

Siegfried Kracauer e o cinema: “The trembling upper world in the dirty puddle”

Danielle Corpas*

No final do “Prefácio” a *Teoria do filme: a redenção da realidade física*, Siegfried Kracauer se dá o direito de registrar uma “reminiscência pessoal”. A passagem destoa da objetividade sistemática que prevalece em seu ambicioso e polêmico tratado sobre cinema publicado originalmente nos Estados Unidos em 1960. No trecho, o crítico frankfurtiano relata a primeira vez que viu um filme, quando ainda era garoto. (Como Kracauer nasceu em 1889, essa ida ao cinema deve ter ocorrido entre os últimos anos do século XIX e os primeiros do XX.) Ele conta que saiu da projeção tão impressionado que, enquanto voltava para casa, decidiu escrever sobre aquela experiência. O título desse seu primeiro “projeto literário” seria “Filme como descobridor das maravilhas da vida cotidiana”. Assim termina sua descrição do acontecimento: “E eu lembro, como se fosse hoje, das tais maravilhas. O que me emocionou tão profundamente foi uma rua comum de subúrbio, cheia de luzes e sombras que a transfiguravam. Várias árvores em volta, e havia no primeiro plano uma poça refletindo fachadas de prédios invisíveis e um pedaço de céu. Então uma brisa moveu as sombras, e abaixo as fachadas com o céu começaram a tremular. *O mundo superior vacilante na poça imunda – essa imagem nunca me abandonou*” (Kracauer, 1997: li, grifo meu)¹.

O menino ficou fascinado com a visão do mundo banal que, na tela do cinema, se projetava numa espécie de superação do rebaixamento – a superfície da rua suburbana e do pedaço de céu convergindo no reflexo do sujo espelho d’água. A imagem do “mundo superior vacilante na poça imunda”, à qual o escritor maduro ainda se apega tanto tempo depois, parece de fato ter moldado sua sensibilidade crítica.

Tomada em conjunto, a trajetória de Siegfried Kracauer, dos artigos escritos para o suplemento cultural do *Frankfurter Zeitung* nos anos da República de Weimar ao livro sobre historiografia que deixou inacabado ao morrer nos Estados Unidos em 1966, é marcada por uma postura intelectual que dedica atenção a objetos rebaixados da sociedade de massas ao mesmo tempo em que aspira à superação de problemas graves da ordem social moderna. 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.

Teoria do filme é um livro repleto de passagens passíveis de contestação – “um livro irritante”, na avaliação de Miriam Bratu Hansen (1993: 438). Desde a primeira recepção, foi alvo de ressalvas a rigidez sistematizadora, por vezes mesmo esquemática, que estrutura a explanação – tão diferente do brilhantismo ensaístico dos artigos escritos para o *Frankfurter Zeitung* entre 1921 e 1933. Também provocou reações negativas a inclinação normativa de muitas proposições, fundamentadas na convicção insistentemente reafirmada de que o cinema, para fazer jus a sua especificidade de forma estética essencialmente fotográfica, tem por tarefa revelar aspectos do mundo visível que só se evidenciam quando captados na película. Nos termos de Kracauer: “O filme torna visível aquilo que não víamos – ou que talvez não pudéssemos mesmo ver – antes de seu advento. Efetivamente nos ajuda a descobrir o mundo material com suas correspondências psicofísicas. Literalmente, redimimos este mundo de sua inércia, de seu estado de virtual não existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. [...] Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que constituem o fluxo da vida material” (1997: 300).

A concepção do filme como “redenção da realidade física”, da natureza fotográfica do cinema como fator que confere ao filme a potência de franquear conhecimento de conteúdos de verdade dispersos na experiência material, e não visíveis sem a mediação da câmera, foi rechaçada em muitas ocasiões como “realismo *naij*” ou algo similar. Como se o teórico

* Professora de Teoria Literária na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹ São minhas as traduções dos trechos referentes a edições em língua estrangeira. Agradeço a Flavia Trocoli a ajuda para encontrar correspondência em português para essa primeira citação de Kracauer.

estivesse defendendo como bom cinema uma forma especular, que tivesse sobre a consciência a olho nu apenas a vantagem de salientar matizes, ângulos, relações entre objetos – enfim, dados projetados na composição com imagens em movimento. Mas a discussão de Kracauer sobre o realismo cinematográfico vai muito além da ontologia que se vê à tona em seu livro de 1960, e de modo algum se resume à defesa de realismo especular.

