

REALISMO E COMPOSIÇÃO
A CRÍTICA DE SIEGFRIED KRACAUER A *BERLIM*,
SINFONIA DA METRÓPOLE

REALISM AND COMPOSITION
SIEGFRIED KRACAUER'S CRITIQUE OF BERLIN,
SYMPHONY OF A GREAT CITY

Danielle Corpas*

RESUMO: Comparando passagens de diferentes épocas nas quais Siegfried Kracauer refere-se a *Berlim, sinfonia da metrópole* (W. Ruttmann, 1927), este artigo discute sua perspectiva para a crítica da representação realista no cinema.

Palavras-chave: Siegfried Kracauer, *Theory of film: the redemption of physical reality*, *Berlim, sinfonia da metrópole*.

ABSTRACT: Comparing texts from different periods in which Siegfried Kracauer mentions *Berlin, symphony of a great city* (W. Ruttmann, 1927), this article discusses his point of view on the critique of realistic representation.

Keywords: Siegfried Kracauer, *Theory of film: the redemption of physical reality*, *Berlin, symphony of a great city*.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Doutora em Teoria Literária, Professora de Teoria Literária na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: danielle.corpas@terra.com.br.

Entre as décadas de 1920 e 60, Siegfried Kracauer dedicou-se intensamente à reflexão sobre cinema. Primeiro, publicou centenas de críticas de jornal a filmes dos anos 20 e 30; depois, em 1947, saiu o estudo *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (levando em conta produções realizadas desde 1895 até a propaganda nazista); em 1960, quase vinte anos após o início de seu exílio nos Estados Unidos, foi a vez do tratado *Theory of film: the redemption of physical reality* (que começara a planejar ainda no final dos anos 1930, na França, onde se refugiou desde a noite do incêndio do Reichstag, em 1933, até 1941). Nascido em 1889, contemporâneo do primeiro cinema, Kracauer acompanhou desde cedo os rumos desse meio que ocupa posição privilegiada no conjunto heterogêneo de formas e fenômenos modernos que foi mote de seus escritos – um conjunto que inclui desde o romance policial até a vida cultural e cotidiana na Paris de Offenbach, desde narrativas de Kafka até relações de trabalho e modalidades de lazer da massa dos empregados em escritórios berlinenses que cresceu durante a República de Weimar. Em boa medida, a diversidade dos objetos e o modo como Kracauer os considera parecem justificados no parágrafo de abertura do crucial ensaio “O ornamento da massa” (1927), que pode ser lido como espécie de sumário de um programa crítico – nos termos de Leopoldo Waizbort, encontra-se aí “formulação concentrada” para o “complexo e multifacetado empreendimento” de um crítico cuja “clarividência” a respeito de certas tendências de seu tempo foi capaz de legar “um modelo de análise que permanece programa para nossa situação atual” (2009, p. 55).

O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre 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 seus impulsos desprezados se iluminam reciprocamente. (KRACAUER, 2009a, p. 91).

Na obra de Kracauer, críticas a filmes e reflexão sobre o meio cinematográfico encontram-se estreitamente vinculadas às “discretas manifestações de superfície” que ele procurou interpretar para compreender o lugar de sua época no processo histórico. O autor deixou explícito o nexos que se estabelece em seu pensamento entre cinema e visão da história na introdução de *History: the last things before the last*, livro que redigia quando morreu em 1966, publicado três anos depois. Aí evidencia que sua motivação para a discussão da historiografia surgiu das ideias trabalhadas em *Theory of film*, o que o levou a constatar que a dedicação tardia a questões historiográficas não se dissociava de seus interesses anteriores – em especial, do interesse pelos meios fotográficos, pela *camera-reality* (KRACAUER, 1994, p. 3-4)¹.

