdade única expressa na obra artística, e em vez disso propõe certas aproximações que permitam interpretações plausíveis. A TC, auxilia-nos na tarefa de compreender alguns dos aspectos fundamentais voltados a sua prática e teoria. Primeiramente, da interpretação de textos, e seguidamente, concernente à leitura do mundo em termos históricos, sociais, econômicos e psicológicos.

A base "materialista" da abordagem hermenêutica que circundava certo ponto de vista metodológico constituiu-se particularmente por dois caminhos: em Hegel, pela noção baseada

²¹⁵ *Ibidem.*, p. 71.

²¹⁶ ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Trad. Jorge de Almeida. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 2023, p. 72.

²¹⁷ MORROW, Raymond. **Critical theory and methodology**. Contemporary Social Theory, v. 3, California; London; India: Sage Publications, 1994.

na negação determinada de que uma categoria é sempre nova e distinta da anterior, mas não necessariamente uma é oposta à outra; em Marx, pela tensão dialética entre objeto e sujeito dentro de uma constituição histórica e existencial da realidade mascarada por ideologias hegemônicas. Elas são, ao mesmo tempo, codependentes e antagônicas. Há como ideia central a contradição. Essa contradição vai de encontro à tendência de estabelecer os opostos como fixos, mas é ela parte inerente da identidade de todas as coisas, porque sempre remetida às tensões e oposições contínuas. Os enfoques utilizados auxiliaram na observação da sociedade contemporânea, com base nas contradições internas da cultura burguesa, sob a ótica dos produtos culturais orientados pelas relações sociais capitalistas.

A proposta de crítica imanente que estamos abordando, um dos conceitos mais escorregadios da TC, tem forte viés marxista, mas não anula Hegel. O método dialético hegeliano, que envolve um processo de tese, antítese e síntese, se esforça em apresentar uma compreensão dos sistemas a partir de sua própria lógica interna, pressuposto caro aos teóricos críticos. A crítica imanente marxista, por outro lado, tributária da dialética hegeliana, voltando-se ao capitalismo e expondo suas contradições inerentes e seu funcionamento exploratório, permitirá uma análise crítica que confirma como o próprio sistema descumpra seus princípios e concepções. “O pensamento dialético hegeliano – e também o marxiano, a propósito -, na medida em que é um pensamento crítico, envolve sempre uma crítica imanente”, proferiu Adorno em *Introdução à Dialética*²¹⁸, curso ministrado sobre o tema no verão de 1958, na Universidade de Frankfurt. Marx, entretanto, discordaria de Adorno no sentido de considerar sua forma de fazer crítica (imanente) como “crítica verdadeiramente filosófica”, ao passo que Hegel trabalha com o que ele nomeou de “criticismo vulgar”, que tende a fazer uma crítica meramente “interna”, sem elucidar o porquê de as contradições serem sistematicamente produzidas no interior das práticas sociais.

Nesse sentido, a crítica imanente deve ser ilustrada como um método hermenêutico que discute cultura em termos de suas contradições, inconsistências ou insuficiências, submetendo os objetos à crítica com base nos seus próprios meios, conceitos e figuras do pensamento. Para isso, tem-se uma proposta metodológica de investigação crítico-compreensiva da sociedade contemporânea necessariamente ligada a uma instância, ao mesmo tempo interna e externa, do conteúdo analisado. Para os primeiros teóricos da Escola

²¹⁸ ADORNO, Theodor. **Introdução à dialética**. Trad. Erick Calheiros de Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

de Frankfurt, conforme Axel Honneth²¹⁹, “a necessidade de ter um ponto de vista crítico na sociedade estava tão intimamente ligada à identificação de um assunto revolucionário que eles dificilmente pensaram que o problema de sua estrutura metodológica tivesse que ser tratado de forma independente”. Para Titus Stahl²²⁰, embora cientes de tal pressuposto metodológico, raras foram as tentativas de explicação dos teóricos críticos ao que, de fato, significaria trabalhar com o método da crítica imanente, bem como às suas postulações metafísicas, epistemológicas e políticas.

Essa é uma das maiores dificuldades que enfrentamos nesta investigação. Estamos cientes de que Kracauer é um pensador demasiadamente peculiar para ser simplesmente associado ao *modus operandi* dos teóricos críticos. Porém, como ele próprio afirma, no ensaio *Sobre a tarefa do crítico de cinema* (1932), criticar filmes imanentemente²²¹, e como não existem textos-base ou modelos explicativos que nos sirvam de apoio para compreender a sustentação metodológica da sua crítica imanente, optamos por tentar compreender o método kracaueriano, em parte, por essa via de acesso. Utilizamos, para isso, algumas menções ao método supracitado, a exemplo de *Introdução à Dialética*, quando Adorno, na 4ª aula do seu curso, menciona que a crítica imanente concebe, ao levar em consideração a coisa [*Sache*], a avaliação partindo dos próprios pressupostos, da sua própria lei formal [*Formgesetz*]²²².

Na tentativa de compreender o tema, Honneth aponta para uma relação de “origem religiosa”, associada à tradição hegeliana de esquerda, de que a ideia de “transcendência dentro da imanência social”, fundamental para o protocolo metodológico em perspectiva de crítica imanente, deve ser entendida não no sentido de apego à extensão transcendental ou metafísica, e sim como forma de prática ou experiência social ligada às predileções dos interesses humanos. Aqui, a perspectiva teológica da crítica imanente deve ser considerada à luz do posicionamento habermariano de “praxis ritual comum baseada nas experiências especificamente religiosas do indivíduo”²²³, ou ainda, “hermeneuticamente compreender referências ao discurso religioso e às experiências subjacentes a esse discurso”²²⁴. Em

²¹⁹ HONNETH, Axel. The Point of Recognition: A Rejoinder to the Rejoinder. In: FRASER, Nancy; HONNETH, Axel (eds.). **Redistribution or Recognition? A Political—Philosophical Exchange**. Verso: London, 2003. p. 239.

²²⁰ STAHL, Titus. **Immanent critique**. Trans. John-Baptiste Oduor. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2022.

²²¹ KRACAUER, Siegfried. Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: **Kleine Schriften zum Film (1932-1961)**. Band 6.3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

²²² ADORNO, Theodor. **Introdução à dialética**. Trad. Erick Calheiros de Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

²²³ HABERMAS. Jürgen. Transcendence from within, transcendence in this world. In: **Religion and Rationality: Essays on Reason, God, and Modernity**. Cambridge: Polity Press, 2002. p. 73.

²²⁴ *Ibidem*.

momento de extrema secularização, muitos teóricos críticos permaneceram devedores de uma educação moral e religiosa e seguiam propositivos no aguardo de um Messias e a essa espera atribuíam uma compreensão própria, o que gerava certo desconforto ao mesmo tempo em que trazia motivações individuais e coletivas. Habermas argumenta que a compreensão particular da filosofia hegeliana, vista como a última dentro de uma tradição idealista que conservou a reivindicação da metafísica de forma modificada, foi bastante expressiva para estudantes materialistas de Hegel, como Bloch e Benjamin, e nos parece também ser o caso de Kracauer.

Na direção de ampliar a crítica para além do escopo teológico, um dos trabalhos centrais envolvendo questões que auxiliaram a desenvolver a hermenêutica moderna é a filosofia crítica de Kant. Foi com o filósofo que a vigência do termo “crítica” se tornou possível, nos termos de construção de uma qualificação profissional. Anterior a isso, poderíamos associar as figuras do gramático na Idade Média e do humanista no Renascimento, mas foi preciso um projeto iluminista de expansão do livro no âmbito burguês para possibilitar tal identidade do ofício. Com Kant, seu projeto filosófico reunido nas três críticas, *Crítica da Razão Pura* (1781), *Crítica da Razão Prática* (1788) e *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790) estabeleceu um exame crítico dos limites e das condições do conhecimento humano e, ao considerar sua época, em especial, como a “época do criticismo”, afirmava que nada deveria escapar à possibilidade de estabelecer uma crítica, não apenas à razão religiosa, mas para todo exercício racional. O nexo entre as três críticas é, de longa data, tema bastante debatido na academia.

Os pressupostos da filosofia crítica kantiana são menos “uma crítica dos livros e sistemas” e mais “da faculdade da razão em geral”²²⁵. Para isso, estabelecer um julgamento vai depender de uma pré-condição natural de entendimento capaz de trazer coerência antes mesmo do julgamento *per se*. Uma crítica, enquanto exame crítico de uma faculdade cognitiva, tenta descobrir os princípios dessa pré-condição. Os objetos da crítica, com Kant, ampliaram-se para fora da esfera religiosa, chegando na esfera da economia política, da literatura, e muitas são as formas de estabelecer a crítica, numa espécie de “tribunal crítico”, a fim de empreender a tarefa mais difícil de todas: a do autoconhecimento. Como não existe ciência do belo, mas somente crítica, o filósofo assume essa posição de criticar. Daí se pode praticar crítica, filosófica ou não. Os objetos artísticos recaem na ótica do juízo de gosto, e o crítico autoriza e atribui ao material esta instância de virtude daquilo que é “belo”.

²²⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Fernando Mattos. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 19-A XII.

Para filósofos posteriores a Kant, como Marx, uma das maiores lições que a filosofia crítica é capaz de apresentar tem a ver com a eterna vigilância ao dogmatismo institucional ou intelectual²²⁶, que compõe suas bases críticas dentro das condições sócio-políticas existentes. É comum a negação de normas estabelecidas, a fim de estabelecer novas formas críticas. Para isso, a crítica também deve constantemente ser, ela mesma, criticada. Como sabemos, a análise de Marx sobre o vínculo entre teoria e realidade tornou-se de maior grandeza para a TC. Diferentemente de compartilhar princípios normativos considerados à luz de uma teoria social, os teóricos críticos compartilhavam uma mesma premissa metodológica, isto é, consideravam que “a filosofia social crítica deve tratá-los (os princípios normativos) como um esclarecimento [*Aufklärung*] dessa realidade social, incluindo seus próprios compromissos e potenciais. Este é o método da crítica social imanente”²²⁷.

A proposta de Kant, que prioriza a reflexão diante de uma aliança indefinida entre entendimento e imaginação, foi importante para o pensamento de Friedrich Schleiermacher, teólogo que definiu hermenêutica como a arte de compreender textos de todos os tipos. Consequentemente, ele foi fundamental para um primeiro reconhecimento do “círculo hermenêutico”, resultado da análise, na definição moderna de uma metodologia científica, da compreensão de textos. O círculo hermenêutico considera que o processo (circular) de compreensão dos textos deve estabelecer uma relação das partes com o todo (parte-todo), logo, nem o todo nem as partes individuais do mesmo texto podem ser compreendidos sem esse encadeamento circular que os conecta. Com isso, não se pode escapar ao círculo, pois cada interpretação se baseia, em si mesma, também em uma interpretação.

Nesse sentido, compreender um texto pelo seu significado e atribuição de sentido vai tanto depender da leitura de outros textos, como da relação estabelecida do leitor com o texto, em uma cadeia circular leitor, texto e contexto. Há muitas críticas ao círculo hermenêutico, tido por vários autores como vicioso porque desconsidera a interpretação de trabalhos mais difusos, incompletos ou contraditórios. Há quem prefira a ideia de um espiral por conta da sucessão crescente ou indefinida de possibilidades interpretativas, que por sua vez, exigirão outras explanações.²²⁸. Os mesmos parâmetros interpretativos utilizados por Schleiermacher seriam adaptados por Ditley *a posteriori* no enfrentamento do relativismo que percorria as ciências históricas, com estabelecimento de um processo metodológico de base humanística capaz de permitir o conhecimento do passado.

²²⁶ CAYGILL, Howard. **A Kant Dictionary**. Oxford; Malden: Blackwell Publishers, 1995. p. 138-139.

²²⁷ STAHL, Titus. **Immanent critique**. Trans. John-Baptiste Oduor. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2022. p. 2.

²²⁸ HERNADI, Paul. **What is Criticism?** Bloomington: Indiana University Press, 1981.

A leitura do historiador suíço e germanista Emil Staiger é a de que “sabemos pela ontologia de Heidegger que toda a cognição humana ocorre desta forma (parte-todo). A física e a matemática não podem proceder de nenhuma outra forma. Portanto, não temos que evitar o círculo; temos que fazer um esforço para entrar nele corretamente”²²⁹. Sabemos que não existe um modo único de interpretação. Mas pode ser de grande valia buscar adentrar no círculo corretamente, isto é, considerar, necessariamente, a dialética existente entre a dimensão histórica e certas convenções textuais diante dos parâmetros e objetos considerados. Staiger parte de uma percepção [*Wahrnehmung*] que acena para outra, de sensibilidade prévia, de um reconhecimento preliminar do sujeito com a obra, para considerar a completude do círculo hermenêutico de interpretação. Se esse sentimento estiver errado, não haverá conciliação do todo com as partes e vice-versa.

Quando se trata do contexto brasileiro, Antonio Candido utiliza dos mesmos parâmetros do círculo hermenêutico para propor um quadro interpretativo em *O estudo analítico do poema*, “que consiste em entender o todo pela parte e a parte pelo todo, a síntese pela análise e a análise pela síntese”²³⁰. Sua proposta perpassa uma tríade metodológica de análise, comentários e interpretação. Ao associarmos os passos da leitura crítica da obra, a descrição partirá da mudança dos elementos informativos para uma linguagem verbal. Descrever é decompor os elementos constituintes, a fim de identificar sua operação em relação ao todo, sempre levando em conta a configuração formal da matéria analisada. A descrição, contudo, não é absoluta nem unicamente objetiva. Conta-se, nessa etapa, com a imaginação de quem descreve, alguém que vai atribuir sentido ao referente oferecido. A descrição pode tanto se limitar a uma posição mais escritiva da obra, quanto apontar impressões, sensações e afetos evocados pela obra, sem, contudo, procurar concebê-los enquanto formadores de sentido. O comentário, por sua vez, uma etapa mais objetiva, “é uma atividade de erudição, que não pressupõe em si a sensibilidade estética, mas que sem ela se torna uma operação mecânica”²³¹. Essa etapa se volta aos conhecimentos mais substanciais em relação ao que foi (ou não) descrito anteriormente, isto é, todas as intervenções, explicações prévias, esclarecimentos e referências históricas, lexicais, literárias, culturais, biográficas que possam auxiliar na compreensão. A interpretação, por fim, um marcador da

²²⁹ STAIGER, Emil. *Die Kunst der Interpretation*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971. p. 9.

²³⁰ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed., São Paulo: Humanitas, 2006.

²³¹ *Ibidem.*, p. 23.

subjetividade do sujeito interpretante, atribui sentido ao texto e exhibe “com prepotência sua relação com o objeto”²³².

A visão interpretativa de Frye para o discernimento crítico não dispensa a imersão no próprio campo de estudo, isto é, “implica ligar a análise retórica a uma armação dedutiva derivada do estudo da estrutura, e é o contexto dessa estrutura que nos mostra onde devemos começar a procurar nossas imagens centrais e ambiguidades”²³³. Enquanto processo hermenêutico-cognitivo, a interpretação pressupõe um exame cuidadoso que dê conta das gradações de significação subjacentes. Esse processo foge às amarras dos movimentos objetivos, mas não por isso permite, dialogando com Umberto Eco, que não se reconheça, por parte do interpretante, às possibilidades e limites da interpretação. Como semiólogo, o autor conduz seu raciocínio sempre levando em conta a intenção do autor [*intentio auctoris*], a intenção da obra [*intentio operis*] e a intenção do leitor [*intentio lectoris*]. Não existiria interpretação que fugiria à intenção da obra. Pressupondo, então, que há sempre uma intenção na obra, vista como um todo coerente, toda abertura para a perspectiva do leitor é limitada se não se organiza considerando isso, correndo o risco de cometer excessos e se tornar superinterpretação [*overinterpretation*], ou interpretação paranoica²³⁴. Logo, uma “obra aberta”, permissiva quanto à participação ativa do público no processo interpretativo, nem relativiza a interpretação, nem considera qualquer enunciado como possível de leitura.

Antonio Candido, leitor de Emil Staiger, ao comentar como a interpretação não desconsidera “a manifestação do gosto” ou a “penetração simpática” no material, utiliza dos mesmos critérios de sensibilidade contidos na *Arte da Interpretação* [*Die Kunst der Interpretation*]²³⁵. Sabendo que a apreensão sensível traz um teor geral da obra de arte, a beleza própria no todo, é função da interpretação “esclarecer essa intuição”. Por pertencer à esfera da experiência individual, o texto crítico não isola seu objeto, ao contrário, o relaciona com muitos outros, um modo de acesso à obra que se dá, por vezes, tortuoso. O acesso “é a continuação de uma trilha de prévio conhecimento ainda não fundamentado”²³⁶, ou seja, lida com a associação livre das ideias, pontos de vista, pré-noções, conteúdos e formas em momento anterior à finalização. Tudo deveria interessar ao crítico quando em proveito do fenômeno concreto que o texto intenta proporcionar. Candido procura fazer uma crítica

²³² CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico di. **Cómo analizar un film**. Buenos Aires: Paidós, 1991. p. 23.

²³³ FRYE, Northrop. **O caminho crítico**. Um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. Trad. Antônio Arnani Prado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973. p. 23.

²³⁴ ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 2. ed, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

²³⁵ STAIGER, Emil. **Die Kunst der Interpretation**. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971.

²³⁶ NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Helena (org.). **Rumos da crítica**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac: Itaú Cultural, 2007. p. 42.

integradora, capaz de mesclar análise interna e externa, ou matéria literária e não literária, constituída dentro de uma estrutura estética própria. Em nenhum momento há de se perder de vista o tato, na tessitura da crítica, do objeto com o mundo, “o resultado mais tangível do trabalho de escrever”:

De fato, uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem melhor sentir a realidade originária. Se conseguir realizar essa ambição, ele poderá superar o valo entre o “social” e “estético” ou entre “psicológico” e “estético” mediante um esforço mais fundo de compreensão do processo que gera a singularidade do texto²³⁷.

Um dos debates mais frutíferos envolvendo teoria e metodologia da interpretação ficou conhecido como debate Gadamer-Habermas. Quando Jürgen Habermas escreveu a famosa resenha sobre o livro de Hans-Georg Gadamer, *Verdade e Método* (1960), ele iniciou uma proposição que teve inúmeras reviravoltas ao longo dos anos, colocando no centro da discussão a questão da hermenêutica. Ambos mencionaram seus posicionamentos contrários às tendências positivistas e behavioristas que estavam, à época, dominando as ciências sociais. Ainda que fossem aliados, a maneira de ver a questão era distinta. Habermas, por sua vez, durante sua aula inaugural na Universidade de Frankfurt com nome de *Conhecimento e Interesse* (1965), pontuava a necessidade de definir conhecimento por meio de interesses cognitivos, e assim propôs um quadro metodológico. Junto à leitura que havia feito da obra de Gadamer, Habermas sinalizava que o interesse emancipatório, necessário às ciências sociais, está além dos limites da Hermenêutica²³⁸. Gadamer, em contrapartida, reforçou que Habermas havia compreendido errado o caráter principal da hermenêutica filosófica. Respondeu ao colega, na segunda edição alemã de *Verdade e método*, que seu interesse sempre foi filosófico, não metodológico. Ele era cético a respeito de distinguir um “interesse emancipatório independente” para propor um quadro metodológico capaz de dar conta de uma “crítica da ideologia”.

O caráter emancipatório está, para Gadamer, contido no entendimento hermenêutico. Sua proposta teórico-prática da interpretação, contudo, foi sempre descritiva, nunca prescritiva. Ao tentar visualizar bases universais para o que já existe, ele se diferencia do seu mentor Heidegger no sentido de diminuir o aspecto “estranho, inquietante” [*unheimlich*] da experiência interpretativa. O leitor, para Gadamer, traz ao texto uma série de crenças e predisposições que devem ser levadas em consideração. A hermenêutica gadameriana,

²³⁷ CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 9-10.

²³⁸ HABERMAS, Jürgen. **Conhecimento e Interesse**. Trad. Luiz Repa. Editora Unesp, 2011.

retomando a teoria hermenêutica de Dilthey, nos mostra como o texto não é um objeto autônomo a ser decifrado, mas antes algo em constante diálogo com o leitor, que endereça a leitura a ele próprio (fusão de horizontes)²³⁹. Existem várias possibilidades de pensar a hermenêutica. Distante do estabelecimento de interpretações autoritárias, nos parece mais frutífero estudar como os contextos históricos, sociais e psicológicos do texto e da interação com o leitor auxiliam na compreensão dos significados, e como estes mudam com o rearranjo dos elementos.

Diante do exposto, criticar imanentemente não é um modelo crítico que quer assumir posição acerca de como ou do que a crítica deve ser. Seu propósito é, por meio de tal visada crítica, suggestionar indiretamente alternativas de mudança e emancipação social, sem, com isso, instituir uma nova teoria. Em níveis artísticos, a crítica imanente pode ser lida como cotejo da dimensão material da obra de arte com seus estratos internos de significação. Ao mesmo tempo, ela é um princípio de interpretação/compreensão e exame das tendências internas como também é avaliação de épocas históricas, textos e objetos artísticos, filosóficos, culturais, partindo da própria avaliação para fazer uma crítica. Essa proposta de iniciar a crítica a partir da sua lógica interna reforça a desnecessidade de qualquer tipo de crítica “de fora”. A essa sisura dentro e fora, Adorno propõe um programa crítico singular, interessado na integração da realidade e dos estratos internos do matéria cultural, dentro dos pressupostos dialéticos gerais da crítica imanente.

Para Steven Helming²⁴⁰, Adorno enreda uma crítica ideológica tanto do “distanciamento” da crítica quanto da “interioridade” da hermenêutica, pois a primeira é “ideologicamente iludida” e ensimesmada, pressupõe-se toda compreensão daquilo que é externo, enquanto a segunda deve partir da premissa de que toda e qualquer crítica é interna, no sentido de estar configurada dentro da história, da ideologia, da cultura, da política. Desse modo, a crítica imanente é uma crítica da crítica e, ao mesmo tempo, uma autocrítica. Diferentemente das teorias tradicionais, o cerne das teorias críticas propõe que em vez de separar a crítica do objeto da crítica, é melhor considerar os dois lados e se colocar como uma interlocução possível. O conhecimento se direciona em termos de considerar esta valiosa capacidade humana, a de se autocriticar. Com isso, o teórico crítico presta contas de si mesmo como parte do processo investigativo e reforça a ideia de que não precisamos aceitar normas socialmente aceitas como eternamente plausíveis. Para Adorno:

²³⁹ GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

²⁴⁰ HELMLING, Steven; “Immanent critique” as “dialectical mimesis” in Adorno and Horkheimer’s Dialectic of enlightenment. **Boundary**. v. 32, n.2, 2005. p. 101.

Crítica imanente de formações espirituais significa entender, na análise de sua conformação e de seu sentido, a contradição entre a ideia objetiva dessas formações e aquela pretensão, nomeando aquilo que expressa, em si, a consistência e inconsistência dessas formações, em face da constituição da existência. Uma crítica como esta não se limita ao reconhecimento geral da servidão do espírito objetivo, mas procura transformar esse reconhecimento em força de observação da própria coisa²⁴¹.

Vladimir Safatle nos auxilia a compreender a forma meticulosa de se expressar de Adorno: “a crítica imanente deve ser a exploração da forma e do sentido da contradição encontrada entre a coisa e seu próprio conceito”²⁴². Nessa perspectiva, o filósofo sustenta que a contradição pode dizer respeito tanto à oposição regra e caso, quanto ao domínio externo ao material que permite, nas palavras de Adorno, o “transcender da consciência”, sem buscar sua integração com estratos ideais de totalidade, o que tornaria a crítica transcendente. Safatle retoma a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel para reforçar que tal método crítico tem por primazia o objeto, o qual já traz em si uma tensão intrínseca que lhe serve de disposição analítica. Por isso Adorno não aprecia a postura de um crítico que deseja estar acima da cultura, ou ponderar uma espécie de totalidade cultural, o que ele considera um contrassenso diante do “padrão de avaliação imanente ao objeto”²⁴³. Ao comentar sobre a necessidade da divisão entre trabalho intelectual e trabalho braçal para pensar os fenômenos culturais, o teórico observa que “quando a cultura simplesmente nega essa separação e finge uma união harmoniosa, regride a algo anterior ao seu próprio conceito”²⁴⁴. Criticar imanentemente é trazer o objeto intrinsecamente ao seu conceito, é estar atento a estes choques, entre elaboração e exteriorização, entre forma e conteúdo, entre ação e contemplação, que lhe proporcionam mobilidade, uma característica fundamental para a consciência e de experiência mais completa.

Em *Crítica cultural e sociedade*, lemos que a ideia de transcendência não é, necessariamente, contrária à ideia de imanência, uma vez que “sem o transcender da consciência para além da imanência cultural, a própria crítica imanente não seria concebível: só é capaz de acompanhar a dinâmica própria do objeto aquele que não estiver completamente envolvido por ele”²⁴⁵. A possibilidade de transcendência que bem dialoga com a crítica

²⁴¹ ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Trad. Jorge de Almeida. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 2023. p. 90.

²⁴² SAFATLE, Vladimir. Adorno e a crítica da cultura como estratégia da crítica da razão. **Artefilosofia**. Artes e Cultura. Ouro Preto. n 7. out. 2009. p. 24-25.

²⁴³ *Ibidem.*, p. 25.

²⁴⁴ ADORNO, *op. cit.*, p. 81.

²⁴⁵ *Ibidem.*, p. 85.

imane é diferente daquela análise de tipo tradicional, e estaria mais próxima da crítica da sociedade capitalista e sua indústria cultural, apresentando como se perpetua a hegemonia, a submissão e a alienação, apesar de suas alegações voltadas à liberdade e progresso individual. Ela tem em vista a forma com que a sociedade faz uso das dinâmicas da vida cultural, e reforça o problema que há em uma ideia de naturalidade e de um todo coeso que se vale de artifícios de razão universal para criticar. Numa espécie de “falsa igualdade abstrata”, tal afirmação não deixa de nos lembrar da discussão de Eagleton sobre a ironia contida no gesto crítico, ao mesmo tempo contestador de um estado absolutista e “tipicamente conservador e corretivo, revendo e ajustando fenômenos específicos a seu implacável modelo de discurso”²⁴⁶. Uma crítica imanente, necessariamente social, partirá da própria base normativa presente nas instituições e práticas sociais para oferecer uma crítica social radical, considerando que tais normas já constam imanentemente na realidade. Num sentido amplo, a crítica social “assume que essas instituições e práticas podem ser mudadas para melhor”²⁴⁷.

Como “imersão no particular”, a crítica imanente que se quer defender não aceita a possibilidade de ou apenas olhar a cultura “de fora”, ou apenas cotejar as normas cristalizadas dentro da própria esfera cultural. Faz parte da sua imanência dialética permitir ensejos de independência da coisa. Conforme observamos sua intenção, na *Dialética Negativa*, de conceber uma crítica da filosofia idealista alemã examinando-a dadas suas próprias intencionalidades, há o claro reforço de apresentar uma crítica imanente do idealismo apenas enquanto, ao defender o idealismo, expor o quanto ele ilude a si mesmo. Seu processo imanentemente crítico pressupõe, ao mesmo tempo, a consideração interna da matéria analisada, levando sua lógica interna para o centro da crítica, como também certa liberdade do objeto, sem que isso signifique tirá-lo de vista: “A mobilidade (...) visa a um duplo modo de comportamento: aquele que vem do interior, o processo imanente, o comportamento propriamente dialético; e um comportamento livre, que vem à tona como que a partir da dialética, sem vinculação”²⁴⁸. O procedimento imanente, desse modo, é sempre um movimento dialético, livre e paradoxal, no sentido em que pressupõe aquela consciência insubmissa da dialética “à fetichização da esfera do espírito”, mas que também não deixa de perceber as limitações do próprio esforço hermenêutico ao encarar os contrastes da sua estrutura interna.

²⁴⁶ EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 6.

²⁴⁷ STAHL, Titus. **Immanent critique**. Trans. John-Baptiste Oduor. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2022. p. 11.

²⁴⁸ ADORNO, Theodor. **Dialética Negativa**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro. Zahar. 2009. p. 34-35.

Estamos de acordo com Steven Helmling sobre como a exposição adorniana de crítica imanente funciona não apenas como um esquema crítico da cultura e da sociedade, mas também como um meio performativo e autorreflexivo de inscrição da sua própria prática de escrita. Helmling, ao mencionar que Adorno parece empregar, em algumas passagens, os termos “dialética” e “crítica imanente” como sinônimos, menciona que isso não significa, absolutamente, que se possa afirmar um estilo cristalizado de crítica ou escrita adorniana²⁴⁹. O próprio Adorno mencionou em *Introdução à Dialética* que “o caminho dialético é sempre aquele da crítica imanente”²⁵⁰, isto é, a avaliação não é exterior à coisa, mas parte dela. Vem daí, inclusive, a postura crítica adorniana diante da última tese de Marx sobre Feuerbach, a respeito da forma contemplativa com que os filósofos se ocupavam do mundo concreto, e o que importa é modificá-lo: “A dialética inclui também a relação entre ação e contemplação”²⁵¹, escreveu Adorno. Esse posicionamento faz lembrar que para o autor, até mesmo a mais radical reflexão imanente arrisca ser apenas reflexão se ficar acomodada.

Ela [a crítica imanente] não é vaidosa o suficiente para acreditar que sua imersão no espírito corresponderia imediatamente à libertação de seu cativeiro, nem é suficientemente ingênua para acreditar que, por força da lógica da coisa, a firme imersão no objeto levaria à verdade, como se o conhecimento subjetivo sobre a má totalidade não se imiscuisse a todo instante, como que vindo de fora, na determinação do objeto²⁵².

Sumariamente, a crítica imanente praticada pelos teóricos críticos e também por Kracauer é um método que tornou suas observações enredadas ao mundo histórico-social, uma ferramenta para compreensão da sociedade contemporânea, em movimento sempre dialético. Bons exemplos de ensaios que oferecem uma crítica imanente da sociedade contemporânea são os de Kracauer, *O ornamento da massa* (1927), de Marcuse, *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1937), e de Adorno, *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição* (1938). Eles consideram a instância estética da arte e do domínio do corpo em relação à cultura de massa antes e durante o totalitarismo, resultando em processos graduais de alienação, isolamento e escapismo. Nenhuma interpretação é ideologicamente inocente pois há sempre no sistema cultural vigente e uma ideologia dominante, e os esforços

²⁴⁹ HELMLING, Steven; “Immanent critique” as “dialectical mimesis” in Adorno and Horkheimer’s Dialectic of enlightenment. *Boundary*. v. 32, n. 2, 2005.

²⁵⁰ ADORNO, Theodor. *Introdução à dialética*. Trad. Erick Calheiros de Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2022. p. 129.

²⁵¹ *Idem*. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Jorge de Almeida. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 2023. p. 86.

²⁵² *Ibidem.*, p. 91-92.

teóricos mencionados são no sentido de trazer à tona tais aspectos ideológicos, porque estão, por vezes, disfarçados ou escondidos.

Embora a TC seja uma forma de leitura e popularização da crítica imanente, é necessário rememorar que o método *per se* tem bases filosóficas amplas e diversificadas, algo que nos esforçamos em comentar ao longo do texto. No que se seguiu, não tentamos dar conta da enorme discussão envolvendo crítica imanente, nem tampouco sugerir um caminho interpretativo mais simples do que seria, para Kracauer, criticar imanentemente, considerando a identificação estética das obras que acompanha, no limite, o *páthos* da crítica cultural. Se a interpretação é a manifestação da coisa [*Erscheinung der Sache*]²⁵³, Kracauer exterioriza seu processo crítico imanentemente ao “fazer falar os objetos”²⁵⁴, quando a realidade da coisa vem de encontro a nós. Tentaremos, a seguir, apresentar algumas das tensões e conflitos envolvendo seu procedimento metodológico interpretativo singular, considerando principalmente seu embate com os filmes, algo que oferece várias implicações do esquema dialético entre aparato histórico-social do cinema, linguagem e convenções fílmicas.

2.3 A crítica como significado social dos filmes

Kracauer é considerado um dos nomes mais relevantes na crítica de cinema dos anos 1920 na Alemanha, ao lado de Lotte Eisner, Béla Balász e Rudolf Arnheim. Todos eles trabalhavam em prol de uma crítica séria e profissional, em uma época em que o cinema estava buscando seu lugar como meio, indústria e instituição cultural. As diferenças, contudo, são visíveis no modo de pensar o ofício do crítico: Para Arnheim, que considera mais os aspectos estéticos da obra e a ela busca um tratamento adequado, “o crítico de cinema vê a produção cinematográfica de todo o mundo como um trabalho unificado, em que cada obra individual tem seu lugar. Demonstrar esse lugar é a tarefa do crítico”²⁵⁵. Kracauer, como veremos, defende muito claramente uma visão sociológica da crítica, e seu ponto de vista, passados anos de controle absoluto dos meios de comunicação e das publicações sobre filmes produzidos sob regime nazista, voltaria a ter importância na crítica cinematográfica na Alemanha Ocidental, no final da década de 1950, conforme consta no último capítulo da tese.

²⁵³ STAIGER, Emil. **Die Kunst der Interpretation**. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971.

²⁵⁴ VEDDA, Miguel. La tradición de las causas perdidas: Historia. Las últimas cosas antes de las últimas. In: KRACAUER, Siegfried. **Historia: las últimas cosas antes de las últimas**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010. p. 35.

²⁵⁵ ARNHEIM, Rudolf. **Kritiken und Aufsätze zum Film**. DIEDERICHS, Helmut (Hg). Frankfurt a.M.: Fischer, 1979. p. 171.

Todas essas vertentes contribuíram com o desenvolvimento da crítica cinematográfica enquanto área estabelecida, num momento em que a análise teatral era o carro-chefe e o filme considerado uma extensão do teatro. Muitos daqueles que estavam se especializando no novo *medium*, conhecendo suas possibilidades tecnológicas e experimentando suas potencialidades artísticas, defendiam a autonomia do cinema em relação ao teatro e à literatura, considerando-o uma forma de expressão singular. Para Kracauer, era vital reconhecer essa diferença. Como poucos de sua época, ele considerou o filme e o cinema como fisionomia estruturante da modernidade, ao mesmo tempo em alimentava uma experiência de mundo "desintegrada". No início do século XX, porém, apontar as diferenças entre as artes foi tarefa difícil, se considerarmos, por exemplo, que o cinema silencioso diretamente fez uso de cultura cênica teatral e continha traços de uma herança da pantomima²⁵⁶, além de recorrer a conceitos teatrais pela falta de linguagem própria.

Em 1919, quando a crítica cinematográfica ainda tentava se estabelecer enquanto área, comparações entre críticos e psicopatas foram feitas, com o argumento de que a escrita da crítica de cinema nos periódicos alemães deveria ser proibida por meio de uma série de leis²⁵⁷. Argumentos agressivos como este surgiram em um momento em que não se sabia muito bem a função do cinema: se deveria servir aos propósitos da arte autônoma, com a mesma respeitabilidade que ao teatro se conferia, ou se seria produto cultural voltado às massas, pensado para propósitos de maximização do lucro. Escrever sobre filmes no início do período weimariano era lidar com tensões e expectativas dessa natureza, ao mesmo tempo em que remetia a uma arena de discussão ampla sobre assuntos relevantes a nível cultural e social.

A visão de Kracauer sobre cinema oferecia também uma alternativa às contradições da modernidade a nível dos sentidos. Caberia aqui relacionar o conceito de "horizonte" trabalhado por Gadamer em sua filosofia hermenêutica, na direção de esboçar as suposições e preconceitos que carrega cada sujeito ao se envolver em processos compreensivos e interpretativos de qualquer natureza. Desse confronto com o novo proposto pelo texto ou obra de arte, novas visões de mundo seriam possibilitadas²⁵⁸. Num primeiro momento, tanto os espectadores quanto os críticos assumem apenas o papel de observadores, colocando-se disponíveis para participar desse jogo de preencher lacunas e criar significação a partir dessas descobertas.

²⁵⁶ AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Gráfia, 2008.

²⁵⁷ LAROCHE *apud* HAKE, Sabine. **The cinema's third machine: Writing on film in Germany 1907-1933**. University of Nebraska Press: Lincoln and London, 1993.

²⁵⁸ GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

Se o cinema é também experiência e nos permite acessar uma estrutura coerente, a crítica, que tende a se organizar internamente dentro de gêneros, convenções ou arquétipos pode limitar a experiência que desconsidera as possibilidades infinitas da arte, haja vista que cada obra conduz a um esforço hermenêutico que lhe é próprio. Gostamos de pensar o texto crítico como uma espécie de escola do olhar, um estudo sistemático desta área artística que não pode falar de si mesma, mas que partindo da forma fílmica como pilar de significação, abre janelas para o mundo. Pensar em cinema como Kracauer seria, nesse sentido, elevar um dos seus esforços mais nobres: “o de reestruturação da percepção dos sentidos, das próprias condições da experiência e da subjetividade”²⁵⁹.

Aquela obrigação de ler literatura para formular uma estrutura conceitual específica, que Frye cobrou a qualquer crítico literário sério para compor o indispensável levantamento indutivo da área em que se atua²⁶⁰, poderia ser facilmente trasladada ao meio cinematográfico: o crítico de cinema precisa, antes de tudo, assistir filmes. E assistir filmes é, por assim dizer, perceber padrões, investigar tendências, debruçar-se no estudo artístico tradicional, mergulhar nas formas, conhecer as convenções e processos do campo para posteriormente valorar as tentativas de quebra e as rupturas. Essa estrutura inicial não é nada fora do cinema, de outro modo seria substância condicionada a outra coisa, fugiria ao objeto. Parte-se das obras, mas não para servir seus criadores, numa espécie de teoria parasitária, conforme apontamos no início do capítulo, como com frequência são acusados os críticos e suas práticas, e sim para construir parâmetros autônomos que são próprios da crítica cinematográfica.

O ensaio de Roland Barthes aponta para a natural vantagem das salas de cinema no constructo dessa vivência pró-fílmica: ao sair do cinema, algo continua a ecoar em nós após o acender das luzes na sala escura. Já que ali é um “lugar de disponibilidade”, em que nossos corpos ocupam eroticamente as salas das cidades, a cada retorno às casas ocorre uma espécie de choque entre a experiência vivenciada e a volta à realidade habitual²⁶¹. Em um dos seus ensaios reunidos em *O ornamento da massa*, o próprio Kracauer comenta sobre a experiência fílmica, mas por uma via materialista, posicionando os filmes como maneiras de alienação,

²⁵⁹ HANSEN, Miriam. Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. xi.

²⁶⁰ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973. p. 14.

²⁶¹ BARTHES, Roland. Ao sair do cinema. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

escape e entretenimento barato à existência tediosa e monótona das jovens balconistas que trabalham nas grandes lojas de departamento²⁶².

Kracauer tem uma postura crítica que vai de encontro aos objetos, como gesto de desconexão, de desencontro, numa relação negativa com o contexto escolhido. Essa dissonância tem a ver com a própria sua posição de *outsider*: alguém movido pelo interesse, quase juvenil, de abrir espaço para o novo e desestabilizar a hegemonia de instituições já renomadas. Por esse ângulo, um dos atravessamentos da crítica kracaueriana é o “ensinar a ver” obras fílmicas como fenômenos culturais que constituem o ambiente do cinema. Isso captura o intervalo, a lacuna, os excessos ou as faltas entre a obra e quem a assiste.

Kracauer, em perspectiva crítica imanente, constitui seu projeto crítico preservando o tempo e o espaço fílmicos, o texto, a estrutura narrativa, a montagem, observa habilmente as mudanças técnicas do meio, repara os padrões de representação, o contexto social, a recepção, mescla as observações com a linguagem audiovisual, e elabora seus próprios pressupostos e conhecimento direto sem jamais arrancar violentamente o filme da sua estrutura interna. Nesse sentido, já em 1921 valorou a análise imanente de Lukács em *Teoria do Romance* e dedicou-lhe uma resenha, respeitando essa estrutura inerente no romance, ao mesmo tempo em que a obra propunha um diagnóstico da época²⁶³. O método kracaueriano compreende tanto observações das particularidades de cada filme quanto costura habilmente sua análise formal com o conjunto de apontamentos sociológicos que se soube fazer. Rubens Machado Jr. sustenta que Kracauer complexifica a relação entre forma e conteúdo, ou seja, não apenas o estudo artístico sistemático, como também o aprofundamento nas ciências humanas²⁶⁴. Seus textos críticos, invariavelmente, entendem o filme em correlação com as condições e fenômenos sociais.

*Ex Kino lux*²⁶⁵. [A luz desde o cinema], escreveu em 8 de dezembro de 1923, poderia ser o lema da trajetória de Kracauer como crítico cinematográfico do FZ, assim como propõe Johannes von Moltke²⁶⁶. A crônica *Die erste Groß-Filmbühne* utiliza *Ex Kino lux* em referência ao *Schumann-Großkino*, localizado em Frankfurt e considerado o maior cinema da

²⁶² KRACAUER, Siegfried. As pequenas balconistas vão ao cinema. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

²⁶³ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A exterritorialidade como condição do apátrida transcendental. Sobre Siegfried Kracauer e Georg Lukács. **Significação**: Revista De Cultura Audiovisual. 2007, n. 34 (27), p. 181-206.

²⁶⁴ MACHADO JR, Rubens. Cinema alemão e sinfonias urbanas do entreguerras. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang. (orgs.). **Pensamento Alemão no Século XX, v. III: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify; Goethe Institut, 2013.

²⁶⁵ KRACAUER, Siegfried. Die erste Groß-Filmbühne. In: **Kleine Schriften zum Fim (1928-1931)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

²⁶⁶ VON MOLTKE, Johannes. “Ex Kino Lux”: Siegfried Kracauer as Film Critic”. **New German Critique** (141), v. 47, n. 3, nov. 2020.

Alemanha até então, com 2.500 lugares. Por um lado, o reconhecimento do cinema como o maior representante das dinâmicas culturais da modernidade causou encantamento em Kracauer, um jovem que observava com sensibilidade e interesse genuínos o gradativo crescimento do cinema como tecnologia, espetáculo, linguagem e experiência. Por outro lado, Kracauer era verdadeiramente contemporâneo porque abraçava a complexidade do seu tempo. Isso remete ao ensaio “*O que é o contemporâneo?*” de Giorgio Agamben, destacando alguém que “não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade”²⁶⁷, apesar de reconhecer a “luz desde o cinema”. Percebendo o sombrio do presente, Kracauer se orientava pelos pontos de luz, intervindo no tempo e fazendo a necessária mediação com o passado.

A ideia de Agamben do contemporâneo como reflexão filosófica apela para uma contemplação temporal concedida pela relação entre presente e o passado. Ser considerado contemporâneo exige uma postura ativa e responsável com seu tempo, sem renunciar ao vínculo com passado, que não está superado, mas continua latente, e com isso se reconhece as continuidades históricas. É interessante perceber que se acrescentarmos Benjamin e seu anjo do passado à discussão, em ambos veremos uma atitude crítica acerca do tempo e da história. Ser contemporâneo, para Agamben, solicita uma relação singular com o tempo, no sentido em que reivindica uma “capacidade de estar à altura dessa exigência”²⁶⁸, responsabilizando-se, de algum modo, pela fragilidade do tempo presente. Parte-se daí uma vontade de ação transformadora perante as incertezas. Em Benjamin, o “anjo do passado” impulsiona ler criticamente o tempo transcorrido, contestando a noção de progresso linear das narrativas históricas hegemônicas²⁶⁹. As reinterpretações e reparos dos que entendem ao chamado seriam então urgentes e necessárias.

Consciente das adversidades, dilemas e transformações de sua época, Kracauer apresentou uma relação ativa junto a ela. Observamos isso em tantas críticas, ensaios, crônicas e comentários, principalmente pela postura bastante combativa diante de uma indústria cinematográfica hegemônica e do seu compromisso com o público. Kracauer propunha aos leitores um gesto de desconexão, de avaliação, de estranhamento daquilo que estava sendo constantemente assistido nas salas de cinema. Por conta das consequências que a Alemanha havia sofrido no pós-Primeira Guerra, a indústria cinematográfica alemã, e com ela

²⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009. p. 63-64.

²⁶⁸ *Ibidem.*, p. 57.

²⁶⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas – V. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987.

seu complexo industrial mais significativo, a UFA, fundada em 1917, participava de inúmeros consórcios financeiros, tornando-se uma grande exportadora de filmes. Boa parte dessa produção era voltada para fins comerciais, e o público acostumou-se a assistir filmes medíocres, pensados para o entretenimento.

Com o fim do período inflacionário, a Alemanha abriu as portas para o capital estrangeiro estadunidense, e a indústria cinematográfica alemã sentiu-se ameaçada. Como resposta, uma série de leis protetivas foram criadas, o que gerou, por parte das companhias dos Estados Unidos, os chamados filmes de cota [*Kontingenzfilme*], obras, em geral, inexpressivas e de baixa qualidade técnica que asseguravam a presença do país no mercado alemão. Como a UFA estava fragilizada financeiramente após produzir *Os Nibelungos* (1924) e *Metropolis* (1927), as dificuldades financeiras fizeram-na aderir a um acordo com a Metro-Goldwyn-Mayer e a Paramount, conhecido como *Parufamet*. A partir de 1927, a UFA fazia uma guinada conservadora após ser comprada por Alfred Hugenberg, alguém próximo dos interesses do nacional-socialismo. Hugenberg era um homem poderoso que se aproveitou da aceleração da tendência estrutural de consolidação de empresas cada vez maiores no período weimariano. Contrário às vias democráticas estabelecidas na República de Weimar, os filmes produzidos sob seu controle tinham fins de propaganda e nitidamente despertavam nostalgia da monarquia nos espectadores, a exemplo do filme já mencionado *O concerto da flauta de Sanssouci* (1930).

Durante a República, Kracauer acompanhou e criticou vários dos filmes produzidos pela UFA, bem como outras empresas cinematográficas à esquerda, como a *Prometheus Film*, que produziu o clássico comunista *Kuhle Wampe* (1932)²⁷⁰, com contribuições no roteiro de Bertolt Brecht. Como escrevia para o FZ, seu estilo necessita ser visto à luz da escrita jornalística e do dinamismo do jornal, considerando sua sensibilidade como periodista e sua capacidade analítica, uma vez que o *feuilleton* tem papel decisivo para autor e leitor constituírem um cenário de pensamento aberto ao engajamento reflexivo e ao exercício de conexão do particular e do universal (fig. 6). Como observa Vedda, “A confluência de dissecação e analogia, juntamente com um uso peculiar de ironia e um estilo austero e precioso, de uma economia rigorosa, é uma marca registrada dos ensaios e obras narrativas do jovem Kracauer²⁷¹”. Para Schidt-Lux e Thériault, o modo como ele trabalhava suas críticas

²⁷⁰ Este filme, juntamente com *A viagem da mãe Krause até a felicidade* (1929), foram consideradas obras proletárias de grande sucesso em Weimar, sendo banidas pelos nazistas em 1933.

²⁷¹ VEDDA, Miguel. Introducción. *La tradición de las causas perdidas: Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. In: KRACAUER, Siegfried. **Historia: las últimas cosas antes de las últimas**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010. p. 12.

partia, por vezes, de explanações analíticas aproximadas do objeto, de pessoas ou de situações específicas, e outras vezes, por perspectiva teórica.

Figura 6 - Recortes de jornais de Kracauer com artigos para o FZ, em junho de 1921



Fonte - (DLA Marbach)

Um das principais preocupações do escritor era justamente criticar filmes que insistiam na “fuga da realidade”, tirando a atenção dos espectadores da situação em que a Alemanha se encontrava. Kracauer atribuía uma importância primordial ao cinema “realista”, e suas críticas serviam de testemunho dos dramas de “gente simples”, envolvidos de crítica social. O uso da ironia era constante na sua escrita, junto ao uso de palavras que cativavam o leitor e que provavelmente ainda conseguem trazer fascinação “pelos notícias e tendências

percebidas que ainda marcam o nosso tempo²⁷². As considerações que fazia dos filmes, dentre outros materiais tidos como marginais, eram baseadas em certos procedimentos de distanciamento, uma metodologia aplicada e explicada por Kracauer em *Os empregados*, na tentativa de compreender seu grupo focal. Conforme Certeau²⁷³, dentre os modos de proceder da criatividade cotidiana, são as práticas de reapropriação do espaço, configuradas no interior das atividades diárias, que possibilitam subverter as imposições de poder.

A visão kracaueriana de estranhamento sobre os elementos cotidianos é próxima ao ensaio “O Estrangeiro” [*Der Fremde*] de Simmel, escrito no início do século XX que propõe uma fusão paradoxal de proximidade e distância²⁷⁴. A proposta do *Estrangeiro* vai além da perspectiva geográfica, se configurando em sujeito combativo tanto a nível social quanto psicológico, uma vez que toca em questões delicadas de pertencimento, identificação, normalidade e segurança. Condizente com pesquisas anteriores²⁷⁵, a dupla qualidade de *Fremde*, conflitante e desconfortável ao mesmo tempo que criativa e dinâmica, fez tanto Simmel quanto Kracauer se preocuparem com os embaraços sociais, espaciais e simbólicos da metrópole de seu tempo, atentos aos efeitos da modernidade nos indivíduos e nas relações sociais. A abordagem sociológica simmeliana, sempre sensível às contribuições da Psicologia para compreensão da sociedade, foi fundamental para os proeminentes escritos de Kracauer. Com ele, o crítico desenvolveu especial atenção à função das representações visuais na cidade moderna, mais diretamente à vitória da capital sobre o interior, mesclando as vivências individuais com disposições sociais mais amplas e estruturantes, transformando as dimensões de tempo e do espaço via reprodução mecânica.

A crítica independente, desse modo, considera a concepção dialética da cultura, sabendo que a tradição cultural privilegia a burguesia, ou como menciona Benjamin em sua Tese VI, é “um instrumento das classes dominantes²⁷⁶. A crítica responsável deve estar atenta a esse processo, auxiliando na experiência estética e sensibilidade cotidiana dos espectadores, de forma a desconstruir a linguagem por trás do modelo predominante. Duvidar das narrativas oficiais e dar voz às perspectivas de grupos historicamente oprimidos é escovar

²⁷² SCHMIDT-LUX, Thomas.; THÉRIAULT, Barbara. Siegfried Kracauer, sociologue de la culture. **Sociologie et sociétés**. Montréal, v. 49, n. 1, p. 275–281, Printemps, 2017. p. 277.

²⁷³ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

²⁷⁴ SIMMEL, Georg. O estrangeiro. In: MORAES FILHO, Evaristo (org.). **George Simmel: sociologia**. São Paulo, Ática, 1983.

²⁷⁵ FRAZÃO, Jéssica; MACHADO JUNIOR, Rubens. “No longer a European observer”: Exílio, cinema e crítica cultural na escrita jornalística de Siegfried Kracauer. **Revista Pauta Geral - Estudos em Jornalismo**. Ponta Grossa, v.7, 2020.

²⁷⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas – v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987.

a história cultural a contrapelo. Consideramos que o ato crítico só tem relevância se considerar seu aspecto criador mais emergente, ou seja, o de se posicionar contra o atual Estado burguês neoliberal e sua elite do atraso. Dentro dos aspectos contemporâneos da Indústria Cultural, é o Estado quem controla os processos simbólicos e os meios de comunicação, ditando, conseqüentemente, quais filmes devem entrar em cartaz e como. São inúmeros os exemplos de censura e boicote às obras audiovisuais ao longo da história da Exibição Cinematográfica²⁷⁷. Um crítico de cinema digno desse nome não se submete, ou não deveria se submeter, à imposição hegemônica da cultura advinda das classes dominantes.

Kracauer, como um teórico que faz uso dessa abordagem analítica para concretizar sua compreensão crítica dos filmes, não separa engessadamente forma (análise interna) de significado (análise externa), sabendo que estes parâmetros não são polos distintos e nem sequer contrapostos, mas sim que o significado de um filme se dá justamente pelo universo estilístico-formal pensado pelo cineasta. Talvez também possamos compreender sua escrita como uma tentativa de propor um elemento científico à crítica, entendendo cientificidade não como engessamento, e sim como sistematização do ato criador. As imagens em movimento, muitas vezes, conseguem entregar uma dimensão estética e sensorial que expande os sentidos, e cabe ao crítico percebê-la, por um lado, e conduzir a ela uma leitura cuidadosa, por outro. Esta maneira de percepção e apreensão concretiza uma elaboração crítica da obra fílmica que mescla um exame interno e externo, sem nunca tirar de vista a manifestação genuína do gosto. É por isso que é imperativo kracaueriano “liberar nossa percepção e tornar as coisas sensíveis novamente”²⁷⁸.

Não raro, sua análise lida com a produção cinematográfica média na Alemanha, produzida, segundo ele, “não no interesse pela arte ou para o esclarecimento [*Aufklärung*] das massas”²⁷⁹, o que torna dispensável certas reflexões formalistas. Tanto o hábito de ir ao cinema considerando-o uma experiência coletiva quanto a função social dos filmes, hábil em persuadir a vida psíquica do sujeito, fazem lembrar a famosa obra de Freud *Psicologia de massas e análise do eu* (1921)²⁸⁰, que observa os fenômenos mentais de indivíduos organizados em grupos formando uma massa coletiva. Os sujeitos das massas, antes com

²⁷⁷ No capítulo seguinte, analisamos um exemplo de censura sofrida por *Wege zu Kraft und Schönheit: Ein Film über moderne Körperkultur* (1925), filme criticado por Kracauer no FZ.

²⁷⁸ PERIVOLAROPOULOU, Nia, El Trabajo de la Memoria em Teoría del Cine, de Siegfried Kracauer. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (orgs.). **Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Gorla, 2010, p. 61.

²⁷⁹ KRACAUER, Siegfried. Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: **Kleine Schriften zum Film (1932-1961)**. Band 6.3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 61.

²⁸⁰ FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu* (1921). In: **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

características distintas, constroem no coletivo uma relação anímica mais afetiva e duradoura. O papel do cinema nessa construção será trabalhado no capítulo quatro da tese.

A noção de *Aufklärung*, advinda do *sapere aude* iluminista como saída da menoridade, concebida como um movimento contínuo de autoconsciência que vê na razão crítica o guia para atuar em todos os campos da experiência humana, sempre foi muito cara à *Bildung* alemã. Em resposta ao ensaio *Was ist Aufklärung?*, a *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer converte a tese kantiana de que utilizar a razão como guia significaria a plena maturidade intelectual. Radicalizam, desse modo, sua crítica à modernidade projetando uma aporia: a autodestruição do esclarecimento [*Selbsterstörung der Aufklärung*]²⁸¹. O resultado de várias catástrofes históricas nos obriga a perceber que a razão é sempre dialética, principalmente por conta de uma ideia de progresso que nitidamente ameaçou as próprias condições da existência humana. Ao mesmo tempo que a razão traz emancipação do sujeito, também concebe uma forma “instrumental” de pensamento que o transforma em mercadoria. Como explicar que a Alemanha, dentro da sua tradição intelectual, sucumbiu ao apelo nazista e possibilitou a *Shoah*? *Teoria do Filme*, de maneira muito particular, discorrerá sobre esses temas.

Como mostramos no tópico anterior, a crítica imanente se apoia no método dialético hegeliano de tese, antítese e síntese para construir uma compreensão do objeto a partir do seu funcionamento interno, sem deixar de lado a sua disposição marxista, confrontando o sistema capitalista pela sua prática de exploração. Desse modo, é correto dizer que a abordagem kracaueriana tende a favorecer uma análise sociológica em detrimento de uma análise puramente estética, não por desconhecimento das questões do cinema, e sim por lidar com um número expressivo de obras, medíocres artisticamente, mas significativas à vida social. Para filmes de grande valor artístico, porém, a análise interna tende a aparecer com mais exatidão.

No limite, “como a especificidade do ensaio é mediada pela forma literária na totalidade dos seus escritos, desde os artigos sobre cidades até sua crítica cinematográfica”²⁸², as dimensões da crítica cinematográfica e do ensaio em Kracauer se imbricam, porque todo seu pensamento crítico é ensaístico e vice-versa. O texto ensaístico, assim como o texto crítico, dentro de uma lógica que comunica experimentando, abdicam das limitações do ato de escrever, mas não dispensam a mediação e os esquemas racionais que configuram o objeto

²⁸¹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

²⁸² MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. La Peculiaridad de la Forma Ensayo en Siegfried Kracauer: La Literatura Sociológica. In: CIORDIA, Martín José; MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel. (orgs.). **Filosofías Provisorias: Reflexiones em torno a Ensayos y Ensayistas**. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2012, p.162.

com o mundo. Ao partir da exposição concreta com a obra audiovisual, observamos, por um lado, uma escrita livre e desconfiada dos sistemas ideológicos fechados e da fixação do pensamento. Por outro lado, vemos o interesse em “manter a proximidade com a experiência concreta”²⁸³. Isso implica em fazer o reconhecimento de um “território desconhecido”, tendo em conta o caráter exótico e curioso do cotidiano, sem fixar previamente como a obra “tem que ser”, mas examinar suas questões mais ordinárias com um olhar exploratório de uma superfície inexplorada.

Para o crítico, a matéria singular com que trabalha demandaria do seu tratamento uma equivalente e justa singularidade, ou capacidade de singularização. Tomar o objeto em sua própria medida: sem forçar o ajuste violento de categorias e interpretações pré-fabricadas, permitir-se experienciar a singularidade possível do filme a solicitar aproximações ou métodos que se revelem concomitantemente singulares. (...) Nessa perspectiva de análise, que pode ser chamada de crítica imanente, os conceitos emergem solicitados por esta experiência, e se produzem na reverberação proporcionada pela obra numa reflexão empenhada na busca de seus sentidos, ao contrário da prática mais corrente da crítica superficial, viciada na prepotência aplicacionista de categorias *prêt à porter* — não por acaso de grife, conceitos de ‘boa procedência’, com alto valor de troca no meio acadêmico ou no meio implicado, a par de um inopinado valor de uso, e pouco verificável posto que serão sucedidos em poucos anos por outra vaga conceitual “inovadora”; prática análoga aliás às empreitadas especulativas típicas do financeirismo e do empreendedor neoliberal²⁸⁴.

É por isso que, em diálogo com Rubens Machado Jr., voltamos à problemática do academicismo na crítica, no sentido de apontar para estes espaços acadêmicos como alheios à sua condição de classe. Como uma realidade específica que lida constantemente com o potencial mercadológico (valor de troca) a custo da baixa interpretação do social e da relevância histórica emancipatória, ideológica, ilusória da crítica produzida (valor de uso), saber “questionar a crítica acadêmica não significa adotar a posição confortável da alma bela, mas sim buscar outra forma de extraterritorialidade: adotar uma perspectiva que questione o status quo sem ignorá-lo”²⁸⁵. Consideramos que Kracauer e outros críticos independentes e não acadêmicos tenham algo a dizer quanto a feitura de críticas que se distancie de asserções sentimentais, reducionistas, mercadológicas, inovadoras, generalistas, repetitivas, aforísticas, prolixas, esquemáticas.

²⁸³ VEDDA, Miguel. Introducción. La tradición de las causas perdidas: Historia. Las últimas cosas antes de las últimas. In: KRACAUER, Siegfried. **Historia: las últimas cosas antes de las últimas**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010. p. 13.

²⁸⁴ MACHADO Jr., Rubens. **Contribuições para uma história do cinema experimental brasileiro: momentos obscuros, desafio crítico**. São Paulo: Cine Brasil Experimental, 2020. p. 19.

²⁸⁵ VEDDA, Miguel. **Siegfried Kracauer, or, The Allegories of Improvisation**. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021. p. 10.

O ensaio *Sobre a tarefa do crítico de cinema* é indispensável para a observação de tais nuances, um tipo de reflexão que permanecerá no seu legado crítico por toda a vida. Seu texto foi publicado inicialmente na revista *Film-Kurier* em 21 de maio de 1932, e dois dias depois, no FZ. Esta revista com sede em Berlim, especializada no universo cinematográfico, publicava notícias, reportagens, críticas, artigos, programação das salas berlinenses e suplementos semanais sobre aspectos técnicos. Dentre os críticos, estavam Lotte Eisner, Willy Haas, Hans Feld, Ernst Jäger e Felix Henseleit. Ciente da importância do FZ na carreira de Kracauer e de uma crítica sociológica com formulações claras e parciais do “crítico sociológico”, a *Film Kurier* mencionou em nota editorial que precede o ensaio: “Congresso de Frankfurt impossível sem o *Frankfurter Zeitung*”. O congresso mencionado foi organizado pelos proprietários dos cinemas em Frankfurt, que na ocasião ensejaram por considerações a respeito da crítica independente: “a crítica cinematográfica que, por anos, procuramos cultivar no *Frankfurter Zeitung*”²⁸⁶, menciona Kracauer.

Sem rodeios, sua escrita marxista posiciona, no parágrafo seguinte, o filme como mercadoria, assim como qualquer outra. A produção cinematográfica, desse modo, está longe dos interesses artísticos ou de esclarecimento das massas, e próxima de um aproveitamento do sistema capitalista, sendo que o crítico precisa lidar com um número grande de filmes cotidianamente. Essa discussão faz lembrar um outro ensaio de Kracauer chamado *Cinema, 1928*, em conformidade com o problema do teor acusatório aos produtores dos filmes enquanto únicos responsáveis pela “cristalização” cinematográfica alemã, dado que muito do que é produzido é uma estratégia de sobrevivência diante de um sistema econômico dominante. A questão principal para ele é a de que a crítica da produção atual não se orienta de modo algum contra a indústria, e sim se volta à esfera pública que admitiu seu avanço. Se posicionar contra a indústria é repreender sua “mentalidade” [*Gesinnung*], é considerar que nestes filmes, bem ou mal realizados, a realidade social é dissipada²⁸⁷.

Sabine Hake elucida as razões históricas para que a crítica autônoma, na Alemanha, tenha se tornado “serva da indústria consciente”. Retomando Habermas, a historiadora do cinema observa como a esfera privada e as instituições de poder estruturaram o clássico modelo de “esfera pública burguesa”, ou seja, como os meios de comunicação proporcionaram privilégios a essa classe, consciente de si, e exercendo grande atuação no poder decisório sobre as políticas públicas da época. Os críticos, uma vez que

²⁸⁶ KRACAUER, Siegfried. Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: **Kleine Schriften zum Film (1932-1961)**. Band 6.3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 61.

²⁸⁷ *Idem*. Cinema, 1928. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

representavam as ideias do público, desde a fase mais tardia do século XIX continuaram a se basear nestas convicções. O cinema emergente significava a quintessência moderna de rearranjo da esfera pública, dadas as mudanças nos procedimentos de produção industrial e de abertura comercial que agora faziam parte da agenda²⁸⁸.

Eles (os críticos) poderiam tanto tentar produzir o consenso associado à esfera pública burguesa liberal, confirmando assim sua função emancipatória, mas negando as pressões institucionais existentes, ou poderiam abraçar plenamente o subjetivismo do *feuilleton* e, ao fazê-lo, rejeitar como antiquada a ideia do crítico como representante do público. Enquanto os da primeira posição ainda acreditavam no potencial utópico da crítica apesar de sua crise, a segunda já reconhecia as discrepâncias entre seus gestos grandiosos e seu impacto limitado na produção cinematográfica²⁸⁹.

Quando Kracauer se posiciona contrariamente, ele torna-se um opositor da esfera pública que possibilitou o crescimento desta mesma indústria, com produção fílmica direcionada à manutenção da situação social atual. É claro que seu posicionamento nem sempre foi fixo, basta acompanhar sua carreira como crítico desde 1921. É necessário reforçar uma mudança de pensamento ocorrida em Kracauer a partir de 1926, concerne a aproximação do autor com o marxismo da sua época. Ao tornar muito mais vigente a função social dos filmes, ele agora está mais próximo do segundo grupo, ainda que, como afirma Hake, jornais como o *FZ*, *Vossische Zeitung* e *Berliner Börsen-Courier* estimulassem nos críticos a formulação de personalidades distintas, isto é, tentativas de mescla entre objetividade e subjetividade analítica²⁹⁰. Não por acaso, como confirma a nota editorial da *Film Kurier* já mencionada, vemos a clareza em abraçar a subjetividade e tornar visível seu ponto de vista: “o defensor mais consistente da crítica sociológica, S. Kracauer”²⁹¹. Kracauer, ao se colocar como sujeito interpretante, convida o leitor a ver ideologicamente as imagens.

Ele não deixa de considerar o cinema uma “esfera pública alternativa - alternativa tanto às instituições burguesas de arte, educação e cultura quanto às arenas tradicionais da política”²⁹². Sua crítica imanente é, no limite, sempre uma crítica social, porque avalia não as ações individuais, mas práticas sociais, instituições, costumes, crenças e ações coletivas envolvidas no cotidiano dos indivíduos, trabalhando no sentido real de democratização da

²⁸⁸ HAKE, Sabine. **The cinema's third machine: Writing on film in Germany 1907-1933**. University of Nebraska Press: Lincoln and London, 1993.

²⁸⁹ *Ibidem.*, p. 116.

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ KRACAUER, Siegfried. Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: **Kleine Schriften zum Film (1932-1961)**. Band 6.3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004. p. 63.

²⁹² HANSEN, Miriam. Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. xi.

cultura como uma forma de autorrepresentação das massas que estariam sujeitadas à razão instrumental.

Como devem fazer os bons críticos diante das questões colocadas? Kracauer aponta que, além de considerar as diferenças entre as obras assistidas, observando o maior número possível de detalhes que podem ou não condizer com o gosto individual e jogando luz às “emoções não esclarecidas”, não se pode reduzir a importante tarefa do crítico de cinema. Tal incumbência diz respeito à produção cinematográfica média [*Durchschnitt*]. São eles, os “filmes médios” e não os esteticamente, narrativamente e tecnicamente produzidos pela vanguarda, que devemos deter nossa atenção, precisamente porque apresentam uma leitura mais direta às propensões do público comum. O interesse em falar dos “filmes médios” preserva o equilíbrio discursivo tanto aos filmes de inovação cinematográfica, quanto àqueles em que existam padrões, sintomáticos do que chamaria de predisposições inconscientes, uma ferramenta interpretativa de *Caligari* utilizada para distinguir os gêneros filmicos de Weimar, como os *Bergfilme*, *Strassenfilme*, *Kulturfilme*, *Montagefilme*, entre outros.

Longe de ser entendida como mercadoria indiferente, a produção média serve como um instrumento poderoso para estudos sociais e psicológicos, e não requer ser observada à luz de parâmetros artísticos, como vimos, e sim como produtos que desempenham “importantes funções sociais”, às quais não podem passar despercebidas a nenhum crítico sério, visto que quanto mais esteticamente vazios, tanto mais relevante “seus significados sociais”. O caráter radical de sua prática crítica torna imperativo o choque existente entre as produções cinematográficas reacionárias e a crise paulatina. O caminho para ele seria a resistência do campo cultural alemão e a busca por alternativas, a exemplo do que via em outras cinematografias, como a soviética. Ainda que a finalidade da maioria destas produções seja o “entretenimento elevado ou a distração barata”, seguem exprimindo interesses sociais específicos. Kracauer se preocupa em saber, em outras palavras, “o que o filme transmite ao público de massa e em que sentido o influencia?”²⁹³.

Em contraste com as críticas habituais convenientes com a indústria, com manutenção das condições sociais atuais, Kracauer comenta sobre uma postura, uma atitude (sempre crítica) que o crítico precisa ter diante da produção média, dominante na Alemanha da sua época. Aos raros filmes de “conteúdos genuínos” [*echte Gehalte*], ele considera não apenas a análise sociológica, mas a “análise estético-imanente” [*immanent-ästhetisch*], um tipo de apreciação que o crítico não se empenhou em explicar no referido texto, mas que tentamos

²⁹³ KRACAUER, Siegfried. Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: **Kleine Schriften zum Film (1932-1961)**. Band 6.3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004. p. 63.

discutir no tópico anterior. Para Kracauer, “um crítico de cinema digno desse nome só é concebível como crítico da sociedade”, quer seja para “revelar as ideias e ideologias sociais escondidas nos filmes médios”, quer seja para refletir a obra também considerando seu valor estético. Na consideração do seu corpo crítico, é notória a diferença das críticas de filmes pelos quais ele tinha grande consideração, em comparação com a maioria que geralmente não recebia atenção a nível de análise formal. Podemos dizer que a análise dos filmes ordinários e suas finalidades ideológicas tornaram-se muito evidentes na sua escrita, visto que eram essas obras (populares) que o autor acompanhava cotidianamente nas salas de cinema e que posteriormente incluiria uma conveniente reflexão no suplemento cultural. Ao voltar-se para estas obras, sua defesa se forja na constituição de uma sensibilidade do olhar, que necessita urgentemente ser revigorada.