Um pequeno indício disso é o diálogo com Erich Auerbach que perpassa *Teoria do filme*. Menções ao autor de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* emolduram o tratado – a primeira encontra-se nos “Agradecimentos”, a última, em um dos parágrafos finais do “Epílogo”, na sessão nomeada com o subtítulo do livro (“A redenção da realidade física”). Auerbach é lembrado em seis momentos (Kracauer, 1997: liv; 219; 243; 298; 304; 310); na maior parte dos casos, são alusões ao capítulo “A meia marrom” de *Mimesis*, no qual o foco recai sobre Virginia Woolf para iluminar também obras de James Joyce, Marcel Proust e outros escritores do alto modernismo europeu. Kracauer, que valorizava essa prosa interessada na representação de dimensões complexas da experiência moderna, que deixou planejado um trecho de Max Brod sobre Franz Kafka para finalizar o livro que escrevia quando morreu, seria defensor de realismo *naïf* ou especular para o cinema? Com toda a perspicácia crítica demonstrada em relação a narrativas de Kafka já em 1931 (idem, 2009: 287-300)?

Não, um realista ingênuo não poria tanta ênfase nas reflexões de Erich Auerbach sobre o tratamento sério da vida cotidiana em narrativas literárias que transformaram a linguagem romanesca em momento de ascensão do cinema. A matéria banal e rarefeita, constituída de pequenos eventos ao mesmo tempo comuns e insondáveis, a fragmentação do enredo, da sintaxe e da consciência narrativa, tudo aquilo que Proust, Joyce, Woolf e outros aportaram para a forma do romance gera um *efeito de estranhamento* em relação ao “fluxo da vida” naturalizado que Kracauer também espera do cinema. O paralelo com a literatura leva a crer que a “redenção da realidade física” seria alcançada na medida em que a imagem fílmica apresente aspectos da realidade de um modo tal que cause no espectador um impacto que instigue conhecimento do mundo visível.

Para Nia Perivolaropoulou, “é justamente sobre o potencial de *estranhamento* do meio cinematográfico que se apoia o desafio epistemológico de *Teoria do filme*” (2010: 65). Claro que as possibilidades de realização efetiva de tal potencial repousam em fatores que ultrapassam a especificidade do meio, e o livro de Kracauer rebaixa o peso que tem o circuito da indústria cinematográfica do qual o filme participa. Não se pergunta, por exemplo, em que medida a possibilidade de estranhamento esbarra na “atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural” promovida “pela própria constituição objetiva dos produtos culturais”, conforme argumentaram Adorno e Horkheimer em 1947 (2002: 17). Há aí, de fato, um limite de sua teoria. Mas aqui não avançaremos nesse problema.

Voltando à analogia com a narrativa literária: talvez se possa traduzir a postulação de potência crítica para o meio cinematográfico fazendo confrontação com uma frase destacada por Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, ensaio que leva em conta os mesmos romancistas que integram o paradigma que está no horizonte de Kracauer nas menções a Auerbach: “*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo*” (Adorno, 2003: 57, grifo do autor). Parece que, no caso de Kracauer, a proposta é que o cinema encare o desafio de dizer como realmente as coisas são permanecendo fiel às possibilidades de sua essência fotográfica – ou seja: reproduzindo a fachada, a superfície do mundo visível, sem com isso auxiliar na produção do engodo, da naturalização de descabros de diversas ordens.

A insistência, em *Teoria do filme*, na afirmação dessa tarefa para o cinema comanda a sistematização e os juízos em muitos pontos restritivos que encontramos no livro. Aqui, interessa menos repisar essas passagens problemáticas do que assinalar caminhos para a discussão do significado de tal *plaidoyer*.

Um deles, bem trilhado por Miriam Hansen, consiste na reflexão sobre a “repressão da história” na versão final da obra (Hansen, 1993: 443). Considerando o material do escritor que se encontra arquivado no Deutsches Literaturarchiv de Marbach am Neckar, a autora de *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno* (2011)

argumenta que *Teoria do filme* só pode ser devidamente discutido se for apreciado seu longo processo de preparação.

