

dossiê funções da arte

expressionismo e cinema: de kracauer a caligari¹

expressionism and cinema: from kracauer to caligari

luciano vale^{*}

resumo

De Caligari a Hitler é a obra mais famosa de Siegfried Kracauer (1889-1966), na qual o autor faz ácidas observações sobre a produção cinematográfica alemã do período da chamada República de Weimar, antes da ascensão do nazismo. Destaca, principalmente, a assimilação da estética expressionista pelo cinema – no caso os estúdios da UFA [*Universum Film Aktien Gesellschaft*]² –, de modo que não dissocia os filmes dos interesses comerciais e mesmo políticos da empresa. Mas antes de chegar ao livro lançado em 1947, Kracauer percorreu uma jornada intelectual que foi de uma perspectiva metafísica e teológica a uma virada materialista na segunda metade dos anos 1920. Nesse caminho, já vinha se detendo nas reflexões tanto acerca do expressionismo quanto da então emergente indústria cultural. Um pouco desse trajeto até seu livro canônico é o que tentamos traçar aqui.

palavras-chave: Kracauer; expressionismo; cinema; distração; evasão; massas.

abstract

From Caligari to Hitler is the most famous work by Siegfried Kracauer (1889-1966), in which he makes caustic observations about German film production during the period known as the Weimar Republic, before the rise of Nazism. He highlights, above all, the assimilation of expressionist aesthetics by cinema – in this case, the studios of UFA [*Universum Film Aktien Gesellschaft*] –, in a way that does not dissociate films from the commercial and even political interests of the company. But before arriving at the book published in 1947, Kracauer went an intellectual journey that went from a metaphysical and theological perspective to a materialist turn in the second half of the 1920s. Along this path, he had already been reflecting on both expressionism and the then emerging cultural industry. A little of this journey to his canonical book is what we try to trace here.

keywords: Kracauer; expressionism; cinema; distraction; evasion; masses.

1 Este artigo é proveniente da dissertação de mestrado *O Autômato, o gesto e a alegoria: Expressionismo e cinema na cultura de Weimar. Leituras a partir de Walter Benjamin e Siegfried Kracauer*, apresentada junto ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da UNIFESP em 2015, sob orientação da Profa. Dra. Lilian Santiago Ramos, também minha orientadora no doutorado.

* Doutorando no Programa de Pós-graduação em Filosofia da UNIFESP. E-mail para contato: lucianonvale@hotmail.com.

2 A Universum Film Aktien Gesellschaft, ou também Universum Film AG e mais comumente apenas UFA, foi a rede de estúdios cinematográficos mais importante da Alemanha durante a República de Weimar e o III Reich. Entre 1917 e 1945, a UFA foi uma das mais relevantes empresas do setor no mundo inteiro e concorrente direta de Hollywood. Atualmente pertence ao RTL Group, uma subsidiária da Bertelsmann.

Em 1947, no seu livro *De Caligari a Hitler*, Siegfried Kracauer faz uma corrosiva análise do cinema alemão no período da República de Weimar (1918-1933), buscando traçar uma história psicológica desse cinema. No que tange ao Expressionismo no cinema, seu livro se coloca entre os estudos canônicos de Rudolf Kurtz (*Expressionismo e cinema*) – ensaio de 1926³ – e *A Tela Demoníaca*, de Lotte H. Eisner, de 1952⁴. Se os dois trabalhos citados privilegiam uma abordagem cultural e estética, o trabalho de Kracauer privilegia uma abordagem sociopolítica, concatenado com seus textos anteriores sobre cinema, distração, massa e estratos médios. Já nesse sentido, ao questionar por meio da análise dos filmes os elementos subterrâneos que apontavam para uma futura adesão em massa a Hitler, sua obra apresentava um evidente paralelo – ainda que no campo da crítica de cinema – com outras obras escritas e lançadas no mesmo período, principalmente *Dialética do Esclarecimento*, de Horkheimer e Adorno (lançado em 1947) e *As Origens do Totalitarismo*, de Hannah Arendt (concebido nos anos 1940 e publicado em 1951). Nelas, cada uma com seu enfoque diferenciado, tentava-se interrogar e saber os motivos da ascensão de Hitler e de sua acolhida pela população alemã.

Já na introdução⁵, Kracauer expõe seu propósito ao criticar aqueles que fazem uma abordagem meramente estética do cinema alemão, vendo os filmes como “estruturas autônomas”⁶. Tendo como ponto de partida alguns pressupostos para análise:

- 3 Em 1926, Rudolf Kurtz, então editor da revista alemã empresarial *Lichtbildbühne*, publicou *Expressionismus und Film*, o primeiro livro sobre a relação entre cinema e Expressionismo e que deixou seus traços em estudos que se seguiram. Para ele, o cinema expressionista alemão nasceu de uma época em convulsão: a derrota da Alemanha, a queda do imperador Guilherme II, a incerteza econômica dos primeiros anos da República de Weimar, criando um clima propício à experimentação expressionista. Para Kurtz, o Expressionismo é principalmente uma *Weltanschauung* (visão de mundo) tanto de ordem cultural (no sentido de uma rebelião contra as regras, às formas estabelecidas em arte e à cultura burguesa) quanto política (no sentido de uma revolta marcada por um anticapitalismo que poderia adquirir tonalidades de bolchevismo). O Expressionismo se opõe à receptividade passiva, buscando uma atitude ativa para criar um novo mundo em forma e construção. Ainda que o cinema pareça ser uma arte “naturalista” por sua própria essência, o filme nunca nos dá uma simples reprodução da vida, mas sim uma certa atmosfera, um *Stimmung* e assim abre a porta para o Expressionismo, sobretudo, na arquitetura e iluminação. Isto permite tornar visíveis as relações ocultas entre objetos, especialmente quando se trata de representar situações oníricas ou irreais (lembramos dos *hieróglifos* citados por Kracauer). Já diferentemente deste, para Kurtz, ainda que perca densidade nas telas cinematográficas, o Expressionismo mantém sua força revolucionária original. Kurtz também vê o bolchevismo estreitamente relacionado a um estado de alma expressionista, e, segundo ele, na Rússia é onde o Expressionismo adquire sua forma mais avançada e abstrata – a arte construtivista. KURTZ, Rudolf. *Expressionismus und Film*. Berlin 1926. Reeditado por: KIENING, Christian/BEIL, Ulrich. Zürich: Chronos, 2007
- 4 Ainda que, a exemplo de Kracauer, Eisner também tenha passado pela experiência do exílio devido à sua condição judia-alemã, sua abordagem privilegia o aspecto estilístico dos filmes da República de Weimar, a partir das influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Também traça uma linha devedora da herança cultural – principalmente romântica –, presente nos efeitos pictóricos do claro escuro, nas linhas góticas, no misticismo nórdico, nos temas da fascinação com a morte e na obsessão por aquilo que é chamado *unheimlich* (estranho), elementos que podem ser sintetizados na lenda de Fausto. EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Tradução: Lucia Nagib. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- 5 KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Tradução: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, pp. 15-23.
- 6 Ibidem, 1988, p. 16.

os filmes nunca são produto de um único indivíduo, mas de um esforço coletivo em que cada tarefa tem sua importância e está vinculada a um todo orgânico; além disso, são destinados a multidões anônimas e à satisfação dos desejos das massas, análise que se aplica tanto à produção de Hollywood quanto os filmes de guerra oficiais nazistas (neste ponto Kracauer se aproxima de seu amigo Walter Benjamin ao não considerar o público do cinema como uma massa passiva). Dessa forma, Kracauer acredita que os filmes, assim como outras expressões da chamada cultura de massa, refletem dispositivos psicológicos da mentalidade coletiva. Assim, ao focalizar aspectos da realidade cotidiana por meio de imagens, “os filmes parecem preencher uma missão inata de desentocar minúcias”⁷. Desse modo, ao registrar o mundo visível, os filmes proporcionam a chave de processos mentais ocultos; isto ocorre frequentemente, por exemplo, no uso do primeiro plano, que tende a enfatizar determinado elemento – seja um gesto, uma parte do corpo ou um componente do cenário – que, provavelmente, não perceberíamos no nosso próprio cotidiano. Esses elementos constituem aquilo que Kracauer, citando Horace M. Kallen, denomina: “(...) *hieróglifos visíveis da dinâmica despercebida das relações humanas*”⁸, que tornam a imagem cinematográfica essencialmente significativa e que, simultaneamente, são indicadores da vida interior da nação onde os filmes são feitos: “(...) a vida interior se manifesta nos diversos elementos e conglomerados da vida exterior, especialmente naquelas informações superficiais quase imperceptíveis que formam uma parte essencial da linguagem do cinema”⁹.

Para Kracauer, o cinema alemão do período estava arraigado na mentalidade dos estratos médios da sociedade alemã e, em especial, na cultura dos empregados, grupo social retomado em *De Caligari a Hitler*. Como já constataria em seu ensaio *Os Empregados* (seu estudo de 1930 a respeito dos *white-collars*, cuja mentalidade filisteia e consciência deslocada os distanciavam dos operários, a quem eram mais próximos em termos econômicos)¹⁰, os estratos médios alemães – não podendo mais aspirar à ascensão burguesa devido a seu processo de proletarização – desprezaram uma consciência mais condizente com sua condição socioeconômica e se apegaram a uma mentalidade sem base na realidade, abrindo espaço para um vácuo que foi preenchido (principalmente no âmbito emocional) pelas promessas nazistas.¹¹ Segundo Kracauer, “de 1924 a 1928, o número de empregados aumentou cinco vezes, enquanto o de

7 Ibidem, 1988, p. 19.

8 Idem.

9 Idem.

10 KRACAUER, Siegfried. *Los empleados: un aspecto de la alemania más reciente*. Tradução e notas de Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008.

11 Curiosamente, num artigo intitulado “As causas psicológicas do nazismo” e publicado no Jornal da Tarde em 19 de setembro de 1945, Anatol Rosenfeld apresenta significativos pontos de contato com a leitura de Kracauer e do papel dos estratos médios na ascensão de Hitler. Diz Rosenfeld: “É fato conhecido que o nazismo foi a “revolução da pequena-burguesia”. Esta classe, abrangendo o artesanato, pequenos funcionários, comerciantes e lojistas modestos, empregados chamados “proletários de colarinho-duro” (*Stehkragenproletariat, white-collar workers*) e os intelectuais proletarizados formaram a base do nazismo, a massa de adeptos que o seguiu como fanatismo de crentes”. ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates; 254/ dirigida por J. Guinsburg), pp. 171-187.

operários mal dobrou”¹². Esse aumento se deu durante o Plano Dawes¹³, que viabilizou o pagamento de dívidas que a Alemanha possuía após a Primeira Guerra, período que instaurou um intervalo de estabilidade que durou até 1929. Ao mesmo tempo em que os funcionários de “colarinho-branco” adquiriram importância, elementos de “proletarização” também os alcançavam: os métodos da linha de montagem foram transferidos para os escritórios dos edifícios administrativos. Com isso, os funcionários também sofreram a fragmentação e a precarização de suas funções, estando, muitas vezes, subordinados a salários inferiores ao operariado. Em vez de se conscientizarem de suas condições proletarizadas, queriam distancia destas, preferindo “manter seu antigo *status* de classe-média”¹⁴. Desse modo, ampliados numericamente, embora “mentalmente desamparados”¹⁵, tiveram que ser objetos de maior atenção por parte das produções cinematográficas.

Emblemático da relação de Kracauer com o cinema e com seus portadores sociais é sua análise do filme *A Rua [Die Strasse]*, de Karl Grune, de 1924. Em uma de suas três críticas¹⁶ do filme para o *Frankfurter Zeitung*, a de fevereiro de 1924, ele se entusiasma com o filme como expressão do duplo desabrigo dos estratos médios – sufocado entre a farsa do interior burguês e a agitação anônima das ruas. Kracauer retoma o filme em *De Caligari a Hitler*, desta vez vendo-o como uma alegoria da transformação da rebelião em submissão, já que a revolta do filisteu de classe média se transforma em resignação – depois de quase ter sido aniquilado no caos urbano –, submetendo-se novamente à vida doméstica, no emblemático gesto de “descansar a cabeça no corpo da mulher”¹⁷; e ela, por sua vez, “acaricia seu braço tão maternalmente como se ele fosse seu filho”.¹⁸ Trata-se de um gesto que simboliza a infantilidade da classe média alemã, um desejo sintomático de retorno ao útero materno, que, em termos de ação política, significou um voltar-se para dentro, associado a um desejo de tutela e de proteção que acabou por desembocar em consequências funestas. Tal abordagem, na ótica de uma crítica da ideologia, já está presente no final dos anos vinte em seus artigos no *Frankfurter Zeitung*, (notadamente “Cinema 1928”¹⁹) sendo interessante fazer um paralelo com o posicionamento de Kracauer frente às vanguardas, e mais especificamente, em relação ao Expressionismo.

Desde seu ensaio “Sobre o expressionismo. Essência e sentido de um movimento de época” [*Über den Expressionismus. Wesen und Sinn einer Zeitbewegung*] (1918)²⁰, Kracauer sempre se colocou de maneira crítica frente às vanguardas históricas e ao

12 KRACAUER, S., op. cit., 2008, p. 159.

13 O Plano Dawes foi um plano provisório elaborado por um comitê dirigido por Charles G. Dawes para viabilizar o pagamento das dívidas que a Alemanha possuía após o final da Primeira Guerra Mundial, decorrentes do Tratado de Versalhes. Entrou em vigor em setembro de 1924. A curto prazo, o efeito do Plano Dawes foi estabilizar a economia e a moeda alemãs, mas também a tornou dependente de mercados externos e vulnerável a crises na economia americana, como a crise de 1929.

14 KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p. 158

15 Idem.

16 Foram três críticas para o periódico, publicados nos números 32, 33 e 94. Cf. SANTOS, Patrícia da Silva. Op. cit., 2014, p. 138 n.