As considerações sobre o meio cinematográfico sistematizadas no tratado de 1960 podem parecer, a uma leitura que não leve em conta o conjunto da obra, radicalmente

¹ Na sequência do comentário aludido aqui, o autor remete às relações que estabeleceu entre historicismo e fotografia no ensaio “A fotografia” (1927), incluído em *O ornamento da massa*.

distintas da abordagem do cinema conciliada com crítica da sociedade que Kracauer realizava com pioneirismo em artigos para o *Frankfurter Zeitung* na década de 1920. Porém, ainda que sem o vigor da crítica estético-política desses escritos, certos postulados e juízos erigidos no livro finalizado na velhice armam-se justamente a partir da derivação daquelas reflexões e convicções. A proposta aqui é oferecer uma amostra de tais variações, com o cotejo de passagens (dos anos 1920, de *De Caligari a Hitler* e de *Theory of film*) nas quais Siegfried Kracauer refere-se a *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, um dos primeiros na leva de filmes-sinfonia que documentou com acentos vanguardistas o cotidiano em grandes cidades naquele fim de década.

Quatro vaias em três anos

No prefácio a *Die Angestellten* [Os empregados] – originalíssimo ensaio sobre o universo dos trabalhadores de escritórios e grandes lojas publicado em 1930 – Kracauer justifica a escolha de Berlim para a heterodoxa pesquisa de campo da qual se valeu, realizada entre final de abril e meados de julho de 1929 (ou seja, poucos meses antes da crise que convulsionou o mercado mundial e pôs fim à artificial estabilidade da economia alemã alimentada pela adesão ao Plano Dawes a partir de 1924): “Berlim, à diferença de todas as demais cidades e regiões alemãs, é o lugar em que a situação dos empregados se mostra de modo mais extremo. Só é possível alcançar a realidade a partir de seus extremos” (KRACAUER, 2008a, p. 105). Berlim figurava então no pensamento de Kracauer como pedra de toque para “o esclarecimento de insuficiências sociais e humanas” contemporâneas. Desde 1925 ele já vinha publicando pequenos artigos que flagravam detalhes do cotidiano em cidades como a atual capital alemã e Paris, posteriormente reunidos no volume *Strassen in Berlin und anderswo* [Ruas em Berlim e noutras partes] (1964). São textos que funcionam como “miniaturas urbanas”, compostos com verve literária, concentrados na superfície visível de fenômenos, objetos e figuras humanas muitas vezes banalíssimos. Neles, o ensaísta esquadrihava tendências e tensões da modernização acelerada em curso nas metrópoles europeias.

Atento a esse gênero de manifestações de superfície, o crítico encara o filme de Walter Ruttmann como uma tremenda decepção. Registrou seu descontentamento em artigos no *Frankfurter Zeitung* dos dias 17 de novembro de 1927 (“Wir schaffens”), 12 de outubro de 1928 (“Tonbildfilm. Zur Vorführung im Frankfurter Gloria-Palast”), 1º de dezembro de 1928 (“Der heutige Film und sein Publikum”, republicado sob o título “Cinema, 1928” em *O ornamento da massa*) e 19 de maio de 1929 (“Der Mann mit den Kinoapparat. Ein neuer russischer Film”).

Em “Wir schaffens”, crítica dedicada ao filme-sinfonia por ocasião das primeiras exhibições, logo depois de confessar sua decepção Kracauer reconhece que são notáveis as hábeis fusões, a perspectiva transversal, a técnica irrepreensível de fotografia, a imaginação plástica que orquestra detalhes inauditos da configuração urbana. Mas contesta: o que resulta de todo esse apuro não é uma representação à altura da complexidade daquela metrópole. Argumenta que um cronista, um observador que não pretendesse compor sinfonia, que não estivesse comprometido de antemão com um princípio formal organizador da dinâmica flagrada na cidade, talvez lhe fizesse mais jus. Menos interessada em “mostrar uma metrópole como ela realmente é” do que em realizar um filme-sinfonia, a equipe criadora, em sua

avaliação, falha na apresentação do objeto-título, dando a ver apenas uma concepção de Berlim previamente estabelecida pelas “ideias literárias” [*Literatensideen*] que comandam a composição. Assim, segundo o crítico, Berlim aparece no filme eminentemente como “a cidade em que a velocidade em si e o trabalho celebram suas orgias”. A montagem de cenas em frenesi associativo ou por contraposição resulta em “uma soma de imagens confusas, engendradas por cérebros de literatos [*Literatengehirne*]” que se entusiasma com “a proximidade sem sentido do esplendor e da miséria, da direita e da esquerda, porque o significado de sua metrópole imaginária consiste em absorver esses contrastes não resolvidos”. Não se alcança, assim, dar conta de uma Berlim que, “vista de dentro, possui certa estrutura que lhe confere solidez” (KRACAUER, s/d.)².