Kracauer começou a se dedicar ao projeto em novembro de 1940, em Marselha, durante os últimos meses do exílio na França ocupada pelos nazistas. Os cadernos nos quais estão registradas suas primeiras anotações, assim como os artigos, esboços e versões que dão testemunho da retomada do trabalho (já nos Estados Unidos, a partir de 1948), e também a correspondência relacionada a esses escritos, permitem observar o que Hansen considera uma “dupla repressão da história” no volume editado em 1960: “Pode-se afirmar que a história desaparece de *Teoria do filme* por uma dupla repressão: tanto no nível da teoria – visto que o momento propriamente moderno e modernista do filme e do cinema é transmutado em afinidade do próprio meio com a realidade visível, física ou exterior –, quanto, no mesmo movimento, no nível da biografia intelectual, do qual Kracauer parece ter extirpado completamente sua *persona* de Weimar e o radical ‘amor pelo cinema’ que então o inspirava” (2011: 335)².

Nos escritos publicados na imprensa alemã nas décadas de 1920 e 1930, assim como em *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, lançado nos Estados Unidos em 1947, Kracauer estabelecia nexos consistentes entre filmes e filigranas da experiência social. Em *Teoria do filme*, estão eclipsados nexos desse gênero, o que se ressalta é a “essência” do cinema, seus “ingredientes essenciais”, a “natureza intrínseca do filme fotográfico” (Kracauer, 1997: xlvii). Atenta a esse essencialismo, Miriam Hansen adverte para o fato de que, hoje, o que o tratado nos oferece “não é uma teoria geral do filme, mas uma teoria sobre um tipo específico de experiência com o filme, e sobre o cinema como matriz estética de uma experiência histórica específica” (Hansen em Kracauer, 1997: x). O próprio Kracauer, nos primeiros parágrafos do “Prefácio” de *Teoria do filme*, avisa que não leva em conta todo e qualquer tipo de filme – refere-se especialmente a películas em preto-e-branco, desdobramento direto da fotografia (daí o fato de desconsiderar os desenhos animados e de evitar a abordagem de questões relacionadas ao colorido). Por esse ângulo, fica evidente que, diante dos recursos que a tecnologia vem oferecendo ao cinema nas últimas décadas, seria mesmo inócuo, hoje, tomar o livro de Siegfried Kracauer como uma teoria geral – ainda que, no “Prefácio”, ele afirme que se detém nos fatores que constituem o cerne da forma fílmica: “Das primeiras películas dos Lumière ao *Cabiria* de Fellini [Itália, 1957], de *O nascimento de uma nação* [D. W. Griffith, EUA, 1915] a *Aparajito* [Satyajit Ray, Índia, 1956], de *Potemkin* [Sergei Eisenstein, URSS, 1925] a *Paisà* [Roberto Rossellini, Itália, 1946], praticamente todas as bases cinematográficas importantes foram preparadas em preto-e-branco e em formato tradicional” (Kracauer, 1997: xlvii).

Vale atentar para os filmes do rol acima. Eles demarcam uma abrangência geográfica e cronológica que vai de marcos fundadores do cinema norte-americano e soviético ao neo-realismo italiano e a um momento vibrante da produção indiana. Um leque tão amplo que faz sombra à “experiência histórica específica” a que se relaciona o empenho de Kracauer em definir o que seria a “natureza intrínseca do filme fotográfico”. Estudos recentes esclarecem: o que mobiliza o crítico frankfurtiano é o “impacto político, filosófico e histórico do Holocausto”. A preocupação com aquele momento divisor de águas para a modernidade ocidental, explicitada desde o título do livro anterior (*De Caligari a Hitler*), parece convertida num “trauma elidido” em *Teoria do filme* (cf. Hansen, 1993: 438).