17 KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p. 146.

18 Idem.

19 KRACAUER, S. *O ornamento da massa*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 327-342.

Expressionismo especificamente. Não tem o entusiasmo pelas vanguardas que Ernst Bloch manifesta no livro *O espírito da utopia*, também de 1918; tampouco compartilha do antivanguardismo defendido por Georg Lukács já naquela época – e que se intensificaria na década de 1930.²¹ No texto, ele apresenta uma visão ambivalente. Por um lado, manifesta-se a favor do Expressionismo, no que tange à sua revolta contra um intelecto imobilizado por uma visão cientificista que ignora o “humano”, à sua luta contra a realidade, ao seu pacifismo e a sua busca na configuração de um ornamento capaz de conter o humano (o que o aproxima de Ernst Bloch); por outro lado, Kracauer vê o Expressionismo como fenômeno de transição, mais um “grito à ação e à arte do que um grito e uma arte específicos”²². Machado dá um apanhado do texto de Kracauer:

O ensaio dividido em sete capítulos parte do reconhecimento do movimento expressionista como legítimo, como sendo expressão de disposições anímicas de uma sociedade em crise, de uma arte que sofre um processo insanável de estagnação. Ridicularizá-lo na defesa da arte tradicional seria mais do que um mal-entendido, mas um equívoco imperdoável. Em seguida diferencia três tipos de criação artística, a de caráter objetivo e realista, a de caráter subjetivo e a tentativa de equilíbrio entre estes dois momentos. Localizando o expressionismo entre as tendências subjetivo-expressivas e aproximando-o ao movimento do *Sturm und Drang*. Em seguida, considera a relação da arte com a realidade. Há no expressionismo uma luta contra a realidade, para demonstrar isso, Kracauer realiza um *détour* histórico que vai da Renascença às vanguardas. Depois analisa a relação com a forma, a tradição e a convenção, aqui fazendo uso das teorias de Wölfflin e Worringer – para não falar de Simmel na construção de todo seu raciocínio, o uso de conceitos como vivência [*Erlebnis*] etc. Mais adiante analisa a questão do conteúdo e a posição em relação a este, seus exemplos são extraídos da pintura e da dramaturgia expressionista, sobretudo as peças de Georg Kaiser, é quando realiza uma análise imanente das obras e dos procedimentos artísticos do expressionismo, como a cor, a composição, os diálogos, a relação entre material artístico e estilos individuais etc.

Posteriormente, em seu artigo publicado no *Frankfurter Zeitung* em 1921 intitulado “A virada do destino da arte” [*Schicksalswende der Kunst*]²³, Kracauer já percebia traços de esgotamento no movimento expressionista. Reconhece que o Expressionismo, em sua necessidade, abriu uma brecha no muro da realidade edificada pelo espírito das ciências naturais e do sistema capitalista, forjadora de uma natureza mecanizada que se expressa em números, onde o humano se converte em uma espantosa despersonalização. Uma realidade desprovida de alma – e que se configurava imutável

20 KRACAUER, S. *Frühe Schriften aus den Nachlass*. B.2. Ingrid Belke (Org), Sabine Biebl (Mt). Frankfurt AM: Suhrkamp, 2005, pp. 7-78 apud MACHADO, C.E.J. Op. cit., 2007, p.196.

21 Sobre o posicionamento de Lukács e a polêmica na revista *Das Wort*: MACHADO, C.E.J. *Debate sobre o expressionismo. Um capítulo da modernidade estética*. São Paulo: Editora. UNESP.1998.

22 KRACAUER, S., 2005, pp.7-78 apud MACHADO, C.E.J. Op. cit., 2007, p.197.

23 KRACAUER, S. *Estética sin Territorio*. Edición y traducción de Vicente Jarque. Colección de Arquitectura 51. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2006, pp. 49-58.

para o Naturalismo e o Impressionismo –, onde fins econômicos transfiguram as relações de comunidade em relações de quantificação: “Desprendido do fundamento originário da comunidade, escravizado a um impiedoso sistema econômico, curvado a uma invisível rede de relações nacionais e objetivamente técnicas, o indivíduo humano só pode afirmar-se enquanto eu privado, como individualidade à parte”²⁴.

Para Kracauer, o Expressionismo cumpre nos domínios da arte o que as revoluções cumprem nos domínios da vida real: a aniquilação dos poderes existenciais até então vigentes. Nega essa funesta realidade para expressar seu interior sem mediações, despedaçando as formas habituais que nos rodeiam e tornando públicas suas visões, sem nenhuma consideração para com a matéria oferecida pelo mundo. Um eu que aspira a manifestar-se, mas que não se reconhece na individualidade positiva, produto dessa realidade contra a qual se revolta o Expressionismo. O artista expressionista sente-se como uma espécie de proto-eu, que antecede a essa individualidade e que carrega traços essenciais: “uma alma esvaziada por uma civilização hipócrita, que luta pela expressão e por um novo caminho até Deus”²⁵. Nesse sentido, grita de indignação no esforço de romper o pesado bloco dessa realidade, que lança ao nada os indivíduos que vivenciam este mundo; suas complexidades e tormentos infligidos tornam-se “carentes de significado”²⁶. Em meio às ruínas, ressurge o homem de sentimentos primitivos, “o homem por excelência, que se reconhece com seus irmãos no anseio de Deus e de uma verdadeira comunidade do espírito”²⁷. Mesmo com o caminho livre para ele, ainda assim vacila ao estabelecer novas configurações a serviço da sua vontade, depois de tanto tempo sofrido da opressão da realidade forjada. Desprendendo-se desta, é levado ao êxtase, em “sobressaltos espasmódicos e extáticos”²⁸, embriaguez tão retida à força pela violência do existente.

A atitude expressionista fundamental, segundo Kracauer, afirma-se claramente nas criações da nova arte.

As pinturas que surgem seguem remetendo ao mundo de nossos sentidos. Abolem o espaço que nos é familiar e a simultaneidade dos fenômenos, comprimindo fragmentos de nossas percepções num ordenamento de linhas e figuras corpóreas cuja estrutura é quase exclusivamente determinada pelas necessidades internas do homem transformado em proto-eu. Pintores e poetas rivalizam em despojar a realidade presente de seu poder e em descobri-la como efetivamente é: uma enganosa vivência sombria, um caos sem alma e sem sentido. Emergem coisas e homens de forma aparentemente conhecida, porém sua forma exterior é só uma máscara vazia que o artista arranca ou torna transparente, com que se manifesta a verdadeira face que havia por detrás. Uma multiplicidade mundana sem forma se aglomera nestas coisas e nestes homens, em cujos traços se aninha uma tristeza indescritível; eles, que participam do acontecer cósmico, sofrem pela

24 Ibidem, p. 51.

25 Ibidem, p. 52.

26 Ibidem, p. 53.

27 Idem.

28 Idem.

necessidade de entregar-se a uma certa essência individual delimitada, e porque a máscara em que estão cativados a tomam por sua realidade.²⁹

Kracauer prossegue, falando das peças teatrais em que atuam seres sem nome – cujos traços remetem a uma “tristeza indescritível”³⁰ – que já não têm que representar um ou outro indivíduo existente para si, mas incorporar as vivências de um eu que luta apaixonadamente contra a realidade que se impõe fora dele. Manifestam-se como típicos representantes de uma realidade existencial rebaixada como fantasmagoria noturna, numa ausência de sentido que nos é apresentada uma ou outra vez em forma de caricatura. Numa clara referência à peça *Der Sohn [O Filho]*, de Walter Hasenclever, ressalta a frequência com que o caráter fantasmagórico do Pai adquire forma enquanto “portador da tradição e o sustentador do existente, contra o qual se levanta um Filho preparado para assassiná-lo”³¹. Dessa forma, o conflito de gerações talvez seja a configuração mais emblemática da discrepância entre os valores antigos e novos que se confrontam e em cuja colisão se emitem as faíscas que inflamarão os espíritos para a revolução, lançada sobre as bases da existência tradicional. As esferas de poder são atingidas por todos os lados, num verdadeiro crepúsculo dos ídolos de outrora e o que resta é somente uma única pilha de escombros. Nesse ponto, salta aos olhos a afinidade entre a expressão artística e a situação política e histórica da Alemanha de então, em que um passado cioso de seus valores sucumbe às ruínas da derrota alemã na Guerra e é inquirida pela revolta juvenil que se intensifica.

Este colapso avassalador é denominado por Kracauer como o “portador da hora da liberação”³². Os artistas revoltam-se contra a realidade sufocante e a tirânica violência, anunciando a pacífica reunião dos homens de sentimentos fraternos, que não esconde um tom nostálgico nessa vista de um horizonte promissor. Nesse sentido, o gótico medieval e o *ethos* russo exercem neles uma irresistível força de atração: “o *ethos* do homem cristão primitivo não se isola na individualidade autossuficiente, de duros contornos e ávida de poder, mas sempre está preparada para o sacrifício de sua personalidade em prol da comunidade”³³. Segundo Kracauer, as palavras e as cores expressionistas apontam, eventualmente, a um mesmo fim: “o triunfo da alma sobre a realidade”³⁴. Superando a realidade, o artista utópico perambula até um terreno desejado onde sua alma possa se expandir sem medida, livre das coerções externas. Contudo, adverte que “ao mesmo tempo que segue deste modo em voo por regiões que só chega a alcançar em um grito de nostalgia, funde-se atrás dele, como num nevoeiro, a multiplicidade do existente e a plenitude da vida humana”³⁵. Kracauer parece atentar para os sombrios golpes da realidade sobre sentimentos tão idílicos, de inegáveis traços idealistas.

Reconhecendo que havia a necessidade de expressão dos impulsos de revolta diante de uma realidade internamente deteriorada e, no despertar do anseio de uma

29 Ibidem, pp. 53-54.

30 Ibidem, p. 54.

31 Ibidem, p. 54.

32 Ibidem, p. 55.

33 Idem.

34 Idem.

35 Idem.

nova configuração do mundo, Kracauer afirma que o Expressionismo cumpriu sua missão. Considera que “talvez se há de lhe agradecer uma *nova ornamentística* e, em todo caso, um enriquecimento de nossos *meios de expressão* artísticos, de modo que dificilmente se lhe atribuirá uma significação de ordem menor”³⁶. Todavia, se o Expressionismo correspondeu a essas necessidades anímicas de sua época, gerou nos homens novas exigências que a avidez do movimento não pode continuar satisfazendo. Chegou a uma encruzilhada em que já não é mais possível seguir em linha reta, arriscando-se a se converter em nobre mentira, em estéril autoengano:

Deve então petrificar-se o grito e eternizar-se a raiva? O grito e a raiva duraram demasiado tempo para resultados ainda *dignos de nota*: acabam por insensibilizar-se frente a uma catástrofe declarada permanente. É verdade que chegou a hora em que, por fim, se pôs em obra aquilo que o Expressionismo nos fez amadurecer: *a construção de uma nova realidade na arte*.³⁷

Reconhecendo que as velhas formações culturais morreram e que o Expressionismo certamente proclamou um espírito novo, Kracauer ressalta que, diante de novas necessidades, o movimento “condensou-se em criações vazias de qualquer conteúdo de realidade”³⁸. Dessa forma, compete ao artista novamente acolher plenamente nossa multiplicidade e elaborar uma nova configuração da realidade, que deve ser sinônima de um domínio pleno da vida:

Assim, ao invés de meramente invocar a Deus, devemos tratar de *realizá-lo*; ele só espera o deserto do mundo que percorremos e o transformemos em um jardim de frutos. A arte não põe limite algum a vontade criadora; pode, portanto, oferecer aquele complemento que a existência vivida nos reserva, talvez, a longo prazo.³⁹

Cumprida a missão do Expressionismo em sua profundidade, faz-se imperativo que ocorram mudanças visíveis na *superfície* e que o “retumbar do Expressionismo se modere”⁴⁰; suas convulsões espasmódicas já não são suficientes para representar esse pleno domínio da vida. Que, de suas consequências, “surja uma arte que tente novamente capturar o inconcebível reino da vida (...), que penetre amorosa e universalmente o existente, em vez de triturá-lo e, assim, empobrecê-lo”. Se o Expressionismo teve seu lugar no enfrentamento das formas tradicionais e obsoletas da arte tradicional, agora esse enfrentamento requer um equilíbrio maior em relação à vida e à realidade.

O texto, de 1921, revela um Kracauer ainda metafísico e nostálgico de uma época carregada de sentido, como atesta sua resenha sobre a *Teoria do Romance* [*Theorie des Romans*] de Lukács. Na conclusão do texto sobre o Expressionismo, Kracauer veste a

36 Ibidem, p. 56.

37 Idem.

38 Ibidem, p. 57.

39 Idem.

40 Idem.

pele de um “apátrida transcendental”⁴¹ nostálgico e saudoso de uma vida provida de sentido imanente: “uma arte que saiba produzir como por encanto aquele grande silêncio dos bosques e das calorosas tardes de verão, por cujos segredos sentimos – e por quanto tempo já – saudade dolorosa”⁴². Por fim, Kracauer, propõe uma arte que adere novamente ao que chama espírito alemão, este que gerou a doutrina de que mundo e personalidade são concepções recíprocas; curiosamente, valores que combateria posteriormente em seus artigos, quando já os consideraria antiquados em relação às novas formas de fruição artística dentro de uma nova realidade marcada pelo advento das massas e da indústria cultural:

O que nós queremos é enfrentar uma arte que adere de novo a este espírito e, portanto, ao contrário do Expressionismo, não siga defendendo os assuntos de uma humanidade abstrata através de tipologias igualmente abstratas, mas que, experimentando o universal no particular, encarne a essência humana de uma maneira completa, no auge da sua plenitude.⁴³

O que se observa no ensaio é um Kracauer que, mesmo crítico da modernidade, ainda apresentava traços metafísicos e idealistas, evidentes no tom nostálgico e na intenção de recuperação da personalidade integrada ao mundo. Por essa época, sua crítica da modernidade se direcionava para os vestígios do que parecia ser um mundo após a queda, um “Paraíso perdido” conforme expressa em sua “saudade dolorosa” daquele mundo onde Deus ainda estava presente. Em outras palavras, sua crítica à modernidade tinha um caráter teológico e uma feição negativista, por onde a fragmentação daquele mundo evidenciava o abandono de Deus e, por conseguinte, da verdade e do sentido do mundo. Abandonado e solitário, o indivíduo vagava por entre os cacos do mundo material e por dentro de seu vazio existencial. Porém, essa desintegração do mundo [*Weltzerfall*] teria que ser levada adiante, pois já não havia mais espaço para o retorno de uma ordem incontestavelmente perdida. Como diz em seu texto “Forma e desintegração [*Gestalt und Zerfall*]: “Apenas por meio da desagregação adentro, por um *desvio* apenas, a realidade será conquistada”⁴⁴. Trata-se de um procedimento de transformação da realidade, e não apenas constatação de seus problemas e vias de fuga. Somente desta maneira, pelo *desvio* – palavra que também

41 O que mais impressionou Kracauer no livro de Lukács foi o diagnóstico da época, definido como o tempo da “pecaminosidade completa”, no qual predomina a ausência de sentido em um mundo após a queda, em que se estabelece a sensação de exílio do indivíduo cindido e esvaziado após a separação entre a realidade e a essência – algo que virá a determinar a condição do chamado “apátrida transcendental”. Nessa condição própria da modernidade, o indivíduo permanece nesse espaço vazio, desabrigado dos vínculos religiosos e asfixiado pelas regras dessa realidade ausente de sentido. Em um mundo estruturado, no entanto, o sentido é condição imanente à vida e a existência inteira se vê dotada de essencialidade. No fim de sua resenha sobre o livro, Kracauer termina destacando o sentimento de nostalgia do sentido desaparecido no texto de Lukács, que encoraja a todo homem que tem consciência de sua estância nesse mundo abandonado por Deus como um exílio.