Um ano depois dessa crítica de primeira hora, o parágrafo de “Cinema, 1928” que comenta o filme de Ruttmann em meio ao panorama da cinematografia alemã mais recente reitera numa síntese as mesmas objeções:

Raramente experimentos artísticos têm levado o cinema a explorar novos territórios. [...] Como única tentativa importante, afastando-se da produção vulgar, é de mencionar o interessante filme-sinfonia *Berlin*, de Ruttmann. Uma obra sem ação propriamente que permite que a metrópole surja como resultado duma sequência de caminhos microscópicos individuais. Comunica a realidade de Berlim? É cego para a realidade como todo filme de ficção. A causa disto é política. Em vez de penetrar neste imenso objeto para obter uma compreensão autêntica de sua estrutura social, econômica e política, em vez de observá-lo de modo humanamente interessado ou mesmo de atracá-lo de um ponto de vista privilegiado para participar dele com decisão, Ruttmann libera milhões de detalhes desconectados que coexistem um ao lado do outro, inserindo no máximo transições engenhosas que são vazias de conteúdo. Em todo caso, o filme tem por base a ideia de que Berlim seja a cidade da velocidade e do trabalho – uma ideia formal, que, antes de tudo, não leva a nenhum conteúdo e talvez por isto intoxica o pequeno-burguês alemão tanto na sociedade como na literatura. Não há nada para ser visto nesta sinfonia, porque não mostra nem uma única conexão dotada de sentido. (KRACAUER, 2009c, p. 340).

O comentário termina com citação de um trecho de Pudovkin que repreende a “falta de ordenação interna” em filmes que assumem a montagem como “único centro organizador” – o que Kracauer identifica como “clara estocada contra Ruttmann”. Até nisso a passagem de 1928 reitera a crítica do ano anterior, que também toma o partido dos “grandes filmes russos”, elogiando a “significação humana” de que se revestem objetos e lugares tal como exibidos neles, à diferença da falta de sentido com que se alinham como “farrapos” em *Berlim*.

Em 1929, uma nova comparação com a vanguarda soviética (pela qual Kracauer nutria grande apreço naqueles anos) surge na crítica dedicada a *Um homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929). Desta vez, o filme de Ruttmann serve de contraponto para que o crítico assinale vantagem na montagem de Vertov. Enquanto no filme-sinfonia de seu conterrâneo as associações parecem-lhe “puramente formais”, sobre *Um homem com uma câmera*, afirma que, pela correlação entre “fragmentos de realidade”, a montagem lhes confere sentido;

² Há uma tradução francesa do artigo, com o título “On y va arriver” (KRACAUER, 2008b, p. 87-88).

enquanto Ruttmann os justapõe sem os esclarecer, Vertov os interpreta ao apresentá-los.³

Nas quatro primeiras considerações de Kracauer sobre *Berlim, sinfonia da metrópole* conjugam-se aspectos importantes de seu pensamento no final dos anos 1920.

Primeiro, a visada micrológica, o interesse, tributário da sociologia de Georg Simmel, por fenômenos aparentemente sem importância, miudezas da vida cotidiana – “detalhes que são qualquer coisa menos detalhes”, como diz Kracauer a respeito da aparência dos “homens míseros” que aguardam sessões do tribunal do trabalho em *Die Angestellten*⁴. Daí que considere ao menos interessante, em 1928, que no filme-sinfonia “a metrópole surja como resultado duma sequência de caminhos microscópicos individuais”.