A defesa por uma crítica independente já havia sido considerada em 1930, ano em que a crítica de cinema na Alemanha era utilizada como meio de discutir, por meio do filme, a sociedade e a cultura da República de Weimar. Dadas as iniciativas de tornar o *feuilleton* um instrumento pedagógico e filosófico para a *Bildung* do leitor, a liberdade com que as críticas cinematográficas eram redigidas fez com que os grandes estúdios cinematográficos tentassem silenciar estes críticos mais ousados (entre eles, Kracauer), em consequência dos seus textos publicados. Kracauer, longe de se acovardar, não apenas escreveu sobre o assunto (diretamente *O mundo de Calicó*) como publicou sobre a censura sofrida em 5 de novembro de 1930, em texto denunciativo intitulado *Um ataque rude - Indústria cinematográfica contra a crítica cinematográfica*. O alvo do seu texto eram as tentativas de silenciamento que a organização da indústria cinematográfica alemã, chamada *Spio*, fazia à imprensa. Seu estilo constantemente mordaz entrega ao leitor seu tom discursivo: “quanto mais ressonante o filme sonoro se torna, mais mudos seus críticos devem ser”²⁹⁴.

Essa dificuldade dos críticos em dialogar com a indústria era comum, conforme escreveu Hake, já desde 1921²⁹⁵. Em 1930, o debate se voltou ao recém-chegado cinema sonoro, com indignação dos membros da *Spio* diante das “críticas bastante arbitrarias e pouco objetivas às estreias do filme sonoro”²⁹⁶, optando por filmes estrangeiros com forte tendência política. Kracauer, por sua vez, ressalta o jogo de interesses por trás de tal afirmação, considerando que a indústria precisa respeitar a idoneidade dos críticos, classe que ataca os

²⁹⁴ KRACAUER, Siegfried. Eine plumpe Attacke – Filmindustrie gegen Filmkritik. In: **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 415.

²⁹⁵ HAKE, Sabine. **The cinema's third machine: Writing on film in Germany 1907-1933**. University of Nebraska Press: Lincoln and London, 1993.

²⁹⁶ KRACAUER, *op. cit.*

filmes alemães considerados *kitsch*²⁹⁷ não em razão destes não produzirem discursos políticos, como escreveu os interessados em relatório, mas por descaracterizarem o “entorno social alemão” [*deutsche Milieu*]. Descaracterizar o “entorno social alemão” só reforça a importância da sociologia urbana no seu ofício, dentro de sua constante preocupação com representações mais realistas. O texto é finalizado mencionando que a indústria, em vez de assumir seus próprios problemas a nível de produção cinematográfica, ao culpar os críticos “só prejudicou ainda mais sua causa aos olhos do público”²⁹⁸.

Em resposta à censura recebida, Kracauer e um grupo de críticos de Berlim²⁹⁹ fundaram a Associação dos Críticos de Cinema de Berlim [*Verband Berliner Filmkritiker*], com o objetivo explícito de apoiar a liberdade jornalística e a crítica independente. Essa postura os diferenciava dos demais críticos, que seguiam aceitando o discurso dominante sobre a indústria, como se lia nas revistas *Kinematograph*, *UFA Wochenmagazin*, e *Die Film-Welt*. Não por acaso, a posição combativa com que os conflitos de interesse foram expostos explica como o grupo independente, em sua maioria, era formado por jornalistas de periódicos comunistas, social-democratas e de esquerda-liberais. Graças a uma imprensa livre e diversificada, era possível escrever sobre os filmes e seus contextos cinematográficos de forma autônoma, incluindo temas sensíveis nem sempre bem aceitos na arena política. De outro modo, a escrita crítica colocava estes intelectuais em evidência, posicionando-os em contraposição à cultura burguesa e cooperando com “discursos que constituíam a cultura moderna de massas”³⁰⁰.

A crítica cinematográfica impressa, dependente dos meios de comunicação de massa e do próprio filme como produto do setor privado, responde a uma série de restrições econômicas e políticas e por isso também é tida, ela mesma, como mercadoria. Já a crítica cinematográfica independente, ainda que não deixe de ser mercadoria, é um bem cultural que articula diferentes abordagens que vão muito além do interesse econômico. Por isso que críticos da época de Kracauer sofriam ataques constantes, interessados que estavam em

²⁹⁷ Hal Foster nos ajuda a entender o fenômeno *Kitsch* por uma chave que bastante dialoga com o comentário de Kracauer. Citando o romancista Hermann Broch e o crítico Clement Greenberg, Foster pontua que, diante da escalada nazista em 1933, a utilização do *kitsch* pela burguesia emergente do início do século XIX visava conciliar tanto uma devoção ascética ao trabalho quanto uma convicção nos sentimentos. Deste “acordo improvável entre essas duas atitudes”, surgiram expressões dos sentimentos melosas e contidas, transformadas adiante em mercadorias e produzidas industrialmente, vendidas para os camponeses (posteriormente proletários) como uma versão *ersatz* da “verdadeira cultura” burguesa. Proporcionando uma ilusão de pertencimento e controle para as massas, o *kitsch* foi essencial para o nazismo e outros regimes ditatoriais. Cf. FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** São Paulo: Ubu editora, 2021. p. 24.

²⁹⁸ KRACAUER, *op.cit.*, p. 417.

²⁹⁹ Em 1930, Kracauer já havia se mudado para Berlim, para trabalhar no escritório do FZ na capital.

³⁰⁰ HAKE, Sabine. **The cinema's third machine: Writing on film in Germany 1907-1933.** University of Nebraska Press: Lincoln and London, 1993. p. 128.

apresentar toda repressão, controle, padronização e principalmente interesses econômicos por trás da indústria cinematográfica. Béla Balázs, outro crítico independente, também lutava pelo direito de examinar a relevância política, econômica e social dos filmes: "Sua indústria não me interessa... assim como não interessa ao público. Nós avaliamos apenas a produção, o próprio filme, e nos reservamos o direito de expressar nossa opinião"³⁰¹.

A crítica de cinema independente é, para Kracauer, uma instância vital que vincula práxis e reflexão, preocupado que estava com a função social do cinema. Por esse ângulo, sua atitude de valorização e respeito com a formação de público por meio da escrita e do desejo pela *praxis*, estimulando a criação da nossa proposta de *Bildung cinematográfica*, faz-se presente desde seu primeiro texto sobre cinema publicado em 6 de maio de 1921, chamado *O filme como educador*³⁰². Nele, o autor reforça como a programação envolvendo bons filmes deveria ser incluída em mais espaços, como escolas, associações e clubes desportivos, uma vez que há interesse das pessoas de que sejam assistidos, grupos que podem usufruir dos equipamentos com fontes de luz modernos capazes de fazer a exibição fora das tradicionais salas, em "luta contra o filme lixo" [*Kampf gegen den Schundfilm*]. Desde o início, Kracauer deixou claro seu descontentamento com a indústria cinematográfica hegemônica alemã, propondo habilmente um tipo de guerra estético-ideológica, enquanto mesclava formação cultural e ação política. Assim forjou seu estilo, algo que veremos em maior detalhe no capítulo seguinte.

³⁰¹ BALÁZS, Béla. Die Branche und die Kunst. Eine Rechtfertigung des Filmkritikers. In: **Schriften zum Film. Bd. 1: 1922-1926**. DIEDERICHS, Helmut; GERSCH, Wolfgang; NAGY, Magda (Hg.). München: Hanser, 1982. p. 317.

³⁰² KRACAUER, Siegfried. Der Film als Erzieher. In: **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

Capítulo 3: Kracauer, crítico de cinema

Este capítulo propõe uma espécie de antologia do crítico Siegfried Kracauer. Com o auxílio do conjunto de escritos sobre cinema (*Kleine Schriften zum Film*), tivemos acesso a 807 textos do autor sobre o assunto, muitos nunca traduzidos. Dentro de um escopo gigantesco, buscamos textos que nos permitissem observar como Kracauer aguçava sensibilidades, analisava imagens, observava formas, incitava a inteligência da audiência. Deste período, o material crítico produzido pelo autor apresenta algumas características significativas recorrentes do seu estilo. Muitas vezes, sua forma de encadeamento tende a nos mostrar o nome do filme e local onde está sendo exibido, uma sinopse breve, partindo para uma costura, mais ou menos evidente, entre análise interna e externa.

Sua lógica narrativa permite-nos observar temas recorrentes, como assassinatos, romance, ódio, adultério, intrigas, ambientes policiais ou detetivescos, crimes, roubos, dança, prostituição etc. Da mesma forma, localizamos vários dos filmes por gêneros, a exemplo dos *Bergfilme*; *Strassenfilme* (Cf. críticas de *A rua*), *Kulturfilme* (Cf. críticas de *Caminhos para a força e beleza*), *Montagefilme* (Cf. crítica de *Berlim*), um agrupamento de ideias, termos e conceitos que seriam retomados nas suas obras pós-exílio. Como sabemos, Kracauer tende a analisar a produção alemã média [*Durchschnitt*], sempre com desconfiança das produções filmicas de “entretenimento neutro”, que, na verdade, não escondem suas convicções reacionárias. Como sustenta Machado, trata-se de coleção valiosa, principalmente por considerações do “caráter premonitório do cinema, de focar o cinema como um produto da indústria, como manifestação da cultura de massa, sem deixar, ao mesmo tempo, de reconhecer sua legitimidade e sua relevância estética”³⁰³. Estamos diante da sua análise social e estético-imanente em modo prático e cotidiano.

As poucas críticas analisadas a seguir não pretendem preencher a lacuna do legado crítico deixado por Kracauer, tampouco representar os melhores textos do seu período weimariano. Consciente, contudo, de que a presente seleção demandou um esforço de compreensão, catalogação e constantes propostas de tradução dos trechos utilizados, a escolha das críticas de quatro importantes filmes alemães da República de Weimar, a saber *A rua* (1923), *Caminhos para força e beleza* (1925), *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927) e *A Tragédia da Mina* (1931) se deu por algumas razões. Uma delas é cronológica. Empenhamo-

³⁰³ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Sobre os artigos de crítica de cinema (quase todos) de Siegfried Kracauer e as tarefas do crítico de cinema. **Manuscrito**, p. 3.

nos em analisar críticas de períodos distintos, na busca por padrões e rupturas que possam nos auxiliar na compreensão do seu fazer crítico. Desse modo, críticas de filmes pertinentes como *Guerra, flagelo de Deus* (1930), *O concerto da flauta de Sanssouci* (1930) e *Senhoritas em uniforme* (1931) ficaram de fora pela proximidade temporal, ainda que sejam mencionadas ao longo da tese. Há, também, a tentativa de apresentar filmes dos quais o autor gostava e desgostava. É curioso perceber como o seu (des)gostar nem sempre se manteria nas décadas posteriores. Outra razão envolve o gênero dos filmes. Acreditamos oportuno observar como o crítico julga aspectos realistas em obras ficcionais, documentais e experimentais.

Outra razão é de ordem prática: selecionamos apenas filmes dos quais tínhamos acesso a uma cópia, para que a crítica seja observada em conformidade com a obra assistida. Essa decisão também impossibilitou a inclusão das críticas de dois filmes valiosos para Kracauer: *Manege* (1928), pela dificuldade de encontrar uma cópia, e *Thérèse Raquin* (1928), considerado um filme perdido. Como escrevia para outros jornais, levou-se em conta especificadamente o FZ, pela importância do periódico na sua trajetória. Essa decisão fez outro célebre filme não entrar na antologia proposta: *O anjo azul* (1930), uma vez que sua crítica foi escrita para o periódico *Neue Rundschau*. Vários filmes alemães receberam do crítico, à época, resenhas simplórias e irrisórias. Optamos por textos mais densos ou incontornáveis em consideração ao seu exercício crítico amplificado. Algumas das obras (ou novas versões destas) chegaram até mesmo a ter duas críticas publicadas no FZ, como é o caso de *A rua* (1923) e *Caminhos para a força e beleza* (1925). Com efeito, este capítulo visa mostrar como a crítica cinematográfica é uma fonte indispensável de atribuição de significado aos processos sociais, políticos e culturais da República. A formação na crítica, defendemos, servirá como base comum para o desenvolvimento da sua teoria do filme. Embora a modesta antologia sugerida não permita observar a totalidade dessa amplitude, é nosso desejo que os textos a seguir, organizados cronologicamente de acordo com as datas de publicação, possibilite uma amostragem da capacidade analítica e riqueza de detalhes das suas críticas cinematográficas.

3.1 A cidade como um *Tohuwabohu*: *A rua* (1923)

A rua (1923), de Karl Grune, é uma espécie de configuração cinematográfica das muitas situações cotidianas que Kracauer observaria em *Ruas de Berlim e em outros lugares*, por meio de esboços e ensaios feitos entre 1926 e 1933. A concepção imagética da cidade de Grune valoriza, assim como Kracauer, o cotidiano e a *flânerie*, por meio da experiência

concreta do corpo a corpo nas ruas e ruelas urbanas. Retomando Andreas Huyssen, tal premissa nos evoca o próprio hábito de frequentar cinemas de rua³⁰⁴. *A rua*, crucial e condutora de toda uma compreensão emergente de Kracauer no terreno do filme, fez parte do pensamento teórico do autor desde seus primeiros anos na crítica. No FZ, dedicou ao filme duas críticas. Estes textos programáticos eram, para os leitores, uma experiência cinematográfica fundamental. A importância de tais textos contribuíram para “sua reputação como um crítico de cinema de renome da República de Weimar”³⁰⁵. Pela primeira vez, conceitos estético-filosóficos e sócio-históricos foram diretamente apresentados no embate com o filme. Para Miriam Hansen, “as primeiras críticas de Kracauer de *A rua* dão o testemunho do nascimento de sua teoria do cinema a partir do espírito de uma filosofia da história ou, mais precisamente, de uma teologia da história”. Há, desse modo, uma ligação mais marcada, nestas críticas, entre religião, sentido e representação.

Sua teologia da história não está direcionada unicamente ao judaísmo, mas é concebida como religião no sentido global de instituição. Ao colocar tais aspectos religiosos em crise, “ele transforma o divino e a comunidade de fé em conceitos de ordem crítica, porque as pessoas à deriva parecem ter-se afastado deles”³⁰⁶. É dessa forma que o autor observa como as grandes questões metafísicas são expressas visualmente em *A rua*, já que o personagem é um “errante solitário”, e a paisagem, supostamente um espaço de liberdade, é dessacralizada e, portanto, caótica e vazia. “O filme *Die Straße* mostra, assim, um mundo que já não oferece abrigo transcendental ao indivíduo: a cidade e a rua estão sem “ligação” com o divino”³⁰⁷. Como uma alegoria da modernidade, este ambiente reafirma o fluxo contínuo de uma vida desnudada de sentido, e confirma o “manifesto de mal-estar metafísico”³⁰⁸ atestado pelo autor. *A rua* teve sua *première* em Berlim no dia 29 de novembro de 1923 e Kracauer publicou suas críticas meses depois, em 3 e 4 de fevereiro de 1924, porque precisava esperar pelas exibições de Frankfurt, que sempre aconteciam com atraso em relação à capital. As

³⁰⁴ HUYSSSEN, Andreas. Topographies of Culture: Siegfried Kracauer. In: GORDON, Peter; HAMMER, Espen; HONNETH, Axel (eds.). **The Routledge Companion to the Frankfurt School**. New York and London: Routledge, 2019. p. 112.

³⁰⁵ MÜLDER-BACH, Inka. Nachbemerkung und editorische Notiz. In: **Kleine Schriften zum Fim (1932-1961)**. Band 6.3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 574.

³⁰⁶ CARSTEN, Heinze. „Die Errettung der äußeren Wirklichkeit durch den Film“? Optische Erlösungsmomente im Werk Siegfried Kracauers zwischen Metaphysik und populärer Kultur. **Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik**. Düsseldorf, online, 2021. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s41682-021-00071-3>. Acesso em: 08 jul. 2021.

³⁰⁷ AGARD, Oliver. Cinéma et modernité chez Siegfried Kracauer. **Bulletin d'analyse phénoménologique** XII 4, 2016. Disponível em: <https://popups.uliege.be/1782-2041/index.php?id=852>. Acesso em: 08 jul. 2021.

³⁰⁸ HANSEN, Miriam. **Cinema and experience**: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkeley: University of California Press, 2012. p. 9.

críticas analisadas a seguir foram uma das suas primeiras ocasiões de intenso comprometimento com um filme individual, sob os títulos de *Die Straße* e *Ein Film*.

A primeira linha em *Die Straße* se revela ironicamente pelo caminho da reflexão metafísica, indicando que este filme “apresenta o encontro silencioso e tenebroso das almas definhadas e dos escombros existenciais [*existenzlosem Geschiebe*]”, que nada mais são do que “tipos aos quais os *Gesamtmenschen* declinam quando perdem sua verdade, movendo-se como espectros através de um mundo irreal”³⁰⁹. Ao apontar uma diferenciação entre o primeiro grupo composto por almas definhadas (uma espécie de *Einzelmenschen*) em relação ao segundo grupo [*Gesamtmenschen*], há um deslocamento de uma condição para a outra pelo personagem de Eugen Klöpfer (pequeno-burguês) que, observando a movimentação da cidade pela janela, impulsivamente aceitará o chamado à rua para escapar da sua monotonia cotidiana, sem nada dizer a esposa. Estamos de acordo com Francisco García Chicote sobre Kracauer pretender uma distinção esquemática de tipos de sujeito, “aquele que corresponde a uma época cheia de sentido, o *Gesamtmensch*, e aquele que habita o mundo desconectado, o *Einzelmensch*”³¹⁰. De 1920 a 1925, conforme segue sua análise, “Kracauer rejeita qualquer tentativa de derrubar o muro da ironia como uma estetização romântica da vida”.

A crítica segue com a descrição e a interpretação da primeira cena com que o espectador se depara durante a exibição. Vemos o marido descansando em uma sala de estar burguesa, “que deveria ser um lar”, enquanto sua esposa prepara o jantar. A atenção à forma fílmica se dá pela explicação de que a luz da rua toma conta das cortinas e do teto da sala, formando uma espécie de “jogo de silhuetas que seduz o sonhador”³¹¹ (fig. 7). Como a iluminação em luz e sombras da vida pulsante opera como um convite para desfrutar de algo emocionante “lá fora”, assemelhando-se a uma projeção de um filme, é demasiado difícil ao homem controlar seus impulsos. Em *Caligari*, Kracauer comenta como o trabalho com a luz nessa cena tem função idêntica aos filmes de Carl Mayer, em prol de simbolizar variações irracionais de cunho instintivo advindas dos personagens. O imaginário do filisteu é reforçado com uma sequência de montagem que utiliza a sobreposição de quadros para a criação de efeitos visuais que configuram a rua como “a região do caos”³¹². Por meio de tais dispositivos

³⁰⁹ KRACAUER, Siegfried. *Die Strasse*. In: **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 54.

³¹⁰ CHICOTE, Francisco García. **Conceptualizaciones del sujeto en las producciones de György Lukács y Siegfried Kracauer entre 1918 y 1933**. (Doctorado en Letras) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), 2015. p. 294.

³¹¹ KRACAUER, *op. cit.*, p. 54.

³¹² *Idem*. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 121.

técnicos, os filmes alemães conseguiram abstrair significados imagéticos fecundos em relação à própria organização psíquica da qual eles se originam.

Figura 7 - Jogo de silhuetas



Fotogramas de *Die Straße* (1923)

Aficionado pela “confusão sem sentido e tentadora da vida sonhadora”³¹³ que o ambiente externo oferece, a mente desconjuntada do protagonista observa toda movimentação pela janela diferentemente de sua esposa, que vê a rua “como ela é” [*wie sie ist*]. Essa fantasmagoria das sombras, lembrança de uma projeção do “cinema de atrações”, um símbolo da concentração de experiência visual, nas palavras de Kaes, “presume a sua própria aventura como um *flâneur* urbano, consumido com desejo”³¹⁴. Como um *locus* de representação simbólica, a rua é espaço de liberdade, pois nunca é apática, homogênea, sem a expressão da singularidade. A rua oferece, além de aventura, emoção e risco ao pequeno burguês, também a fuga do âmbito doméstico e das esferas de convivência dos estratos médios. Como o homem busca uma solução momentânea para dar fim a sua apatia e desinteresse pela banalidade da rotina, Rafael Zanatto evidencia uma relação possível entre o ensaio kracaueriano *Tédio* e o personagem do homem casado, no sentido de reforçar “a dissolução do mundo exterior e a suplantação desse vazio espiritual pelo asilo encontrado nos prazeres da noite”³¹⁵.

Assim que o personagem chega à rua, para ele alucinada, o crítico comenta a transformação da obra a partir deste ponto, tornando-se uma variedade de “pinturas futuristas”

³¹³ KRACAUER, Siegfried. *Die Strasse*. In: **Kleine Schriften zum Fim (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 54.

³¹⁴ KAES, Anton. Urban Vision and Surveillance: Notes on a Moment in Karl Grune's "Die Strasse". **German Politics & Society**. v. 23, No. 1 (74), Special Issue: Essays in honor of Hinrich C. Seeba. Spring, 2005. p. 81.

³¹⁵ ZANATTO, Rafael. Siegfried Kracauer, crítico e historiador: extraterritorialidade e falsa consciência na ascensão do nazismo. **Revista Terceira Margem**. v. 23, n. 41, 2019. p. 32.

[*futuristischer Gemälde*]. Somente o filme, em forma de imagens fragmentadas (assim como os sonhos), consegue expressar os desejos do errante solitário. De acordo com Hansen, o “errante solitário” é referido no texto como *den Sehnsüchtigen*, [aquele que espera]³¹⁶. Esta figura cinematográfica reúne, em fragmentos espaço-temporais, ao mesmo tempo a aflição da modernidade e a experiência das ruas metropolitanas. O homem, que caminha como um sonâmbulo, de forma angustiada vagueia de rua em rua, entre pessoas e carros apressados. Para Kracauer, os acontecimentos, por serem uma utopia, se dão como uma tessitura emaranhada, isso é, se atam e se desatam para voltarem ao nível de um nada [*ein Nichts*]. “O símbolo dessa nulidade” é representado pela garota parada na esquina, configurada como a própria morte por meio de jogo de sombras. Aquele que, por contradição, é desejante de uma realidade faltante “parece um sonhador, pois a realidade torna-se um sonho quando o vazio se comporta como se fosse real”.³¹⁷

Envolta da arquitetura cercada por claro e escuro, as pessoas se mesclam às “coisas inanimadas” [*unbelebten Dinge*] como se isto fosse algo natural. Um exemplo é assinalado pelos olhos iluminados em néon que abrem e fecham insistentemente, a tudo observa e a todos se deixam ser observados, como uma espécie de Olho da Providência, o “olho que tudo vê”. Como nos filmes silenciosos a comunicação é não-verbal, os significados encontram peso e expressão em manifestações que não podem ser oralizadas, numa relação emprestada da pintura. Na cine-cidade de Grune, as configurações são comandadas por diversos sinais ópticos: muitas placas, semáforos, anúncios luminosos e imagens biomórficas. Seria esse o “espírito” comentado por Eisner que Grune forja em seu filme de “uma capital mundial vivamente iluminada”?³¹⁸ Seria esse o primeiro princípio do expressionismo mencionado por Giles Deleuze, um princípio sobre “a vida não orgânica das coisas, uma vida terrível que ignora a moderação e os limites do organismo”³¹⁹?

Nesse interim, nos parece especialmente pertinente associar esta criatura errante e sozinha a Ahasuerus, personagem mítico e imortal presente no mito do judeu errante, a quem uma existência de sofrimento e privações foi determinada³²⁰. Embora Kracauer tenha lidado superficialmente com aspectos de sua origem judaica, tal condição contribuiu significativamente para ampliar sua sensibilidade e seus interesses intelectuais, assim como

³¹⁶ HANSEN, Miriam. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 12.

³¹⁷ KRACAUER, Siegfried. Filmbild und Prophetenrede. In: **Kleine Schriften zum Film (1921-1931)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 138.

³¹⁸ EISNER, Lotte. **A tela demoníaca**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 2002. p. 171.

³¹⁹ DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 85.

³²⁰ Ahasuerus é mencionado por Kracauer mais diretamente em sua última obra *History, the last things before the last* (1969).

veremos no capítulo 4. Um exemplo dessa proximidade está em um terceiro texto sobre *A rua*, publicado no mesmo ano que as críticas, mas agora no formato de ensaio. O texto faria parte, inicialmente, de um outro ensaio mais longo conhecido como “O artista neste tempo” [*Der Künstler in dieser Zeit*], escrito um mês antes para o número inaugural da revista judaico-alemã *Der Morgen*, um número que também contou com a colaboração de Leo Baeck e Franz Rosenzweig, e que trata do cenário espiritual do tempo presente por meio da reflexão estética.

O ensaio que mencionamos foi publicado no FZ no dia 5 de maio de 1925, com o nome “Imagem fílmica e discurso profético” [*Filmbild und Prophetenrede*]. Utilizando o protagonista como exemplo metafórico para aqueles que buscam a verdade em um mundo ilusório, Kracauer anuncia: “É necessário responder à chamada que aponta para o divino”³²¹. A conclusão tem similaridade com outro ensaio do autor publicado em 1922, conhecido como “Aqueles que esperam” [*Die Wartende*]³²², um texto bastante inaugural no sentido de lidar com as dificuldades do sujeito diante das continuidades e rupturas entre tradição, modernidade e *Bildung*. O próprio filme de Grune vem ao encontro de certas disposições histórico-filosóficas defendidas por Kracauer, e o autor compreendia que o cinema poderia expressar bem esses impasses, sem necessariamente ter a preocupação em solucioná-los³²³.

Dentre os grupos citados em *Die Wartende*, o personagem principal de *A rua* parece configurar o tipo humano ideal daqueles que esperam, já que “a sua espera é um estar-aberto hesitante”. Trata-se de um sujeito moderno que reúne as experiências das ruas da cidade grande e detém em si um “sofrimento metafísico pela falta de sentido mais elevado de mundo, um sofrimento que se deve a uma existência em um espaço vazio e que torna estas pessoas companheiras do infortúnio”³²⁴, mas que em algum lapso de tempo é guiado por seu senso de realidade. De acordo com Patrícia da Silva Santos, o “programa intelectual da espera” kracaueriano, ancorado principalmente na filosofia de Simmel e de Kierkegaard, está preocupado em cotejar o universo anímico e o universo social à proporção de uma “doutrina do humano”, isto é, “a necessidade de procurar os atuais condicionantes sociais daquele universo anímico”³²⁵. Por isso, é constante o chamado de Kracauer para “entrar no mundo da

³²¹ KRACAUER, Siegfried. *Filmbild und Prophetenrede*. In: **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 139.

³²² *Idem*. Aqueles que esperam. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

³²³ HANSEN, Miriam. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 24.

³²⁴ KRACAUER, *op. cit.*, p. 149.

³²⁵ SANTOS, Patrícia da Silva. **Sociologia e Superfície**: Uma leitura dos escritos de Siegfried Kracauer até 1933. São Paulo: Unifesp, 2016, p. 90.

realidade e nas esferas que ele abrange”³²⁶, evitando constatações apressadas sobre a crise espiritual da vida moderna de “uma sociedade que deixou pra trás a *Kultur* para se constituir *Zivilisation*”³²⁷.

Nesse embate, o pequeno-burguês, apesar dos perigos, segue se envolvendo em situações arriscadas, a ponto de conhecer uma garota que o conduzirá aos seus parceiros de crime. Todos estão em uma casa noturna, uma extensão da própria rua, e um burguês provinciano se junta ao grupo. Eles começam a jogar, e o nosso personagem principal está prestes a ser enganado. Kracauer reitera que, embora o homem tenha apostado até um cheque que não lhe pertence, dado o frenesi do jogo, será capaz de recuperar seu dinheiro. Segundo o crítico, esta é a cena em que a “tragédia está deslocada” [*Tragik fehl am Platz*]. Em seguida, o filisteu é induzido até um quarto de cortiço, seguindo os passos da mulher que lhe fazia companhia anteriormente, na esperança de se divertir com ela. O casal está em um quarto adjacente ao restante da moradia. No local, uma armadilha foi preparada, e os vigaristas roubam e assassinam o burguês provinciano. Todos os envolvidos no crime fogem, e quando a polícia chega, prendem por engano o homem que aguardava a amante, sem nada saber do ocorrido. Sua redenção viria pelo testemunho de uma criança (Sascha), filha da moça e de um dos comparsas. A cena da criança, na riqueza interpretativa de Kracauer, destoa das demais porque é a única que se dá sem o ‘horror do vazio’. A menina “é o único ser real neste *Tohuwabohu*”³²⁸.

O final do filme termina como começa: o homem regressa com pesar a sua esposa, já livre da suspeita de assassinato. Ela, sonolenta, sem nada dizer, o acolhe e lhe oferece a sopa quente que ele deixou intocada na noite anterior. No último parágrafo, o autor reforça as atuações excelentes da obra cinematográfica. Com isso tem em mente a força dos gestos e os olhares dos atores, substituindo o uso de declarações superficiais. Finaliza sua crítica com uma qualidade de homenagem, mencionando que “o futuro pertence aos filmes deste gênero”³²⁹. A obra de Grune realmente seria o marco inicial do gênero conhecido como *Straßenfilm*, termo cunhado pelo próprio Kracauer em *Caligari*, referente a um grupo de filmes em que a “preocupação com a rua era tão intensa que raramente deixavam de incluir a

³²⁶ KRACAUER, Siegfried. Aqueles que esperam. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 160.

³²⁷ SANTOS, Patrícia da Silva. *op. cit.*, p. 88.

³²⁸ KRACAUER, Siegfried. Die Strasse. In: **Kleine Schriften zum Fim (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 55.

³²⁹ *Ibidem*.

palavra (rua), ou um sinônimo, em seus títulos”³³⁰. Exemplos são *Rua das lágrimas* (1925), *A tragédia da rua* (1927) e *Asfalto* (1929), filmes que faziam uma combinação visual do cinema expressionista com uma tendência mais realista observada no cenário das grandes cidades.

Em *Caligari*, o autor comenta, entretanto, que a comparação destes outros filmes com *Die Straße* se dava apenas em consideração à sedução causada pela rua para o indivíduo rebelde que rompe com a segurança do lar. A rua nos *Straßenfilme* “era uma região que abrigava virtudes que tinham abandonado a sociedade burguesa”, e não mais uma “selva terrível” da obra de Grune. Seu comentário em 1947, escrito originalmente em inglês, tem preferência pelo termo “selva” a “*Tohuwabohu*”. A palavra hebraica *Tohuwabohu* significa "o deserto" [*tohu*] "e" [*wa*] "o vazio" [*bohu*]. Localizada no livro de Gênesis 1:2 para indicar a origem da terra [*eretz*] em momento imediatamente anterior à criação da luz, refere-se a mais um conceito de cunho teológico utilizado pelo autor durante seu período weimariano, traduzido no vernáculo alemão para “caos”. Dessa forma, concordamos com Hansen sobre nunca ser coincidência a utilização de temas judaicos nos escritos de Kracauer sobre *A rua*.

Tal argumento também é corroborado pela interpretação de Kracauer diante da cena em que a criança pequena (Sascha) se perde do seu cuidador cego. Ela se vê cercada de carros velozes por todos os lados e por uma multidão indiferente a sua existência. Ilustrando a figura da autoridade justa e sensata diante da anarquia perversa, “com um gesto imperioso, um policial para as ondas [de carros] e, como Moisés conduzindo os judeus através do Mar Vermelho, guia a criança em segurança por meio do tráfego petrificado”³³¹. Estas manifestações teológicas, aqui mencionadas *en passant*, estarão presentes durante toda a vida do autor, de forma mais ou menos evidente.

A segunda crítica kracaueriana de *A rua*, intitulada *Ein Film*, foi publicada no dia seguinte, em 4 de fevereiro de 1924. Dessa vez, o crítico aborda aspectos ainda não mencionados sobre o filme, posicionando-o, já de início, como “uma das poucas obras de direção de cinema modernas em que um objeto toma uma forma que somente o filme pode conceber, realizando possibilidades que apenas por ele podem ser realizadas”³³². Esta ligação característica entre a capacidade técnica do meio e o filme se dá, como seria afirmado insistentemente em *Teoria do Filme*, por meio da fotografia e da montagem, graças à correspondência inquestionável do cinema com a realidade física, visível, concreta,

³³⁰ KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 157.

³³¹ *Ibidem.*, p.122.

³³² *Idem*. Ein Film. In: **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 56.

demonstrando um interesse genuíno pelo tipo de experiência perpassada por este mecanismo. Há uma ligação clara entre o final da crítica anterior e o início desta outra, com a finalidade de pensar as possibilidades artísticas intrínsecas do cinema, um conjunto de práticas que o diferencia do teatro, por exemplo. Por meio do processo cinematográfico da montagem, numa sobreposição dos fragmentos de imagem, plano após plano o filme “monta mecanicamente o mundo”, um mundo até então silencioso na ordem da fala, mas pleno impressões ópticas.

Na obra cinematográfica, há a reprodução visual das “impressões simultâneas” [*gleichzeitiger Impressionen*] de forma correspondente a sua “associação técnica”, uma reprodutibilidade intimamente ligada à vida. Uma vida que é, entretanto, “desprovida de substância, vazia como uma lata de estanho”. O vazio, já mencionado na crítica anterior, é considerado agora como acontecimentos seletivos em que “apenas a superfície lhe é voltada, e no movimento existencial das larvas, na desordem da mistura atômica, ele se encontra novamente consigo mesmo”³³³. Para Hansen, Kracauer observa esse vazio como um reflexo de um “*pathos* da experiência pessoal” reverberado coletivamente, em “significação alegórica”³³⁴.

O parágrafo seguinte menciona o protagonismo da rua metropolitana como uma paisagem ideal para este vazio existencial. Kracauer se dedica a refletir sobre a vida na metrópole pela ótica da disforia urbana, o que faz lembrar o texto de Simmel de 1903 *As grandes cidades e a vida do espírito*, acerca da intensificação da vida nervosa. Para Simmel, “na medida em que a cidade grande cria precisamente estas condições psicológicas, a cada saída à rua, com a velocidade e as variedades da vida econômica, profissional e social, ela propicia (...) uma oposição profunda com relação à cidade pequena”³³⁵. Kracauer reitera que “as pessoas a atravessam [a rua], (...) encostam uma na outra e se afastam sem se cumprimentar. Nenhum encontro de almas ocorre, nenhuma associação significativa e duradoura engata e vincula”³³⁶.

Sobre a alma solitária que reveste alguma consciência sobre si mesma dentro de um mundo esvaziado, Kracauer reporta-se ao conto de Edgar Allan Poe, *O homem da multidão*³³⁷, originalmente publicado em 1840, “o primeiro talvez” a se referir ao assunto. Em linhas

³³³KRACAUER, Siegfried. Ein Film. In: **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 56.

³³⁴HANSEN, Miriam. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 12.

³³⁵ SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005. p. 578. (grifo nosso).

³³⁶ KRACAUER, Siegfried. Ein Film. In: **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 56-57.

³³⁷ POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

gerais, trata-se de um conto narrado em primeira pessoa, e o narrador, em recuperação após um longo período enfermo, senta-se em um café londrino no fim de uma tarde de outono, e intercala a leitura de um jornal às observações e descrições das várias pessoas que passam em frente ao local, em uma Londres sobrepovoada. Ao observar, com minucioso interesse, as diversas figuras, uma em específico chama-lhe a atenção, “dada a absoluta idiossincrasia de sua expressão”. O homem idoso, de aparência estranha e frágil, vai se alimentar da multidão, vagueando simplesmente de lá para cá, sem qualquer intenção aparente. Por que ele faz isso? O narrador “deve ficar sem uma resposta, porque ninguém mais sabe de sua pergunta”³³⁸.

O parágrafo final retoma várias noções já comentadas na crítica anterior. O trabalho de direção de Grune é uma composição “que confere silenciosa e misteriosamente o sofrimento da alma definhante nos escombros desprovidos de existência”³³⁹. Ela representa cinematograficamente a importunação causada no caminhante por meio de uma “sucessão vertiginosa de imagens futuristas” - na crítica anterior mencionada como “pinturas futuristas” -, e o anseio interior do homem é apenas possível de ser enfatizado com ideias fragmentadas. Outra vez temos a metáfora do nó (atando e desatando os eventos), a ideia da morte, equivalendo as pessoas (mortas) às “coisas inanimadas”³⁴⁰, as performances excelentes dos atores, a criança como único elemento real, e a rua como “um *Tohuwabohu* de almas reificadas e coisas aparentemente conscientes”. De acordo com Hansen:

A passagem mostra uma série de *topoi* recorrentes ao longo dos escritos weimarianos de Kracauer: a relação quiástica entre o vivo e o mecânico, animado e inanimado, pessoas e coisas; a ênfase na externalidade, na ruptura e achatamento de hierarquias verticais de significado em (des)ordem paratática (para a qual ele ironicamente, embora não coincidentemente, usa a palavra hebraica vernacular do Gênesis *tohuwabohu*); e a elevação metafórica da rua da cidade como o local-chave da modernidade cinematográfica (apontando para sua inscrição canônica em *Teoria do Filme* mas também ressonando com o ressurgimento da figura do *flâneur* na cultura de Weimar)³⁴¹.

Em 1947, já em exílio nos Estados Unidos, Kracauer escreveria sobre *A rua* com menos entusiasmo e por outra ótica de análise, “de uma metafísica da modernidade para uma crítica de ideologia”³⁴². Com o distanciamento para procurar por camadas e padrões psicológicos nas obras filmicas durante a República de Weimar, o autor menciona como

³³⁸ KRACAUER, Siegfried. Ein Film. In: **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 57.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ Em *Caligari*, o autor se refere aos objetos como “seres possuídos por instinto”.

³⁴¹ HANSEN, Miriam. **Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno**. Berkeley: University of California Press, 2012. p. 10.

³⁴² *Ibidem*., p. 11.

Grune, por meio de suas convivências com soldados estrangeiros durante a guerra, desenvolveu uma linguagem pictórica expressiva, capaz de elucidar uma história que decorre “da rebelião à submissão”, assim como o filme *Fridericus Rex* (1922). Kracauer volta a comentar sobre a boa encenação desta obra, ressaltando que Eugen Klöpfer encena uma mentalidade expressionista por meio dos seus gestos e atitudes, semelhantemente a um sonâmbulo. Quando ele expressa atitudes opostas como alegria, perplexidade ou horror, que mais parecem alucinações do personagem, seus gestos tornam-se menos exagerados.

Essa intencionalidade dupla faz com que a concepção realista interfira na expressionista e é justamente a representação do cotidiano em seu “espírito quase realista” que Kracauer mais valoriza, um “realismo militante desafiando a propensão à introspecção”³⁴³. Está contido nos cenários, que trazem a impressão de ambiente normal, e é observado nos personagens, com exceção do filisteu, que facilmente poderiam existir fora da tela. A análise de *A rua* está localizada em capítulo denominado *From rebellion to submission*, um *motif* encontrado que atingiria seu ápice justamente pela tendência realista presente nos *Strassenfilme*, em momento posterior a certo predomínio de introversão no pós-guerra. Neste “filme meio expressionista, meio realista”³⁴⁴, os aspectos expressionistas operam como “efeitos para serem experimentados intelectualmente”³⁴⁵, propondo, com isso, um equilíbrio interessante. Mais do que isso, a leitura que faz em *Teoria do Filme* do cinema como fenômeno histórico particular provocam novas definições de matéria viva, cujo animado/inanimado está na mesma dimensão.

Considerando que a história do cinema alemão escrita por Kracauer é uma “história de *motifs*”, temos o duplo [*Doppelgänger*] como tema bastante utilizado nos filmes alemães do período. Do ponto de vista psicanalítico, o *Doppelgänger* apresenta uma noção de sujeito e/ou subjetividade daquilo que é defeituoso, separado, hostil, fantasmagórico. O famoso ensaio freudiano *Das Unheimliche* (1919) nos traz algumas pistas desta figura. *Unheimliches*, termo geralmente traduzido como “estranho”, “sinistro”, em língua alemã se apresenta como conceito de certa imprecisão, e se altera entre o “familiar” e o “desconhecido”, como algo próprio daquilo que é “estranhamente familiar”. *Unheimliches* pode, portanto, ser lido como uma das características do *Doppelgänger*, porque “relaciona tal ambiguidade com a sensação de inquietude do sujeito pelo retorno do material recalcado (portanto conhecido), o qual volta

³⁴³ KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 120.

³⁴⁴ *Idem*. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 72.

³⁴⁵ EISNER, Lotte. **A tela demoníaca**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 2002. p. 171.

sob a forma de algo desconhecido e assustador”³⁴⁶. Anton Kaes exemplifica junto à cena clássica dos objetos inanimados ganhando vida: “O letreiro em néon, cujo olhar brilhante assusta o *flâneur* que caminha pelas ruas noturnas, é estranho [*unheimlich*] precisamente porque exprime a voz interior reprimida que o avisa”³⁴⁷.

Figura presente em *A rua*, o duplo se dá pela percepção do eu como o outro por meio de um escape, seguido de um retorno que “equivale a uma triste renúncia à vida”³⁴⁸. Interessante observar que para os alemães, segundo Eisner, “o lado demoníaco de um indivíduo comporta forçosamente um contraponto burguês”, e que “no mundo ambíguo do cinema alemão, ninguém está seguro de sua identidade”³⁴⁹, como vemos nos personagens de *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), *A morte cansada* (1921) e *Nosferatu* (1922). Este é também o caso do *Kleinbürger* de Grune, que “passa pela rua na esperança confusa de ser por ela arrancado de sua opaca honestidade de homem casado”³⁵⁰, retornando no início da manhã para a mesma sala de jantar burguesa.

Para Kracauer, vários *Straßenfilme* confirmam uma linha narrativa que tende à submissão após breve momento de rebeldia, “pressupondo uma mentalidade que preferiria até um regime tirânico ao caos”³⁵¹. O filisteu, este “*would-be Rebel*”, aceita comportamentos autoritários dada “a relutância da classe média alemã em se emancipar”³⁵². *A rua* é, antes de tudo, um exemplo audiovisual de como a sedução da cultura de massas é percebida pelos estratos médios. A obra representa “um duplo desabrigo, entre a farsa do interior burguês e a alteridade anônima da rua moderna”³⁵³. No limite, o filisteu é uma autodenominação do próprio Kracauer, no sentido da atitude diante “das crises de visão de mundo de sua época”³⁵⁴. Algo que perpassava, necessariamente, vários embates diante do revigoramento religioso, rápida urbanização, desordem psicológica, agitação política, traumas e fobias do pós-guerra, um turbilhão primorosamente abarcado e representado pelo cinema de Weimar.

³⁴⁶ HANNS, Luiz Albeno. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. p. 231.

³⁴⁷ KAES, Anton. Urban Vision and Surveillance: Notes on a Moment in Karl Grune's "Die Strasse". **German Politics & Society**. v. 23, n. 1 (74), Special Issue: Essays in honor of Hinrich C. Seeba. Spring, 2005. p. 81.

³⁴⁸ KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 122.

³⁴⁹ EISNER, Lotte. **A tela demoníaca**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 2002. p. 80.

³⁵⁰ KRACAUER, *op. cit.*, p. 171.

³⁵¹ *Ibidem.*, p. 115.

³⁵² *Ibidem.*, p. 123.

³⁵³ HANSEN, Miriam. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 9.

³⁵⁴ SANTOS, Patrícia da Silva. **Sociologia e Superfície**: Uma leitura dos escritos de Siegfried Kracauer até 1933. São Paulo: Unifesp, 2016. p. 31.

3.2 Modernidade e *Körperkultur*: Caminhos para a força e beleza (1925)

Na década de 1920, observou-se na Alemanha um crescimento da chamada cultura corporal [*Körperkultur*], sustentada desde o início do século XX pelo movimento da *Lebensreform* e do naturalismo. Na República de Weimar, os cidadãos alemães gozavam de certa liberdade, e manuais esportivos e de cuidado do corpo foram se notabilizando. Junto com uma crescente fascinação pelo corpóreo, muitas pessoas passaram a se reunir em clubes esportivos, tornando-os um fenômeno de massa. Agora, até mesmo às mulheres era permitida a associação com plenos direitos. É interessante pensar que a categoria universal de "*junge Mädchen*", uma figura feminina com postura mais "atrevida", transcendia as fronteiras de classe, e no caso dos esportes competitivos ou tidos como burgueses, a exemplo do golfe ou hóquei em campo, claramente posicionavam essa nova mulher, na "nova Alemanha", como alguém pertencente à classe média³⁵⁵. A *Körperkultur* reagia à racionalização e mercantilização excessiva da sociedade europeia e à intensificação da vida nervosa de que falava Simmel, considerando, para isso, uma série de atividades em torno da consciência, da formação e da aparência do corpo.

Um dos assuntos de maior interesse daqueles anos era a higienização, relevante também por conta da repercussão gerada pela "Exposição Internacional de Higiene" ocorrida em Dresden, em 1911. Tinha o formato de uma feira mundial centrada na medicina e na saúde pública, e contava com a participação de 30 países, incluindo o Brasil. Segundo a Fiocruz³⁵⁶, o pavilhão brasileiro apresentou imagens do Instituto Oswaldo Cruz e dois filmes científicos brasileiros pioneiros. O crescimento instrutivo por meio do filme fez com que a UFA, ao fim da Primeira Guerra, recebesse apoio das autoridades alemãs para incluir filmes educativos em conferências médicas internacionais, além de colaborar com universidades, dentro e fora da Alemanha, onde os filmes faziam parte das disciplinas³⁵⁷. Este ambiente confirmou a ampliação de certo dever estético, social e moral que sentiam os alemães, e que ressoava na adesão em massa à dança, à ginástica e aos variados esportes, e conseqüentemente, nas competições profissionais. Tais manifestações esportivas tinham dezenas de milhares de adeptos.

³⁵⁵ HUNG, Jochen. "Junge Mädchen" and "Daughters of the Sky": Transatlantic Changes in the Construction of Femininity after 1930. *Central European History*. 2023. p. 1-15.

³⁵⁶ DRESDEN, 1911: 100 anos da Exposição Internacional de Higiene. Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde. **Icict/Fiocruz**. Disponível em: <https://www.icict.fiocruz.br/content/dresden-1911-100-anos-da-exposicao-internacional-de-higiene>. Acesso em: 21 out. 2022.

³⁵⁷ The Kulturfilm. **Fimportal**. Disponível em <https://www.fimportal.de/en/topic/the-kulturfilm>. Acesso em: 12 mar. 2022.

Caminhos para a força e beleza: Um filme sobre a cultura corporal moderna é um documentário alemão que fez parte desta conjuntura, dirigido por Wilhelm Prager e produzido pelo departamento cultural da UFA. Um filme pouco estudado, como bem nota Britta Herdegen, ainda mais se considerarmos este como um dos poucos filmes culturais canônicos do cinema alemão³⁵⁸. Como “representação filmica mais completa da cultura corporal na República de Weimar”³⁵⁹, Kracauer dedicou ao documentário alguns bons parágrafos, à época do seu lançamento no *Frankfurter Ufa-Lichtspiele*. Outros críticos também se impressionaram com a obra, bastante elucidativa dos debates contemporâneos, principalmente pela tentativa de falar da emergente cultura do corpo.

O autor teceu elogios ao filme logo no primeiro parágrafo da crítica escrita em 21 de maio de 1925, no FZ, devido ao nível de sua ilustração sobre o cuidado do corpo de modo “até agora ainda não visto”, uma “plenitude de imagens e cenas individuais com todos os esforços do nosso tempo”³⁶⁰. Com o tema “Uma mente saudável vive num corpo saudável”, sabemos que o filme se divide em seis partes: 1ª Parte: Os Antigos Gregos e a Nova Era; 2ª Parte: Treinamento Físico para o Bem da Saúde - Ginástica Higiênica; 3ª parte: Ginástica Rítmica; 4ª Parte: Dança; 5ª parte: Desporto; 6ª Parte: Ar Fresco, Sol e Água. A narrativa reconhece que, por conta da automatização da vida, na qual os trabalhadores de colarinho branco são expressão maior, os corpos estão mais definhados por conta de um trabalho que não lhes exige força física. A saída é recuperar o ideal helênico à maneira de um antigo *Gymnasium*, recorrendo às possibilidades modernas de equilíbrio entre mente e corpo, entre treinos físicos (nus) e socialização intelectual³⁶¹.

Caminhos para a força e beleza condiz com uma categoria filmica que Kracauer conhecia bem: os filmes culturais [*Kulturfilme*]. De modo geral, eram filmes educativos, documentais (mas podendo conter cenas fictícias), sobre uma grande variedade de temas: ciências naturais, medicina, arte, cultura, geografia, história, biografias, além de filmes de propaganda, feitos em excesso durante o nacional-socialismo. O setor cultural da UFA produziria mais de cento e trinta filmes desse tipo, entre 1919 e 1944. O viés necessariamente

³⁵⁸ HERDEGEN, Britta. 16 March 1925: Wege zu Kraft und Schönheit educates audiences in the art of nudity. In: KAPCZYNSKI Jennifer.; RICHARDSON, Michael (eds.). **A New History of German Cinema**. Rochester, NY: Camden House, 2012. p. 157.

³⁵⁹ OSBORN, Max; The Nude Body on Film. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael. **The Promise of Cinema**. German Film Theory 1907–1933. Oakland, CA: University of California Press, 2016. p. 126.

³⁶⁰ KRACAUER, Siegfried. Wege zu Kraft und Schönheit. In: **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 143.

³⁶¹ Em uma das cenas do filme, a montagem aponta para a contradição entre um antigo *Gymnasium*, parte importante do processo educativo dos gregos, e uma atual escola preparatória, também chamada em alemão de *Gymnasium*.

pedagógico dos filmes sempre foi criticado por Kracauer, afirmando que “a maioria é malfeita, um conjunto de produções sem importância que, sem ter sido questionado se deveria agir assim, dá uma instrução de tipo escolar que poderia ser mais bem provida em qualquer enciclopédia”³⁶². Nessa linha, em uma abordagem transnacional, Wolfgang Fuhrmann avalia a utilização, em solo brasileiro a partir de 1930, de “uma forma especial de filme didático cultural, típico do cinema alemão”³⁶³. Estes filmes, defende Fuhrmann, ainda que apontem para uma confluência entre práticas culturais alemãs e propaganda nazista, devem ser lidos à luz do dinamismo presente na cultura cinematográfica da época.

A popularidade dos filmes culturais foi, portanto, bastante impulsionada pela UFA, que contava com um departamento de cinema cultural [*UFA-Kulturfilmabteilung*] desde 1º de julho de 1918, depois de o *Reich* Alemão ter tornado indispensável a formação de uma repartição cultural responsável pelas películas. A maioria dos filmes culturais eram em curta ou média-metragem. *Caminhos para a força e beleza* foi um dos primeiros *Kulturfilme* em longa-metragem, com 104 minutos (seu corte final tinha 2.567 metros), obtendo sucesso comercial dentro e fora da Alemanha. Para Herdegen, o sucesso desta obra se deve muito à sua diferença diante dos normativos e conservadores filmes culturais anteriores, já que, além da nudez pública, havia representações de mulheres ativas e vários aspectos multiculturais³⁶⁴. Nesse sentido, o filme sugere certos avanços e propostas modernas. Aqui, diferenças de gênero não são muito enfatizadas, e a mensagem é dirigida para homens e mulheres, que igualmente devem desenvolver força física por meio do esporte.

De acordo com Kayser, o crescimento da prática esportiva durante a República de Weimar teve relação com o Americanismo e sua fixação com o corpo e com a aparência, que influenciou fortemente a Alemanha à época, com foco na “aparência nova do europeu”. Os filmes alemães, nitidamente, acompanharam essa virada aos valores supostamente americanizados, transformando-se em “verdadeiras expressões da vida alemã contemporânea”³⁶⁵. O autor observava como os homens estavam sem barba, magros e fortes, e as mulheres “masculinizadas”, conscientes do movimento dos corpos pelas passadas e caminhadas. Os efeitos disso foram sentidos como um “claro afastamento da abstração e do

³⁶² KRACAUER, Siegfried. Cinema, 1928. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 333.

³⁶³ FUHRMANN, Wolfgang. Cinema nacional, para quem? Associações, recepção e Transnacionalismo. **História: Debates e Tendências**. v. 16, n. 2, jul./dez. 2016. p. 331.

³⁶⁴ HERDEGEN, Britta. 16 March 1925: Wege zu Kraft und Schönheit educates audiences in the art of nudity. In: KAPCZYNSKI Jennifer.; RICHARDSON, Michael (eds.). **A New History of German Cinema**. Rochester, NY: Camden House, 2012. p. 154.

³⁶⁵ KAYSER, Rudolf. Americanism. In: KAES, Anton; JAY, Martin; DIMENDBERG, Edward (eds.). **The Weimar Republic sourcebook**. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1994. p. 395.

sentimentalismo e uma transformação até das nossas capacidades mais nobres na concretude e na vivacidade vigilante que o corpo revela”³⁶⁶. O americanismo foi assim responsável por acelerar a mudança dos papéis de gênero na Alemanha, visto que as meninas estavam se inspirando no estilo das chamadas *flapper girls*, moças de cabelos curtos que usavam saias curtas, ouviam e dançavam jazz e Charleston, aboliram o espartilho e seguiam com atitude inconformada e cosmopolita diante de posturas conservadoras que se esperavam das mulheres. Louise Brooks, a atriz de cabelos curtos e escuros que ficou especialmente conhecida na Alemanha após atuar em dois filmes de Pabst, *A Caixa de Pandora* (1929) e *Diário de uma garota perdida* (1929), é reconhecidamente um ícone *flapper*. Jochen Hung salienta que essa postura mudará drasticamente nos anos 1930, e as mulheres alemãs passariam a se apresentar de forma séria, conservadora e com cabelos compridos por conta da ascensão dos nazistas mas não apenas, é também fruto do que o autor chama de processo transnacional e transatlântico com múltiplas vozes de ambos os lados do atlântico³⁶⁷.

Kracauer considera que o sucesso dos *Kulturfilme* da UFA se deve ao “rigor científico e à fotografia competente”³⁶⁸. Na época, o departamento da UFA acreditava que filmes culturais em longa-metragem eram um absurdo. Buscando uma abertura para obras maiores, a equipe organizada pelo diretor do filme contava não apenas com habilidosos operadores de câmera, como também com um grande conhecedor de cultura antiga, o Dr. A. Köster, arqueólogo, historiador e curador no *Museu Antigo* de Berlim³⁶⁹. Ainda que a UFA contasse com equipe qualificada, “a sua mão-de-obra não pode compensar a sua espantosa indiferença com os problemas humanos”³⁷⁰, escreveria Kracauer em *Caligari*, percebendo a preferência destes filmes mais por temáticas voltadas a um exotismo e pedagogia popular superficiais, e menos à reflexão do cotidiano espectral.

Pouco tempo depois da sua crítica a *Caminhos para a força e beleza*, Kracauer escreveu um ensaio inteiramente dedicado aos filmes culturais, partindo, para isso, da recém-criada *Kulturfilmgemeinde Frankfurt*, uma entidade de cuidado com a juventude e com a

³⁶⁶ KAYSER, Rudolf. Americanism. In: KAES, Anton; JAY, Martin; DIMENDBERG, Edward (eds.). **The Weimar Republic sourcebook**. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1994, p.395.

³⁶⁷ HUNG, Jochen. “Junge Mädchen” and “Daughters of the Sky”: Transatlantic Changes in the Construction of Femininity after 1930. **Central European History**, 2023, p. 1-15.

³⁶⁸ KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019, p. 143.

³⁶⁹ OSBORN, Max; The Nude Body on Film. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael. **The Promise of Cinema**. German Film Theory 1907–1933. Oakland, CA: University of California Press, 2016, p.129.

³⁷⁰ KRACAUER, *op.cit.*, p. 143.

educação popular por meio do cinema. Na ocasião da exibição de um filme cultural na sala do *Zoologischer Garten*, o Sr. Fronemann, quando mencionava a importância do *Kulturfilm*, deveria remeter-se, segundo Kracauer, ao *Bildungsfilm*, uma vez que estes não são nem filmes de temáticas agrícolas, nem propriamente de cultura intelectual. Com isso considerou que a obrigatoriedade de incumbir os filmes culturais como “produtos mistos óticos” [*optische Mischwaren*] não propõe nem instrui por meio de temas e fatos socialmente relevantes, mas sugere soluções afetivas rasas. “Em vez de simplesmente reproduzirem a vida e o cotidiano numa sequência de imagens, poetizam o que é mostrado ao mesclarem-se num tipo de enredo, que de forma alguma é um [enredo]”³⁷¹.

Kracauer queria mais para os filmes culturais. Ele tenta deixar isso claro em toda ocasião em que escreve sobre filmes culturais no FZ, e defende que negociadores de filmes deveriam deixar de lado o que entendem por *Kultur* nos estúdios cinematográficos, porque os filmes produzidos seguem distantes tanto da cultura quanto do cinema: “No lugar de visões ‘pessoais’ do mundo, retratar o mundo como ele realmente é, não como é visto por meio de temperamentos de duvidoso apelo pessoal”³⁷². Esse tipo de afirmação orienta o leitor à crença de que Kracauer realmente acharia possível “retratar o mundo como ele realmente é”, uma estrutura de pensamento parecida com o que geralmente fazem os leitores diante da declaração de Leopold von Ranke, mencionando que a função do historiador é o de mostrar a história “como ela realmente foi” [*wie es eigentlich gewesen*].

Leituras mal compreendidas posicionaram Ranke como um positivista e Kracauer, como um “realista ingênuo”, questão devidamente debatida no capítulo 5. O próprio Kracauer fala sobre Ranke em seu livro *History: The last things before the last* (1969)³⁷³. Ele interpreta, a despeito da famosa frase, que a explanação deveria ser a de que “é assunto do historiador entregar, e prestar contas adequadamente, dos assuntos humanos do passado”³⁷⁴. Logo, há restrições ao ofício, principalmente em comparação à liberdade de escrita do romancista ou dramaturgo. A frase *wie es eigentlich gewesen* é, por vezes, colocada fora de contexto e ganha aspectos metodológicos, mas como Júlio Benvivoglio nos mostra, Ranke jamais compreendeu o ofício historiográfico pela necessidade de uma “história pura”, nem tampouco sugeriu uma

³⁷¹ KRACAUER, Siegfried. Die Kulturfilmgemeinde Frankfurt. In: **Kleine Schriften zum Fim (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 180.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ As menções à obra *History: The last things before the last* aparecerão ao longo da tese na sua tradução para o português e de forma reduzida, apenas *História*

³⁷⁴ *Idem*. **History: the Last Things before the Last**. Paul Oskar Kristeller (ed.). New York: Markus Wiener, 1995. p. 55.

história factual ensimesmada. “Grosso modo, o fragmento refere-se ao fato de que o historiador não deve louvar nem julgar”³⁷⁵.

Em *Wege*, a escolha de Kracauer por utilizar o termo “filme publicitário” pode identificar, onze anos antes de Leni Riefenstahl filmar *Olympia* (1938), a importância propagandística e de difusão do culto ao corpo para os alemães. Os paralelos entre *Wege* e *Olympia* são possíveis, principalmente por conta das cenas de abertura. O filme de Riefenstahl, sem embargo, sugestiona muito mais a relação de um corpo atlético e, ao mesmo tempo, nacional, voltado às ideias de beleza, Grécia Antiga, arte clássica, estética e força militar, ou em outras palavras, a um renascimento e reapropriação de um estado físico pelo espírito da antiguidade³⁷⁶. Na análise de *Caminhos para a força e beleza*, porém, é importante atentar-se para nem anacronizar, nem diminuir a autonomia da obra diante da radicalização, à época, das suas imagens de nudismo e das proposições ao nível de linguagem cinematográfica. A maioria das investigações, como Herdegen tem nos mostrado³⁷⁷, são superficiais e tendem a posicionar o filme como uma espécie de germe pré-nazista e precursora ideológica ao culto nacional-socialista do corpo.

A crítica de Kracauer segue com a observação do estilo dada a “relevância do corpo bem construído”, não só no sentido de uma estrutura corpórea interessante, como também pelo “desejo de emulação” [*Lust zur Nacheiferung*] proporcionado pelo desporto. Passa, nesse ponto, ao centro da discussão, o corpo humano nu. “O nu, não o despido” [*Der nackte, nicht der ausgekleidete*], como aponta, é demarcado em sua diferença pela naturalidade do movimento dos corpos, para que o espectador não faça julgamento apressado. É um filme que o autor recomenda, inclusive, para os mais jovens: Diante das figuras nuas que praticam esportes ao ar livre, “a imagem permanece imagem e mantém a ela a distância que lhe é apropriada, e apenas a alegria do jogo, agilidade e ritmo surgem”³⁷⁸.

Opinião semelhante tem o escritor, crítico e dramaturgo Felix Hollaender, que em ocasião de uma publicação para o caderno do programa organizado pela UFA, em 1924, considerou que a nudez do filme “não estimula sensações impuras, apenas sentimentos de

³⁷⁵ BENTIVOGLIO, Julio. Leopold von Ranke. In: MALERBA, Jurandir (org.). *Lições de história: O caminho da ciência no longo século XIX*. EDIPUCRS, 2010. p. 138.

³⁷⁶ Vários autores creditam Riefenstahl como uma das atrizes em *Wege*, especificamente sendo uma das jovens escravas nuas que servem um romano nobre na cena conhecida como *Das Römische Bad* (O banho romano). Cf: ROTHER, Rainer. **Leni Riefenstahl: The seduction of Genius**. Trans. Martin H. Bott. London/NY: Continuum, 2002. p. 23,

³⁷⁷ HERDEGEN, Britta. 16 March 1925: *Wege zu Kraft und Schönheit* educates audiences in the art of nudity. In: KAPCZYNSKI Jennifer.; RICHARDSON, Michael (eds.). **A New History of German Cinema**. Rochester, NY: Camden House, 2012.

³⁷⁸ KRACAUER, Siegfried. *Wege zu Kraft und Schönheit*. In: **Kleine Schriften zum Fim (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 144.

alegria e admiração em sentido estético e humano”³⁷⁹. Espectadores mais conservadores, porém, desaprovaram tais imagens. Ao final da Primeira Guerra, a remoção do Kaiser e a nova constituição da República de Weimar, especialmente considerando o artigo 118 que proíbe a censura, não significou, efetivamente, liberdade de expressão. Em 12 de maio de 1920, o governo aprovou a Lei do Cinema [*Lichtspielgesetz*], como já vimos, regulando as produções audiovisuais a partir de aprovação prévia de um Conselho de Revisão de Filmes [*Filmprüfstelle*].

Tentando evitar a censura, o diretor Prager buscou uma representação de corpos “naturalmente puros”, sob a forma de um modelo estético idealizado na antiguidade, que considera a despreensão e desinibição da nudez e propaga, sobretudo, o treino físico para este fim. Estava claro desde o início para Ernst Krieger, chefe da divisão cultural da UFA e responsável pelo projeto, que o filme incluiria cenas de nudez. Ainda assim, ele foi censurado³⁸⁰, a partir de pedido feito em Munique, chegando ao gabinete em Berlim. Para seguir sendo exibido, o filme teve várias cenas consideradas impróprias cortadas.

O conservadorismo diante da nudez não representava a maioria. Os moradores da Alemanha weimariana tinham, no geral, posicionamentos positivos em relação ao corpo nu, inclusive tencionando-o como algo terapêutico. No início dos anos 1920, a nudez pública era já bastante comum, considerada uma atividade familiar durante os finais de semana³⁸¹. Como “símbolo do ser humano libertado das condições sociais dominantes”³⁸², o corpo nu, dentro da chamada *Freikörperkultur* (FKK), ampara-se historicamente como parte do movimento social da *Lebensreform*, no final do século XIX, e promove a consciência corporal, universo *fitness* e nudez comunitária no lazer, esporte e vida cotidiana. Em conformidade com Theodore Rippey³⁸³, destacamos que o fortalecimento do corpo, na Alemanha, era um fator de identidade nacional, e que a hostilidade com o bem-estar físico era inusual.

FKK: um movimento longe de ser apolítico. Suas considerações de saúde e bem-estar atingiram grupos ideológicos de direita e de esquerda. Nomes pioneiros do movimento FKK,

³⁷⁹ HOLLAENDER, Felix. Ways to Strength and Beauty. In: KAES, Anton; JAY, Martin; DIMENBERG, Edward (eds.). **The Weimar Republic sourcebook**. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1994. p. 677.

³⁸⁰ Durante décadas, *Wege zu Kraft und Schönheit* só pôde ser assistido em versões censuradas. Só muito recentemente, em 2019, o filme foi restaurado digitalmente e lançado em versão completa em DVD.

³⁸¹ HERDEGEN, Britta. 16 March 1925: Wege zu Kraft und Schönheit educates audiences in the art of nudity. In: KAPCZYNSKI Jennifer.; RICHARDSON, Michael (eds.). **A New History of German Cinema**. Rochester, NY: Camden House, 2012. p. 157.

³⁸² KRACAUER, Siegfried. **The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany**. Trans. Quintin Hoare. London/New York: Verso, 1998. p. 95.

³⁸³ RIPPEY, Theodore. The Body in Time: Wilhelm Prager’s *Wege zu Kraft und Schönheit* (1925). In: ROGOWSKI, Christian. **The many faces of Weimar Cinema**. Rochester/NY: Camden House, 2010. p. 183.

como Heinrich Pudor, eram inclusive explicitamente antissemitas. Na República de Weimar, o naturismo tornou-se cada vez mais difundido e, durante o nacional socialismo, operava-se abertamente uma "cultura nua racista", cujo representante mais conhecido era Hans Surén. Seu livro bestseller *Ser Humano e Sol – espírito ariano olímpico* demonizava judeus e fazia numerosas citações ao *Mein Kampf*.

Importante ressaltar que Kracauer escreveria, anos mais tarde, de forma muito mais crítica sobre a problemática envolvendo o excessivo cuidado com o corpo, principalmente o praticado nos finais de semana pelos trabalhadores de colarinho e outros tipos sociais analisados em seu livro. Ele dizia que a estes trabalhadores, o corpo já havia se tornado “uma forma primária da sua existência”, uma vez que “o treino sistemático do corpo cumpre, sem dúvida, a missão de produzir um contrapeso vital e necessário para o aumento das exigências da economia moderna”³⁸⁴. Não obstante, o exercício físico funcionaria como uma forma de controle e de promoção da despolitização das massas, algo que não confere reflexão às condições de classe. Kracauer fez crítica semelhante ao festival esportivo apresentado em *Kuhle Wampe oder: wem gehört die Welt?* (1932), no sentido deste tipo de evento esportivo não representar apenas mentes revolucionárias, como o filme parece sugerir, mas toda a cultura alemã. Além disso, o desporto apresentado na obra em nada colabora com a superação da pequena burguesia, o oposto do que queriam Bertolt Brecht e Ernst Ottwalt.³⁸⁵

O que Kracauer não percebia, nos parece, é que a adesão aos esportes de massa pela classe trabalhadora também pode ser lida como uma forma de emancipação e disputa entre pessoas com ideologias divergentes, a exemplo do que se sucedeu em 1936 durante os Jogos Olímpicos promovidos pelo regime nazista, quando o corredor estadunidense Jesse Owens, conquistou quatro medalhas de ouro e desestabilizou a crença na “supremacia ariana”.

Através do esporte, os partidos de direita e de esquerda rivalizavam mais do que nunca. Os primeiros tinham a tendência de valorizar principalmente a força viril. Raramente separavam o treinamento e as exibições da ideia de que as atividades esportivas substituíam, em relação aos jovens, o serviço militar ausente. O Partido Social-Democrata e o Partido Comunista, embora com certas divergências, consideravam por seu lado que essas atividades representavam para a classe operária um meio de emancipar-se da opressão à qual era submetida pela burguesia. É por isso que eles encorajavam tanto as mulheres quanto os homens a praticar esportes. A revista semanal comunista, *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, reproduzia fotografias de moças correndo em pistas, atirando com arco e carabina, aprendendo (novidade na

³⁸⁴ KRACAUER, Siegfried. **The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany**. Trans. Quintin Hoare. London/New York: Verso, 1998. p. 94.

³⁸⁵ *Idem*. *Kuhle Wampe verboten!* In: **Kleine Schriften zum Fim (1932-1961)**. Band 6.3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 52-53.

Europa) o jiu-jitsu, ou ainda participando desse jogo de equipe ainda desconhecido na França, mas que fazia furor na Alemanha, o handebol³⁸⁶.

Na crítica de 1925, o autor vai discorrer sobre a multiplicidade de movimentos e situações ali representadas que “o conceito de cultura física abarca”. Exemplo análogo seria o de um homem sedentário de cinquenta anos, em condições físicas nitidamente inferiores a um senhor de sessenta anos, preparado athleticamente. A higiene corporal, a educação física e a relevância do desenvolvimento de um corpo saudável, importantes para os alemães desde a primeira infância, são apresentadas em *Caminhos para a força e beleza* em sentido cronológico, primeiro com exercícios feitos por uma criança pequena, seguida dos adolescentes. Nesse sentido, há um parágrafo específico sobre a questão da ginástica rítmica, que faz parte da grade das escolas na Alemanha. Os bons resultados são alcançados, segundo Kracauer, graças a um ecossistema funcional de valorização de um corpo condizente: sistema Mensendieck (movimentos terapêuticos que auxiliam tanto na correção quanto na prevenção); os estudos aplicados de Rudolf Bode (ginástica baseada no ritmo natural dos corpos); dos movimentos pela dança por meio da metodologia da escola Wigman (dança moderna expressionista) e da escola de ginástica Loheland (baseada na antroposofia). Das coreografias japonesas à *Schuhplattler* bávara, várias nações são apresentadas na tela por meio da dança. O filme se aproveita do prazer de dançar que já fazia parte do estilo de vida weimariano.