42 KRACAUER, S. Op. cit., 2006, p. 58.

43 Idem.

44 KRACAUER, S. apud SANTOS, Patrícia da Silva. Op. cit., p. 73.

indica o procedimento benjaminiano de recuperar o passado no presente – serão revelados todo “o caráter preliminar das coisas existentes”.

Em seu ensaio “O artista em seu tempo” [*Der Künstler in dieser Zeit*], publicado originalmente no periódico judaico *Der Morgen* em abril de 1925⁴⁵, Kracauer ainda mantém o tom teológico de seus primeiros escritos, na abordagem dos problemas da arte no período. Constata que as vanguardas históricas se constituem tanto em crítica quanto refletem, em sua forma, a própria crise da modernidade, com o alargamento da distância entre as esferas da verdade e da existência. Trata-se de uma distância da totalidade, em que esta tem explícitas conotações religiosas. O artista contemporâneo se vê num extremo dilema, que para Kracauer é um problema de conexão [*Verknüpfung*], na busca da (re) aproximação entre os fundamentos da criação artística e o fundamental confronto com a realidade contemporânea. Dilema esse que cabe ao artista contemporâneo expressá-lo, mas não necessariamente resolvê-lo.

No ensaio, destacamos a abordagem do cinema – com Kracauer retornando ao filme *A Rua* – e do Expressionismo. Na crítica para o *Frankfurter Zeitung* em 1924, Kracauer registrava o filme como expressão do “duplo desabrigo” da modernidade – no caso, o protagonista dividido entre a falsidade do mundo doméstico burguês de sua vida com a esposa e o mergulho no anonimato e no mundo de prazeres prometido pelas ruas luminosas, ambas aparências distantes da esfera da verdade – e que acabavam sendo metáforas de sua própria condição intelectual. Agora, no texto publicado no *Der Morgen*, o filme é visto – nas palavras de Miriam Hansen – como “uma alegoria da vida após a queda”⁴⁶. De qualquer maneira, suas primeiras críticas sobre o filme apontam para uma teoria do cinema dentro de uma concepção de filosofia da história com um caráter extremamente teológico. Nelas, há a perspectiva de ver o cinema – auxiliado por sua própria linguagem – como a forma artística que apreende a essência moderna e sua experiência histórica, a saber: a vida desprovida de substância, com o indivíduo perdido e isolado nesse mundo fragmentado e vazio.

Do mesmo modo, essa essência da vida moderna aparece em relação aos problemas da arte moderna: “pela força da mesma situação, caem nesse desintegrado mundo que representa o *cinema*”. Em relação aos expressionistas, afirma que estes buscam uma saída no âmbito do profético (“com a exemplar impetuosidade de Fritz v. Unruh, cuja vontade de mudança real chega a dissipar sua obra”⁴⁷). Esses artistas necessitavam criar um centro, com uma essência e significação que se expandissem com o tempo. Todavia, dessa forma, essa ação e sentimento ordenam a própria realidade e consequentemente, para Kracauer, “a plenitude da arte”. E nesse aprimoramento da arte, ressoa a “palavra inaugural”, de nítidos tons teológicos; na qual “a comunicação para a transformação do real precede a vinculação estética”⁴⁸.

Mesmo sobrevoando o centro, caem em outro. No caso, o mundo desintegrado. Kracauer cita exemplos (os Georgs Kayser e Grosz, Stravinsky, Bauhaus, passando pelo *Pierrot Lunaire* de Schoenberg), nos quais todos, em menor ou maior grau, partilham o negativo: “uma profissão da obscura desordem do sistema técnico e econômico, uma

45 KRACAUER, S. Op. cit., 2006, pp. 201-214.

46 HANSEN, M. “Perspectivas descentradas” in KRACAUER, S. *O ornamento da massa*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 09-45.

47 KRACAUER, S. Op. cit., 2006, p. 211.

48 Idem.

afirmação estética dos processos reais que inevitavelmente se desdobram. Porém, se o artista renuncia à participação, é subtraído o todo da realidade”⁴⁹. Para Kracauer, essa fragmentação constitui uma limitação do existente (“legítima do ponto de vista artístico”⁵⁰) que impede uma suficiente compreensão da alma, na qual não se comunica a essência e o centro da realidade permanece distante.

A conclusão de Kracauer é que o artista, ainda que se angustie com sua configuração individual isolada do exterior vazio, não pode anular seu isolamento. Dando como exemplo Schoenberg e seu novo abandono de um oratório inacabado, Kracauer sinaliza que a alma singular do artista que se move no negativo pode “realizar esteticamente seu centro e mostrar melancolicamente a ausência do Tu no mundo”⁵¹. Aí ocorre o grande dilema do artista contemporâneo, sua “particular miséria”⁵², em que na dificuldade de expressão entra o *conflito de consciência* que acomete o artista que procura pelo centro: isolado em sua obra tendo que chegar à comunidade. Dilema que se estabelece quando o vazio se torna mais vasto e a inclusão dos homens na realidade se impõe como imperativo de conduta. Assim, embora Kracauer ainda estivesse envolvido em implicações metafísicas e teológicas em sua análise, já suspeitava de qualquer ‘voltar-se para dentro’ no trabalho do artista, dando margem à “guinada para fora” que marcaria seu período mais materialista e atento ao caráter ideológico dos produtos culturais.

Essa “guinada para fora” é de uma virada materialista na trajetória intelectual de Kracauer, que se dá a partir de suas leituras de Marx, por volta de 1925. Sem abandonar a influência de seu mestre Simmel na análise de fenômenos marginais, Kracauer desvia-se de maneira sutil e perspicaz para uma perspectiva marxista, também influenciada pela leitura de *História e Consciência de Classe*, de Georg Lukács, publicado em 1923. No aspecto afirmativo, o desenvolvimento futuro do pensamento e da abordagem de Kracauer é francamente devedor dos conceitos lukácsianos de “reificação” e “falsa consciência”. No entanto, Kracauer não recepcionou *História e Consciência de Classe* da mesma forma entusiástica com que fez com a *Teoria do Romance*. Crítica esta que estabeleceu as próprias diretrizes da aproximação de Kracauer com o marxismo e que apresenta características próprias: uma maior aproximação de Marx com o materialismo francês (principalmente Helvetius) em prejuízo da influência hegeliana, distanciamento do engajamento em partidos, a ausência de um sujeito para a transformação histórica e a distância do conceito de totalidade, tão caro a Lukács. No terreno da crítica cultural, essa diferença entre os autores é bem demarcada: para Lukács, a herança cultural da burguesia – notadamente o romance burguês do século XIX – tem no realismo a forma mais efetiva de exposição da totalidade, de modo a apresentar a decadência burguesa sob uma ótica luminosa apta a ser apropriada para a luta do proletariado; Kracauer, por sua vez, interessa-se pelas novas formas advindas de uma totalidade estilhaçada, cujas lascas estabeleciam a realidade do presente; conjuntamente, a construção de categorias deveria partir de dentro do material analisado, o que exigia uma “dissociação [*Dissoziierung*] do

49 KRACAUER, S. Op. cit., 2006, p. 212

50 Idem.

51 KRACAUER, S. Op. cit., 2006, p. 214.

52 Idem.

marxismo na direção de diferentes realidades”⁵³. Na verdade, em Kracauer, a totalidade se dá de forma distinta: o todo é captado no minúsculo e fragmentário, onde os fenômenos são microcosmos que se relacionam entre si, formando um mosaico ou uma constelação, aproximando-se de certo léxico de cunho benjaminiano. Mas se trata de uma totalidade que parte de uma micrologia, de um olhar para o fragmento e os vestígios, visando articular manifestações culturais e artísticas a uma unidade de época. Procedimento que ainda trazia a influência de Simmel, porém, acrescida de um agudo enfoque sobre as ideologias presentes nos fenômenos e suas conexões com a produção capitalista.

Também é preciso ressaltar que Kracauer, mesmo aproximando o marxismo do materialismo francês, via a teoria, de certo modo, como manifestação espiritual numa época em que o espírito já não tinha lugar. Isso é, concomitante à crítica material da sociedade, às relações econômicas e de classe social, Kracauer situava o marxismo dentro de correntes religiosas da época, especificamente o cristianismo e o judaísmo. Isto se deve ao anseio por uma sociedade sem classes e sem Estado, que “escondia uma aspiração essencialmente religiosa”⁵⁴. Ainda que Marx fosse ateu e crítico da religião e Kracauer desconfiasse da tradição messiânica, o último via no primeiro um forte aspecto de redenção ao trazer em si “o verdadeiro conhecimento religioso”⁵⁵, pois, num mundo impregnado de pecado, “somente aquele que passou pelo pecado pode alcançar a salvação”. Se era influenciado por Lukács em alguns pontos, aqui se distanciava; via nesse autor uma concepção de totalidade altamente secularizada e que eliminava a dimensão teológica que observava em Marx. Paralelamente, aproximava-se de Ernst Bloch, em quem admirava o interesse em resgatar “as reservas materiais do espírito”⁵⁶ na sua concepção do pensamento de Marx, vinculando a teoria marxista da revolução a um conteúdo de verdade de fundo teológico. Essa dimensão messiânica do marxismo de Kracauer estava profundamente ligada a teoria do *tikkún* (a restauração da ordem divina original)⁵⁷, leitura esta que também apresenta “afinidades eletivas” com a concepção de materialismo histórico que seria desenvolvida por Walter Benjamin posteriormente. Mas, por volta de 1926, relutantemente, Kracauer tentava superar essa concepção de marxismo conectado com a esfera religiosa, porém, sem renegá-la totalmente: o marxismo lhe revelava uma razão humanista contrária à razão cega e abstrata própria do capitalismo, de modo que esta corrente de pensamento estava plenamente em condições de “integrar a *Aufklärung* e a utopia messiânica em um projeto de liberação social e espiritual”⁵⁸.

53 Kracauer a Ernst Bloch, 27 de maio 1926, em BLOCH, *Briefe* [Cartas], 1903-1975, org. BLOCH, Harola et al., Frankfurt: Suhrkamp, 1985, v. I, p. 237 apud HANSEN, Miriam Bratu. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade” in CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. Tradução de Regina Thompson. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 414.

54 TRAVERSO, E. *Siegfried Kracauer: Itinerario de um intelectual nómada*. Traducción de Anna Montero Bosch. Valencia: Institucio Alfons el Magnanim, 1998, p. 73.

55 KRACAUER, S, apud TRAVERSO, E. Op. cit., p. 73

56 TRAVERSO, Op. cit., p. 74.

57 Ibidem, p. 75.

58 Ibidem, p. 77.

Ao mesmo tempo, sua defesa do realismo tem suas particularidades, não se tratando de um realismo semelhante ao que foi defendido pelo mesmo Lukács. Este defendia um realismo crítico, requerendo o modelo do romance burguês do século XIX como forma artística que poderia ser assimilada pela luta de classes com a abrangência da totalidade presente em sua forma, enquanto as vanguardas representariam a fragmentação do mundo moderno; e também só muito ocasionalmente se ocupou da produção cinematográfica. Para Kracauer, é justamente a exposição do estado de desagregação que implicava um conteúdo de verdade realista na obra de arte. Haja vista sua defesa da literatura de Franz Kafka (obra veementemente criticada por Lukács)⁵⁹ e do cinema de Charles Chaplin. Segundo ele, tais artistas realizavam essa exposição em suas obras, tanto na confluência de temas (a burocracia, as máquinas, as massas) quanto na situação do ser humano em completo desajuste perante o mundo da *ratio* capitalista. Dessa maneira, Kafka e Chaplin expunham a *real* fragmentação em vez de buscar uma totalidade que já não era atributo da sociedade industrializada. Essa noção de realismo também permeia seus procedimentos de análise dos objetos culturais, como vimos anteriormente, em que as novas formas eram realidades a serem aceitas e tanto mais legitimadas quanto mais expusessem o estado de desagregação.

De qualquer maneira, Kracauer defende o realismo no cinema, posteriormente demonstrando intenso entusiasmo pelo neorrealismo italiano. Para Ismail Xavier, “(...) o neorrealismo converge com Kracauer na defesa da representação dos pequenos fatos e na realização de um cinema de rua, oposto ao estúdio (...)”⁶⁰, defesa esta que se ajusta à sua apreciação negativa das filmagens em estúdio dos filmes alemães – notadamente os expressionistas – dos anos 1920. Mais à frente, em 1960, em seu *Theory of Film*, um trabalho mais sistemático e também um de seus últimos, sua abordagem da realidade trará vestígios da teologia e do messianismo do passado, quando retoma a discussão acerca do realismo da fotografia e do cinema considerando as “propriedades básicas do meio” como inclinadas a captar de forma redentora a “realidade física”. Nesse sentido, já não importava a Kracauer ver os filmes como reflexo das contradições sociais; agora, o realismo consistia no resgate da existência material, fundamentado na recomposição da totalidade fragmentada, uma “exigência de ordem teológica”⁶¹ onde Kracauer aproximava o cinema da literatura – inclusive retornando à *Teoria do Romance* – no que diz respeito ao “restabelecimento do vínculo com o Absoluto”⁶² como superação da

59 Lukács criticava a obra de Kafka por sua ênfase na alienação e no absurdo como reflexos do isolamento do indivíduo na modernidade. Ele acreditava que Kafka expressava uma visão pessimista e individualista, que não se engajava diretamente com a luta social e as contradições da realidade. Abordagem essa que indicava uma falta de compromisso com um tipo de realismo que refletisse e criticasse a realidade objetiva. Entretanto, o Lukács tardio dos anos 1960 (período de sua *Estética*) revisitou sua crítica sobre Kafka, reconhecendo que o escritor, apesar de sua abordagem subjetiva e de seu distanciamento do realismo tradicional, oferecia percepções profundas sobre o estado da alienação moderna e as contradições da vida contemporânea. Ele deixou de ver Kafka como mais um produto da decadência burguesa que ele via nas estéticas modernistas, mas como um autor que expressava uma forma de crise existencial que também poderia ser vista sob uma perspectiva crítica mais ampla.