Um segundo aspecto relevante é a valorização do ponto de vista de “observador modesto, honesto” (conforme a expressão da crítica de 1927) ou, nos termos de 1928, de uma observação que se faça “de modo humanamente interessado”. A isso se liga mais um traço digno de nota no posicionamento do crítico frankfurtiano: a rejeição da prevalência de qualquer “ideia formal” que de antemão imponha sentido à matéria em jogo (no caso do filme de Ruttmann, a ideia de que Berlim seja a cidade da velocidade e do trabalho, que comanda a montagem). Vale para essa objeção um comentário de Carlos Eduardo Jordão Machado a propósito do juízo de Kracauer sobre o romance-reportagem, em voga na Alemanha também na virada para a década de 1930: trata-se de uma posição sutil, nem de defesa da “abstratividade de conceitos que não dão conta da realidade, tampouco do registro do imediato da mera empiria, do factual” (MACHADO, 2013, p. 88). O que o crítico põe em xeque é o resultado da reunião de elementos de caráter documental na composição estética, e no centro da questão encontra-se a relação entre sujeito e objeto que se estabelece na fatura da obra. No caso de *Um homem com uma câmera*, a intervenção do cinegrafista-personagem é decisiva, é graças a sua mediação que se penetra na “superfície das coisas” e afloram “os confins obscuros da jornada organizada”. No entendimento de Kracauer, o cinegrafista “filma a si mesmo, pois, sem ele, o sujeito, a vida não seria para nós objeto: objeto e sujeito se pertencem, um ao outro” (KRACAUER, 2008c, p. 96-98). No caso de *Berlim*, em que as partes do objeto permanecem desconectadas (a não ser por meras contiguidades), não se chega a “penetrar neste imenso objeto para obter uma compreensão autêntica de sua estrutura social, econômica e política”.

Parece que o que Kracauer reclama ao filme de Ruttmann seria um equivalente estético da síntese crítica que ele mesmo efetuava ao abordar manifestações de superfície também flagradas no filme-sinfonia. Alguns dos temas privilegiados em *Berlim* coincidem com motes de ensaios seus publicados entre meados dos anos 1920 e início dos 30: competições esportivas (*Die Angestellten*), dança de salão sincopada (“A viagem e a dança”, 1925), atrações exibidas nos grandes cineteatros (“Culto da distração”, 1926).

Veja-se o quinto e último ato de *Berlim*, que alterna planos do tráfego de veículos e pedestres nas ruas (recorrentes em todo o filme) a cenas em locais de entretenimento na noite da metrópole. Em movimento incessante sucedem-se faróis e letreiros luminosos da cidade modernizada, público chegando aos cinemas e cineteatros, azáfama de artistas em

³ Cf. KRACAUER, 2008c, p. 96-98. Para Philippe Despoix, a empolgação de Kracauer com os efeitos heurísticos de experiências cinematográficas como a de Vertov (“Wertov interpretiert, indem er darstellt”) não é somente a de um crítico de cinema, mas também a de um escritor que, como no caso das “miniaturas urbanas”, procura fazer da *Darstellung* “a instância interpretativa dos fenômenos” (DESPOIX, 2001, p. 173).

⁴ “En su sobria apariencia se destacan con suma claridad detalles que son cualquier cosa menos detalles; pues caracterizan, en su conexión mutua, la vida económica que los produce” (KRACAUER, 2008a, p. 164).

preparativos para entrar em cena, musicistas tocando, trapezistas, um malabarista, um grupo de humoristas, mãos que aplaudem, pernas e braços sincronizados de dançarinas em espetáculo de revista, esportes no gelo, ciclistas, boxe, pés sacolejantes nos passos da dança de salão, burburinho na cervejaria popular e no refinado *night club*, mais dança de salão, jogos de azar etc. E o filme termina com explosões de fogos de artifício no céu noturno, às quais se segue a visão de uma torre de transmissão que se destaca sobre o fundo escuro, parecendo sinalizar, com sua luz também movente, que Berlim não para – nem o trabalho para: em meio às tantas modalidades de entretenimento, há nesse Ato V cenas que documentam a manutenção noturna nos trilhos do transporte coletivo. Uma sucessão ininterrupta de movimentos que vão se somando uns aos outros seguindo eixo temático (a rua, o espetáculo, o esporte, o jogo etc.) e/ou equivalência de ordem visual (alternância, rotação etc.). Mas sem que o conjunto resultante provoque necessariamente estranhamento em relação àquela ordem das coisas. Ainda que, em outros atos do filme, saliente-se problemas urbanos como o contraste entre riqueza e pobreza (o que ocorre em cortes que vão de passantes elegantes a catadores de lixo ou a crianças na miséria), segundo Kracauer, isso resta apenas como uma entre tantas oposições no fluxo dos quadros, é um dado como outro qualquer na documentação da realidade de Berlim – aquela “proximidade sem sentido do esplendor e da miséria” que o crítico assinala em “Wir schaffens”.