Uma análise mais interna da obra começa efetivamente em referência à direção de Wilhelm Prager, que trabalhou a partir do manuscrito do Dr. Nicholas Kaufmann. Os vários “truques de filmagem” tornaram, por vezes, o texto longo e muito explicativo. Já o uso prolongado da câmara lenta [*Zeithupe*] tem não apenas função estética, como também de explicação das fases mais incertas dos movimentos (fig. 8 a 11). Kracauer tenta esclarecer ao leitor a sensação que a câmara lenta lhe proporcionou: “Quando entra em ação, o saltador voa e o bailarino flutua, os segundos são separados, e agora vislumbra-se verdadeiramente as muitas posições a partir das quais a unidade do movimento é formada”³⁸⁷. No passo deste “caracol ao longo do tempo”, as extremidades dos corpos nos são apresentadas. O filme chega a explicar, por meio de cartela, a importância da câmara lenta para apresentação de alguns efeitos musculares, ocasionados pelos exercícios individuais e pelas sequências de movimentos.

³⁸⁶ RICHARD, Lionel. **A República de Weimar (1919-1933)**. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro 1988. p. 236-237.

³⁸⁷ KRACAUER, Siegfried. Wege zu Kraft und Schönheit. In: **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 145.

Em certa altura, lemos no intertítulo que *apenas a câmera lenta pode exibir toda a beleza e força da arte de Karsavina*. A importante bailarina russa ilustrou um dos vários exemplos do uso da câmera lenta comentados por Kracauer, enfatizando tal sensação de flutuação e de contorno dos limites da estrutura física humana. As extremidades corpóreas, junto com a câmera lenta, quebram convenções de enquadramento do cinema narrativo, oportunas à radicalização da linguagem buscada no documentário. Esta cena foi observada por Rippey como sendo de fundamental importância para os interesses do filme, seja pela adesão ao treino físico, seja pela força visual e retórica. A câmera lenta possibilita à audiência seja capaz de observar nuances dos movimentos impossíveis em velocidade normal, tornando exequível a flutuação e assumindo um “corpo transcendente”³⁸⁸.

Figuras 8 a 11 - Uso prolongado da câmera lenta [Zeitlupe]



Fotogramas de *Wege zu Kraft und Schönheit* (1925)

³⁸⁸ RIPPEY, Theodore. The Body in Time: Wilhelm Prager's *Wege zu Kraft und Schönheit* (1925). In: ROGOWSKI, Christian (org). **The many faces of Weimar Cinema**. Rochester/NY: Camden House, 2010. p. 191-192.

Ao final de sua crítica, Kracauer menciona que nem todas as fotografias foram bem-sucedidas. Ainda que sejam coloridas³⁸⁹, a composição não se dá organicamente. O crítico defende que quando se trata de reminiscências históricas, sobretudo no cinema, é preciso tomar cuidado³⁹⁰. Ele se refere, principalmente, à cena com os antigos Teutões, que mais pareciam vindos de um romance de Felix Dahn, e deveria ser evitada porque parece teatro encenado [*gestelltes Theater*] e não cinema. Desde o início do seu trabalho com crítica, toda encenação teatralizada é desaprovada. Ele comenta também que a cena do banho romano poderia ser simplesmente deixada de lado, “porque ela acrescenta um tom que não se ajusta ao todo”. Apesar dos deslizes, esse filme UFA teve competência tanto pela sua intenção quanto pela sua execução e deve, para ele, ser projetado nas grandes cidades alemãs e nas escolas.

Para as intenções filmicas, “classicizar o corpo na tela pode servir aos objetivos higiênicos e morais”³⁹¹, já que a tese do filme defende que os alemães modernos estão, agora, distantes da harmonia entre mente e corpo ensinada pelos gregos antigos. A vida moderna destruiu essa ligação e é preciso resgatá-la. A relação com a antiguidade foi defendida pelo crítico de arte Max Osborn, no mesmo caderno do programa organizado pela UFA em que Felix Hollaender também contribuiu. Com publicação intitulada *O ser humano nu no filme*, Osborn relata como essa ligação é um dos pilares centrais da obra: “Gostamos de falar da influência exercida pela cultura da antiguidade ao longo dos milênios, uma influência que, para nosso benefício, ainda vemos como decisiva no presente”³⁹².

Há, ainda, uma segunda versão desse filme, lançada em 1926, que foi comentada por Kracauer no dia 5 de agosto de 1926, por ocasião do lançamento no *Frankfurter Ufa-Lichtspiele*. A nova edição, um “compêndio da cultura do corpo”, trazia relatos desportivos atualizados e incluía cenas novas, ainda no sentido de encorajar as pessoas à prática desportiva. O crítico comenta também uma interpretação da obra lida em um programa cinematográfico de outro veículo³⁹³. Esta outra leitura a que Kracauer teve acesso se apoiou

³⁸⁹ Tivemos acesso apenas a uma versão P&B da obra.

³⁹⁰ Em *Caligari* (p.143), Kracauer comenta como “as reconstruções da antiguidade eram de mau gosto”.

³⁹¹ WYKE, Maria. From 1916 to the Arrival of Sound: The Systematization, Expressivity and Self-reflection of the Feature Film. In: POMEROY, Arthur (ed.). **Companion to ancient Greece and Rome on screen**. Massachusetts: John Wiley & Sons Inc., 2017. p. 79.

³⁹² OSBORN, Max; *The Nude Body on Film*. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael. **The Promise of Cinema**. German Film Theory 1907–1933. Oakland, CA: University of California Press, 2016. p. 127.

³⁹³ Segundo nota das editoras Inka Mülder-Bach e Ingrid Belke, não foi possível encontrar qualquer citação correspondente ao relato de Kracauer, considerando o programa cinematográfico mais comum da época, a *Illustrierter Film-Kurier* do ano 8 (1926), No. 464. Cf.: Wege zu Kraft und Schönheit. In: **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 225.

em uma frase do prospecto do filme que elogiava "o significado ético, quase se poderia dizer religioso da cultura do corpo". Para o autor, *Wege* em nada tem a ver com a ideia de culto, mas representa uma relação, pela força e beleza físicas, dos aspectos mais naturais do corpo humano. Sua análise distancia-o da adoração aos gregos reivindicada no filme:

Na antiguidade, o corpo belo não era um fim em si mesmo [*Selbstzweck*], mas surgiu da veneração de heróis e deuses como símbolo vivo das figuras veneradas. Os adeptos da "cultura do corpo" abstrato-mitológica dos nossos dias não se apoiam nos jogos de luta gregos, mas num paganismo esvaziado do seu conteúdo pictórico³⁹⁴.

Como vimos, o moralismo de alguns estratos sociais fez com que o filme fosse censurado, também por conta da radicalização da sua linguagem visual. Segundo Kracauer, o filme foi acusado por autoridades católicas de afrontar a “sensibilidade ética”. Ao final da sua crítica sobre a refilmagem de *Wege*, fez sua reflexão: Se for para interpretar visualmente o corpo para uma “existência corpórea racional” [*vernunftgemäßen leiblichen Dasein*], então é válida a discussão. Agora, se for para pensá-lo como “única base de tudo o que é mais elevado” [*alleinigen Grundlage alles Höheren*], daí reside o equívoco.

A avaliação que havia feito em *Die Kulturfilmgemeinde Frankfurt* em 1925 permaneceria válida para 1928. Seguiram-se críticas aos filmes culturais, dos quais “os piores são aqueles que se insinuam por meio de títulos poéticos inflacionados de adjetivos”. Aqui ele comenta particularmente o filme da UFA *Natur und Liebe* (1927) que, “não se limitando às palavras, exagera o seu potencial poético com visões de criação e do progresso da humanidade”³⁹⁵. As mesmas críticas poderiam ser feitas a *Caminhos para força e beleza*, mas o crítico poupou o filme na época do seu lançamento. A obra utiliza o mesmo sistema de adjetivação exagerado, como “força” [*Kraft*] e “beleza” [*Schönheit*], romantizando o cuidado com o corpo por meio das atividades desportivas. Em *Caligari*, ele percebe como há nos filmes da UFA uma “neutralidade escapista”, e como neste filme, “a beleza corporal perfeita era obrigada a evocar alegrias de ordem puramente estética e encontrou o seu idealismo recompensado por boas receitas de bilheteira”³⁹⁶.

De “expressão completa da cultura corporal”, o filme passaria a ser avaliado como uma obra que “simplesmente promoveu a calistenia e o desporto”. Tais mudanças de

³⁹⁴ KRACAUER, Siegfried. *Wege zu Kraft und Schönheit*. In: **Kleine Schriften zum Fim (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 254.

³⁹⁵ *Idem*. Cinema, 1928. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 333.

³⁹⁶ *Idem*. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 143.

pensamento são observadas em várias críticas, não só nessas, em comparação com seu trabalho posterior. Como vimos, houve enorme repercussão de *Caminhos para a força e beleza*, e vários críticos da época concordavam entre si sobre sua audácia e riqueza narrativa. O que fica nítido é que para o Kracauer de 1925, o lançamento do filme era visto com bons olhos, um incentivo positivo ao cuidado e consciência corporal. Não era, porém, clara a tese do filme, ora mais progressista e libertária, considerando, principalmente, os avanços nos debates públicos sobre o nudismo, ora mais revisionista e saudosista, impulsionando, a todo custo, uma herança grega e insistentemente criticando hábitos e condições modernas.

3.3 *Aber ist das Berlin?: Berlim, sinfonia da metrópole (1927)*

Se "a modernidade não pode ser entendida fora do contexto da cidade, que proporcionou uma arena para a circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo"³⁹⁷, como representar, cinematograficamente, uma metrópole que dê conta de todas as experiências que a modernidade traz, dos seus fenômenos contemporâneos dinâmicos e complexos? Kracauer, como um curioso realista conforme diria Adorno³⁹⁸, ao escrever suas curiosas observações sobre as ruas, locais, objetos e pessoas, valorizava a capital alemã em primeiro lugar, para só depois refletir sobre o *anderswo*, que poderia ser qualquer outro lugar, até mesmo Paris, mas sempre em relação a Berlim. Se com Walter Benjamin, podemos pensar a metrópole por meio de memórias da infância em 1900³⁹⁹, e com Simmel, a modernidade gerou uma série de estímulos que intensificam a vida nervosa⁴⁰⁰, com Kracauer, a paisagem urbana da metrópole pode ser compreendida a partir dos sonhos diurnos [*Tagträume*], como conclui no ensaio *Paisagem berlinense*, escrito para o FZ em 8 de novembro de 1931.

Para o autor, " O reconhecimento das cidades está ligado à decifração de suas imagens oníricas"⁴⁰¹, uma vez que o microcosmo pouco planejado dos arruamentos, distante dos interesses artísticos presentes nas praças e edifícios, afirma-se "inconsciente" [*bewußtlos*]. Seu abarcamento dos fenômenos urbanos parece, como é recorrente, adentrar no terreno

³⁹⁷ CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 19-20.

³⁹⁸ ADORNO, Theodor. O curioso realista. **Novos Estudos Cebrap**. v. 28, n. 85., nov. 2009.

³⁹⁹ BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: Infância berlinense: 1900**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. [versão online]

⁴⁰⁰ SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**. Rio de Janeiro, v.. 11, No. 2, Out. 2005.

⁴⁰¹ KRACAUER, *op.cit.*, p. 55.

psicanalítico para propor possibilidades de leitura da cidade grande. Codificada em condições imagéticas conteudístico-formais, seria a metrópole de “disposição irregular” que precisa ser descoberta, já que até então, seus locais operam mais como tráfego de passagem de pessoas distraídas. Helmut Stalder compara a linguagem metafórica de Kracauer ao próprio sonho, observada “na retradução das imagens, na demonstração linguística do conteúdo que tomou forma na imagem, e principalmente na dialética entre forma e conteúdo”⁴⁰².

Dentro dessa perspectiva, o diretor alemão Walter Ruttmann filmou *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), também chamado de *Berlim, sinfonia de uma grande cidade*, dentro de um gênero conhecido como “sinfonias urbanas”, frequentes no período em questão⁴⁰³. Resultado de acordos que obrigaram a Fox-Europa a patrocinar um certo número de produções alemãs do período (os chamados filmes de cota), categoria maquinada junto aos interesses dos Estados Unidos, a representação cinematográfica da capital alemã desagradou Kracauer. Logo na primeira linha da crítica do dia 17 de novembro de 1927, conhecida como *Wir schaffens*, em ocasião da exibição do filme em Frankfurt, o crítico declara sobre sua terrível decepção, apesar da excelente fotografia, com suas perspectivas transversais e habilidosos *crossfades*. “Tecnicamente impecável e não sem imaginação pictórica: mas isto é Berlim?”⁴⁰⁴. No parágrafo seguinte, responderá rapidamente sua pergunta retórica com: “Nem mesmo uma vez” [*noch nicht einmal*].

Para Kracauer, a Berlim dos trabalhadores e outros grupos, descentralizada, que confere certo dinamismo urbano, não é devidamente apreendida. Ruttmann não quis mostrar uma cidade “como ela realmente é” [*wie sie wirklich ist*], preferiu compor uma sinfonia da grande cidade, feita por uma equipe de maus compositores⁴⁰⁵. Para ele, as concepções confusas, aceleradas e contrastantes da metrópole foram estabelecidas a partir de ideias literárias. Foram cérebros de literatos os responsáveis por criar “uma soma de ideias confusas” daquilo que não é Berlim, mas sim uma justaposição sem sentido das oposições, precisamente encobrindo os contrastes não resolvidos⁴⁰⁶. Finaliza escrevendo que é “mais do

⁴⁰² HELMUT, Stalder. **Siegfried Kracauer**. Das journalistische Werk in der Frankfurter Zeitung 1921 – 1933. Würzburg: Konighausen und Neumann, 2003. p. 181.

⁴⁰³ GRIERSON, John. First principles of documentary. In: BARSAM, Richard (ed.). **Nonfiction Film Theory and Criticism**. New York, Dutton, 1976.

⁴⁰⁴ KRACAUER, Siegfried. *Wir schaffens*. In: **Kleine Schriften zum Fim (1928-1931)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 411.

⁴⁰⁵ Kracauer se refere a Walter Ruttmann e Karl Freund, que escreveram o roteiro, e Edmund Meisel, que compôs a música sinfônica original.

⁴⁰⁶ De acordo com o crítico, mesmo em seu primeiro filme sonoro promocional para uma rádio alemã, o diretor Ruttmann insistiria no mesmo método de montagem aplicado em *Berlim*, uma vez que a estética de *Tönende Welle* (1928), mais uma vez, subordina o material visual às ideias literárias, só que agora com a justaposição de

que embaraçoso” perceber como nenhum detalhe nesta "sinfonia" funciona como um símbolo, diferentemente dos filmes russos em que os ambientes trazem significação⁴⁰⁷. Isso nos remete ao final de *Berliner Landschaft*, em que a paisagem berlinense apresenta os contrastes da dureza, da abertura, do paralelismo e do resplendor da cidade. Para ele, “essa paisagem é uma Berlim autêntica”⁴⁰⁸, e é justamente ela que deveria ser representada no filme.

Berlim seria colocado em discussão novamente em *Der heutige Film und sein Publikum* (também conhecido como *Cinema*, 1928), publicado pelo FZ em 30 de novembro de 1928, em resposta à produção cinematográfica e sua recepção naquele ano. Estava em debate o cinema abstrato (ou *absoluter Film*), bastante promissor em Paris, mas distante de florescer na Alemanha. Como exemplo de experimentalismo ruim na tentativa de explorar Berlim como a cidade da velocidade e do trabalho, o filme-sinfonia de Ruttmann “é cego para a realidade como todo filme de ficção. A causa disso é política”. É também “vazio de conteúdo” [*inhaltsleer*], porque não se envolve com as experiências do próprio mundo metropolitano que presume revelar, mas não por isso é politicamente mais imparcial, nem tampouco mais favorável do que os filmes comerciais em se aproximar da realidade.

Em vez de penetrar neste imenso objeto para obter uma compreensão autêntica de sua estrutura social, econômica e política, em vez de observá-lo de modo humanamente interessado ou mesmo de atracá-lo de um ponto de vista privilegiado para participar dele com decisão, Ruttmann libera milhões de detalhes desconectados que coexistem um ao lado do outro, inserindo no máximo transições engenhosas que são vazias de conteúdo⁴⁰⁹.

No ensaio, já conseguimos observar questões fundamentais que seriam aprofundadas em *Caligari*, contrariando acusações de muitos leitores sobre esta obra kracaueriana. Acusam-no de escrever uma tese conveniente sobre o caráter premonitório, por meio de todos os filmes weimarianos, da ascensão do nazifascismo em livro escrito *a posteriori*. Nesse texto notável, seu exercício analítico do *ethos* alemão já ganhava forma, devido à conexão entre filme e sociedade, confirmando seu papel de crítico de cinema, condizente com sua análise

vozes radiofônicas e da paisagem alemã. Cf.: *Tonbildfilm*. In: **Kleine Schriften zum Fim (1928-1931)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 123.

⁴⁰⁷ Mais tarde, Kracauer criticaria o cinema de Pudovkin por seu gosto imoderado por simbolismos, afastando-se das coisas em favor dos significados que lhes são impostos de fora. Cf.: *Wiedersehen mit alten Filmen [I.] Pudovkin*. In: **Kleine Schriften zum Fim (1932-1961)**. Band 6.3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. Zanatto observa como, para Kracauer, o desgaste dos filmes de Pudovkin tem a ver com uma interpretação de filmes antigos que o autor faria, anos mais tarde, no cotejo com diversas questões voltadas à formação do cinema moderno. Cf: ZANATTO, Rafael. “Reverendo filmes antigos” com Siegfried Kracauer na formação do cinema moderno. **História Revista**. Goiânia, v. 26, n. 2, mai./ago, 2021.

⁴⁰⁸ KRACAUER, Siegfried. *Berliner Landschaft*. In: **Essays, Feuilletons und Rezensionen (1928-1931)**. Band 5.3. Berlin: Suhrkamp, 2011.

⁴⁰⁹ *Idem*. *Cinema*, 1928. In: **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 340.

estético-imanente cotidiana⁴¹⁰. Em suma, “a falta de substância é a característica decisiva do conjunto da produção cinematográfica estabelecida”⁴¹¹, um filme que envolveu toda uma cadeia logística cinematográfica com explicações socioeconômicas, mas que também remetia aos efeitos psicológicos da época, como defende o autor em sua investigação.

Kracauer comparava *Berlim* aos filmes russos de maneira inevitável, pela importância que dava à montagem na manifestação das qualidades formais da superfície. Também porque muito forjou sua crítica baseando-se no filme revolucionário soviético, que pensa o conteúdo por meio de formas revolucionárias, rompendo com formas tradicionais⁴¹². Dentro desta tradição, que valoriza características formais e representações realistas da vida soviética, percebeu rapidamente que a busca pela “realidade” filmica seria importante para ele. Walter Benjamin também percebeu tal característica como uma qualidade. Em *Sobre a situação da arte cinematográfica russa* (1927), menciona que “as imagens [das obras russas] caracterizam bem a intenção de fazer filmes sem qualquer aparato decorativo ou teatral, baseando-os simplesmente na própria vida”⁴¹³. Porém, com maior criticidade que Kracauer, observou de igual modo, em sua visita à Moscou em 1927, que os russos parecem pouco críticos em relação ao seu próprio cinema, a exemplo de *O encorajado Potemkin* (1925), que foi decididamente reconhecido como uma obra-prima na Alemanha e não na Rússia⁴¹⁴.

Kracauer fez, então, uma primeira comparação entre o filme de Ruttmann com o cinema soviético em 1927, exatamente um mês depois da sua crítica *Wir schaffens*, quando menciona que no filme *Katka, a vendedora de maçãs* (1926), os detalhes distribuídos de modo a adquirirem significado conseguem “extrair das coisas o poder simbólico”, diferentemente de *Berlim*⁴¹⁵. Na crítica de 19 de maio de 1929 referente a *Um homem com*

⁴¹⁰ KRACAUER, Siegfried. Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: **Kleine Schriften zum Film (1932-1961)**. Band 6.3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

⁴¹¹ *Idem*. Cinema, 1928. In: **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 341.

⁴¹² PALBERG, Kyra. Über Kracauers Filmkritiken. **DLA Marbach**. Disponível em: www.dla-marbach.de/fileadmin/redaktion/Bibliothek/Projekte/Kracauer/Kracauers_Filmkritik.pdf. Acesso em: 09 nov. 2023.

⁴¹³ BENJAMIN, Walter. Sobre a situação da arte cinematográfica russa. In: **Estética e sociologia da arte**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. p. 122.

⁴¹⁴ Por meio de cartas trocadas entre Kracauer e os editores da revista britânica *Sight and Sound*, é conhecido que pediram ao crítico que enviasse uma lista dos dez melhores filmes que ele já havia visto. *Potemkin* pontuou na sexta posição, com um comentário seguido de “of course”. Kracauer enviou de Nova York, em julho de 1952, uma lista de filmes que o haviam “impressionado profundamente”. E junto da lista, pelo desconforto que listas como essa parecem causar àqueles que dedicam uma vida ao cinema, escreve: “I need scarcely add that this is a random choice. There are certainly films that are more important or have meant more to me when I saw them. Really, it embarrasses me to make such a choice at all”. Cf. PALBERG, Kyra. Über Kracauers Filmkritiken. **DLA Marbach**. Disponível em: www.dla-marbach.de/fileadmin/redaktion/Bibliothek/Projekte/Kracauer/Kracauers_Filmkritik.pdf. Acesso em: 09 nov. 2023. p. 2.

⁴¹⁵ KRACAUER, Siegfried. Die von der Strasse leben. In: **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 426-427.

uma câmera (1929), o crítico é categórico em dizer que aos fragmentos da realidade, “Ruttman faz uma justaposição, sem explicá-los. Vertov os interpreta, ao retratá-los”⁴¹⁶. Sua montagem puramente ornamental é percebida pela arbitrariedade e falta de organização interna do material filmico, algo que o crítico já havia observado um ano antes⁴¹⁷, e ao citar o livro de Pudovkin, *Direção e roteiro de cinema*, percebe-o como uma “clara estocada contra Ruttman”.

Em relação à obra de Pudovkin, Kracauer explica que as observações do diretor são dedicadas principalmente ao princípio da montagem, o que ele chama de “inevitável controle dos pensamentos do espectador pelo diretor”⁴¹⁸. O filme não é, senão, inúmeras imagens da montagem, que exige do diretor um cuidado na escolha do material que antecede a filmagem. Assim, o diretor consegue criar até mesmo uma “realidade tridimensional” particular, com tempo e espaço distintos do original gravado pela câmera. A diferença pode ser tão grande que até cenas vistas na tela podem sequer existir na realidade. Com isso, ao trabalhar “caminhos microscópicos individuais”, Ruttman perde a chance de pensar uma montagem que traga significado aos ambientes e aos detalhes, tão necessários à vida na metrópole. Cabe ressaltar que a *Filmwoche* também fez uma crítica à época do filme, salientando a impossibilidade do experimento de Ruttman dar certo, para uma cidade que tem uma “alma imensa”, e dificilmente seria captada em sua inteireza. Algo que “tem muito pouco a ver com gatos e bares de dança e ferrovias elevadas”⁴¹⁹.

Segundo Danielle Corpas⁴²⁰, os argumentos de Kracauer sobre *Berlim* nos revelam algumas noções importantes do seu pensamento no fim da década de 1920, são elas: 1. Seu interesse micrológico, tributário a Georg Simmel, dos acontecimentos comuns, banais, cotidianos. 2. Seu próprio enfoque como observador minucioso, interessado, do material analisado. 3. Também sua recusa a uma configuração formal pré-estabelecida que se imponha ao material. Essa inclinação à marginalidade é encontrada não só em Kracauer, mas em Benjamin, a exemplo das reflexões benjaminianas sobre as mudanças que a modernidade

⁴¹⁶ *Idem*. Der Mann mit dem Kinoapparat. In: **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 248.

⁴¹⁷ *Idem*. Cinema, 1928. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 340.

⁴¹⁸ *Idem*. Bücher vom Film. In: **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, p. 120.

⁴¹⁹ J-S. Review of Walther Ruttmann’s Film Berlin: The Symphony of a Great City (1927). In: WHYTE, Iain Boyd; FRISBY, David (eds.). **Metropolis Berlin: 1880–1940**. California: University of California Press, 2012. p. 530.

⁴²⁰ CORPAS, Danielle. Realismo e Composição: A crítica de Siegfried Kracauer a Berlim, sinfonia da metrópole. **Cerrados**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 39, Crítica estética marxista, 2015. p. 145.

trazia à cidade de Paris, utilizando fortemente a figura do *flâneur*, um caminhante errante, alguém que compreendia a paisagem urbana como ninguém, e nas suas observações, participava ativamente e vivia a metrópole. “A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O *flâneur*, sem o saber, persegue essa realidade”⁴²¹.

Em *Caligari*, Kracauer voltaria a comentar a ênfase nos padrões oferecidos pelo método de montagem de *Berlim*, considerando que “este método é equivalente a uma ‘abordagem superficial’, na medida em que depende das qualidades formais dos objetos e não dos seus significados”⁴²². Um exemplo é o uso das máquinas em movimento, que são enquadradas na tela e por analogia na forma e no conteúdo, buscam o “tempo” de *Berlim*, convertendo-se em “demonstrações dinâmicas de um caráter quase abstrato”, que não mais se relacionam ao maquinismo proposto. Quando se trata de trabalhar o material humano, Kracauer comenta como Ruttman busca apresentar os contrastes sociais em várias justaposições, como quando uma mãe e suas crianças famintas são colocadas na mesma unidade com pratos suculentos e deslumbrantes de um restaurante (fig. 12 a 15). Não são mais que expedientes formais, sem significação. Ruttman e Vertov tinham intenções estéticas formais parecidas, mas na forma de trabalhar o conteúdo, diferenciam-se, afirma.

Após reiterar o que disse à época do FZ sobre a falta de conteúdo da obra, o autor comenta como *Berlim* inaugurou os chamados filmes de “montagem”, produzidos sem grandes custos, que “ofereciam uma oportunidade gratificante de mostrar muito e revelar nada”⁴²³. O autor finaliza seu comentário dizendo que se tivesse aprendido com Vertov, “teria evidenciado a anarquia inerente à vida de *Berlim*”, focando mais no conteúdo e menos na forma. Em suma, teria deixado de lado a propensão ao ritmo e faria mais comentários críticos ao material documentado, já que a *Berlim* da automação, “um tipo de cidade pós-humana como ciborgue *Gesamtkunstwerk*”⁴²⁴, torna as pessoas uma grande massa anônima, sua sinfonia de máquinas sobrepõe a matéria humana, transformada em abstração.

⁴²¹ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 203.

⁴²² KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 184.

⁴²³ *Ibidem.*, p. 188.

⁴²⁴ KANG, Jaeho GILLOCH, Graeme; ABROMEIT, John (eds.). General Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

Figuras 12 a 15 - Máquinas em movimento e justaposições em *Berlim*Fotogramas de *Berlim, Sinfonia da metrópole* (1927)

Quase uma década antes⁴²⁵, Ruttmann, cineasta experimental vindo da pintura, refletia sobre as possibilidades estéticas do novo *medium* (o cinema), considerando a aceleração do fluxo de informações como preocupação central. O “tempo”, ágil e veloz, da nossa era, demandava uma “nova arte”, que com seus modernos métodos para lidar com o material, integraria as percepções de uma sociedade cada vez mais definida pela velocidade da vida. Considerava para seus experimentos, especialmente, uma cidade como Berlim, que cresceu grandemente nas últimas décadas em termos populacionais, e teve aumento significativo nos setores fabris, comerciais, de entretenimento e de administração pública. No seu filme-sinfonia, com ideia original atribuída a Carl Mayer (um dos roteiristas de *O gabinete do Dr. Caligari*), estas preocupações do início da década seriam somadas àquelas mais típicas do filme documentário. O diretor havia feito experimentações anteriores com material fílmico animado e filmes publicitários.

Ruttmann escreveu *Como eu filmei meu filme Berlim* para a revista *Lichtbild-Bühne*, em outubro de 1927, duas semanas após a *première*. No interessante relato, o diretor fala

⁴²⁵ RUTTMANN, Walter. ‘Painting with Time’. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael (eds.). **The Promise of Cinema**. German Film Theory 1907–1933. Oakland, CA: University of California Press, 2016.

sobre a responsabilidade que sentia por cada imagem, por cada cena, por criar a luz, o ritmo e a atmosfera ideal ao filme de que desejava a existência. Filmar as “milhões de energias cinéticas já existentes dentro do organismo urbano” não foi tarefa fácil, e as várias dificuldades sentidas por ele e pelo operador de câmera, Reimar Kuntze, nas suas palavras, ocorreram porque “Berlim se esforçou para escapar da minha lente implacável”. Ele se deparou com situações frustrantes durante o processo de filmagem, e foram constantes as mudanças de planos. Da necessidade de alteração saíram soluções criativas devido às dificuldades de iluminação em cenas noturnas e no interior dos ambientes. Kuntze, então, percebendo os problemas, tornou o material filmico sensibilizado de tal modo que a filmagem poderia ocorrer independente das condições de luz.

Durante a edição, ficou evidente como era difícil visualizar a curva sinfônica que eu imaginava. Muitas das imagens mais bonitas tiveram que sair, já que eu não queria produzir um livro ilustrado, mas algo como a estrutura de uma máquina complexa, que só pode entrar em pleno funcionamento se cada pedaço minúsculo se encaixar no próximo com a máxima precisão⁴²⁶.

Como observamos, é justamente contra a ideia de encaixar os fragmentos do cotidiano com a máxima precisão que Kracauer é partidário⁴²⁷. Ao questionar a dimensão espacial do filme, o autor observa como o diretor se preocupa excessivamente com o ritmo da sinfonia urbana e suas configurações formalistas, perdendo o ensejo de contar histórias de uma Berlim fora do tom, anárquica, das diferenças, das contradições, dos excessos, ou das faltas. O diretor, adepto do filme absoluto, em estatuto publicado na *Film-Kurier* de 3 de fevereiro de 1928, escreveu que o *absoluter Film*: “não confia que a arte pode emergir da prática cinematográfica, mas sim onde a teoria, a ideia confiante de uma arte cinematográfica autônoma, vem em primeiro lugar”.

O posicionamento radical contra o pensamento kracauriano vem ao final da declaração: “Ele [o filme absoluto] deseja deixar um impacto não por falar bem e com força, mas por fazer algo “bonito”, sem dizer absolutamente nada”⁴²⁸. Apresentar algo esteticamente

⁴²⁶ RUTTMANN, Walter. ‘How I made my film Berlin’. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael (eds.). **The Promise of Cinema**. German Film Theory 1907–1933. Oakland, CA: University of California Press, 2016. p. 464.

⁴²⁷ Rubens Machado Jr. reavalía o “filme em viva disputa”, de Ruttmann, positivamente, uma vez que “a sinfonia berlinense acolhe e exprime um mal-estar presente na cultura alemã ao agourar desvarios da *grosstadt*”. Cf: MACHADO JR, Rubens. Cinema alemão e sinfonias urbanas do entreguerras. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang. (orgs.). **Pensamento Alemão no Século XX, v. III: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify; Goethe Institut, 2013.

⁴²⁸ RUTTMANN, Walter. ‘The “Absolute” Fashion: Film as an End in Itself; Beware of the Art pour l’art Position’. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael (eds.). **The Promise of Cinema**. German Film Theory 1907–1933. Oakland, CA: University of California Press, 2016. p. 465.

belo e não dizer nada, é, nas palavras de Kracauer “vazio de conteúdo”. Ruttmann acredita que seu filme ‘não se esforça para se tornar uma coisa tão valiosa e consumada que se torna “arte inteiramente por si só”, visto que faz parte de uma corrente de pensamento vanguardista que não se preocupa com a sujeição interpretativa. Sabemos, contudo, que as tentativas de afastamento da obra da instância da interpretação acabam por cair no colo da censura, ou em concordância com Frye, “a arte pela arte é uma fuga à crítica que termina num empobrecimento da própria vida civilizada”⁴²⁹. Junto à concepção de filme absoluto, a estética da nova objetividade, com seu realismo radical voltado à tecnologia moderna, configura em Ruttmann um sentido suspenso, faltante⁴³⁰, e essa falta de sentido é justamente o que Kracauer observa como um “estado de paralisia”, dado que a proximidade imediata e visível da realidade material é alheia às implicações políticas⁴³¹. Por essa via, muitas das obras de vanguarda do diretor foram encomendadas, embaralhando processos estéticos e estilísticos no cinema pela influência da indústria e da publicidade.

Kracauer, assim como Ruttmann, também escreveu sobre o filme absoluto, quando chegou ao seu conhecimento a *Gesellschaft Neuer Film*, uma sociedade fundada em outubro de 1927 por Guido Bagier, Karl Freund (corroterista de *Berlim*), Hans Richter, e Frank Warschauer, com objetivo de renunciar à narrativa padrão e apoiar o desenvolvimento de formas independentes no cinema para familiarizar o público. Para o crítico, a atenção enfática à forma segue sendo um problema. A representação nunca pode ser superficial ou descolada da realidade, e os “processos originalmente ópticos” dos filmes absolutos, caso queiram ter utilidade, precisariam considerar estas demandas, como faz René Clair com seus filmes experimentais:

Para se tornarem úteis, os temas espaciais recentemente encontrados teriam de renunciar à sua reivindicação de valor intrínseco. (...) Estes motivos adquirem significado quando ajudam a visualizar a vida das pessoas e das coisas intensamente, em vez de fechá-los da vida. Eles podem alcançar o significado de sinais substantivos somente através da ligação mais íntima com a realidade, que é o objetivo de toda representação artística, e não através da emancipação da realidade.

⁴²⁹ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973. p. 12.

⁴³⁰ MACHADO JR, Rubens. Cinema alemão e sinfonias urbanas do entreguerras. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang. (orgs.). **Pensamento Alemão no Século XX, v. III: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify; Goethe Institut, 2013.

⁴³¹ KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 165.

O que oferecem todas as composições abstratas em comparação com uma única careta de Chaplin? Seus elementos poderiam servir a sua humanidade⁴³².

Pela postura incisiva de Kracauer sobre *Berlim*, David Macrae direcionou a ele uma resposta, por discordar veementemente da sua interpretação do filme. Não pretendemos aqui defender Kracauer, nem tampouco trazer todos os argumentos das questões fundamentais apontadas no texto, como a montagem, o realismo, o ritmo, a forma e o conteúdo, manifestações estas que enriquecem positivamente o debate. Buscamos apenas apontar alguns posicionamentos que julgamos problemáticos de Macrae, a começar pelo ponto de vista único a partir de *Caligari*, ignorando a importância de *Teoria do Filme* na tensão dos vários aspectos filmicos dos quais comenta, bem como de todas as críticas a *Berlim* feitas durante o FZ.

Na acusação de que “torna-se claro que Kracauer tem uma aversão firmemente declarada à noção de quaisquer energias e aspirações progressivas que emanam do campo do filme abstrato”⁴³³, ele desconsidera, portanto, o pensamento de Kracauer sobre o *absoluter Film*, a exemplo de *Entreato* (1924) e outros filmes de René Clair. É certo que a ressonância sensorial proveniente desse grupo de filmes, para Kracauer, não deve celebrar a *art pour l’art* nem ser reacionária à realidade, e sim, a exemplo da lógica onírica construída por Clair, criar “uma estrutura de eventos que também é acessível à consciência normal”⁴³⁴.

Nas palavras de David Macrae, Kracauer faz uso de “um conceito de funcionalidade simbólica de representação, (...) mas que não tem um valor de penetração efetivo na análise da visão cinematográfica vanguardista e nos seus níveis estéticos intrínsecos de expressão transcendente”⁴³⁵. Sabemos, contudo, que a abordagem kracaueriana sempre se dá em perspectiva de crítica imanente, impossibilitando observar separadamente os “níveis estéticos intrínsecos” das obras dos vanguardistas. Como uma crítica da sociedade, os objetos válidos se dão na percepção concomitante de determinadas qualidades da sociedade, vistas não no exame individual das ações dos indivíduos, mas no seu conjunto das práticas sociais.

⁴³² KRACAUER, Siegfried. *Abstracter Film*. In: **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**, Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 48.

⁴³³ MACRAE, David. “Ruttman, Rhythm, and ‘Reality’: A response to Siegfried Kracauer’s Interpretation of Berlin. The Symphony of a Great City”. In: SCHEUNEMANN, Dietrich. **Expressionist Film. New Perspectives**. New York: Camden House, 2003. p. 256.

⁴³⁴ KRACAUER, Siegfried. *Neue Tonfilme*. In: **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**, Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 393.

⁴³⁵ MACRAE, David. *op. cit.*, p. 260.

É dessa forma que, como bem coloca Corpas⁴³⁶, a extensão política contida no título da crítica *Wir schaffens*, ainda em 1927, delineia um slogan com definição de um projeto estético de Berlim e de um projeto nacionalista de Erich Ludendorff, um general do exército imperial alemão que recebeu destaque durante a Primeira Guerra, tornando-se posteriormente um líder nacionalista, inclusive apoiando Hitler na tentativa de golpe de Estado em Munique, em 1923. Essa predileção joga luz à inclinação de Ruttmann, anos mais tarde, ao nacional-socialismo. Ele, além de contribuir com Leni Riefenstahl em *Triunfo da vontade* (1935), faleceria em 1941, quando gravava um filme de propaganda nazista em campo de batalha. Ruttmann, inclusive, incorporou imagens de *Berlim* em seus filmes propagandísticos.

Examinar *Berlim* à parte dessas condições seria ignorar que a obra-prima de Ruttmann serviu como um modelo para o *Kulturfilm* extensivamente utilizado na *Filmpolitik* nazista, gênero cinematográfico não narrativo já comentado, protegido por portaria em 1934. Barry Fulks nos chama a atenção sobre como as técnicas vanguardistas dos anos 1920 de Ruttmann faziam parte do projeto tecnológico e artístico de glorificação à modernização e ao progresso no Terceiro *Reich*. Para ele, “A carreira de Walter Ruttmann revela as conexões entre a vanguarda, o *Kulturfilm* e seus gêneros cognatos, o '*Neue Sachlichkeit*', e o Nacional-Socialismo”⁴³⁷.

É dessa forma que a junção de tecnologia e capitalismo observada, sobretudo, nas primeiras contribuições de Ruttmann com filmes publicitários, inclinaram seu fazer artístico moderno mais objetivamente. Valorizar a indústria, a guerra, a factualidade da vida e dos novos tempos faziam parte do esquema estético-político dos nacional-socialistas. Kracauer não poderia adivinhar o caminho que levaria Ruttmann e os filmes culturais, mas notavelmente, mesmo sendo contemporâneo aos acontecimentos, observava-os de forma crítica e denunciava quaisquer tentativas de neutralidade.

⁴³⁶ CORPAS, Danielle. Realismo e Composição: A crítica de Siegfried Kracauer a Berlim, sinfonia da metrópole. *Cerrados*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. No. 39, Crítica estética marxista, 2015. p. 147.

⁴³⁷ FULKS, Barry. “Walter Ruttmann, the Avant-Garde Film, and Nazi Modernism”. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*. v. 14, n. 2, May 1984. p. 34.

3.4 À propriedade das massas⁴³⁸: *A Tragédia da Mina* (1931)

“Lá, onde o poço da mina de carvão francesa se funde com o território alemão, se encontra uma forte grade de ferro com a inscrição “*Grenze 1919*”⁴³⁹ (fig. 16 e 17). Assim começa a crítica que Kracauer escreveu no dia 21 de novembro de 1931, sobre o filme franco-alemão *A tragédia da mina*, dirigido pelo austríaco Georg Wilhelm Pabst, e produzido pela Nero-Film AG⁴⁴⁰. Bilíngue, a obra é conhecida na França como *La tragédie de la mine*, e tem na parte inversa da grade comentada os dizeres: *Frontière 1919*. Pabst, nesta altura da carreira, era conhecido como “*Der rote Pabst*”, devido as suas inclinações socialistas. Figura-chave de um cinema realista na República de Weimar, muito da sua reputação à esquerda se deu por conta da chamada “trilogia socialista”, da qual faziam parte, além de *A tragédia da mina* (1930), *Guerra, flagelo de Deus* (1930) e *A ópera dos pobres* (1931), baseada em peça de Bertolt Brecht.

Mesmo dez anos após o fim da Primeira Guerra, as tensões na fronteira franco-alemã ainda existiam, e em *A tragédia da mina* assistimos, desde a primeira cena em que brincam de bolas de gude duas crianças, uma configuração simbólica das tensões político-sociais ainda existentes entre França e Alemanha. Baseado no pior acidente de mineração registrado na Europa, que matou mais de 1000 mineiros em um poço de mina no norte da França, intencionalmente a adaptação ficcional dessa história ocorreu em mina relocada para a região de Alsácia-Lorena, onde fica a divisa franco-alemã. Pabst condicionou este significado ao fazer sua história acontecer imediatamente após Versailles. A representação dessa fronteira simbolicamente faz lembrar que em um “estado de exceção”, o seu “poder sombrio” é destruído, tal qual o interior da própria mina. O limite fronteiro é removido quando os mineiros alemães oferecem ajuda aos camaradas franceses soterrados, independentemente do ressentimento político.

⁴³⁸ Menção ao filme como ‘*the property of the masses!*’, termo utilizado por Pabst em 1933. Cf: PABST, Georg Wilhelm. ‘Film and Conviction’. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael (eds.). **The Promise of Cinema**. German Film Theory 1907–1933. Oakland, CA: University of California Press, 2016. p. 37.

⁴³⁹ KRACAUER, Siegfried. *Grenze 1919*. In: **Kleine Schriften zum Fim (1928-1931)**. Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 558.

⁴⁴⁰ A Nero-Film AG, considerada um contraponto à conservadora UFA, produziu vários filmes questionadores e artisticamente ambiciosos com direção de Pabst e Fritz Lang, durante a República de Weimar. Após a ascensão nacional-socialista, a Nero-Film AG teve que finalizar seus trabalhos.

Figuras 16 e 17 - Grade de ferro com a inscrição *Grenze/Frontière* 1919Fotogramas de *A Tragédia da Mina* (1931)

A estreia de *A tragédia da mina* na Alemanha ocorreu no Cinema Capitol de Berlim, no dia 17 de novembro de 1931, e quatro dias depois já havia uma crítica ao filme no FZ. Em Paris, a estreia ocorreria em 29 de janeiro de 1932. Pela mensagem direta de pacificação, Kracauer comenta que na *première* alemã, poucos foram os que se demonstraram contrariados à narrativa de solidariedade. A obra foi desenvolvida a partir de um rascunho de Karl Otten, selecionado pelo Comitê da Liga das Nações para a aproximação dos povos por meio do filme⁴⁴¹. O próprio Otten, a partir do seu manuscrito, trabalhou na construção do roteiro do filme de Pabst, em colaboração com Ladislaus Vajda e Peter Martin Lampel, e com auxílio de Léon Werth nos diálogos em francês, uma vez que o filme foi gravado em versão francesa e alemã⁴⁴².

Em concordância com o ideal do comitê, Kracauer acredita que este filme está “a serviço da ideia de paz”. Ao apresentar eventos reais que podem se repetir, o público é conscientizado de um acontecimento que não deveria se passar apenas em decorrência de uma catástrofe, mas “ter lugar verdadeiro, antes, na vida pacífica dos povos”⁴⁴³. O apelo à solidariedade internacional e à reconciliação franco-alemã, raramente presente nos filmes até

⁴⁴¹ Segundo nota editorial, no concurso do Comitê da Liga das Nações para a Aproximação dos Povos pelo Cinema, o rascunho de Karl Otten tinha o título *Courrières*. Possivelmente, Pabst e a produtora Nero-Film AG descobriram a ideia de Otten junto aos membros alemães do Comitê, que contava com nomes como Guido Bagier, Leonhard Frank, Alfred Kerr, Fritz Lang, Thomas Mann, Erich Pommer e Carl Zuckmayer. Cf: KRACAUER, Siegfried. *Grenze 1919. Kleine Schriften zum Fim (1928-1931)*. Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 562.

⁴⁴² O filme foi restaurado em 2014 pela *Deutsche Kinemathek*. De acordo com as informações contidas no DVD, o negativo original da versão alemã não sobreviveu, bem como os créditos iniciais e finais. O negativo original da versão francesa *La tragédie de la mine* (um pouco divergente da alemã), está preservado no arquivo do *Centre national du cinéma et de l'image animée* (CNC). A reconstrução da versão alemã foi baseada no duplo positivo da cópia existente no *BFI National Archive*. O negativo do CNC foi utilizado para reconstruir a parte final do filme, que estava perdida na metragem do BFI.

⁴⁴³ KRACAUER, *op. cit.*, p. 559.

então, foi visto pelo crítico como cinematograficamente bem-sucedido, uma vez que *A tragédia da mina* “tira sua fábula da realidade, que não se deixa ser falsificada”⁴⁴⁴.

Como um estado geral das suas críticas, aqui novamente Kracauer descreve, em certa altura, algumas ações do enredo, e depois de uma introdução, faz suas interpretações. A descrição econômica apenas faz menção à rotina cotidiana dos dois lados da fronteira “factualmente retratada” [*sachlich dargestellt*], a exemplo da vida familiar, do trabalho no túnel, do cuidado de homens e mulheres no poço da mina. O crítico menciona que são retratadas tanto as semelhanças e afinidades entre mineiros alemães e franceses, quanto suas permanentes peculiaridades nacionais, com o esplendor na cena dos camaradas alemães que, a despeito do preconceito nacional, ultrapassam a fronteira sem permissão e invadem o país estrangeiro para oferecer resgate aos franceses soterrados.

Se *A tragédia da mina* fala de reconciliação, ela é alicerçada no ponto de vista dos trabalhadores, como reforça um personagem já ao fim do filme: “não importa se você é alemão ou francês. Somos todos trabalhadores. E companheiro é companheiro”⁴⁴⁵. Uma definição detalhada da ideia de “camaradagem” (*Kameradschaft*, nome original do filme), próxima da representação fílmica proposta por Pabst, já havia sido elaborada por Kracauer, muitos anos antes no seu ensaio *Sobre a amizade*⁴⁴⁶. Para ele, o sentimento de conciliação e integridade se dá por via de uma experiência comum, a exemplo da superação necessária em condições extremas, como uma guerra ou um desastre.

Com gravações em cidades francesas e alemãs, Pabst teve o desafio de tornar abrangente seu primeiro filme sonoro. Kracauer, no ensaio *Filme sonoro internacional?*, publicado em março de 1931 para a *Europäische Revue*⁴⁴⁷, nos apresenta uma série de dificuldades que o advento do som trazia às primeiras obras fílmicas, sendo a maior delas a internacionalização, condição não encontrada no período silencioso. Para o crítico, o filme silencioso não resultava na compreensibilidade automática das imagens, mas foi a consequência de uma movimentação imagética metódica, em um processo gradual que levou

⁴⁴⁴ KRACAUER, Siegfried. Grenze 1919. *Kleine Schriften zum Fim (1928-1931)*. Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 559.

⁴⁴⁵ **Kameradschaft**. Direção: Georg Wilhelm Pabst. ‘*es egal ist, ob Deutscher oder Franzose. Arbeiter sind wir alle. Und Kumpel ist Kumpel*’. Vale mencionar que “*Kumpel*” lembra “*Kohlekumpel*”, palavra coloquial do alemão para minerador de carvão.

⁴⁴⁶ KRACAUER, Siegfried. Über die Freundschaft [1917/18]. In: **Essays, Feuilletons, Rezensionen (1906–1923)**. Band. 5.1. Berlin: Suhrkamp, 2011. p. 29-59.

⁴⁴⁷ De acordo com Margarita Buesa, a revista cultural alemã *Europäische Revue*, publicada entre 1925 e 1944, promovia o cosmopolitismo a partir do vínculo da cultura alemã com o resto da Europa. A participação de Kracauer com o ensaio *Internationaler Tonfilm?* contribuía, desse modo, com o objetivo da revista. Cf: BUESA, Margarita Garbisu. *Europäische Revue y el Premio literario de las revistas europeas*” (1929-30): un proyecto cultural fallido. **Revista de Filología Alemana**. n. 27, 2019.

o espectador à familiarização da linguagem do cinema. Pabst exemplifica bem: “Porque nós tínhamos que formar as coisas oticamente, aprendemos a ver”⁴⁴⁸. O processo de exportação dos filmes trouxe uma maior consolidação dos “sinais de expressão óticos” entre as nações. O som sincronizado, lentamente, construiu um novo cenário aos filmes alemães.

Na cena inicial de *A tragédia da mina*, por exemplo, o tilintar das bolas de gude sem sua imediata associação visual em forma de imagem ou intertítulo, impossível tecnicamente quatro anos antes, tornou mais complexa e significativa a paisagem sonora do filme, que agora comunicava novas possibilidades à audiência, fomentando uma compreensão até então não vista com o material filmico. Aos “filmes de fala” [*Sprechfilm*], o surgimento do som resultou em dificuldades de compreensão, uma vez que “o limite da inteligibilidade só começa com o uso de palavras”. O domínio sonoro por meio das palavras finalizou, portanto, a troca ótica universal que havia e desuniu os povos, e a impressão foi a de “ser lançado de volta ao caos da confusão babilônica das línguas”⁴⁴⁹. Para Pabst, o diálogo na era sonora nem sequer era o mais importante, mas sim a atmosfera de rostos e o movimento⁴⁵⁰. Segundo Leila Mukhida, o diretor se interessava mais pela capacidade da fala em criar conexões junto aos outros sons do filme, aos personagens e ao espectador, reforçando o que a autora chama de “acústica realista” pabstiana, isto é, uma maneira sonora de ler o filme à luz da sua capacidade de transformar as experiências vividas da audiência para além da tela⁴⁵¹.

Pabst compreendia o cinema como uma “revolucionária forma artística” à qual pertence o futuro⁴⁵². Sintomático seria utilizar todas as potencialidades do som para atingir o espectador, já que era para a audiência que se faziam os filmes, e eles eram, conseqüentemente, da propriedade das massas. Em um dos primeiros exemplos cinematográficos na Alemanha do uso completo das possibilidades técnicas do som, ele utiliza elenco de duas nacionalidades e pensa a sincronização dos diálogos em francês e alemão desde o roteiro, não remetendo *A tragédia da mina* ao que Kracauer chama de “método barato de internacionalização” [*billige Methode der Internationalisierung*], uma

⁴⁴⁸ PABST, Georg Wilhelm. ‘Reality of Sound Film’. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael (eds.). **The Promise of Cinema**. German Film Theory 1907–1933. Oakland, CA: University of California Press, 2016. p. 564.

⁴⁴⁹ KRACAUER, Siegfried. *Internationaler Tonfilm?*. **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 476.

⁴⁵⁰ PABST, Georg Wilhelm. ‘Film and Conviction’. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael (eds.). **The Promise of Cinema**. German Film Theory 1907–1933. Oakland, CA: University of California Press, 2016. p. 376.

⁴⁵¹ MUKHIDA, Leila. The Talkie that Failed to Talk: An Exploration of Sounds in G. W. Pabst’s *Kameradschaft* (1931), **Oxford German Studies**. v. 49. n. 4, Dec, 2020.

⁴⁵² PABST, *op. cit.*, p. 376.

tendência que informa os atores sobre o idioma a ser inserido em suas bocas apenas no momento de negociação do filme.

De acordo com o crítico em *Internationaler Tonfilm?*, a sobreposição de uma língua pela outra não resolve nem os problemas voltados às particularidades de cada nação, nem tampouco a antinomia entre as condições fisionômicas e as linguísticas, atitude que “destrói a internacionalidade” da obra. O filme anterior de Pabst, *Westfront 1918* (1930), já havia sido citado neste mesmo ensaio kracaaueriano, porque seu conteúdo buscava suas significações na rua [*auf der Straße*], e ousava descrever relações humanas que diziam respeito ao mundo inteiro. Como repara Mukhida, o som em Pabst privilegia “a linguagem universal dos sons e ruídos a fim de apresentar um senso de humanidade operária que transcende as divisões nacionais e assim pode se tornar o ‘*Eigentum der Masse*’”⁴⁵³.

Por mais que aprecie o trabalho do diretor, Kracauer não tece só elogios à obra. Em certa altura, ele comenta como o sentimentalismo dos personagens, a exemplo da cena em que o avô decide procurar seu neto dentro da mina, traz um “êxtase emocional esquemático” [*schematische Gefühlsseligkeit*] antirrealista do estado das coisas. Para ele, “o uso abusivo de indivíduos com o propósito de ilustrar um evento supraindividual é e continua sendo uma grave violação artística”⁴⁵⁴. Outras fragilidades do filme podem ser vistas, ainda, nas ações secundárias à movimentação do resgate dos mineiros, como na cena na escadaria em que aparece o diretor da mina. Ele consente o resgate organizado pelos mineiros alemães, mas em ímpeto não participa, de forma que nos esquecemos que é a direção do lugar quem, de fato, delibera e define o destino dos trabalhadores, o que no filme parece se desenvolver por conta própria. Em *Caligari*, Kracauer discorre sobre essa mesma cena, ponderando sobre como as angulações de câmera em *contra-plongée* acentuam uma posição decorativa do diretor, caracterizando, em outras palavras, “a onipotência do domínio autoritário na mina alemã”⁴⁵⁵.

O crítico assegura ao filme seu *design* naturalista, com reforço à maneira pela qual Pabst filma as massas, que assim como *Guerra, flagelo de Deus*, traz a impressão de “autenticidade rebuscada”, ao mesmo tempo que gera documentos bem-dispostos. Não se trata, portanto, de uma multidão sem rosto. À época do FZ, Kracauer tendia a elogiar os poucos filmes alemães que não subentendiam os ambientes como meras ilustrações, relacionando seus significados às ações em cena. *A tragédia da mina* foi caso análogo, porque

⁴⁵³ MUKHIDA, Leila. The Talkie that Failed to Talk: An Exploration of Sounds in G. W. Pabst’s *Kameradschaft* (1931), *Oxford German Studies*. v. 49. n. 4, Dec, 2020. p. 443.

⁴⁵⁴ KRACAUER, Siegfried. *Grenze 1919. Kleine Schriften zum Fim (1928-1931)*. Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 559.

⁴⁵⁵ *Idem*. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 241.

além de reunir atores profissionais e atores não profissionais em várias sequências nas minas de carvão, até agora, “só encontradas em filmes russos”⁴⁵⁶, esses tipos populares [*Volkstypen*], existem não de forma abstrata, mas sob certas circunstâncias, são homens e mulheres “em casa, em qualquer lugar do mundo”. Para o autor, “mesmo pequenos detalhes carregam um peso especial no filme”⁴⁵⁷.

O desfecho da crítica aponta para duas conclusões narrativas à obra. A mais esperada pelo espectador seria a de que em sua viagem de retorno à Alemanha, resgatadores alemães encontram os camaradas franceses, e porta-vozes dos dois grupos afirmam sua solidariedade e asseguram condenar a guerra, junto a uma música vibrante que exalta a glória da reconciliação, apoiada pela multidão que presencia. Não foi esse o epílogo que Pabst escolheu. Em vez disso, segundo Kracauer, tem-se uma amarga e angustiante cena final dentro da mina que concede ao filme seu “rosto completo” [*volles Gesicht*]. A forte grade de ferro que separava as nações, explodida pelos alemães para auxiliar no resgate dos franceses, foi reinserida por oficiais da fronteira alemã e francesa, para novamente exercer sua função de “separar os povos que pertencem juntos e tudo permanecerá como antes”⁴⁵⁸.

Se o crítico finaliza dizendo que a obra aumenta o senso de companheirismo e torna os questionamentos compreensíveis às pessoas, ao retomar *A tragédia da mina* em discussão posterior e refletir sua recepção, ele revela que “em geral, o grande público não parece gostar precisamente da tendência do filme e prefere sonhar com a confraternização do que defendê-la na realidade”⁴⁵⁹. “Versalhes vence”⁴⁶⁰, assim escreve Kracauer anos mais tarde, reiterando que há nos gestos simétricos dos dois oficiais uma espécie de sátira pela conquista da sabedoria burocrática, que é em realidade uma aliança entre capitalistas e nacionalistas, confundida de protesto alemão contra Versalhes. A confusão pode se dar, reflete, pela dificuldade de Pabst com a linguagem simbólica. Na história do cinema alemão, *A tragédia da mina* fazia parte de um grupo de filmes que estava mais preocupado com a apresentação de problemas sociais do que inclinações melodramáticas, típica da nova objetividade. Atento à intensa polarização do país, Pabst cria uma cena no filme que retrata esses debates, voltando-se para os conflitos internos e as discordâncias entre trabalhadores. Agora interpretada em

⁴⁵⁶ Novamente em *Caligari*, o autor insiste nessa ideia, de como as cenas cinematográficas envolvendo massas proletárias seriam impossíveis sem os filmes russos.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ KRACAUER, Siegfried. Grenze 1919. **Kleine Schriften zum Fim (1928-1931)**. Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 561.

⁴⁵⁹ *Idem*. Tonfilm von heute. **Kleine Schriften zum Fim (1932-1961)**. Band 6.3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 31.

⁴⁶⁰ *Idem*. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 240.

Caligari, a sequência no lavatório, descrita mais adiante, se destaca das demais como um ponto de virada do filme, justamente por promover intenso abalo ou ruptura narrativa, o que na época da crítica *Grenze 1919*, pareceu não ter chamado a atenção de Kracauer.

Em discussão acalorada sobre se voluntariar ou não na ação de resgate, os mineiros alemães expõem, explicitamente, “muito ressentimento reprimido” [*pent-up resentment*] contra os franceses. Provavelmente, Kracauer utilizou-se de termo psicanalítico ao associar a sequência no lavatório, aos afetos, por muito tempo represados, de culpa, ojeriza, rancor e desagrado direcionados aos franceses, no âmbito das questões mal resolvidas, entre outras, do Tratado de Versalhes imposto à Alemanha. De acordo com o *Dicionário comentado do alemão de Freud*, o termo psicanalítico “Repressão” [*Verdrängung*], coincidindo com seu significado conotativo, alude à ideia de “sufoco” ou “incômodo”, levando o indivíduo a repelir aquilo que lhe incomoda, e “tal material permanece junto ao sujeito, pressionando pelo retorno e exigindo a mobilização de esforço para mantê-lo longe”⁴⁶¹. A repressão, segundo Freud, ao operar como um intermédio entre a fuga e a condenação, é um conceito que não existia anteriormente à pesquisa psicanalítica⁴⁶².

Apesar das divergências no período weimariano, a relação com a psicanálise sempre encontrou aceitação no imaginário da geração que adentrava a fase adulta no pós-guerra, a exemplo do próprio Kracauer, contemporâneo de Freud. Para escrever sua história psicológica do cinema alemão, ele estava bem ciente de noções psicanalíticas, a exemplo de inconsciente, ego, instinto, delírio, devaneio, termos por ele utilizados em vários momentos do livro. Sabemos que a UFA, aproveitando-se desse momento de ruptura que os jovens buscavam a todo custo com a geração anterior, propôs ao Instituto de Psicanálise de Berlim que os debates freudianos pudessem ser inseridos no universo do audiovisual, e após as negociações, o filme *Os mistérios de uma alma* (1926) foi dirigido por Pabst com o intuito que aproximar o espectador dos debates psicanalíticos, associando ficção e documentação⁴⁶³.

Dentro desse quadro, as frases ditas pelos mineiros alemães trazem o tom de um momento decisório. Muitos não sabem se devem se importar ou não com os franceses, já que, segundo eles, os conhecem bem desde a ocupação do Ruhr. Esse acontecimento histórico fez com que a inflação na Alemanha ficasse fora de controle, atingindo seu pico em novembro de 1923. Pouco a pouco, as tensões geradas pelo diálogo intensificariam um desconforto aos que

⁴⁶¹HANNS, Luiz Albeno. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996, p. 355.

⁴⁶² FREUD, Sigmund. A repressão (1915). In: **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos** (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁴⁶³ RICHARD, Lionel. **A República de Weimar (1919-1933)**. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro 1988. p. 262.

se negam em oferecer ajuda. Alguns trabalhadores mudam de opinião e decidem se juntar ao grupo de resgate, mas muitos permanecem apáticos. Ao final da sequência, provocados por aqueles que achavam uma loucura o ato de solidariedade, o líder do grupo de voluntários os responde: “Não precisamos de covardes” [*Den Schisser brauchen wir nicht mit*].

Atento à forma, Kracauer analisa a cena do lavatório, uma das mais singulares e impressionantes do filme. Observando a água envolvendo os corpos nus, em paralelo com as roupas penduradas em um teto altíssimo (fig. 18 e 19), ele comenta: “é como se fosse uma estranha massa de carcaças de animais acima de um grupo ligeiramente cintilante de corpos humanos ensaboados. Nada parece encenado nesse episódio; ao contrário, a audiência é inserida em um dos arcanos da vida cotidiana”⁴⁶⁴. Para Mukhida⁴⁶⁵, corroboravam com essa sensação os sons agudos dominantes da colisão das correntes de metal que erguiam as roupas, junto aos ruídos de água estourando dos chuveiros, criando camadas na banda sonora que disputavam atenção do espectador, em meio aos movimentos dos corpos e ao falatório dos homens, que se aprontavam, ao mesmo tempo, tanto em ir para casa quanto para o trabalho.

Figuras 18 e 19 - Sequência no lavatório



Fotogramas de *A Tragédia da Mina* (1931)

Outras cenas impressionantes são as de dentro da mina. Para Kracauer, a mina, construída em estúdio, concebe outras sequências importantes que trazem uma grande ilusão

⁴⁶⁴ KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 240.

⁴⁶⁵ MUKHIDA, Leila. The Talkie that Failed to Talk: An Exploration of Sounds in G. W. Pabst's *Kameradschaft* (1931), **Oxford German Studies**. v. 49. n. 4, Dec, 2020. p. 445.

de rocha subterrânea e fortalecem as representações naturalistas. O designer de produção Ernö Metzner sabia que fazer tomadas em uma mina real não produziria o efeito esperado, nem tampouco seria convincente. A realidade acústica de Pabst nas cenas na mina é percebida pela historiadora de cinema Lotte Eisner por seu “vigor de reportagem, do documentário filmado ao vivo, e ultrapassam o pitoresco para alcançar a autenticidade do *fait divers*”⁴⁶⁶. O teor documental do filme é percebido por Noël Carröll na predominância sonora e visual da locação, já que “os detalhes físicos do ambiente restringem o interesse humano que podemos ter nos personagens em favor dos detalhes do ambiente”⁴⁶⁷.

A tendência realista, advinda do “evento encenado da vida real”, que por sua vez, aumenta a sensação de verossimilhança da audiência, foi reconsiderada por Kracauer em *Teoria do Filme*⁴⁶⁸ no sentido de ser uma autenticidade dificilmente alcançada se um desastre real de mina fosse simplesmente filmado. Esse recurso, segundo o autor, deveria ser utilizado somente se este âmbito encenado fosse criado como uma “reprodução fiel do real”. Importa a ideia de reprodução fiel, autêntica ou segura do real, também proveniente de uma estética naturalista dos ambientes.

Além do FZ, outros periódicos escreveram, à época, sobre *A tragédia da mina*. Helga Belach e Wolfgang Jacobsen documentaram⁴⁶⁹ as opostas posições da imprensa alemã sobre a recepção do filme, desde o comunista *Rote Fahne* até o jornal de propaganda nazista *Der Angriff*, de Goebbels. O filme, elogiado pela crítica, não foi sucesso de público. O motivo, conforme lemos em *Caligari*, foi a falta de manejo de Pabst em considerar a classe média, grupo que o próprio Kracauer conhecia tão bem, após investigá-los um ano antes, em seu estudo sociológico *Os empregados*.

Ao ignorar a importância dessa classe social, em um momento fecundo aos anseios nacionalistas, Kracauer dizia que os social-democratas viram o movimento nazista crescer diante dos seus olhos, e responderam com apatia. A incapacidade de compreensão sobre os trabalhadores fez com que o cinema de rua de *Neukölln*, em um dos bairros proletários de Berlim, passasse o filme com assentos vazios, enquanto alguma comédia entediante no bairro vizinho atraiu as multidões. “Nada poderia ser mais sintomático da inércia dos

⁴⁶⁶ EISNER, Lotte. **A tela demoníaca**. 2ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 2002. p. 220.

⁴⁶⁷ CARRÖL, Noël. Lang, Pabst, and Sound. In: **Interpreting the Moving Image**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 98.

⁴⁶⁸ KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: The redemption of physical reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 35.

⁴⁶⁹ Junto à documentação, uma cópia do manuscrito original de Otten, fotografias de filmagem, e exemplar do espólio do assistente de direção de Pabst, Herbert Rappapor, foram publicados em 1997. Cf.: BOCK, Hans-Michel; BELACH, Helga. **Kameradschaft Drehbuch von Ladislaus Vajda, Karl Otten, Peter Martin Lampel zu G. W. Pabsts Film von 1931**. München: edition text + kritik, 1997.

trabalhadores”⁴⁷⁰, comenta. A análise também relatou o entusiasmo da juventude alemã quanto aos credos nazistas, exaltação não considerada nas representações filmicas de Pabst e outros realizadores de esquerda, e que reforçaria o fracasso de audiência.

Um contraponto ao argumento de Kracauer pode ser visto no trabalho de Andy Räder, intitulado *Infância, Juventude e Cinema na República de Weimar*. O autor trata da relação entre *A tragédia da mina* e sua exibição, em 1931, para mais de mil crianças em idade escolar, na zona de Prenzlauer Berg, em Berlim, no *Lichtspiel-Rundschau*. O documento analisado menciona que o prefeito, Dr. Ostrowsky, pronunciou algumas palavras antes da projeção. A sala permaneceu em silêncio até o momento que a grade de ferro é derrubada pelos mineiros alemães, calma então interrompida por fortes aplausos dos estudantes. Ao final da sessão, o prefeito comentou sobre como o filme oferecido aos jovens foi de grande valia, e que a partir disso, um trabalho educacional prático poderia ser imitado por eles para fora das telas.

Kracauer, ao tentar analisar a recepção de um filme feito já às portas da ascensão do nazismo, aparenta ter se apressado ao não incluir outras camadas possíveis. A análise de Räder alega como as cenas com escombros e pessoas soterradas, bem como imagens da Primeira Guerra, poderiam parecer delicadas frente às crianças e jovens, diriam os mais conservadores, mas a mensagem de solidariedade internacional foi a que recebeu maior relevância para os educadores da época⁴⁷¹. É curioso constatar como não eram apenas os filmes culturais que os professores consideravam significativos para que seus estudantes assistissem. *A tragédia da mina*, longe dos holofotes da UFA e com textos e subtextos ideológicos à esquerda, serviu como um bem-intencionado exemplo de resistência para esta geração de educandos. Os aplausos são bons indicativos.

Encerramos aqui a primeira parte desta tese, voltada a um período anterior ao exílio kracaueriano. Ao final deste capítulo, buscamos apresentar a uma proposição antológica do trabalho de Kracauer como crítico de cinema, revelando uma série de questões que configuram e ilustram sua capacidade crítica de discernir e avaliar, assim como suas apreciações dos objetos válidos na sociedade em que pertencia, em suma, seu fazer crítico. Arquiteto por formação, não passava despercebida a análise formal, costurada em meio à análise externa das obras filmicas. Por diversas vezes, conceitos estético-filosóficos e sócio-históricos eram acrescentados ao texto, mas sempre em concordância com sua coleção de "miniaturas urbanas", sempre em relação com certo embate diante dos fragmentos do

⁴⁷⁰ KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. New Jersey/Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 242.

⁴⁷¹ RÄDER, Andy. **Kindheit, Jugend und Film in der Weimarer Republik (Masterarbeit)**. Hochschule für Film- und Fernsehen. Konrad Wolf. Potsdam-Babelsberg, 2010. p. 54.

cotidiano, um espetáculo inebriante da rua que ganha força quando é transformada em constelação visual. Nos capítulos seguintes, analisaremos seu período pós-exílio, em um momento em que o trauma, a ideia de desabrigo e a extraterritorialidade articulam muito da sua experiência de estar no mundo. Nossa defesa é a de que Kracauer nunca foi um “realista ingênuo” e a própria leitura das críticas já nos trazem várias pistas. Partiremos agora para seus “escritos desterritorializados”, mediante pensamento cinemático por meio dos livros mais conhecidos do autor: *Caligari* e *Teoria do Filme*.