60 XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 4ª edição- São Paulo, Paz e Terra, 2008.

61 TRAVERSO, E. Op. cit., p. 205.

62 Idem.

realidade reificada do mundo moderno. Um “realismo de cores particulares”⁶³, cujo objetivo era o resgate das coisas “miseráveis, desprezadas, alienadas de sua finalidade”⁶⁴ e que tanto espanto causou em Adorno:

(...) para a consciência de Kracauer, tão somente elas [as coisas] encarnam o que seria diferente do complexo funcional universal; e extrair-lhes a vida desconhecida seria sua ideia de filosofia. A palavra latina para coisa é *res*. Daí deriva realismo. Kracauer conferiu a seu *Theory of film* o subtítulo *The redemption of physical reality* [*A redenção da realidade física*]. A verdadeira tradução seria: a salvação da realidade física. Tão curioso⁶⁵ é seu realismo.⁶⁶

Essa dimensão redentora remete a uma discussão anterior da qual Benjamin também participou quando tratou da temática do sagrado e do sobrenatural no cinema, defendida por autores como o cineasta francês Abel Gance e o dramaturgo expressionista Franz Werfel; este advogava em favor do fantástico como principal tema para filmes e onde o cinema realizaria suas “verdadeiras possibilidades”, enquanto a “cópia estéril do mundo exterior” dificultava a “elevação do cinema ao reino da arte”⁶⁷. Concepções consideradas reacionárias por Benjamin. Cada um à sua maneira, Kracauer e Benjamin tomam partido de forma evidente pelo realismo cinematográfico enquanto potencial a ser desenvolvido para a emancipação humana, assim como demarcam os traçados de influência mútua exercida um sobre o outro. Numa trajetória histórica e intelectual semelhante, também se insere entre suas afinidades mais marcantes a análise de fenômenos considerados, até então, menores diante dos já empoeirados valores da alta cultura burguesa. Essas análises estão em conformidade com uma concepção análoga da história comum aos dois pensadores: ambos a concebem como uma *micrologia*, isto é, uma investigação do todo no micro, focalizando os fragmentos e os detritos da história marginalizados pela historiografia oficial. Daí a análise dos fenômenos de superfície enquanto signo histórico (para usar um conceito de Kracauer): investigar manifestações triviais como a moda, o brinquedo e a opereta que, apesar de serem inicialmente desprezadas, revelam mais sobre uma época do que o próprio juízo

63 ADORNO, Theodor. “O curioso realista” in *Novos Estudos CEBRAP*. Tradução e notas de Laura Rivas Gagliardi e Vicente A. de Arruda Sampaio. São Paulo, n. 85, nov. 2009, p. 20.

64 Ibidem, p. 18.

65 Lembrando que o título original do ensaio de Adorno sobre Kracauer é “Der wunderliche Realist”, que foi traduzido como “O curioso realista”. De acordo com os tradutores: “Buscando recuperar a polissemia da palavra alemã, “curioso” traduz *wunderlich*, que aparece também no título do ensaio. Via de regra, este adjetivo qualifica algo ou alguém cuja maneira de ser não é usual e, por isso, causa estranhamento. Mas Adorno também faz ressoar nele outros significados, por meio de implícita alusão ao substantivo do qual deriva: *Wunder*, que significa maravilha, milagre. Daí provém o verbo *wundern*: causar espanto ou curiosidade (em seu uso reflexivo, este verbo se assemelha ao *wonder* inglês: perguntar-se admirado). Dada sua origem em *Wunder*, tão clara ao falante alemão, não é de surpreender que se encontre na literatura outros sentidos para *wunderlich*: 1) milagroso; 2) admirado, espantado, curioso; 3) admirável, espantoso, curioso”. Ibidem, pp. 17-18, n. 26.

66 Ibidem, p. 22.

67 BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. (2ª versão). Tradução, apresentação e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012, p. 57.

que essa época faz de si.⁶⁸ E, nessa perspectiva de se atentar a esses fenômenos, distinguem-se a análise do cinema e de outras manifestações da então ascendente cultura de massa, que marcariam uma revolução na recepção artística, saindo da contemplação e indo para a distração, cuja noção foi primeiramente trabalhada por Kracauer em seu artigo “O culto da distração” [*Kult der Zerstreuung*].⁶⁹

Por outro lado, em relação ao debate sobre o Expressionismo, que se sucedeu na revista *Das Wort* em 1938, não é possível afirmar a posição de Kracauer.⁷⁰ Na época, Kracauer estava exilado em Paris e quase não se manifestava politicamente devido às circunstâncias, temendo pela sorte de sua mãe e de sua tia que ficaram na Alemanha, e que viriam a falecer num campo de extermínio em 1942. Mas conforme veremos a seguir, a partir das críticas de Kracauer ao cinema alemão do período da República de Weimar – principalmente a seu traço irrealista e seu cunho evasivo – e por nunca ter advogado em favor do Expressionismo – como fez intensamente Ernst Bloch –, podemos intuir uma maior aproximação com o posicionamento de Lukács, apesar de suas diferentes concepções de realismo. Ao mesmo tempo, a crítica de Kracauer ao traço evasivo das produções cinematográficas alemãs dos anos 1920 nos remete à crítica à “ideologia da evasão” (*Fluchtideologie*) apontada por Lukács em seu ensaio “Grandeza e decadência do Expressionismo”⁷¹ em relação à *Weltanschauung* do movimento.⁷²

68 KRACAUER, S. Op. cit., 2009, p. 91.

69 Antes de Kracauer (ou, ao menos, antes do artigo “O culto da distração”) e de Benjamin, Leon Trotsky já havia dado atenção ao fenômeno da distração em seu *Questões do Modo de Vida*. Nesse texto de 1923, classifica a distração como uma configuração moderna de antigos rituais religiosos, só que reformulada de maneira materialista e direcionada de modo mais democrático devido à sua fruição pública, sendo o princípio de um processo cultural com potencial mais crítico e alicerce de uma nova sensibilidade. Trata-se agora de um ritual materialista que tinha o cinema como seu principal catalisador: “O cinema não carece de uma hierarquia diversificada de brocados ostentosos etc.; basta-lhe um pano branco para criar uma espetaculosidade muito mais penetrante do que a da igreja, da mesquita ou da sinagoga mais rica ou mais habituada às experiências teatrais seculares. [...] O cinema diverte, excita a imaginação pela imagem e afasta o desejo de entrar na igreja.” TROTSKY, Leon. *Questões do modo de vida. A moral deles e a nossa*. Trad. Diego Siqueira, Daniel Oliveira. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2009, p. 38. Ver também VILLELA, Thyago Marão. *O ocaso de Outubro: o construtivismo russo, a oposição de esquerda e a reestruturação do modo de vida*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 84.

70 Segundo C.E.J. Machado, provavelmente Kracauer tinha conhecimento da discussão desde o início na revista *Die Linkskurve* em 1932 e da publicação de *A Herança deste Tempo*, de Ernst Bloch, em 1934, conforme demonstrado em correspondências de Kracauer com Leo Löwenthal e com o próprio Bloch. MACHADO, C.E.J. Op. cit., 2007, p. 202.

71 LUKÁCS, G. apud MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Op. cit., 1998. p. 35.

72 Para Lukács, o Expressionismo apresenta uma ideologia de evasão com uma unidade ideológica e tendências de classe, apesar de aparentes discrepâncias entre autores como Kurt Hiller, Kurt Pinthus e Wilhelm Worringer. Segundo Lukács, essa crítica expressionista à burguesia é abstrata e não considera as questões econômicas e de classe, afastando-se da crítica ao capitalismo e da luta proletária. Assim, torna-se uma crítica subjetivista e idealista, incapaz de influenciar as forças sociais da realidade. Esse “antiburguesismo” expressava um caráter boêmio e abstrato, que acabou se convertendo em uma crítica à burguesia sob uma perspectiva de direita, evoluindo para uma pseudo-oposição que contribuiu para o fascismo. Na arte e na literatura, essa evasão se manifesta na busca pela “essência”, que dissolve a realidade ao deslocar a transformação social para o plano das ideias, criando uma saída subjetiva disfarçada de revolução. No fundo, isso representa uma fuga da escolha entre burguesia ou proletariado.

Distinguindo-se da afirmação do Expressionismo feita por Bloch e do Surrealismo feita por Benjamin posteriormente, Kracauer realmente não sustentava as vanguardas históricas enquanto paradigma de seus juízos estéticos. No entanto, reconhecia a validade e a importância desses movimentos. Prova disto são suas simpatias com relação ao cinema experimental de Fernand Léger, Alberto Cavalcanti, René Clair, Hans Richter, entre outros⁷³; seu fascínio pelos surrealistas, que – como atesta Miriam Hansen – inclusive influenciaria alguns de seus escritos anteriores a 1933⁷⁴; e sua admiração pelo cinema soviético, em especial Serguei Eisenstein⁷⁵ e Dziga Vertov⁷⁶. E, do mesmo modo, nunca foi um antivanguardista convicto como Georg Lukács.

Nos artigos escritos para o *Frankfurter Zeitung* a partir de 1926, Kracauer já apresenta sua perspectiva teórica que se distancia de sua posição ambivalente e se volta para uma crítica da ideologia, que já está presente no já citado “O culto da distração”. Essa noção de “distração” refere-se a uma forma de percepção superficial e fragmentada, característica da modernidade. A distração, portanto, reflete a dispersão da atenção em meio a uma multiplicidade de estímulos sensoriais e informações, uma resposta à sobrecarga de estímulos e à fragmentação da experiência no mundo moderno e na vida urbana. Com o avanço da industrialização e da urbanização, as pessoas passaram a consumir entretenimento de maneira rápida e desatenta, sem uma reflexão profunda. Essa forma de assimilação de produtos culturais é evidente em atividades como assistir a filmes, frequentar cafés e participar de eventos sociais, onde os indivíduos buscam alívio temporário das pressões cotidianas sem um engajamento crítico. Por sua vez, a noção do termo por parte de Kracauer é um exemplo significativo de sua abordagem dialética: sua atenção ao fenômeno não é isenta de crítica, ao mesmo tempo que passa longe do menosprezo. O autor também vê ali um conteúdo de verdade que revela um potencial transformador, devido à sua “exterioridade”. No contexto do cinema, com suas imagens em movimento e narrativas rápidas, captura a atenção de forma superficial, mas também

Lukács analisa o texto de Wilhelm Worringer, “Abstração e natureza” [*Abstraktion und Einfühlung*], considerando-o fundamental para o Expressionismo. Worringer defende a arte egípcia, gótica e barroca contra a predominância da arte grega e renascentista, mas Lukács critica essa abordagem por ignorar o contexto revolucionário da burguesia emergente. Para Lukács, a crítica de Worringer à evolução racionalista da humanidade revela um caráter evasivo: o medo instintivo do homem primitivo foi substituído pelo conhecimento racionalista, mas ambos deixam o indivíduo perdido e vulnerável. A solução de Worringer é renunciar ao mundo exterior para despertar a “coisa-em-si”, um conhecimento supremo além do racionalismo desgastado. Lukács relaciona essa visão ao “desencantamento do mundo” de Max Weber e ao “anticapitalismo romântico” que o próprio Lukács explorou em *Teoria do Romance*. Para Kracauer, essa evasão aparece nos filmes alemães dos anos 1920 como um voltar-se para dentro, uma solução irracionalista que ele também critica. LUKÁCS, G. “Grandeza y decadência del expressionismo”, in *Problemas del realismo*, México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1966. Trad. Carlos Gerhard, 1966.

73 MACHADO, C.E.J. Op. cit., 2007, p. 197.

74 “Enquanto o Kracauer moralista confronta seus leitores com as contradições da realidade cotidiana, diversos escritos seus anteriores a 1933 revelam um veio surrealista: são propelidos por uma fascinação boquiaberta pelas novas e estranhas cenas e justaposições, por uma curiosidade indomável pelo desconhecido, pelo provisório e ainda indefinido, pelas configurações incongruentes e pelos espaços de improvisação”. HANSEN, M. Op. cit. in KRACAUER, S. Op. cit., 2009, p. 37.

75 KRACAUER, S., Op. cit., 2009, p. 25.

76 KRACAUER, S., Op. cit., 1988, p. 216.

reflete a natureza dispersa da experiência moderna, ou seja, o estado de desagregação da realidade. A distração no cinema não é apenas passiva; ela pode ser uma forma de resistência ou adaptação à alienação e à desintegração da vida cotidiana.

A “distração” é desprezada pelos conservadores ao se referirem ao abandono do público aos valores elevados da cultura burguesa; contudo, estes se tornaram irrealis devido às transformações sociais, sendo produtos ultrapassados que se evadem das necessidades atuais da época⁷⁷ e cujo idealismo já se encontra dismantelado na vida moderna. Nesse sentido, a “distração”, em sua “pura exterioridade”⁷⁸, permite ao público encontrar-se consigo mesmo e é mais sincera do que “a afirmação de valores que se tornaram irrealis, através do duvidoso abuso de conceitos como personalidade, interioridade, tragicidade, entre outras”⁷⁹. Valores esses que, adquirindo um caráter conservador face às transformações sociais, desviam a atenção dos males da sociedade em favor da esfera privada. Portanto, essas exteriorizações, que têm o público berlinense como portador, marcam uma guinada para fora, equivalente a um manifestar-se e um defrontar-se mais *franco com a realidade* do presente. Se esta realidade fosse ocultada ao público, este não poderia atacá-la e transformá-la. Pressagiam “a desordem da sociedade”⁸⁰, cuja tensão deve proceder à “necessária mudança”⁸¹. Trata-se de um conceito que influenciará de sobremaneira a Walter Benjamin (neste, em um viés mais esperançoso) em seus estudos sobre a massa e as novas formas de recepção artística. A distinção entre massa e povo está presente em ambos⁸², da mesma forma que a constatação de que às massas trabalhadoras é negado o contato com a arte tradicional porque a própria divisão social do trabalho a impede, e não pela impossibilidade de compreensão por parte das massas ou pela complexidade de assimilação das formas artísticas. Sobre essa aproximação dos autores em relação à distração, registra Jeanne-Marie Gagnebin:

77 KRACAUER, S., Op. cit., 2009, p. 346.

78 Idem.

79 Idem.

80 Ibidem, p. 347.

81 Idem.

82 Kracauer critica a idealização do conceito de povo (*Volkisch*), em sua associação com o nacionalismo e o fascismo, obscurecendo a realidade das massas urbanas e industrializadas. Ele vê essa noção como uma construção artificial que mascara as divisões sociais e as desigualdades reais, ancorando-se na questão racial e do resgate de um passado mítico e arcaico. Em obras como *De Caligari a Hitler*, ele explora como o cinema alemão reforçou ideologias *Volkisch*, contribuindo para a ascensão do nazismo. Em contrapartida, a massa é um produto da modernidade urbana e industrial. Em *O Ornamento da Massa*, ele analisa como as formas de entretenimento e de cultura de massa, como as revistas ilustradas e os espetáculos de coros sincronizados, refletem a racionalização e a padronização da vida moderna. Ele vê a massa como uma expressão da alienação e da perda de individualidade, mas também reconhece nela um potencial crítico. A distração, por exemplo, pode ser uma forma de as massas lidarem com a fragmentação da experiência moderna. As visões de Kracauer e Benjamin sobre povo (*Volkisch*) e massa (*mass*) convergem em sua crítica ao fascismo e sua análise da cultura de massa, mas divergem em suas avaliações do potencial das massas. Enquanto Kracauer se atenta à alienação e à fragmentação, Benjamin vê nas massas e na tecnologia um potencial para a emancipação e a transformação social.