“O filme é apenas um pretexto”, confessou Kracauer a Adorno numa carta de 1949 (Kracauer em Hansen, 1993: 447). Se a noção de “redenção da realidade física” for tomada à luz da trajetória de Kracauer, recuperando-se a dimensão da história desmaterializada no formalismo do tratado, pode-se ler o empenho do autor em propor tarefa para o cinema (e, por tabela, para a crítica de cinema) como índice de seu posicionamento nos anos 1960 não apenas em relação à produção cinematográfica de até então, mas também em face do contexto ocidental

² Em nota ao trecho citado, Hansen esclarece que Heide Schlüpmann, em *Abendröthe der Subjektphilosophie: Eine Ästhetik des Kinos* (Frankfurt a.M.; Basel: Stroemfeld, 1998) distingue de cinefilia a noção de “amor pelo cinema”, entendida como investimento “intelectual-erótico na teoria do cinema em analogia com a etimologia de ‘filosofia’ (amor pelo conhecimento)” (Hansen, 2011: 472).

pós-catástrofe. Tal releitura de *Teoria do filme* já se encontra em andamento pelo menos desde o início da década de 1990. De lá para cá, três pontos de vista mostraram-se imprescindíveis:

1) Contraste com as posições de Kracauer sobre cinema, fotografia e sociedade de massas, dos anos 1920 até *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1947).

2) Cotejo com esquemas, rascunhos, versões e cartas referentes ao tratado, já bem mapeados por Miriam Bratu Hansen (1993; 2011).

3) Consideração de *História: as últimas coisas antes das últimas*, livro que Kracauer escreveu quando faleceu, em 1966. Segundo a “Introdução” redigida entre janeiro de 1961 e fevereiro de 1962, o projeto desse último livro surgiu do trabalho com *Teoria do filme* (Kracauer, 2010: 51).

Essas três perspectivas convergem para uma expressão empregada em muitos comentários sobre o tratado de Kracauer desde os anos 1990: “filme depois de Auschwitz”. Por diversas vias, chegando a diferentes conclusões, trabalhos de Gertrude Koch (1991), Heide Schlüpmann (1991), Miriam Hansen (1993, 2011), Enzo Traverso (2010) e Nia Perivolaropoulou (2010) assinalam que a teoria do cinema elaborada durante o infinito exílio de Kracauer tem seu ponto de inflexão no *problema da representação estética em época marcada pela experiência em massa do horror efetivado pelo nazismo*: “a impossibilidade de se representar a morte em massa – e a esperança obstinada de que o filme pode ser justamente o meio para registrar esse horror – constitui o ponto de fuga epistêmico e ético do livro” (Hansen, 1993: 438).

Embora essa “esperança” pareça alimentada por “certa ingenuidade” que desconsiderava as possibilidades de apropriação da representação do genocídio pela indústria cultural (cf. Traverso, 2010: 51), a aposta de Kracauer no potencial da forma cinematográfica para o desvelamento de experiência social crucialmente problemática ainda diz muito a respeito dos “dilemas da cultura de massa em uma era pós-moderna” (cf. Hansen em Kracauer, 2009: 10).

A própria estrutura do tratado já denota que estão em jogo, imbricados, o caráter de distração em massa de que se reveste o cinema desde seus primórdios e questões relacionadas ao advento e às consequências do nazismo. No nono dos dezesseis capítulos de *Teoria do filme*, “O espectador”, Kracauer estabelece analogia entre a recepção do filme e o sonho (observando o impacto sobre a percepção dos sujeitos na sala escura que a projeção é capaz de alcançar). Em seguida, apresenta um excuro sobre filme e propaganda, refere-se à televisão e, na sessão “Retorno do mundo dos sonhos”, acaba remetendo o leitor ao décimo-sexto capítulo (“Epílogo: Filme em nosso tempo”) ao deixar irresolvida a “questão importante sobre o significado da experiência do filme”, enunciada apenas naquele último capítulo: o que o filme pode significar para a “mente consciente”, o que há de positivo na experiência do filme? (Kracauer, 1997: 172; 285).