Capítulo 4 – Kracauer, extraterritorial

Não pertenço a nenhum lugar, em toda parte sou estrangeiro ou, na melhor das hipóteses, hóspede. (Stefan Zweig)⁴⁷²

O termo extraterritorial tende a se referir a algo ou alguém que existe ou opera fora de um determinado território ou jurisdição. Diversos autores posicionam Kracauer como um extraterritorial pela sua posição de transitar por territórios, em situações que o desafiaram a nível jurídico, político, social, linguístico e cultural, e essa condição seria o pilar da sua crítica cultural. O judeu Kracauer se viu obrigado a deixar a Alemanha e partir para o exílio, primeiro na França, e depois permanentemente nos Estados Unidos. Mas, é possível afirmar que seu exílio começou antes mesmo de 1933, dentro do que Hansen nomeia de “duplo desabrigo”, uma ausência de sentido que leva em conta toda uma problemática envolvendo questões identitárias e de crise de visão de mundo desde sua terra natal⁴⁷³. No país estrangeiro, ele escreveu seus livros mais conhecidos sobre cinema e história, obras que o tornaram conhecido internacionalmente. A situação de extraterritorial, entretanto, foi característica marcante desde seu primeiro romance semiautobiográfico, *Ginster*⁴⁷⁴, no sentido que representa alguém que nunca se sentiu pertencente, ademais da forma ríspida com que descrevia a si mesmo, uma pessoa de baixa estatura, com aparência horrível e com um problema de fala, a gagueira. Seu livro perpassa a Primeira Guerra, e sua profissão, a de arquiteto, o liberaria de ir para o *front*, pois estava “D.a.v.H. - *Dauernd arbeitsverwendungsfähig Heimat* [permanentemente apto para o trabalho na pátria]. Ao final do romance, o personagem deixaria clara sua vontade de levar uma vida transitável, reconhecendo o mundo como um lugar difícil de estabelecer raízes.

O antissemitismo e a Segunda Guerra confirmariam sua inadequação com aquela mesma pátria, um Estado que reunia todas as condições para sua aniquilação. Surgia desse contexto os crematórios, as câmaras de gás e toda a engrenagem do maquinário da morte, a exemplo das companhias químicas da IG Farben, com sede na cidade natal de Kracauer, que produzia pesticidas utilizados para extermínio massivo e possuía monopólio quase total da produção química alemã durante o regime nazista. Primo Levi, em uma das obras

⁴⁷² ZWEIG, Stefan. **Die Welt von gestern**. Erinnerungen eines Europäers. 41. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1970. p. 8.

⁴⁷³ HANSEN, Miriam. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

⁴⁷⁴ KRACAUER, Siegfried. **Ginster**. Escrito por él mismo. Trad. Miguel Vedda. Buenos Aires, Editorial Las Cuarenta, 2016.

memorialísticas mais significativas do século XX, relata sua experiência traumática no *Lager*, enquanto trabalhava para a fábrica de borracha sintética em Auschwitz 3-Monowitz, da mesma IG Farben⁴⁷⁵. Em estados de exceção, conforme Giorgio Agamben, forças totalitárias modernas são estabelecidas por meio “de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político”⁴⁷⁶. Com o exílio imposto, houve uma guinada no trabalho de Kracauer não mais à luz da velocidade dos acontecimentos, mas com distanciamento temporal. Ganha contornos uma postura historiográfica frente aos objetos criticados que reforçam “uma clara adequação dos fundamentos críticos à tarefa do agora historiador de cinema na formulação da tese central de seu livro *De Caligari a Hitler* (1947)”⁴⁷⁷.

A instância crítica, e com ela seu procedimento estético-imanente, como pretendemos reiterar, permanece não apenas no seu livro de história do cinema, mas na sua obra teórica posterior. Advém da crítica a capacidade kracaueriana de conectar análises estéticas e culturais de forma invejável. Com o exílio forçado, mudanças epistemológicas substanciais fariam Kracauer se enveredar pelo campo da historiografia e da teoria do cinema. Diante de uma série de fatores ocorridos durante a República de Weimar, é sabido que Hitler, um “hipnotizador das massas”⁴⁷⁸, ampliou sua relação entre a massa e sua liderança carismática utilizando o povo judeu como bode expiatório para todos os problemas da Alemanha. Esse caminho seria o *leitmotiv* da obra historiográfica de Kracauer: um estudo que propõe uma conexão entre a direção “escapista” do cinema da era weimariana e a subsequente mudança para o totalitarismo. Incluindo um suplemento *Propaganda and the Nazi War Film*, também analisado neste capítulo, essa investigação experimental, analítica e psicológica de Kracauer expõe toda sua *Kulturkampf* contra o nazismo.

⁴⁷⁵ LEVI, Primo. **É isto um homem?** Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

⁴⁷⁶ AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 13.

⁴⁷⁷ ZANATTO, Rafael. “Reverendo filmes antigos” com Siegfried Kracauer na formação do cinema moderno. **História Revista**. Goiânia, v. 26, n. 2, mai./ago, 2021.

⁴⁷⁸ KRACAUER, Siegfried. Totalitarian Propaganda. Section E. Propaganda as Instrument of Power. In: KANG, Jaeho; LILLOCH, Grame; ABROMEIT, John Abromeit (eds.). **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

4.1 A dimensão cotidiana do exílio

Kracauer teve que partir para o exílio forçado na França em março de 1933, permanecendo no país até a derrota francesa pelas tropas alemãs e estabelecimento do regime de Vichy. Como lemos no tópico sobre FZ, Kracauer seria desligado do jornal apenas um mês após sua chegada a Paris, sob o pretexto de acharem problemático ele ter resenhado o romance de André Malraux, *La condition humaine*, para a revista independente *Das Neues Tage-Buch*. Do FZ, ele recebeu apenas uma pequena indenização. Como judeu emigrado, ele e sua esposa Lili passaram por enormes dificuldades, sobrevivendo em quartos de hotel, e ele colaborava ocasionalmente em jornais franceses e suíços, tais como *Basler National-Zeitung*, *Neue Zürcher Zeitung*, *Revue du Cinema*, *Mercure de France*, *La vie Intellectuelle* e *Figaro*, mas nada que lhe permitisse tranquilizar-se financeiramente. Como não escrevia em francês, não se inseriu profissionalmente no jornalismo parisiense, e não são poucos os relatos, nas trocas de cartas com amigos, que reforçam como os oito anos no exílio parisiense foram os mais dolorosos de sua vida.

Muitas foram as tentativas de Kracauer de garantir seu sustento, a exemplo dos esforços que fez para que seu romance *Georg*, finalizado em outubro de 1934, obtivesse alguma chance de publicação entre editoras alemãs e estrangeiras. Todas negaram seu manuscrito. Após finalizar seu romance, imediatamente iniciou a escrita de *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (1937), seu novo livro escrito sob grande pressão de tempo e que exigiu enorme pesquisa, permitindo-lhe escrever sobre a metrópole francesa à semelhança do Baudelaire benjaminiano. Como pontua Enzo Traverso, não seria absurdo afirmar que a obra é uma metáfora do exílio⁴⁷⁹. Ele teria sido bem-sucedido na publicação desta "biografia social", tanto em língua francesa (pela editora *Grasset*) quanto alemã (pela editora *Allert de Lange*). As vendas, contudo, não foram boas. Como não podia esperar que a sorte batesse em sua porta, propôs em 1937 um texto sobre *Massa e Propaganda* para o IPS, com apoio de Adorno. Como já mencionado nesta tese, o *exposé* foi fruto de uma série de mal-entendidos, intervenções e cortes editoriais julgados inaceitáveis, e por decisão de Kracauer acabou não sendo publicado.

Recorria a todos os seus contatos, como faria qualquer pessoa em situação de extrema necessidade, em busca de trabalho, de uma oportunidade, ou empréstimo. Sua condição

⁴⁷⁹ TRAVERSO, Enzo. Bajo el signo de la Extraterritorialidad. Kracauer y la Modernidad Judía. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (orgs.). **Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Gorla, 2010, p. 48.

apresenta um dos lados mais terríveis de uma expatriação involuntária: a de um homem já maduro, recém-chegado em Paris com quarenta e quatro anos, sem apoio legal e sem alternativa, vivendo em circunstâncias árduas e extremadas, adaptando-se a uma língua estrangeira, lidando com esperas intermináveis para adquirir uma autorização de residência, constantemente adulando colegas ou humilhando-se para conseguir subsídio para si e sua companheira. Numa das inúmeras investidas, obteve uma bolsa pelo *American Guild for German Cultural Freedom*, por intermédio de Thomas Mann⁴⁸⁰. Kracauer escreveria anos mais tarde ao seu amigo escritor: “É um alívio saber que você existe, parece-me que você é uma das potências protetoras que zelam pelo fato de que nem tudo simplesmente se esvai no vazio”⁴⁸¹.

Caligari só foi possível por meio de financiamento da *Film Library* do Museu de Arte Moderna de Nova York, fundada em 1935. Kracauer enviou um projeto para o MoMa ainda durante seu período na França, por aconselhamento de Max Horkheimer, que mencionou a recente cinemateca do MoMA e o encorajou a entrar em contato com a curadora do museu, Íris Barry. Havia o desejo de pesquisar a interligação dos aspectos sociais da Alemanha e o cinema, de forma que fosse utilizado o rico acervo cinematográfico e bibliográfico do museu⁴⁸². Veremos como a proposta do livro fazia parte de um contexto extremamente delineado, com intuítos claros de culpabilização alemã. O então diretor da cinemateca, John E. Abbot, aprovou a proposta kracaueriana, (“cujos documentos incluem seu *Ideenskizze zu meinem Buch über den Film*, com menções às críticas escritas durante a década de 1920)⁴⁸³, e ofereceu-lhe um cargo de “assistente de pesquisa especial”. A proposta garantiu a subsistência inicial e documentação necessária para imigração do casal Kracauer, que partiu em 1940 da França, país ocupado em fevereiro de 1941 pelos nazistas.

A princípio, o estudo realizado não foi *Caligari*, mas o folheto *Propaganda and the Nazi War Film*, anexado como parte do livro. Posteriormente, ele conseguiria outro cargo de pesquisa na mesma *Film Library*, graças à mediação do historiador da arte Meyer Schapiro. O financiamento para a projeto e o cargo de pesquisador, porém, não seriam de longo prazo, o que o fez buscar incessantemente por alternativas. Ao mesmo tempo, ele teve que suportar o

⁴⁸⁰ TRAVERSO, Enzo. **Siegfried Kracauer**. Itinerario de um intelectual nómada. Trad. Anna Montero Bosch. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1998. p. 157.

⁴⁸¹ Ausstellungseröffnung ›Thomas Mann in Amerika. **DLA Marbach**. Disponível em: <https://www.dla-marbach.de/presse/presse-details/news/pm-71-2018/>. Acesso em: 11 nov. 2023.

⁴⁸² BIEBL, Sabine. Kracauer, Siegfried (2004). **Polunbi**. Disponível em: <http://www.polunbi.de/pers/kracauer-01.html#> Acesso em: 11 mar. 2023.

⁴⁸³ QUARESMA, Leonardo. Introduction to the 2004 edition: Rereading Kracauer. In: KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019. p. xix.

desespero pela sua mãe e tia que tinham ficado em Frankfurt, não medindo esforços para que elas pudessem fugir para a França⁴⁸⁴. Para que o casal Kracauer pudesse chegar nos Estados Unidos, uma verdadeira rede de amigos e conhecidos foi mobilizada para auxiliá-los, na esperança de que a imigração acontecesse o quanto antes. Várias dificuldades, porém, foram se apresentando, como cotas para imigrantes alemães que desejavam imigrar para os EUA, o alto custo com passagem e documentação e as burocracias para obter uma permissão de residência.

Foram meses de espera que viraram anos. Nesse ínterim, obtiveram permissão, em 1939, para morar em Marselha, mas seus vistos para os EUA chegariam após uma espera insuportável entre junho de 1939 e agosto de 1940. Seria um daqueles momentos humilhantes em que a vida se tornou dependente de um pedaço de papel. Em Marselha, talvez uma das raras alegrias para Kracauer, apesar da hostilidade e opressão dos tempos vividos, foi a oportunidade de conviver mais com seu amigo Benjamin, seu único contato pessoal do período. Em agosto de 1940, pouco antes da sua tentativa de escapar de tropas nazistas e seu suicídio na pequena cidade catalã de Portbou, Benjamin foi a Marselha e via os Kracauer quase todos os dias, enquanto Kracauer, por sua vez, debruçava-se nos rascunhos conhecidos como *Cadernos de Marselha*, contabilizados em três cadernos.

Lili e Siegfried Kracauer só conseguiriam imigrar para os EUA em 1941, e necessariamente precisaram partir de Lisboa, o único porto com saída livre. Tiveram que atravessar a Espanha fascista do general Francisco Franco, conhecida por sua repressão e controle com estrangeiros e pessoas apátridas, ficando sujeitos às autoridades locais para transpassar a fronteira. Esse trajeto só foi possível por conta de um passaporte provisório, carimbado 24 vezes antes de partirem para Nova York. Chegaram, finalmente, oito meses depois em solo estadunidense, no dia 25 de abril de 1941, sabendo que sem a ajuda incansável dos amigos que já se encontravam nos Estados Unidos, suas chances seriam pequenas. Em absoluto sentiu o sentimento de conciliação ou integridade em condições extremadas por meio de uma experiência comum que descreveu cerca de vinte anos antes no ensaio *Sobre a amizade*⁴⁸⁵.

Para um intelectual reconhecido como Kracauer, que chamava a atenção por seus textos críticos sobre filmes e cultura de uma forma geral, o exílio forçado lhe tirou desse lugar e o posicionou como um pária, um *outsider*, e sua profunda desconexão estaria agora

⁴⁸⁴ Apesar de todos os esforços, a mãe e a tia de Kracauer foram assassinadas após serem deportadas para o campo de concentração de *Theresienstadt*, em 1942.

⁴⁸⁵ KRACAUER, Siegfried. Über die Freundschaft [1917/18]. In: **Essays, Feuilletons, Rezensionen (1906–1923)**. Band. 5.1. Berlin: Suhrkamp, 2011. p. 29-59.

ressignificada a questões como trauma, cultura, identidade, deslocamento e pertencimento. Seu senso de marginalidade, mesmo em comparação com outros exilados "intelectuais de Weimar", sempre foi enfatizado por seu distúrbio de fala e outros traços incomuns. Para Jerry Zaslove, essa mudança representa uma transição do marxismo para o mundo da crítica cultural como experiência [*Erfahrung*], no qual a desterritorialização, como uma escrita de fronteira, está ligada à ideia de diáspora⁴⁸⁶. Em *História* (1969), livro inacabado publicado postumamente, Kracauer invoca a figura do estrangeiro [*Fremde*] de Simmel, e expõe aspectos de sua própria condição de exilado:

Estou pensando no exilado que, quando adulto, foi forçado a deixar seu país ou o deixou por vontade própria. Quando ele se estabelece em outro lugar, todas as lealdades, expectativas e aspirações que compõem uma parte tão grande desse ser são automaticamente cortadas de suas raízes. (...) De fato, ele deixou de 'pertencer'. Onde, então, ele vive? No quase vácuo da *extraterritorialidade*, a própria terra de ninguém (...) O verdadeiro modo de existência do exilado é o de um estrangeiro⁴⁸⁷.

Ele, que nunca se sentiu verdadeiramente em casa em lugar nenhum, fez de sua extraterritorialidade uma postura, uma atitude, uma marginalidade exposta, tal qual fizeram Ginster e por que não dizer, personagens como Charles Chaplin e Jacques Offenbach, dos quais conhecia bem. Certa vez, confessou ao amigo Benjamin, em carta de 24 de fevereiro de 1935, que “sempre foi um estrangeiro, permanentemente hostil a tudo o que poderia definir-se como a mentalidade alemã”⁴⁸⁸. Ainda que seu caráter extraterritorial significasse, entre outras coisas, um impasse de um intelectual demasiado independente em se perceber pertencente a movimentos coesos, partidos políticos ou grupos organizados, sua afirmação confirma a dificuldade de elucidar, ainda hoje, o que é ser judeu/alemão na Alemanha.

A fim de examinar a relação de Kracauer com o judaísmo, seu livro *História* nos propõe algumas pistas. Em certa altura, ele comenta do Judeu Errante, Ahasuerus, uma figura metafórica que o autor imaginou ter muitas faces, "cada uma refletindo um dos períodos que ele atravessou e todas elas se combinando em padrões sempre novos, enquanto tenta em sua peregrinação, incansavelmente, e em vão, reconstruir a partir dos tempos que o moldaram a vez em que ele foi condenado ou encarnado"⁴⁸⁹. Concentrando-se no conceito kracauriano de

⁴⁸⁶ ZASLOVE, Jerry. "The Reparation of Dead Souls"—Siegfried Kracauer's Archimedean Exile—The Prophetic Journey from Death to BILDUNG. In: KETTLER, David; LAUER, Gerhard (eds.). **Exile, science, and Bildung: The contested legacies of German émigré Intellectuals**. New York, Palgrave Macmillan, 2005.

⁴⁸⁷ KRACAUER, Siegfried. **History: The Last Things before the Last**. KRISTELLER, Paul Oskar (ed.). New York: Markus Wiener, 1995. p. 83-84. [grifo nosso]

⁴⁸⁸ KRACAUER *apud* TRAVERSO, Enzo. **Siegfried Kracauer**. Itinerario de um intelectual nómada. Trad. Anna Montero Bosch. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1998. p. 152.

⁴⁸⁹ KRACAUER, Siegfried. **History: The Last Things before the Last**. Ed. Paul Oskar Kristeller. New York: Markus Wiener, 1995. p. 157.

extraterritorialidade, no sentido de uma falta de centro, Martin Jay aponta que Ahasuerus parece retratar o próprio Kracauer como um "exilado judeu-alemão permanente"⁴⁹⁰ o que, em sentido amplo, parece tematizar o tempo cronológico e tempo histórico. Desde muito jovem, frequentando a escola da comunidade israelita, Kracauer acostumou-se a esses temas, principalmente porque foi criado por seu tio Isidor após a morte de seu pai, um respeitado historiador que constantemente reforçava a “experiência de comunidade” de que falava Kracauer, uma figura que teria uma inclinação positiva para reafirmar valores espirituais dos seus membros⁴⁹¹. Isidor chegou a compilar e publicar uma história dos judeus em Frankfurt, mencionada no romance semiautobiográfico de Kracauer, *Ginster* (1928).

A *Judengasse* de Frankfurt, o gueto judeu mais antigo da Europa localizado na cidade de Frankfurt am Main, de 1462 a 1796 foi um dos temas de pesquisa de Isidor, discutido em sua importante obra *Geschichte der Juden in Frankfurt am Main (1150-1824)*, relevante ainda hoje pela densidade com a qual aborda aspectos sociais, econômicos e culturais da vida dos judeus na cidade. No início do período moderno na Alemanha, a maior comunidade judaica vivia ali, uma cidade dentro da cidade [*eine Stadt in der Stadt*]⁴⁹², com portões que abriam durante o dia e se fechavam à noite, na qual seus habitantes falavam iídiche e liam textos sagrados em hebraico. Muitos rabinos importantes viviam no gueto, mas o rabino-chefe sempre era recrutado de outra região, justamente para propor uma visão “de fora”, tamanha era a relação de proximidade das famílias, o que poderia gerar desequilíbrios de poder caso uma destas famílias se sobressaísse. Havia bastante resistência do conselho de Frankfurt para expansão do gueto, o que gerava superpopulação e pobreza.

Após extinguirem o local, a *Judengasse* tornou-se um bairro pobre, e suas casas foram demolidas. A maior parte dos moradores remanescentes mudou-se para habitações próximas ao bairro *Ostend*. No lugar do gueto, a *Börnstraße* continuou servindo como ponto de concentração para grupos judeus, uma vez que as duas sinagogas da cidade, a liberal e a ortodoxa, ficavam nesta localidade. Após a Segunda Guerra Mundial, a *Börnstraße* tornou-se de difícil reconhecimento, mas sabe-se que os destroços da antiga *Judengasse* foram descobertos em 1987, durante a construção de um prédio administrativo. A questão virou disputa nacional e um longo debate público foi iniciado sobre o que deveria ser feito com os vestígios. A decisão foi a de integrar esta localidade ao *Museu Judengasse* (fig. 20), local

⁴⁹⁰ JAY, Martin. The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer. In: **Permanent Exiles: Essays on the Intellectual Migration from Germany to America**. New York: Columbia, 1985.

⁴⁹¹ KRACAUER, Siegfried. Aqueles que esperam. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 153-154.

⁴⁹² JANITSCHKE, Katja. Judengasse. 12 abril. 2023. **METAhub**. Disponível em: <https://metahubfrankfurt.de/jmf/locations/judengasse/>. Acesso em: 09 ago. 2023.

onde é possível aprender sobre a cultura e a tradição judaicas da região. Das 195 casas originais, restaram apenas cinco, sendo elas nomeadas *Warmes Bad*, *Steinernes Haus*, *Weißer Widder*, *Roter Widder* e *Sperber*.

Figura 20 - Museu *Judengasse* com os destroços do antigo gueto judeu



Fonte - *Jüdisches Museum Frankfurt*. Foto: *Norbert Miguletz*

Em se tratando de judeus, o termo “assimilação” é frequentemente utilizado para se referir ao indivíduo que admite um modo de ser no mundo compartilhando elementos da cultura e tradição da sociedade em que está inserido, ao ponto de negar ou se distanciar de suas próprias práticas culturais e religiosas, tornando-se indistinguível dos indivíduos desta sociedade não judaica. Preferimos muito mais o termo cunhado por Franz Rosenzweig, considerando que “em todas as épocas, juntamente com o fenômeno óbvio da assimilação, podemos notar a dissimilação que sempre a acompanha”⁴⁹³, uma referência ao contramovimento possível para judeus contemporâneos, isto é, uma manutenção da identidade e tradição judaica, ao mesmo tempo em que há abertura e envolvimento no mundo secular. O autor de *A estrela da redenção*, uma das maiores obras sobre filosofia judaica do século XX, escrita entre 1918-19 e publicada em 1921, foi também fundamental para pensar o ensino judaico para adultos durante o período weimariano, apesar de Kracauer achá-la confusa e idealista.

⁴⁹³ ROSENZWEIG *apud* SKOLNIK, Jonathan. **Jewish pasts, German fictions: history, memory, and minority culture in Germany, 1824-1955**. Stanford: Stanford University Press, 2014. p. 1.

É de sua fundação a *Freies Jüdisches Lehrhaus*, uma organização educacional que operava como uma espécie de laboratório cultural de uma geração judia que se interessava por “meios religiosos, laicos, correntes messiânicas, marxistas e sionistas, tendências conservadoras e experiências de vanguarda”⁴⁹⁴. O próprio Kracauer fazia parte e lecionava, e o propósito de ensinar cultura e tradição judaicas como componentes integrantes da vida cotidiana operava junto à ideia de dissimilação.

A dissimilação é uma resposta a uma visão convencional dos judeus alemães, que há muito tempo é definida em representações populares pelo termo polêmico assimilação. Para se integrar à sociedade alemã, seguindo a visão convencional, os judeus muitas vezes pagavam o preço de abandonar sua herança. A corrida dos judeus para entrar na vida cultural dominante na Alemanha foi uma "integração negativa", uma conformidade servil que foi desmascarada como uma trágica ilusão pelo antissemitismo e pelo Holocausto⁴⁹⁵.

Essa perspectiva possibilita criar dinâmicas de integração, em que não necessariamente permanecer (criticamente) próximo à cultura e tradição judaicas signifique o abandono do mundo secular. São inúmeros nomes de judeus que poderiam figurar sob esta ótica, já bastante adaptados e grandes defensores do ideal alemão de *Bildung* como uma condição permanente. Kracauer, como parte da renovação secular do messianismo judaico do seu tempo, fazia parte deste grupo de intelectuais *emigrés* judeus alemães que estava atento ao seu papel propositivo, a exemplo da sua sempre presente crítica da modernidade, na qual o cinema e a cultura fílmica são os maiores expoentes. Esse grupo defendia uma formação ampla, e prova disto está na cultura epistolar. Se, “na Alemanha, a troca acadêmica de cartas sobreviveu à tradição humanista dentro da estrutura de uma cultura burguesa das letras, silenciada após 1933”⁴⁹⁶, a expulsão e assassinato de judeus que priorizavam o ideal humanístico de educação foi ponto alto para identificar que este mesmo mundo burguês-humanista, de valorização do conhecimento, da razão, da consciência, da autonomia e da emancipação do sujeito, estava ruindo. Foi justamente a necessidade de comunicação no exílio entre eruditos, acadêmicos e cientistas judeus alemães que reavivou o hábito da correspondência.

Pesquisadores como Matthew Handelman argumentam que o senso de alteridade no pensamento de Kracauer se move no intervalo entre a "Germanidade" [*Deutschtum*] e a

⁴⁹⁴ TRAVERSO, Enzo. Bajo el signo de la Extraterritorialidad. Kracauer y la Modernidad Judía. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (orgs.). **Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Gorla, 2010. p. 38.

⁴⁹⁵ SKOLNIK, Jonathan. **Jewish pasts, German fictions: history, memory, and minority culture in Germany, 1824-1955**. Stanford: Stanford University Press, 2014. p. 2.

⁴⁹⁶ BREIDECKER, Volker. »Ferne Nähe« Kracauer, Panofsky und »the Warburg tradition«. In: KRACAUER, Siegfried. PANOFSKY, Erwin. **Briefwechsel 1941-1966**. Akademie Verlag, Berlin, 1996. p. 145.

"Judaicidade" [*Judentum*], por meio do que ele denomina dialética da alteridade: uma localização "intermediária", que aceita, nega ou intercambia tradições filosóficas e culturais e, em consequência, coloca-o "como um importante intelectual modernista alemão/judeu"⁴⁹⁷. O conceito de dissimilação de Rosenzweig, concebido como uma dialética da identidade, ou como fenômeno histórico, atribui o protagonismo ao sujeito que constrói sua autopercepção ao compartilhar determinados signos culturais com outros indivíduos ao seu redor, sendo essa herança cultural necessariamente judaica.

As conversas com o amigo Leo Löwenthal sobre religião são caminhos frutíferos para observar a relação de Kracauer com o judaísmo desde o início dos anos 1920. Quando estudava na Universidade de Heidelberg, Löwenthal já se via conectado a temas como humanismo judaico e sionismo, e se envolvia em grupos de estudantes com os mesmos interesses. Já Kracauer, como relata o próprio Löwenthal, interessou-se mais por temas "seculares", a partir do momento em que assumiu uma posição no FZ, o que não deixa de reforçar as constantes crises de identidade judaica individuais e coletivas, e que se tornariam ainda mais sensíveis durante o nacional-socialismo. Em 1921, ele escreveu ao amigo dizendo que acreditava na existência de um criador superior, e nós como criaturas não teríamos acesso aos segredos de sua criação. Por isso, a ele soava bastante incoerente projeções sobre o início e o fim do mundo, de modo que era fácil rejeitar a tradução da bíblia hebraica de Franz Rosenzweig e Martin Buber e suas tentativas modernas de linguagem, abordando "coisas de que eles não têm ideia, *au fond*"⁴⁹⁸.

Quando os tradutores buscaram uma abordagem prática e uma concretização filológica das quais a língua poderia ser suplantada pelo ritmo de fala, por exemplo, foi na tentativa de utilizar dos mesmos parâmetros sistemáticos e metódicos da teoria da tradução de Friedrich Schleiermacher, presente em *Sobre os Diferentes Métodos da Tradução*, publicado em 1813. O ensaio reflete que ao leitor deve ser proposta uma compreensão da obra que defenda o espírito da língua [*Geist der Sprache*]. Ao tradutor cabe a tarefa de, conhecendo profundamente a língua e a história da cultura, ultrapassar os limites do texto, traduzindo-o para língua materna.

Aos pensadores da época de Schleiermacher, tradução era também projeto político de afirmação da identidade alemã, se posicionando fortemente contra os modos franceses de

⁴⁹⁷ HANDELMAN, Matthew. The Dialectics of Otherness: Siegfried Kracauer's Figurations of the Jew, Judaism and Jewishness. *Yearbook for European Jewish Literature Studies*. ed. Karin Neuburger, Volume 2: Issue 1, 2015. p. 94.

⁴⁹⁸ Kracauer to Löwenthal in 16.12.1921. In: LÖWENTHAL, Leo. As I remember Friedel. *New German Critique*. No. 54, Special Issue on Siegfried Kracauer, Autumn, 1991. p. 8.

traduzir. Para os alemães, os franceses suprimiam a força vital dos textos estrangeiros ao retirar suas singularidades, embelezando-os. Estes pensadores, por sua vez, desejavam o contrário: que as particularidades dos textos fossem preservadas para que fosse possível engrandecer a própria cultura por meio do encontro com o diferente. Mesmo empenho fizeram poetas e prosadores na constituição de uma literatura nacional que valorizasse características identitárias. Nomeando o poeta fundamental para o pensamento alemão, Homero, “o pai da poesia”, o crítico, teólogo e filósofo alemão Johann Gottfried von Herder enfatiza como a proposta de tradução de suas duas obras deva continuar, igualmente, homérica para o povo alemão, no sentido de apresentar o poeta grego em profundidade:

Os franceses, orgulhosos demais de seu gosto nacional, arrastam tudo para ele, em vez de se adaptarem ao gosto de uma outra época [...]. Mas, por outro lado, nós, pobres alemães, ainda privados de público e de pátria, ainda livres da tirania de um gosto nacional, queremos ver essa época tal como ela é. E a melhor das traduções não pode conseguir isso com Homero se não lhe forem acrescentadas notas e explicações de um espírito crítico e elevado⁴⁹⁹.

Segundo Antoine Berman, havia na Alemanha dos românticos, país ainda não unificado política e economicamente, uma relação com a prática da tradução, desde a fundação e desenvolvimento do alemão literário, “o que permite compreender porque vai existir na Alemanha uma tradição da tradução para qual esta é criação, transmissão e expansão da língua, fundação de um *Sprachraum*, de um espaço linguístico próprio”⁵⁰⁰, e que seguirá em tentativas de ligação de teorias diversas de crítica, literatura e tradução aplicadas a uma teoria da Bíblia. É dessa forma que Buber e Rosenzweig trabalhariam sua *Verdeutschung* da Bíblia, atualizando-a às demandas do seu tempo.

Kracauer claramente desvalorizou o texto bíblico atualizado, observando que havia uma romantização da língua que tornava suas intenções reacionárias. Mesmo participando do círculo de Rosenzweig, ele não deixou de publicar no FZ uma das mais incisivas críticas à tradução da Bíblia já feitas até hoje, e que de tão impressionante dividiu os intelectuais judeus da época. As réplicas vão desde “a língua hebraica não pode ser germanizada”⁵⁰¹ à de que “a Bíblia requer *status* de verdade em todos os tempos”⁵⁰², não podendo ser tão insistentemente

⁴⁹⁹ HERDER *apud* BERMAN, Antoine. **A Prova do Estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.** Trad. Maria Emília Pereira Charut. Bauru, 2002. p. 76.

⁵⁰⁰ *Ibidem.*, p. 54.

⁵⁰¹ KRACAUER, Siegfried. A bíblia em Alemão. In: **O ornamento da massa.** Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 207.

⁵⁰² *Idem.*, p. 208.

renovada e reduzida ao leitor contemporâneo. Desse modo, para Kracauer, há um gesto linguístico com clara intenção étnica que se distancia da verdade da escritura bíblica.

Kracauer gerou um enorme mal-estar e perdeu amigos, mas Löwenthal, Benjamin e Adorno permaneceram ao seu lado. Tornou-se seu costume publicar críticas corrosivas. Ele era um “verdadeiro irritante” para os colegas e conhecidos que pertenciam ao seu círculo pessoal, talvez porque ele mesmo gostava de ser reconhecido como uma “*gadfly*”⁵⁰³, alguém que insistentemente provocava os outros mediante críticas, às quais nunca eram deliberadas ou condescendentes. Justamente por consideração a algo ou alguém que colocou sua relação em crise, ele não tinha qualquer interesse de que seu teor crítico chegasse a uma conclusão definitiva, preferia ser visto como um grande provocador. De outro modo, Kracauer era “indiferente tanto à grandeza épica quanto à fatalidade trágica”⁵⁰⁴, e essa postura nos parece definir bem seu gesto crítico de toda uma vida. Quem sobreviveu aos seus comentários infalíveis, como foi o caso de Ernst Bloch, ex-vítima kracaueriana por conta de seu *Thomas Münzer: teólogo da revolução*, posteriormente conheceu suas outras facetas, a exemplo da mediação feita por Kracauer para que ele e Benjamin virassem colaboradores frequentes do suplemento cultural do FZ. condicionado pelo seu pensamento secular, Kracauer também foi bem-sucedido ao argumentar com Löwenthal, em carta de 12 de abril de 1924, sobre a necessidade de se manter firme diante de posturas românticas e irreais ao lidarem com posturas religiosas especulativas, positivas e idealistas:

Temos que permanecer secretos, quietistas, inativos, um espinho ao lado dos outros, preferindo levá-los (conosco) ao desespero em vez de lhes dar esperança - essa me parece ser a única postura possível. Se quisermos mais, isso significa, literalmente, permitir que nos queimemos; mas como podemos fazer isso sem um compromisso com um Absoluto?⁵⁰⁵

“Talvez a única atitude que ainda reste é a da espera”⁵⁰⁶, escreveu Kracauer ao tensionar os entusiastas messiânicos e os cétricos. E ainda que ele raramente tenha se ocupado de temas judaicos, tais atravessamentos contribuíram para aumentar sua sensibilidade. Antes de tomar partido, ele espera, como um representante do grupo que vê na autopreservação um “estar-aberto hesitante”, sempre com vistas críticas de quem está distante de uma comunhão

⁵⁰³ LÖWENTHAL, Leo. As I remember Friedel. *New German Critique*. No. 54, Special Issue on Siegfried Kracauer, Autumn, 1991, p. 10.

⁵⁰⁴ VEDDA, Miguel. *Siegfried Kracauer, or, The Allegories of Improvisation*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021, p. 17.

⁵⁰⁵ Kracauer to Löwenthal in 12.04.1924. In: LÖWENTHAL, Leo. As I remember Friedel. *New German Critique*. No. 54, Special Issue on Siegfried Kracauer, Autumn, 1991. p. 9.

⁵⁰⁶ KRACAUER, Siegfried. Aqueles que esperam. In: *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 158.

de fé, mas experiencia o mundo da realidade. Diferentemente de Löwenthal, que não se afastou da cultura judaica, Kracauer raramente se via como parte da comunidade, e a biografia de Jacques Offenbach, por exemplo, escrita durante o exílio francês, é também um marcador de como o autor percebia a origem judaica do seu personagem como uma não-prioridade.

A inadequação presente em várias passagens de sua biografia, seu desinteresse com o judaísmo, a hostilidade com que tratava seus contemporâneos, sua posição social de classe média baixa e marginalizada, porém de constante diálogo com a burguesia judaica de Frankfurt que o lia diariamente no FZ, certamente contribuíram para tornar sua relação com o judaísmo extremamente complexa, ou em outras palavras, sua posição extraterritorial não deve ser lida fora dessa miscelânea. Seu discernimento, como a de outros intelectuais de sua época, torna imperativo refletir cuidadosamente sobre a vivência judaica na modernidade alemã⁵⁰⁷. Consoante com Hansen, em especial o seu conceito de história, seus escritos sobre cinema e cultura de massa possuem uma urgência apocalíptica que vê na modernidade a aceleração de um processo de desintegração do mundo [*Weltzerfall*]⁵⁰⁸.

O nome de Kracauer, desse modo, tornou-se conhecido menos por contribuições teológicas do que por contribuições sobre cinema e cultura, ele que era um dos grandes expoentes da *Kritik* alemã. Seus anos no exílio ocuparam um papel central nas dinâmicas de pertencimento/exclusão dos judeus e da sociedade não judaica na era do nacionalismo europeu. Ser um extraterritorial, ou nas palavras de Benjamin, um “marginal” [*Außenseiter*], ganhou novos contornos durante seu período na França, como já referido, os anos mais cruéis de sua vida. De acordo com Traverso, foi exatamente “sua qualidade de ‘judeu não judeu’, de intelectual ao mesmo tempo alemão, europeu, norte-americano, exilado, em suma, de *Außenseiter*”⁵⁰⁹ que o possibilitou fazer uma leitura muito própria da modernidade judia, uma orientação que leva em conta a junção religião e política pela vertente marxista, já que sua “judeidade é a de um intelectual de esquerda”⁵¹⁰.

No caso de Kracauer, seus livros escritos em língua inglesa *Caligari* (1947) e *Teoria do filme* (1960) o estabeleceram como importante teórico do cinema, um trabalho de peso intencionalmente acadêmico e distante da liberdade ensaística dos seus escritos dos anos

⁵⁰⁷ HANDELMAN, Matthew. The Dialectics of Otherness: Siegfried Kracauer’s Figurations of the Jew, Judaism and Jewishness. *Yearbook for European Jewish Literature Studies*, ed. Karin Neuburger, v. 2: Issue 1, 2015. p. 92-93.

⁵⁰⁸ HANSEN, Miriam. Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1965. p. xii.

⁵⁰⁹ TRAVERSO, Enzo. Bajo el signo de la Extraterritorialidad. Kracauer y la Modernidad Judía. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (orgs.). **Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Gorla, 2010, p. 34.

⁵¹⁰ *Ibidem.*, p. 44.

1920. Há uma tendência à generalização e ao reducionismo que merece ser analisada à luz de um trabalho encomendado com estrutura e interesse específicos, no qual foi-lhe esperado certo terreno de demonstração e controle para a cultura, na era da valorização de uma abordagem empirista nas ciências sociais. Adorno escreveu em 1965 que “Kracauer está numa posição ambivalente perante o empirismo sociológico. De um lado, simpatiza com ele, (...) de outro, segundo o critério de sua representação da experiência, tem expressas restrições ao método preso a minúcias, quantificador”⁵¹¹.

Adorno, em posição diferente do amigo, parece desconsiderar ou se esquecer da “angústia institucional” que sentia Kracauer, alguém que precisou se adaptar a certas condicionantes bastante distintas às quais estava acostumado na Alemanha, a fim de garantir seu sustento no exterior. Mesmo que tenha encontrado trabalhos pontuais, a exemplo de publicações na *Harper's*, *Public Opinion Quarterly*, *Theater Arts*, *Partisan Review* e o prestigioso *Commentary*, os Estados Unidos de Kracauer não propuseram o melhor ambiente para que ele pudesse seguir trabalhando com jornalismo independente. Tais práticas levaram-no a aceitar atividades diversas e projetos de pesquisa protocolares, o que ajuda a explicar sua mudança epistemológica de crítico e ensaísta para teórico do cinema nos moldes rígidos que muitos leitores o percebem. *Caligari* é sintomático desse momento, para utilizar termo psicanalítico que ele mesmo utiliza na obra. A necessidade de adaptação asfixiou sua dimensão de observador fugaz dos fenômenos, da pluralidade e da independência dos sujeitos e objetos, tornando-o, à revelia, um analista que agora os sufoca em quadros esquemáticos. Seu último livro, *História*, tenta lidar com uma série de contradições anteriores, e estudiosos mencionam que a obra não deixa de ser uma espécie de resposta ao ensaio de Adorno, diante da acusação de Kracauer não mais sustentar uma crítica negativa do *status quo*⁵¹².

Problemáticas de natureza metodológica, nesse sentido, geraram o rompimento, nos anos 1940, entre Adorno, que não abdicava da dialética nos processos de mediação, e Lazarsfeld, com postura mais funcionalista⁵¹³. Como as investigações dos teóricos críticos se voltavam para uma gama bastante ampla de interesses, como polímatas que eram, suas escolhas investigativas frente à rigidez metodológica das ciências sociais eram vistas com maus olhos. Em outras palavras, pontos de vista divergentes e desacordos do marxismo hegeliano dos frankfurtianos e do socialismo pragmático dos nova-iorquinos eram

⁵¹¹ ADORNO, Theodor. **O curioso realista**. Novos Estudos Cebrap. v. 28, No. 85., nov. 2009. p. 14.

⁵¹² PETRO, Patrice. Kracauer’s epistemological Shift. **New German Critique**. Special Issue on Siegfried Kracauer. Fall, 1991. N. 54, p. 134.

⁵¹³ CARONE, Iray. **Adorno em Nova York**. Rio de Janeiro: Alameda, 2021.

frequentes. É somente a partir dos anos 1970 que novos pesquisadores voltariam a conduzir pesquisas conciliando teoria crítica e pesquisa empírica⁵¹⁴.

De acordo com Löwenthal, quando Friedel (Kracauer) escreveu, no final da década de 1960, o ensaio *On the Relation of Analysis to the Situational Factors in Case Studies*, ele se posicionou contra as orientações contemporâneas da ciência social empírica. Kracauer ofereceu um panorama de como ele mesmo trabalhava metodologicamente o corpo social, que considera os processos subjetivos por trás de cada tomada de decisão. Ele intenta construir um contexto específico a fim de evitar generalizações: “observe que você não faz pesquisas em um vácuo, mas em um contexto político e cultural concreto”⁵¹⁵. Kracauer era menos filósofo abstrato do que um sociólogo crítico da cultura, e essa postura ele tentou manter durante seus anos como pesquisador. Por isso que três décadas antes, em 1930, a mesma preocupação com os estratos baixos da classe média orientou seu estudo sobre os trabalhadores de colarinho branco, quando soube derivar categorias abstratas concretamente na forma de entrevistas e estatísticas governamentais, utilizando passagens por ora descritivas, por ora expositivas, por ora argumentativas.

Compreender as implicações da linguagem, ou especificamente, compreender as dificuldades advindas em suplantando pensamento abstrato por um novo código linguístico, foi um dos aspectos primários mais rapidamente identificados tanto pelos membros do ciclo horkheimeriano quanto por outros *emigrés* alemães em solo estadunidense. A escrita em língua alemã, em um momento em que as discussões eram feitas em inglês, reforçava como o idioma não podia ser facilmente desvinculado a um tipo de pensamento crítico imanente. De acordo com Thomas Wheatland, os anos de produção da *Zeitschrift für Sozialforschung*, por insistir nos temas e tópicos centrais do campo da teoria social, seguiu sendo publicada em língua alemã, tanto por evidenciar de forma autêntica as ideias filosóficas dos seus participantes, quanto por se entrelaçar profundamente com a crítica imanente, inspirada nos métodos kantianos e hegelianos, ao mesmo tempo em que adota o estilo e a linguagem característicos do idealismo clássico alemão⁵¹⁶. Novamente no ensaio *O curioso realista*, Adorno comenta algo parecido sobre o processo de escrita de seu amigo Kracauer: “Pena que Kracauer, em seus anos de maturidade, sob o constrangimento de escrever em inglês, sem

⁵¹⁴ MORROW, Raymond. **Critical Theory and Methodology**. 3 v. Contemporary Social Theory. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc., 1994.

⁵¹⁵ LÖWENTHAL, Leo. As I remember Friedel. **New German Critique**. No. 54, Special Issue on Siegfried Kracauer, Autumn, 1991. p. 13.

⁵¹⁶ WHEATLAND, Thomas. **The Frankfurt School in Exile**. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2009. p. 65.

dúvida, também por indignação contra o acontecido, tenha praticado uma ascese de sua própria arte da linguagem, que é indissociável do alemão”⁵¹⁷.

Há discordâncias dessa acusação, como é o caso de Horkheimer, que declaradamente elogiou Kracauer por manter “seu estilo antigo, sóbrio como também carregado de alusões, que suporta muito melhor a transferência para o inglês do que o de Teddie (Adorno) ou meu próprio modo de expressão”⁵¹⁸, ou de Schapiro, de quem recebeu reconhecimento referente a sua escrita suave e fluida em *Caligari*. O autor sentia-se feliz por ter escrito *Caligari* originalmente em inglês, língua à qual estava se dedicando já no exílio francês. A relação kracaueriana positiva com os Estados Unidos, especificamente com Nova York, começaria a ser traçada pelo idioma, seguida pela adaptação a outros aspectos da cultura. Pouco depois de embarcar no navio a vapor *Nyassa* em Lisboa rumo aos Estados Unidos, no dia 15 de abril de 1941, ele havia publicado uma crítica curta referente à animação *Dumbo*, com produção da Walt Disney Productions.

Conforme já analisamos em outra oportunidade, data deste período um dos primeiros ensaios de Kracauer em língua inglesa, intitulado *Why France liked our films* (1942), publicado na revista mais antiga sobre cinema dos Estados Unidos, a *National Board of Review Magazine*. O ensaio reforça uma série de exageros e clichês advindos das primeiras impressões de um imigrante recém-chegado aos Estados Unidos⁵¹⁹. Ele mesmo reconhece que “o recém-chegado se estabelece nos Estados Unidos e logo, os contatos com os costumes deste país são íntimos demais para permitir reflexões desapaixonadas sobre a vida estadunidense. Toda a perspectiva muda”⁵²⁰. Apesar da vida nas margens, do estranhamento e deslocamento que sentia, poucos intelectuais puderam “transformar sua própria marginalidade em um bem positivo da mesma forma que ele (Kracauer) fez”⁵²¹. Ele não mais voltaria a morar na Alemanha, diferentemente de Adorno ou Bloch, que retornaram após o fim da guerra. Porém, desde o final da década de 1950, fez visitas ao país que um dia foi sua *Heimat*. É nítido que seu relacionamento com sua terra natal ficou dividido após a Shoah, e as marcas

⁵¹⁷ ADORNO, Theodor. O curioso realista. *Novos Estudos Cebrap*. v. 28, n. 85., nov. 2009. p. 16.

⁵¹⁸ Sabemos desse comentário positivo de Horkheimer sobre o estilo de Kracauer em inglês pela versão alemã das cartas entre Adorno e Kracauer. Cf. ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. *Briefwechsel 1923-1966*. “Der Riß der Welt geht auch durch mich”. Wolfgang Schopf (Hg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. p. 433.

⁵¹⁹ FRAZÃO, Jéssica; MACHADO JR, Rubens. “No longer a European observer”: Exílio, cinema e crítica cultural na escrita jornalística de Siegfried Kracauer. *Pauta Geral - Estudos em Jornalismo*. Ponta Grossa, v. 7, 2020.

⁵²⁰ KRACAUER, Siegfried. *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. VONMOLTKE, Johannes; RAWSON, Kristy (eds.). California: University of California Press, 2012. p. 39. [online resource]

⁵²¹ JAY, Martin. The extraterritorial life of Siegfried Kracauer. In: *Permanent Exiles*. Essays on the intellectual migration from Germany to America. Nova York: Columbia University Press, 1986. p. 153.

do genocídio permaneceriam ecoando na sua trajetória intelectual. Como veremos a seguir, Kracauer se esforçou em tornar a língua inglesa familiar, escrevendo, desde então, todos seus esboços, livros, diários e notas neste idioma, com exceção das correspondências para seus companheiros alemães. Apesar disso, nunca deixou de lidar com a natureza extraterritorial da sua própria vida.

4.2 *Caligari* e os espaços de memória

Em dezembro de 2022, durante o doutorado sanduiche, fazia parte do plano de estudos dedicar tempo para visitas ao *Kracauer Archive*, em *Marbach am Neckar*, um arquivo dentro de uma das mais importantes instituições literárias do mundo, o DLA (*Deutsches Literaturarchiv Marbach*), que recebe visitantes e pesquisadores mediante agendamento. Segundo o próprio site do DLA, seu trabalho consiste em adquirir, coletar e catalogar documentos, imagens e objetos exclusivos relacionados à literatura em língua alemã e à história das ideias, do século XVIII aos dias atuais. Hoje, a coleção de manuscritos conta com mais de 1.400 doações. Kracauer, junto com Gottfried Benn, Alfred Döblin, Hermann Hesse, Ricarda Huch, Ernst Jünger, Erich Kästner, Franz Kafka, Elisabeth Langgässer e Carl Zuckmayer representam o período expressionista e a literatura das décadas de 1920 a 1940.

Desde 2013, estão reunidos os espólios do exílio daqueles que viveram em prisões, campos de concentração ou na clandestinidade e que partiram para o exílio como única solução possível para sobreviver. Sob o nome de Arquivo Helen e Kurt Wolff, fazem parte dessa configuração, além de Kracauer, Jean Améry, Hannah Arendt, Shalom Ben-Chorin, Hermann Broch, Alfred Döblin, Hilde Domin, Norbert Elias, Samuel Fischer, Manfred George, Yvan Goll, Willy Haas, Mascha Kaléko, Raymond Klibansky, Werner Kraft, Else Lasker-Schüler, Heinrich Mann, Joseph Roth, Nelly Sachs, René Schickele, Carl e Thea Sternheim, Margarete Susman, Kurt Tucholsky, Kurt Wolff, Karl Wolfskehl, Carl Zuckmayer e Stefan Zweig. Desse modo, o DLA tornou-se conhecido, desde a fundação em 1955, como um importante catalizador de material sobre exilados, zelando pela coleção mais importante do mundo no campo da literatura do exílio.

Na ocasião, buscamos por documentos não digitalizados que pudessem, de algum modo, contribuir com a continuidade do trabalho intelectual de Kracauer, da crítica à teoria do cinema, argumento principal desta tese. Ao autor são direcionadas 69 caixas com material de todo tipo, como uma extensa coleção de cartas, resenhas e críticas de filmes, fotografias, ensaios, artigos, coleção de notas, recortes de jornais, excertos, escritos de viagens, agenda de

endereços, diários, atas e outros registros, declarações de colóquios e conferências, documentos sobre o exílio na França e nos Estados Unidos, sua participação no Seminário Universitário sobre os Problemas de Interpretação, entre outros. Uma das pastas com documentação mais instigante foi justamente aquela dedicada ao livro *Caligari*, que continha uma coleção de críticas e recortes de jornais em inglês e em alemão sobre a recepção da obra, recolhidos ao longo dos anos pelo próprio Kracauer. Em alguns excertos, é possível observar pequenos traçados à caneta em forma de marginalia.

Um arquivo, assim como um museu, um cemitério, um santuário, vê na acumulação um sentido de identificar traços significativos que remetam a uma outra época. A valorização da trajetória de um indivíduo por meio da preservação de sua memória nos levou a considerar o *Kracauer Archive* como um lugar imprescindível. Longe do elogio apologético, o que se buscou foi conhecer e selecionar informações que auxiliassem nossa pesquisa, principalmente vestígios das experiências vividas por ele que estão ligadas a sua forma de conceber a crítica e a teoria cinematográficas como marcadores fundamentais da cultura e da realidade social. Salvar fragmentos da memória é importante principalmente diante de uma sociedade que tende a valorizar apenas sujeitos idênticos e exitosos, participantes da história tradicional (ou dos vencedores), dos quais as narrativas históricas dominantes se ocupam. É necessário um esforço consciente dos marginalizados e minorias para que se construam outros espaços de memória:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso que a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. (...) E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los, eles não se tornariam lugares de memória⁵²².

Partimos de tais considerações para adentrar à pesquisa arquivística voltada ao período pós-exílio de Kracauer, a fim de compreender os caminhos de elaboração de suas duas obras sobre cinema. Seu arquivo pessoal permitiu, dentre outras percepções, conhecer a organização feita dos seus registros produzidos em vida, e que remetem a um emaranhado de personagens, textos, ideias, temas, instituições e atividades com os quais se relacionou, localizados

⁵²² NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto história. **História & cultura**. São Paulo, dez. n. 10, 1993. p. 13.

temporal e espacialmente. Sua rica teia de relações merece ser tangenciada dentro da tradição de que Kracauer se formou, que valoriza a livre circulação de ideias, a troca e o embate como ação consciente do espírito para emancipação da *Bildung*. Possuía uma rede de amigos intelectuais que muitos julgariam invejável. “O que faltou a Kracauer em termos de "apoio" acadêmico devido à falta de vínculos institucionais durante longos períodos de sua vida, ele substituiu por uma correspondência vasta e intensa com outros acadêmicos das mais diversas áreas do conhecimento”⁵²³.

À primeira vista, as chamadas coleções de materiais de Kracauer [*Kracauers Materialsammlungen*] revelam algo interessante sobre seu espólio, que tem como objetivo tornar mais acessíveis as fontes e literatura sobre o autor. A bibliografia abrange a literatura primária e secundária, desde a primeira publicação de Kracauer em 1906 até 1971, ano da morte de Elisabeth Kracauer. Ele sempre registrou o ordinário de sua vida de maneira sistematizada, portanto anotava, no diário, as cartas e presentes que recebia e enviava, situações como seu novo corte de cabelo, suas listas de leitura etc. A quantidade absurda de cartas que escreveu durante sua vida, em muito favorecida pela sua agilidade, agudeza, alusão literária refinada e inteligência linguística, revelam um escritor prolífico que valorizava manter contato com seus amigos e conhecidos, mas mais do que isso, transmitia um tipo de conhecimento que foi sendo construído com a livre troca de ideias, ao mesmo tempo que demarcava sua diferença em relação aos amigos, muitos dos quais com posição institucional segura.

Do seu modo, precisou expor suas fragilidades e utilizar a forma epistolar como um caminho possível para que fossem estabelecidas possibilidades de subsistência e continuidade da vida, de modo que sua escrita pessoal não era leve, mas carregada das dores de um intelectual que, por reiteradas vezes, precisou agradecer nomes, entrar em acordos e aceitar concessões para que pudessem financiá-lo. Quando Kracauer fez sessenta anos, foi também por carta que Adorno reforçou um dos seus maiores desejos ao amigo: “a provisão de uma base financeira compatível com a dignidade humana, sem que a ansiedade sobre ‘o que acontecerá a seguir’ paire por trás dela”⁵²⁴. Kracauer viveu quase que exclusivamente de honorários, financiamentos, subsídios de organizações para emigrantes, bolsas e trabalhos de pesquisa de curto prazo, desde que foi demitido do FZ. Havia uma esperança delicada nas palavras de Adorno, que escreveu algo sobre a concretização vindoura de tudo o que o amigo

⁵²³ BREIDECKER, Volker. Vorwort. In: KRACAUER, Siegfried. PANOFSKY, Erwin. **Briefwechsel 1941-1966**. Volker Breidecker (Hrsg.). Akademie Verlag, Berlin, 1996. p.VII.

⁵²⁴ Adorno to Kracauer [no address] 7.2.1949. In: ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. **Correspondence 1923-1966**. Cambridge: Polity, 2020. p. 301.

desejava intelectualmente. Para isso, era preciso esperar o tempo das coisas, algo que Kracauer sempre respeitou, numa crença de que “ausência de qualquer coisa forçada (...) e a capacidade de confiar na experiência sem qualquer pressão precipitada para terminar algo”⁵²⁵ fosse ainda o caminho da idade que se iniciava.

Certamente, também sua correspondência expressava ímpeto e interesse incisivos nas pessoas e suas pesquisas, como é o caso da primeira vez que Kracauer escreveu para Ervin Panofsky. Ele teve conhecimento do ensaio de Panofsky sobre teoria do cinema nomeado *Style and medium in motion pictures*⁵²⁶, cuja proximidade de ideias o fez desejar algo parecido para seu livro sobre cinema, e desse modo, ansiosamente foi buscar contato com o professor. Apresentou-se, portanto, e perguntou se poderiam se encontrar, mencionando que havia chegado em Nova York não fazia sequer um mês, e que estava animado para escrever um livro sobre filmes, fruto de décadas de trabalho nesse campo⁵²⁷. Falar sobre filmes estabeleceu o início de uma amizade que duraria até a morte de Kracauer, em 1966. Durante o exílio estadunidense, Kracauer o conheceu quando o historiador da arte já estava estabelecido no *Instituto de Estudos Avançados* de Princeton.

A análise de suas correspondências e outros materiais que tratam dos pormenores de sua própria existência descrevem fragmentos extremamente pessoais ao mesmo tempo que condições sociais, políticas e econômicas de toda uma geração que atuou em ideias decisivas no campo artístico e social. É especialmente significativo as carteiras de documentos [*Document Wallets*] em envelopes etiquetados, em que textos são ordenados por data, às vezes com inserção de comentários e correções em marginalia, que trazem o tom e o ritmo do seu pensar. Como falam do mundo ensaisticamente, seus esboços e fragmentos têm caráter provisório, experimental, são processos de elaboração criativa que levam à construção do pensamento sistemático, salvaguardam sua memória e direcionam sua criação para o que “ainda está por vir”. Ali, ele sistematicamente reuniu suas impressões colhidas em livros, folhetos, recortes de jornais, manuscritos e outros fragmentos acerca de temas como

⁵²⁵ Adorno to Kracauer [no address] 7.2.1949. In: ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. **Correspondence 1923-1966**. Cambridge: Polity, 2020. p. 301.

⁵²⁶ O ensaio se dedica à relação entre as propriedades técnicas do meio cinematográfico e suas qualidades expressivas. Originalmente foi apresentado como uma palestra informal em 1934 para estudantes da Universidade de Princeton que se viam no processo de criar o arquivo de filmes do Museu de Arte Moderna de Nova York, do qual Kracauer trabalharia anos depois como pesquisador e que se tornaria um dos maiores do seu tipo no mundo. Panofsky se preocupa em diferenciar o cinema das outras artes “pela exploração das possibilidades únicas e específicas do novo meio”, um interesse compartilhado por Kracauer que certamente o encantou. A relação mais direta entre a teoria filmica apresentada neste ensaio e o livro *Teoria do filme* será trabalhada no capítulo seguinte. Cf. PANOFSKY, Erwin. *Style and Medium in Motion Pictures*. In: **Critique: A Review of Contemporary Art**. 3: 5-28, 1947.

⁵²⁷ Kracauer an Panofsky [New York] 14.5.1941. In: KRACAUER, Siegfried. PANOFSKY, Erwin. **Briefwechsel 1941-1966**. Volker Breidecker (Hrsg.). Akademie Verlag, Berlin, 1996. p. 3.

Sociologia, mas também sobre pessoas específicas, diante do seu interesse genuíno e de longa data em Charlie Chaplin, Hans Robert Jauss e Theodor W. Adorno.

Figura 21 - Carteira de documentos sobre Teddie



Fonte - (DLA Marbach)

Kracauer descrevia a cidade como ninguém, principalmente Berlim, como se estivesse desarmada. Sabia que a escrita fazia pulsar a metrópole diante dos seus olhos, e dos fenômenos efêmeros que constituem a superfície da existência tirava inspiração para “sua análise sociologicamente minuciosa do público que quer, a qualquer custo, evadir-se, dispersar-se na fuga pelas imagens – fugindo da revolução e da morte”⁵²⁸. Os temas que mais preocupavam Kracauer podem ser facilmente percebidos em seu arquivo, que já continha uma organização interna própria daquilo que julgava importante, um tipo de ambiente precisamente organizado. Na pasta intitulada *Teddie: Music*, um texto de 14 páginas datilografado por Adorno em referência a um “artigo sobre o conceito de sociedade”⁵²⁹, Kracauer anotou na primeira página a data exata em que havia recebido o texto pelo correio: 20 de janeiro de 1966. É, sem dúvida, um material rico que fornece a recepção kracaueriana de variados tópicos, desde os temas que lhe interessavam até dedicatórias e anotações que

⁵²⁸ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. O asilo para os sem-teto e a construção da “falsa consciência” – segundo Siegfried Kracauer. *Verinotio*. n. 14, Ano VIII, jan., 2012. p. 62.

⁵²⁹ Adorno to Kracauer [Frankfurt am Main] 21.12.1965. In: ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. *Correspondence 1923-1966*. Cambridge: Polity, 2020. p. 484.

complementam as inúmeras correspondências que escreveu em vida, conforme exemplo que acabamos de ler.

A fisionomia dos seus escritos revela como ele “desenvolveu a escrita de anotações no café como uma estratégia de sobrevivência mental”⁵³⁰, o que nos faz imaginar a relação de tal atividade junto aos encontros que tinha com Löwenthal e outros amigos desde a época do café Westend, em Frankfurt, ou os vários outros cafés que frequentava na *Kurfürstendamm*, uma das mais famosas avenidas de Berlim. Kracauer conhecia a área da *Kudamm* muito bem. Além de morar na região (fig. 22 e 23), quando se mudou para um apartamento na *Sybelstrasse 35*, ao assumir uma posição no escritório editorial do FZ, em abril de 1930, ele fazia referências a cafeterias, lugares, coisas e pessoas que tornavam a capital alemã única, observações reunidas em *Ruas em Berlim e em outros lugares*. Sua imaginação visual e conhecimento de técnicas de registro cinematográficas conduziam-no tranquilamente ao descrever objetos e espaços inanimados como quem descreve seres humanos. Tudo ganhava força visual impressionante.

Figuras 22 e 23 - Região onde Kracauer morava em Berlim



Fonte - Acervo pessoal da autora

Em *Strasse ohne Erinnerung*⁵³¹, um dos personagens centrais é justamente um café, local que servia de abrigo para suas muitas observações cotidianas. O leitor fica sabendo que aquele café nunca foi frequentado por Kracauer até então, mas ele resolveu entrar, uma vez que a casa de chá habitual havia encerrado as atividades. O café tinha um tipo de iluminação

⁵³⁰ Ausstellungseröffnung am 4. März: »Zettelkästen. Maschinen der Phantasie« Mit Navid Kermani, Norbert Miller und Meike Werner. Zum 250. Geburtstag von Jean Paul. **DLA Marbach**. Disponível em: <https://www.dla-marbach.de/presse/presse-details/news/pm-11-2013/> Acesso em: 12. dez. 2023.

⁵³¹ KRACAUER, Siegfried. *Straße ohne Erinnerung*. In: **Straßen in Berlin und anderswo**. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013.

que lhe chamara a atenção, apesar do exagero que vinha de sua arquitetura e das bebidas terem gosto ruim. Ele passou a frequentá-lo. Numa noite, de repente, sentiu “uma espécie de saudade da cafeteria”. Foi lá e para sua surpresa, o café exageradamente iluminado também se encontrava com as portas fechadas, e uma grande fachada de vidro anunciava a disponibilidade para aluguel. Novamente, precisou procurar outro local na próxima esquina, compreendendo que na *Kudamm*, as lojas vão e vêm como uma população portuária. Conforme Machado aponta, “é a improvisação, a mudança contínua, a falta de raiz e a impessoalidade”⁵³² que, igualmente como a casa de chá e o café, tornam tudo passageiro e desarraigado, temas constantemente presentes no pensamento kracaueriano, a exemplo do “asilo para os sem-teto” como espaços de distração.

Esta era a região berlinense que perpassa vários dos seus textos, que serviu de palco para análise dos microaspectos da metrópole. Em 10 de junho de 2010, tanto uma placa comemorativa foi inserida no exato local onde ele morou, quanto a praça que ficava anexada à sua rua e que ele conseguia avistar de sua janela, a antiga *Holtzendorffplatz*, foi renomeada de *Kracauerplatz*, em clara homenagem a Siegfried e Lili Kracauer (fig. 22 a 23). A mesma praça que receberia seu nome muitas décadas depois, e que segundo ele, “quase ninguém sabe seu nome”, foi totalmente ressignificada. Um dos seus ensaios programáticos a descreveu com tamanha força visual que também nós, seus leitores, conseguimos visualizá-la:

Do lado de fora da minha janela, a cidade se condensa em uma imagem que é tão admirável quanto um espetáculo natural. Mas antes de voltar minha atenção para ela, devo lembrar o local de onde ela se revela. Ela está localizada no alto de uma praça irregular, que tem uma capacidade maravilhosa. Ela pode se tornar invisível, tem uma capa de camuflagem. Situada no meio de um bairro residencial metropolitano e no ponto de encontro de várias ruas largas, a pequena praça está tão escondida da vista do público que quase ninguém sabe seu nome. Talvez a razão para essa habilidade de conto de fadas seja o fato de que ela serve principalmente ao tráfego de passagem. Milhares de pessoas a atravessam todos os dias em ônibus ou bondes, mas, justamente porque a atravessam sem nenhum problema, não lhe prestam atenção. Assim, ela desfruta da sorte incomparável de poder viver incógnita na agitação, por assim dizer, e embora se abra por todos os lados, é como se estivesse cercada por uma névoa espessa⁵³³.

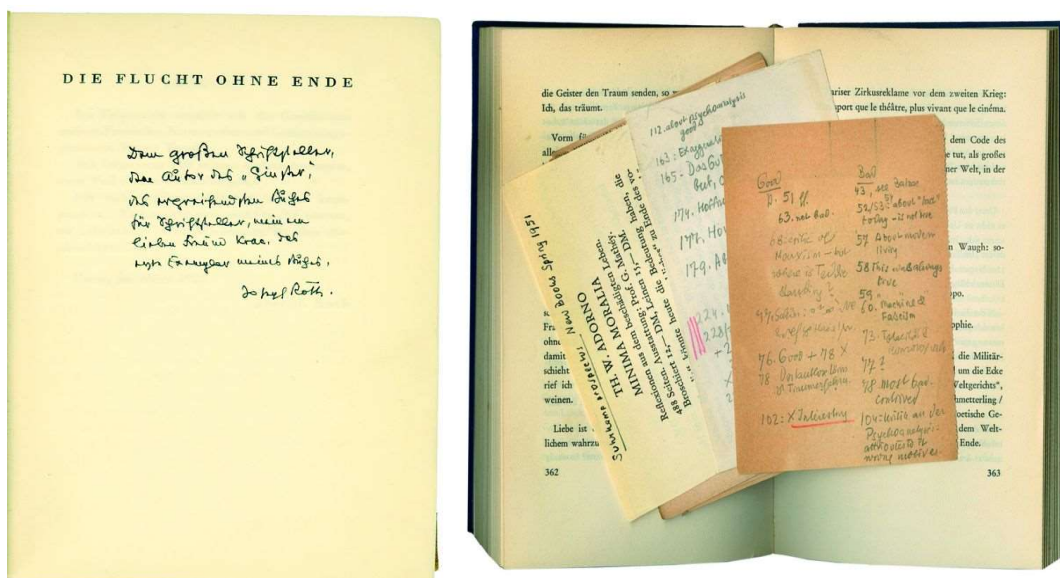
Análises sociológicas da *Kudamm* seriam um dos tantos “registros de banalidades” que o arquivo salvaguarda. Além deles, está em Marbach a biblioteca pessoal de Siegfried e Elisabeth Kracauer. Há algo de curioso na coleção vinda de Nova York para

⁵³² MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A memória e sua ausência. Siegfried Kracauer sobre Paris e Berlim. *Revista Terceira Margem*, v. 19, 2017.

⁵³³ KRACAUER, Siegfried. Aus dem Fenster gesehen. In: *Straßen in Berlin und anderswo*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013. p. 53-54.

Marbach em 1972, que compreende cerca de 3.700 volumes, dos quais 543 são periódicos. Parte significativa dela foi adquirida por Kracauer antes do exílio. A biblioteca foi levada para a França, e finalmente aos Estados Unidos, e em ambos os lugares novos livros foram adquiridos. O arquivo menciona a possibilidade de que alguns livros possam ter se perdido ou sido extraviados. Dentre os principais tópicos, aparecem filosofia, história, ciências sociais e literárias, arte, fotografia, música, e cinema, e obviamente seus próprios livros estão incluídos. Algumas cópias foram presentes de Walter Benjamin e Joseph Roth (fig. 24 a 25).

Figuras 24 a 25 - Cópias com dedicatória de Joseph Roth e "Minima Moralia"



Fonte - (DLA Marbach)

Quando Kracauer morreu em Nova York, em decorrência de uma pneumonia, estava ali sua biblioteca intacta. A apresentação final da biblioteca de um autor é sempre uma forma vital de pesquisa com fonte primária. Constituir uma biblioteca é certamente um atestado de paixão pelos livros e pela leitura, e dela conseguimos apreender informações e percepções dos seus donos acerca de seus interesses literários e estilísticos, seus desejos e projetos, mas principalmente, percebemos seus livros como únicos e singulares, dadas as dedicatórias e anotações. A marginalia, como uma produção de texto paralelo, tem o propósito de estabelecer uma conversa com o texto principal, além de servir como um campo fértil para compreender o estudo das ideias contidas nele⁵³⁴. Seu espólio, portanto, reflete características

⁵³⁴ Die Bibliothek von Siegfried Kracauer. **DLA Marbach**. Disponível em: <https://www.dla-marbach.de/bibliothek/spezialsammlungen/bestandsliste/bibliothek-siegfried-kracauer/>. Acesso em: 24 nov. 2023.

baseadas em diálogos com outros pensadores e relações que fazia do material de trabalho, que, por sua vez, ecoam nas obras publicadas.

Em relação ao seu trabalho como crítico de cinema, o arquivo reúne todos seus escritos sobre cinema que se tem notícia. O catálogo com os escritos meticulosamente organizados pelo autor (fig. 26) pode ser encontrado no site do DLA Marbach. Antes da publicação dos três volumes de *Kleine Schriften zum Film*, elas ficaram, por muito tempo, pouco acessíveis. Foram publicados textos inexplorados, datilografados, rascunhos, e a quase totalidade das críticas cinematográficas de Kracauer em ordem cronológica, que estavam espalhadas no *Kracauer-Archiv*.