É justamente a figuração de um princípio estrutural ordenador da vida social que Kracauer procura evidenciar em ensaios como “O ornamento da massa” e “A viagem e a dança”, percorrendo sobre algumas das modalidades de entretenimento também enfocadas no último ato de *Berlim*. A título de exemplo, veja-se o que ele esclarece a propósito do caráter ornamental dos espetáculos de dança sincronizada, nos quais partes dos corpos da miríade de dançarinas funcionam como “os menores elementos constitutivos da composição” em que as próprias dançarinas subsumem:

A estrutura do ornamento da massa reflete aquela estrutura de toda a situação contemporânea. Visto que o princípio do *processo de produção capitalista* não se originou puramente da natureza, deve destruir os organismos naturais que representam um instrumento ou uma resistência. Comunidade popular e personalidade se dissolvem quando o que se exige é a calculabilidade; tão-somente como partícula da massa é que o indivíduo pode, sem atrito, escalar tabelas e servir máquinas. [...] O ornamento da massa é o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante. (KRACAUER, 2009a, p. 94-95).⁵

⁵ É importante lembrar que a alusão a valores como “comunidade popular” e “personalidade” não constitui índice de atitude nostálgica. Nesse, como em outros escritos da mesma época, Kracauer confronta setores da intelectualidade que se recusavam a admitir a transformação do sistema cultural burguês em curso na sociedade de massas: “Os intelectualmente privilegiados que, sem que o queiram de fato reconhecer, são um apêndice do sistema econômico dominante, ainda não perceberam o ornamento da massa como signo deste sistema. Eles negam este fenômeno para continuar a edificar-se nas exposições de arte que permaneceram intocadas pela realidade que está presente no modelo do estádio. A massa que adota espontaneamente este modelo é superior àqueles que o desprezam, quando ela reconhece de modo claro os fatos em estado bruto. [...] O processo da história consiste em atravessar o ornamento da massa e não consente voltar para trás” (KRACAUER, 2009a, p. 101-103). Talvez o maior desafio para o aproveitamento contemporâneo do modelo crítico que se pode inferir da obra de Kracauer consista em “atravessar o ornamento da massa” sem inverter os sinais, sem atribuir valor edificante a traços do ornamento, como muitas vezes ocorre na crítica cultural contemporânea.

É bem compreensível, a partir de passagens como essa, o desagrado do Kracauer de fins da década de 1920 com o filme de Ruttmann. Aí, no todo, se há um princípio geral a reger a cidade da velocidade e do trabalho, este parece *reafirmado* em uma continuidade irreversível, celebrada com o esplendor dos fogos de artifício e o sinal de progresso tecnológico onipresente transmitido pela luz da torre de metal que atravessa a noite em direção ao espectador no fim de *Berlim, sinfonia da metrópole*. Em outras palavras: aquilo que para Kracauer constitui questão candente aparece neutralizado ou naturalizado no filme pela lógica de relação formal, pela ordenação sinfônica dos fragmentos de experiência coletiva documentados.⁶

Isso nos conduz a mais um aspecto característico do modo como Kracauer aborda o cinema na virada para a década de 1930: a dimensão política de sua crítica, sinalizada já no título do primeiro texto sobre *Berlim*. O irônico título “Wir schaffens” (algo como “Vamos conseguir fazer”, “Vamos realizar”) reproduz uma máxima de Erich Ludendorff que, conforme esclarece Kracauer no artigo de 1927, serviria de “divisa” ao filme. Tem significado muito preciso em 1927 essa sugestão de alinhamento entre o projeto estético levado a cabo em *Berlim* e a visão do progresso nacional propagada no *slogan* de Ludendorff, general alemão potentado no final da Primeira Guerra, um dos militares que apoiou Hitler no Putsch de Munique em 1923, eleito para o parlamento no ano seguinte por uma coligação do Partido Nazista, derrotado nas eleições presidenciais de 1925. E essa alusão a Ludendorff torna-se ainda mais significativa *a posteriori*, ganha quase ares de prognóstico, se lembrarmos que Walter Ruttmann assina com Leni Riefenstahl e Eberhard Taubert o roteiro de *Triunfo da vontade* (1935), o filme emblemático da propaganda nazista.