Nessa tentativa de entender práticas artísticas “mais próximas” das massas, sem que sejam necessariamente práticas exclusivas de alienação, o conceito de *Zerstreuung* ocupa um lugar central. Kracauer analisa sua ambiguidade da seguinte maneira: a *Zerstreuung* como mera distração (*Unterhaltung*) pode ser, sem dúvida, um divertimento compensatório do trabalho alienado; nesse aspecto, a distração reforça o caráter artificial da aura, por exemplo no star system, e visa reintegrar o trabalhador na sua rotina alienada através de uma pretensa arte superior, cujas formas são repetidas sem inovação. Mas a *Zerstreuung* também pode significar um jogo irônico com a fragmentação e com a descontinuidade próprias da vida moderna, seja no processo de trabalho (linha de montagem), seja na grande cidade anônima, caracterizada pelo trânsito rápido, pelos inúmeros choques com desconhecidos na multidão, motivos que Benjamin analisa já na poesia de Baudelaire. Nesse sentido, retomado também por Benjamin, a *Zerstreuung* aponta para a dispersão, o desmanche, a desagregação (*Zerfall*).⁸³

Nesse jogo entre a unidade do mundo burguês interiorizado e a dispersão da massa exteriorizada, Kracauer enfatiza a conexão desta última com a realidade. Entende a unidade como uma forma de organização coerente e integrada, que oferece uma visão de mundo estruturada e significativa, própria desse mundo burguês interiorizado e de alcance meramente privado. Já a dispersão refere-se à fragmentação e à desintegração dessa unidade, resultando em uma experiência caótica, desconexa e exteriorizada, com a massa de trabalhadores como “portadores sociais” e, com isso, atingindo a esfera pública. Na modernidade, ele observa que há uma tensão constante entre essas duas forças.

Em outro ensaio intitulado “As pequenas balconistas vão ao cinema” [*Die Kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*]⁸⁴, Kracauer faz uso de sua crítica da ideologia ao investigar as fórmulas ideológicas pelas quais o cinema converte contradições sociais e econômicas em fábulas de sucesso individual, também se detendo sobre vários filmes da produção alemã, em que essas fábulas camuflam a verdadeira realidade. Para ele, são inseparáveis os interesses de quem faz os filmes e a quem são destinados. Aos primeiros – os produtores financiados por grandes corporações – interessa saber do interesse do público a fim de obter lucro; porém, jamais atacariam os fundamentos da sociedade, o que comprometeria sua própria existência enquanto empresário capitalista. Dessa forma, visando ao público que se constitui de classes mais humildes, esses filmes expressam os reprimidos *sonhos cotidianos da sociedade* em fantasias idiotas e irreais⁸⁵, onde as classes mais altas não se reconhecem; entretanto, é mantida a semelhança fotográfica, como se esses sonhos pudessem ultrapassar as estruturas sociais e as limitações de classe. Contudo, “revelam um segredo rude sem que na realidade queiram”⁸⁶, isto é, não deixam de mostrar como “a sociedade deseja ver a si mesma”⁸⁷. Em outras palavras, “quanto mais incorretamente apresentam a superfície das coisas”, tanto “mais claramente refletem o

83 GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014 (1ª Edição), pp. 115-116.

84 KRACAUER, S., 2009, pp. 311-326.

85 Ibidem, p. 313.

86 Ibidem, p. 315.

87 Idem.

mecanismo secreto da sociedade”⁸⁸. Kracauer compõe um “pequeno álbum de exemplos”⁸⁹, como na seção “Caminho livre”, onde narra a trajetória fílmica de um ex-presidiário que salva a irmã de um industrial e acaba se casando com ela. O filme retrata as condições de pobreza das camadas sociais mais desfavorecidas de maneira naturalista, nos cenários criados em estúdio. Mas tudo de maneira neutra, dissimulando “os crimes sociais reais”⁹⁰ e descartando qualquer alusão à classe operária, que “por meios políticos tentam escapar da miséria que os diretores apresentam de modo tão comovente”⁹¹. No seu lugar, se antepõe o lumpemproletariado, camada social sem qualquer suporte político e carregada de ambiguidades. Revestindo de pífilo romantismo as situações de miséria, a sociedade quer ver a si mesma como compassiva, estendendo a mão do alto para a salvação de alguns indivíduos, mas, na verdade, visando restringir a salvação de toda a classe. É a mudança de algo usada como artifício para que as coisas permaneçam como estão.

Em “O mundo de Calicó” [*Kalikowelt*], Kracauer passeia pelos cenários cidade-estúdio da UFA, penetrando nos vestígios do “mundo de *papel marché*”⁹², a matéria artificial de que são feitos os sonhos cinematográficos, passeando pelos escombros de cenários descartados de filmes como *Os Nibelungos* [*Die Nibelungen*] e *Metrópolis* [*Metropolis*]. A UFA era marcada por filmagens em estúdio, com cenários construídos ali, e, com raríssimas exceções, evitava filmagens em exteriores. A princípio, Kracauer vê de forma positiva os elementos mitológicos e históricos reduzidos a meros objetos de diversão, como que transformados em brinquedos, perdendo seu poder simbólico original. Essa destituição dos “poderes mitológicos” é vista como uma forma de democratização da cultura, na qual o cinema desmistifica narrativas sagradas e as torna acessíveis ao público como entretenimento, criando uma nova linguagem visual que desafia as hierarquias culturais tradicionais. No entanto, Kracauer não deixa de criticar o processo de reconstrução que ocorre após a desmontagem. Ele observa que, embora o cinema tenha o potencial de desafiar as estruturas tradicionais, ele acaba criando uma nova unidade artificial que pode ser tão opressiva quanto as antigas. Ele descreve como os objetos no estúdio são reorganizados em uma nova ordem superficial e efêmera. Kracauer critica a falta de profundidade e autenticidade nessa reconstrução, argumentando que o cinema muitas vezes substitui a complexidade do mundo real por uma ilusão vazia. Ele vê isso como uma forma de alienação, onde o espectador é levado a aceitar uma realidade fabricada, em vez de questionar as estruturas sociais e culturais subjacentes. A “natureza, de corpo e alma, é deixada de lado”⁹³; em seu lugar, uma natureza postiça e antinatural é edificada de maneira ilusionista através de usos de *trucagem*, para, logo após o uso, ser descartada e estocada como suplementos: o enganoso e o verdadeiro possuem o mesmo valor. O artigo é um exemplo notável da habilidade de Kracauer em combinar crítica cultural com uma escrita rica em imagens e metáforas.

88 Ibidem, p. 313.

89 Ibidem, p. 315.

90 Ibidem, p. 316.

91 Idem.

92 Ibidem, p. 304.

93 Ibidem, p. 307.

Já em seu texto “Cinema 1928” [*Der heutige Film und sein Publikum*]⁹⁴, analisa toda uma produção – ainda que marcada por diferentes gêneros, que vai da ficção ao histórico, do documental ao experimental – cujas qualidades técnicas tinham por finalidade o culto da evasão e da irrealidade, em que proletários (ou de camadas médias proletarizadas) tornam-se bem-aventurados.

As telefonistas, as balconistas do comércio e as secretárias particulares podem ter esperança, sem necessitar recorrer a seus sindicatos profissionais, pois Lotte, uma simples manicure, não foi a única a ter seu dia de sorte, em Lotte teve o seu dia de sorte [*Lotte hat ihr Glück gemacht*], (...) Tem que ser bonita, com certeza. O reino do céu para onde estas pessoas escolhidas três vezes seguidas foram transportadas é a sociedade. (...) Certamente, Lotte, que se casou nessa sociedade, teve seu dia de sorte.⁹⁵

Segundo Kracauer, o que é repreensível nesses filmes não é o uso de clichês, porém, sua *mentalidade*⁹⁶, na qual os “filmes de ficção são *tentativas de fuga* das mais aventureiras”⁹⁷. Esse culto à evasão e à irrealidade se dá formalmente na tendência do cinema alemão de posicionar a câmera nos estúdios, percorrendo tempos e espaços distantes que são completamente irrelevantes para o momento. A realidade social é “volatizada, petrificada e desfigurada”⁹⁸, onde a superfície da tela é preenchida com imagens que falsificam a imagem do existente.⁹⁹ Dessa forma, o cinema renuncia a todo seu potencial crítico nessa fuga da realidade. Kracauer ressalta: “*A falta de substância é a característica decisiva do conjunto da produção cinematográfica alemã*”¹⁰⁰, ultrapassando, em muito, a da produção americana.¹⁰¹ O esvaziamento de conteúdo atinge inclusive grandes diretores (Lang, Grune, Murnau), cujas mãos são dissipadas no material e absorvidas nas engrenagens da produção.

94 Ibidem, pp. 327-342.

95 Ibidem, pp. 330-331.

96 Ibidem, p. 328.

97 Idem.

98 Idem.

99 Idem.

100 Ibidem, p. 341.

101 Lembrando que Kracauer – assim como os surrealistas – era um grande entusiasta da comédia-pastelão (*Groteske*) norte-americana. Gênero anárquico e cinematográfico por excelência, fazia uso da montagem para elaborar uma profusão de destruição e desordem através de movimentos, choques e *gags* que, aos olhos de Kracauer, seria uma reação à rígida disciplina e à mecanização imposta pela ordem econômica capitalista, expondo e avacalhando o estado de desagregação e muito distante do culto da evasão que ele apontava na produção alemã: “Temos que reconhecer: com os filmes pastelão, os americanos criaram uma forma que serve de contrapeso à sua realidade. Se, naquela realidade eles sujeitam o mundo a uma disciplina muitas vezes insuportável, o cinema, por sua vez, desmantela essa ordem auto-impositiva de modo bastante contundente”. KRACAUER, S. apud HANSEN, Miriam Batu. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade” in CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 418

Posteriormente, já em seu exílio parisiense, Kracauer redige uma série de artigos para a *Neue Züricher Zeitung*, dentre os quais se destaca “O cinema expressionista” [*Der expressionistische Film*]¹⁰², publicado em maio de 1939, poucos meses antes da invasão da Polônia pelo exército alemão. Nele, Kracauer analisa os filmes com inequívoca estética expressionista (marcantes no período até 1924), mas já dentro de um enfoque voltado para a perspectiva do culto da evasão – que caracteriza os ensaios citados a partir de 1926 – aproximando-o das formas, temáticas e tipologia do cinema expressionista. Para Kracauer, diretores como Fritz Lang, Murnau e Paul Leni, entre outros, dirigiram filmes seguindo a mesma orientação¹⁰³: “O que há de comum entre eles é que são encenados numa esfera inteiramente irreal e não deixam de lado qualquer possibilidade de produzir o horror”¹⁰⁴. Do mesmo modo, a predileção pelas lendas antigas e pelas figuras de fantasmas, vampiros, assassinos e loucos. Representações que expressam o medo e o horror. Afirma Kracauer:

Eles encarnam nos ossos o choque da guerra perdida, a guerra que se inflamou no interior, a inflação que arruinou a pequena e média burguesia e quanto mais insegura essa se torna mais se espalha o sentimento incurável de insegurança vital.¹⁰⁵

O mundo exterior, marcado pela miséria e inflação descontrolada resultante das humilhantes condições do Tratado de Versalhes, é um pesadelo coletivo que toma conta da população, e esta, ao invés de uma confrontação sóbria com a realidade social, se entrega à evasão como alternativa. Para Kracauer, a irrealidade dos filmes não é decorrente do uso da decoração expressionista, inspirada no teatro, mas é “conscientemente irreal”¹⁰⁶. A sensação de desamparo e insegurança e o temor de um futuro incerto, levaram a realidade a ser desfigurada em uma atmosfera de pesadelo. O medo do caos ampliou uma doença da alma que encontrou forma nas deformações tanto do cenário quanto dos gestos estilizados dos atores.

Em Kracauer, a questão do intérprete cinematográfico está contígua à sua defesa da autonomia dos meios expressivos do cinema, do mesmo modo a sua antipatia pela presença de elementos teatrais nos filmes. Por conseguinte, seu incômodo com os gestos expressionistas vindos do teatro, como vemos no artigo de 1939. Perspectiva e posicionamento que orienta já a sua crítica aos cineteatros: “O cinema conquistou seu reconhecimento independentemente do teatro: mas as direções dos mais importantes cineteatros aspiram novamente ao retorno ao teatro”¹⁰⁷. Esse fundamento estará presente também em *De Caligari a Hitler* e em *Theory of Film*. Neste último, Kracauer estabelece as distinções entre o intérprete teatral e o cinematográfico. No teatro, o ator se utiliza de recursos como maquiagem, gestos mais amplos e extensão da expressão vocal, de modo a predominar a caracterização da personagem em detrimento da personalidade do

102 KRACAUER, S. *Kleine Schriften zum Film*. 1932-1961 – Inka Mülder-Bach (Org.). Frankfurt aM: Suhrkamp, 2004. pp. 266-270 apud MACHADO, C.E.J., 2007, p. 199.

103 MACHADO, C.E.J. 2007, p. 196.

104 KRACAUER, Op. cit., 2004, p. 266 apud MACHADO, C.E.J., 2007, p. 200.

105 Idem.

106 KRACAUER, S. Op. cit., 2004, p. 269.

107 KRACAUER, S. Op. cit., 2009, p. 347.

intérprete: no cinema, a expressão necessita ser mínima e econômica, devido à ampliação oferecida pela inerência dos recursos próprios da linguagem cinematográfica, como o *close-up* e o primeiro plano: “(...) o ator de cinema deve atuar como se não o estivesse fazendo nada em absoluto, mas sim como se fosse uma pessoa real que é filmada pela câmera sem aviso prévio, Mais do que atuar, deve *ser* o personagem”¹⁰⁸. Daí também decorre sua crítica à utilização da decoração expressionista no cenário e na atuação, que não esconde nem disfarça sua matriz teatral. Lembrando que, no mesmo livro, no capítulo “O argumento teatral”, Kracauer faz uma crítica contundente a Eisenstein; se, nos anos 1920, era um ardoroso defensor de *O Encouraçado Potemkin* – que em sua expressividade cinematográfica inerente trazia o conteúdo de verdade mais incisivo de sua época, em comparação com a produção europeia e estadunidense – no livro crítica de forma igualmente intensa os últimos filmes de Eisenstein: *Alexandre Nevsky* (1938) e *Ivan, o Terrível* (1944)¹⁰⁹, devido ao uso de elementos teatrais. Curiosamente, *Ivan* trazia inegáveis traços expressionistas (na decoração e na fotografia, por exemplo), com nítida influência do segmento russo de *O Gabinete das Figuras de Cera* [*Das Wachsfigurenkabinett*], de Paul Leni. Um dos mais evidentes, a influência da caracterização do ator Conrad Veidt no primeiro filme sobre o trabalho de Nikolai Cherkasov, também estilizado para dar expressão intensa à paranoia sanguinária do Czar, em muitos *close-ups* emoldurados bem ao estilo dos filmes expressionistas.