Figura 26 - Manuscritos das críticas de cinema de Kracauer



Fonte – (Jens Tremmel - DLA Marbach)

Há algo, entretanto, sobre o estado atual do espólio de Kracauer que necessita ser mencionado, e especificadamente falamos da biblioteca do autor e da “Coletânea de críticas de seu livro *Caligari – Documentos*” [*Konvolut Kritiken zu seinem Buch "Von Caligari zu Hitler" - Dokumente*]. No relatório anual da Sociedade alemã Schiller [*Deutsche Schillergesellschaft*], publicado em 2021⁵³⁵, o inventário levantado confirmou algumas

⁵³⁵ Jahresbericht der Deutschen Schillergesellschaft 2021. **Deutsche Schillergesellschaft 2023**. Hubert & Co, Göttingen. Disponível em: https://www.dlamarbach.de/fileadmin/redaktion/Ueber_uns/DSG/DSG_Jahresbericht_2021.pdf?no_cache=1. Acesso em: 12 nov 2023.

questões delicadas. Em 2020, ano anterior ao relatório, situações extremas como a pandemia do coronavírus e o Brexit atrasaram várias movimentações importantes voltadas à organização da biblioteca de Kracauer, que não pôde ser visitada ainda em 2022, e muito menos estava digitalizada. O *Projektes Transatlantischer Bücherverkeh* – MWW [Projeto de Tráfico Transatlântico de Livros] foi mencionado no relatório como forma de contribuir com a completa catalogação e digitalização da biblioteca, acompanhadas de medidas para preservar o acervo, já que grande parte da coleção ainda apresenta problemas de conservação. O projeto visava responder questões complexas: Como o exílio e a guerra alteraram as maneiras de transmissão da literatura alemã? Como arquivos, bibliotecas e pesquisadores reagiram à translocação de uma parte significativa de seu material de pesquisa, com retorno do acervo apenas no pós-1945? Um caso análogo é a coleção de catálogos de autógrafos de Stefan Zweig, que foi de Salzburg para Londres. Após seu suicídio durante o exílio no Brasil, em 1942, a coleção só retornou para a Alemanha em 1960.

Nos encontros mensais de catalogação, percebeu-se que excertos de revistas e jornais literários estavam sofrendo com falta de capacidade. Parece ser o caso da coletânea de críticas sobre *Caligari*, uma pasta acidificada e excessivamente cheia, da qual tivemos acesso, e que remonta à recepção da obra, com recortes de jornais diversos colhidos por Kracauer, em inglês e alemão, muitos em estado de deterioração, malcuidados e sem embalagens especiais. Não deixa de ser uma surpresa perceber que um arquivo do tamanho do DLA ainda tenha que lidar com esse tipo de problema, dado que os excertos foram enviados para lá em 1972. É sabido que desde 2021 o foco está na digitalização de materiais, e os *Kracauer Klebemappen* (que contêm as publicações de Kracauer em jornais) vêm passando por um processo de Reconhecimento de Caracteres Óptico (OCR), que converte imagem de texto em um formato de texto legível por máquina. De acordo com o próprio site da DLA⁵³⁶, a ideia é a de que o público acesse digitalmente toda sua bibliografia pessoal e toda a coleção de recortes de jornais e seu trabalho jornalístico para o FZ, dada a permissão da *Suhrkamp Verlag*. Na data de finalização desta pesquisa, esse material ainda não estava disponível para pesquisadores e interessados.

⁵³⁶ Quellenrepertorium der Bibliotheken von Exilautoren im Deutschen Literaturarchiv Marbach: Siegfried Kracauer. **DLA Marbach**. Disponível em: <https://www.dla-marbach.de/bibliothek/projekte/quellenrepertorium-siegfried-kracauer/>. Acesso em: 12 nov. 2023.

4.3 „Du mußt Caligari werden!“⁵³⁷: A Constelação Caligari (1943-1947)

Como um estudo comportamental abrangente, *Caligari* tinha a proposta subjacente de “expor disposições psicológicas profundas predominantes na Alemanha de 1918 a 1933”⁵³⁸, a fim de perceber como essas disposições influenciaram o curso subsequente dos eventos históricos de ascensão nazista. Um certo aspecto desse raciocínio tem uma construção anterior. Lembremos da importância dada por Kracauer à crítica dos filmes alemães, particularmente os denominados "filmes médios", que em virtude de sua popularidade proporcionavam uma leitura mais direta que outras mídias para compreender as inclinações e tendências do público, tornando visíveis certos padrões culturais e sociais. Tocando em temas que seriam trabalhados em *Teoria do filme*, ele reforça que “devido às diversas atividades de câmera, corte e muitos dispositivos especiais, os filmes são capazes e, portanto, obrigados a examinar todo o mundo visível”⁵³⁹.

A compreensão teleológica da história formulada por Kracauer foi criticada várias vezes. Contudo, se tratando de uma obra historiográfica do imediato pós-guerra e diante do controle dos EUA sobre o restante do mundo capitalista, interpretações diversas envolvendo o interesse nos motivos pelos quais a ascensão do nazismo foi possível abundaram. Condições externas ao autor merecem ser contempladas, o que acabaram suplantando um método historiográfico sério ao material trabalhado, gerando propostas esquemáticas ou busca por padrões para explicar a evolução dos eventos. A abordagem “retroativa” do livro não pode ser lida descolada de um contexto em que o chamado "problema alemão" estava em voga nas pesquisas feitas no país. Os historiadores olhavam para o passado em busca de explicações utilizando as mais diversas metodologias e abordagens teóricas no campo da história e da historiografia, a exemplo de pesquisa em arquivos, entrevistas de história oral e análise de materiais de propaganda que pudessem corroborar fatores sociais, políticos, econômicos e culturais responsáveis pelo surgimento da Alemanha nazista. Trabalhos como *The Last Days of Hitler* (1947), ou *Hitler: A Study in Tyranny* (1952), são amostras de investigação histórica lançadas próximas a *Caligari*. Um ano antes da publicação do livro, Kracauer já tentava defender seus pontos:

⁵³⁷ O slogan "você deve se tornar Caligari!" [„Du mußt Caligari werden!“] fazia parte da inventiva campanha publicitária de lançamento de *O Gabinete do Dr. Caligari*, em 26 de fevereiro de 1920, em Berlim.

⁵³⁸ KRACAUER, Siegfried. Introduction. In: **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019.

⁵³⁹ *Idem.*, p. 6.

Não estou estipulando um caráter nacional. Contra os antropólogos. Eles eliminam mais ou menos a história, e minha modesta tarefa é simplesmente tornar visível o fator psicológico instrumental nos desenvolvimentos históricos. Não estou separando a mentalidade alemã como uma entidade isolada. Certos traços alemães podem aparecer em toda parte (por exemplo, paralisia, dupla personalidade), e todos nós somos seres humanos. Por outro lado, não se pode negar que, devido a sua história, a sua situação geográfica, o povo alemão - qualquer povo - desenvolve certas predileções, hábitos, idiosincrasias, ligados a certos estágios de sua história⁵⁴⁰.

Certas considerações kracauerianas farão mais sentido se estiverem inseridas no que chamamos de *Constelação Caligari* (1943-1947), uma série de escritos fundamentais que formam uma base comum do que viria a ser a obra finalizada. Eles reforçam o que se esperava de Kracauer como pesquisador dos fenômenos da comunicação de massa no âmbito social e cultural na Alemanha, em especial, o da propaganda fascista. De um modo ou de outro, serão estes escritos, juntamente com suas críticas reunidas durante anos a fio, que resultarão no seu primeiro livro sobre cinema. São textos e rascunhos que discorrem sobre técnicas propagandísticas e experimentos psicológicos envolvendo audiências estadunidenses, feitos durante e no imediato pós-guerra.

Caligari, por sua vez, empreendimento inédito escrito em meio à guerra, buscava implementar os objetivos culturais das Nações Unidas, conforme lemos no prefácio da obra. Anton Kaes⁵⁴¹ dimensiona *Caligari* dentro um interesse muito concreto e específico dos Estados Unidos em pesquisas sobre nazismo, a fim de conhecer melhor o inimigo para combatê-lo. Discussões sobre o futuro da Alemanha estavam inevitavelmente ligadas a questões de culpa e retribuição, especialmente influenciadas pelo pensamento do britânico Sir Robert Vansittart, que propunha uma verdadeira batalha contra os alemães, defendendo que todos deveriam passar por um programa de educação corretiva. Germanóforo, escreveu dois livros intitulados *Black record of Germany, past, present, and future* (1941), e *Lessons of my life* (1943), livros que foram bem-sucedidos junto ao público estadunidense.

À medida em que o país se envolvia com a guerra, começou-se a falar sobre o nomeado "problema alemão", e uma conferência organizada em 1945 (com a presença do psicanalista Franz Alexander), chegou à conclusão de que era preciso "mudar o caráter alemão", uma vez que estavam sofrendo, há mais de um século, de uma "agressividade psicocultural". A obra de Kracauer partiria desta configuração: um profundo processo de reeducação pelos filmes, que fizesse a todos compreender as "lamentações paranoicas" dos

⁵⁴⁰ KRACAUER *apud* KLAUTKE, Egbert. Defining the Volk: Willy Hellpach's Völkerpsychologie between National Socialism and Liberal Democracy, 1934–1954, **History of European Ideas**. v. 39, issue 5, 2013. p. 27.

⁵⁴¹ KAES, Anton. What to Do with Germany? American Debates about the Future of Germany, 1942-1947. **German Politics and Society**. XIII, n. 3: 131, 139 n. 1, Fall, 1995.

alemães. Em outras palavras, o que estava em foco era debater o futuro da Alemanha e o estabelecimento de um “caráter nacional alemão”, ao mesmo tempo em que a dimensão cultural dessas novas configurações reafirmasse uma identidade estadunidense que servisse de modelo democrático e de defesa do mundo livre:

Uma enxurrada de livros e artigos escritos por estadunidenses e exilados alemães entre 1942 e 1947 elaborou as teses de Vansittart, construindo uma imagem da história alemã cujo *telos* inevitável era Hitler e o regime nazista. O que havia de errado com este país? O que havia de errado com o povo alemão? O que os Estados Unidos deveriam fazer com eles? Ser de origem alemã foi subitamente percebido como uma doença que precisava de cura. (...). A patologização do caráter nacional alemão nos debates estadunidenses sobre a Alemanha excedeu os clichês da propaganda em tempo de guerra; tornou-se uma obsessão nacional submeter os alemães à psicologia popular e especular sobre curas para sua doença constitucional⁵⁴².

Uma das maiores contribuições do período, e que de tão importante foi inserido como suplemento no final do livro *Caligari*, foi o folheto *Propaganda and the Nazi War Film*, publicado em 1942 pela filмотeca do MoMa, capaz de “oferecer alguns *insights* dos desenvolvimentos que estão além do escopo do livro propriamente dito”⁵⁴³. A análise se debruça em dois cinejornais nazistas, *Feuertaufe* (1940) e *Sieg im Westen* (1941), em grande parte compostos por imagens de arquivo e com extensão maior que a usual, de até 40 minutos. Os pontos principais defendidos reforçam a eficiência do material em mostrar imagens “em campo”, colhidas diretamente na linha de frente da guerra, longe de reconstruções ou simulações. Este gênero cinematográfico, que já teve enorme popularidade no cotidiano das pessoas, desapareceu da vida pública com a ascensão da televisão, e os telejornais assumiram tal posição.

São os mesmos motivos que fizeram Kracauer considerar *Triunfo da vontade* (1935) impressionante e bem-sucedido, pois Riefenstahl retira suas imagens de grande valor estético do cotidiano não encenado, em que Hitler e as massas existiam “em estado bruto”. Kracauer certamente entendeu, na tríade bem articulada que faziam dos aspectos visuais, sonoros e comentário, como os nazistas utilizavam as qualidades inerentes do material para propósitos ideológicos. Seu olhar atento às características cinematográficas destes produtos audiovisuais é fruto de anos de observação cotidiana de como filmes canalizam a atenção e antecipam as reações do público.

⁵⁴² KAES, Anton. What to Do with Germany? American Debates about the Future of Germany, 1942-1947. In: **German Politics and Society**. XIII, n. 3: 131, 139 n. 1, Fall, 1995. p. 131.

⁵⁴³ KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 274.

O cinejornal alemão já recebeu vários nomes, *Aktualitätenschau*, *Woche* e *Tonwoche*, mas foi o *Wochenschau* que permaneceu entre os falantes da língua alemã. O som, principalmente, afirmou sua diferença em criar potencialidades para o noticiário, tendo a combinação de comentário falados, músicas e efeitos sonoros como amplificação da exposição sensorial das imagens na tela, além de facilitar, de forma conveniente, suas intenções propagandísticas. As intenções eram tão claras que foi inaugurado em Berlim, em 1940, o primeiro cinema que exibiria unicamente cinejornais, apresentando programação durante uma hora 12 vezes ao dia, constantemente reforçando a sensação de segurança, tradição e superioridade que desejava o *Reich*. Nessa toada, outros cinemas de cinejornais seguiram sendo inaugurados com total controle nazista. Todos os cinejornais exibidos anteriormente na Alemanha foram combinados em um único cinejornal, o *Deutsche Wochenschau* (1940-1945), implementado pelo ministro da propaganda e sempre exibido anteriormente ao filme principal. Para disseminar a ideologia nazista também no exterior, foi criado o *Auslandstonwoche* (ATW). Após o início da guerra, 18 versões em diferentes idiomas foram exportadas para 37 países⁵⁴⁴. Os novos tempos de repressão exigiam mudança nas reportagens e Kracauer rapidamente percebeu que pensar cuidadosamente a edição, a fotografia e o som, nesta orquestra imagética nazista, tornaria os nazistas eficazes ideologicamente.

Vale mencionar que o *Deutsche Wochenschau* era semanalmente produzido pela UFA, que desde 1933 estava à disposição de Goebbels e sua máquina de propaganda nazista. A UFA recebeu uma série de medidas protecionistas, dificultando com que outras companhias cinematográficas pudessem lhe fazer concorrência. O apoio financeiro recebido alavancou a expansão do seu *star system*, iniciado desde o período silencioso, bem como possibilitou a inserção de novidades tecnológicas, a exemplo do filme de comédia musical *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941) considerado o primeiro longa-metragem alemão colorido. O processo de coloração foi feito com método Agfacolor, e havia a intenção de ser um concorrente de prestígio ao famoso sistema Technicolor dos EUA, reforçando que os filmes alemães feitos sob o regime nazista poderiam ser tão eficientes quanto os da indústria hollywoodiana. A partir de 1942, a UFA tornou-se oficialmente subsidiária da UFA-Film GmbH (UFI), e toda a produção cinematográfica alemã foi nela centralizada. Empresas independentes foram fechadas ou inseridas à empresa, incluindo a Bavaria Film, a Berlin-Film, a Terra Film e a Tobis AG, tornando-se sucursais de produção.

⁵⁴⁴ SEIDEL-DREFFKEL, Björn. Ein Spiegel der Zeitgeschichte: Die Deutsche Wochenschau. **Filmportal**. Disponível em: <https://www.filmportal.de/en/node/1166189>. Acesso em: 01 nov. 2023.

Uma segunda contribuição de Kracauer ao tema da propaganda nazista foi *The Conquest of Europe on the Screen: The Nazi Newsreel, 1939–1940*, produzido em 1943 à *Divisão Experimental para o Estudo da Comunicação em Tempos de Guerra*, um braço da Fundação Rockefeller, quando Harold Lasswell, considerado um dos fundadores da área da Comunicação como disciplina, estava à frente da organização. Ele foi responsável pela transição do termo “propaganda” para o vocábulo “comunicação”, o que ajuda a explicar o interesse por pesquisas kracauerianas voltadas às investigações qualitativas amplas de mídia e comunicação política na Alemanha. A investigação em questão se volta aos noticiários nazistas que se sobressaem mais pela composição imagética do que pela verbal. Em relação à montagem, ele observa como era feita a variação entre planos gerais e *close-ups* de partes isoladas do corpo dos alemães representando a massa, enquanto Hitler, já na conclusão do rolo, é apresentado inteiro e íntegro. Kracauer mistura comentário, imagem e som em metodologias e instrumentos de pesquisa empírica juntamente a um tipo de pensamento e crítica sofisticada adquirida ao longo de sua vida, oferecendo uma verdadeira aula de análise midiática e política. Algumas noções que apareceriam posteriormente em sua teoria do cinema já podem ser observadas, a exemplo de que “o filme supera as outras artes pelo fato de refletir o mundo visível, em uma extensão até então desconhecida. A vida cotidiana, com seus movimentos infundáveis, sua multidão de ações transitórias, não poderia ser revelada em outro lugar senão na tela”⁵⁴⁵.

Há ainda uma terceira contribuição, publicada em 1944 pela revista estadunidense *New Republic*, nomeada *The Hitler Image*, que apresenta *motifs* já trabalhados no estudo de 1936 *Sobre a teoria da propaganda autoritária*, conforme analisamos anteriormente. Dessa vez, Kracauer analisa a estetização da política, centrando-se na representação do *Führer* dos cinejornais nazistas como uma criatura aurática, para utilizar termo benjaminiano. São produtos capazes de fabricar uma imagem mítica e sobrenatural enfatizando qualidades que reforçam sua autoridade, singularidade, criatividade, carisma, sedução e admiração do líder que, conseqüentemente, é adorado por multidões. Para isso, o autor explora as angulações e enquadramentos de câmera, a luz, a banda sonora, que reunidos criam efeitos no espectador. Quando Kracauer escreve que “Hitler se comporta exatamente como um astro de cinema popular, quando sorri para uma moça loira que lhe entrega um buquê ou autografa fotos suas e

⁵⁴⁵ KRACAUER, Siegfried. *The Conquest of Europe on the Screen: The Nazi Newsreel, 1939–1940*. In: KANG, Jaeho; LILLOCH, Grame; ABROMEIT, John Abromeit (eds.). **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

as distribui pela janela do carro”⁵⁴⁶, faz lembrar o ensaio de 1927 *As pequenas balconistas vão ao cinema*, pelo diagnóstico dos filmes de guerra “como espelho do mundo”. A moça poderia muito bem ser uma daquelas “senhoritas datilógrafas” que ficam à espera de um herói e de um casamento. As massas alemãs seguem frequentando as salas de cinema a procura de narrativas que revelem como “a própria sociedade deseja ver a si mesma”⁵⁴⁷.

Finalmente, não podemos deixar de citar o interessante projeto social-psicológico *Test Film: The Accident/Below the Surface*, cuja hipótese é a de que um indivíduo orientado por uma visão antissemita estabelecerá uma relação de causa e efeito entre partes que nada tem em comum. Kracauer observou se haveria reação latente com base em uma orientação antissemita de estudantes estadunidenses que estivessem assistindo a um filme. Além das reações colhidas em mais de uma exibição do mesmo filme, foram cruzados dados de entrevistas e de escalas de medição utilizadas para concentrar dados no formato de enquetes e pesquisas. O filme deveria ser instigante, e, para tanto, pensaram uma narrativa que logo no seu início representaria um acidente em um vagão de metrô, de modo a chocar e permitir respostas emocionais nos espectadores. Estes, por sua vez, deveriam rapidamente criar vínculo com os personagens envolvidos, rapidamente escolhendo um culpado. Após a exibição, um possível questionário feito à audiência seria aplicado da seguinte forma:

“1. Faça um breve relato sobre o que você acabou de ver. Conte os eventos sem nenhum comentário. 2. Quais foram os personagens principais? Descreva cada um deles. 3. Liste cada um desses personagens de acordo com quem você mais gostou, o segundo que você mais gostou e assim por diante, até aquele de quem você menos gostou, e dê o motivo. 4. Você acha que a multidão designou como culpado o homem certo? 5. Como o homem se comportou quando foi acusado pela multidão? (Covarde; Corajoso; Correto) 6. Como as duas freiras se comportaram? Você acha que a simpatia delas no final estava com a multidão ou com o homem acusado?”⁵⁴⁸

O resultado esperado deveria ser o de que, a partir das respostas dos questionários de vários participantes colhidas em diferentes instituições de ensino, um grande banco de dados formado seria capaz de medir graus de preconceito e condicionantes repulsivas. Hoje, as bases científicas desta investigação seriam consideradas difíceis de serem sustentadas, além de serem reprovadas pelos atuais comitês de ética em Pesquisa. Se fosse no Brasil, por exemplo, todos os protocolos utilizados envolvendo seres humanos deveriam ser submetidos

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

⁵⁴⁷ KRACAUER, Siegfried. *As pequenas balconistas vão ao cinema*. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 315.

⁵⁴⁸ *Idem*. *Below the surface*. Project of a Test Film. In: VONMOLTKE, Johannes; RAWSON, Kristy (eds.). **Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture**. California: University of California Press, 2022. [online resource].

à Plataforma Brasil, que regula e aprova as pesquisas resguardando os interesses, integridade e dignidade dos sujeitos participantes. O próprio Kracauer menciona que “as reações do público são significativas somente se forem expressas espontaneamente, involuntariamente. Portanto, o objetivo desse filme-teste deve ser velado”⁵⁴⁹. Os sujeitos deveriam, com isso, ignorar o propósito da investigação, sendo distraídos do intuito principal.

Os personagens desenvolvidos no roteiro tampouco fugiriam à noção medonha e estereotipada de quem representa uma posição social e ideológica clara, haja vista um homem deficiente (ou outro personagem que deveria imitar um judeu), uma senhora com um cachorro em uma cesta, uma criança que se põe a chorar, um intelectual de óculos com armação de chifre, uma outra senhora elegante com casaco de pele e dois trabalhadores de estaleiro com roupas sujas. Contudo, se tais parâmetros são hoje problematizados pelo nosso olhar contemporâneo, ainda assim Kracauer e os demais envolvidos têm o mérito de fazer uso, de forma pioneira, do cinema e suas possibilidades analíticas como ponte de pesquisas empíricas nas ciências sociais, “combinando as “ideias europeias” e os métodos de pesquisa americanos”⁵⁵⁰.

O estudo foi preparado para o *American Jewish Committee* (AJC), instituição que objetivava integrar os intelectuais judeus emigrados à comunidade judaica estadunidense. Vários membros da Escola de Frankfurt haviam passado por lá, desde que começaram a se relacionar com intelectuais de Nova York, e as próprias contribuições de Kracauer para a *Commentary* eram publicadas sob os cuidados do AJC. Diversos estudos de fôlego foram feitos nesse sentido, principalmente nas décadas de 1940 e 1950. A estrutura da revista foi capaz de fazer frankfurtianos e novaiorquinos trabalharem juntos, assim como aproximar Kracauer do círculo de Horkheimer, que havia sido contratado para elaborar com o grupo uma grande investigação sobre antissemitismo.

O trabalho conjunto se vinculou ao programa *Studies in Prejudice*, uma colaboração entre o AJC e os membros do IPS. Kracauer, como sabemos, também colaborou com o trabalho, mesmo não sendo um dos integrantes do instituto. Seu envolvimento começou não em momento inicial do projeto, mas em um outro estágio, quando foi retomado em 1945 e Kracauer se viu imerso em conversações com Horkheimer e Adorno em Los Angeles, e com

⁵⁴⁹ KRACAUER, Siegfried. Below the surface. Project of a Test Film. In: VONMOLTKE, Johannes; RAWSON, Kristy (eds.). **Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture**. California: University of California Press, 2022. [online resource].

⁵⁵⁰ WIGGERSHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política**. Trad. Vera de Azambuja Harvey. São Paulo: Difel, 2002. p. 415.

Löwenthal e outros em Nova York. De acordo com os editores da antologia⁵⁵¹, muitos integrantes do Instituto auxiliaram diretamente o governo dos EUA durante e após a guerra, conduzindo atividades de inteligência sobre a Alemanha nazista. Kracauer também recebeu seu contrato com essa finalidade, Como pesquisador no MoMA, “seu trabalho tinha um propósito pertinente, prático e político”⁵⁵², uma obra central sobre propaganda autoritária que condensaria um a linha de raciocínio de longa data.

Das várias versões do roteiro do filme de vinte minutos, muitas sugestões foram feitas, principalmente em relação ao questionário que seria aplicado. Se tem notícia de que vários rascunhos, esboços e fragmentos relativos ao *Test-film* foram encontrados, e que Kracauer redigiu várias versões do roteiro do filme. A primeira versão recebeu o título *The accident*, e a segunda *Below the surface*, ou *Below the surface, Final version*. Para Johannes von Moltke e Kristy Rawson, é sintomático como os personagens dessa pesquisa enviesam e personalizam temáticas das mais caras à TC: “a ligação de formas de ignorância e irracionalismo; preconceitos burgueses que se encontram logo abaixo da superfície na vida cotidiana; solidariedade da classe trabalhadora com os marginalizados; e a falta de coragem e a atitude de inércia dos intelectuais (estadunidenses)”⁵⁵³. O projeto nunca foi para frente. Não por acaso, esses documentos espalhados em diferentes arquivos, incluindo os do próprio Kracauer, foram reunidos e publicados em alemão apenas em 2012, e traduzidos para o inglês apenas em 2022.

4.4 “É uma corda bamba andar entre e acima do ontem e do hoje”⁵⁵⁴: Análise da dimensão crítica em *Caligari*

O primeiro livro de Kracauer originalmente em língua inglesa, com o título original de *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947), foi publicado na *Princeton University Press* por indicação de Erwin Panofsky. A boa recepção do livro foi fundamental à carreira posterior do autor, com reconhecimento da ampla pesquisa e documentação que lhes pareceu mais convincente e séria do que a abordagem utilizada. A

⁵⁵¹ KANG, Jaeho; GILLOCH, Graeme; ABROMEIT, John (eds.). General Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

⁵⁵² *Idem*. General Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. New York: Columbia University Press, 2022. [online resource].

⁵⁵³ VON MOLTKE, Johannes; RAWSON, Kristy (eds.) Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture**. California: University of California Press, 2022. [online resource]

⁵⁵⁴ Kracauer and Panofsky [New York,] 2. 5.1947. In: KRACAUER, Siegfried. PANOFSKY, Erwin. **Briefwechsel 1941-1966**. BREIDECKER, Volker (ed.). Akademie Verlag, Berlin, 1996. p. 47.

obra teve uma mudança substancial na sua primeira edição alemã pela *Rowohlt-Verlag*, uma tradução que evidentemente buscou atender às necessidades do público de língua alemã da era Adenauer.

Para isso, rebaixou a instância crítica do título ao traduzi-lo como *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*. Inicialmente, excluiu-se a preposição *zu*, que se refere tanto à dimensão temporal quanto a um contexto interno, e optou-se pela preposição *bis*, que reduz a proposta em indicações cronológicas e limitadoras (filmes de 1918 a 1933). Em seguida, o aspecto programático de *Psychological History* foi substituído por uma “contribuição à história” [*Beitrag zur Geschichte*], e somente na introdução o termo permaneceu, ainda que com explicações. Além disso, um dos aspectos mais críticos desta tradução se refere ao corte de várias passagens, com suavizações e/ou distorções do teor das frases, como nas discussões sobre nova objetividade, menções negativas a Hugenberg, preferências em relação à escola soviética de montagem, e o apêndice analítico da propaganda dos filmes de guerra nazistas e outras explicações metodológicas e conclusivas. O leitor alemão teve, desse modo, acesso a uma obra incompleta. Os cortes foram assumidos pelos editores em nota, mencionando que a decisão foi tomada devido ao “espaço reduzido”⁵⁵⁵.

Stephanie Baumann menciona como após o fiasco da edição alemã pela *Rowohlt-Verlag*, Kracauer acompanhou de perto o mesmo processo para seus outros textos, em especial o livro posterior, *Teoria do filme*. Em conversa com o editor Karl Markus Michel, ele menciona como “o idioma parece ter mudado” [*Die Sprache scheint sich verändert zu haben*]⁵⁵⁶, como se sua extraterritorialidade tivesse se espreado para a linguagem. Ocorre que desde sua partida da Alemanha, várias palavras ficaram desatualizadas e ele foi perdendo o tato com a atualidade da língua materna, a mesma língua que sempre lhe permitiu se expressar de alma e coração. Antes da *Rowohlt-Verlag* ter recebido a licença para publicação, Kracauer foi informado pelo chefe de departamento de língua alemã da editora de Amsterdam *Allert de Lange*, a mesma que havia publicado seu livro sobre Offenbach, que as livrarias alemãs não se sentiam à vontade para receber um livro tão polêmico.

⁵⁵⁵ Leonardo Quaresma comenta que a tradução da obra na Itália, com uma primeira versão em 1954, foi particularmente importante dado o contexto da crítica marxista naquele país, mas que após a publicação da edição de 1977, o livro esteve fora de catálogo por anos. Já na França, conforme a monografia de Enzo Traverso, o livro lamentavelmente caiu no esquecimento. Cf: QUARESMA, Leonardo. Introduction to the 2004 edition: Rereading Kracauer. In: KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019. p. xviii.

⁵⁵⁶ BAUMANN, Stephanie. „Die Sprache scheint sich verändert zu haben“. Anmerkungen zur Übersetzungsgeschichte von Siegfried Kracauer amerikanischen Schriften ins Deutsche. In: **Übersetzungsprozesse im Kontext von Exil und Postmigration**. BAUMANN, Stephanie; CAGNEAU, Irène; RENDEL, Nadine (Hg.). Berlin: Frank & Timme GmbH, 2023. p. 70.

Esta mesma editora independente, na figura do editor Walter Landauer, interessada em publicar literatura alemã no exílio, já em 1938 havia demonstrado interesse em lançar um futuro livro sobre cinema de Kracauer. Baumann nos confirma que parte desta obra surgiria diretamente das críticas cinematográficas publicadas desde 1924, durante seu período no FZ, conforme carta do editor da *Allert de Lange*, datada de 4 de fevereiro de 1938⁵⁵⁷. A sugestão surgiu de Landauer⁵⁵⁸, diretor editorial do "departamento alemão" desta editora independente, que tinha um objetivo político e social em possibilitar aos escritores alemães no exílio um caminho para publicar seus livros. Desta configuração construímos nossa primeira proposta de sobrevida das críticas no trabalho posterior de Kracauer. Desse modo, sua escrita não partiria “do vazio”, mas de uma reflexão a partir da compilação de escritos sobre cinema elaborados em perspectiva de crítica imanente por mais de uma década durante a República de Weimar.

É claro que a obra não representa uma atualização de suas críticas, ciente de certas disparidades dos seus julgamentos anteriores e posteriores. Ele já havia se perguntado se poderia conhecer algo por fora tão bem como conhecia por dentro. Chegou à conclusão de que sim, sua percepção da época e na atualidade “provaram ser um só”, algo “como ouvir o alemão falado hoje e estar, ao mesmo tempo, atrás e na frente do limite do idioma”. Sentia-se como um médico dissecando o próprio passado, agora finalmente morto mas, ao mesmo tempo, consciente de que algumas coisas continuam vivas⁵⁵⁹. *Caligari* seria, senão, “a tentativa de dar algum sentido a uma época, um lugar e um povo que agora são vistos em retrospecto por meio dos horrores que foram pronunciados por eles”⁵⁶⁰.

O grande acervo do MoMA tornou possível uma história do cinema a partir de suas memórias e de “pesquisas em livros de cinema de autores contemporâneos, depoimentos pessoais, entrevistas e críticas publicadas em jornais e revistas de cinema alemãs, inglesas,

⁵⁵⁷ BAUMANN, Stephanie. „Die Sprache scheint sich verängert zu haben“. Anmerkungen zur Übersetzungsgeschichte von Siegfried Kracauer amerikanischen Schriften ins Deutsche. In: **Übersetzungsprozesse im Kontext von Exil und Postmigration**. BAUMANN, Stephanie; CAGNEAU, Irène; RENTEL, Nadine (Hg.). Berlin: Frank & Timme GmbH, 2023. p. 75.

⁵⁵⁸ Após a ocupação alemã da Holanda, a editora fechou suas portas em 1940 e a situação tornou-se insustentável. Landauer buscou várias tentativas de se esconder e fugir, mas foi preso e deportado em 1943, tendo um final trágico e desolador um ano depois, após morrer de fome no campo de concentração de Bergen-Belsen.

⁵⁵⁹ Kracauer an Panofsky [New York,] 02.5.1947. In: KRACAUER, Siegfried. PANOFSKY, Erwin. **Briefwechsel 1941-1966**. Ed. Volker Breidecker. Akademie Verlag, Berlin, 1996. p. 47.

⁵⁶⁰ KANG, Jaeho; GILLOCH, Graeme; ABROMEIT, John (eds.). General Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

francesas e estadunidenses, ou ainda, ao rever os filmes antigos, quando possível”⁵⁶¹. Sem dúvidas, um trabalho que lhe exigiu bastante fôlego. Há relatos de pessoas que lembram de Kracauer sempre em volta de livros na biblioteca ou fechado na sala de projeção, ou então ocupado colhendo depoimentos de cineastas e membros da indústria cinematográfica que haviam emigrado para os EUA, como Fritz Lang, William Dieterle, Richard Oswald, Hans Richter, Hans Janowitz, Henrik Galeen e Eugen Schüfftan⁵⁶².

Kracauer fazia algo novo, mas há um ponto sobre seu método que merece nossa atenção. Um dos aspectos que mais corroboram com a nossa defesa de uma continuidade da dimensão crítica nesta obra kracaueriana se volta ao próprio processo de reassistir aos filmes. Por mais que pareça uma tarefa simples, (re)assistir a um filme com um olhar interpretativo exige uma atitude e uma postura dignas de qualquer investigador sério que trate com respeito tanto o seu material quanto aqueles que lerão o trabalho, confrontando comentários errôneos de que a obra foi escrita levando em conta unicamente a análise temática. Para cumprir essa etapa em um contexto completamente diferente, Kracauer, que desenvolveu um *modus operandi* para criticar obras desde que pôde ser chamado de crítico, encontrou alguns impasses. É sabido que o MoMA disponibilizou, à época, todo o seu arquivo para que ele pudesse ver os filmes novamente, mas obviamente ele não encontrou tudo o que precisava, apenas obras mais expressivas que se tornaram canônicas.

Quando não podia ver um filme uma segunda vez, ele tornava explícito que sua fonte era de segunda mão. Na crítica, era-lhe comum fazer anotações enquanto assistia aos filmes, hábito que nunca abandonou, em parte escrito em taquigrafia. Sua análise nunca é somente temática, mas tende a ganhar contornos diante de um contexto histórico e social e agora psicológico, no qual sua proposta se afirma. A base formal vem antes da análise simbólica, que permitirá dar voz aos significados inconscientes e sintomáticos das obras. O valor que dá à linguagem cinematográfica, a exemplo de termos como *close ups*, *montage*, *travelling shots*, *mise en scène*, é evidente. Dependendo do caso, como é para *Caligari*, os esboços reconstroem quadros individuais inteiros, também como auxílio de relembrar arranjos mais abstratos⁵⁶³. Isso deve ser levado em consideração porque condiciona a estrutura geral do livro, sabendo que em certos casos, seu argumento foi enfraquecido porque filmes importantes não puderam ser reassistidos e foram mencionados *en passant*. O fato que

⁵⁶¹ ZANATTO, Rafael. Siegfried Kracauer, crítico e historiador: extraterritorialidade e falsa consciência na ascensão do nazismo. **Revista Terceira Margem**. v. 23, n. 41, 2019, p.43.

⁵⁶² QUARESMA, Leonardo. Introduction to the 2004 edition: Rereading Kracauer. In: KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. New Jersey/Oxford: Princeton University Press, 2019. p. xix.

⁵⁶³ *Ibidem.*, p. xx.

corroboramos é o de que o Kracauer historiador, ou sociólogo, ou teórico do cinema, ou estudioso da comunicação e da cultura, em suma, todas suas formas de existir, foram auxiliadas pela sua experiência como crítico.

A modalidade crítica permanece a despeito do trato com os objetos, à primeira vista desimportantes, populares e marginais. Dada a inclinação radical às “pequenas coisas” do cotidiano, o terreno do filme seria uma preferência, um ponto sólido e duradouro na sua unidade de pensamento. De acordo com Gerwin Zohlen, "Kracauer destrói a confiança no objeto derivada do ponto de vista cotidiano, pois, por meio do texto, ele constrói uma possibilidade nova e diferente de percepção e interpretação"⁵⁶⁴. É por isso que, para ele, o domínio da arte popular possibilita com que documentários e filmes de entretenimento representem coisas novas, pequenas, singulares, imageticamente. São detalhes despercebidos em nível consciente, mas que denotam materiais de valor íntimo das pessoas comuns:

Tanto o agricultor quanto o engenheiro sabem algo sobre a importância de detalhes aparentemente sem importância. Eles sabem que muitos fatores pequenos precisam trabalhar juntos para amadurecer o milho ou para fazer uma máquina complicada funcionar. Sua experiência os ensina a desconfiar das pretensões de ideias puras e, ao mesmo tempo, eles encontram nas pequenas coisas mais do que apenas pequenas coisas. Essa perspectiva também se mostra útil no campo das ciências humanas, onde qualquer investigação interessada apenas na exibição de ideias corre o risco de perder o próprio significado das ideias. "Os grandes eventos", disse Paul Valéry, "talvez sejam grandes apenas para as mentes pequenas". Concentrar-se diretamente nas ideias é, de qualquer forma, um meio seguro de nunca compreendê-las. Mas pode acontecer que um escrutínio de algum evento menor do tipo exibido na tela permita que se observe secretamente as forças móveis da história em plena ação. As ideias se manifestam mais por vias indiretas, em fatos despercebidos. E ao examinar esses fatos, muitas vezes é como se olhássemos por uma janela estreita para cenas estranhas que, ao ar livre, seriam totalmente invisíveis⁵⁶⁵.

Assim que escreveu para Panofsky, em 16 de outubro de 1942, Kracauer enviou uma cópia do plano de trabalho daquilo que viria a ser o esboço de *Caligari*, nomeado de *Notas sobre uma história planejada do filme alemão*⁵⁶⁶ que, em essência, reitera uma estrutura mental de uma vida. Deste texto preliminar, um plano de trabalho, podemos compreender vários pontos importantes para Kracauer. Ele não costuma falar de filmes de autor [*Autorenfilme*], seguindo fiel às análises dos filmes médios, como sabemos, um aspecto essencialmente persistente de todo o seu trabalho anterior. Além disso, de acordo com Quaresma, são várias as metodologias que podem ser observadas, “incluindo fenomenológica,

⁵⁶⁴ ZOHLEN *apud* FRISBY, David. **Fragments of modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin**. Abingdon; New York: Routledge, 2013. p. 136-37.

⁵⁶⁵ Kracauer an Panofsky [New York,] 16.10.1942.. In: KRACAUER, Siegfried. PANOFSKY, Erwin. **Briefwechsel 1941-1966**. Ed. Volker Breidecker. Akademie Verlag, Berlin, 1996. p. 16.

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

psicanalítica, marxista e formalista. Elas não estão tão conectadas ou integradas, mas sim estratificadas”⁵⁶⁷. Tal estratégia apenas reforça como o autor pretende levar sua obra, organizando a metodologia da mesma maneira que classifica os objetos em categorias, criando camadas de significação que, por vezes, parecem bastante esquemáticas ou generalizadoras.

Talvez o mais grave problema do livro seja também um dos seus maiores méritos: dar conta de tantos elementos e processos visuais, temáticos, técnicos, simbólicos e experimentais de forma crível e eloquente até mesmo para motivos distantes entre si. Por mais que cometa excessos ou faça superinterpretação, por mais que opere contra o esforço hermenêutico de considerar cada obra única e singular, somos levados por um todo coerente que torna plausível sua tentativa de diagnosticar a Alemanha pré-Hitler. Acima de tudo, foi a identificação desses temas propostos por Kracauer que contribuiu para que conhecêssemos o cinema de Weimar como um dos momentos mais inventivos do cinema alemão.

Chama a atenção o fato de que a elaboração de *Caligari* também incorpora princípios da sua teoria filmica, evidenciados pela insistência em conceber uma inclinação a um ambiente experiencial cotidiano comum via “possibilidades técnicas inerentes ao filme”. Além disso, Kracauer desenvolve argumentos voltados ao trato de diferentes dimensões dos acontecimentos históricos que estariam melhor desenvolvidos apenas no livro póstumo *História*. Quando apresentou um pedido de bolsa à Fundação Guggenheim, por intermédio da crítica de cinema Íris Barry, curadora do departamento fílmico do MoMa, sabia-se que o financiamento duraria até 1945, mas a finalização do livro ocorreu, de fato, em 1946. A ideia inicial de título *The German Film and the German Mind* foi abandonada pelo título definitivo que conhecemos hoje. Percebe-se, nomeadamente no prefácio de *Caligari* que Barry, além de grande incentivadora, foi efetivamente quem lhe sugeriu o estudo. Na carta para Panofsky, vemos que se trata de uma proposta original, pois fornecia elaborações ainda não exploradas.

Quando Kracauer explicitou, no seu plano de trabalho para pleitear a bolsa da Fundação Guggenheim, que a investigação buscava apresentar “a relevância do estudo de filmes para as ‘humanidades’”⁵⁶⁸, ele começava a esboçar um tipo de pesquisa psicossocial voltada a um método sistemático de investigação em comunicação qualitativa. Esta abordagem foi desenvolvida no início da década de 1950 como uma reação ao foco unilateral

⁵⁶⁷ QUARESMA, Leonardo. Introduction to the 2004 edition: Rereading Kracauer. In: KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019. p. xxvi.

⁵⁶⁸ Kracauer an Panofsky [New York,] 16.10.1942. In: KRACAUER, Siegfried. PANOFSKY, Erwin. **Briefwechsel 1941-1966**. Ed. Volker Breidecker. Akademie Verlag, Berlin, 1996. p. 14.

em métodos quantitativos do instituto de pesquisa social da Universidade de Columbia, conhecido como BASR [*Bureau of Applied Social Research*]. O local era especializado em pesquisas de comunicação de massa, e Kracauer tornou-se consultor de pesquisa em tempo parcial em 1951, desenvolvendo pesquisas empíricas sobre propaganda e comunicação internacional. Na defesa de técnicas qualitativas, escreveu três ensaios sobre o tema: *Proposal for a research project designed to promote the use of qualitative methods in the social sciences* (manuscrito, 1950); *The challenge of qualitative content analysis* (*Public Opinion Quarterly*, 1953); e *On the relation of analysis to the situational factors in case studies* (manuscrito por volta de 1958).

O último ensaio, escrito sob o pseudônimo Friedel e endereçado a Adorno, é o que mais nos chamou a atenção. Nele, Kracauer critica o que ele chama da “falácia psicológica”, percebida como uma tendência atual voltada às atitudes, padrões de comportamento, preferências e aspirações, e destaca a necessidade de considerar a dimensão sociológica dos estudos de caso na formulação de fatores situacionais, que seria a descrição e análise precisas dos eventos sociais: “A ênfase deve ser colocada no componente sociológico e não psicológico”⁵⁶⁹. Não deixa de ter relação, mais uma vez, com sua herança simmeliana de analisar os fenômenos específicos. E isso Adorno corretamente observou em seu amigo, escrevendo como “a energética guinada de Kracauer para a sociologia não foi nenhuma ruptura com sua intenção filosófica, mas sim a consequência desta. Quanto mais às cegas ele se perdia nos materiais que sua experiência lhe trazia, tanto mais frutífero era o resultado”⁵⁷⁰. Desse modo, “foi ele quem descobriu o cinema como fato social”⁵⁷¹.

Caligari, concluído uma década antes deste ensaio sobre fatores situacionais, não desconsiderou a dimensão sociológica como precedente à psicológica, mas precisa ser compreendido à luz da relação compartilhada com o historiador da arte e psicanalista vienense Ernst Kris, vinculado ao Instituto Warburg, e do sociólogo Hans Speier. É notório uma linha de raciocínio que segue considerando os filmes como “espelhos da sociedade”, mas pela lógica das disposições psicológicas, o filme passaria a ser um presságio. Seu *corpus* foi pensado em um momento em que a crítica sociológica do cinema era uma demanda ainda maior. Na década de 1940, essa abordagem seria utilizada junto a preocupações típicas da geração pós-guerra, desenhadas para causar um efeito marcante. Após a publicação da obra, o

⁵⁶⁹ KRACAUER, Siegfried. On the Relation of Analysis to the Situational Factors in Case Studies. In: **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. KANG, Jaeho; LILLOCH, Grame; ABROMEIT, John Abromeit (eds.). New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

⁵⁷⁰ ADORNO, Theodor. O curioso realista. **Novos Estudos Cebrap**. v. 28, n. 85., nov. 2009. p. 12.

⁵⁷¹ *Ibidem*.

próprio Kracauer percebeu que não havia sido suficientemente claro nas suas associações entre sociologia e psicologia:

Em meu próprio livro *From Caligari to Hitler*, levantei a hipótese, com base em meu material, da existência de certas disposições internas entre os alemães da República de Weimar; No entanto, em vez de considerá-las entidades independentes, tentei inseri-las nos contextos sociológicos do período e rastrear as mudanças no comportamento psicológico coletivo às condições econômicas, sociais e políticas em transformação. Era a psicologia na dimensão sociológica e a sociologia derivada de elementos psicológicos. (Depois que meu livro foi publicado, um psicanalista me disse: "Sua análise psicológica é bastante correta até onde vai. Mas não vai longe o suficiente". Isso era exatamente o que eu queria evitar)⁵⁷².

São vários os temas escolhidos para serem trabalhados em *Caligari* que já estavam presentes nos escritos dos anos 1920, e certamente suas experiências e traumas pessoais tornaram o livro bastante singular, alvo de críticas pelos mesmos motivos. Contudo, com um cenário intelectual diversificado nos Estados Unidos, *Caligari* merece ser analisado, como temos tentado apresentar, considerando uma infinidade de fatores. Além de tudo já comentado, o livro é resultado de um encadeamento das críticas cinematográficas dentro de um programa maior, voltado à tradição da *Völkerpsychologie* [Psicologia dos povos], à época recebida nos Estados Unidos como um desdobramento dos debates acadêmicos em psicologia. O termo era utilizado para descrever aspectos mentais coletivos de grupos culturais e étnicos, considerando que o próprio fundador do primeiro laboratório de psicologia, Wilhelm Wundt, definiu um tipo de exploração baseada em métodos comparativos e históricos.

Wundt é frequentemente creditado como um dos primeiros a reconhecer incoerências em aplicar perspectivas individualistas à psicologia social. Para ele, a matéria da psicologia social deve ser sustentada por meios sociais cognitivos, comportamentais e emocionais, tópicos bastante explorados nos 10 volumes de *Völkerpsychologie* (1900-1920). É possível, desse modo, reconhecer a *Völkerpsychologie* como uma forma inicial de psicologia social, que por sua vez seria dominante nos Estados Unidos durante o século XX⁵⁷³. Kracauer utilizou tal abordagem aplicada ao cinema alemão, com base nas suas críticas feitas “no calor da hora” durante Weimar, e que revelariam especificidades do caráter alemão. Os teóricos críticos estavam cientes de tal abordagem, tanto que Benjamin utilizou-se do mesmo sentido metodológico quando mencionou que o cinema e o rádio são capazes de se tornarem

⁵⁷² KRACAUER, Siegfried. On the Relation of Analysis to the Situational Factors in Case Studies. In: **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. KANG, Jaeho; LILLOCH, Grame; ABROMEIT, John Abromeit (eds.). New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

⁵⁷³ GREENWOOD, John. Wundt, *Völkerpsychologie*, and experimental social psychology. **History of Psychology**, v. 6, n. 1, 2003. p. 70.

experiências do tipo orientadas, *Völkerpsychologischen Experimente*, em comunidades camponesas na Rússia⁵⁷⁴. Décadas depois, apesar do declínio da abordagem desde os anos 1950, ao ponto de nenhum acadêmico buscar atualizar estes debates na Alemanha nos anos 1960 por considerar o campo ultrapassado⁵⁷⁵ e aquém de atender aos padrões científicos modernos, sobretudo nas ciências sociais e na psicologia, ela não desapareceu imediatamente do contexto intelectual alemão no pós-guerra⁵⁷⁶.

Caligari, contudo, não é apenas Wundt e psicologia social, mas é também Freud e psicanálise. Como são diversas as passagens que apontam para um legado psicanalítico, sua “história psicológica do cinema alemão” não deixa de demarcar um léxico e certa proximidade principalmente com a obra freudiana *Psicologia das massas e análise do eu* (1921)⁵⁷⁷. Isso ocorre na tentativa de explicar comportamentos uniformes “de rebanho” observáveis em grandes grupos que necessitam da figura de um líder, o que para Kracauer se torna visível via “ornamentação da massa”, resposta à fragmentação da experiência e à alienação consequente da racionalização e burocratização das sociedades modernas. O *Relatório Preliminar* (1944) que resumia o trabalho feito até então em *Caligari* traz o tom da perspectiva psicanalítica, com menções ao cinema como: a) meio mais relevante para a natureza inconsciente das relações humanas do que sua localização nas esferas conscientes; b) sintomático de padrões mentais que se configuravam na Alemanha do período; c) aberto às influências inconscientes⁵⁷⁸.

Para este estudo de Kracauer sobre a psiquê coletiva e nacional, o cinema seria uma espécie de “sintoma” de uma doença arrebatadora prestes a atingir seu grau mais avançado, o nazismo. Em momento algum, entretanto, há qualquer menção a Freud que servisse como base teórica para embasamento do livro para além da relação direta de um filme negociado com o Instituto de Psicanálise de Berlim, *Os mistérios de uma alma* (1926), dirigido por Pabst. Referencia-se apenas, na introdução, o livro de forte ligação com a Psicologia Social, *Escape from freedom*, publicado em 1941 nos Estados Unidos por Erich Fromm. O livro do

⁵⁷⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre a situação da arte cinematográfica russa. In: **Estética e sociologia da arte**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

⁵⁷⁵ A resistência dos editores em traduzir e publicar *Caligari* na íntegra também deve ser considerada à luz desse debate, pois o momento, 1958, já não mais condizia com o objetivo das editoras no pós-guerra, que consideraram um livro sobre propaganda antinazista obsoleto. Cf. BAUMANN, Stephanie. **Übersetzungsprozesse im Kontext von Exil und Postmigration**. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2023. p. 79.

⁵⁷⁶ KLAUTKE, Egbert. Defining the Volk: Willy Hellpach's Völkerpsychologie between National Socialism and Liberal Democracy, 1934–1954. **History of European Ideas**, v. 39, issue 5, 2013. p. 26.

⁵⁷⁷ FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu, e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

⁵⁷⁸ QUARESMA, Leonardo. Introduction to the 2004 edition: Rereading Kracauer. In: KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019. p. xxvii.

seu amigo de longa data o auxiliou no argumento de tendências psicológicas dos trabalhadores alemães que operam como neutralizadores políticos, o que ajuda a entender o enfraquecimento dos partidos socialistas e sindicatos.

Se Kracauer não visava diminuir a instância sociológica do seu trabalho, para Maurício de Medeiros Caleiro, “ele, no sentido inverso, muitas vezes reduz a psicologia a um mero artifício formal, um objeto retórico desconectado de seus motivos ulteriores, tão-somente a serviço de seus estratagemas argumentativos”⁵⁷⁹. É certo que Kracauer faz uso de termos ambíguos, principalmente pela maneira como utiliza os elementos simbólicos de forma arbitrária, sem elucidar o percurso que os conduziu. Mas nos parece, no limite, que a utilização de termos como “alma coletiva” ou “mente alemã” estejam se referindo a um grupo social específico que conhecia bem, o da classe média. *Caligari* fala, em verdade, da classe média alemã pela perspectiva social e psicológica do cinema, inclusive mencionando-a nominalmente em algumas passagens do livro.

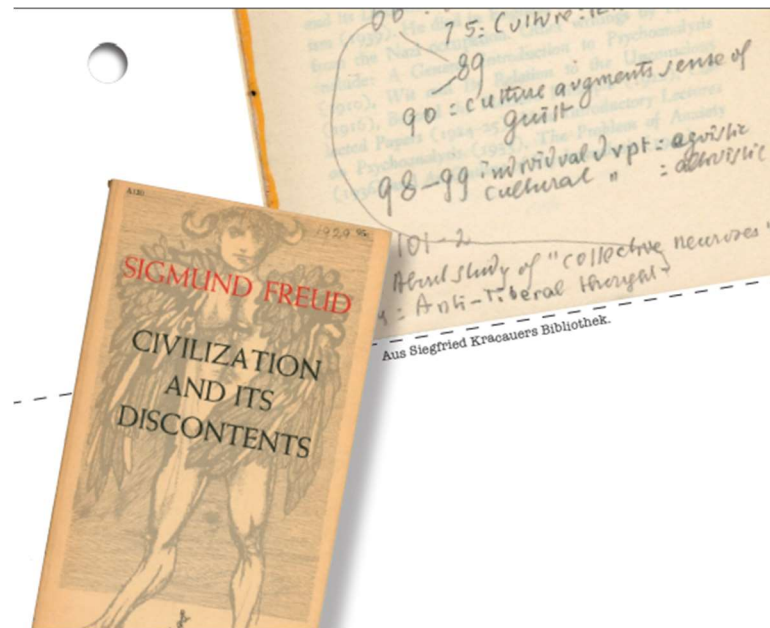
A ideia de “presságio” ou “premonição” não tem qualquer base teórica, nem na historiografia nem na crítica. Porém, é certo que Kracauer soube fazer uma leitura atenta e precisa de *Berlim* pela sua experiência em lidar com o tecido social, cujos elementos experimentais de Ruttman e dos filmes culturais, como vimos, seriam extensivamente utilizados para constituir imagetivamente a *Filmpolitik* nazista. Por isso, volta a temas que já lhe foram caros, como a despolitização do esporte (*Caminhos para a força e beleza* e *Kuhle Wampe* são filmes retomados); as críticas à nova objetividade (como no ensaio de outrora *O saguão do hotel*); O conflito interno dos estratos médios representados na figura do *Doppelgänger* (com a introdução do tema no cinema alemão por *O estudante de Praga* - 1913). A leitura de *On the relation of analysis to the situational factors in case studies* deixa clara a preferência de Kracauer ao terreno sociológico, mas qualquer pessoa familiarizada com seu trabalho anterior ao exílio percebe como essa preferência vem de longa data.

Ainda que pouco mencionasse Freud, ele foi interessado em sua obra durante sua vida. Em 2016, a DLA organizou uma exposição sobre Freud chamada *Intervenções na alma*, cuja proposta tinha como foco a obra “A interpretação dos sonhos” [*Die Traumdeutung*], 117 anos após a primeira publicação. O intuito foi concentrar uma trilha de objetos de Freud ao longo do século XX, e Kracauer fazia parte da exposição. De acordo com o catálogo (fig. 27), a edição que ele comprou nos Estados Unidos, por volta de 1960, de “O mal-estar na civilização” [*Das Unbehagen in der Kultur*] (1930), apresentava na capa um homem com

⁵⁷⁹ CALEIRO, Maurício de Medeiros. O Lugar da psicanálise nos escritos cinematográficos de Kracauer: da “massa” ao espectador. **Em Questão**, Porto Alegre. v. 16, n. 1, p. 131-145, jan./jun. 2010. p. 133.

chifres escondido em um vestido de penas, uma analogia da cultura como restrição dos instintos humanos, transformando prazer em sofrimento, culpa e conflito interno. Kracauer escreveria as teses de Freud na capa do livro, interessado nas discussões psicanalíticas sobre cultura:

Figura 27 - Catálogo de *Interventionen in der Seele/Sigmund Freud* (2016)



Fonte - (DLA Marbach)

O interesse de “demonstrar em que medida um estudo de história cultural pode se beneficiar da análise e interpretação de filmes” tem um duplo viés educativo: Kracauer gostaria, em primeiro lugar, que sua investigação fosse debatida na Alemanha do pós-guerra de forma que tais “elementos mais ou menos ocultos da realidade alemã” fossem cientes e demonstráveis aos seus cidadãos. Em segundo lugar, também como maneira de retribuição à confiança que lhe deram em solo estadunidense, sugeriu um estudo nos mesmos moldes no país⁵⁸⁰. Sua proposta faz lembrar do projeto social-psicológico *test film*, já mencionado, e outros estudos sobre propaganda realizados por Kracauer e pelo Instituto nos anos 1940, com financiamento direto do AJC. *Caligari* necessita ser considerado à luz desta amálgama de atividades práticas e políticas, numa esfera direta, aos interesses do MoMA, e numa esfera indireta, ao *American Federation of Arts* (AFA), uma organização sem fins lucrativos voltada

⁵⁸⁰ KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019.

à promoção e apreciação de programas artísticos em museus e institutos de arte estadunidenses.

Durante as décadas de 1930 e 1940, a política cultural e artística do *New Deal*, que intentava promover um senso de identidade nacional durante um período difícil de recuperação após a quebra da bolsa, acolheu não apenas as artes tradicionais, como também as artes ditas populares, especialmente a fotografia e o cinema. Eleanor Roosevelt, a então primeira-dama dos Estados Unidos, reforçava o interesse de patrocínio do governo ao universo artístico. Desse modo, ela esteve envolvida com variados programas de arte e artistas. Quando Kracauer chegou em solo estadunidense, o MoMA, uma instituição artística respeitadíssima, ocupava uma posição de liderança dentro da AFA. Não à toa houve tamanho incentivo pela cinemateca do Museu, local de trabalho kracaueriano desde a feitura do folheto *Propaganda and the Nazi War Film* (1942) até a finalização de *Teoria do filme*. Não é exagero dizer que o livro *Caligari*, como uma investigação arquivística e derivada de pesquisas anteriores sobre psicologia, propaganda das massas, mídia popular e formas de poder político, salvou a vida do casal Kracauer. Desde o início, quando se tornou pesquisador assistente da cinemateca do MoMA para realizar um projeto de grandeza sócio-histórica sobre cinema alemão, foi por essa via que a primeira garantia de subsistência e documentação para trânsito intercontinental lhes chegou.

Desse modo, *Caligari* retoma vários textos sobre autoritarismo que são centrais para o pensamento kracaueriano, porém com “uma clara adequação dos fundamentos críticos à tarefa do agora historiador de cinema na formulação da tese central”⁵⁸¹. Não seria, desse modo, apenas utilizar o cinema como documentação de referência sociológica ou psicológica, mas também como fonte histórica. De acordo com Jordão Machado, reiterado por Zanatto (2019), desde o exílio francês é possível reconhecer, em Kracauer, uma postura de historiador, quando analisa com métodos e distanciamento histórico os filmes *O gabinete do Dr. Caligari* (1919), *O golem* (1920), *Sombras* (1923), *A rua* (1923), *O gabinete das figuras de cera* (1924) e *O último homem* (1924) para o ciclo *Wiedersehen mit alten Filmen* (1939), lançado no periódico suíço *Baseler National Zeitung*. Especialmente em relação ao quinto texto da série, *Der expressionistische Film*, ele preliminarmente explora os principais elementos que

⁵⁸¹ ZANATTO, Rafael. Siegfried Kracauer, crítico e historiador: extraterritorialidade e falsa consciência na ascensão do nazismo. *Revista Terceira Margem*. v. 23, n. 41, 2019. p. 41.

estariam na formulação de *Caligari*, utilizando “não só argumentos semelhantes de sua análise cáustica de seu livro de 1947, mas frases idênticas”⁵⁸².

No epílogo⁵⁸³ da publicação epistolar entre Kracauer e Panofsky, Volker Breidecker comenta como a *New school for social research*, também conhecida como *University in exile*, formada exclusivamente por refugiados europeus, foi desde sua expansão em 1933 um refúgio para pesquisadores e acadêmicos demitidos de seus cargos no velho continente. A metodologia de trabalho permitia novas abordagens das ciências humanas com novos campos e direcionamentos científicos, a exemplo da fenomenologia, psicanálise, gestalt, sociologia política, antropologia cultural e estruturalismo. Ao mesmo tempo, era bem-vindo o pragmatismo de Charles S. Peirce, William James e John Dewey como uma espécie de epistemologias anfitriãs.

Nessa miscelânea permanentemente estabelecida, o nome de Kracauer também estava vinculado. Sua proximidade com a *New school* foi iniciada desde o exílio em Paris, instituição que lhe ajudou a organizar sua fuga da França ocupada. Após chegar em Nova York, Kracauer iniciou seus estudos sobre propaganda no MoMA em colaboração com a *New school* com um *Projeto de pesquisa sobre comunicação totalitária*, e devemos considerar, outra vez, o interesse estadunidense de que pesquisadores fossem recrutados para desenvolverem investigações em comunicação de massa. Este mesmo motivo o levou a trabalhar temporariamente próximo ao círculo de Horkheimer em uma pesquisa sobre antissemitismo, como vimos.

Por conseguinte, *Caligari* seria menos um projeto sobre avaliação de filmes clássicos do cinema alemão, e mais sobre uma abordagem psicológica dos constantemente reiterados “filmes médios”, conforme lemos no ensaio *Sobre a tarefa do crítico de cinema*. Há um esforço de tipificação que distingue estes filmes, em sua maioria produções da UFA, em gêneros filmicos que narrativamente possuem motivos padronizados, sendo bem aceita a classificação proposta por Kracauer como *Bergfilme*, *Kulturfilme* *Montagefilme* ou *Straßenfilme*. A categoria do produto médio configura justamente a camada analítica que denota uma persistência do seu trabalho na crítica e, por extensão, enfatiza o caráter coletivo das produções industriais e dos desejos dos que assistem. Seria o retorno não apenas das pequenas balconistas que foram ao cinema, mas de toda a classe dos "espiritualmente sem

⁵⁸² MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A exterritorialidade como condição do apátrida transcendental: sobre Siegfried Kracauer e Georg Lukács. **Significação**: Revista de cultura audiovisual. V. 34, n. 27, p. 181-206, 2007. p. 200.

⁵⁸³ BREIDECKER, Volker. »Ferne Nähe« Kracauer, Panofsky und »the Warburg tradition«. In: KRACAUER, Siegfried. PANOFSKY, Erwin. **Briefwechsel 1941-1966**. Volker Breidecker (ed.). Akademie Verlag, Berlin, 1996. p. 134.

abrigo”, que possuíam traços conservadores comuns e previsíveis demais para passarem despercebidos, dos quais a indústria cinematográfica alemã tão bem conhecia.

Com Kracauer, aprendemos que criticar é desnudar intenções ocultas nos filmes que são sintomáticas das predisposições profundamente enraizadas de seu público comum. Ainda que, em *Caligari*, a preocupação do filme enquanto mercadoria tenha diminuído, seu espírito crítico continua presente ao proporcionar certa base reflexiva de outrora, intensificada por uma abordagem psicossocial. Muitas destas obras surgiram em meio às inovações tecnológicas da época, destacando-se não apenas pelo uso interessante dos recursos técnicos inatos ao meio, mas também porque revelam um estado geral de ânimo ao apresentarem traços mais marcados da vida contemporânea.

Filmes já trabalhados no capítulo 3, como é o caso de *A rua*, *Caminhos para a força e beleza*, *Berlim* e *A tragédia da mina*, quando novamente mencionados em *Caligari*, apresentam uma característica bastante atuante de toda sua reflexão cinematográfica: a valorização dos aspectos técnicos, um pensamento no fazer da forma que foi sendo construído, ao longo dos anos, no embate com as obras, ao criticá-las. Em *Caminhos para a força e beleza*, ele comenta como a fotografia competente dos filmes culturais da UFA, que contava com talentosos operadores de câmera, foi capaz de tornar a Alemanha um polo internacional para esse tipo de produção, apesar da constante “neutralidade escapista” que perpassava as temáticas. Em *Berlim*, é justamente o uso excessivo das características formais que mais irritou Kracauer, já que Ruttmann fez mal uso do processo da montagem cinematográfica, menos como criadora de sentidos dos detalhes da capital e mais como uso ornamental. E em *A tragédia da mina*, ele reforça angulações de câmera em *contra-plongée* e *design* naturalista. É claro que filmes artisticamente valiosos também são mencionados, mas o foco recai na força imagética da produção média, mais uma vez.

Sua experiência visual tem muitas camadas, e por isso nos parece impreciso analisar o livro desconsiderando que sua base foi constituída a partir desse lugar anterior. *Caligari* é o que é porque antes haviam escritos sobre cinema de um crítico competente, capazes de representar uma espécie de permeabilidade visual dos espaços e objetos. Ao se deparar com o constructo basilar da montagem soviética, ele levou consigo princípios estéticos cinematográficos que funcionam como uma mescla de conceituação, história e linguagem, capazes de gerar estados emocionais. Sua outra formação, a de arquiteto, merece ser mais uma vez mencionada, porque dela Kracauer fez surgir sua sensibilidade espacial, porque dela apreendeu funções técnicas ligadas a características acústico-visuais e que posteriormente seriam aplicadas às imagens. Sua investigação certamente faz uso de um método de análise

social e estético-imanente desenvolvida *a priori*, mas são visíveis, nesta amálgama, tanto conexões quanto desconexões entre os vários “Kracauers”, e “eles” tendem a colaborar, sabendo que o olhar do crítico é certamente diferente do historiador e vice-versa.

Como um estudo que perpassa filmes e estilos cinematográficos de forma cronológica, mas com foco no comportamento das massas via tradição da *Völkerpsychologie*, a polêmica tese kracaueriana veria no cinema alemão a melhor expressão para crescimento das disposições psicológicas que tornaram o nazismo possível, uma inclinação que tem a ver com a constituição de um universo cinematográfico advindo da representação mais imediata do mundo em que muitos alemães cresceram, principalmente pela própria história da Alemanha. Para Kracauer, “é como se o desespero após a guerra e a violência das lutas internas tivessem removido algumas das camadas opacas que, em tempos mais normais, separam o curso da arte do curso da realidade contemporânea”⁵⁸⁴. A escolha por defender seu ponto a partir do filme *O gabinete do Dr. Caligari*, um “arquétipo de todos os filmes do pós-guerra”⁵⁸⁵, foi muito bem definida, apesar de ele não desconsiderar o que chama de “período arcaico (1895-1918)” do cinema alemão, reforçando, porém, que os filmes alemães começaram a ganhar contorno apenas de 1920 para frente. A figura ficcional do Dr. Caligari, que hipnotiza o sonâmbulo Cesare para cometer assassinatos seria, então, o primeiro tirano das telas alemãs, e também a personificação do *Führer* como déspota enganador já anunciado desde *Propaganda Totalitária*.

Para ele, a obra filmica em questão revelaria um início de configuração profascista ou, no mínimo, uma orientação duvidosa que também estaria presente em filmes posteriores a esse. Kracauer acreditava que a mente alemã, após 1923, viu-se liberta de limitações anteriores, mas não soube canalizar sua liberdade para o bom e para o justo, e sim para a uma região do medo, do horror e do autoritarismo. “Essa alma errante imaginou os loucos, sonâmbulos, vampiros e assassinos que assombravam os cenários expressionistas do filme *Caligari* e seus similares e, por outro lado, inspirou diretores como Karl Grune, Lupu Pick e Pabst a retratar em seus primeiros filmes objetos aparentemente familiares e fazê-los parecer novos”⁵⁸⁶. Lotte Eisner escreveria que “as visões alimentadas por um estado de espírito vago e confuso não podiam encontrar modo de evocação mais adequado”⁵⁸⁷.

⁵⁸⁴ Kracauer an Panofsky [New York,] 16.10.1942. In: KRACAUER, Siegfried. PANOFSKY, Erwin. **Briefwechsel 1941-1966**. Volker Breidecker (ed.). Akademie Verlag, Berlin, 1996. p. 17.

⁵⁸⁵ KRACAUER, Siegfried. Preface. In: **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 3.

⁵⁸⁶ Kracauer an Panofsky, *op. cit.*

⁵⁸⁷ EISNER, Lotte. **A tela demoníaca**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 2002. p. 25.

Kracauer, assim como Eisner, é um grande conhecedor do período analisado. Mesmo aos leitores que não concordam com o ponto central do livro, é notório como o autor costura habilmente um tipo de tensionamento que sempre defendeu em suas críticas, o do cinema e sociedade. Contemporâneo aos filmes trabalhados, aprendemos com seu estilo e comentário social certas proposições advindas do seu pensamento crítico-imanente, considerando que as obras foram selecionadas para defender uma ideia e sua contribuição para uma história do cinema dificilmente poderia ser ignorada. Com seu direcionamento, somos levados a uma proposta de história do cinema que reforça como os filmes do pós-guerra eram macabros e sinistros, dada a excelente integração que os artistas faziam da luz apropriada, cenários impressionantes e atuação demarcada. O alcance dos filmes alemães ganhou o mundo e o trabalho de câmera dos seus realizadores impressionou Hollywood, levando à contratação de todos os grandes talentos do cinema alemão que estavam disponíveis.

Dentre outros aspectos, “os alemães foram os primeiros a torná-la (a câmera) completamente móvel”⁵⁸⁸, e seu trabalho cinematográfico possuía uma estrutura narrativa densa dentro de uma unidade invejável, que expressava uma disciplina e ordem coletivas “típica alemã”. Para o autor, porém, explicações estéticas do cinema alemão, grosso modo separadas por um período inicial com filmes de fantasia teatral, intermediário com filmes de arte e estúdio, e de declínio alinhados às produções estadunidenses, não podem estar descoladas de debates exteriores a essa estrutura interna, que seriam as disposições psicológicas capazes de auxiliar no entendimento da ascensão de Hitler.

Passados mais de setenta anos desde a publicação, o livro segue prejudicado aos olhos contemporâneos, principalmente pelo ponto de vista historiográfico. Em geral, essas problemáticas se sobressaem aos seus aspectos positivos, e o leitor apressado ou desinteressado tende a não contemplar um exame mais profundo das qualidades formais, técnicas e sociais que o autor soube fazer de obras individuais, ainda que a instância psicossocial tenha se sobressaído. Historicizar *Caligari* é necessário, ainda mais levando em consideração todos os aspectos que criaram uma condição especial, em um tempo e espaço específicos, para sua existência. Além disso, no entanto, é preciso compreender que esse novo olhar à obra nos permite compreender sua instância crítica. Como dissemos, se *Caligari* é o que é, deve-se à trajetória de Kracauer como crítico de cinema, que mesclou crítica imanente com aspectos de sua polimatia para pensar a ligação entre a psiquê humana, o social-cultural,

⁵⁸⁸ KRACAUER, Siegfried. Preface. In: **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019, p. 3.

as experiências históricas e o cinema alemão produzido no arco cronológico utilizado no título do livro.