Além da pergunta sobre o balanço crítico a ser feito após a imersão no *dreamland* cinematográfico, outro nexo, não explicitado no texto, se estabelece entre os dois momentos do livro. Na sessão “Excuro: Propaganda e filme” (cap. 9), Kracauer revisita o comentário sobre o documentário nazista *Sieg im Westen [Vitória no Ocidente, 1941]* que havia feito em *De Caligari a Hitler* (idem, 1997: 161-62; 1988: 319-347). Depois, no trecho “A cabeça de Medusa” (cap. 16), menciona filmes do pós-guerra sobre campos de concentração. As duas menções a películas que remetem ao horror nazista são muito breves, surgem ao modo de exemplos selecionados ao acaso e não dão margem a maiores considerações sobre aquele passado recente no qual Kracauer sofrera tanto – anos de angústia e privações no exílio, morte da mãe, da tia e de vários companheiros judeus, como Walter Benjamin, que ele acompanhou de perto, inclusive durante a fatídica fuga pelos Pirineus... Equacionados os capítulos 9 e 16 – o meio e o fim de *Teoria do filme* –, vemos a preocupação com a barbárie racionalizada para difusão ideológica e extermínio em massa de par com formulações sobre a corriqueira experiência que é assistir a um filme.

Esse ângulo discreto do livro parece ecoar, em clave teórica, a abordagem do cinema alemão exercitada em *De Caligari a Hitler*. Aí, a interpretação de filmes procura dar conta de “uma história secreta envolvendo os dispositivos internos do povo alemão”, dispositivos cuja exposição na composição cinematográfica “pode ajudar a compreender a ascensão e a

ascendência de Hitler” (idem, 1988: 23). Em *Teoria do filme* o método que prevalece já não é o comentário de determinados filmes em relação a determinada experiência social, mas um pressuposto decisivo do estudo anterior não é descartado. Kracauer dá sinais de que mantém-se convicto de que filmes “parecem preencher uma missão inata de desentocar minúcias” da matéria histórica, apresentando “hieróglifos visíveis da dinâmica despercebida das relações humanas” ao “gravar o mundo visível – não importa se a realidade vigente ou um universo imaginário” (idem: 19).

A convicção a respeito dessa “missão” do cinema parece confirmada também pela seleção de artigos que integram a sessão “Cinema” de *O ornamento da massa*, coletânea lançada três anos depois de *Teoria do filme*, onde são revalidados textos como “As pequenas balconistas vão ao cinema” e “Cinema, 1928” (originalmente publicados no *Frankfurter Zeitung*, em 1927 e 1928, respectivamente). Interpretando clichês de diversos gêneros populares nas salas de exibição alemães do final dos anos 1920, Kracauer demonstra que “fantasias idiotas e irreais dos filmes são *os sonhos cotidianos da sociedade*, nos quais se manifesta a sua verdadeira realidade e tomam forma os seus desejos de outro modo represados”. Passa em revista a mentalidade veiculada na produção média da época, em uma crítica que se volta menos para a indústria cinematográfica do que “à esfera pública que permitiu o florescimento desta indústria” (idem, 2009: 313; 328). Sua crítica ao moralismo dos filmes de guerra em “As pequenas balconistas”, por exemplo, observa a edição de sequências de batalha e de “atos uniformizados de heroísmo”, notando que as cenas de celebração da atitude heroica esvaziam o “caráter fundamentalmente materialista” do mundo, assim como “o prazer provocado pela guerra na forma de decoração” substitui “a memória de seus horrores”. Os enredos que apresentam até o militar inimigo como homem íntegro confirmam a intenção moral daqueles filmes: “O respeito ao adversário torna a guerra absurda [...], assim, a guerra deve ser aceita como uma necessidade inexplicável. Somente quando o povo considera a morte heroica como um fato insensato é que pode suportá-la eticamente”. O sentido percebido para o destino das massas alemães que afluíam aos cinemas, naquelas representações da ação militar, é assinalado numa conclusão irônica que logo se provou profética: “Só com muito custo as pequenas balconistas resistem ao fascínio dos desfiles e dos uniformes” (idem, 319-20). Vale lembrar que, embora a escalada do belicismo nazista ainda fosse relativamente discreta em 1927, no início daquela década Hitler já contava com apoio suficiente para uma tentativa de golpe, o Putsch de Munique. E, em *De Caligari a Hitler*, Kracauer sublinha um fato decisivo para a compreensão dos “*sonhos cotidianos da sociedade*” em filmes daquele período que considera de declínio do cinema alemão (1924-29), correspondente à estabilização econômica (graças ao afluxo de divisas com o Plano Dawes): “As massas, isto sim, estavam basicamente autoritárias quando entraram no período de estabilidade” (idem, 1988: 162).