Em *De Caligari a Hitler*, Kracauer se detém sobre os filmes da República de Weimar de maneira mais minuciosa, delineando o que chama de uma história psicológica do cinema alemão. Atenta-se à questão do Expressionismo em diversas passagens. Associa-o, primeiramente, ao termo *Aufbruch* (partida, surgimento, recomeço ou despertar), que expressava o estado de espírito e a atmosfera do período, marcados por esse clima de excitação intelectual que despontou através da Alemanha pós-Primeira Guerra. Clima de excitação que também contribui para o nascimento e desenvolvimento do cinema no país.

108 KRACAUER, S. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Traducción de Jorge Honero. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2001, p. 130. Entretanto, no final do capítulo “Observações sobre o ator”, Kracauer deixa transparecer uma admiração por atores camaleônicos, capazes de metamorfosear sua própria natureza. Destaca Paul Muni, Lon Chaney e Walter Huston, mas principalmente Charles Laughton e Werner Krauss, que impressionam Kracauer por darem a impressão de alterarem a própria altura em suas composições. Ibidem, p. 138.

109 “Os últimos filmes de Eisenstein, *Alexandre Nevsky* e *Ivan, o Terrível*, são obras cinematográficas originais, mas parecem se basear em inexistentes obras teatrais e óperas. Não é casual que pouco antes de sua morte Eisenstein dirigira *Die Walküre* de Wagner. Se antes havia se rebelado contra o teatro; ao final, voltou-se a ele”. KRACAUER, S. Op. cit., 2001, p. 274. Vale lembrar que o filme, rodado entre 1942 e 1944, foi dividido em duas partes. A primeira, que agradou a Stálin por apresentar uma visão heroica de Ivan como unificador da Rússia – interpretação na qual o tirano viu uma celebração de si mesmo –, foi lançada na URSS em dezembro de 1944. Já a segunda parte, em que um Ivan ensandecido manda matar quase todos que estão a sua volta, provocou a ira de Stálin, que não só o proibiu, como inviabilizou a produção da terceira parte tentada por Eisenstein. Só foi lançada em setembro de 1958 na URSS, depois da morte de Stálin e em meio ao chamado degelo de Krushev. Kracauer deve ter visto esta segunda parte pouco antes do lançamento de *Theory of Film*, já que ela foi lançada em novembro de 1959 nos EUA.

Todos os alemães estavam com um humor que pode ser definido pela palavra *Aufbruch*. No sentido pleno no qual foi usado na época, o termo significava “saída do mundo sombrio de ontem em direção a um amanhã construído com base em concepções revolucionárias”. Isto explica por que, como na Rússia, a arte expressionista se tornou popular na Alemanha durante o período. As pessoas de repente perceberam o significado da pintura de vanguarda e se viram refletidas em dramas visionários que anunciavam, para uma humanidade suicida, o evangelho de uma nova era de fraternidade.¹¹⁰

Ao mesmo tempo, o desenvolvimento do cinema na Alemanha ainda trazia os vestígios de um passado autoritário que permanecia influente no presente. A própria gênese do estúdio da UFA (Universum Film G.A.) – fundado em 1917 por uma associação de proeminentes financistas, industriais e armadores, tendo o *Reich* um terço de suas ações, o que “testemunha o caráter autoritário da Alemanha imperial”¹¹¹. Tinha por objetivos tanto elevar o nível da produção doméstica – que já não era suficiente – quanto “fazer propaganda da Alemanha de acordo com as diretrizes governamentais”¹¹². Para tanto, cercou-se dos produtores, melhores artistas e técnicos, tendo como meta um desenvolvimento artístico com vistas à exportação, numa época de duro boicote internacional à produção germânica, assim como marcado pela presença de filmes antigermânicos produzidos no exterior. De qualquer maneira, a renovação e o desenvolvimento do cinema alemão traziam apenas um ligeiro retoque em relação ao passado, visando mesmo a manutenção do “padrão conservador e nacionalista estabelecido pelo antigo regime”¹¹³ e deixando claro que a Alemanha sonhada pelo estúdio “não era, de modo algum, idêntica à Alemanha dos socialistas”¹¹⁴. Nesse contexto estabelecido, jovens escritores e pintores que retornavam do campo de batalha, procuraram entusiasticamente os estúdios, já que para eles o cinema figurava como o meio mais amplo de divulgação de ideias e de comunhão com o povo; logicamente, os interesses de produtores e executivos não permitiriam a ampliação de um projeto avesso a seus objetivos. Ainda assim, reconhece Kracauer que “esta efervescência do pós-guerra enriqueceu o cinema alemão com um conteúdo singular e uma linguagem própria”¹¹⁵.

Embora a personificação do tirano já estivesse presente em *Homunculus* (1916), de Otto Rippert, e a do autômato na primeira versão de *O Golem* [*Der Golem*] (1915), de Paul Wegener e Henrik Galeen, foi em *O Gabinete do Dr. Caligari* [*Das Cabinet des Dr. Caligari*] (1919) de Robert Wiene, que essas figuras adquiriram sua forma mais acabada e estilizada à maneira expressionista, nas caracterizações fantasmagóricas de Werner Krauss (Caligari) e de Conrad Veidt (Cesare). Se (de acordo com o roteiro original de Hans Janowicz e Carl Mayer) Caligari em seu uniforme de professor é o protótipo da autoridade que não vê limites em sua sede de poder e de autoridade, o sonâmbulo Cesare com sua malha preta colada ao seu físico esguio, representa o

110 KRACAUER, S. Op. Cit., 1988, p. 53.

111 Ibidem, p. 52.

112 Ibidem, p. 51.

113 Ibidem, p. 52.

114 Idem.

115 Ibidem, p. 54.

assassino sem vontade própria usado como mero instrumento da vontade de potência de Caligari; parece personificar e antever a banalidade do mal¹¹⁶ que seria futuramente desenvolvida por Hannah Arendt, o dever burocrata no cumprimento das ordens superiores. Contudo, ao se adotar a história moldura – em que toda a narrativa e configuração não passa da alucinação de um louco – todo potencial radical de crítica a toda forma de autoridade que advinha da proposta de Janowicz e Mayer, de acordo com a experiência da Primeira Guerra, se enfraquece. Pelo contrário, a história se torna uma representação da submissão, ao se saber que Caligari não passa da paranoia de um louco e se trata do diretor do hospício, apresentado como uma figura tranquila e benevolente.

Toda essa transformação do significado latente de *O Gabinete do Dr. Caligari* tem ligações profundas com alguns acontecimentos ocorridos pouco antes. Além da associação com a criação do estúdio da UFA, também está relacionada aos eventos que ocorreram no ano de sua produção. O 1919 foi um ano marcado pelo fracasso definitivo de uma revolução que parecia eminente.¹¹⁷ Os social-democratas se mostraram incapazes de remover as forças mais conservadoras da sociedade alemã, ao mesmo tempo que os setores revolucionários operários, liderados por Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht – assassinados por setores paramilitares de direita com total cumplicidade da social-democracia alemã – eram massacrados. Esses grupos paramilitares de direita, denominados *Freikorps*, tinham suas raízes nos *Junkers* (a aristocracia militar nos tempos de Bismarck) e, posteriormente, seus membros (marcados por setores militares ressentidos com a derrota na guerra, pelo lumpemproletariado e pelos chamados estratos médios) seriam decisivos para a formação das polícias hitleristas.

116 Em 1961 — enviada pela revista *The New Yorker* — a filósofa alemã radicada nos EUA acompanhou o julgamento do nazista Adolf Eichmann em Israel, acusado de genocídio e crimes contra a Humanidade durante a Segunda Guerra. Dois anos depois ela lançou um livro baseado em suas observações, *Eichmann em Jerusalém*, em que surge a expressão banalidade do mal. Segundo Arendt, o mal, quando atinge grupos sociais, tem forma política e ocorre onde encontra espaço institucional, que faz da violência algo banal e corriqueiro. Para Arendt, Alfred Eichmann não era antisemita por convicção, nem essencialmente malévolo. Apontado como um monstruoso carrasco nazi, responsável pela operação da chamada "solução final", a figura de Eichmann apresenta-se, diante de Arendt como um funcionário pronto a obedecer a qualquer voz imperativa, incapaz de refletir sobre os seus atos, preso a um senso de dever dentro da engrenagem burocrática. As conclusões da filósofa causam polêmica até hoje. Eichmann foi enforcado em 1962 em Tel Aviv. ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

117 Paulo Emilio Salles Gomes redigiu uma série de artigos sobre o cinema produzido na República de Weimar, publicados no suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, entre o final de 1958 e início de 1959. Tratavam-se de textos que preparavam uma mostra de cinema alemão, promovida pela Cinemateca Brasileira, na última semana de janeiro de 1959. Em um artigo publicado em 20 de dezembro de 1958 (pouco mais de dez anos após a publicação de *De Caligari a Hitler*), escreve que considera a tese de Kracauer cada vez menos convincente em seu imediatismo político. Em outro, de 24 de janeiro de 1959, reafirma o que considera mecanicista da interpretação de Kracauer, e reivindica a revolução estética do filme: “Seria pueril estabelecer uma ligação automática entre o truncamento da mensagem social de *O Gabinete do Dr. Caligari* e o da esperança revolucionária na Alemanha de 1919. Num caso como no de outro, porém, é possível observar que a força determinante foi o conformismo. É sabido que na vida social alemã o movimento de respeito por normas estabelecidas nada resolveu. Em *Caligari*, a concessão ao bom senso e suas consequências ideológicas não impediu que pela integração no cinema dos valores da vanguarda teatral e pictórica, a fita provocasse uma revolução estética”. SALES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de cinema do suplemento literário*. São Paulo: Paz e Terra, 1981, pp. 458-475.

Dessa forma, a alteração do roteiro original de *Caligari*, - marcado por um repúdio contundente à autoridade e pela denúncia da manipulação da juventude pelo alto comando militar protegido pela ciência – inverte seu conteúdo subversivo. Acaba deslegitimando os protestos dos jovens rebeldes, que se revelam – no filme – como os verdadeiros loucos. Curiosamente, o Expressionismo preso à história moldura parece condenar os próprios expressionistas, cujas violentas manifestações contra a autoridade estabelecida são fixadas como delírio e insanidade. Em contrapartida, *Caligari* se mostra como o psiquiatra de postura lúcida, apto para o tratamento da loucura juvenil. Portanto, a autoridade só é questionada na esfera da alucinação; no campo da realidade, é ela que triunfa. Nesse sentido, constata Kracauer: “No filme *Caligari*, o expressionismo no filme parece não ser nada mais que a tradução adequada de uma fantasia de um louco em termos pictóricos”.¹¹⁸ E continua,

Ao tornar o filme uma projeção externa de eventos psicológicos, a representação expressionista simbolizou – de maneira muito mais espantosa do que o recurso à estória moldura – o encolhimento geral para dentro de uma concha que ocorreu na Alemanha do pós-guerra.¹¹⁹

Esse encolhimento também encontrou expressão e significado em elementos formais próprios do Expressionismo dentro do filme. Por exemplo, a analogia que Kracauer faz entre as filmagens em estúdio – prática comum na Alemanha da época – e a atitude de recolhimento dos alemães; para o autor, a “fuga para dentro do estúdio era a fuga para dentro de uma concha”¹²⁰, que significava o abandono da realidade por parte dos alemães que procuravam abrigo na própria alma, o que implicava a negação dessa realidade dentro da tela de cinema. Do mesmo modo, direcionados para a alma e a interioridade, a arquitetura – que se colocava como um hieróglifo para expressar “a estrutura da alma em termos de espaço”¹²¹ – e, principalmente, a luz. Esta – certamente influenciada pela encenação de Max Reinhardt de *Der Bettler* [*O Mendigo*], na qual os cenários reais eram substituídos por imaginários, criados pelos efeitos de luz – tornou-se uma das principais particularidades do cinema alemão do período; em *Caligari*, um assassinato cometido pelo sonâmbulo Cesare é visto somente pelas sombras do algoz e da vítima projetadas na parede¹²². Para Rudolf Kurtz, “A luz deu alma aos filmes

118 KRACAUER, S., Op. cit., 1988, p. 86. Na mesma página, logo após a citação, Kracauer cita a opinião de um crítico, de quem não diz o nome: “Este foi o modo como muitos críticos alemães da época entenderam, e apreciaram, os cenários e os gestos. Um dos críticos afirmou com ignorância segura: ‘A ideia de transmitir as noções de cérebros doentes ... através de pinturas expressionistas é não apenas bem concebida, mas também bem realizada. Aqui este estilo tem direito de existir, prova de um resultado de sólida lógica’”. O que salta aos olhos na opinião do crítico é já uma aproximação com a recepção da arte expressionista pelos nazistas, quando foram condenadas como arte degenerada devido ao que consideravam um feitiço débil e doentio.

119 Ibidem, p. 87.

120 Ibidem, p. 91.

121 Idem.

122 Lembrando do filme *Sombras* (*Schatten*, 1923) dirigido pelo estadunidense radicado em Berlim, Artur Robinson e com a contribuição fundamental do cenógrafo Albin Grau. Nele, as sombras exercem um papel fundamental, pois a partir dela os equívocos ocorrem. No caso, o do marido ciumento (Fritz Kortner) que observa, por atrás das cortinas de uma porta envidraçada, as mãos que

expressionistas”¹²³; Kracauer, entretanto, vê nesses filmes a alma como sendo a “virtual fonte de luz”¹²⁴, e desse modo, estabelecia o caráter interiorizado da iluminação, que povoava com suas sombras exuberantes os elementos cenográficos, compondo o que denomina “cenário da alma”¹²⁵.