Adicionalmente, sua obra deve ser lida com atenção. Kracauer não baseia seu estudo meramente em análise temática, voltamos a insistir. O levantamento de vasta documentação, que conta com testemunhos significativos de personalidades ligadas ao cinema dos anos 1920, demonstra interesse hoje. Além disso, há algo que captura uma transformação gradual do cinema alemão weimariano, mais ou menos explícita, baseada em anos de subjetividade e experiência deste grande crítico de cinema que nunca está adormecido. Kracauer era um frequentador assíduo de cinemas de rua e conhecedor dos filmes mencionados, seus contextos de produção e de recepção, além de exilado permanente, cuja extraterritorialidade nunca lhe permitiria um novo encontro na pátria distorcida, como lhe alcançavam os filmes. Para além da análise psicossocial, o oferecimento de fontes consolidadas e a costura hábil dos filmes isolados dentro de um quadro de tendências e estilos faz de *Caligari* uma referência para todos aqueles que se interessam pelo cinema da época weimariana, além de ser uma obra que vale sempre a releitura.

No capítulo a seguir, analisaremos *Teoria do filme* sob a ótica da continuidade da crítica, uma discussão que também perpassará uma noção cara a todo o pensamento cinematográfico kracaueriano: a realidade física. Para Kracauer, o cinema está ligado à realidade material, por conta do seu meio técnico intrínseco. Ao mesmo tempo, tal relação com o real exige uma postura ativa e sensível do espectador, sabendo que a imagem cinematográfica pode ser alternativa às dores de existir após o extermínio massivo, capaz de condicionar solidariedade e emancipação. Tentaremos, sob essas circunstâncias, contrapor acusações que tendem a simplificá-lo como um “realista ingênuo”. De forma diversa às acusações de que Kracauer tenta estabelecer ontologicamente o que o cinema deveria ser, traremos interpretações baseadas nos seus escritos de juventude, observando-o, antes de tudo, como um crítico de cinema, em leitura conjunta com a relação que fazia do cinema como fenômeno da cultura de massa.

Capítulo 5 – Kracauer, teórico do cinema

Caligari trouxe alguns temas que estariam presentes em *Teoria do filme*, o último livro de Kracauer a ser discutido nesta tese. Da sua obra historiográfica, em condições já mencionadas, é possível fazer um paralelo com aspectos mais teóricos do filme, a exemplo da própria introdução, em especial na seguinte passagem: “devido a diversas atividades de câmera, corte e muitos dispositivos especiais, os filmes são capazes e, portanto, obrigados a examinar todo o mundo visível”⁵⁸⁹. Abordando acerca da natureza do meio cinematográfico, sabemos que *Teoria do filme* tem relação com texto de Panofsky, *Style and Medium in Motion Pictures* (1936). Vários arquétipos fundamentais dos filmes, como o sucesso, o sentimento, a sensação, a pornografia e o humor grosseiro podem ser construídos em histórias cinematográficas dadas as especificidades do novo meio, diferente da perspectiva literária. Este ensaio de Panofsky foi pioneiro em vários sentidos, tocando em pontos cruciais para a teoria filmica de Kracauer: o desenvolvimento do cinema como forma de arte singular impulsionado não por inspiração artística, mas por um aparato técnico, o que modificou para sempre a forma com que nos relacionamos e compreendemos o cinema; o deleite da audiência pelo movimento, uma instância fundamental do filme que não necessitava qualquer tema ou condição específica para gerar sentido; a possibilidade de filmar a realidade sem estilização; a integração do espaço e do tempo filmicos pelo *medium*, de modo que as experiências espaciais e temporais se tornem quase ininterruptas; a importância social do cinema como arte popular, bem como seus elementos folclóricos⁵⁹⁰.

Fruto de uma palestra realizada com estudantes da Universidade de Princeton em 1934, a discussão visava preparar audiência para a iminente inauguração da cinemateca do MoMA. Os interesses de Kracauer e Panofsky eram parecidos em muitos sentidos. O que mais pareceu encantar Kracauer foi a capacidade do historiador da arte em abordar o movimento permanente (do espectador, do espaço filmado) advindo do encontro com a câmera. Para Kracauer, como veremos, o filme tem a capacidade de apreender a materialidade das coisas quando intercala realidade objetiva e imagem filmica. Sua exposição crítica do meio cinematográfico compreende o filme não somente como arte, mas como catalizador do “fluxo da vida”, uma série de acontecimentos e detalhes do cotidiano que se deixam ser

⁵⁸⁹ KRACAUER, Siegfried. Preface. In: **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 6.

⁵⁹⁰ PANOFSKY, Erwin. *Style and Medium in Motion Pictures*. **Critique: A Review of Contemporary Art**. 3: 5-28, 1947.

capturados e que orientam a noção de realidade. Novamente, Kracauer fará uma investigação de fôlego, dessa vez se concentrando numa série de filmes de longa tradição cinematográfica.

Compreender a natureza peculiar do filme funciona como uma forma de destacar o cinema das outras artes, principalmente do teatro, revelando aspectos que, de outra forma, passariam despercebidos. Enquanto a arte teatral obedece a pré-arranjos anteriores ao momento de subida ao palco, Kracauer vai nos dizer que o cinema capta o inesperado, o vacilante da vida. Um bom exemplo seria já um dos primeiros filmes apresentados no *Salon Indien du Grand Café* em Paris, o famoso *Almoço do bebê* (1895), cujas folhas balançando ao vento, indiferentes à câmera, foram filmadas pelas lentes de Louis Lumière. Para Kracauer, a teatralidade poderia ser cinemática somente se fosse capaz de apresentar um mundo não encenado, diminuindo as instâncias teatrais em detrimento desse mundo. Quanto mais a obra é capaz de fazer jus a sua condição inerente, melhor será o resultado na tela. A leitura retilínea destes argumentos foi responsável pela reputação ruim do livro de Kracauer, conforme abordaremos. Ao mesmo tempo, nos interessa pontuar que ao se concentrar no mundo físico, segue categórico para o autor fazer falar os objetos, agora com camadas que relacionam imagem, memória e história. Sua teoria filmica, desse modo, apesar de estar preocupada com seguidas crises de identidade, apoia-se na noção duradoura do cinema no social e na cultura insistentemente imersa no mundo da vida [*Lebenswelt*], tendo em mente a velha noção da crítica como exame da sociedade, capaz de revelar ideologias furtivas dos filmes populares.

5.1 A redenção de Kracauer

O campo das teorias do cinema tende a ser um terreno arenoso e de difícil manuseio. Demanda-se um esforço que tenta lidar, entre vários aspectos, com a ainda persistente oposição entre as tendências realistas e formalistas, ou dito de outro modo, entre Lumière e Méliès, inventores que lidavam com a materialidade do filme cada um a seu modo, o primeiro pela tentativa de registro da realidade cotidiana e o segundo pela expansão da capacidade do cinema em inventar mundos fantásticos, tendo em vista a manipulação do material. Importava reconhecer se a primazia devia ser dada ao filme como meio ou como experiência. Se considerarmos especificadamente a teoria alemã, os nomes de Belá Balázs, Rudolf Arnheim e, claro, Siegfried Kracauer aparecem como grandes defensores de um tipo de reflexão que tangenciava, de maneira singular, estas duas tendências. Longe de operar por um simples

binarismo, mas como um “dilema insolúvel”⁵⁹¹, a antítese existente entre as aspirações formalistas da história teatral sempre entrará em conflito com o “mundo aberto e ilimitado” da tendência realista, e todos os esforços nesse sentido ainda são considerados insatisfatórios.

Thomas Elsaesser⁵⁹² ressalta que a sociologia crítica da Escola de Frankfurt foi a que se sobressaiu ao pensamento dos teóricos alemães da cultura, condição que diminuiu as necessidades e especificidades do cinema em detrimento dos seus aspectos sociologizantes, o que, até certo ponto, ajuda a explicar a omissão dessas tradições nos debates recentes sobre o cinema⁵⁹³. Apesar de Elsaesser colocar Kracauer lado a lado dos teóricos críticos, situação que, conforme analisamos, se mostrou bastante problemática para pensadores extraterritoriais como ele, nos parece fazer sentido considerar que se antes, Kracauer foi chamado de “crítico sociológico do cinema”, certamente agora, dada sua subjetividade e modos de lidar com discussões teóricas envolvendo o campo cinematográfico, nomeá-lo de “teórico sociológico do cinema” não pareça absurdo.

À luz das possíveis mudanças e permanências entre a crítica e a teoria cinematográfica, o Kracauer teórico seguirá privilegiando a constelação da espectadorialidade e do prazer visual advindo das imagens, só que de modo indireto. Sua teoria do filme é, em linhas gerais, mais uma teoria da imagem (pela relação primordial com a fotografia), e menos uma teoria da narrativa (pelas estruturas significantes da mensagem fílmica). Nesta obra que demandou longo processo de elaboração, discussões envolvendo a recepção e identificação foram condensadas em único capítulo chamado *The Spectator*, enquanto nos *Cadernos de Marselha*, a noção é muito mais sistematizada. A relevância da obra dos anos 1960, que sofreu um processo intenso de reescrita e eliminação de passagens, não pode ser analisada fora da tensão entre os primeiros escritos sobre o tema iniciados durante o exílio francês, segundo Hansen, “duas décadas de rascunhos, esboços e anotações que são muito mais interessantes e importantes do que o produto final”⁵⁹⁴.

É preciso considerar que a sua teoria fílmica é reflexo de uma mudança epistemológica por conta da mudança na situação histórica. Diferentemente de *Caligari*,

⁵⁹¹ KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 230.

⁵⁹² Para Elsaesser, Kracauer e outros teóricos alemães, mais preocupados em fazer “com que a descontinuidade do processo fílmico e seus efeitos subjetivos sejam centrais para considerações estéticas e históricas” estariam propondo uma Teoria do cinema, e não uma Teoria do Filme. Cf. ELSAESSER, Thomas. Cinema – The Irresponsible Signifier or “The Gamble with History”: Film Theory or Cinema Theory?. **New German Critique**. n. 40, 1987. p. 67.

⁵⁹³ *Ibidem.*, p. 66.

⁵⁹⁴ HANSEN, Miriam. "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. **Critical Inquiry**. n. 19, Spring, 1993. p. 439.

escrito no calor da Segunda Guerra, percebemos que ali, as preocupações de Kracauer e de seus amigos no exílio ainda se voltavam ao fato de que estavam vivos apesar de tudo, e sobreviver era motivo suficiente para encorajar-se e prosseguir em um novo país. Já *Teoria do filme* foi escrito em um momento em que muita coisa havia se perdido. Depois de tantas catástrofes e desesperança e na certeza de que o Messias não havia retornado, as novas incitações envolvendo a Guerra Fria o distanciaram da antiga preocupação sobre os efeitos da modernidade capitalista no cotidiano das pessoas, cada dia mais normatizados, e parecia não haver outra saída às crises todavia permanentes. Acontece, de fato, uma ruptura histórica dos seus escritos weimarianos e os de Marselha para os anos 1960, mas reminiscências do seu trabalho anterior também podem, de igual modo, serem percebidas. Já comentamos nesta investigação que os rascunhos conhecidos como *Cadernos de Marselha* foram escritos no mesmo período em que Benjamin visitava o casal Kracauer, e eles compartilhavam questões acerca de um possível “livro sobre estética cinematográfica”⁵⁹⁵, cujo foco seria a relação do filme com o mundo material. Kracauer escrevia copiosamente naqueles anos, o que, de algum modo, parecia autopreservação para dias de extrema dificuldade, no alto das medidas repressivas do governo de Vichy. É certo que *Teoria do filme*, como uma obra de um sobrevivente do horror, opera pela via da continuidade da vida após a hecatombe da Segunda Guerra Mundial⁵⁹⁶.

Kracauer só retornaria a esses escritos em novembro de 1948, depois de participar de vários trabalhos encomendados nos Estados Unidos e de finalizar *Caligari*. Quando retomou o projeto, a fase mais inicial foi nomeada de *Declaração preliminar de um estudo sobre estética cinematográfica*, datado de 6 de novembro de 1948, e que seguiria em novas versões até que assinasse um contrato, em agosto de 1949, com a *Oxford University Press*. Porém, somente em 1954 escreveria, de fato, um primeiro rascunho completo, quando recebeu outro financiamento. Nesse interim, não foi tranquila a decisão por escrever seus argumentos dentro de uma categorização mais programada, visto que a leitura dos cadernos confirma intenção bem diferente. Somente em 1955 é que novas tentativas de organização do material foram feitas, das quais são conhecidas três versões antecedentes e variadas descrições esquemáticas. Por conseguinte, certas proposições vitais para o pensamento de Kracauer ficaram para trás, o que ajuda a explicar a recepção negativa do livro. As propostas preliminares fariam *Teoria do filme* estar mais próximo dos *Cadernos de Marselha* e dos escritos weimarianos. E não se

⁵⁹⁵ Kracauer to Adorno [New York] 12.2.1949. In: ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. **Correspondence 1923-1966**. Cambridge: Polity, 2020. p. 302.

⁵⁹⁶ HANSEN, Miriam. "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. **Critical Inquiry**. n. 19, Spring, 1993. p. 444.

trata de dizer se isso seria melhor ou pior, apenas apontar que a exposição de sua teoria cinematográfica seria diferente⁵⁹⁷.

Dessa forma, os cadernos fornecem uma conexão preciosa entre os primeiros escritos de Kracauer e sua teoria fílmica, mas que foi sufocada na forma final de *Teoria do filme*. Hansen menciona que a ligação pode ser vista “quando tentou teorizar o cinema a partir de uma perspectiva histórico-filosófica informada pelo messianismo e gnosticismo judaico radical”⁵⁹⁸. Contudo, a autora salienta que “mesmo no livro de 1960, ele aborda o cinema a partir da problemática do sujeito, tanto como uma crítica prática das ficções burguesas de autoidentidade, quanto como um discurso para articular o estado histórico da autoalienação humana”⁵⁹⁹.

Por mais que a perspectiva filosófica de *Teoria do filme* trabalhe com uma ideia de tempo diversa, a obra ainda segue “ancorada na experiência histórica da modernidade, girando em torno do impacto traumático da tecnologia, do surgimento da sociedade de massa e da ameaça da aniquilação em massa”⁶⁰⁰. Nesse sentido, a existência de um Kracauer crítico pode ser observada à luz da sua insistência vital em evocar as formas particulares e propriedades do filme como “realidade física”, ou “realidade material”, ou “existência física” ou “atualidade” ou simplesmente “natureza” ou “vida”, os vários termos que o autor nos apresenta para dar conta daquilo que nunca ignorou desde sua trajetória inicial: a relação imanente do filme com o mundo material, com a criação de materialidade pela superfície das coisas. A dimensão material, certamente, compreende mais aspectos do que o termo "mundo visível" parece propor.

Quando volta, indiretamente, aos velhos temas que darão corpo à “natureza fotográfica do filme”, sua teoria está elucidando um velho frescor advindo de sua postura com os objetos, servindo de ilustração às chamadas "afinidades inerentes". Ao mencionar a capacidade fotográfica do filme em "registrar e revelar a realidade física", ele escrevia durante período histórico em que os efeitos de correntes cinematográficas como o neorrealismo italiano estavam em voga internacionalmente, e resenhas da época apontaram que *Teoria do filme* seria “a bíblia do neorrealismo”⁶⁰¹. Assim como os textos de Bazin, o livro de Kracauer fez

⁵⁹⁷ HANSEN, Miriam. Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. xv.

⁵⁹⁸ *Idem*. "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. In: **Critical Inquiry**. n.19, Spring, 1993. p. 443.

⁵⁹⁹ Kracauer an Panofsky [New York,] 16.10.1942. In: KRACAUER, Siegfried. PANOFSKY, Erwin. **Briefwechsel 1941-1966**. Volker Breidecker (ed.). Akademie Verlag, Berlin, 1996., p. 444.

⁶⁰⁰ HANSEN. *op.cit.*, p. xvi.

⁶⁰¹ CALLENBACH, Ernest. Review of Theory of Film: The Redemption of Physical Reality by Siegfried Kracauer. **Film Quarterly**. v. 14, n. 2, Winter, 1960. p. 56.

parte do cenário cinéfilo, e apesar de estar próximo do cinema moderno tal qual Bazin, a recepção dos dois teóricos foi se construindo de modo muito distinto, ao ponto de haver um desinteresse geral na obra kracaueriana não só na área do cinema, mas também na comunicação, cujas contribuições sobre propaganda, estética e comunicação política são abundantes. Os periódicos de cinema, como veremos na última parte deste capítulo, também foram fundamentais para debater o papel da nova cultura cinematográfica que se queria, e junto com os cineastas da nova geração, os novos críticos elucubravam seriamente sobre o papel dos filmes, seus autores e seu público, emaranhando teorias, tendências e percepções nas suas narrativas.

Teoria do filme carrega um desprestígio desproporcional. Algumas razões ajudam a explicar os motivos pelos quais este é considerado um “livro irritante”⁶⁰². Contudo, uma enxurrada de críticas à obra, de coerentes a presunçosas, não deixam de reforçar uma série de objeções que obstruem, ainda hoje, uma recepção positiva da teoria kracaueriana. Destacamos, a seguir, as polêmicas trazidas por Pauline Kael (1962), censurando Kracauer pelo “pedantismo germânico”, e Dudley Andrew (1984), cuja acusação de “realista ingênuo” teve um efeito negativo radical na recepção brasileira da obra. Outras acusações apontam para o fato de Kracauer ter abandonado sua preocupação anterior do cinema no tocante à realidade social e política. A construção de um tratado que sistematizou um exame extenso sobre sua teoria fílmica fez a antiga atenção ao cinema como tecido social e político ocorrer de forma difusa, e sua crítica social estava mais pulverizada. “A visada crítica que se pode inferir de *Teoria do filme* é ainda a do “trapeiro” de imagens em movimento”⁶⁰³, mas necessita ser confrontada à luz da sua relação com o passado elaborado como um tipo de experiência histórica⁶⁰⁴.

⁶⁰² HANSEN, Miriam. "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. **Critical Inquiry**. n. 19, Spring, 1993. p. 438.

⁶⁰³ CORPAS, Danielle. O mundo superior vacilante na poça imunda: notas sobre Teoria do filme, de Siegfried Kracauer. In: LOUREIRO, Robson. (org.). **A teoria crítica volta ao cinema**. Vitória: EDUFES, 2021. p. 38.

⁶⁰⁴ A figura do trapeiro [*Lumpensammler*], empregada por Benjamin nas suas análises de Baudelaire, foi também o termo que ele remeteu a Kracauer quando resenhou o livro do amigo sobre os funcionários de colarinho branco. O artigo de Patrícia dos Santos discute como ambos os autores se orientam pela direção de privilegiar os objetos do ambiente urbano moderno, produzindo conhecimento a partir de um procedimento epistemológico advindo dos destroços. Foi justamente isso que Benjamin observou em Kracauer, ao percebê-lo como alguém que havia compreendido a visão de mundo dos empregados: “um trapeiro matutino na alvorada que perfura, com sua bengala, os trapos de conversas e farrapos de falas, para, resmungando e teimoso, um pouco embriagado, lançá-los no seu carro, não sem deixar esvoaçar aqui ou ali no vento matinal, de maneira trocista, uma ou outra dessas chitas desbotadas: “humanidade”, “interioridade”, “profundidade”. Um trapeiro, matutino – na alvorada do dia da revolução”. Cf. BENJAMIN *apud* SANTOS, Patrícia da Silva. Benjamin e Kracauer: Elementos de uma epistemologia de “trapeiros”. In: **sociologia&antropologia**, v. 03, 06, Rio de Janeiro, novembro, 2013. p. 112.

Sejam quais forem as falhas mencionadas, este trabalho é um dos que mais aproximam o autor, na sua tentativa de “construir uma teoria”, do caráter acadêmico, pois se refere a um tratado, portanto distante do viés mais ensaístico de outrora. Assim como *Caligari*, o livro representa um momento na vida de Kracauer em que estudos teóricos e historiográficos extensos sobre cinema eram financiados por agências de fomento estadunidenses, atos ocorridos simultaneamente às inseguranças de uma época de perseguição, extermínio e imigração forçada. Antes de tudo, é por essa ótica que as obras precisam ser lidas. Nesse sentido, algumas inquietações que reforcem os motivos pelos quais Kracauer deva ser “redimido” e sua obra ressignificada serão mencionadas, com foco na nossa proposta de conectar seu texto aos escritos weimarianos e rascunhos de 1940-1941.

A renomada crítica de cinema do jornal *The New Yorker*, Pauline Kael, escreveu em 1962 o presunçoso ensaio *Existe cura para a crítica cinematográfica? Ou algumas reflexões infelizes sobre a teoria cinematográfica de Siegfried Kracauer: A redenção da realidade física*⁶⁰⁵. Dele podemos refletir sobre algumas questões interessantes acerca da recepção da obra à época do seu lançamento. O tom ácido de suas críticas foi responsável por sustentar um problema interpretativo acerca da obra de Kracauer, isto é, o de que sua teoria condensa um julgamento estético a respeito dos filmes individuais. Fica evidente, de fato, a dificuldade kracaueriana em expressar o que se quer dizer com a capacidade do filme em penetrar o mundo visível, algo que, para ele, caminha na direção da imagem em captar o acidental, o fortuito, o não controlado, mas que nitidamente gerou uma dificuldade de compreensão dos leitores sobre como conceber uma estética que se alimente do acidental. Kael exemplifica mencionando as “comédias-pastelão” como contraponto ao que diz Kracauer, já que para ela, a comédia se alimenta do controle, da encenação e da repetição para compreender o momento correto de exercício do humor.

Considerando sua estrutura do tratado, *Teoria do filme* realmente não seria o melhor caminho para entender o que Kracauer pensa dos bons filmes do gênero *Slapstick*. Em crítica para o FZ em 24 de fevereiro de 1931, ele escreveu como os filmes de Chaplin não fogem do domínio do visual mesmo quando o universo criado “pode distorcer o tempo e o espaço até a irreabilidade”⁶⁰⁶. Ele compara Chaplin com o filme *A ópera dos pobres* (1931), para ele um “não sucesso” porque trabalha pela lógica do teatral “e só nele se sente à vontade”. Ao lidar

⁶⁰⁵ KAEL, Pauline. Is There a Cure for Film Criticism? (or, Some Unhappy Thoughts on Siegfried Kracauer's Theory of Film: The Redemption of Physical Reality In: **I Lost It at the Movies**. Boston: Little, Brown and Co., 1965. p. 269-92.

⁶⁰⁶ KRACAUER, Siegfried. Film-Hochsaison. In: **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 458.

com declarações líricas, estilo excêntrico e estrutura narrativa própria no acompanhamento do anti-herói do submundo Mackie Messer, seria custosa uma transferência para uma linguagem necessariamente óptica, como é o cinema. Chaplin, ao contrário, ao distanciar-se das convenções teatrais, reflete o clima político e social da época sabendo que “a transformação da realidade no filme deve sempre ocorrer com a ajuda de meios puramente cinematográficos”⁶⁰⁷. O vagabundo faz seu comentário social por meio do cômico das ansiedades sociais independentemente de o mundo criado parecer absurdo. A pantomina funciona como uma representação direta do personagem como alguém que se comunica sem precisar de palavras, e sabe que o entretenimento é necessário para viver. Chaplin chega mais perto do espectador pela sua facilidade de refletir seu tempo, de não se esquivar da realidade, de tornar o processo dialético.

Em outra ocasião, quando assistiu *Luzes da Cidade* (1931), um filme concebido originalmente como silencioso, cuja versão original nunca chegou a ser distribuída, Chaplin sabia, demonstrando uma abertura gradual ao sonoro, que a obra não teria sucesso comercial sem uma música. Ele a compôs algumas semanas antes da estreia. Mesmo essa música, conforme Kracauer, “por vezes se deleita em imitar os processos visíveis”⁶⁰⁸. Por isso que a estrutura fantástica das comédias, longe de tentar esconder a instância cênica, apresenta-se como algo que não deve ser levado à sério. Seu clima lúdico ou irônico “exclui a impressão de que eles foram criados para representar um mundo imaginário tão real quanto o mundo que nos cerca”⁶⁰⁹. As comédias-pastelão são uma alternativa, uma fresta onde passa luz, um universo imaginado à vida após a catástrofe. São essas imagens que nos fazem crer que precisamos seguir vivendo, apesar de tudo.

De acordo com Hansen, é possível ver, nos *Cadernos de Marselha*, a associação do choque benjaminiano utilizado em referência às formas pelas quais a maneira paradigmática dos filmes pastelão faz uso da “camada básica” [*Grundschrift*] que envolve toda a dimensão material, sendo essa mais abrangente do que a “realidade física” proposta em *Teoria do filme*. A teorização desse gênero fílmico, cuja tarefa é jogar com a extensão material, já ocorria desde a época das críticas, já ali se percebia uma tentativa mimética de dar conta de uma experiência sobre estar em mundo decaído. Filmes de comédia física exagerada, com uso de repetição, inversão, antecipação e todas essas dinâmicas fundamentais parecem expressar

⁶⁰⁷ KRACAUER, Siegfried. Film-Hochsaison. In: **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 458.

⁶⁰⁸ *Idem*. Lichter der Großstadt. In: **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 474.

⁶⁰⁹ *Idem*. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 86.

ludicamente um risco de extinção. Para o Kracauer de Marselha, “o *leitmotiv* da comédia pastelão é a brincadeira com o perigo, com a catástrofe e sua prevenção na hora certa”⁶¹⁰. Na *Teoria do filme*, essa dimensão catastrófica diminui. Ainda assim, a comédia ocupa um lugar em que soluções criativas para quebrar a rotina são permitidas. A convivência entre humanos e objetos inanimados gera solidariedade. Seus confrontos ganham outros estratos de significação e dão liberdade aos eventos de forma fluída e crua, tipificado nas lutas do vagabundo contra a adversidade. Os filmes de Buster Keaton funcionam de forma parecida.

Voltando com o texto de Kael, ela utiliza um exemplo muito infeliz para falar de um certo sentido dogmático no texto, mencionando que muitas pessoas fugidas da Alemanha nazista chegaram no novo continente com “o pior do pedantismo alemão em suas cabeças”⁶¹¹. Segue com seu “humor ácido” mencionando que a abordagem documental mencionada no livro lhe trouxe a impressão de que o trabalho de Griffith foi filmado durante as próprias batalhas representadas, que Rossellini e Buñuel eram soldados que captavam a brutalidade das cenas, mas que Leni Riefenstahl, cujo *Triunfo da vontade* (1935) e *Olympia* (1938) seriam grandes representantes desta natureza documental, não foi mencionado em sequer uma linha em *Teoria do filme*. Ela chega à seguinte conclusão: “não poderíamos deduzir que política tem algo a ver com a “realidade” de Kracauer?”⁶¹². Respondemos: naturalmente que política tem a ver, Pauline! A análise insensível repreende Kracauer, um judeu fugido da Alemanha que sentiu na pele todo o horror nazista. O que ela desdenha é justamente o que a teoria kracaueriana propõe de singular: um tipo de experiência cinematográfica, ligada à instância política e cultural do século XX, que necessariamente perpassa um mundo que tornou o nazismo e o holocausto possíveis, ao mesmo tempo que enxerga uma alternativa de emancipação do público e solidariedade com os que se foram.

Simmel, novamente, está presente nas considerações de Kracauer. As consequências desses processos mentais, ao orientar como relações de troca as coisas humanas, são inegáveis: A experiência subjetiva passa a operar por uma atitude blasé, e “a essência do caráter blasé é o embotamento frente à distinção das coisas”⁶¹³. É por isso que Kracauer escreve, em seção intitulada *Realidade ao alcance*, que “indivíduos fragmentados atuam em

⁶¹⁰ KRACAUER *apud* HANSEN, Miriam. "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. **Critical Inquiry**. n. 19, Spring, 1993. p. 461.

⁶¹¹ KRACAUER *apud* HANSEN, Miriam. "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. **Critical Inquiry**. n. 19, Spring, 1993. p. 244.

⁶¹² HANSEN, Miriam. "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. **Critical Inquiry**. n. 19, Spring, 1993. p.259.

⁶¹³ SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**. Rio de Janeiro, v. 11, No. 2, out. 2005. p. 581.

seus papéis em uma realidade fragmentada”⁶¹⁴, atestando uma postura apreendida de épocas em que há uma espécie de falência das ideologias. Seu ponto de vista segue voltado à categoria metafísica de *Weltzerfall*, a desintegração do mundo e decadência da vida, a ausência de abrigo para os indivíduos. O cinema, como uma arte com uma diferença, seria o meio capaz de despertar-nos da inércia, do desinteresse e da inexistência, pois tudo isso nos impede de estabelecer uma relação próxima com o mundo físico. Captar o inesperado e favorecer a vida em forma cotidiana é reproduzir o “fluxo da vida”, um *continuum* material ou lugar de indeterminação negado à fotografia. Apenas o filme, porque compreende movimento, pode melhor responder ao testemunho, concomitante, da autodestruição da modernidade. Para o teórico, “o conceito de “fluxo da vida” (...) abrange o fluxo de situações e acontecimentos materiais juntamente a tudo o que eles implicam em termos de emoções, valores e pensamentos”⁶¹⁵.

Kael finaliza o ensaio mencionando que “há homens cujo conceito de amor é tão chato e irritante que você decide que, se o amor é isso, você não o quer, você quer outra coisa. É assim que me sinto com relação ao ‘cinema’ de Kracauer. Eu quero outra coisa”. Certamente, o cinema de Kracauer lhe daria outra coisa caso o pedantismo que ela diz ser do autor não fosse o dela mesma. Caso não interpretasse tudo de forma literal, em leitura bastante restritiva, certamente teria algo a aprender com esta obra kracaueriana que levou quase duas décadas para ser finalizada. A própria resposta à pergunta sugerida por ela no título do seu ensaio, de que se existe cura para a crítica cinematográfica, nunca foi respondida.

Já o teórico do cinema estadunidense, Dudley Andrew, é o responsável por chamar Kracauer de “realista ingênuo”⁶¹⁶. Em *As principais teorias do Cinema – Uma introdução*, obra bastante conhecida com versão traduzida para o português desde 1989 e utilizada sistematicamente em cursos de Cinema e Audiovisual no Brasil, Andrew ampliou a fama ruim da teoria fílmica kracaueriana, diminuída pelo autor principalmente quando em comparação aos escritos de Bazin. De acordo com ele, “É útil examinar seu trabalho antes de analisar os primeiros ensaios de André Bazin, pois *Teoria do filme* foi organizado de modo claro, sistemático e totalmente transparente. Coloca-se diante de nós um enorme bloco homogêneo de teoria realista”⁶¹⁷. Este é o tom jocoso que utiliza logo nas primeiras linhas do seu capítulo

⁶¹⁴ KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 297.

⁶¹⁵ KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997., p. 72.

⁶¹⁶ ANDREW, Dudley. **Concepts in Film Theory**. Oxford: Oxford University Press, 1984. p. 19.

⁶¹⁷ *Idem*. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 93.

dedicado a Kracauer. Seu livro claramente diminui Kracauer em detrimento de Bazin, para ele, alguém cujos ensaios são “inquestionavelmente os mais importantes da teoria realista do cinema”. Também não parece fazer sentido afirmar que se trata de uma obra “totalmente transparente”, como um “enorme bloco homogêneo de teoria realista”, uma vez que, retomando Hansen, *Teoria* é paradoxal, escorregadio, e conflitante⁶¹⁸, e apesar da tentativa de sistematização, torna-se difícil posicioná-lo em um lugar coerente, e é justamente dentro da sua inconsistência e irregularidade que nos parece produtivo seguir reavaliando a obra.

Corpas nos lembra de um paralelo importante com a literatura mencionado em *Teoria do filme*, as várias menções a Auerbach. O autor de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* é citado principalmente por conta de uma passagem de Virginia Woolf que discutirá as obras de James Joyce, Marcel Proust e outros escritores. Como seria possível a Kracauer, escritor que sempre observou “a prosa que problematiza a representação de dimensões complexas da experiência moderna, tendo planejado alusão a Kafka para o epílogo do livro que escrevia quando morreu”⁶¹⁹ ser um realista *naif*? Nos parece que quando Andrew menciona que o realismo cinematográfico de Kracauer, ao contrário do realismo literário de Auerbach, tenta “eliminar outras correntes cinematográficas”, ele reforça uma dificuldade em compreender o “efeito de estranhamento em relação ao “fluxo da vida” reificada que Kracauer também espera do cinema”⁶²⁰, operada de igual modo pelo manejo da vida cotidiana, concretizada pelo conceito de “redenção” como tomada de posição.

Em seu livro, Andrew concorda, de modo bastante enfadonho, com uma caracterização de Kracauer como um homem que depois de assistir filmes por décadas, decidiu escrever sobre cinema trancado numa biblioteca, “sempre afastado do barulho das conversas sobre cinema e produção cinematográfica”⁶²¹. Essa afirmação não faz sentido nenhum. É preciso lembrar Andrew que Kracauer, além de cotidianamente ter dialogado sobre cinema com seus amigos e leitores, ministrava falas públicas sobre a importância da crítica independente para donos de cinema, participava de reuniões da Associação dos Críticos de Cinema de Berlim, frequentava cinema de rua de Frankfurt, Berlim e Nova York, espaços e organizações culturais que inseriam programações cinematográficas conhecidas como *Volksbühne*, foi convidado de honra na bienal de Veneza de 1958, também participou

⁶¹⁸ HANSEN, Miriam. Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

⁶¹⁹ CORPAS, Danielle. O mundo superior vacilante na poça imunda: notas sobre Teoria do filme, de Siegfried Kracauer. In: LOUREIRO, Robson. (org.). **A teoria crítica volta ao cinema**. Vitória: EDUFES, 2021. p. 25.

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 94.

do Festival de Cinema de Veneza daquele ano, conhecia os estúdios da UFA, escreveu versões de um roteiro de filme, entrevistou membros relevantes da indústria cinematográfica que haviam imigrado para os Estados Unidos, como Fritz Lang, William Dieterle, Richard Oswald, Hans Richter, Hans Janowitz, Henrik Galeen e Eugen Schüfftan. Os exemplos são comprovados no espólio do autor.

Kracauer fala de um universo inteiro em sua teoria. Seu fundamento ontológico abarca uma teoria das capacidades do filme, sendo a principal delas a redenção da realidade física, e com isso fala de questões amplas como história, memória e vida. Kael e Andrew apontam para uma direção contrária do que queria Kracauer ao compreender o cinema como experiência histórica do mundo, uma relação contínua de apreensão temporal por meio da lente da câmera. Seu “filme fotográfico” tem ligação direta com um interesse antigo expresso em seu ensaio *Fotografia* (1927), analisado no próximo tópico, que discorre sobre as potencialidades da imagem fotográfica de modo bastante peculiar. Não é errado nomear este como um dos ensaios mais instigantes sobre estética da imagem do século XX. Desconsiderar tal contexto certamente alimenta mal-entendidos e, pior, posiciona Kracauer em um lugar inferiorizado dentro dos cursos de Cinema e Audiovisual.

Um aspecto importante que merece ser mencionado é o de que *Teoria do filme* carrega desdobramentos do Holocausto⁶²², mas que não estão visíveis *ipsis litteris*. Diferentemente de Adorno, que vê na aniquilação um peso grande nos seus escritos pós-1945, Kracauer faria poucas menções a massacres e campos de concentração. Sua intenção é teologicamente fazer uma leitura à luz da noção de redenção como objetificação, hesitando entre a teologia e a fenomenologia, “cuja confluência permanece ontologicamente disfarçada na *Teoria do filme*”⁶²³. Desse modo, quando Kael escreve “*What do movies have to do with the "redemption" of "physical reality"?*”, o teor teológico para “redenção”, que tornou especial a tarefa que o filme realiza, passou-lhe despercebido. Esta reflexão é consideravelmente mais significativa do que Kael faz parecer. A autora, ao mesmo tempo que denota uma primeira percepção sobre algo que não alcança, pouco se esforça em compreender.

Tentemos novamente responder Pauline Kael. A conotação teológica de redenção tem enorme importância em *Teoria do filme*. Como o último dos pilares após a criação e a revelação, a redenção seria o propósito de Deus para a criação materializado em nós, um chamado ao amor divino que se concretiza como um retorno ao mundo físico, no aqui e agora.

⁶²² HANSEN, Miriam. "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. **Critical Inquiry**. n. 19, Spring, 1993. p. 438.

⁶²³ KOCH, Gertrud. "'Not Yet Accepted Anywhere': Exile, Memory, and Image in Kracauer's Conception of History," trans. Jeremy Gaines, **New German Critique**. n. 54, Fall, 1991. p. 97.

Sabemos, entretanto, que redenção acessa múltiplos significados dentro da tradição judaica, desde a libertação em contextos sociais e políticos (como no Êxodo do Egito), até a redenção do pecado e outras condições metafísicas⁶²⁴. A associação do termo junto ao messianismo só ocorreu em fases posteriores, podendo ser redimidos àqueles que praticam o *Shabat*, a oração judaica dos que se voltam ao Monte Sião. Especialmente a Cabala configura a noção de redenção [*tikkun*/ תיקון] por meio do envolvimento de Deus como partícipe do sofrimento de um mundo [*olam*] desordenado e "caído". Na filosofia hassídica, associações entre redenção pessoal e exílio são observadas quando o indivíduo eleva seu caráter ao retornar aos lares purificados. Dessa forma, ele contribui para o retorno da presença de Deus no mundo [*Shekhinah*/ שְׁכִינָה], colaborando para a purificação e unificação do mundo, um sinal de que a chegada do Messias estaria próxima⁶²⁵.

Kracauer, ao mencionar o termo no subtítulo de *Teoria do filme: A redenção da realidade física*, nos aproxima da ideia de retorno, dada a capacidade imagética do meio em redimir ou resgatar a realidade física mundana, convertendo-a em experiência significativa. O filme "redime" a realidade porque tem a capacidade de acessar lugares inacessíveis ao olho humano, uma realidade que insiste em nos escapar o tempo todo. Registrar e reproduzir "o fluxo da vida" é, então, tarefa elementar do filme. Não chega a ser, contudo, uma teoria da redenção como categoria histórica e escatológica. Hansen nos chama a atenção para pontos de convergência, no pensamento de Kracauer, entre gnosticismo e messianismo e suas teorias sobre história e cinema, destacando que o tema messiânico, como um ato de coletar e carregar consigo fragmentos e componentes do mundo material, está conectado à tarefa do filme como registro. A estudiosa reforça ainda que a fotografia, além de ser um inventário do filme, porque documentalmente leva para si os fragmentos desintegrados do mundo, também coloca os elementos da natureza em ação, confrontando o espectador para exercer sua função messiânica-materialista de agitação diante do estado das coisas⁶²⁶. Essa aproximação se configura na "esperança escatológica" de que o mundo desencantado possa ser suplantado, sem, contudo, renunciar ao projeto materialista de experimentação constante e sistemática da modernidade.

⁶²⁴ ZWI WEBLOWSKY, R.; WIGODER, Geoffrey. **The Oxford dictionary of the Jewish Religion**. New York/Oxford: Oxford University Press, 1997.

⁶²⁵ ZWI WEBLOWSKY, R.; WIGODER, Geoffrey. **The Oxford dictionary of the Jewish Religion**. New York/Oxford: Oxford University Press, 1997.

⁶²⁶ HANSEN, Miriam. "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. **Critical Inquiry**. n. 19, Spring, 1993. p. 457.

Esse projeto é impulsionado por um motivo não menos que messiânico, o da redenção - a ideia de que a tarefa do intelectual é fornecer um arquivo para a possibilidade, mesmo que não representável, de uma restauração utópica de todas as coisas passadas e presentes, conforme implícito no conceito cabalista de *tikkun*. O escritor, portanto, busca registrar coisas ainda não nomeadas, como Kracauer resume seus esforços ao longo da vida em seu livro publicado postumamente, *História*. Todos eles serviram, e continuam servindo, a um único propósito: a reabilitação de objetivos e modos de ser que ainda não têm nome e, portanto, são negligenciados ou mal avaliados.⁶²⁷

Seguindo esse raciocínio, a tradução de *Teoria do filme* para o alemão foi acompanhada de perto por Kracauer, que revisou o texto minuciosamente, principalmente após problemas ocorridos em *Caligari*. São inúmeros os exemplos, no espólio do autor⁶²⁸, que acusam sua preocupação constante com a busca dos termos corretos para o alemão. Ao retornar com as correções para seu tradutor Friedrich Walter, mencionava frases como *es muss einem deutschen Term dafür geben!* [deve haver um termo alemão para isso!]. Constantemente desconfiado, *Ich bezweifle es!* [eu duvido!] ele dizia, os termos voltados ao universo do filme e da fotografia, a exemplo de *multipleexposure high-speed-photographs*, eram reprovados por ele, que pedia por uma palavra melhor, mas tampouco sugeria uma. A maior dificuldade do tradutor, aparentemente pouco familiar com termos técnicos da área, foi encontrar algo interessante para *Candid Shots*, cuja tradução *naturgetreure Aufnahmen* não agradou. Em certas situações, o próprio Kracauer fez sua tentativa para o termo: *Aufnahmen ungestellter Realität* [registros de realidade espontânea]. Também pareceu um problema encontrar uma proposta para *Zeitlupenaufnahme*, a mesma técnica audiovisual utilizada na filmagem da bailarina Karsavina, em *Caminhos para a força e beleza* (1925).

Kracauer escreveu para Adorno mencionando como este trabalho exaustivo de tradução e revisão tirou-lhe vários meses de vida⁶²⁹. Expressar-se em língua inglesa, como sabemos, sempre foi motivo de discordância entre Adorno e Kracauer. Adorno, convencido de que as coisas finas e espirituais, para utilizar o termo de Benjamin, só poderiam ser escritas na própria língua, respondeu à carta de Kracauer observando um sincero problema de linguagem que ocorreu na tradução de *Teoria do filme* para o alemão. Ele, que estava morando em Frankfurt novamente desde 1949, após ter assumido um cargo de professor na Universidade de Frankfurt, acompanhava o debate pela perspectiva alemã, e refletiu sobre os processos tradutórios na Alemanha e nos Estados Unidos:

⁶²⁷ *Idem. Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press, 2012. p. 22.

⁶²⁸ KRACAUER, Siegfried. Notizen zu "Theory of film", 2. Aufl. [Verschiedenes]. **Manuscrito**, DLA.

⁶²⁹ Kracauer to Adorno [New York] 23.5.1962. In: ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. **Correspondence 1923-1966**. Cambridge: Polity, 2020. p. 357.

Meu conselho não solicitado é o seguinte: leia o texto em alemão o mais detalhadamente possível. A diferença entre uma publicação estadunidense e uma alemã é realmente muito grande para pessoas como nós; nossos supostos leitores aqui abordam nossos trabalhos com os mais altos padrões em todos os aspectos, e é extremamente importante que essas expectativas sejam satisfeitas, tanto na densidade do pensamento quanto na meticulosidade da apresentação. Qual tradutor ou retradutor teria a menor ideia disso? De minha parte, estou firmemente decidido a nunca mais, no futuro, retraduzir nenhuma de minhas obras estadunidenses, mas a ditar os tópicos em questão novamente, com toda a liberdade, se eu quiser publicá-los aqui. Foi isso que fiz com a *Gewürdigte Musik* e também com a *Radio-Theorie*, as peças de abertura e encerramento do *Getreue Korrepetitor*, que serão publicadas pela *Fischer* em maio. Por favor, não me considerem histérico ou idiossincrático nessas questões, mas acreditem em mim quando digo que tenho uma visão geral muito boa da situação literária aqui⁶³⁰.

Há concordância entre os dois de que certas coisas só podem ser expressas em alemão, mas apenas quando se trata de áreas específicas da literatura, isto é, a poesia, o romance e talvez, o ensaio. Discordavam, porém, de obras que mesclam pensamento e teoria. Para a *Teoria do filme* de Kracauer, o “ideal de estilo é que a linguagem desapareça no assunto”⁶³¹, o que certamente ajuda a explicar nosso estranhamento desta obra em relação aos escritos anteriores. O assunto de tradução, como nos explica Baumann, ganharia novos contornos no tocante à tradução do termo *redenção*, presente no subtítulo *The Redemption of Physical Reality*. Adorno havia sugerido o termo *Rettung* (do francês *sauvetage*), mas Kracauer submeteu o manuscrito a Siegfried Unseld, editor responsável pela versão alemã, com o termo já em concordância do seu tradutor, Friedrich Walter, que havia recomendado *Erlösung*. O resultado seria *Die Erlösung der äusseren Wirklichkeit: Theorie des Films*, inclusive com a ordem trocada para *Erlösung* aparecendo com título e não subtítulo, como na versão original em inglês⁶³².

O próprio Kracauer não estava seguro se a melhor solução seria *Rettung* [salvação] ou *Erlösung* [redenção]. O primeiro salvaguardava o significado teológico que buscava, mas em determinados momentos do livro, mencionou em carta para o editor, utilizar redenção não seria de todo errado. Em outro momento, ele parecia seguro de que salvação seria certamente a melhor palavra para ocupar o posto. Unseld, por sua parte, lembrou-o que redenção tinha um significado teológico em língua inglesa, ou ao menos, um significado adicional. Havia

⁶³⁰ Adorno to Kracauer [Frankfurt am Main] 10.4.1963. In: ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. **Correspondence 1923-1966**. Cambridge: Polity, 2020. p. 404.

⁶³¹ Kracauer to Adorno [New York] 5.9. 1955. In: ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. **Correspondence 1923-1966**. Cambridge: Polity, 2020. p. 329.

⁶³² BAUMANN, Stephanie. Die Sprache scheint sich verängert zu haben“. Anmerkungen zur Übersetzungsgeschichte von Siegfried Kracauer amerikanischen Schriften ins Deutsche. In: BAUMANN, Stephanie; CAGNEAU, Irène; RENTEL, Nadine (Hg.). **Übersetzungsprozesse im Kontext von Exil und Postmigration**. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2023. p. 83-4.

também um risco, segundo Unseld, de que salvação pudesse soar de forma pejorativa. Por fim, decidiu conceder a Kracauer toda a liberdade de opção conceitual⁶³³. A dificuldade de escolher o termo remete-nos a mais um exemplo de como Kracauer lida ambigualmente com sua origem judaica, por hora parece abraçá-la, por hora recusá-la.

O conceito que permaneceu na última versão foi o igualmente teológico *Errettung* [salvação], apesar do *Erlösung* seguir aparecendo variadas vezes no texto. Hansen esclarece como *Rettung* se associa ao resgate dos sofredores, ou o retorno da *Shekhinah* já mencionado, evitando a aniquilação do povo judeu. Já *Errettung*, escolhido no lugar de *Erlösung*, propõe uma leitura mais modesta que não permite análises crítico-alegóricas, como à época dos textos weimarianos, mas implica uma “adaptação mimética ao mundo das coisas”⁶³⁴. A preocupação maior de Unseld, a mesma de Adorno, não seria exatamente com a escolha da palavra alemã para redenção, mas o conteúdo do epílogo, *Film in our Time*. Kracauer não aceitou que modificassem o epílogo, pois considerava que ele era de maior importância. A parte final do seu livro é, inclusive, considerada por comentadores como uma ligação importante entre *Teoria do filme e História*⁶³⁵.

Na seção *A cabeça da Medusa*, o teórico nos relembra do mito “como aprendemos na escola”, em que a górgona mortal, conhecida por sua aparência horrível, transformava em pedra homens e animais. Atena instigou Perseu a matá-la, advertindo-o que nunca a olhasse diretamente no rosto, mas apenas para o reflexo do escudo polido. Perseu, então, cortou a cabeça da Medusa, entregando-lhe a Atena, que a utilizou como adereço para o seu escudo. Seu comentário segue indicando como a imagem refletida pelo escudo polido é, no contemporâneo, a própria tela de cinema, que funciona como um espelho de qualidade tão amedrontadora quanto a própria Medusa. Como somos dependentes apenas desses acontecimentos refletidos, certamente os eventos reais de atrocidade e violência nos paralisariam, caso estivéssemos diante deles. “As imagens no escudo ou na tela são um meio para um fim”, induzindo a audiência a suprimir o horror advindo delas. Dessa maneira, o próprio mito confirma a “presença” de Medusa, seja pela sua incorporação à égide de Atena, seja porque “Perseu, o observador das imagens, não conseguiu afastar o fantasma para

⁶³³ BAUMANN, Stephanie. Die Sprache scheint sich verängert zu haben“. Anmerkungen zur Übersetzungsgeschichte von Siegfried Kracauer amerikanischen Schriften ins Deutsche. In: BAUMANN, Stephanie; CAGNEAU, Irène; RENTEL, Nadine (Hg.). **Übersetzungsprozesse im Kontext von Exil und Postmigration**. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2023. p. 83-4.

⁶³⁴ HANSEN, Miriam. Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. xxiv.

⁶³⁵ BAUMANN, *op.cit.*, p. 85-6.

sempre". As imagens, por sua vez, possuem uma "conservação na memória"⁶³⁶ como finalidade secreta, fazendo Kracauer nos perguntar o propósito dos filmes de guerra.

Kracauer conclui a seção advertindo-nos que "os reflexos espelhados do horror são um fim em si mesmos. Como tal, convidam o espectador a absorvê-los e, assim, incorporar em sua memória a verdadeira face de coisas terríveis demais para serem vistas na realidade"⁶³⁷. Ao mesmo tempo em que há a ineficiência da linguagem e a incapacidade de representar o irrepresentável – o extermínio massivo, e aqui ele fala sobre os limites da representação, também há esperança de que o cinema possa ser o melhor meio de fazê-lo. Se, como nos avisou Benjamin, "também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer"⁶³⁸, para Kracauer, a redenção se estabelecerá por meio de uma experiência de memória coletiva, numa "solidariedade anamnética com os mortos"⁶³⁹ que não vê saída fora do potencial revolucionário do cinema. Heide Schlüpmann resume o ponto nevrálgico da obra da seguinte forma: "não o filme simplesmente como um fenômeno do capitalismo tardio, nem o filme antes de Hitler, mas o filme depois de Auschwitz"⁶⁴⁰.

A afinidade fotográfica do cinema teria, assim como a possibilidade de captar fatores que não são controlados ou planejados, também a compreensão da alteridade e da morte. Kracauer utiliza o exemplo do curta-documentário de Georges Franju, *Le sang des betes* (1949), para aproximar uma relação de mortes periódicas de animais em um abatedouro de Paris com a pilha de corpos humanos dos campos de concentração nazistas representado nos filmes. De acordo com Nia Perivolaropoulou, a proposta do teórico com esse filme é o de apresentar as possibilidades técnicas do cinema pelo "movimento permanente de ocultação das coisas por discursos e a capacidade do meio de neutralizar esses discursos"⁶⁴¹. Daí a importância das experiências estéticas poderosas, capazes de gerar conhecimento, aproximação, emoção, reconstruindo uma memória individual coletiva que se solidariza com as vidas perdidas. Nesse sentido, o cinema é capaz de oferecer algo próximo à experiência

⁶³⁶ KOCH, Gertrud. "Not Yet Accepted Anywhere': Exile, Memory, and Image in Kracauer's Conception of History," trans. Jeremy Gaines, *New German Critique*. n. 54, Fall, 1991. p. 98.

⁶³⁷ KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 306.

⁶³⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas – v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 224-5.

⁶³⁹ KOCH, *op.cit.*, p. 104.

⁶⁴⁰ SCHLÜPMANN, Heide. "The Subject of Survival: On Kracauer's Theory of Film," trans. Jeremy Gaines, *New German Critique*. n. 54, Fall, 1991. p. 112.

⁶⁴¹ PERIVOLAROPOULOU, Nia, El Trabajo de la Memoria em Teoría del Cine, de Siegfried Kracauer. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (orgs.). *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gorla, 2010, p. 69-70.

catártica aristotélica, permitindo ao público, por meio de um processo emocional e educativo advindo da arte, experimentar emoções poderosas⁶⁴².

A isso segue a passagem de que “a maior conquista de Perseu não foi cortar a cabeça da Medusa, mas superar seus medos e olhar para seu reflexo no escudo. E não foi justamente essa façanha que permitiu que ele decapitasse o monstro?”⁶⁴³. O risco de Kracauer ser mal interpretado na esfera intelectual da Alemanha foi justamente o que gerou preocupação de Unseld e Adorno, que o advertiram a excluir o epílogo, mas sem sucesso. Ao citar mais adiante Gabriel Marcel, Kracauer compartilha com ele o pensamento de que o filme, e em especial o documentário, torna mais íntima nossa relação com o mundo porque tem o poder inerente do "registro", ou mesmo de "salvação" [*Erretung/sauvegarde*] daquilo que passou a ser desconsiderado por hábito, contendo literalmente um poder "redentor" [*salvatrice*]. O cinema ensina a ver as imagens. Não estar atento aos aspectos negligenciados traz consequências diretas na nossa percepção. Faz lembrar o conceito de "inconsciente óptico" de Benjamin, associado à ideia de que as imagens e a linguagem visual ganham novos contornos em uma esfera inconsciente, alternando para sempre a percepção humana de um mundo agora inserido nos rápidos avanços tecnológicos⁶⁴⁴. É o visual acima do conceitual que possibilita enxergar aquilo que estava obtuso, sendo que “a influência cinematográfica do que permaneceu socialmente invisível até aquele momento também recebe a qualidade redentora”⁶⁴⁵.

Por isso que “ao nos familiarizar com o mundo em que vivemos, o cinema exhibe fenômenos cuja aparição no banco de testemunhas é de particular importância”⁶⁴⁶. Ele (o cinema) “nos coloca frente a frente com as coisas que tememos”, desafiando nossas percepções diante dos acontecimentos da vida real. Ele pode nos confrontar sobre as narrativas da dor, considerando que, como expressa Primo Levi, “ninguém deveria mencionar a Divina Providência, já que existiu um Auschwitz”⁶⁴⁷. Gertrud Koch⁶⁴⁸ reforça que Kracauer assume o primado do ótico de forma que o “ver” seja entendido como “experimentar”. Só

⁶⁴² ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. 3ª ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

⁶⁴³ KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 306.

⁶⁴⁴ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas – v.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁶⁴⁵ KOCH, Gertrud. "'Not Yet Accepted Anywhere': Exile, Memory, and Image in Kracauer's Conception of History," trans. Jeremy Gaines, **New German Critique**. n. 54. Fall, 1991. p. 99.

⁶⁴⁶ KRACAUER, *op.cit.*, p. 304-305.

⁶⁴⁷ LEVI, Primo. **É isto um homem?** Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 231.

⁶⁴⁸ KOCH, Gertrud. **Siegfried Kracauer: An introduction**. Trans. Jeremy Gaines. Princeton University Press: Princeton, 2000.

experimenta, também no caso da aniquilação, quem vê as imagens. Como coisas pertencentes ao mundo da fisicalidade, sua elevação só se faz possível graças à força visual das imagens. Redimir a realidade em “solidariedade anamnésica com os mortos” só ocorre se as imagens forem somadas ao apelo sensível do espectador.

Teoria do filme é resultado de décadas de reflexão. O livro ocupa um lugar de qualidade mais teórica e especulativa que deve ser compreendido menos como uma explicação de como o filme “deve ser”, e mais como uma ampliação do olhar, no sentido de perceber as “diversas e divergentes possibilidades associadas à nova mídia”⁶⁴⁹, um exercício de sistematização à luz do pensamento afiado de Kracauer. Suas considerações não foram construídas da noite para o dia. Partiu-se da observação cotidiana da vida social colhida durante toda uma vida, tendo como pano de fundo as dificuldades de se pensar o cinema na modernidade em crise. E ainda que ele parta, agora, para um outro tipo de experiência histórica, “o tratado como um todo reúne quase todos os temas de importância para Kracauer em seus primeiros trabalhos. Isso também se aplica à ênfase perceptível nas esferas religiosas e teológicas em seu pensamento”⁶⁵⁰. É justamente isso que tentamos fazer durante toda nossa investigação, propor algumas coordenadas de espaço e tempo subjetivos que seriam significativas ao pensamento cinematográfico do autor como um todo.

5.2 “Filme como descobridor das maravilhas da vida cotidiana”: Análise da dimensão crítica em *Teoria do filme*

Os termos limite, opacidade e transparência⁶⁵¹, potencializaram os discursos acerca da capacidade do cinema em reproduzir a realidade, e a história das estéticas cinematográficas partem também desta oposição. O tema do realismo das imagens em movimento, assim como Ismail Xavier coloca, perpassou as teorias do cinema no pós-guerra, distanciando-se da representação naturalista de controle da realidade operada por Hollywood em seu modelo clássico, que utilizou e segue utilizando decupagem clássica, mecanismo de identificação, interpretação emoldurada pela filmagem em estúdio e escolha de histórias de sensibilização para produzir as imagens.⁶⁵² Devemos aos escritos de André Bazin e Siegfried Kracauer um tipo de reflexão sobre a vocação realista do cinema, autores que são colocados lado a lado nos

⁶⁴⁹ HANSEN, Miriam. "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. **Critical Inquiry**. n. 19, Spring, 1993. p. 422.

⁶⁵⁰ KOCH, Getrud. **Siegfried Kracauer: An introduction**. Princeton University Press: Princeton, 2000.

⁶⁵¹ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

⁶⁵² *Ibidem*.

capítulos sobre realismo nos manuais teóricos de cinema, e ao mesmo tempo em que formam polaridades interessantes, também se complementam.

É curioso, porém, que Kracauer nunca tenha mencionado o nome do crítico francês em qualquer passagem do seu tratado, e aqui nos referimos especialmente à proposta baziniana apresentada em *Ontologia da imagem fotográfica* (1945)⁶⁵³. Também se evidencia, como sugere Leonardo Quaresima, que a tradição teórico-crítica da cinefilia francesa, iniciada nos anos 1950, nunca tenha colocado em diálogo o pensamento de Kracauer e Bazin, dadas as evidentes aproximações. Kracauer, ao contrário, permaneceu totalmente ignorado até o final dos anos 1970, quando o fato de *Caligari*, na França, ter sido rechaçado por conta de sua leitura sociológica e do autor insistir em aspectos do que eles nominavam de filmologia⁶⁵⁴, fez o movimento cinéfilo ter posição hegemônica contra Kracauer.

Não por acaso, as primeiras discussões que manifestam a versatilidade do pensamento de ambos advêm de um trabalho sistemático da crítica. Eles partem deste exercício crítico para formular uma teoria, nunca do vazio. Foi ali, nas páginas da *Cahiers du Cinéma* e do *Frankfurter Zeitung* que certo pensamento sobre cinema foi experimentado pela primeira vez, e é justamente a tensão do filme enquanto meio e experiência que ampliou a dimensão teórica que hoje buscamos para compreender a complexidade do realismo cinematográfico a partir da natureza da imagem fotográfica. A coletânea de textos bazinianos *Qu'est-ce que le cinéma?* foi traduzida pela editora Brasiliense em 1991 em um volume-síntese, e tornou-se bastante conhecida dos brasileiros. Kracauer teve que esperar muito mais para ter a chance de que alguns dos seus melhores ensaios fossem traduzidos, o que aconteceu, de fato, apenas em 2009, com a tradução de *O ornamento da Massa* pela Cosac & Naify.

Se sabemos que os textos mais inventivos de Bazin foram produzidos durante sua participação em cineclubes parisienses, cursos e conferências, por que achamos que compreendemos o pensamento cinemático de Kracauer apenas pela leitura de *Teoria do filme*, por sinal nunca traduzido para o português? Ou pior, por que tendem a aceitar leituras rasas que fizeram de Kracauer, como a de Dudley Andrew? A problemática é observada, caso análogo, quando utilizam “*As principais teorias do cinema*” como capaz de oferecer “uma classificação comentada dos dois autores realistas que expõe muito bem a posição de ambos

⁶⁵³ BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: **O que é o cinema?** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

⁶⁵⁴ A tradição crítico-teórica "cinéfila", utilizada assim entre aspas por Quaresima, abriu hostilidades contra a filmologia até o final dos anos 1950, uma disciplina acadêmica surgida na França em 1947, a partir da obra de Gilbert Cohen-Séat. O conceito abarca o estudo do filme na sociedade e na relação com a realidade, as outras artes e sua audiência. Cf. QUARESIMA, Leonardo. *Relire From Caligari to Hitler de Siegfried Kracauer*. Trad. Clara Bloch. **Mille huit cent quatre-vingt-quinze**, n. 57, 2009.

no desenvolvimento histórico das teorias do cinema”⁶⁵⁵. A maior intenção desta investigação é apresentar um teórico que não deve ser desvinculado da sua instância crítica, um pleno reconhecimento de que sua teoria, por mais que possa ser problematizada, não deve ser lida fora da órbita daquilo que lhe constituiu singularidade, isto é, como um exímio observador do cotidiano, fiel frequentador de sessões de cinema, ávido ensaísta que frequentava cafés e outros espaços públicos em Berlim, e de lá tirava seu material mais significativo, um mundo visível inquietante. Façamos, com isso, o esforço de articular *Teoria do filme* por essa perspectiva.

Kracauer nos propôs uma teoria fílmica. Mas diferentemente das teorias do tipo realismo poético ou social, ele tem em mente o próprio processo histórico, cotejando a “relação entre a realidade e sua duplicação mimética”⁶⁵⁶. Sua proposta teórica vê na dimensão histórica uma condicionante para pensar o cinema após Auschwitz, e com isso começa a apresentar uma preocupação daquilo que seria o tom da sua obra póstuma, *História*, uma discussão sobre como o historiador constrói as narrativas históricas utilizando parâmetros parecidos aos cineastas e fotógrafos, isto é, selecionando os eventos e apresentando-os por enquadramentos, angulações e ênfases de determinados aspectos, ou em outros termos, uma conexão entre a compreensão histórica do passado e sua associação imagético-imaginativa. Capturar, ao estilo de uma lente, as “últimas coisas antes das últimas”, sugere que o exame da história “congela” fragmentos de tempo, assim como faria um fotógrafo. A metáfora visual orienta a tarefa do historiador na qualidade de analisar esses fragmentos, propondo um tratamento subjetivo e criativo dos vestígios do passado. Em carta a Adorno, mencionou que o filme neste seu livro sobre estética “seria apenas um pretexto”. Efetivamente:

Gostaria de mostrar quais leis estéticas e quais afinidades por temas específicos um meio desenvolve, pertencendo a uma época em que o interesse científico suspende cada vez mais as conexões entre os menores elementos, 'suspendendo' a força individual dessas grandes ideias que abrangem todo o ser humano e anula cada vez mais nossa receptividade a tais ideias. Ou, expressando-o na linguagem do cinema: a estética do filme pertence a uma era em que a antiga perspectiva de 'plano geral', que de alguma forma se acredita capturar o absoluto, está sendo substituída pela perspectiva de '*close-up*', que ilumina o que talvez seja significado pelo detalhe independente e solitário - o fragmento⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ OLIVEIRA, Rodrigo cássio. A crítica de cinema entre o realismo e a ideologia: Bazin, Kracauer, Adorno. In: DE MAIA, Juarez Ferraz. (org.). **Gêneros e Formatos em Jornalismo**. Goiânia: Editoria da PUC Goiás, 2011.

⁶⁵⁶ ELSAESSER, Thomas. Cinema – The Irresponsible Signifier or “The Gamble with History”: Film Theory or Cinema Theory?. **New German Critique**, n. 40,1987. p. 70.

⁶⁵⁷ Kracauer to Adorno [New York] 12.2.1949. In: ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. **Correspondence 1923-1966**. Cambridge: Polity, 2020. p. 302.

Para realizar sua empreitada, ele novamente passaria por desafios em relação aos métodos de trabalho que estavam em vigor no seu entorno. De acordo com o *Dictionary of the Social Sciences*, o sentido mais amplo de teoria seria o de sistematizar o conhecimento de forma ordenada, contudo, os vários enfoques que relacionam teoria e empiria têm sido motivo de grande discussão nas ciências sociais, o que torna numerosas as definições tanto para as várias teorias quanto para modelos de construção e de validade. Pode-se dizer que há grupos de “teorias” nas ciências sociais, e uma das vertentes busca construir conhecimento com resultado puramente nas pesquisas empíricas, enquanto outros tipos se ocupam do aperfeiçoamento de sistemas abstratos de proposições⁶⁵⁸. A obra de Kracauer, como discutimos no capítulo anterior, foi concebida em um momento de extenso debate sobre empirismo na esfera das ciências sociais nos Estados Unidos, em que o valor das pesquisas convergiam em comprovações empíricas e uma base teórica ampla, ressignificando o conceito de “teoria” para a prática de pesquisa.

Dessa vez, posicionando-se fortemente nesse debate, conforme menciona Luís Mauro Sá Martino, “Kracauer opta antes pela provocação e ousadia teórica do que pela delimitação empírica pontual. (...) a “teoria” de Kracauer não se propõe a fazer uma “ciência” do filme, mas a construir uma perspectiva, ou uma mirada, para sua compreensão a partir da materialidade primária que o compõe”⁶⁵⁹. Mesmo o título e subtítulo da obra deixava-o levemente inseguro diante da resistência que sentia do leitor estadunidense, considerando seu teor “excessivamente folhetinesco”⁶⁶⁰. Por isso que compreender por dentro a matéria do seu estudo, além de oferecer uma crítica indireta, é o estado mais elementar da crítica imanente, ou seja, significa conduzir-se no caminho dialético para que se saliente “a consistência e inconsistência dessas formações (espirituais), em face da constituição da existência”⁶⁶¹.

Como resultado, *Teoria do filme* debruça-se numa série de exemplos fílmicos que fogem à lógica de uma teoria geral aplicável, salientando seus elementos menos manifestos. Ainda assim, Kracauer precisava considerar certos parâmetros acadêmicos que julgava adequados aos cidadãos estadunidenses que o financiavam e o leriam. Lidava com essa dupla posição, a de responder a um público e a de reprimir seu empreendimento radical rabiscado

⁶⁵⁸ CALHOUN, Craig. **Dictionary of the Social Sciences**. Oxford, Oxford University Press, 2002.

⁶⁵⁹ MARTINO, Luís Mauro Sá. Possibilidades e limites das contribuições de Siegfried Kracauer ao estudo da mídia: uma leitura de *Theory of Film* (1960). *Lumina*, Juiz de Fora, PPGCOM – UFJF, v. 16, n. 3, p. 142-160, set./dez. 2022. p. 147.

⁶⁶⁰ BRANDT, Ingeborg. Film ist Kunst des Wirklichen: Wir sprachen mit dem Kulturphilosophen Siegfried Kracauer [Beitrag]. **Die Welt (Hamburg)**: unabhängige Tageszeitung für Deutschland. 13 (1958), 172. p.6.

⁶⁶¹ ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Trad. Jorge de Almeida. 16. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 2023. p. 90.

nos *Cadernos de Marselha*, que remetia a “uma visão materialista da história, uma crítica do sujeito burguês com base na afinidade do filme com um mundo alienado da intenção, com a fisiologia humana e a contingência, o nada e a morte”⁶⁶². A atitude epistemológica de Kracauer pensa as afinidades “cinemáticas” do filme insistindo na materialidade do meio em relação ao mundo físico. Uma leitura mais adequada teria que considerar *Teoria do filme* como uma proposta de teoria realista do cinema que traz aproximações filosóficas e teológicas desde a sua concepção, e que não devem ser simplificadas à materialidade cinematográfica em um todo coeso e proposital. Lembremos que a desconfiança de Kracauer em se vincular aos sistemas ideológicos e fechados não é de agora.

Sua perspectiva não renuncia à posição do sujeito na história, cuja mensagem indireta estaria em torno da percepção, da representação e das narrativas após o holocausto. Ele, que vivenciou momentos de barbárie, não poderia simplesmente seguir com o mesmo procedimento epistemológico a era de Weimar. Era preciso criticar a ideologia e recuar à filosofia, “agora que a crise se tornou uma catástrofe contínua”⁶⁶³. Para Adorno, “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”⁶⁶⁴. Para Kracauer, um trapeiro que recolhe e separa os resíduos apocalípticos, o cinema coloca o que existe em movimento e pode ser o meio legítimo para “revelar a dimensão material em seus limites máximos”⁶⁶⁵. O cineasta francês Claude Lanzmann, negando fotografias de arquivo como restituição de campos de concentração e insistindo na qualidade irrepresentável da Shoah, certamente discordaria. Sua saída foi produzir um documentário baseado unicamente em testemunhos de sobreviventes.

De fato, se compreendermos que Kracauer propõe uma experiência cinematográfica fragmentada, no sentido de ser difícil ordenar uma divisão satisfatória entre sujeito e objeto, então sua reivindicação filosófica radical pode ser lida como uma crítica *avant la lettre*. Kracauer nos diz que “devido ao enfraquecimento da ideologia, o mundo em que vivemos está cheio de detritos, apesar de todas as tentativas de novas sínteses”. Elsaesser aponta que quando Kracauer considerava o cinema, durante os anos de Weimar, pelos seus aspectos sociais mais amplos, ele nunca sacrificou, como sabemos bem, ainda que alguma parte da nova história do cinema faça parecer, a função ideológica dos próprios filmes. O que sua

⁶⁶² HANSEN, Miriam. "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. **Critical Inquiry**. n. 19, Spring, 1993. p. 445.