Em *Teoria do filme*, o tom da crítica estética e social já não é tão incisivo. Já não são postos claramente em pauta traços específicos de uma sociedade relevantes para a discussão dos filmes, como ainda acontecia em 1947. Mas a teoria de Kracauer parece continuar reservando ao crítico de cinema a tarefa de decodificar “hieróglifos” que se engendram na composição do filme, “permeando [...] as histórias e as imagens” (idem: 19).

Um trabalho que parte de “sensações ópticas”³, da reflexão que se volta para fenômenos de superfície, daquilo que Adorno identificou como peculiaridade do modo de pensar que

³ Ao fim de uma carta a Adorno de 16 de abril de 1925, Kracauer relata uma viagem à Bavaria, contando que “não faltaram sensações ópticas” diante da geografia e da arquitetura local. O trecho é um primor de “linguagem que pode dizer o que vê”, de “modo de pensar com o olho” capaz de ler o que é imediatamente apresentado, cifrando juízos sobre a história no comentário do que foi visto: “O basalto, com suas vistas gerais em perspectiva por todo o cosmos, já é algo impressionante. Joga-se com o panteão, clama-se por uma solução – *tutto il mondo* será levado à sociedade culta, que ainda conhece os cinzas e as relações da natureza, de uma forma provinda da própria situação – a última positiva. O rococó então ainda continua a aderir a este mesmo mundo retirado da Regência e zomba muito dele com alegria – em tom de despedida e timidamente, a falta de abrigo transcendental da rememoração gloriosa já está na medula. *Rocailles* sobre antigas cornijas – que símbolo”. Vale dizer, de passagem: a correspondência trocada entre os amigos na ocasião dá testemunho da “falta de abrigo transcendental” em meio ao mundo burguês compartilhada pelos dois, então impactados pela leitura da *Teoria do romance* de Lukács, ao qual

Kracauer desenvolveu desde cedo (como vimos no “Prefácio” a *Teoria do filme*, possivelmente desde menino): “Embora o jovem em amadurecimento não quisesse ter a ver com seu metiê, a arquitetura [foi essa a formação profissional de Kracauer], o *primado do óptico* que esta requer, uma vez intelectualizado, permaneceu nele conservado. Seu tipo de inteligência não tem nada do intuicionismo grandiloquente, mas muito do *sóbrio ver*. Ele *pensa com o olho* quase desamparadamente admirado e, súbito, iluminado. Com tal olhar, oprimidos podem tornar-se senhores de seu sofrimento” (Adorno, 2009: 8; grifos meus).

Segundo Ernest Bloch (em *Erbschaft dieser Zeit* [Herança dessa época, 1935]), Kracauer “penetra ali onde outros apenas tagarelam. Com uma linguagem que pode dizer o que vê” (Bloch em Machado, 2008: 45). De ponta a ponta, em sua obra, o “sóbrio ver”, o “primado do óptico” incide sobre signos relacionados a meandros da opressão em massa disseminados na *everyday life* pela qual, como Auerbach, Kracauer se interessa. Continua sendo isso o que está em mira em *Teoria do filme*, assim como em *História: as últimas coisas antes das últimas* – assim como estivera em *Os empregados*, ensaio de 1930 sobre aspectos da vida material e da mentalidade dos funcionários de escritório que encorpavam a nova configuração de estratos baixos da classe média alemã. Resenhando esse livro, Walter Benjamin notou que Kracauer, agindo como um *trapeiro* que “junta com seu bastão os trapos discursivos e os retalhos linguísticos”, havia flagrado, na “ideologia dos empregados [...] uma singular projeção de imagens, extraídas das recordações e desejos da burguesia, sobre sua realidade econômica concreta, que é muito mais próxima do proletariado” (Benjamin em Kracauer, 2008: 100; 94).