Assim, elementos formais conectam-se com a chamada alma alemã, que, para Kracauer, não era determinada por um caráter místico ou inatista, mas sim por um espírito historicamente delimitado. Após o desastre da Primeira Guerra Mundial, essa alma se vê desamparada. Perdida nas ruínas de um mundo após a queda – um mundo marcado pelo culto à figura autoritária e pela hierarquia dos protetores da ordem e do Estado, que já havia sido personificada na figura de Bismarck e dos *Junkers* e que também atravessou o longo período de dominação semifeudal do período Guilhermino. Portanto, um período que não conheceu novas estruturas democráticas dentro do modelo liberal, mas sim uma modernização conservadora, efetivada em termos de desenvolvimento industrial, porém mantendo velhas estruturas sociais de rígido caráter autoritário. Dessa forma, tendências autoritárias e de submissão ficaram entranhadas nos dispositivos internos da população alemã em um período de crise intensa. Essa tendência à introversão, segundo Kracauer, foi favorecida por vários fatores:

Esse encolher-se dentro de uma concha foi favorecido por várias circunstâncias. Primeiro, servia admiravelmente aos interesses da classe dominante alemã, cujas chances de sobrevivência dependiam da disposição das massas de esquecerem as razões de seus sofrimentos. Segundo, a classe média sempre gostou de ser tutelada, e agora que a liberdade política havia surgido, ela estava, tanto teórica quanto praticamente, despreparada para assumir responsabilidades. O choque que experimentou foi causado pelas transgressões à liberdade. Em terceiro lugar, ela entrou na arena no momento em que qualquer tentativa de salvar a abortada emancipação burguesa era capaz de precipitar uma solução socialista. E os social-democratas se aventurariam em experiências revolucionárias? Toda a situação parecia tão espinhosa que ninguém se sentia corajoso o suficiente para lutar por ela.¹²⁶

Como emblema desta questão, podemos observar que o período áureo do Expressionismo no cinema, que vai de *Caligari* até 1924, é abordado no livro de Kracauer *De Caligari a Hitler* nos capítulos 5 e 6, intitulados, respectivamente, “Caligari”

tocam a sombra de sua mulher (Ruth Weyher). Logo em seguida, um plano geral do quarto onde ela está nos mostra a realidade: a mulher, olha-se no espelho, enquanto, alguns passos atrás, se encontram seus admiradores que gesticulam. Mais tarde, o marido também imaginará surpreender o toque das mãos de sua esposa com as do amante; na verdade, elas se unem apenas pelo prolongamento das sombras. Sobre o filme, ler o artigo de Laura Cánepa. CÁNEPA, Laura. “Em torno das definições do expressionismo: o gênero fantástico em filmes da República de Weimar”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, p. 78-89, jul. 2010

123 KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p. 92.

124 Idem.

125 Idem.

126 Ibidem, p. 75.

e “Procissão de déspotas”.¹²⁷ É o período que Kracauer define assim: “Os filmes do período do pós-guerra de 1920 a 1924 são um *monologue intérieur* único. Eles revelam o que ocorria em camadas quase inacessíveis da mente alemã”¹²⁸. Nos filmes, Kracauer se detém sobre os dois tipos básicos presentes nos filmes do período: o tirano e autômato. Dessa forma, com *Caligari*, começa uma linhagem de filmes que serve como alegoria da submissão à autoridade. No já citado capítulo “Procissão de déspotas”¹²⁹, Kracauer também analisa filmes como *Nosferatu* (1921) de W.F. Murnau, *Dr. Mabuse – o Jogador* [*Dr. Mabuse, der Spieler*] (1922) de Fritz Lang e *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924) de Paul Leni, nesse enfoque teórico de aproximar o conteúdo dos filmes dentro dessa tendência latente de setores da população alemã. E, principalmente em *Nosferatu* e *Dr. Mabuse*, a presença do tirano pressupõe a do autômato que intermedeia suas ações; porém, nesses dois filmes, o autômato adquire a dimensão coletiva, na qual vários personagens são dominados pelos mecanismos de controle dos tiranos, processo que se intensificaria alguns anos depois em *Metrópolis*, com a revolta coletiva dos trabalhadores. Já *O Gabinete das figuras de cera* apresenta aquela tendência do período de localizar a ação em uma época distante para apresentar a prática de três espécies de tiranos (Harun Al-Rachid, Ivan, o Terrível e Jack, o Estripador) que, na verdade, são figuras de cera de uma feira de diversões que povoam os sonhos de um poeta faminto cujo trabalho é criar histórias sobre essas figuras. Mantêm-se a narrativa marco que caracteriza *Caligari* e a tensão entre tirania e o caos de uma feira de diversões, enquanto alegoria da tensão entre submissão e anarquia. Em todos esses filmes que têm como tema a tirania e a obediência cega, os personagens agem como autômatos. Ademais, os próprios tiranos agem como autômatos¹³⁰, como se submetessem a uma força irracional mais forte e vigorosa que os leva à violência ou à própria destruição: Caligari hesita antes de fazer do sonâmbulo Cesare o fantoche que leva a cabo seus impulsos assassinos, como na sequência em que a frase *Du musst Caligari werden* (você deve se tornar Caligari) aparece na tela como se estivesse martelando em sua mente; Nosferatu, por sua vez, sabe do risco de sucumbir aos encantos de uma mulher pura e perecer junto ao “esquecimento do canto do galo”, e mesmo assim adentra o quarto de Ellen e encontra o amor na madrugada e a morte ao amanhecer.

127 Ibidem, pp. 78-107.

128 Ibidem, p. 75.

129 Ibidem, pp. 96-107.

130 O autômato também é uma fundamental imagem do pensamento em Walter Benjamin, visto pelo filósofo numa variada gama de significações; também crucial é a aproximação feita por ele entre o Expressionismo e o *Trauerspiel*, traduzido como Drama Barroco por Sergio Paulo Rouanet, Drama Trágico por João Barrento e “luti-lúdico” por Haroldo de Campos. Do mesmo modo, destaca a questão da perda da experiência e da mudez dos soldados sobreviventes da Primeira Guerra Mundial. Cf. VALE, Luciano. “Benjamin e o Expressionismo: Barroco, alegoria e perda da experiência”. *Limiar*, v. 03, p. 91-119, 2016.

O trauma da Primeira Guerra¹³¹ e suas consequências catastróficas para os anos seguintes, alimentaram essas fantasias cinematográficas, cuja paisagem e fisionomia serviram como fuga do semblante mais cru da realidade e como invólucro dos desejos reprimidos da sociedade. Assim, trata-se de um movimento de recolhimento, que, para Kracauer, representou um desejo de amparo e abrigo próprio dos estratos médios da sociedade alemã – aturdida em seu desabrigo e em sua “falsa consciência” – e que se viu refletido na enorme quantidade de tiranos e autômatos presentes nas películas. Na verdade, o que ocorre no cinema da República de Weimar é um ponto de intersecção entre os traumas e choques da Primeira Guerra, com a interpretação de Kracauer como presságio da nova catástrofe que adentraria o território alemão e europeu. Se, até 1930, a fuga da morte e da revolução apontada em relação ao culto da evasão exercido pelos empregados dentro da indústria do entretenimento era causada pelas perdas da trincheira e por uma revolução que não se concretizou, agora era clara em consequências. A fuga da revolução foi bem-sucedida, com a contrarrevolução capitalizando para si a falta de teto ideológico, dos estratos médios e empregados. Em contrapartida, a fuga da morte resultou, irônica e tragicamente, num encontro com ela mesma, em dimensões calamitosas nunca vistas até então.

Por fim, o que acontece com o expressionismo é análogo ao que ocorreu com a distração. Se ambos, a princípio, de alguma maneira revelavam o verdadeiro estado de desagregação da modernidade, acabaram ocultando esse estado ao serem subsumidos à lógica da indústria cultural – especificamente aos interesses da UFA –, intimamente ligada à racionalidade técnica. Dessa forma, foram ao encontro do vazio e desabrigo de um público majoritariamente formado pelos estratos médios, cuja mente foi “sacudida por convulsões que perturbaram todo seu sistema emocional”¹³². Ao vedar a guinada para fora de uma saída revolucionária, a classe média alemã preferiu abdicar da autonomia individual, que imputaria a ela responsabilidades sociais às quais não estava preparada ou entusiasmada. Preferindo a tutela – característica de uma classe conformista que se formou em uma sociedade onde o autoritarismo possuía dimensões de culto e que não passou pelo estágio de uma democracia liberal burguesa –, adere à introversão como inação às turbulências da realidade.

Milhões de alemães, em particular os alemães da classe-média, parecem ter-se fechado em relação a um mundo moldado pela pressão Aliada, por violentas lutas internas e pela inflação. Eles agiam como se sob a influência de um terrível choque, que perturbava as relações normais entre sua existência exterior e interior. Na superfície, viviam como antes; psicologicamente, se retiraram para dentro de si mesmos.¹³³

131 Importante também lembrar da hipótese de Anton Kaes, segundo a qual os filmes alemães da década de 1920 – resgataram o choque da guerra e a derrota sem mostrar os campos de batalha. Kaes denomina esses filmes como “cinema pós-traumático”, fazendo um contraponto aos elementos “pré-fascistas” apontados na interpretação de Kracauer. KAES, Anton. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton UP, 2009

132 KRACAUER, S. Op. Cit., 1988, p. 75.

133 Ibidem, pp. 74-75.

Dessa forma, de acordo com a análise de Kracauer, esse movimento regressivo da maioria da população alemã tornou-a vulnerável às arengas hitleristas. O clima de pesadelo presente nas telas, saltou desta para a realidade crua, onde proliferaram Caligaris, Cesares, Mabuses, Ivans. A procissão de déspotas, saída de “sonhos personificados de mentes para as quais a liberdade significava um choque fatal”¹³⁴, transpôs os cenários artificiais dos estúdios e tomou de assalto as ruas. E o povo alemão, tal como uma procissão de sonâmbulos, tornou realidade todo um padrão ornamental já esboçado por Fritz Lang em *Os Nibelungos* e *Metropolis*, e que seria registrada por Leni Riefenstahl em *O Triunfo da Vontade* [*Triumph des Willens*].

Nesse sentido, vale atentarmos para o tema do ornamento.¹³⁵ Em *De Caligari a Hitler*, Kracauer retomaria o tema – já trabalhado em seu lendário artigo *O ornamento da massa* [*Das Ornament der Masse*]¹³⁶, publicado pelo *Frankfurter Zeitung* em junho de 1927 – e de seu uso negativo e regressivo em duas obras capitais de Fritz Lang, *Os Nibelungos*¹³⁷ e *Metrópolis*. O autor não esconde uma certa antipatia pelo cineasta, que expressava em seus filmes a predisposição da sociedade moderna para transformar a massa em ornamento, devido à aptidão de Lang pelo que Kracauer considerava ornamentação pomposa de sua *mise-en-scène*. Em *Os Nibelungos*, os ornamentos estão presentes nos cenários e nas disposições dos atores em cena de modo a intensificar a força inevitável do destino, sendo que alguns desses ornamentos – humanos,

134 Ibidem, p. 314.

135 Ibidem, pp. 114-115.

136 Vale lembrar o célebre parágrafo inicial do texto de Kracauer, uma espécie de mote para sua abordagem de diferentes fenômenos que o interessaram: “O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que nos juízos que ela faz de si mesma. Estes, enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época. Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente. Inversamente, ao seu conhecimento está ligada sua interpretação. O conteúdo fundamental de uma época e os impulsos desprezados se iluminam reciprocamente.” KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 94.

137 Para Kracauer, o ornamento em *Os Nibelungos* ainda era rico em significado. Já em relação a *Metrópolis*, “a decoração não apenas aparece como um fim em si mesmo, mas até desfigura alguns pontos do enredo”. Kracauer se incomoda, especificamente, com a configuração dos trabalhadores, reduzidos a meros elementos da preocupação exclusiva de Lang com a ornamentação. Essa preocupação tem seu ápice na sequência em que os trabalhadores tentam escapar da inundação da cidade subterrânea, onde Lang não se furta a padrões decorativos mesmo em cenas de pânico e desespero: “Um efeito incomparável cinematograficamente, esta sequência da inundação é, humanamente, um fracasso completo”. Desse modo, novamente o ornamental pulveriza o elemento humano e, no caso de Lang, adquire inegável apuro estético devido a seu virtuosismo enquanto cineasta. E, mais uma vez, – e com a falsa solução do coração mediando capital e trabalho – o caráter ornamental se mostra em estreita relação com a autoridade totalitária. Não é à toa que Goebbels e Hitler admiravam o filme; e Kracauer cita as próprias palavras de Fritz Lang, que conta que, após a subida de Hitler ao poder, Goebbels mandou buscá-lo: “... ele me disse que, muitos anos antes, ele e o Führer haviam visto meu filme *Metrópolis* numa pequena cidade, e que Hitler dissesse na época que queria que eu fizesse os filmes nazistas”. Como se sabe, Lang deixou a Alemanha em 1933, logo após a proibição de seu filme *O Testamento do Dr. Mabuse* [*Das Testament des Dr. Mabuse*]. KRACAUER, S., Op. Cit., 1988, pp. 175-176.

especificamente – “denotam do mesmo modo a onipotência da ditadura”¹³⁸, pois são formados basicamente por vassalos e escravos, organizados pela autoridade absoluta que se afirma nessa configuração ordenada. Dessa forma, o que ocorre “é o triunfo total do ornamento sobre o humano”¹³⁹ e que tem ligação com a própria feição das massas ordenadas que acompanhavam os discursos de Hitler, aproximação esta que pode ser verificada no filme de Leni Riefenstahl, *O Triunfo da Vontade*. O filme, sobre o Congresso do Partido Nacional-Socialista em Nuremberg em 1934, comprova que a formação de seus ornamentos de massa foi decisivamente influenciada por *Os Nibelungos*: “Os teatrais corneteiros de *Siegfried*, escadas pomposas e autoritários padrões humanos reaparecem, extremamente ampliados, no moderno filme histórico sobre Nuremberg”.

Tal como a solução do final de *Metropolis*: “As almas foram completamente manipuladas a fim de criar a impressão de que o coração mediava entre o cérebro e as mãos”¹⁴⁰. A *Aufbruch*, no sentido de um despertar, direcionou-se para o mito e para o sono da razão [*Vernunft*] e, em conjunto com a *ratio* cada vez mais ativa, produziu seus monstros. Nesse sentido, como veremos, confluem os resultados catastróficos antevistos por Kracauer com os pressentidos por Walter Benjamin, na atenção deste último aos avisos de incêndio percebidos nas inquietações do mesmo tempo-histórico. A autonomia do mito e da arte em relação com a história se entrecruza com a glorificação da técnica que levará à apoteose fascista da guerra.