⁶⁶³ HANSEN, Miriam. "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. **Critical Inquiry**. n. 19, Spring, 1993. p. 446.

⁶⁶⁴ ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. 16.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023. p. 94.

⁶⁶⁵ KRACAUER *apud* HANSEN, Miriam. *op. cit.*, p. 458.

teoria faz é relacionar o filme como participante desses novos modos de representação, reconhecendo sua relevância política⁶⁶⁶.

Sua dimensão ideológica particular, nesta perspectiva, pode ainda ser cotejada nas questões relativas ao interesse constante de Kracauer pelo meio cinematográfico, agora como realidade física efêmera [*ephemeral physical reality*]⁶⁶⁷. Diferente da visão pessimista de comodificação da cultura da *Dialética do Esclarecimento*, Kracauer vê otimista os avanços processuais genuínos das produções de massa, uma vez que “os germes de novos começos podem se desenvolver em um ambiente completamente alienado”⁶⁶⁸.

Um “mundo superior vacilante na poça imunda”⁶⁶⁹, como consta sua “reminiscência pessoal” no final do prefácio de *Teoria do filme*, fala de uma imagem que permaneceu em Kracauer desde a sua primeira ida ao cinema, quando ainda era um garoto. Diferentemente do que Barthes descrevia sobre o estado hipnótico no qual se encontra o sujeito ao sair da sala escura, local onde se produz um “engodo” ou onde o filme é considerado um “festival de afetos”, o menino emocionava-se dentro da sala com a imagem de uma rua comum de um bairro de subúrbio transfigurada pelas luzes e sombras, em que uma poça refletia as fachadas dos prédios. Lembra o impulso que sentiu o protagonista Eugen Klöpfer ao sair para a rua, cuja experiência visual e sensorial observada da janela era demasiada forte para que ele permanecesse em casa. O pequeno Kracauer escreveu em um pedaço de papel que aquela experiência seria seu primeiro “projeto literário”, sob o título de “filme como descobridor das maravilhas da vida cotidiana”. Essa imagem mental de um mundo banal refletido pelo espelho d’água, com prédios invisíveis em primeiro plano e um fragmento de céu, os quais logo seriam movidos pela brisa tremulando a fachada, permaneceu resistente no seu imaginário tantas décadas depois e “parece de fato ter moldado sua sensibilidade crítica”⁶⁷⁰.

De acordo com Corpas, juntamente ao interesse múltiplo nas várias disciplinas, “o ângulo figurado naquela sugestiva reminiscência, conjugando o alto e o baixo, ajuda a discutir questões de fundo em suas últimas considerações sobre o cinema”⁶⁷¹. O potencial crítico do cinema que se quer manifestar é parecido com o universo do personagem vagabundo, portador de enorme dimensão humana e adorado pelos pobres e ricos, pelos grandes e

⁶⁶⁶ ELSAESSER, Thomas. Cinema – The Irresponsible Signifier or “The Gamble with History”: Film Theory or Cinema Theory’. *New German Critique*, n. 40, 1987. p. 70.

⁶⁶⁷ KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 311.

⁶⁶⁸ *Ibidem.*, p. 218.

⁶⁶⁹ *Ibidem.*, p. li.

⁶⁷⁰ CORPAS, Danielle. O mundo superior vacilante na poça imunda: notas sobre Teoria do filme, de Siegfried Kracauer. In: LOUREIRO, Robson. (org.). *A teoria crítica volta ao cinema*. Vitória: EDUFES, 2021. p. 22.

⁶⁷¹ *Ibidem.*

pequenos: “Há um domínio do mundo que se impõe a ele a partir de cima e resume em si todo poder; Chaplin domina o mundo a partir de baixo, como alguém que não representa nada”⁶⁷². Ao não representar nada, tem-se o desafio de voltar às coisas elementares, e a herança fotográfica do meio cinematográfico seria então o caminho voltado às partes inferiores e às coisas como elas são, uma vez que esse movimento é sempre descendente. Carlitos é exatamente o oposto do sujeito soberano, ele traz consigo forças revigorantes e libertadoras capazes de propor uma alternativa ao mundo caído.

Style and Medium in Motion Pictures é uma referência direta para esse tópico. Panofsky, como historiador da arte, comparou a produção artística de diferentes épocas, como o teatro, a pintura e a escultura, com os filmes de sua época. Um aspecto vital ressaltado por ele do qual Kracauer é devedor é a observação de que essas artes atuam de cima para baixo, “começam com uma ideia a ser projetada sobre uma matéria sem forma, e não com objetos que constituem o mundo físico. (...) O meio do filme é a realidade física como tal”⁶⁷³. Nesse sentido, o filme para ambos, diferentemente das artes tradicionais de representação, organiza objetos e indivíduos a partir de baixo, retornando aos aspectos mundanos com uso de abordagens e as qualidades exclusivas do meio cinematográfico.

Importante ressaltar que a instância da recepção permanece importante. Há uma reação bastante primária que o espectador tem diante das imagens, capaz de envolvê-lo fisiologicamente antes de qualquer resposta intelectual. A suposição é baseada no fato do filme remeter à realidade física sem necessidade de darmos a ela um significado, pois ela existe independente de nós. Mas afetado pelas imagens, “o espectador não pode deixar de reagir a elas como reagiria aos aspectos materiais da natureza em estado bruto que essas imagens fotográficas reproduzem. Daí o apelo a sua sensibilidade”⁶⁷⁴. Perceber esse caminho é o enfrentamento necessário aos dispositivos científico-tecnológicos, conduzindo-nos à diversidade e contingência das vivências sociais e dos conteúdos perdidos. Afinal, as mudanças históricas advindas da ciência moderna, da tecnicidade, dos meios de comunicação em massa, do utilitarismo e do aceleração da vida no capitalismo tardio impactaram negativamente nossas experiências.

É notório, mais uma vez, como Kracauer sempre vê no espectador um tipo sensível ideal, como fazia com cada um dos seus leitores do FZ. Em sua teoria, o espectador seria

⁶⁷² KRACAUER, Siegfried. Chaplins Triumph. In: **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Band 6.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. p. 493.

⁶⁷³ PANOFSKY, Erwin. *Style and Medium in Motion Pictures*. **Critique: A Review of Contemporary Art**. 3: 5-28, 1947. p. 31.

⁶⁷⁴ KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 158.

alguém capaz de compreender o indeterminado e amorfo das imagens. Para ele, as imagens em movimento ressoam respostas cinestésicas na audiência por meio das dinâmicas e tensões corporais, servindo antes de alerta da nossa cultura atual, diria Susan Sontag, “cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensual”⁶⁷⁵. É quase um chamado físico à atração bem ao estilo do primeiro cinema, cuja oferta de exibições visuais e sensoriais geravam curiosidade irresistível pelo movimento, deixando nossos órgãos dos sentidos atentos aos estímulos cinematográficos. Sabemos dos rascunhos de Marselha que toda capacidade sensual e fisiológica importa, e um “ser humano com pele e cabelo” seria um tipo almejado ao qual o filme se apodera. Em *Teoria do filme*, a ideia continua com foco no movimento das imagens como maneira mais direta para acessar a existência física e remetê-las ao “fluxo da vida” [*flow of life*]. Kracauer parece ter em mente o conceito de “choque”, de Benjamin, por meio de uma experiência intensa que desafia a normalidade da percepção.

Cativar pelos sentidos foi justamente o que fizeram os nazistas na sua *Filmpolitik*, e Kracauer aborda a questão também no mesmo tópico destinado ao espectador, na seção *Excurso: propaganda e filme* (cap. 9). A análise é exemplificada por uma cena do cinejornal nazista *Sieg im Westen* (1941), o mesmo constado no folheto *Propaganda and the Nazi War Film*, publicado em 1942, e que também faria parte da sua obra *Caligari*. Kracauer volta a comentar a tese do seu livro anterior, reforçando o mesmo pressuposto sobre certas implicações latentes serem capazes de gerar reações nos estratos psicológicos profundos de quem assiste. Aqueles esteticamente bem-feitos, articulados na comunicação pictórica, saberão utilizar tal maquinário a seu favor, ampliando os sentidos à mensagem anunciada, de modo influenciar os “‘músculos do estômago’ em vez da ‘cabeça’”⁶⁷⁶. Ele afirma que os nazistas aprenderam a requerer nossas emoções assim como os russos, virando mestres em propor confiança pelos instintos, principalmente pelo documentário, um gênero de propaganda *par excellence* que estimula a “convicção do espectador de que ele está diante de uma evidência irrefutável”⁶⁷⁷.

As expectativas envolvidas no ato de assistir a um documentário, no contexto que se espera imagens “autênticas” ou longe da estilização e fabricação, vem da crença da audiência em considerar cinema não ficcional idêntico à realidade, dada a habilidade da imagem em

⁶⁷⁵ SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2020. p. 21.

⁶⁷⁶ KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 160.

⁶⁷⁷ *Ibidem.*, p. 161.

desacreditar qualquer (re)encenação para câmera, uma vez que se trata de indivíduos reais⁶⁷⁸. Quando fotos de uma guerra são incorporadas, é comum que as pessoas acreditem que foram capturadas no local, sugerindo uma representação direta e imediata da realidade. Entretanto, é crucial reconhecer que essas imagens podem envolver elementos de reconstrução, reencenação, diagramas e mapas. Além disso, a intenção do documentarista nem sempre é óbvia, pois a escolha específica das imagens implica em uma cuidadosa seleção de perspectivas possíveis sobre a coisa fotografada, conforme observado por Kracauer. Portanto, a interpretação do espectador deve considerar não apenas o conteúdo visual, mas também a intencionalidade por trás da composição das imagens. O documentário pode parecer ser fiel ao meio e explorar o mundo visível, mas muitos são compreendidos por esse vínculo com o real injustificadamente: ao mesmo tempo em se aproximam com tranquilidade de uma proposta realista, podem se afastar dela com a mesma facilidade, preocupando-se com a forma em vez do conteúdo.

Berlim, sinfonia da metrópole (1927), com crítica já analisada (cap. 3), seria a expressão máxima do que se quer dizer com indiferença à realidade física pelo excesso de formalismo. Lembremos que Kracauer, tendo percebido sua estética formalista fortemente adaptada aos preceitos utilitaristas e de avanço tecnológico da nova objetividade, nunca considerou esse documentário valoroso para mostrar uma ligação física com o mundo, nem tampouco o efêmero que existe em uma cidade como Berlim. Como estava interessado em apresentar sua sinfonia da sociedade de massas com analogias por meio de montagem frenética e atravessamentos do cotidiano em justaposição, esqueceu-se da metrópole descompassada e fugidia diante dos olhos. A construção da teoria kracaueriana foi também feita de muitos fragmentos dos textos sobre os filmes criticados em Weimar. Observando tais percepções intactas tantas décadas depois, é possível falar de uma conexão crítica-teoria que, no caso, continua apresentando uma compreensão intacta da experiência social de *Berlim* e do próprio diretor Ruttmann à época do lançamento do filme.

Kracauer comentou sobre *Berlim* em momentos distintos do livro. Destacamos a passagem inserida na discussão sobre documentários (ele chama de *Film of fact*). *Berlim*, de implicações formalistas, possui boa fotografia, mas a obviedade das justaposições é, mais uma vez, atribuída às máquinas engenhosas e padrões rítmicos que beiram o abstrato. Para quem já conhece seu argumento central, aqui ele se repete sobre a falta de substância das imagens em detrimento das características formais. Em certos documentários, os “impulsos formativos

⁶⁷⁸ FRAZÃO, Jéssica. **Verdade Extática no Cinema Documentário de Werner Herzog**. Coleção escrever o cinema. Curitiba, PR: A Quadro, 2024.

dissociados da tendência realista”⁶⁷⁹ atrapalham o registro das coisas na sua materialidade. A novidade é a comparação, não com os filmes russos como fizera anteriormente, mas com o filme experimental antinaturalista *Entreato* (1924), de René Clair, cujos brinquedos apresentados nas telas são integrados como “fenômenos da vida real”⁶⁸⁰ (fig. 28 e 29). Kracauer, de fato, nunca escondeu sua admiração pelo trabalho de Clair, pela forma com que o diretor pensa o experimentalismo, íntegro no exercício da técnica e da fantasia, das relações imprevisíveis, da notável expressividade da composição que o cinema é capaz de oferecer. A confrontação entre *Berlim* e *Entreato*, no sentido do segundo estar mais próximo da realidade física, também se insinua como uma ponte entre pensamento crítico e teórico, retomando os mesmos argumentos da crítica elaborada para o FZ.

Figuras 28 e 29 - Brinquedos como “fenômenos da vida real”



Fotogramas de *Entreato* (1924)

É por isso que a qualidade fotográfica das imagens cinematográficas falam menos da relação icônica ou referencial que elas criam, e mais da temporalidade efêmera captada. A redenção do mundo da vida, por meio do aparato técnico, tornou-se uma resposta teológica a uma realidade reificada, uma “temporalidade qualitativa que tende à eternidade e está livre das restrições do tempo cronológico”⁶⁸¹. O ensaio *A fotografia* já em 1927 mostrava questões histórico-filosóficas caras à teoria kracaueriana. O próprio autor reconhecerá na introdução de *História* que o ensaio dos anos 1920 já relacionava historicismo com fotografia sem ele se dar

⁶⁷⁹ KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 201.

⁶⁸⁰ KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 201.

⁶⁸¹ TRAVERSO, Enzo. *Siegfried Kracauer. Itinerario de um intelectual nômada*. Trad. Anna Montero Bosch. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1998. p. 205.

conta, uma linha de raciocínio amadurecida na obra póstuma. *A fotografia*, desse modo, interliga todo pensamento de Kracauer pela via da historicidade das imagens, questões já perpassadas, de modo indireto, nos seus ensaios e críticas, nos seus livros sobre cinema e por último, em *História*, uma reflexão madura surgida “a partir das ideias que tentei implementar em minha *Teoria do filme*”⁶⁸², ele menciona.

O ensaio se inicia pela comparação entre duas fotografias, a primeira é de uma "diva demoníaca" de 24 anos, apresentada em uma revista ilustrada como “a prova cabal da enorme importância da fotografia nos dias atuais”⁶⁸³. A segunda é de uma avó qualquer. Ambas imagens mostram a mesma pessoa, mas em temporalidades distintas, e é este o argumento que Kracauer utiliza para complexificar seu entendimento sobre a nossa relação dialética entre imagem, memória e história. Ele faz referência à utilização moderna das imagens e dos aparatos fotográficos, utilizados à exaustão pela cultura de massa que se inventava intensamente. Se ter imagens das coisas existentes no mundo significa informação, então “nunca houve uma época tão bem-informada sobre si mesma”⁶⁸⁴, ele escrevia. Mais adiante, problematiza essa noção mencionando que as revistas ilustradas atrapalham o público de perceber realmente, porque a “ideia-imagem” anula a ideia mesma e deixa somente fotografias indiferentes à consciência de quem as observa, de modo que “nunca uma época foi tão pouco informada sobre si mesma”⁶⁸⁵.

Essa chuva de imagens, entretanto, tem função de mediação, trazendo reconhecimento àqueles que se deparam com a fotografia atual da diva. Desde o domínio da nova tecnologia imagética, a facilidade com que ela passou a se apropriar da fisicalidade do sujeito tornou-a fundamental aos processos de investigação policial, dada a sua natureza dissociável do objeto⁶⁸⁶. Quando a imagem “envelhece”, perde-se o reconhecimento com o original, e “dá também a impressão de apequenamento do presente”⁶⁸⁷. Kracauer vê o aumento da circulação das imagens fotográficas como “um sinal do medo da morte”⁶⁸⁸, pelo reforço em construir imagens da memória. Elas eternizam o momento e os materiais envoltos, sucumbindo à morte

⁶⁸² KRACAUER, Siegfried. **History**: The Last Things before the Last. Paul Oskar Kristeller (ed.). New York: Markus Wiener, 1995. p. 3.

⁶⁸³ *Idem*. A fotografia. In: **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 74.

⁶⁸⁴ *Ibidem*. p. 75

⁶⁸⁵ *Ibidem*.

⁶⁸⁶ GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

⁶⁸⁷ KRACAUER, *op.cit.*, p. 72.

⁶⁸⁸ KRACAUER, *op.cit.*, p. 76.

ainda mais. A imagem fotográfica da avó está embaralhada à imagem da memória, e sua relação com o real importa menos, já que ela torna tudo estranho, curioso ou ainda, alienante.

Em *Teoria do filme*, Kracauer continuará conectando a instância fotográfica a um “estado de alienação”, melancolia e estranhamento, que ao mesmo tempo se assemelha ao mundo retratado. O capítulo sobre fotografia faz alusão ao seu ensaio dos anos 1920 citando uma passagem de *O caminho de Guermantes*, de Marcel Proust: descreve a figura do narrador como aquele que entra na sala de visitas de sua avó e a vê “sentada no sofá, sob a lâmpada, com o rosto vermelho, pesada e comum, doente, perdida em pensamentos, seguindo as linhas de um livro com olhos que pareciam pouco sãos, uma velha abatida que eu não conhecia”⁶⁸⁹. Ele então compara a cena com uma fotografia antiga da mesma avó como alguém reconhecível e familiar, o oposto do que ele vê agora diante de seus olhos. O fotógrafo de Proust é a antítese do neto amoroso, mas não significa que também não tenha empatia pela pessoa fotografada. Os distúrbios dessa espécie de jogo “são registradas apenas no nível da recepção, como um efeito sobre o espectador”⁶⁹⁰. É por isso que a percepção muda diante da mesma fotografia.

Daí vem fundamentalmente a convicção no público como uma categoria ativa para renderizar a realidade física, um ser humano com “pele e cabelo”, assim mencionado nos *Cadernos de Marselha*, e que foi ontologizado em *Teoria do filme* como “propriedades básicas do *medium*”⁶⁹¹. Ainda que a experiência ligada às situações de crise e fragmentação como um chamado à organização do indivíduo e a reflexão radical da morte pela fotografia tenham desaparecido, os escritos de Weimar permanecem latentes no capítulo sobre fotografia, uma reverberação do seu espírito crítico percebendo as imagens no tempo. Sua obra teórica não menciona, em nenhum momento, o ensaio de 1927. Ele, como vimos, é importante para compreendermos sua noção de “realidade física” ou “realidade da câmera” de forma mais aberta e intrinsecamente ligada a um senso de urgência histórica, porque não desloca o sujeito do tempo. Teríamos que esperar *História* para que essa relação entre imagem fotográfica e história fosse mais reconhecida e elaborada.

Os fenômenos da superfície registrados pelas lentes da câmera parecem condensar todo tipo de ações físicas em “imagens operacionais”, ou seja, imagens antes da representação, anterior à intervenção do sentido. Imagetivamente falam de um mundo

⁶⁸⁹ KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 14.

⁶⁹⁰ HANSEN, Miriam. Introduction. In: KRACAUER, *op.cit.*, p. xxviii.

⁶⁹¹ *Idem*. “With Skin and Hair”: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. *Critical Inquiry*. n. 19, Spring, 1993.

cotidiano e anônimo que não exige nossa presença, nem participação, nem compreensão, é-nos indiferente. Falam também do mundo experimentado por aquilo que não é considerado cinema, mas que serviram para fins científicos, médicos, militares, de vigilância. Ao mesmo tempo em que são “operacionais”, “instrumentais” ou “experimentais”, também se ocupam do indeterminado e do “fluxo da vida”, bem ao estilo das "características gerais" do meio. Um bom exemplo são utilizações imagéticas operacionais, antes descontextualizadas, que puderam ser reinseridas em filmes de arquivo⁶⁹².

Logo no prefácio, Kracauer deixa claro que seu livro não se reporta à uma “estética formal”, mas uma “estética material” do filme. Sua preocupação se distancia da forma fílmica para fornecer elementos acerca da qualidade inerente do filme fotográfico. Ele destaca que o filme é, dadas as propriedades específicas do seu meio, “uma extensão da fotografia e, portanto, compartilha com esse meio uma afinidade marcante com o mundo visível ao nosso redor”⁶⁹³. O cinema, nesse sentido, tem uma especificidade em relação às outras artes, ele capta a realidade física como nenhum outro meio e a relaciona ao presente histórico.

Os censores de Weimar, já em 1919, preocupavam-se com o cinema por compreender o potencial gigantesco do novo e moderno aparato, impondo-lhe uma série de restrições. E ao contrário de tantas leituras simplórias de *Teoria do filme*, pela via do autor negar o estado de arte para o cinema, Kracauer menciona que se trata de uma “arte com uma diferença”⁶⁹⁴, porque a relação com a disposição física e concreta vem antes da disposição criativa. A dependência com a fotografia é explicada em perspectiva genealógica, já que se o cinema é também junção de fotogramas em movimento, capturadas em tiras de celuloide por meio de um processo fotoquímico, e esse procedimento fundamental, sua fotografabilidade, amplia o potencial realista da base fotográfica.

A fotografia para Kracauer, assim como para Bazin, constitui o alicerce fundamental em tornar o cinema exclusivo. Para o primeiro, o filme é “é essencialmente uma extensão da fotografia”⁶⁹⁵, para o segundo, é “a consecução no tempo da objetividade fotográfica”⁶⁹⁶. Ao mesmo tempo em que reforçam essa diferença, ambos estão tanto valorizando a fotografia pelo seu impacto no domínio das artes, “o acontecimento mais importante da história das artes

⁶⁹² ELSAESSER, Thomas. ‘Siegfried Kracauer’s Affinities’. *NECSUS*. European Journal of Media Studies, Jg. 3 (2014), n. 1, Disponível em: <https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/e8a0ca77-e95c-4b9d-9549-54b6530a0924/content>. Acesso em: 26 dez. 2023.

⁶⁹³ KRACAUER, Siegfried. Preface. In: **Theory of Film: The redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. ix.

⁶⁹⁴ *Ibidem.*, p. 300.

⁶⁹⁵ *Ibidem.* p. xlix.

⁶⁹⁶ BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: **O que é o cinema?** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 33.

plásticas”⁶⁹⁷, quanto validando uma condição histórica, no campo das teorias cinematográficas, de que o cinema possui um lugar cativo como arte baseada na especificidade da mídia. É uma discussão de algum modo datada, mas não fechada em si. Nenhum dos teóricos estabeleceu propostas fechadas, mas fizeram-nas no sentido de questionar. A concepção ontológica da fotografia como “natural”, carregada de fortes convenções da objetividade da imagem e de trazer passivamente a “preexistência das coisas”, ou de reduzi-la ao dispositivo, foi um ponto combatido extensivamente a partir dos anos 1980, e segue sendo necessário. Por isso que André Rouillé considera que tanto Kracauer e Bazin quanto Barthes e Pierce propõem uma teoria do índice, porque reduzem a fotografia ao seu funcionamento, à técnica, ao suporte e à materialidade da imagem, excluindo suas variações singulares⁶⁹⁸.

O avanço cada vez maior das tecnologias digitais na configuração do ambiente físico parece ter enfraquecido a necessidade de seguir considerando estes mesmos princípios de indexação e contingência, principalmente parece ter perdido força as condições materiais de feitura dos filmes⁶⁹⁹. Hoje, é inegável ponderar sobre possibilidades advindas da inteligência artificial e do aprimoramento da criação e edição de imagens, que ressignificaram a importância da pós-produção não apenas para “melhorar” o que foi produzido anteriormente, mas também para simular imagens e efeitos sonoros nunca antes possibilitados, gerando certa desconfiança no espectador que presencia a possibilidade de manipulação imagética. Trata-se, muitas vezes, de possibilidades híbridas advindas da mistura dos tipos de mídia, o que gera novos estímulos sinestésicos. Além disso, os dispositivos tecnológicos estão em localidades distintas das tradicionais salas de cinema, a exemplo das salas de estar, metrô, galerias, museus e outros espaços públicos. Mudou nossa experiência perceptiva sonora e visual e mudou a forma com que os filmes são feitos. Seguramente a técnica digital para feitura de filmes lança novos problemas não apenas para a teoria kracaueriana quanto para a baziniana.

Dentre as inovações, podemos citar a invasão de imagens utilizando CGI (*Computer Graphic Imagery*), também conhecida como computação gráfica, que faz parte do nosso cotidiano como nunca. O CGI dominou a produção cinematográfica de tal maneira que hoje é impensável assistir a filmes de animação e a grande maioria dos filmes de bilheteria extensiva, principalmente pelo imaginário popular dos efeitos especiais espetaculares, que não

⁶⁹⁷ *Ibidem.*, p. 35.

⁶⁹⁸ ROUILLE, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

⁶⁹⁹ HANSEN, Miriam. Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. viii.

tenham gerado imagens digitalmente. Bob Rehak⁷⁰⁰ percebe os “efeitos invisíveis” do CGI, principalmente pela via da desestabilização da própria indústria, em todos os níveis da cadeia audiovisual. Embora tenha sido utilizada com parcimônia nos anos 1980 e 1990, *Matrix* (1999), mudou radicalmente a maneira com a qual nos relacionamos com as imagens computadorizadas nos filmes. Junto ao *star system*, Hollywood compreendeu rapidamente que as pessoas tinham curiosidade sobre como o CGI era utilizado nas obras, e esses “bastidores” passaram a fazer parte do cotidiano.

Até mesmo produções independentes conseguem hoje fazer uso de ferramentas digitais baratas. Porém, os desdobramentos dessa tecnologia seguem desafiando convicções estabelecidas historicamente no cinema, a exemplo da própria base ontológica do filme, da sua relação indexical com a realidade, dos modos de compreender a legibilidade de estruturas narrativas clássicas lineares, ações causais, motivações dos protagonistas e até mesmo limites que separam o filme de outras extensões, como videogames e arte experimental. Quando, aproveitando-se do Festival de Cannes de 1982, Wim Wenders perguntou a vários diretores “Qual o futuro do cinema?”, Michelangelo Antonioni falou de coisas importantes e atuais. Disse que é preciso adaptar-se às novas tecnologias, adaptar-se para construir novos seres humanos capazes de conviver com a novidade, e mesmo que fosse difícil imaginar o futuro da sétima arte da forma como a percebemos atualmente, ‘todas essas transformações vão acontecer, e não poderemos fazer nada contra isso’⁷⁰¹.

Para descrever as “características gerais” do meio, Kracauer preocupou-se em fazer uma seção chamada *Afinidades inerentes*, sendo elas *O não encenado*, *O fortuito*, *A infinitude*, *O indeterminado* e *O fluxo da vida*, todas alinhadas a sua proposta de teoria realista, com clara preferência pelas formas documentais. Deve-se reconhecer, assim como pontua Elsaesser, que a escolha por utilizar o termo ‘afinidade’ não conduz a qualquer significado fechado para a questão da especificidade do meio em relação à realidade física. Pelo contrário, o que ele faz é tentar reconhecê-las e propor um quadro de leitura aberto, em sintonia com os movimentos artísticos emergentes em Nova York que estavam em ebulição enquanto Kracauer escrevia seu livro⁷⁰². O filme registra mas também releva, ele aponta semelhança mas também causa estranhamento. De outro modo, trata-se de um horizonte estético-filosófico na forma de uma teoria de quem sente curiosidade pelo mundo.

⁷⁰⁰ REHAK, Bob. Computer-Generated Imagery. In: GABBARD, K. (ed.). **Cinema And Media Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

⁷⁰¹ **Quarto 666**. Direção: Wim Wenders. França/Alemanha Ocidental, 1982.

⁷⁰² ELSAESSER, Thomas. ‘Siegfried Kracauer’s Affinities’. **NECSUS**. European Journal of Media Studies, Jg. 3 (2014), n. 1. Disponível em: <https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/e8a0ca77-e95c-4b9d-9549-54b6530a0924/content>, Acesso em: 26 dez. 2023. p. 6.

Coexistir nos espaços do MoMA, um dos mais importantes museus de arte moderna do mundo, convivendo com obras de arquitetura, pintura, fotografia, gravura, design, desenho, escultura, livros ilustrados e de artista, filmes e mídia eletrônica, certamente contribuiu para forjar sua teoria. Ao analisar *Paisà* (1946), que parecia ao teórico direcionar-se a uma certa tendência documental, ele considerou-a uma obra exemplar no uso dos ambientes em vez de aspectos narrativos particulares, nas representações da sociedade em vez de conflitos individuais, assim como fez positivamente *O encouraçado Potemkin* (1925). Para ele, “Rossellini parte da premissa de que o cinema abre suas lentes para o mundo físico”⁷⁰³. Também se agradava de *Rashomon* (1950), mencionando que Kurosawa era capaz de despertar o suspense expondo fatos materiais ocultos com enorme força visual, que denotam a capacidade da câmera em captar eventos indeterminados e múltiplos pontos de vista.

As propriedades físicas e técnicas, escreve Kracauer, as primeiras remetendo à fotografia e as segundas à montagem, angulações, distorções e outros procedimentos, devem trabalhar conjuntamente, ainda que o segundo grupo deva estar a serviço do primeiro. O uso bem equilibrado das propriedades favorece o que chama de “filmes cinemáticos”, “ou seja, que incorporam aspectos da realidade física com o objetivo de nos fazer experimentá-los”⁷⁰⁴. Filmes cinemáticos não servem para “contar uma história”, por isso a teoria kracaueriana não é do nível da narrativa. Quanto mais o cineasta for capaz de propor uma elaboração imagética que, ao mesmo tempo, registre o conteúdo das imagens pela instância do real, juntamente com uso das técnicas que valorizam a forma fílmica e constroem um efeito estético necessário para dar fisionomia a estas imagens, mais cinemático será seu filme. Esse modelo, apesar de referir-se a uma estética material e não a uma formal, não ignora reflexões sobre a forma, apenas a hierarquiza no tocante às potencialidades do meio pela imposição do conteúdo.

Filmes cinemáticos articulam materialidade por meio de estímulos libertadores, são processos de materialização como contraponto à fragmentação, à reificação e à perda de sentido e não permitem que o componente narrativo submeta todos os componentes fílmicos (diálogo, música, som, ator, montagem) à sua vontade, prejudicando os aspectos sensoriais do filme. Por isso que o incomoda o excesso de diálogo dos filmes franceses, utilizado de modo contraprodutivo em relação aos fragmentos do cotidiano, oferecendo poucos contributos materiais e demasiado discurso verbal, isto é, favorecendo mais ao teatro e menos o cinema.

⁷⁰³ KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 204.

⁷⁰⁴ *Ibidem*.

Conforme analisado por nós⁷⁰⁵, o ensaio *Why France liked our films* (1942) foi escrito em um momento em que Kracauer já tinha rascunhado certas discussões nos *Cadernos de Marselha*, ao mesmo tempo em que delineava uma nova postura teórica para a fisionomia do cinema alemão, aspecto definitivo do seu *Caligari*. Assim, este texto localiza-se nessa posição intermediária, tal qual os cadernos, repercutindo em projetos posteriores.

Kracauer está abordando uma questão importante para nós espectadores: uma espécie de jogo que fazemos com as imagens e elas fazem conosco na busca de “pistas físicas”, isto é, um olhar, um caminhar arrastado, um detalhe, uma expressão, circunstâncias imprevistas, abertas e “sem explicação” que perpassam os protagonistas, sequências longas em que “nada acontece”, trejeitos que passariam despercebidos e parecem insignificantes, mas que são cheios de significado. Condizente com certa indeterminação, “parecem ser elementos de uma investigação sustentada, em vez de componentes de uma narrativa com padrões de significados preconcebidos e um centro ideológico”⁷⁰⁶. Esse aspecto indeterminado será também uma noção cara à Deleuze, no sentido das relações mais abertas do tempo e das narrativas fragmentadas e descontínuas. Ambos os autores se alinham ao desafio de pensar perspectivas cinematográficas possíveis após a Segunda Guerra e o extermínio, observando como das ruínas surgiram novas referências estéticas.⁷⁰⁷

Traços decisivos do percurso crítico de Kracauer são rastreados, em último caso, na menos frequente mas ainda existente maneira que descreve e comenta as cenas, a corporalidade, os gestos, os comportamentos, os trejeitos, os rostos, as texturas da pele, fazendo exames formalísticos, destoando em alguns momentos do plano mais controlado, especialmente em relação às propriedades do meio. Há, junto de sua teoria, um pequeno desvio tímido que ainda insiste em rememorar certos filmes na formulação de suas qualidades singulares. A explicação, por exemplo, da tomada próxima da câmera nas mãos entrelaçadas de Mae Marsh, no episódio de julgamento em *Intolerância* (1916), demonstra seu apego à forma enredada ao exame dos significados, utilizados no filme de Griffith para ampliar nosso envolvimento no todo apresentado: “Quase parece que suas enormes mãos, com os dedos convulsivamente em movimento, estivessem inseridas com o único propósito de ilustrar

⁷⁰⁵ FRAZÃO, Jéssica; MACHADO JR, Rubens. “No longer a European observer”: Exílio, cinema e crítica cultural na escrita jornalística de Siegfried Kracauer. **Pauta Geral** - Estudos em Jornalismo, Ponta Grossa, v. 7, 2020.

⁷⁰⁶ KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 279.

⁷⁰⁷ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

eloquentemente sua angústia no momento mais crucial do julgamento”⁷⁰⁸. Para ele, esse seria um momento único indeterminado de grande força material. Daí a discussão sobre a utilização bem-sucedida do primeiro plano, citando Eisenstein como um contraponto. Kracauer defende que ele, ao empregar o plano em detrimento da montagem, faz parecer que esta é sua única função, como se retirasse a integração dos planos no fluxo indeterminado e aberto no qual eles pertencem.

Várias obras e diretores canônicos foram citados em *Teoria do filme*. Reaver sua boa formação na crítica, na qual décadas de estudo sobre cinema e outras disciplinas foram dedicadas, é recuperar a dimensão histórica, dentro do dinamismo das quebras e continuidades, que possibilitou a existência do livro no modelo que hoje o lemos, incluindo as obras analisadas com a elegância e profundidade de quem sempre ensinou a ver as imagens pelas possibilidades da percepção, descrição e interpretação. Sua teoria continua, fortemente, articulada com a sociedade, na consideração de que o cinema segue sendo um tipo de mídia bastante eficaz em perceber tendências, orientar as emoções, ou “sintomatizar” na tela nossos estranhamentos. E por mais que sejam várias as rupturas a se considerar entre seu pensamento crítico/ensaístico do seu tratado, o público, categoria expressiva em tudo que Kracauer elabora sobre cinema, parece ser um dos fios condutores sólidos de sua trajetória, junto ao diagnóstico de seu tempo, o que lhe faz ser um verdadeiro contemporâneo. Sua teoria segue atual. Ela teve repercussão desde o lançamento e recebeu inúmeros olhares e atenção, seja daqueles que não gostaram dela e quiseram desmobilizá-la, seja de intérpretes que tentaram criar outros caminhos e possibilidades para a crítica cinematográfica a partir de sua obra, como veremos a seguir.

5.3 Kracauer e a crítica de esquerda no cenário cultural alemão do pós-guerra

O centenário de nascimento de Kracauer, em 1989, foi foco do Museu Nacional Schiller, em Marbach, resultando em homenagem ao seu itinerário biográfico e intelectual. Nuances de suas atividades jornalísticas foram apresentadas ao público pela primeira vez, junto a uma grande quantidade de materiais, como manuscritos, correspondências e anotações originais preservadas no arquivo. A função desse arquivo foi também diminuir o ostracismo de Kracauer, tornando-o mais acessível aos pesquisadores contemporâneos, principalmente

⁷⁰⁸ KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 47.

por apresentar material em língua alemã, não apenas dialogar com seus livros em língua inglesa, mais conhecidos. Na década de 1990, uma leva de publicações sobre e de Kracauer foi lançada e editada em outras línguas. Em 1991, a revista *New German Critique* preparou uma edição especial sobre Kracauer⁷⁰⁹ e o estudioso estadunidense Thomas Levin traduziu e/ou editou três livros sobre o autor, incluindo a edição crítica de *The Mass Ornament: Weimar Essays*⁷¹⁰.

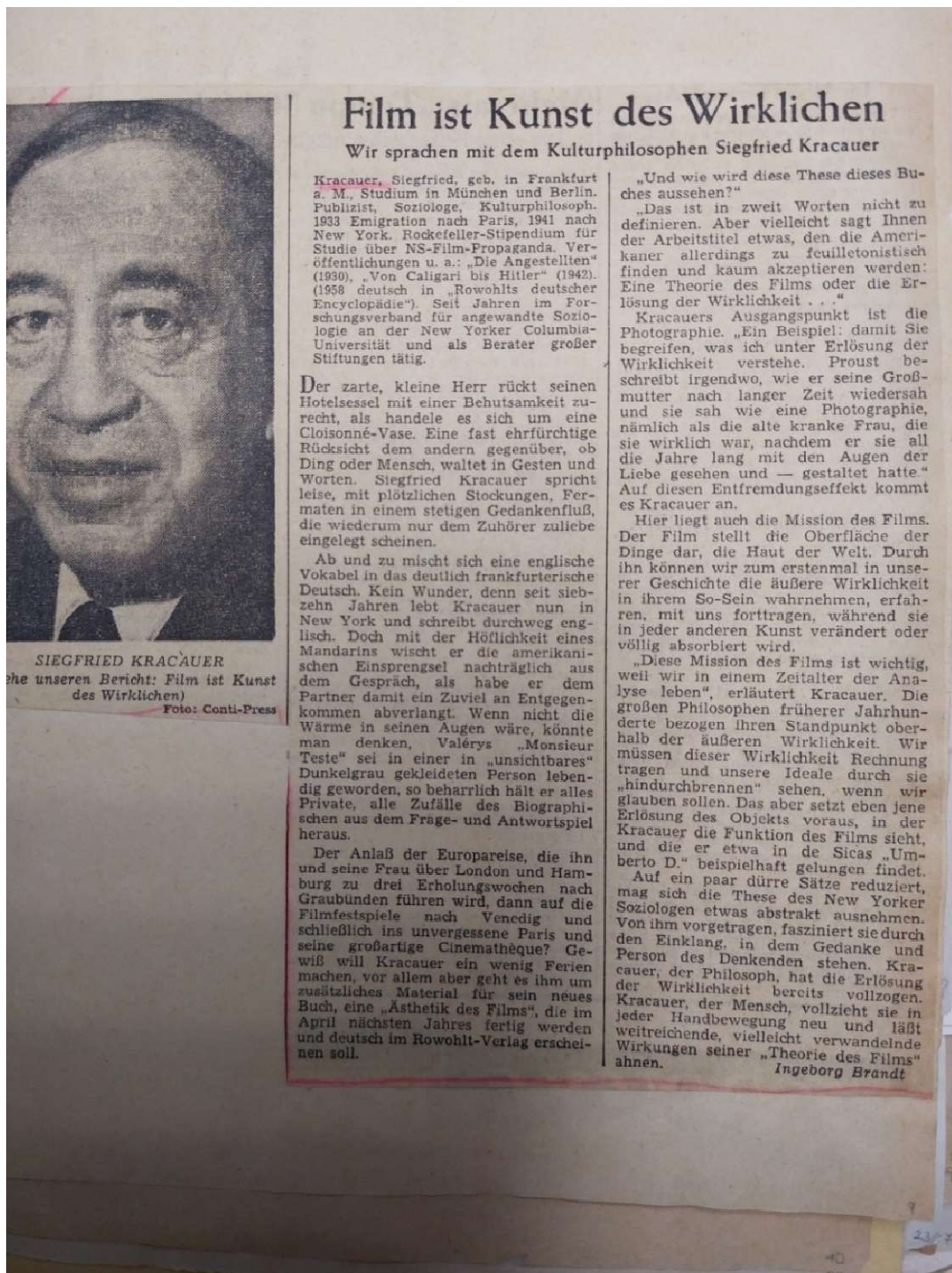
De lá para cá, autores em diversas partes do mundo buscaram fazer suas contribuições, publicando biografias, traduções, edições comentadas e revisões críticas. No Brasil, pesquisadores como Carlos Eduardo Jordão Machado, Patrícia da Silva Santos, Danielle dos Santos Corpas e Rafael Morato Zanatto fizeram avanços sistemáticos para diminuir a marginalidade do autor. Das obras traduzidas, como já comentado, as únicas são *Caligari*, pela Jorge Zahar Editor (1988) e *O ornamento da Massa*, pela Cosac & Naify (2009), o que confirma como temos muito ainda por avançar. *Teoria do filme* ainda aguarda uma edição em português, e uma parte diminuta do trabalho do autor na crítica de cinema é conhecida dos brasileiros.

Durante nossa visita ao arquivo literário de Marbach, encontramos uma entrevista rara de Kracauer, em julho de 1958, para o jornal diário *Die Welt*, de Hamburgo⁷¹¹ (fig. 30). Ali Kracauer falava acerca do seu livro sobre estética de cinema, a ser publicado pela editora Rowohlt. Na ocasião, ele estava ainda em busca de material adicional para esse seu novo livro, aproveitando-se de viagem de três semanas com Lili pela Europa. Além de descansar por alguns dias, a viagem tinha intuito de pesquisa na Cinemateca Francesa e no Festival de Cinema de Veneza daquele ano. Quando perguntado por Ingeborg Brandt sobre o livro, ele respondeu demonstrando receio de ser malcompreendido pelo teor ensaístico: “Não dá para definir em poucas palavras. Mas talvez o título do trabalho lhe diga algo, embora os estadunidenses o considerem excessivamente folhetinesco e dificilmente o aceitem: “Uma Teoria do Cinema ou a Redenção da Realidade...”. A ideia de redenção é explicada pelo ponto de partida da fotografia e dos efeitos de alienação possíveis, e seu exemplo vem de Proust ao deparar-se com a imagem da avó. Do sentido messiânico ele não comenta nada.

⁷⁰⁹ Cf. *New German Critique*. “Special Issue on Siegfried Kracauer”. N° 54, 1991.

⁷¹⁰ Cf. KRACAUER, Siegfried. *The mass ornament*. LEVIN, Thomas (ed.). Cambridge: Harvard UTP, 1995.

⁷¹¹ BRANDT, Ingeborg. Film ist Kunst des Wirklichen: Wir sprachen mit dem Kulturphilosophen Siegfried Kracauer [Beitrag]. *Die Welt* (Hamburg): unabhängige Tageszeitung für Deutschland. 13 (1958), 172. p.6.

Figura 30 - Entrevista de Kracauer para o jornal *Die Welt* (Hamburg)

Fonte – (DLA Marbach)

Chama-nos a atenção a forma como a jornalista descreveu Kracauer: um senhor frágil, que cuidadosamente se ajeitava na poltrona “como se fosse um vaso de cloisonné”, além da fala calma e com pausas bruscas típicas de quem elabora a linguagem a partir de um fluxo de pensamento. Palavras em inglês e em alemão “claramente frankfurtiano” se misturavam, mas

ele mesmo se deixava perceber e removía, aos poucos, os termos estrangeiros. A jornalista notou que ele sempre utiliza as palavras em postura respeitável para com os outros, “sejam eles coisas ou pessoas”, como se não fizesse hierarquização. Sabemos, afinal, que a ele sempre foi fácil descrever objetos e espaços inanimados como quem descreve seres humanos. Sempre foi fácil imaginar um mundo em que humanos e coisas convivam solidariamente, tal como nos filmes de Chaplin.

Mais adiante na entrevista, a jornalista reforça como Kracauer tem atitude bastante reservada, e nada “espontânea”, dentro do que se esperava de um jogo de perguntas e respostas mais formais. A matéria é finalizada abordando o que seria a missão do cinema: retratar a superfície das coisas para que possamos perceber e experimentar a realidade externa tal como é. Nas palavras de Kracauer, “esta missão do cinema é importante porque vivemos em uma era de análise”. Essa tese soou para a própria jornalista bastante abstrata, “mas quando ele a expressa, ela fascina pela harmonia entre o pensamento e a personalidade do pensador”.

O caráter abstrato em que muitos dos seus leitores o percebem poderia ser amenizado caso conhecessem seus textos anteriores. Se pegarmos uma obra como *Os empregados*, considerada, ainda hoje, um dos exemplos mais fantásticos de escrita seriada no *feuilleton*, e dela destacarmos o capítulo *Abrigo para os sem-teto*⁷¹², perceberemos como essa passagem densa, advinda também das discussões prévias do seu cotidiano na crítica, suscitou um exame sociológico mais amplo sobre os trabalhadores de colarinho branco e que é ainda pouco discutido nos círculos acadêmicos. Kracauer tem uma riqueza de pontos de vista sobre cinema, fotografia, imagem, estética, experiência do espectador e sociedade que mereceriam mais espaço nos currículos. No caso em questão, ele dialoga com seus dois ensaios, *As pequenas balconistas vão ao cinema* e *Cinema, 1928*, ambos citados nesta tese e publicados décadas depois em *O Ornamento da Massa*, propondo uma discussão que costura habilmente suas observações sobre como os funcionários frequentam bares e outros tipos de distração, e como, conseqüentemente, ficam menos tempo em suas casas repletas de anúncios de todos os tipos, uma casa que “deveria ser um lar” [*die Heimat sein soll*], para utilizar os mesmos dizeres referidos na crítica de *A rua*.

Porque “todo mundo quer parecer mais do que é”, o grupo analisado prefere viver de aparências, ainda mais se estão na presença de seus patrões, com quem pensam dividir o mesmo estrato. Ele nos diz que a indústria cinematográfica e as revistas ilustradas alimentam

⁷¹² KRACAUER, Siegfried. Shelter for the homeless. In: **The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany**. Trans. Quintin Hoare. London; New York: Verso, 1998.

suas ilusões reafirmando a ordem existente, para que tudo siga como está, para que o sofrimento e as dificuldades sejam ocultados. O excesso de imagens não ensina a ver, pelo contrário, atira os conteúdos “no abismo do esquecimento sem imagens”, uma ideia central também para seu ensaio sobre a fotografia, como vimos, sobre a sociedade ser pouco informada sobre si como nunca antes, apesar da imensidão de motivos imagéticos por todos os lados. Daí vem o excerto de Kracauer sobre a fuga das imagens ser uma fuga da revolução e da morte.

Essa passagem resume bem toda obra de Kracauer. Ela contém em si a força do seu espírito crítico, ilustrando a articulação entre crítica e ensaio de quem implacavelmente fazia um diagnóstico de sua época como se faz um chamado irrecusável ao leitor. Alguns críticos alemães do pós-guerra sentiram-se especialmente tocados pelo modo provocativo com que Kracauer defende seu ponto de vista material, nunca deslocado do tecido social. Inspirou-se em Kracauer o crítico, historiador e diretor do Museu do Cinema de Munique, Enno Patalas, fundando a revista *Filmkritik* junto com Wilfried Berghahn, em 1957. Um ano depois, Kracauer chegaria a conhecê-los presencialmente durante a bienal de Veneza de 1958, quando foi convidado de honra⁷¹³.

É pouco debatida esta que é a principal revista cinéfila alemã da época, a *Filmkritik*. Também é pouco conhecida a relação da cinefilia alemã do pós-guerra com Kracauer. A *Cahiers du cinema*, por exemplo, ocupando um lugar cativo na cultura cinematográfica francesa dos anos 1950 e 1960, tem sua história, forma intelectual e movimento teórico da *politique des auteurs* transformada em história da crítica e da cinefilia em escala mundial, algo que testemunhamos nas inúmeras obras, filmes, textos e homenagens a seu respeito, dentro e fora da França. A relação entre a *Cahiers du cinéma* e a *Nouvelle Vague*, juntamente com os conflitos internos entre os críticos e as disputas com a revista *Positif*, está amplamente documentada. Ocorre que várias histórias da crítica fora do círculo francês e britânico permanecem à sombra.

A *Filmkritik* tem origem nos encontros e movimentos organizados por sociedades cinematográficas como *Der Film-Club* e *Film-Forum*, bem como jornais comerciais como o *Film-Revue* ou o *Illustrierte Film-Bühne*, além do católico *Film-Dienst* e do protestante *Filmbeobachter*. Nenhuma destas publicações impressionava Patalas, que quis fundar sua própria revista. Para ele e seu colega de fundação, havia a vontade de romper radicalmente com a forma tradicional de crítica cinematográfica que dominava a Alemanha do pós-guerra.

⁷¹³ Kracauer to Adorno [New York] 27.10.1962. In: ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. *Correspondence 1923-1966*. Cambridge: Polity, 2020. p. 378.

Durante o nacional-socialismo, escrever sobre filmes sequer poderia ser chamado de crítica: as diretrizes do Ministério da Propaganda permitiam apenas a apreciação, sempre favorável, de todos os filmes produzidos na Alemanha entre 1933 e 1945, sendo proibida qualquer crítica "transgressora". Do imediato pós-guerra até meados dos anos 1950, a crítica independente foi timidamente buscando seu espaço, e a *Filmkritik* seria um marco nesse sentido.

A revista foi publicada mensalmente de janeiro de 1957 a outubro de 1984, portanto por 27 anos, num total de 334 edições. Seu enfrentamento contra a "crítica feuilletonista" dominante buscava um tipo de intervenção ao estilo de Kracauer e de Lotte Eisner. A *Filmkritik* divulgava, além dos filmes individuais, discussões envolvendo as teorias cinematográficas, como a teoria do autor, traduzindo artigos e dialogando diretamente com a *Cahiers du cinema*, aproximando seus debates para o público alemão. Sua contribuição para a crítica de esquerda alemã foi fundamental, visto que seus textos de crítica cultural e social mais ampla circulavam nos debates políticos e artísticos na Alemanha ocidental durante os anos 1960 e 1970. Não por acaso, ambos os fundadores eram associados ao movimento cineclubista. A direção editorial da revista, como veremos a seguir, revela “entendimentos ontológicos concorrentes da crítica cinematográfica divididos em eixos formais, políticos, normativos e ‘objetivos’, mas também revela conflitos e alianças geracionais deslizantes e constelações mutáveis de gosto cosmopolita”⁷¹⁴.

Para muitos, a *Filmkritik* era extremamente provocativa, propunha abordagens, debates bem ao estilo *gadfly*, como já foi reconhecido o próprio Kracauer. A revista contava com muitos devotos leitores, ao ponto de ser utilizada (e furtada) ostensivamente em bibliotecas na Alemanha por cinéfilos e estudantes. A experiência da guerra ainda era presente, e a recuperação econômica apontava novos caminhos. De acordo com Markus Nachleba, para os críticos da revista é tarefa da crítica possibilitar liberdade “e despertá-los [os leitores] de sua passividade submissa e de sua ‘vida falsa’”⁷¹⁵. O grupo, adquirindo sua base teórica pela Escola de Frankfurt⁷¹⁶ e também ao “membro extraterritorial” ou “pensador paralelo” favorito, Kracauer, construiu nos anos iniciais um modelo crítico de base sociopsicológica a partir de *Caligari*, voltado ao “desmascaramento” das implicações

⁷¹⁴ FREY, Mattias. *Filmkritik, with and without Italics: Kracauerism and Its Limits in Postwar German Film Criticism*. **New German Critique** 120, v. 40, n. 3, Fall 2013. p. 86.

⁷¹⁵ NACHLEBA, Markus. 50 Jahre *Filmkritik*. **Filmmuseum München**, Programmheft 13, 2007, S.25. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20071025211144/http://www.stadtmuseum-online.de/aktuell/progheft11.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024.

⁷¹⁶ O primeiro artigo da primeira edição da *Filmkritik*, “*Instead of a Program*”, é uma referência direta à escola de Frankfurt. Cf. FREY, *op. cit.*, p. 87.

ideológicas tanto de filmes populares quanto de alta qualidade intelectual, em uma tentativa racional de evocar a tradição da crítica ideológica weimariana. Dentro do claro interesse pedagógico, deveria perseverar, para esses jovens escritores, a base social mais elementar da tarefa do crítico de cinema como crítico da sociedade.

Em meados dos anos 1960, novos críticos como Frieda Grafe, Helmut Färber e Herbert Linder passaram a analisar filmes da *Nouvelle Vague* francesa, provocando um debate entre a chamada crítica política de esquerda [*politische linke Kritik*] e a chamada crítica estética de esquerda [*ästhetische linke Kritik*], levando seus integrantes a uma ruptura, em 1969. A mudança real da esquerda política para a esquerda estética viria de uma série de implicações, tornando a crítica puramente ideológica e menos eficaz diante das novas configurações de mundo. Dessas demandas, a vontade de internacionalizar-se foi uma das mais marcantes. Como pontua Mattias Frey, “a necessidade de envolver-se com novos e dramáticos desenvolvimentos na cultura cinematográfica francesa levaram a um refinamento da postura da *Filmkritik* em relação à abordagem adequada à crítica nos debates internacionais”⁷¹⁷.

Dos mais devotos da esquerda política estavam, a saber, Ulrich Gregor, Theodor Kotulla, Heinz Ungureit, Martin Ripkens, Hans Stempel, Klaus Hellwig e Peter W. Jansen. O grupo acusava a esquerda estética de subjetivismo apolítico em detrimento da forma, evitando, desse modo, discussões políticas difíceis. Eles, por sua vez, se defendiam argumentando que a nova onda francesa – e Jean-Luc Godard ocupava posição central – apresentava a realidade em suas novas formas e com processos de reflexão e mediação abertos, envolvendo a obra, o crítico, o espectador e o leitor⁷¹⁸. Desde então, a dificuldade de se perceber como um grupo de críticos de esquerda coeso gerou discussões acaloradas que reforçavam a pluralidade do trabalho crítico e sua capacidade de fazer autocrítica, a exemplo dos editoriais “Existe uma crítica de esquerda?” [*Gibt es eine linke Kritik? - Filmkritik* 3/61] ou “Sobre o autoentendimento da crítica cinematográfica” [*Zum Selbstverständnis der Filmkritik - Filmkritik* 1/64].

Um dos pontos julgados inadmissíveis que reforçava a diferença da esquerda política em relação à crítica "estética" pura da *Cahiers* era a tolerância, e até mesmo admiração, que os franceses sentiam em relação ao trabalho de Leni Riefenstahl, ela que era valorizada pelo domínio da montagem, injustiçada pela "quarentena" forçada da indústria alemã, e

⁷¹⁷ FREY, Mattias. *Filmkritik*, with and without Italics: Kracauerism and Its Limits in Postwar German Film Criticism. *New German Critique* 120, v. 40, n. 3, Fall 2013. p. 90.

⁷¹⁸ *Ibidem*.

considerada um dos maiores nomes do cinema nacional alemão, ao lado de Fritz Lang e dos despontantes Jean-Marie Straub e Rudolf Thome⁷¹⁹. A *Filmkritik*, em tom de deboche, dizia que os franceses sequer conseguiam escrever o sobrenome Riefenstahl de forma correta, o que demonstra total incapacidade de entender o quão grave é analisar a obra de Leni afastada da dimensão política. Em suma, o ensaio *Existe uma Crítica de Esquerda?* confirma a inclinação por Kracauer na intenção, na forma, no conteúdo e no estilo.

A inspiração para pensar um posicionamento de esquerda dentro da crítica cinematográfica partiu de revistas inglesas como a *Sight and Sound*. Nesse sentido, o texto propõe uma tentativa de mediação entre questões de forma, conteúdo, estética e sociedade. Os fundadores da revista, Patalas e Berghahn, deixam então claro o que a crítica não é: a crítica convencional não quer julgar, mas descrever impressões, ignorando que o filme é, antes de tudo, uma mercadoria⁷²⁰. Ao mesmo tempo, parecem hesitar no próprio posicionamento firmado e não deixam de apreciar o trabalho feito na *Cahiers du cinéma*, cujo estilo se aprofunda mais aos filmes, com foco na autoria. Mais à frente, como uma autocrítica, comentam sobre a possibilidade de julgar obras excessivamente subjetivas, mas não renunciam ao comprometimento social. Para os jovens críticos, enquanto a função social permanecer intocada, toda crítica acaba por fazer apenas uma crítica dos sintomas, tornando-se assim, ela mesma, sintomática⁷²¹.

Essa passagem retoma a tarefa da crítica kracaueriana, mas no tocante ao cinema como reprodução de uma psicologia social, do mesmo modo como em *Caligari*⁷²². O livro, citado nominalmente, embora tenha sido criticado no seu lançamento, mais tarde se tornou um modelo para a escola de crítica que nascia com a *Filmkritik*, fundamentalmente de conteúdo social, considerando forma fílmica parte do conteúdo. As tentativas em conceituar a crítica cinematográfica de esquerda trouxeram repercussões diversas, explicitando a diferença como eles e os outros integrantes da revista entendiam o que é a crítica de cinema. Reforçando o teor do tipo de crítica que os fundadores da revista acreditavam, eles propuseram uma série de exigências em uma espécie de catálogo de reivindicações (tab. 2), cujas passagens ecoavam o

⁷¹⁹ *Ibidem.*, p. 93.

⁷²⁰ PATALAS, Enno; BERGHAHN, Wilfried. Gibt es eine linke Kritik? *Filmkritik*, Munique, n. 5, mar, 1961.

⁷²¹ *Ibidem.*

⁷²² No contexto brasileiro, um dos maiores expoentes da crítica de cinema, Paulo Emílio Salles Gomes, valendo-se de sua formação na crítica, também buscou inspiração neste estudo psicológico e social de Kracauer. Ele foi um dos maiores responsáveis por ampliar a recepção de Kracauer, por meio de *Caligari*, que por muito tempo ficou sendo a única obra do autor conhecida no país. Na sua crítica, Paulo Emílio buscou mesclar crítica cinematográfica e crítica histórica, “a fim de compreender a curva de sensibilidade, do gosto, da fisionomia do público de cinema no Brasil” Cf. ZANATTO, Rafael. **Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)**. Universidade Estadual Paulista (UNESP) (Tese de Doutorado), Assis, 2018. p. 19.

espírito crítico da República de Weimar. Tanto é que as páginas da *Filmkritik* mencionavam até mesmo um “retorno a Kracauer” no ambiente da crítica cinematográfica alemã. Do nosso lado, parece-nos que, como se vê a seguir, tanto a crítica convencional quanto a nova possuem vantagens e desvantagens.

Tabela 2- Comparação entre a "nova" e a "velha" crítica cinematográfica alemã

A crítica velha e convencional:	A nova crítica exigida:
Identifica-se com o filme	Enfrenta o filme de forma exigente
Considera o filme como uma ocasião	Considera o filme como uma tarefa
Vê o filme como uma experiência	Exige um exemplo do filme
Percebe o filme como um todo	Distingue diferentes influências no filme
Considera o filme como um caso isolado	Refere-se à história do filme
Vê o filme como uma obra de arte autônoma	Vê o filme como expressão de tendências contemporâneas
Interessa-se mais pela forma do que pela mensagem	Interessa-se mais pela mensagem do que pela forma
Vê a forma como uma qualidade independente	Vê a forma como um aspecto da mensagem
É indiferente às intenções não artísticas	Questiona as intenções e os efeitos não artísticos
Não se interessa pelos desejos do público	Tem grande interesse nos desejos do público
Considera que o público é desprovido de compreensão	Considera que o público é incompreendido
Vê a indústria cinematográfica apenas como uma fábrica de sonhos	Questiona a natureza dos sonhos
Não se interessa por filmes não artísticos	Interessa-se por cada filme
Vê apenas as declarações explícitas e manifestas	Busca declarações latentes e não expressas
Localiza as intenções do diretor	Revela os hábitos de pensamento do diretor
Exige o diretor independente	Espera pelo filme consciente de sua situação social
Vê apenas o resultado	Vê também as condições de produção
Critica apenas o filme	Critica a sociedade da qual o filme emerge

Apesar dos esforços de Patalas, a crítica de esquerda estética se sobressaiu, inclusive com foco na teoria do autor. A escolha apontou, após as tentativas de internacionalização, para o crescimento da revista em volume e em número de leitores. Em meados dos anos 1960, a relação com Kracauer seria perpassada por uma visão mais estética e menos sociológica do filme, e seus critérios realistas foram julgados inoperantes, assim como concebeu Frieda Gräfe. Sabemos que essa abertura "prática" seguiu o compromisso em dialogar com alguns diretores do Novo Cinema Alemão, em particular, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Hellmuth Costard, Werner Schroeter, Rudolf Thome, Alexander Kluge, Vlado Kristl e Peter Nestler. De 1974 a 1984, Harun Farocki também seria editor da *Filmkritik*, com análises estético-políticas dentro de uma perspectiva social marxista. Seu trabalho mesclava teoria e prática, escrita e imagem, crítica e realização filmica, tecnologia, percepção e pensamento, trabalho e capital, inclusive no envolvimento de debates televisivos e seus métodos.

O próprio Patalas, percebendo a necessidade dos discursos estéticos, abdicaria à *politische linke Kritik* em favor da *ästhetische linke*⁷²³. Seu esforço pedia por uma crítica cinematográfica receptiva aos processos, de modo que a instância ideológica não se sobressaísse à forma filmica, visto que passado certo tempo ele não mais era contrário à relação de dependência que defendeu anteriormente da segunda pela primeira. *Caligari* estava em jogo, e o coletivo editorial buscava distanciá-lo das suas análises. Ajuda a explicar o fato de que o êxito, por muitos anos, da abordagem kracaueriana, pode ter, contrariamente, contribuído para seu desgaste e obsolescência, requerendo uma nova perspectiva crítica. Ironicamente, na contramão da *Filmkritik*, emergia o movimento estudantil nos anos 1960, cujas leituras de Horkheimer e Adorno faziam os estudantes voltarem-se cada vez mais para críticas sociopolíticas das estruturas tradicionais de poder e de autoridade dentro das universidades. Eles avançavam nos debates envolvendo a "tese da continuidade" como uma não ruptura do passado nazista ou discutiam a participação da Alemanha na Guerra do Vietnã.

Conforme Mattias Frey, a potência da Nouvelle Vague francesa e sua marca autoral, acompanhando um movimento global, influenciaram o escopo da *Filmkritik*, na tentativa de equiparar-se com as tendências internacionais contemporâneas na crítica e na cinematografia. Eles também deveriam responder com atuais vocábulos às novas incursões estéticas e narrativas do movimento emergente do Jovem Cinema Alemão [*Junger Deutscher Film*].

⁷²³ PATALAS, Enno. Nicht versöhnt. *Filmkritik*, Munique, n. 9, ago, 1965, p. 474 / PATALAS, Enno. Plädoyer für eine ästhetische Linke: zum Selbstverständnis der Filmkritik II. *Filmkritik*, Munique, n. 10, julho de 1966. p. 403-407.

Como lidar com as novidades cinematográficas que amplamente se faziam presentes? Kracauer ofereceu uma crítica negativa dos filmes, se recusando a afirmar qualquer síntese ou solução⁷²⁴. Celebrar a cinematografia nacional, com assinatura autoral visível, dentro de uma categorização que demonstrasse um movimento, relutando contra políticas culturais redutoras, tal qual fizeram os franceses, era o que queriam. A adaptação aos debates contemporâneos indicava maturidade na compreensão das dinâmicas do exercício da crítica e do público, que não podia seguir fortemente associado à decodificação ideológica. O ensaio de Frida Grafe com título polêmico, *Doktor Caligari against Doktor Kracauer* (1970), expôs mais uma dificuldade em apoiar cegamente o enfoque realista-sociológico na crítica, visto que uma das maiores acusações seria a de que Kracauer diminuiu a instância daquilo que é realmente revolucionário nesse filme, a centralidade da direção de arte⁷²⁵.

Se *Caligari* participou ativamente, por cerca de uma década, dos escritos críticos sobre cinema na Alemanha Ocidental, nos anos 1970 seria *Teoria do filme* a ocupar esse lugar. Um novo coletivo editorial nomeado de *Sensibilisten*, e entre eles estava Wim Wenders, propôs uma leitura idiossincrática para a teoria kracaueriana pela via da relação subjetiva com a experiência cinematográfica, certamente diferente do que os críticos anteriores da revista esperavam de uma obra kracaueriana. Muitos ficaram surpresos com a tradução alemã de *Teoria do filme*, pois havia a expectativa de que suas ideias seguiriam conectadas aos ensaios de Weimar pela via única da crítica da ideologia e da indústria cultural. Receberam, entretanto, uma visão mais ampla do filme e da condição espectral que não o faziam reconhecer Kracauer. Assim como coloca Koch, Kracauer se interessa pela possibilidade da existência pós Auschwitz em uma via distinta da de Adorno na *Dialética Negativa*. Ao passo que as imagens operam como se “ver” fosse o mesmo que “experimentar”, apenas o primado do visual torna possível “a redenção da realidade física”⁷²⁶. Os “sensibilistas”, fazendo leitura própria, se apropriaram de Kracauer baseando-se em fragmentos de *Teoria do filme*, e não na obra como um todo.

Sabemos que além do messianismo judaico, já mencionado, o livro é também próximo da fenomenologia de Edmund Husserl, principalmente por conta do conceito de *Lebenswelt*, e nos parece que foi isso que parece ter singularizado a obra de Kracauer para os sensibilistas. Em *História*, essa relação estaria ainda mais pulsante, uma vez que Kracauer menciona como

⁷²⁴ FREY, Mattias. Filmkritik, with and without Italics: Kracauerism and Its Limits in Postwar German Film Criticism. *New German Critique* 120, v. 40, n. 3, Fall, 2013. p. 100.

⁷²⁵ GRAFE, Frieda. Doktor Caligari gegen Doktor Kracauer. *Filmkritik*, n. 5, 1970.

⁷²⁶ KOCH, Gertrud. **Siegfried Kracauer**: An introduction. Trans. Jeremy Gaines. Princeton University Press: Princeton, 2000.

o historiador e o cineasta parecem compartilhar, e em extensão todas as ciências humanas, a dimensão cotidiana do mundo da vida: “seu grande tema é a vida em sua plenitude, a vida como a vivenciamos comumente”⁷²⁷. Segundo a perspectiva fenomenológica, as configurações racionais e empíricas têm sua orientação voltada para o mundo externo, mesmo que não se originem de uma experiência mais perceptível, ela é tanto experiência direta e imediata quanto perspectiva subjetiva e mental. Sua afirmação não sugere uma condição de correspondência com o real, mas seu realismo converge em diferentes perspectivas, partindo da mente e de uma realidade externa a nós, de modo autêntico e criativo⁷²⁸. Por mais que conhecesse o trabalho de Husserl desde o início dos anos 1920, Thomas Elsaesser reforça como a trajetória de Kracauer sempre foi mais diretamente perpassada por uma sociologia fenomenológica simmeliana⁷²⁹, de modo que seu pensamento fenomenológico vem de muitas vertentes.

Ian Aitken discorda de Hansen sobre Kracauer condicionar sua vertente realista afastada dos vários elementos radicais da sua fenomenologia dos anos 1920. Para ele, essa perspectiva necessária à constituição do seu realismo permanece, apesar da nítida mudança epistemológica no pós-exílio. Tais aspectos estão presentes tanto nos escritos anteriores quanto nos tardios “como parte de uma crítica contínua ao cinema dominante como uma força que reforça a abstração, a ideologia dominante e a liberação do sujeito”⁷³⁰. Da nossa parte, estamos de acordo com Aitken que sua tal perspectiva fenomenológica dos objetos continua, como um mundo de sentido comum da vida cotidiana apresentado pela tela e que pode apontar para uma direção emancipatória do espectador. Também vem daí a nossa tese de que o espírito crítico kracaueriano de outrora jamais desapareceu, e seu foco na experiência direta é aqui ainda responsável por propor modos de existência alternativos.

Nesse cenário, a condicionante ontológica da teoria do filme é menos uma análise objetiva e mais um modo de dar a ver, próximo da prerrogativa estruturante do crítico de cinema, alguém que atribui sentido no gesto de intervenção e de intermediação contínuos entre a arte e a vida. A definição ampla de *ekphrasis*, “como uma descrição virtuosa da realidade física (materiais, sentidos, pessoas) com o intuito de evocar uma imagem mental tão

⁷²⁷ KRACAUER, Siegfried. **History**: The Last Things before the Last. Paul Oskar Kristeller (ed.). New York: Markus Wiener, 1995. p. 58.

⁷²⁸ WILS, Tyson. Phenomenology, Theology and ‘Physical Reality’: The Film Theory Realism of Siegfried Kracauer. In: AITKEN, Ian (ed.). **The Major Realist Film Theorists: A Critical Anthology**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. p. 72.

⁷²⁹ ELSAESSER, Thomas. Cinema – The Irresponsible Signifier or “The Gamble with History”: Film Theory or Cinema Theory?. **New German Critique**, n. 40, 1987.

⁷³⁰ AITKEN, Ian. **Realist film theory and cinema**: The nineteenth-century Lukácsian and intuitionist realist traditions. Manchester and New York: Manchester University Press, 2006. p. 3.

intensa como se o objeto real descrito estivesse perante os olhos do leitor”⁷³¹ estava presente na sua crítica e segue presente na sua teoria como uma das suas maiores qualidades.

Wim Wenders se inspirou nesta obra kracaueriana para se aproximar imageticamente do mundo concreto. Se pegarmos o filme de perambulação *Alice nas cidades* (1974), é possível perceber a atenção do diretor, tanto na forma quanto no conteúdo, aos detalhes da fisicalidade da vida e um convite ao espectador para participar do espaço e tempo pela experiência compartilhada do mundo visível. A perambulação é, senão, uma forma de envolvimento com um fluxo indeterminado e aberto, tal qual nos fala *Teoria do filme*. Outras relações entre Wenders e Kracauer podem ser percebidas, de acordo com Rentschler⁷³², pela maneira como torna o filme “físico” pelo cheiro, pelo gosto na boca, pela piscadela, pelo formigamento nas mãos, pela respiração ofegante, isto é, como os cinco sentidos bem agarrados à superfície das coisas permitem compreender as “propriedades básicas do *medium*”, ou em outras palavras, como dão fundamento ao indivíduo com “pele e cabelo” dos *Cadernos de Marselha*.