Pode-se acrescentar: as miudezas coletadas por Kracauer no cotidiano daqueles trabalhadores não são apenas verbais, são também visuais. Muitas passagens de *Os empregados* que apresentam diagnósticos e críticas contundentes sobre as relações de trabalho e a cultura da massa de trabalhadores partem de cenas comuns do mundo do trabalho, cinematograficamente descritas. Os dois primeiros capítulos se abrem com diálogos nos quais um dos interlocutores é da classe dos empregados – uma moça “meio bêbada” conversando num trem; jovens em entrevista para obter emprego. Sem contar com comentários prévios, o leitor entra naquele universo, imediatamente. Kracauer sabia incorporar falares diversos ao seu texto, em discurso direto ou indireto, compondo criticamente cenas muito expressivas. Em outros trechos, são empresários, gerentes, líderes sindicais ou executivos de *marketing* que ganham voz, que visualizamos. Pequenos gestos, detalhes visíveis funcionam como índices de problemas antes mesmo que estes sejam enunciados na reflexão. O capítulo sobre audiências da justiça trabalhista, por exemplo, extrai conclusões notáveis da “luz da opinião pública e da manhã” nos tribunais, numa descrição que parece antecipar *O processo* kafiano filmado por Orson Welles: “Essa luz produz um desencantamento nas fisionomias. [...] Enquanto discutem, permanecem sentados e aguardam, um recorda aqueles locais de inspeção médica em que míseros homens nus são declarados aptos para o serviço militar. A luz impiedosa desperta a recordação. Assim como, naqueles locais, a luz revelava menos a nudez do que a guerra, também nessas salas não se põem a descoberto realmente homens míseros, mas aquelas circunstâncias que geram a miséria. Em sua aparência sóbria se destacam com máxima claridade detalhes que são qualquer coisa menos detalhes, pois caracterizam, em sua conexão mútua, a vida econômica que os produz” (Kracauer, 2008: 163-64).

A visada crítica que se pode inferir de *Teoria do filme* é ainda a do *trapeiro* de imagens em movimento. Mas o sentido desse trabalho de coleta do visível significativo só se precisa com os paralelos entre a historiografia e os meios fotográficos traçados no livro póstumo, *História: as últimas coisas antes das últimas*. Na anotação para o epílogo, encontra-se a seguinte proposta: “Focar no ‘genuíno’ oculto nos interstícios entre as crenças dogmatizadas sobre o mundo, estabelecendo assim a tradição das causas perdidas; dando nome ao até agora inominado” (idem, 2010: 243). A interpretação de hieróglifos visíveis no cinema, a atenção aos detalhes registrados na película “que são qualquer coisa menos detalhes”, aos fenômenos de

Kracauer dedicou resenha em 1921, e interessados na obra de Kierkegaard – na carta de Adorno a que Kracauer responde (enviada de Viena em 10 de abril de 1925), o autor de *Kierkegaard: a construção da estética* (tese dedicada a Kracauer) diz não poder evitar acostumar-se à “melancolia diante da vida incompleta” (Adorno e Kracauer, 2009: 32-33; 25).

superfície que configuram vestígios do que se passa em dimensões importantes e pouco acessíveis da experiência – os procedimentos esperados do espectador crítico equivalem ao exercício da historiografia que se dedique à “tradição das causas perdidas” para resgatar do esquecimento tanto o que não convém à manutenção das “crenças dogmatizadas sobre o mundo” quanto aquilo que resiste à representação, o “inominado”, como o horror extremo que a geração de Kracauer sofreu.

A imagem do “mundo superior vacilante na poça imunda” com que se encerra o “Prefácio” a *Teoria do filme* encontra ressonância na sinopse que Kracauer deixou para o capítulo 8 de *História*, no caráter utópico atribuído à designação que Kafka confere a Sancho Pança: “homem livre” (idem: 242). Por essa expressão que remete a um valor tão positivo quanto vago, talvez seja mesmo necessário dar razão a Miriam Hansen, quando nota que a versão definitiva do livro de 1960 resulta da crescente repressão de impulsos radicais que haviam motivado o investimento do autor na discussão político-filosófica do cinema, testemunhando “a transformação do crítico radical de Weimar em liberal humanista da Guerra Fria” (Hansen, 1993: 445). Também em parte tem razão Ismail Xavier ao refutar uma postulação subjacente em *Teoria do filme* que deriva da homogeneização de algo que se chame “experiência humana”. O crítico brasileiro observa que, segundo o tratado de Kracauer, “sendo cada totalidade social marcada por uma solidariedade na contingência da vida [o fluxo da vida material], [...] a representação artística que abraça o real deve justamente expressar tais aflições e incertezas universais” (Xavier, 2008: 70-71).