Kracauer, em suas análises cáusticas sobre o Expressionismo no cinema, parece próximo da visão negativa de Lukács. Se o segundo via a *Weltanschauung* fascista nos autores que analisou, o primeiro enxerga uma premonição da ascensão nacional-socialista e de adesão por parte das massas. Benjamin, embora apresentasse afinidades entre o Barroco do século XVII e o Expressionismo, tinha suas reservas em relação aos expressionistas – como testemunhadas por Gershom Scholem – e, em suas *Das Passagen-Werk*, afirma, sem desenvolvimento: “[...] não se deve perder de vista as relações que Lukács estabeleceu entre o expressionismo e o fascismo”¹⁴¹, em que pese as concepções extremamente distintas dos dois filósofos em relação à obra de arte na modernidade. De autores que se debruçaram sobre o Expressionismo, R.S. Furness apresenta visão semelhante (“Mas dever-se-ia lembrar que o anseio por uma nova sociedade, um novo objetivo, um Novo Homem também se imbrica com o programa do Nacional-Socialismo”)¹⁴², enquanto Roger Cardinal enfatiza justamente o oposto, afirmando que o Expressionismo odiava o imperialismo e o capitalismo, odiava o

138 Ibidem, p. 114.

139 Ibidem, p. 115.

140 Ibidem, p. 314.

141 Machado esclarece: “O comentário de Benjamin é profundamente elucidativo, mas não deve ser mal interpretado. Sabemos, que na época ele elabora um conceito de obra de arte (não-aurático) inteiramente diverso do de Lukács. Prescindindo radicalmente de conceitos essenciais da interpretação lukácsiana da modernidade como o de ‘decadência’, Benjamin não desconsidera, entretanto, as relações que Lukács estabelece entre expressionismo e fascismo)...”. MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Op. cit., 1998, p. 16.

142 FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 101.

patriotismo e o sistema de classes, odiava gerais como odiava os pais”¹⁴³, sendo que “A ideologia nacional-socialista representa uma contradição de tal forma perfeita do Expressionismo, que é quase possível definir o último como a versão contrária do primeiro”¹⁴⁴.

Foi o Expressionismo a tendência estética e política que se opôs mais radicalmente ao nacionalismo, ao militarismo e ao racismo. Dessa forma, o Expressionismo alemão parece ser visto como a configuração estética do duplo (*Doppelgänger*), ao trazer em si uma ambiguidade carregada de tensões.¹⁴⁵ Nesse sentido, o trajeto de Kracauer – assemelhando-se à crítica da linha irracionalista da filosofia alemã, traçada por Lukács em *A Destruição da Razão*, que levaria ao nazismo – é apenas uma interpretação entre várias possíveis. O Expressionismo talvez seja o mais explosivo e ambivalente dos movimentos das vanguardas históricas e que já trazia, em sua defesa da subjetividade, o imperativo para diferentes estilos e concepções entre os vários artistas ligados ao movimento e à estética. O mesmo se pode dizer do já citado campo político, ao qual estavam ligados tanto artistas da esquerda quanto, em menor grau, conservadores (dentre estes, o pintor Emil Nolde e o poeta Gottfried Benn), e recebendo, na década de 1930, tanto a crítica de Lukács e do dogmatismo stalinista quanto o menosprezo nacional-socialista ao terem suas obras expostas na exposição arte degenerada [*Entartete Kunst*] em 1937, consideradas pelos nazistas signos tanto de insanidade mental quanto de bolchevismo cultural. Nem mesmo esse acontecimento histórico – classificado por Ernst Bloch como “um campo de concentração aberto ao público”¹⁴⁶ – foi suficiente para Lukács rever suas ideias.¹⁴⁷ Na verdade, a concepção de arte nazista estava muito mais próxima do classicismo, ainda que corrompido em um neoclássico medíocre e *Kitsch*, em que o resgate dos valores clássicos e do darwinismo social era amparado pelo ideal estético de regeneração da raça ariana; a perfeição era exaltada no culto ao corpo forte e sadio, bem como nas formas simétricas e organizadas do agrupamento das massas.

143 CARDINAL, R. P. *O Expressionismo*. Tradução: Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 108.

144 Idem,

145 “O fato de se poder interpretar o Expressionismo como uma antítese – e principal vítima do ponto de vista cultural – do nazismo, e também como seu precursor e parente, demonstra a complexidade e a projeção desse movimento, bem como sua posição relevante na história do espírito da Europa central. Por esse motivo, o Expressionismo reveste-se de duplo interesse para nós. Por um lado, ele constitui uma parte do grande movimento internacional do Modernismo, tanto na arte como na literatura; por outro lado, ele é um capítulo turbulento e decisivo na história funesta da Alemanha moderna.” SOCKEL, Walter H. apud FLEISCHER, Marion. ‘A Realidade precisa ser criada por nós’: Rumos da Prosa Expressionista Alemã” in GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva. (Coleção Stylus 11), 2002, p. 154

146 MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Op. cit., 1998, p. 118.

147 Em 1953, quase 20 anos depois da publicação de *Grandeza e Decadência do Expressionismo* e um ano antes da publicação de seu controverso *A Destruição da Razão* (onde defende a tese de que o fascismo alemão não teria existido sem o suporte teórico do irracionalismo que caracterizava a filosofia alemã, incluindo nesse trajeto Schelling, Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche), Lukács acrescentou uma breve nota a reedição de seu ensaio sobre o Expressionismo: “O fato de que os nacional-socialistas tenham condenado logo depois o expressionismo como ‘arte degenerada’ não muda nada da exatidão histórica da análise aqui exposta”. Idem.

Pode-se sustentar de modo mais categórico que o Expressionismo teve caráter idealista, voltado para uma mudança da subjetividade, que não soube se colocar em termos estratégicos para uma revolução material – especificamente a revolução proletária – quando houve a possibilidade para tal. Mas o caráter quase proto-hippie nas atitudes comunitárias dos membros do *Die Brücke*, por exemplo, sua teologia evangelizadora e pacifista durante e após a Primeira Guerra, bem como o impulso de exercer a Grande Recusa diante dos valores autoritários, de modo algum estão conectados a um ideário beligerante de aniquilamento e destruição dentro de uma lógica de superioridade racial de intuito extremamente genocida.

Kracauer, em sua análise dos filmes da República de Weimar, apresentou impressões que não podem ser negligenciadas. Já em 1925, provavelmente teve contato com a série de fotos de Heinrich Hoffman, fotógrafo oficial de Hitler, nas quais este gesticula da mesma forma desvairada que os tiranos retratados na tela, como Caligari e Mabuse.¹⁴⁸ Não esquecer o fato de que o advento do Expressionismo no cinema se deu de forma tardia, quando o movimento já demonstrava sinais de esgotamento, além de ser apropriado pelo grande capital da indústria cinematográfica, que não tinha interesse em seu aspecto revolucionário (ainda que no campo subjetivo e dos modos de vida), presente em outros campos. Nesse sentido, o caráter evasivo da estética, apontado por Lukács, convergia com a evasão que Kracauer identificava nos filmes alemães do período. Ainda assim, a tensão entre a estética e o mercado não deixou de ter caráter dúbio, como nota Rudolf Kurtz em 1926: “O Expressionismo no cinema será sempre, face à sua especificidade, uma conciliação (...). Mas, em que pese essa atenuação, sua força original ainda atua de forma suficientemente visível e revolucionária”¹⁴⁹. De qualquer forma, em meio à riqueza formal dos filmes e às suas contribuições para o desenvolvimento estético do cinema, a leitura de Kracauer é sagaz e penetrante. Ele privilegia de maneira mais enfática os aspectos sociológicos, do mesmo modo que, por exemplo, Lotte H. Eisner ressalta os aspectos formais, estéticos e culturais dos filmes do período; e, nesse sentido, parece negligenciar os aspectos sociais e políticos quando fala de mito, alma fáustica do nórdico, espírito germânico ou de um pensador como Oswald Spengler, cuja visão estava próxima do discurso reacionário da época. Em suma, os canônicos Kracauer e Eisner apresentam leituras extremamente válidas, mas nunca serão definitivas a ponto de encerrar questões ainda latentes sobre o Expressionismo no cinema.

Entretanto, o Expressionismo teve uma influência ampla e multifacetada que não pode ser reduzida à visão negativa de Kracauer. Ainda que sem o mesmo arrebatamento e sem necessariamente compartilhar a visão de mundo dos artistas das primeiras décadas do século XX, consideramos extenso o legado do expressionismo, principalmente no cinema (dos filmes de horror da Universal dos anos 1930 ao chamado *film-noir*, passando por Marcel Carné, Orson Welles, Nicholas Ray, Ingmar Bergman, Andrzej Wajda, Werner Herzog, Fassbinder, Ridley Scott e *Blade-Runner*, Tim Burton e *Batman*, entre outros). Se o Expressionismo expressa a melancolia da decomposição da unidade, presente nos vocabulários tanto de Kracauer quanto de Benjamin em termos como desagregação ou perda da experiência – e, no cinema alemão, fez-se arauto da

148 NAZÁRIO, Luiz. “O Expressionismo e o Nazismo” in GUINSBURG, Jacó (Org.). Op. cit. , p. 651

149 KURTZ, Rudolf apud NAGIB, Lucia. *Werner Herzog: o cinema como realidade* / Lucia Nagib. – São Paulo: Estação Liberdade, 1991, p. 216.

catástrofe –, também traz em si o potencial utópico¹⁵⁰, como tantas vezes apontou Ernst Bloch. Nesse sentido, surrealistas, beatniks, hippies, punks e demais manifestações políticas e contraculturais são desdobramentos dessa rebelião e desse brado utópico, que clama por sua materialização na realidade em meio ao redemoinho desesperador de uma sociedade que aniquila indivíduos, grupos, classes sociais e setores oprimidos em geral – mesmo que muitos desses movimentos tenham sido cooptados pelo capital ou se perdido na própria inabilidade de organização.

Nesse sentido, o Expressionismo – em seu caráter transformador e evangelizador – também foi uma forma de antecipação utópica que compreendeu e expôs os grilhões da vida reificada em violentos traços e vislumbrou o que poderia ser um paraíso terrestre baseado na fraternidade entre os seres. E sendo um dos principais atributos da sua intensa expressão o gesto, talvez haja a necessidade do resgate de um gesto expressionista de revolta dissociado de idealismos, recuperado junto com o antigo *Aufbruch*¹⁵¹ (que era definido pelo próprio Kracauer como “saída do mundo sombrio de ontem em direção ao um amanhã construído com base em concepções revolucionárias”¹⁵² e cuja intensidade anunciava “o evangelho de uma nova era de fraternidade”¹⁵³) e que, em simultâneo, busque “integrar a *Aufklärung* e a utopia messiânica em um projeto de liberação social e espiritual”¹⁵⁴, de modo a buscar restituir a humanidade em sua existência “significativa”. Por outro lado, se em seu tempo *Caligari* representou o mundo como sombra, terror e alucinação em meio aos escombros da Primeira Guerra e da tentativa fracassada de revolução, carregando a atmosfera de exasperação, desilusão e desesperança que se intensificou posteriormente na esfera da realidade, nos compete agora estarmos atentos e fortes com os novos monstros que se formam e com os novos mecanismos de autoritarismo e controle desenvolvidos, a fim de que possamos engendrar um rumo diferente daquele da Alemanha de entreguerras.

150 “(...) o Expressionismo queria alcançar o inalcançável, e, portanto, acabou apontando na direção de um horizonte de possibilidades que ainda está fora de nosso alcance. Nesse sentido era realmente utópico. Existe uma forma de apontar que é inútil, um gesto no vazio, um reflexo inanimado. E existe o gesto que encarna aquilo que Ernst Bloch chama de “o princípio da esperança”. É esse o gesto, ao mesmo tempo inútil e cheio de vigor, esse apelo a um tipo de ausência vibrante, que faz o Expressionismo, como uma exortação à nossa era atual”. CARDINAL, R. Op. cit., p. 110.

151 Semelhança com o termo *woke*, em que pese os problemas e ambiguidades deste último em relação à sua *Práxis* e mesmo à sua epistemologia.

152 KRACAUER, S. Op. cit., 1988, p. 53.

153 Idem.

154 TRAVERSO, E. Op. cit, p. 77.

Referências

- ADORNO, Theodor. “O curioso realista” in *Novos Estudos CEBRAP*. Tradução e notas de Laura Rivas Gagliardi e Vicente A. de Arruda Sampaio. São Paulo, n. 85, nov. 2009.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. (2ª versão). Tradução, apresentação e notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.
- _____. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*/ Walter Benjamin; tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense. 2012 – Obras Escolhidas (v.1).
- CÁNEPA, Laura. “Em torno das definições do expressionismo: o gênero fantástico em filmes da República de Weimar”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, jul. 2010.
- CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Tradução: Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Tradução: Lucia Nagib. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014 (1ª Edição), pp. 115-116.
- GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva. (Coleção Stylus 11), 2002.
- KAES, Anton. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton UP, 2009.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. *Los empleados: un aspecto de la alemania más reciente*. Tradução e notas de Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008.
- _____. *Estética sin Territorio*. Edición y traducción de Vicente Jarque. Colección de Arquitectura 51. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2006.

_____. *Kleine Schriften zum Film*. Band 6.3 1932-1961. Herausgegeben von Inka Mülder-Bach. Unter Mitarbeit von Mirjam Wenzel und Sabine Biebl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

_____. *Teoria del cine: la redención de la realidad física*. Traducción de Jorge Honero. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2001.

_____. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Tradução: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

KURTZ, Rudolf. *Expressionismus und Film*. Berlin 1926. Reeditado por: KIENING, Christian/BEIL, Ulrich. Zürich: Chronos, 2007.

LUKÁCS, Georg. “Grandeza y decadência del expressionismo”, in *Problemas del realismo*, México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1966. Trad. Carlos Gerhard, 1966.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. “A exterritorialidade como condição do apátrida transcendental: sobre Siegfried Kracauer e Georg Lukács”. *Significação*, São Paulo, n. 27, p.181-207, 2007.

_____. *Um capítulo sobre a Modernidade Estética: Debate Sobre o Expressionismo*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.

NAGIB, Lucia. *Werner Herzog: o cinema como realidade* / Lucia Nagib. – São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates; 254/ dirigida por J. Guinsburg).

SALES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de cinema do suplemento literário*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

SANTOS, Patrícia da Silva. *Siegfried Kracauer: sociologia e superfícies – Escritos até 1933*, tese de doutorado em Sociologia defendida na Universidade de São Paulo, 2014.

TRAVERSO, E. *Siegfried Kracauer: Itinerario de um intelectual nómada*. Traducción de Anna Montero Bosch. Valencia: Institucio Alfons el Magnanim, 1998.

TROTSKY, Leon. *Questões do modo de vida. A moral deles e a nossa*. Trad. Diego Siqueira, Daniel Oliveira. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2009.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 4ª edição- São Paulo, Paz e Terra, 2008.