É claro que os sensibilistas seriam também atacados por outros integrantes da *Filmkritik*, como é o caso de Klaus Kreimeier, que escreveu em junho de 1968 que os praticantes dessa vertente mergulham em um reino de subjetividade sem saída, e quanto mais acreditam estar próximos das coisas e das experiências únicas, mais fora da realidade estão. Eles se dizem inconformados mas na verdade, são reacionários, reitera. O que fica nítido é que o editorial da *Filmkritik*, até sua última edição em 1984, sempre consentia um tipo de crítica mais livre, engajada, comprometida e radical, com as temáticas principais de cada edição decididas em conjunto, além do espaço para os interesses particulares de cada autor⁷³³. Até sua última edição, se manteve alheia às concessões que faziam outras revistas de cinema em relação às celebridades e eventos de grande porte, o que não deixa de lembrar as demandas similares feitas pela *Associação dos Críticos de Cinema de Berlim* lá no início dos anos 1930, já discutidas.

Para o cotidiano da crítica cinematográfica na Alemanha, é impossível menosprezar tal conjuntura: “o que Kracauer articulou e catalisou foi um modo único de cinefilia”⁷³⁴. A

⁷³¹ MEDINA, Susana. “ECPHRASIS ou EKPHRASIS”. In: CEIA, Carlos. (org.). **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis>. Acesso em: 23 dez. 2023.

⁷³² RENTSCHLER, Eric. Kracauer, spectatorship and the seventies. In: GEMÜNDEN, G.; MOLTKE, J. von (eds.). **Culture in the anteroom: the legacies of Siegfried Kracauer**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012. p. 65.

⁷³³ NACHLEBA, Markus. 50 Jahre Filmkritik. **Filmmuseum München**, Programmheft 13, 2007, S.26-27. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20071025211144/http://www.stadtmuseumonline.de/aktuell/progheft11.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024.

⁷³⁴ RENTSCHLER, *op.cit.*, p. 65.

abordagem ideologicamente mais incisiva das críticas e da obra *Caligari* foram insuficientes para lidar com outras sensibilidades que exigiam as novas ondas e os processos de subjetivação na escrita, na leitura e na imagem. *Teoria do filme* conseguiu ir além. No contexto alemão do pós-guerra, pela urgência em lidar com o passado nacional, Kracauer e sua insistência no social trouxeram respostas, naquele momento, que o autorismo francês e sua preocupação com a *mise-en-scène* não foram suficientes em abarcar.

Mencionamos anteriormente que a realidade física apresentada em *Teoria do filme* enfatiza não a realidade das “coisas como elas são”, não a insistência na “natureza fotográfica” como correspondência, mas um tipo de experiência avassaladora advinda do filme, que em extensão está ligada à experiência da modernidade. Das variadas crises modernas, o cinema tem papel fundamental no abarcamento das perdas, aniquilações, contingências, temporalidades e engajamento estético-político intencional. Considerando as investidas feitas pelos sensibilistas, que demandam do leitor/espectador o mesmo tipo de sensibilidade de imaginar outras formas de conexão com o mundo, podemos nos perguntar a respeito das possibilidades de articulação entre *Teoria do filme* e o atual ambiente cinematográfico. A obra segue ocupando uma posição relevante dentro da história das Teorias do Cinema. Trata-se de um postulado que não oferece parâmetros de uma teoria do cinema generalista, como insistentemente tentamos desvinculá-la ao longo do trabalho, mas uma de tipo específico que articula características teórico-culturais e experiência histórica singular para propor uma perspectiva sobre a realidade.

Hoje, o primado do óptico chegou a níveis inimagináveis, disseminando imagens instantaneamente a nível global e transformando as maneiras com as quais nos relacionamos com o real e o imaginário. Serviços de *streaming*, redes sociais e outros conteúdos gerados por usuário, realidade virtual e aumentada, produções de alta qualidade ou utilização de inteligência artificial fazem do audiovisual um campo precioso para imersão, experimentação e criação de efeitos visuais e técnicas de filmagem inovadoras. De fato, é uma grande vitrine impulsionadora de tecnologia ditando tendências, reconhecendo preferências e fatores culturais com considerável precisão. Nessa perspectiva, faz sentido pensar qual papel desempenhará o audiovisual no contexto de um mundo multipolar, onde a ordem internacional será desempenhada por vários centros de poder simultâneos, diminuindo a hegemonia cultural absoluta que ainda hoje ocupa Hollywood na produção das narrativas cinematográficas, desde a era dos estúdios. Assim como Pabst compreendia o cinema como uma “revolucionária forma artística” à qual pertence o futuro, é possível pensar outro mundo

imagético, junto com Kracauer, entendendo o caráter subversivo do cinema e de recepção nessas novas dinâmicas culturais.

Como o livro de Kracauer elucidada, no extremo, o amor que ele mesmo sentia pelo cinema e como sua perspectiva nos apresenta uma saída ou orientação em relação ao futuro pelas imagens, faz sentido aproximá-lo das categorias de “espaço de experiência” e de “horizonte de expectativa”, operadas pelo teórico alemão Reinhart Koselleck, autor que o próprio Kracauer conhecia pessoalmente e com o qual dialogava. Koselleck nos fala sobre um conjunto de experiências que dão estrutura para compreendermos uma determinada época, bem como a expectativa, dentro de um parâmetro de futuro presentificado, que é capaz de gerar uma espécie de prognóstico das ações vindouras: “Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem”⁷³⁵. Ambos os autores estão preocupados, cada um seu modo, com o entrelaçamento do passado, presente e futuro, mas Kracauer desenvolveria suas ideias sobre tempo histórico de forma aprofundada apenas na obra *História*, utilizando a analogia das “lentes” como forma de estabelecer aproximação, distanciamento e variados pontos de vista diante dos eventos. Em *Teoria do filme*, a postura de agitador que se espera do espectador em resposta à condição vigente das coisas opera como um futuro “esperado”, oferecendo uma chave de resposta para os resíduos apocalípticos deixados para trás, e que revelam a dimensão material junto a um passado “a ser resgatado” pelas imagens. Ou como outras interpretações sugerem, “no mínimo, *Teoria do filme* pode nos ajudar a entender a experiência que o cinema já foi e poderia ter sido, independentemente do que possa acontecer com ele”⁷³⁶.

Como o cinema segue sendo dominante na era digital, o apelo emocional das imagens, como sabemos, pode nos levar a condições desastrosas. Com isso, a estruturação metodológica kracaueriana permite, por meio da mediação cinematográfica, observar a realidade social e material “de modo a revelar não apenas o perigo de sua instrumentalização fascista, mas também a possibilidade de sua transformação emancipatória”⁷³⁷. Ao associarmos sua teoria junto ao lugar que o cinema ocupa dentro da nossa cultura audiovisual contemporânea, filmes e espectadores engajados seriam essa saída para iniciar um enfrentamento as condições autoritárias, a exemplo do que vimos com os governos de Donald

⁷³⁵ KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006. p. 310.

⁷³⁶ HANSEN, Miriam. Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film**: The Redemption of Physical Reality. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. xxxv.

⁷³⁷ HUNTER, Leonie; TRAUTMANN, Felix. Introduction. In: **Im Sinne der Materialität**: Film und Gesellschaft nach Siegfried Kracauer. IfS aus der Reihe. Berlin: Bertz+Fischer, 2022.

Trump, Jair Bolsonaro e, mais recentemente, Javier Milei. No nosso tempo, nos é muito claro como as agências comunicacionais constroem uma espécie de *ethos* fascista na cultura midiática localizada muito intensamente nas imagens, seja na fotografia, na publicidade, na televisão ou no cinema. A narrativa raramente é direta, mas possui uma linguagem ambígua e performativa que Kracauer conhecia bem. Explorar narrativas combativas à extrema direita é o desafio dos realizadores e críticos, que agora precisam lidar com a lógica algorítmica.

Iniciamos este capítulo mencionando como *Caligari* ofereceu uma base conceitual importante para a teoria do filme. As características acústico-visuais cinematográficas articulam, juntamente com seus próprios imperativos ontológicos, a promessa de redenção da realidade física, responsável por abrir nossos olhos sobre toda conduta de alienação e horrores nunca superados. Pensar a unicidade do meio filmico e sua importância social na modernidade é, sob essa ótica, preocupação kracaueriana antiga, tema impregnado no seu trabalho crítico desde seu primeiro texto sobre cinema, e faceta que tentamos apresentar reiteradamente nesta investigação. No epílogo de *Teoria do filme, Film in our time*, Kracauer insiste na mesma visão crítica sobre um mundo da vida desencantado, cuja estrutura diminui nossos sentidos e nos faz indiferentes às características únicas das coisas ao nosso redor. Filmes de propaganda são clássicos exemplos.

As possibilidades de redenção radical da realidade material possibilitada filme, portanto, ampliam nossa sensibilidade e apreensão estética para uma grande renovação, capaz de emancipar a audiência. No fim das contas, como respeita o espectador e vê nele uma saída e uma esperança, não estaria Kracauer falando de algo parecido desde o seu primeiríssimo texto para o FZ já citado, *O filme como educador*⁷³⁸, quando ele menciona a necessidade de que bons filmes (anti-hegemônicos) sejam incluídos nos espaços públicos para que as pessoas assistam? É esta, portanto, a linha de pensamento que permite Kracauer, crítico e teórico do cinema, elaborar sua análise da cultura moderna, cotejando o jogo dialético entre “os de baixo” e “os de cima”, entre profundidade e superfície, entre indivíduo e coletivo, entre mediação tecnológica e ideologia, entre percepção e experiência.

⁷³⁸ KRACAUER, Siegfried. Der Film als Erzieher. In: **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certa vez, Kracauer escreveu sobre como Chaplin dominava o mundo a partir de baixo. O vagabundo conhecia os elementos mundanos, era amado pelos grandes e pequenos, bagunçava a hierarquia, solidarizava-se pelas coisas inanimadas e pelas criaturas. Muitos dos interesses primordiais de Kracauer também o faziam olhar “desde baixo”. Escrevendo para a sessão destinada ao *feuilleton* em jornal de grande circulação, “sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo, consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um”⁷³⁹. A crítica de cinema sociológica que sempre defendeu o fazia assistir aos filmes populares, frequentar as filas de cinema e observar as pessoas com grande curiosidade, a mesma que sempre resistiu em seu espírito desde as primeiras sessões cinematográficas, lá em 1923, quando começou com na função de crítico cinematográfico. Iniciava-se ali uma trajetória consistente que considerava o cinema como o principal fenômeno cultural moderno. Porque falava de cinema como se fala da grandeza “das coisas pequenas”, ele escrevia copiosamente sobre as dimensões advindas do contexto cinematográfico nas variadas formas literárias – ensaios, crônicas, diários, cartas, tratado – não apenas na crítica. Seus temas cotidianos escritos “abaixo da linha” permaneciam na mente do leitor, o chamado “efeito *feuilleton*”⁷⁴⁰. Tudo isso o fez construir uma noção complexa do terreno do filme, seja como tecnologia, como linguagem, como experiência, como espetáculo ou como categoria histórica, na tentativa contemporânea de enxergar mas, ao mesmo tempo, não se cegar pela *Ex Kino lux*⁷⁴¹.

Em meados dos anos 1920, cerca de dois milhões de pessoas frequentavam as salas de exibição diariamente. Kracauer percebeu o potencial do filme muito rapidamente, em uma época em que a novidade cinematográfica era considerada uma extensão do teatro, e era corriqueira a prática de enviar críticos teatrais ao cinema. Ele foi um dos grandes responsáveis por estabelecer a crítica cinematográfica na Alemanha enquanto área autônoma e independente, incluindo nas suas análises elementos sociais e políticos que lhe são característicos. Conhecer sua trajetória na crítica cinematográfica nos permitiu compreender suas escolhas, seus confrontos, suas relações. Diferente do teatro, o cinema já nasceu como

⁷³⁹ CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés do chão”. In: **Para gostar de ler**: Crônicas. v. 5. São Paulo: Ática, 2003.

⁷⁴⁰ THÉRIAULT, Barbara. The Feuilleton. Biography of a Genre Inspired by Siegfried Kracauer. **Trivium**. Paris, v. 26, 2017, S/N.

⁷⁴¹ KRACAUER, Siegfried. Die erste Groß-Filmbühne. In: **Kleine Schriften zum Fim (1921-1927)**. Band 6.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

um fenômeno cultural para as massas, e essa condição sempre lhe chamou a atenção, visto que ele mesmo fazia parte das classes sociais mais desfavorecidas, ainda que dialogasse com a burguesia judaica de Frankfurt como um intelectual que era.

Identificamos que a crítica cinematográfica exercida por Kracauer opera de acordo com a própria concepção de crítica moderna, isto é, a de enfrentamento de regimes repressivos e estruturas hegemônicas⁷⁴². Ele nunca foi passivo às pressões da indústria, nem tampouco tratava o leitor como um mero consumidor de filmes, a quem o material promocional seria de maior interesse. Não que ele não reconheça que o filme é, antes de tudo, uma mercadoria. É justamente por reconhecer isso, bem como as disputas existentes em termos de expressão simbólica, que se escancara sua ideologia, uma vez que os interesses dos produtores quase nunca estão visíveis ao espectador. Sua crítica estético-imanente, como um método hermenêutico que discute cultura em termos dessas contradições, submete o filme à análise juntamente com seus métodos de avaliação. Quem critica não isenta sua posição, porque é imperativo ao crítico estar à altura de um espírito partidário, diria Benjamin⁷⁴³. Na economia neoliberal, vemos hoje que a crítica valida as demandas dos produtores hegemônicos de cultura, seguindo acomodada aos ideais mercadológicos.

Para criticar, Kracauer considera tanto a estrutura cinematográfica, pois não renuncia nem à forma e nem ao levantamento indutivo da área em que atua⁷⁴⁴, quanto o contexto social do filme, criando uma postura crítica que vai de encontro aos objetos, numa espécie de relação negativa. Em perspectiva crítica imanente, Kracauer desenvolve seu projeto crítico preservando meticulosamente os elementos temporais e espaciais próprios das obras, e delas dissecar a estrutura narrativa, a montagem, a atuação, a fotografia. Observa as mudanças técnicas no meio, os padrões de representação, o contexto social e a recepção da obra, ironizando certas questões enquanto rigorosamente propõe analogias como ferramenta didática, sem prolixidade. Há uma habilidosa integração de suas observações com linguagem audiovisual e retórica, enquanto seus pressupostos jamais desvinculam abruptamente o filme de sua estrutura interna.

A aversão de Kracauer aos sistemas filosóficos fechados se dá justamente pela preferência, ao criticar, do caráter essencialmente aberto e inacabado que desenvolveu ao tratar os objetos. Junto com ele, a *intelligentsia* frankfurtiana observou o avanço gradual da

⁷⁴² EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. 1.ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.

⁷⁴³ BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: Infância berlinense: 1900. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. [versão online]

⁷⁴⁴ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

racionalidade técnica, científica e instrumental, e criticando às tradições anteriores, faziam encontros cujas pesquisas e debates tentavam lidar com essa realidade marcada pela crise. Os extensos anos dedicados à redação jornalística, aliados às observações do cotidiano na "nova Alemanha", conferiram ao estudo sobre *Propaganda Totalitária* uma riqueza de bagagem cultural, estética e política. Sua orientação epistemológica peculiar mistura tradição simmeliana dos detalhes da superfície junto a uma crítica da cultura e da filosofia que apropriadamente orientou seus apontamentos às contradições sociais inerentes e à retórica "vazia" do maquinário de propaganda fascista.

Reavaliar seus escritos weimarianos cinematográficos nos pareceu fundamental, uma proposição que discutiu a posição que ocupa sua teoria fílmica à luz do seu legado crítico. Levando em conta os diferentes momentos históricos na trajetória de Kracauer, oferecemos certas leituras à proposta feita por Hansen em referência à teoria cinematográfica do autor se tratar, acima de tudo, “das possibilidades estéticas do filme para encenar, em um forro sensorial e imaginativo, uma experiência fundamental do século XX”⁷⁴⁵. Defendemos que a formulação da sua teoria se encontra na formação crítica como ponto de partida, e por isso escolhemos adentrar nas críticas de *A rua* (1923), *Caminhos para a força e beleza* (1925), *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927) e *A tragédia da mina* (1931) na expectativa de que fossem uma amostragem da capacidade analítica e riqueza de detalhes de suas críticas cinematográficas, sem, contudo, esperar que elas, sozinhas, pudessem apresentar toda a riqueza de sua herança crítica. A miniantologia foi dedicada à sensibilidade aguda de Kracauer para o cinema como um meio de reflexão. A crítica foi responsável por ampliar o que chamamos de *Bildung cinematográfica*, uma atitude de valorização e respeito com a formação de público por meio da escrita, possível apenas na forma de crítica independente.

Desse modo, foi intenção desta investigação analisar o trabalho cinematográfico de Kracauer, da crítica à teoria. Se olhássemos unicamente para os fragmentos weimarianos e os livros *Caligari* (1947) e *Teoria do filme* (1960), certamente a análise estaria desprovida de certas reflexões relevantes advindas dos ensaios, das crônicas, da forma epistolar, da entrevista, dos rascunhos e anotações. Também foi importante ressaltar as proposições da *Constelação Caligari* (1943-1947), uma série de escritos fundamentais que formaram uma base comum para sua obra historiográfica finalizada. Esse material exemplificou a continuidade da dimensão crítica pré-exílio às obras pós-exílio, incluindo uma faceta paralela de Kracauer como grande pesquisador dos fenômenos da comunicação de massa, quando

⁷⁴⁵ HANSEN, Miriam. Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. xvii.

trabalhou conjuntamente com o círculo de Horkheimer nos Estados Unidos, recebendo financiamento de agências para trabalhos encomendados sobre antissemitismo.

Nosso foco recaiu nos denominadores comuns entre a crítica e a teoria, mas em momento algum negamos o exercício de mudança existente no pensamento de um grande intelectual que percebia as fissuras do seu tempo, e delas extraía seu material. Por isso incomoda que Kracauer tenha recebido a categorização injusta de “realista ingênuo” ou de “alemão pedante” quando se trata de *Teoria do filme*. Se fosse ingênuo sua realidade, ele estaria simplesmente reforçando a imagem fotográfica pelo resultado semiótico de indexicalidade. Se fosse pedante sua proposta, ele estaria fazendo meramente uma prescrição do filme, e não mencionando um tipo de experiência cinematográfica, necessariamente política, que reflete a possibilidade de afrontar a catástrofe, o medo e as seguidas crises de identidade por meio das imagens, revelando assim, uma dimensão material dos fenômenos. Sua visão do filme como acesso da realidade não significa conceber aquilo que é visível e captado pela lente da câmera, e sim elaborar processos do cotidiano enquanto um mundo de sentidos, sendo que o filme, com ajuda da audiência, gera um impulso emancipador contra as operações mentais de fragmentação, aceleração e reificação.

Buscamos reforçar como o legado crítico de Kracauer, diferentemente da sua produção em língua inglesa, ainda ocupa um lugar relegado nos debates acadêmicos e mesmo nos cursos de Cinema e Audiovisual, apesar da sua nítida importância. Seu pensamento cinematográfico, cuja parcela significativa de pessoas conhece unicamente pela via das obras pós-exílio, precisa necessariamente ser perpassado pela crítica cinematográfica, sua formação primeira no tocante ao filme como uma abertura do mundo “por baixo”. Sua crítica estética e sociológica certamente opera pelo mesmo ponto de vista de Benjamin diante da tradição dos oprimidos⁷⁴⁶, e que nos debates atuais pode ser ressignificada como resistência às atrocidades ainda presentes.

Em suma, parece-nos que o interesse permanente de Kracauer pelo cinema, permeado nas variadas críticas, crônicas e ensaios, nos *Cadernos de Marselha*, na *Constelação Caligari* e nas obras *Caligari* e *Teoria do filme*, há tempos forneceram elementos necessários para pensar o papel da crítica imanente, da mídia de massa, da recepção, da vida urbana, do cotidiano, das experiências individuais e coletivas, dos estudos sobre propaganda e política, dos fenômenos culturais modernos. Ganha o leitor que, sabendo resistir aos constantes desentendimentos e interpretações superficiais acerca do seu pensamento cinemático,

⁷⁴⁶BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas – V. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987.

considerar que as contradições, conexões e rupturas fazem parte da trajetória de um autor verdadeiramente contemporâneo⁷⁴⁷. Kracauer foi, acima de tudo, um homem sensível e inteligente, capaz de compreender e criticar sua época, no sentido basilar e dialético de crítica que defendemos nesta tese, aquele capaz de gerar mudança e emancipação social. O cinema foi a mídia moderna mais importante do tempo de Kracauer, e compreender seu potencial emancipador gerou uma espécie de “esfera pública alternativa”⁷⁴⁸ às instituições burguesas e aos espaços políticos tradicionais. Certamente o cinema do nosso tempo pode operar por essa mesma via, se seguirmos acreditando na importância da formação de público e da crítica independente.

⁷⁴⁷ AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.

⁷⁴⁸ HANSEN, Miriam. Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. xi.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1 Material primário (obras de Siegfried Kracauer)

KRACAUER, Siegfried. Notizen zu "Theory of film", 2. Aufl. [Verschiedenes]. **Manuscrito**, DLA.

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

KRACAUER, Siegfried. **The mass ornament**. Thomas Levin (org). Cambridge: Harvard UTP, 1995.

KRACAUER, Siegfried. **History: The Last Things before the Last**. Paul Oskar Kristeller (ed.). New York: Markus Wiener, 1995.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

KRACAUER, Siegfried. **The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany**. Trans. Quintin Hoare. London/New York: Verso, 1998.

KRACAUER, Siegfried. **Kleine Schriften zum Film**. Drei Teilbände. Vol 6. Org. Inka Mülder-Bach, Sabine Biebl e Mirjam Wenzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRACAUER, Siegfried. **Historia: Las últimas cosas antes de las últimas**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

KRACAUER, Siegfried. **Essays, Feuilletons und Rezensionen (1928–1931)**. Vier Teilbände. v. 5. Berlin: Suhrkamp, 2011.

KRACAUER, Siegfried. **Studien zu Massenmedien und Propaganda**. Vol 2.2. FLECK, Christian *et al.* (Hg.). Berlin: Suhrkamp, 2012.

KRACAUER, Siegfried. **Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture**. VONMOLTKE, Johannes; RAWSON, Kristy (eds.) California: University of California Press, 2012. [online resource]

KRACAUER, Siegfried. **Straßen in Berlin und anderswo**. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013.

KRACAUER, Siegfried. **Os Empregados**. Lisboa: Antígona, 2015.

KRACAUER, Siegfried. **Ginster**. Escrito por él mismo. Trad. Miguel Vedda. Buenos Aires, Editorial Las Cuarenta, 2016.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019.

KRACAUER, Siegfried. **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. KANG, Jaeho; LILLOCH, Grame; ABROMEIT, John Abromeit (eds.). New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

6.2 Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. **Briefwechsel 1923-1966**. “Der Riß der Welt geht auch durch mich”. SCHOPF, Wolfgang (Hg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

ADORNO, Theodor. O curioso realista. **Novos Estudos Cebrap**. v. 28, n. 85., Nov. 2009.

ADORNO, Theodor. **Dialética Negativa**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro. Zahar. 2009.

ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. **Correspondence 1923-1966**. Cambridge: Polity, 2020.

ADORNO, Theodor. **Introdução à dialética**. Trad. Erick Calheiros de Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Trad. Jorge de Almeida. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 2023.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.

AGARD, Oliver. Cinéma et modernité chez Siegfried Kracauer. **Bulletin d'analyse phénoménologique** XII 4, 2016. Disponível em: <https://popups.uliege.be/1782-2041/index.php?id=852>. Acesso em: 08 jul. 2021.

AITKEN, Ian. **Realist film theory and cinema: The nineteenth-century Lukácsian and intuitionist realist traditions**. Manchester; New York: Manchester University Press, 2006.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDREW, Dudley. **Concepts in Film Theory**. Oxford: Oxford University Press, 1984.

ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. 3ª ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARNHEIM, Rudolf. **Kritiken und Aufsätze zum Film**. DIEDERICHS, Helmut (Hg.). Frankfurt a.M.: Fischer, 1979.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

Ausstellungseröffnung ›Thomas Mann in Amerika. **DLA Marbach**. Disponível em: <https://www.dla-marbach.de/presse/presse-details/news/pm-71-2018/>. Acesso em: 11 nov. 2023.

Ausstellungseröffnung am 4. März: »Zettelkästen. Maschinen der Phantasie« Mit Navid Kermani, Norbert Miller und Meike Werner. Zum 250. Geburtstag von Jean Paul. **DLA Marbach**. Disponível em: <https://www.dla-marbach.de/presse/presse-details/news/pm-11-2013/> Acesso em: 12. dez. 2023.

BALÁZS, Béla. Die Branche und die Kunst. Eine Rechtfertigung des Filmkritikers. In: **Schriften zum Film. Bd. 1: 1922-1926**. DIEDERICHS, Helmut; GERSCH, Wolfgang; NAGY, Magda (Hg.). München: Hanser, 1982.

BALKENBORG, Jens. Babylon Berlin: Tanz auf dem Vulkan. 4. out. 2017. **Schirn**. Disponível em: www.schirn.de/magazin/antsy/babylon_berlin_sky_ard_serie_krimi_gideon_rath_fernsehen_weimarer_republik_ausstellung/. Acesso em: 6 ago. 2023.

BARTHES, Roland. Ao sair do cinema. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMANN, Stephanie. „Die Sprache scheint sich verängert zu haben“. Anmerkungen zur Übersetzungsgeschichte von Siegfried Kracauer amerikanischen Schriften ins Deutsche. In: BAUMANN, Stephanie; CAGNEAU, Irène; RENTEL, Nadine (Hg.). **Übersetzungsprozesse im Kontext von Exil und Postmigration**. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2023.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: **O que é o cinema?** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas – v. 1**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940**. SCHOLEM, Gershom; ADORNO, Theodor (eds.). Trad: Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Briefe, Bd. VI, 1938–1940**. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única - Infância berlinense: 1900**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. [versão online]

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Trad. Samuel Titan Jr. **Revista Serrote**, n. 16., Abril, 2014.

BENTIVOGLIO, Julio. Leopold von Ranke. In: MALERBA, Jurandir (org.). **Lições de história: o caminho da ciência no longo século XIX**. EDIPUCRS, 2010.

BERMAN, Antonie. Bildung et Bildungsroman. **Le temps de la réflexion**. v. 4, Paris: [s. n.], 1984.

BERMAN, Antoine. **A Prova do Estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**. Trad. Maria Emília Pereira Charut. Bauru, 2002.

BIEBL, Sabine. Kracauer, Siegfried (2004). **Polunbi**. Disponível em: <http://www.polunbi.de/pers/kracauer-01.html#> Acesso em: 11 mar. 2023.

BIRGEL, Franz. Kuhle Wampe, Leftist Cinema, and the Politics of Film Censorship in Weimar Germany. **Historical Reflections**. v. 35, Issue 2, Summer, 2009.

BLOCH, Ernst. **Herencia de Esta Época**. Trad. Miguel Salmerón. Madrid: Editorial Tecnos, 2019.

BOCK, Hans-Michel; BELACH, Helga. **Kameradschaft Drehbuch von Ladislaus Vajda, Karl Otten, Peter Martin Lampel zu G. W. Pabsts Film von 1931**. München: edition text + kritik, 1997.

BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac: Itáu Cultural, 2007.

BRANDT, Ingeborg. Film ist Kunst des Wirklichen: Wir sprachen mit dem Kulturphilosophen Siegfried Kracauer [Beitrag]. **Die Welt (Hamburg)**: unabhängige Tageszeitung für Deutschland. 13 (1958), 172.

BREIDECKER, Volker. »Ferne Nähe« Kracauer, Panofsky und »the Warburg tradition«. In: KRACAUER, Siegfried. PANOFSKY, Erwin. **Briefwechsel 1941-1966**. Akademie Verlag, Berlin, 1996.

BUESA, Margarita Garbisu. Europäische Revue y el Premio literario de las revistas europeas (1929-30): un proyecto cultural falido. **Revista de Filología Alemana**. n. 27, 2019.

BURKE, Peter. **O polímata**: Uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag. Trad. Renato Prelorenzou. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Para gostar de ler**: Crônicas. v. 5. São Paulo: Ática, 2003.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5. ed., São Paulo: Humanitas, 2006.

CALEIRO, Maurício de Medeiros. O Lugar da psicanálise nos escritos cinematográficos de Kracauer: da “massa” ao espectador. **Em Questão**, Porto Alegre. v. 16, n. 1, p. 131-145, jan./jun. 2010.

CALHOUN, Craig. **Dictionary of the Social Sciences**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

CALLENBACH, Ernest. Review of Theory of Film: The Redemption of Physical Reality by Siegfried Kracauer. **Film Quarterly**. v. 14, n. 2, Winter, 1960.

CARONE, Iray. **Adorno em Nova York**. Rio de Janeiro: Alameda, 2021.

CARRÖL, Noël. Lang, Pabst, and Sound. In: **Interpreting the Moving Image**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

CARRÖL, Noël. **On criticism**. New York; London: Routledge, 2009.

CARSTEN, Heinze. „Die Errettung der äußeren Wirklichkeit durch den Film“? Optische Erlösungsmomente im Werk Siegfried Kracauers zwischen Metaphysik und populärer Kultur. **Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik**. Düsseldorf, online, 2021. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s41682-021-00071-3>. Acesso em: 08 jul. 2021.

CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico di. **Cómo analizar un film**. Buenos Aires: Paidós, 1991.

CAYGILL, Howard. **A Kant Dictionary**. Oxford; Malden: Blackwell Publishers, 1995.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHICOTE, Francisco García. **Conceptualizaciones del sujeto en las producciones de György Lukács y Siegfried Kracauer entre 1918 y 1933**. (Doctorado en Letras) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), 2015.

COELHO, Marcelo. Jornalismo e Crítica. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac: Itaú Cultural, 2007.

CORPAS, Danielle. Realismo e Composição: A crítica de Siegfried Kracauer a Berlim, sinfonia da metrópole. **Cerrados**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 39, Crítica estética marxista, 2015.

CORPAS, Danielle. O mundo superior vacilante na poça imunda: notas sobre Teoria do filme, de Siegfried Kracauer. In: LOUREIRO, Robson. (org.). **A teoria crítica volta ao cinema**. Vitória: EDUFES, 2021.

CRARY, Jonathan. **Terra arrasada**: Além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu editora, 2023.

CROCKETT, Dennis. **German post-expressionism**: the art of the Great Disorder 1918-1924. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

Die Bibliothek von Siegfried Kracauer. **DLA Marbach**. Disponível em: <https://www.dla-marbach.de/bibliothek/spezialsammlungen/bestandsliste/bibliothek-siegfried-kracauer/>. Acesso em: 24 nov. 2023.

DRESDEN, 1911: 100 anos da Exposição Internacional de Higiene. Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde. **Icict/Fiocruz**. Disponível em: <https://www.icict.fiocruz.br/content/dresden-1911-100-anos-da-exposicao-internacional-de-higiene>. Acesso em: 21 out. 2022.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EAMAN, Ross. “Feuilleton”. In: **Historical dictionary of journalism**. Maryland: Scarecrow Press, 2009.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EISNER, Lotte. **A tela demoníaca**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 2002.

EKSTEINS, Modris. The Frankfurter Zeitung: Mirror of Weimar Democracy. **Journal of Contemporary History**. v. 6, n. 4, 1971.

ELSAESSER, Thomas. Cinema – The Irresponsible Signifier or “The Gamble with History”: Film Theory or Cinema Theory?. **New German Critique**. n. 40, 1987.

ELSAESSER, Thomas. ‘Siegfried Kracauer’s Affinities’. **NECSUS**. European Journal of Media Studies, Jg. 3 (2014), n. 1, Disponível em: <https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/e8a0ca77-e95c-4b9d-9549-54b6530a0924/content>. Acesso em: 26 dez 2023.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** São Paulo: Ubu editora, 2021.

FRAZÃO, Jéssica; MACHADO JUNIOR, Rubens. “No longer a European observer”: Exílio, cinema e crítica cultural na escrita jornalística de Siegfried Kracauer. **Revista Pauta Geral - Estudos em Jornalismo**. Ponta Grossa, v. 7, 2020.

FRAZÃO, Jéssica. **Verdade extática no cinema documentário de Werner Herzog**. Coleção escrever o cinema. Curitiba, PR: A Quadro, 2024.

FREUD, Sigmund. A repressão (1915). In: **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do eu (1921). In: **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREY, Mattias. Filmkritik, with and without Italics: Kracauerism and Its Limits in Postwar German Film Criticism. **New German Critique** 120, v. 40, n. 3, Fall. 2013.

FREY, Mattias. **The Permanent Crisis of Film Criticism**. The anxiety of authority. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

FRIEDE, Reis. Que não se culpe a constituição de Weimar. **Revista de direito**. Viçosa, v. 11, n. 2, 2019.

FRISBY, David. **Fragments of modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin**. Oxford; New York: Routledge, 2013.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

FRYE, Northrop. **O caminho crítico**. Um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. Trad. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

FUHRMANN, Wolfgang. Cinema nacional, para quem? Associações, recepção e transnacionalismo. **História: Debates e Tendências**. v. 16, n. 2, jul./dez. 2016.

FULKS, Barry. “Walter Ruttmann, the Avant-Garde Film, and Nazi Modernism”. **Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies**. v. 14, n. 2, May 1984.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Trad. Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GRAFE, Frieda. Doktor Caligari gegen Doktor Kracauer, **Filmkritik**. n. 5, 1970.

GREENWOOD, John. Wundt, Völkerpsychologie, and experimental social psychology. **History of Psychology**. v. 6, n. 1, 2003.

GRIERSON, John. First principles of documentary. In: BARSAM, Richard (ed.). **Nonfiction Film Theory and Criticism**. New York, Dutton, 1976.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HABERMAS. Jürgen. Transcendence from within, transcendence in this world. In: **Religion and Rationality: Essays on Reason, God, and Modernity**. Cambridge: Polity Press, 2002.

HABERMAS. Jürgen. **Conhecimento e Interesse**. Trad. Luiz Repa. Editora Unesp, 2011.

HABERMAS. Jürgen. **Mudança estrutural na esfera pública: Investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HAKE, Sabine. **The cinema's third machine: Writing on film in Germany 1907-1933**. University of Nebraska Press: Lincoln and London, 1993.

HAKE, Sabine. **German National Cinema**. 2. ed. London; New York: Routledge, 2008.

HALFELD, Adolf. America and the New Objectivity. In: KAES, Anton; JAY, Martin; DIMENDBERG, Edward (eds.). **The Weimar Republic sourcebook**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1994.

HANDELMAN, Matthew. The Dialectics of Otherness: Siegfried Kracauer's Figurations of the Jew, Judaism and Jewishness. **Yearbook for European Jewish Literature Studies**. Karin Neuburger (ed.), v. 2: Issue 1, 2015.

HANNS, Luiz Albeno. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

HANSEN, Miriam. "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. **Critical Inquiry**. n. 19, Spring, 1993.

HANSEN, Miriam. Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

HANSEN, Miriam. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, Siegfried. **O Ornamento da Massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HANSEN, Miriam. **Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno**. Berkeley: University of California Press, 2012.

HÄNTZSCHEL, Jörg. Es folgt: Die Kritik der Kritik der Kritik. Süddeutsche Zeitung. 27. nov. 2022. **Süddeutsche Zeitung**. Disponível em: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-kunstkritik-zeitgenoessische-kunst-akademie-der-kuenste-1.5704462>. Acesso em: 22 fev. 2023.

HELMLING, Steven; "Immanent critique" as "dialectical mimesis" in Adorno and Horkheimer's Dialectic of enlightenment. **Boundary**. v. 32, n. 2, 2005.

HERDEGEN, Britta. 16 March 1925: Wege zu Kraft und Schönheit educates audiences in the art of nudity. In: KAPCZYNSKI Jennifer.; RICHARDSON, Michae (eds.). **A New History of German Cinema**. Rochester, NY: Camden House, 2012.

HERNADI, Paul. **What is Criticism?** Bloomington: Indiana University Press, 1981.

HOLLAENDER, Felix. Ways to Strength and Beauty. In: KAES, Anton; JAY, Martin; DIMENBERG, Edward (eds.). **The Weimar Republic sourcebook**. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1994.

HONNETH, Axel. The Point of Recognition: A Rejoinder to the Rejoinder. In: FRASER, Nancy; HONNETH, Axel (eds.). **Redistribution or Recognition? A Political—Philosophical Exchange**. Verso: London, 2003.

HORKHEIMER, Max. Egoism and Freedom Movements: On the Anthropology of the Bourgeois Epoch. In: **Between Philosophy and Social Science: Selected Early Writings**. Trans. G. F. Hunter. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

HUNG, Jochen. “Junge Mädchen” and “Daughters of the Sky”: Transatlantic Changes in the Construction of Femininity after 1930. **Central European History**. Published online 2023:1-15.

HUNTER, Leonie; TRAUTMANN, Felix. **Im Sinne der Materialität: Film und Gesellschaft nach Siegfried Kracauer**. IfS aus der Reihe. Berlin: Bertz+Fischer, 2022.

HUYSSSEN, Andreas. Topographies of Culture: Siegfried Kracauer. In: GORDON, Peter; HAMMER, Espen; HONNETH, Axel (eds.). **The Routledge Companion to the Frankfurt School**. New York and London: Routledge, 2019.

Jahresbericht der Deutschen Schillergesellschaft 2021. **Deutsche Schillergesellschaft 2023**. Hubert & Co, Göttingen. Disponível em: https://www.dlamarbach.de/fileadmin/redaktion/Ueber_uns/DSG/DSG_Jahresbericht_2021.pdf?no_cache=1. Acesso em: 12 nov 2023.

JANITSCHKE, Katja. Judengasse. 12 abril. 2023. **METAhub**. Disponível em: <https://metahubfrankfurt.de/jmf/locations/judengasse/>. Acesso em: 09 ago. 2023.

JAY, Martin. **Permanent Exiles: Essays on the Intellectual Migration from Germany to America**. New York: Columbia, 1985.

JAY, Martin. **A imaginação dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

KAEL, Pauline. **I Lost It at the Movies**. Boston: Little, Brown and Co., 1965.

KAES, Anton. What to Do with Germany? American Debates about the Future of Germany, 1942-1947. **German Politics and Society**. XIII, n. 3: 131, 139 n. 1, Fall 1995.

KAES, Anton. Urban Vision and Surveillance: Notes on a Moment in Karl Grune's "Die Strasse". **German Politics & Society**. v. 23, n. 1 (74), Special Issue: Essays in honor of Hinrich C. Seeba. Spring, 2005.

KANG, Jaeho; GILLOCH, Graeme; ABROMEIT, John. General Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Selected writings on media, propaganda, and political communication**. New York: Columbia University Press, 2022. [online resource]

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. Fernando Mattos. Petrópolis: Vozes, 2012.

KAYSER, Rudolf. Americanism. In: KAES, Anton; JAY, Martin; DIMENDBERG, Edward (eds.). **The Weimar Republic sourcebook**. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1994.

KESTER, Bernadette. **Representations of the First World War in German films of the Weimar period (1919-1933)**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.

KLAUTKE, Egbert. Defining the Volk: Willy Hellpach's Völkerpsychologie between National Socialism and Liberal Democracy, 1934–1954. **History of European Ideas**. v. 39, issue 5, 2013.

KOCH, Gertrud. "'Not Yet Accepted Anywhere': Exile, Memory, and Image in Kracauer's Conception of History". trans. Jeremy Gaines. **New German Critique**. n. 54, Fall, 1991.

KOCH, Gertrud. **Siegfried Kracauer: An introduction**. Trans. Jeremy Gaines. Princeton University Press: Princeton, 2000.

KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e Crise: Uma contribuição à patogênese do mundo burguês**. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Trad: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

KRACAUER, Siegfried. PANOFSKY, Erwin. **Briefwechsel 1941-1966**. BREIDEKER, Volker (ed.). Akademie Verlag, Berlin, 1996.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LICHTSPIELGESETZ (12.05.1920). Disponível em: <http://documentarchiv.de/wr/1920/lichtspielgesetz.html>. Acesso em: 30 ago. 2023.

LÖWENTHAL, Leo. As I remember Friedel. **New German Critique**. n. 54, Special Issue on Siegfried Kracauer, Autumn, 1991.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper [1910], Trad. Mario Luiz Frungillo. **Revista UFG**. Goiânia: UFG, ano X, n. 4, 2008.

MCCANN, Graham. New Introduction. In: ADORNO, Theodor.; EISLER, Hanns (eds.). **Composing for the films**. London/New York: Athlone Press, 1994.

MCDONALD, Rónán. **The death of the critic**. London/New York: Continuum, 2007.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Sobre os artigos de crítica de cinema (quase todos) de Siegfried Kracauer e as tarefas do crítico de cinema. **Manuscrito**.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A exterritorialidade como condição do apátrida transcendental. Sobre Siegfried Kracauer e Georg Lukács. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**. n. 34 (27), 2007.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. “A crítica (materialista) do mundo (descontínuo) das coisas – micrologias: Sobre Rua de mão única (Benjamin), Vestígios (Bloch) e Os empregados (Kracauer)”. **Cadernos Cedem**. n. 1, 2008.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. La Peculiaridad de la Forma Ensayo en Siegfried Kracauer: La Literatura Sociológica. In: CIORDIA, Martín José; MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel. (orgs.). **Filosofias Provisorias: Reflexiones em torno a Ensayos y Ensayistas**. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2012.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. O asilo para os sem-teto e a construção da “falsa consciência” – segundo Siegfried Kracauer. **Verinotio**. n. 14, Ano VIII, jan. 2012.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A memória e sua ausência. Siegfried Kracauer sobre Paris e Berlim. **Revista Terceira Margem**. v. 19, 2017.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. O exposé sobre “Massa e propaganda” e as primeiras interpretações de Siegfried Kracauer do nazifascismo. **Verinotio**. v. 24, n. 2, 2018.

MACHADO JR, Rubens. Cinema alemão e sinfonias urbanas dos entreguerras. In: DE ALMEIDA, Jorge; BADER, Wolfgang. (orgs.). **Pensamento Alemão no Século XX, v. III: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify; Goethe Institut, 2013.

MACHADO JR, Rubens. **Contribuições para uma história do cinema experimental brasileiro: Momentos obscuros, desafio crítico**. São Paulo: Cine Brasil Experimental, 2020.

MACRAE, David. “Ruttman, Rhythm, and ‘Reality’: A response to Siegfried Kracauer’s Interpretation of Berlin. The Symphony of a Great City”. In: SCHEUNEMANN, Dietrich. **Expressionist Film. New Perspectives**. New York: Camden House, 2003.

MARTINO, Luís Mauro Sá. Possibilidades e limites das contribuições de Siegfried Kracauer ao estudo da mídia: uma leitura de Theory of Film (1960). **Lumina**. Juiz de Fora, PPGCOM – UFJF, v. 16, n. 3, p. 142-160, set./dez. 2022.

MECKLENBURG, Nobert. **Kritisches Interpretieren**. Untersuchungen zur Theorie der Literaturkritik. München, Nymphenburger Verlaghandlung, 1972.

MEDINA, Susana. “ECPHRASIS ou EKPHRASIS”. In: CEIA, Carlos. (org.). **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis>. Acesso em: 23 dez. 2023.

MODRIS, Eksteins. All Quiet on the Western Front and the Fate of a War. **Journal of Contemporary History**. 15, n. 2, 1980.

MORROW, Raymond. **Critical theory and methodology**. Contemporary Social Theory, v. 3, California; London; India: Sage Publications, 1994.

MUKHIDA, Leila. The Talkie that Failed to Talk: An Exploration of Sounds in G. W. Pabst's Kameradschaft (1931). **Oxford German Studies**. v. 49. n. 4, Dec, 2020.

MÜLDER-BACH, Inka. **Siegfried Kracauer: Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913-1933**. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985.

MÜLDER-BACH, Inka. Nachbemerkung und editorische Notiz. In: KRACAUER, Siegfried. **Kleine Schriften zum Fim (1932-1961)**. Band 6.3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

NACHLEBA, Markus. 50 Jahre Filmkritik. **Filmmuseum München**. Programmheft 13, 2007, S.25. Disponível em: web.archive.org/web/20071025211144/http://www.stadtmuseumonline.de/aktuell/progheft11.pdf. Acesso em: 10 jan. 2024.

NAZISTAS fecham jornal “Frankfurter Zeitung”. **Deutsche Welle**. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1943-nazistas-fecham-jornal-frankfurter-zeitung/a-326674>. Acesso em: 14 out. 2022.

NEW GERMAN CRITIQUE. “Special Issue on Siegfried Kracauer”. n. 54, 1991.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto história. **História & cultura**. São Paulo, dez. n. 10, 1993.

NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac: Itaú Cultural, 2007.

OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. A crítica de cinema entre o realismo e a ideologia: Bazin, Kracauer, Adorno. In: DE MAIA, Juarez Ferraz. (Org.). **Gêneros e Formatos em Jornalismo**. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2011.

ORDINE, Nuccio. **A utilidade do inútil: Um manifesto**. Trad. Luiz Carlos Bombassaro. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

OSBORN, Max; The Nude Body on Film. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael. **The Promise of Cinema. German Film Theory 1907–1933**. Oakland, CA: University of California Press, 2016.

PABST, Georg Wilhelm. ‘Film and Conviction’. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael (eds.). **The Promise of Cinema. German Film Theory 1907–1933**. Oakland, CA: University of California Press, 2016.

PABST, Georg Wilhelm. ‘Reality of Sound Film’. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael (eds.). **The Promise of Cinema. German Film Theory 1907–1933**. Oakland, CA: University of California Press, 2016.

PALBERG, Kyra. Über Kracauers Filmkritiken. **DLA Marbach**. Disponível em: www.dla-marbach.de/fileadmin/redaktion/Bibliothek/Projekte/Kracauer/Kracauers_Filmkritik.pdf. Acesso em: 09 nov. 2023.

PANOFSKY, Erwin. Style and Medium in Motion Pictures. In: **Critique: A Review of Contemporary Art**. n. 3: 5-28, 1947.

PATALAS, Enno; BERGHAIN, Wilfried. Gibt es eine linke Kritik? **Filmkritik**. Munique, n. 5, Mar, 1961.

PATALAS, Enno. Nicht versöhnt. **Filmkritik**. Munique, n. 9, ago, 1965.

PATALAS, Enno. Plädoyer für eine ästhetische Linke: zum Selbstverständnis der Filmkritik II. **Filmkritik**. Munique, n. 10, julho, 1966.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 38, Editora UFPR, 2003.

PERIVOLAROPOULOU, Nia. El Trabajo de la Memoria em Teoría del Cine, de Siegfried Kracauer. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (orgs.). **Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Gorla, 2010.

PETRO, Patrice. Kracauer's epistemological Shift. **New German Critique**. Special Issue on Siegfried Kracauer. Fall, 1991, n. 54.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

QUARESIMA, Leonardo. Relire from Caligari to Hitler de Siegfried Kracauer. Trad. Clara Bloch. **Mille huit cent quatre-vingt-quinze**. n. 57, 2009.

QUARESMA, Leonardo. Introduction to the 2004 edition: Rereading Kracauer. In: KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. A psychological History of the German Film. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019.

QUELLENREPERTORIUM der Bibliotheken von Exilautoren im Deutschen Literaturarchiv Marbach: Siegfried Kracauer. **DLA Marbach**. Disponível em: <https://www.dla-marbach.de/bibliothek/projekte/quellenrepertorium-siegfried-kracauer/>. Acesso em: 12 nov 2023.

RAYMOND, Willians. **Keywords: A Vocabulary of Culture and Society**. Oxford: Oxford University Press, 1985.

RÄDER, Andy. **Kindheit, Jugend und Film in der Weimarer Republik** (Masterarbeit). Hochschule für Film- und Fernsehen, Konrad Wolf“. Potsdam-Babelsberg, 2010.

RAULET, Gérard; NOPPEN, Pierre-françois. Introduction. In: **Théorie critique de la propagande**. Paris: Éditions de la Maisson des sciences de l'homme, 2020.

RENTSCHLER, Eric. Kracauer, spectatorship and the seventies. In: GEMÜNDEN, G.; MOLTKE, J. von (eds.) **Culture in the anteroom: The legacies of Siegfried Kracauer**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012.

REHAK, Bob. Computer-Generated Imagery. In: GABBARD, K. (ed.). **Cinema And Media Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

RICHARD, Lionel. **A República de Weimar (1919-1933)**. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1988.

RIPPEY, Theodore. The Body in Time: Wilhelm Prager's Wege zu Kraft und Schönheit (1925). In: ROGOWSKI, Christian (ed.). **The many faces of Weimar Cinema**. Rochester/NY: Camden House, 2010.

ROPER, Katherine. Fridericus Films in Weimar Society: Potsdamismus in a Democracy. **German Studies Review**. v. 26, n. 3, Oct. 2003.

ROSSMEIER, Vincent. "Where Have All the Film Critics Gone?" **Brooklyn Rail**. June 2008. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2008/06/express/where-have-all-the-film-critics-gone>. Acesso em: 22 fev. 2023.

RÖSSLER, Patrick. Filmkritiker und Publikum: Diskrepanz und Übereinstimmung. Ergebnisse einer Befragung von Filmrezensenten und Kinogängern. **Media Perspektiven**. H. 3, 1997.

ROTHER, Rainer. **Leni Riefenstahl: The seduction of Genius**. Trans. Martin H. Bott. London/NY: Continuum, 2002.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

RUTTMANN, Walter. 'Painting with Time'. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael (eds.). **The Promise of Cinema**. German Film Theory 1907–1933. Oakland, CA: University of California Press, 2016.

RUTTMANN, Walter. 'How I made my film Berlin'. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael (eds.). **The Promise of Cinema**. German Film Theory 1907–1933. Oakland, CA: University of California Press, 2016.

RUTTMANN, Walter. The "Absolute" Fashion: Film as an End in Itself; Beware of the Art pour l'art Position'. In: KAES, Anton; BAER, Nicholas; COWAN, Michael (eds.). **The Promise of Cinema**. German Film Theory 1907–1933. Oakland, CA: University of California Press, 2016.

SAID, Edward. O papel público dos escritores e intelectuais. In: **Humanismo e crítica democrática**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. **ARS**. São Paulo. 1 (1), 2003.

SANTOS, Patrícia da Silva. Benjamin e Kracauer: Elementos de uma epistemologia de “trapeiros”. **sociologia&antropologia**. v. 3, 06, Rio de Janeiro, novembro, 2013.

SANTOS, Patrícia da Silva. **Sociologia e Superfície: Uma leitura dos escritos de Siegfried Kracauer até 1933**. São Paulo: Unifesp, 2016.

SCHILLER, Friedrich.; CALDAS, Pedro Spínola Pereira. O que significa e com que finalidade se estuda História Universal? **Cadernos de História**. v. 19, n. 30, p. 306-321, 29 jul. 2018.

SCHLÜPMANN, Heide. "The Subject of Survival: On Kracauer's Theory of Film," trans. Jeremy Gaines. **New German Critique**. n. 54, Fall, 1991.

SCHMIDT-LUX, Thomas.; THÉRIAULT, Barbara. Siegfried Kracauer, sociologue de la culture. **Sociologie et sociétés**. Montréal, v. 49, n. 1, p. 275–281, Printemps, 2017.

SCRIBA, Arnulf. Film und Kino. **LeMO - Lebendiges Museum Online**. 14 Set. 2014. Disponível em: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/kunst-und-kultur/film-und-kino.html>. Acesso em: 25 ago. 2023.

SEIDEL-DREFFKEL, Björn. Ein Spiegel der Zeitgeschichte: Die Deutsche Wochenschau. **Filmportal**. Disponível em: <https://www.filmportal.de/en/node/1166189>. Acesso em: 01 nov. 2023.

SKOLNIK, Jonathan. **Jewish pasts, German fictions: history, memory, and minority culture in Germany, 1824-1955**. Stanford: Stanford University Press, 2014.

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. In: MORAES FILHO, Evaristo (org.). **George Simmel: sociologia**. São Paulo, Ática, 1983.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: companhia das letras, 2020.

SPARSHOTT, Francis. The problem of the problem of Criticism. In: HERNADI, Paul (ed.). **What is Criticism?** Indiana University Press, Bloomington, 1981.

STAHL, Titus. **Immanent critique**. Trans. John-Baptiste Oduor. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2022.

STAIGER, Emil. **Die Kunst der Interpretation**. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971.

STALDER, Helmut. **Siegfried Kracauer: Das journalistische Werk in der "Frankfurter Zeitung – 1921-1933"**. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag, 2003.

THE KULTURFILM. **Fimportal**. Disponível em <https://www.filmportal.de/en/topic/the-kulturfilm>. Acesso em: 12 out. 2021.

THÉRIAULT, Barbara. The Feuilleton. Biography of a Genre Inspired by Siegfried Kracauer. **Trivium**. Paris, v. 26, 2017.

TODOROW, Almut. “Wollten die Eintagsfliegen in den Rang höherer Insekten aufsteigen?” Die Feuilletonkonzeption der Frankfurter Zeitung während der Weimarer Republik im redaktionellen. **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte**. v. 62, n. 4, 1988.

TODOROW, Almut. Das Feuilleton der Frankfurter Zeitung während der Weimarer Republik: Quellenerschließung als Grundlage qualitativer Medienforschung. **Historical Social Research**. v. 21, n. 2, 1996.

TOPORIŠIČ, Tomaž. Critique and criticism? Can They Survive in a Time of Intertextuality, Intermediality and Corporate Capitalism? **The IATC webjournal/Revue web de l'AICT**. Issue n. 5, dec. 2011. Disponível em: <https://www.critical-stages.org/5/critique-and-criticism-can-they-survive-in-a-time-of-intertextuality-intermediality-and-corporate-capitalism/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

TRAVERSO, Enzo. **Siegfried Kracauer**. Itinerario de um intelectual nómada. Trad. Anna Montero Bosch. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1998.

TRAVERSO, Enzo. Bajo el signo de la Extraterritorialidad. Kracauer y la Modernidad Judía. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (orgs.). **Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Gorla, 2010.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Apresentação de Jacques Leenhardt. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac: Itaú Cultural, 2007.

VEDDA, Miguel. Introducción. La tradición de las causas perdidas: Historia. Las últimas cosas antes de las últimas. In: KRACAUER, Siegfried. **Historia: las últimas cosas antes de las últimas**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

VEDDA, Miguel. **Siegfried Kracauer, or, The Allegories of Improvisation**. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021.

VON KEITZ, Ursula. Filme vor Gericht. Zur Praxis der Filmzensur in Deutschland 1920-1938. In: Deutsches Filminstitut (Hg). **Die Entscheidungen der Filmoberprüfstelle Berlin 1920- 1938**. Frankfurt a.M., 1999. Disponível em: www.deutsches-filminstitut.de/Projekte/Zensur.htm. Acesso em: 2 set. 2023.

VON MOLTKE, Johannes. “Ex Kino Lux”: Siegfried Kracauer as Film Critic”. **New German Critique**. 141, v. 47, n. 3, Nov. 2020.

VON MOLTKE, Johannes; RAWSON, Kristy (eds.) Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture**. California: University of California Press, 2022. [online resource].

VON OLENHAUSEN, Albrecht Götz; VON OLENHAUSEN, Irmtraud Götz. Siegfried Kracauer: Zur Entwicklung der professionellen Filmkritik in der Weimarer Republik. In:

LÖHR, Isabella; MIDDELL, Matthias; SIEGRIST, Hannes (Hg.). **Kultur und Beruf in Europa**. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012.

WESS, Inga; THIEM, Andrea. **Shimmy & Charleston: Die Jazztänze der Zwanziger Jahre**. Frankfurt a.M: R. G. Fischer, 1993.

WEIMARER REICHsverfassung (11. 08. 1919). Disponível em: <http://www.documentarchiv.de/wr/wrv.html>. Acesso em: 30 ago. 2023.

WELLEK, René. **Concepts of Criticism**. New Haven; London: Yale University Press, 1963.

WIGGERSHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política**. Trad. Vera de Azambuja Harvey. São Paulo: Difel, 2002.

WILS, Tyson. Phenomenology, Theology and ‘Physical Reality’: The Film Theory Realism of Siegfried Kracauer. In: AITKEN, Ian (ed.). **The Major Realist Film Theorists: A Critical Anthology**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

WYKE, Maria. From 1916 to the Arrival of Sound: The Systematization, Expressivity and Self-reflection of the Feature Film. In: POMEROY, Arthur (ed.). **Companion to ancient Greece and Rome on screen**. Massachusetts: John Wiley & Sons Inc., 2017.

WHYTE, Iain Boyd; FRISBY, David. **Metropolis Berlin: 1880–1940**. California: University of California Press, 2012.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZANATTO, Rafael. **Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)**. Universidade Estadual Paulista (UNESP) (Tese de Doutorado), Assis, 2018.

ZANATTO, Rafael. Siegfried Kracauer, crítico e historiador: extraterritorialidade e falsa consciência na ascensão do nazismo. **Revista Terceira Margem**. v. 23, n. 41, 2019.

ZANATTO, Rafael. “Revendo filmes antigos” com Siegfried Kracauer na formação do cinema moderno. **História Revista**. Goiânia, v. 26, n. 2, mai/ago, 2021.

ZASLOVE, Jerry. “The Reparation of Dead Souls”—Siegfried Kracauer’s Archimedean Exile—The Prophetic Journey from Death to *BILDUNG*. In: KETTLER, David; LAUER, Gerhard (eds.). **Exile, science, and Bildung: The contested legacies of German émigré Intellectuals**. New York, Palgrave Macmillan, 2005.

ZWEIG, Stefan. **Die Welt von gestern**. Erinnerungen eines Europäers. 41. Aufl.. Frankfurt a. M.: Fischer 1970.

ZWEITE VERORDNUNG ZUM LICHTSPIELGESETZ (26.6.1930). Disponível em: <https://kinematographie.de/LSG1920.HTM#NAME16>. Acesso em: 15 set. 2023.

ZWI WEBLOWSKY, R.; WIGODER, Geoffrey. **The Oxford dictionary of the Jewish Religion**. New York/Oxford: Oxford University Press, 1997.

6.3 Filmes citados

A caixa de Pandora [Die Büchse der Pandora]. Direção: Georg Pabst. Roteiro: Joseph Fleisler; Ladislaus Vajda; Georg Pabst. Nero-Film AG. 1929, (143 min.), mudo, PB.

Alice nas cidades [Alice in den Städten]. Direção: Wim Wenders. Roteiro: Veith von Fürstenberg; Wim Wenders. Filmverlag der Autoren GmbH & Co. Vertriebs KG. 1974, (112 min.), som, PB.

Almoço do bebê [Repas de bébé] Direção: Louis Lumière. Societé Lumière. 1895, (41 seg.), mudo, PB.

A morte cansada [Der mude Tod] Direção: Fritz Lang. Roteiro: Fritz Lang; Thea von Harbou. Decla Film. 1921, (105 min.), mudo, PB.

A ópera dos pobres [Die Dreigroschenoper] Direção: Georg Pabst. Roteiro: Béla Balázs; Leo Lania; Ladislaus Vajda. Nero-Film; Tobis Filmkunst; Warner Bros. Pictures GmbH. 1931, (110 min.), som, PB.

A rua [Die Straße]. Direção: Karl Grune. Roteiro: Karl Grune; Julius Urgiss. Stern-Film. 1923, (95 min.), mudo, PB.

Asfalto [Asphalt] Direção: Joe May. Roteiro: Rolf Vanloo; Fred Majo; Hans Szekely. UFA GmbH, 1929, (93 min.), mudo, PB.

A tragédia da mina [Kameradschaft]. Direção: G. W. Pabst. Roteiro: Karl Otten; Ladislaus Vajda; Peter Martin Lampel; Léon Werth. Nero-Film, 1931, (92 min.), som, cor.

A tragédia da rua [Dirnentragödie] Direção: Bruno Rahn. Roteiro: Ruth Goetz; Leo Heller. Pantomim-Film AG. 1927, (78 min.), mudo, PB.

A viagem da mãe Krause até a felicidade [Mutter Krausens Fahrt ins Glück]. Direção: Phil Jutzi. Roteiro: Willi Döll; Johannes Fethke. Prometheus Film. 1929, (105 min.), som, PB.

Babylon Berlin [Seriado]. Direção: Tom Tykwer; Achim von Borries; Hendrik Handloegten. Roteiro: Tom Tykwer; Achim von Borries; Hendrik Handloegten. X Filme Creative Pool; Beta Film; Sky Deutschland; Degeto Film, 2017. 4 temporadas, som, cor.

Berlim, sinfonia da metrópole [Berlin – Die Sinfonie der Großstadt]. Direção: Walter Ruttmann. Roteiro: Walter Ruttmann; Carl Mayer; Karl Freund. Fox Europa. 1927, (65 min.), mudo, PB.

Caminhos para a força e beleza [Wege zu Kraft und Schönheit – Ein Film über moderne Körperkultur]. Direção: Wilhelm Prager. Roteiro: Nicholas Kaufmann. UFA GmbH. 1925, (104 min.), mudo, PB.

Crítico. Direção: Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho; Emilie Lesclaux. Cinema Scopio. 2008, (75min.), som, cor.

Diário de uma garota perdida [Tagebuch einer Verlorenen] Direção: Georg Pabst. Roteiro: Rudolf Leonhardt. Hom-Film AG; Pabst-Film GmbH. 1929, (109 min.), mudo, PB.

Entreato [Entr'acte] Direção: René Clair. Roteiro: René Clair. Société Nouvelle des Acacias. 1924, (22 min.), mudo, PB.

Feuertaufe - Der Film vom Einsatz unserer Luftwaffe im polnischen Feldzug. Direção: Hans Bertram. Roteiro: Hans Bertram; Wilhelm Stöppler. Tobis-Filmkunst GmbH. 1940, (90 min.) som, PB.

Frauen sind doch bessere Diplomaten. Direção: Georg Jacoby. Roteiro: Karl Georg Külb. UFA GmbH, 1941, (95 min.). som, cor.

Fridericus Rex. Direção: Arzen von Cserépy. Roteiro: Arzen von Cserépy; Hans Behrendt; Bobby E. Lühge. Cserépy-Film Co. G.m.b.H. 1922, (290min.), mudo, PB.

Guerra, flagelo de Deus. [Westfront 1918]. Direção: Georg Pabst. Roteiro: Ladislaus Vajda. Nero-Film. 1930, (96. Min), som, PB.

Intolerância [Intolerance]. Direção: David Griffith. Roteiro: David Griffith. Triangle Studios. 1916, (210 min.), mudo, PB.

Katka, a vendedora de maçãs [Katka-Bumazhnyy ranet]. Direção: Fridrikh Ermler; Eduard Ioganson. Roteiro: Mikhail Borisoglebsky; Boris Leonidov. Sovkino. 1926, (74 min.), mudo, PB.

Kuhle Wampe [Kuhle Wampe oder: wem gehört die Welt]. Direção: Slatan Dudow. Roteiro: Bertolt Brecht; Ernst Ottwalt; Slatan Dudow. Prometheus Film. 1932, (74min.), som, PB.

Le sang des bêtes. Direção: Georges Franju. Roteiro: Georges Franju. Forces et Voix de France. 1949, (21 min.), som, PB.

Luzes da Cidade [City Lights] Direção: Charlie Chaplin. Roteiro: Charles Chaplin. United Artists. 1931, (87 min.), mudo, PB.

Manege. Direção: Max Reichmann. Roteiro: Curt Johannes Braun. Deutsche Film-Union AG. 1928, (112 min.), mudo, PB.

Matrix [The Matrix]. Direção: Lilly Wachowski; Lana Wachowski. Roteiro: Lilly Wachowski; Lana Wachowski. Warner Bros; Village Roadshow Pictures; Silver Pictures. 1999, (136 min.), som, cor.

Metrópolis [Metropolis]. Direção: Fritz Lang. Roteiro: Fritz Lang; Thea von Harbou. UFA GmbH. 1927, (153min.), mudo, PB.

Natur und Liebe. Direção: Ulrich K. T. Schulz; Wolfram Junghans; Willy Achsel. Roteiro: Nicholas Kaufmann. UFA GmbH. 1927, (79 min.), mudo, PB.

Nosferatu [Nosferatu, eine Symphonie des Graues]. Direção: F.W. Murnau. Roteiro: Henrik Galeen. Prana-Film. 1922, (94 min.), mudo, PB.

O anjo azul [Der blaue Engel]. Direção: Josef von Sternberg. Roteiro: Carl Zuckmayer; Kark Gustav Vollmoeller; Robert Liebmann. UFA GmbH. 1930, (104 min.), som, PB.

O concerto da flauta de Sanssouci [Das Flötenkonzert von Sans-souci]. Direção: Gustav Ucicky. Roteiro: Walter Reisch. UFA GmbH. 1930, (88min.), som, PB.

O encouraçado Potemkin [*Bronenosets Potyomkin*]. Direção: Serguei Eisenstein. Roteiro: Nina Agadjanova; Serguei Eisenstein. Mosfilm. 1925, (71 min.), mudo, PB.

O estudante de Praga [Der Student von Prag]. Direção: Stellan Rye. Roteiro: Stellan Rye; Hanns Heinz Ewers; Paul Wegener. Deutsche Bioscope GmbH. 1913, (85 min.). mudo, PB.

O gabinete das figuras de cera [Das Wachsfigurenkabinet] Direção: Paul Leni. Roteiro: Paul Leni; Leo Birinski. Neptun-Film AG. 1924, (83 min.), mudo, PB.

O gabinete do Dr. Caligari [Das Cabinet des Dr. Caligari]. Direção: Robert Wiene. Roteiro: Hans Janowitz; Carl Mayer. Decla- Bioscop A.G. 1920, (72 min.), mudo, PB.

O golem [Der Golem, wie er in die Welt kam] Direção: Paul Wegener. Roteiro: Paul Wegener; Henrik Galeen. Projektions-AG Union (PAGU). 1920, (86 min.) mudo, PB.

O último homem [Der letzte Mann] Direção: F.W. Murnau. Roteiro: Carl Mayer. UFA GmbH. 1924, (86 min.), mudo, PB.

Olympia. Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro: Leni Riefenstahl. Olympia-Film GmbH. 1938, (226min.), som, PB.

Os mistérios de uma alma [Geheimnisse einer Seele]. Direção: Georg Pabst. Roteiro: Colin Ross; Hans Neumann. UFA GmbH. 1926, (75 min.). mudo, PB.

Os Nibelungos – A morte de Siegfried [Die Nibelungen]. Direção: Fritz Lang. Roteiro: Fritz Lang; Thea von Harbou. UFA GmbH. 1924, (288min.), mudo, PB.

Paisà. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Sergio Amidei; Klaus Mann; Federico Felini; Marcello Pagliero; Alfred Hayes; Roberto Rossellini; Vasco Patrolini. O.F.I. - Organizzazione Film Internazionali. 1946, (124 min.), som, PB.

Quarto 666 [Room 666]. Direção: Wim Wenders. Roteiro: Wim Wenders. Kinowelt Home Entertainment. 1982, (50 min.), som, cor.

Rashomon [Rashōmon] Direção: Akira Kurosawa. Roteiro: Akira Kurosawa; Shinobu Hashimoto. Daiei Film. 1950, (88 min.), som, PB.

Rua das lágrimas [Die freudlose Gasse]. Direção: Georg Pabst. Roteiro: Willy Haas. Sofar-Film-Produktion. 1925, (148 min.), mudo, PB.

Sieg im Westen. Direção: Svend Noldan; Fritz Brunsch; Werner Kortwich; Edmund Smith. Roteiro: Konrad Liss. Oberkommando des Heeres, Wehrpropaganda V. 1941, (117 min.). som, PB.

Sem novidade no front [Im Westen nichts Neues]. Direção: Lewis Milestone. Roteiro: Maxwell Anderson; George Abbott; Del Andrews; Erich Maria Remarque. Universal Studios. 1930, (136 min.), som, PB.

Senhoritas em uniforme [Mädchen in Uniform]. Direção: Leontine Sagan. Roteiro: Christa Winsloe; F.D. Andam. Deutsche Film-Gemeinschaft. 1931, (98 min.), som, PB.

Sombras [Schatten]. Direção: Artur Robison. Roteiro: Rudolf Schneider; Artur Robison. Pan-Film GmbH. 1923, (87 min.), mudo, PB.

Thérèse Raquin - Du sollst nicht ehebrechen. Direção: Jacques Feyder. Roteiro: Fanny Carlsen; Willy Haas. Deutsche Film Union A.G. 1928.

Triunfo da vontade [Triumph des Willens]. Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro: Leni Riefenstahl; Walter Ruttmann, Eberhard Taubert. UFA GmbH. 1935, (114min.), som, PB.

Um homem com uma câmera [Tchelovek s kinoapparatom]. Direção: Dziga Vertov. Roteiro: Dziga Vertov. Vseukrainske Fotokinoupravlinnia. 1929, (68 min.), mudo, PB.