Ainda assim – mesmo com a elisão da materialidade histórica na teorização final sobre o cinema, mesmo com a generalização implicada na ênfase em uma essência ou natureza (fotográfica) intrínseca ao filme –, o livro que constitui ponto de chegada de quatro décadas de reflexão com o olho, à luz do conjunto multifacetado que é a obra de Kracauer e dos problemas de fundo com que lida, tem lugar importante no conjunto de um precioso esforço para a compreensão de “segredos rudes” (Kracauer, 2009: 315) da vida social em nossa era audiovisual. A valorização do cinema como meio privilegiado para o conhecimento do mundo assombrado pela catástrofe, a redenção da realidade física a que aspira Kracauer pretende-se também redenção da história, em muitos pontos afinada com as teses benjaminianas: no apreço pelo que é residual e pela imagem que lampeja, pela insistência em um modo de olhar com o qual – nos termos de Adorno – “oprimidos podem tornar-se senhores de seu sofrimento”.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. 2003 (1958) “Posição do narrador no romance contemporâneo” em *Notas de Literatura I* (São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34).

Adorno, Theodor W. 2009 (1965) em *Novos Estudos Cebrap* (São Paulo) Nº 85.

Adorno, Theodor W. e Kracauer, Siegfried 2009 (2008) “Meu caro Teddie” em *Novos Estudos Cebrap* (São Paulo) Nº 85.

Adorno, Theodor W. e Horkheimer, M. 2002 (1947) “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas” em Adorno, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade* (São Paulo: Paz e Terra).

Auerbach, Erich 1987 (1946) *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (São Paulo: Perspectiva).

Benjamin, Walter 2008 (1930) “Prólogo: Sobre la politización de los intelectuales” em Kracauer, Siegfried. *Los empleados* (Barcelona: Gedisa Editorial).

Hansen, Miriam 1993 “‘With Skin and Hair’: Kracauer’s Theory of Film, Marseille 1940” em *Critical Inquiry* (Chicago) Nº 19.

Hansen, Miriam 2011 *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno* (Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press)

Koch, Gertrude 1991 “Not Yet Accepted Anywhere: Exile, Memory, and Image in Kracauer’s Conception of History” em *New German Critique* (Durham) Nº 54.

Kracauer, Siegfried 1988 (1947) *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor).

Kracauer, Siegfried 1997 (1960) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton University Press).

Kracauer, Siegfried 2008 (1930) *Los empleados* (Barcelona: Gedisa Editorial).

Kracauer, Siegfried 2009 (1963) *O ornamento da massa: ensaios* (São Paulo: Cosac Naify).

Kracauer, Siegfried 2010 (1969) *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (Buenos Aires: Las Cuarenta).

Machado, Carlos Eduardo Jordão 2008 “A crítica (materialista) do mundo (descontínuo) das coisas – micrologias: Sobre Rua de mão única (Benjamin), Vestígios (Bloch) e Os empregados (Kracauer)” em *Cadernos Cedem (Marília) N° 1*.

Perivolaropoulou, Nía 2010 “El trabajo de la memoria em Teoría del cine, de Siegfried Kracauer” em *Vedda, Miguel y Jordão Machado, Carlos Eduardo (comps.) Siegfried Kracauer: um pensador más allá de las fronteras* (Buenos Aires: Gorla).

Schülpmann, Heine (1991) “The Subject of Survival: On Kracauer’s Theory of Film” em *New German Critique (Durham) N° 54*.

Traverso, Enzo 2010 “Bajo el signo de la extraterritorialidade. Kracauer y la modernidade judía” em *Vedda, Miguel y Jordão Machado, Carlos Eduardo (comps.) Siegfried Kracauer: um pensador más allá de las fronteras* (Buenos Aires: Gorla).

Xavier, Ismail 2008 (1977) *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (São Paulo: Paz e Terra).