Montagem rítmica, neutralidade ambígua

Em *De Caligari a Hitler*, o juízo sobre *Berlim* vem associado a algumas considerações sobre a produção do filme e a trajetória de seus realizadores. Além de Walter Ruttmann, cujo “senso de música ótica” necessário à execução de um filme-sinfonia já tinha se evidenciado em curta-metragens abstratos desde 1921, a equipe contou com o compositor Edmund Meisel, o cinegrafista Karl Freund e o roteirista Carl Mayer.

Sem deixar de lembrar elogiosamente a partitura de Meisel para *O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), Kracauer reitera posições sobre *Berlim* registradas nos textos dos anos 1920 ao avaliar negativamente o papel reservado à música que acompanha a projeção, concebida como trilha ao mesmo tempo independente e sincronizada à sinfonia visual. O crítico identifica aí um fator que reforçou a propensão a um formalismo problemático na edição de Ruttmann. Também quanto ao trabalho de Karl Freund reedita as avaliações anteriores, destacando as soluções técnicas do talentoso cinegrafista, como a hipersensibilização do filme para lidar com condições de iluminação adversas e a invenção de alternativas para esconder a câmera e assim captar o movimento espontâneo das pessoas. Para as filmagens de *Berlim*, Freund mobilizou a mesma criatividade técnica que Kracauer reconhece decisiva na sua atuação em *Varietades* (Ewald Dupont, 1925), marco do realismo

⁶ Rubens Machado Jr. relativiza essa avaliação de Kracauer, argumentando que no filme de Ruttmann não há apenas “encadeamento apoteótico e adaptação ao ritmo das engrenagens urbanas”. Segundo o crítico brasileiro, há elementos em *Berlim* (como a montagem da sequência protagonizada por uma mulher suicida) que podem ser interpretados como expressão de “substância alarmada”, de “um mal-estar presente na cultura alemã ao agourar desvarios da Grosstadt” (Cf. MACHADO JR., 2013).

cinematográfico alemão, no qual ângulos incomuns e movimentos incessantes de uma câmera inquisitiva convidam o espectador a penetrar na ação (Cf. KRACAUER, 1988, p. 214, 150).

Mas o que interessa aqui é sobretudo o comentário a respeito do afastamento de Carl Mayer da produção de *Berlim*, devido a divergências com relação a decisões do diretor Walter Ruttmann. À época da produção, o roteirista já contava com grande prestígio no meio cinematográfico alemão, graças ao sucesso de *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) e de *A última gargalhada* (F. W. Murnau, 1924), que encerrou a série dos “filmes de instinto” para os quais vinha colaborando desde 1921. É evidente no livro de Kracauer a admiração pelo trabalho de Mayer, desde o capítulo sobre *Dr. Caligari*, quando toma o partido dos idealizadores do filme (Mayer e o tcheco Hans Janowitz) contra a decisão, tomada por Wiene, de criar a estória-moldura – na qual, tendo por fim razão o psiquiatra, esvazia-se o “significado revolucionário” da estória original, que “expunha a loucura inerente à autoridade”. Depois, no capítulo “Caos mudo”, Kracauer enfatiza o “valor sintomático” dos “filmes de instinto” com roteiro de Mayer, como *Hintertreppe* (Leopold Jessner e Paul Leni, 1921), *Scherben* (Lupu Pick, 1921) e *Sylvester* (Lupu Pick, 1923) – todos ambientados no universo da baixa classe média, que aos olhos do crítico aparece nessas representações como “remanescente insignificante de uma sociedade desintegrada”. Tais roteiros, centrados na “onda de luxúria e de desordenados impulsos num mundo caótico”, revelam, segundo Kracauer, “a destruição e a autodestruição que eles necessariamente acarretam”, ao captar aspectos do estado de espírito geral da sociedade alemã naqueles anos, mais “notável e agressivo” na pequena burguesia: sensação de atordoamento e opressão, “profundos ressentimentos sociais e impulsos morais herdados que perderam qualquer função vital”, “instintiva relutância em tentar emancipar-se” – tópicos centrais em *De Caligari a Hitler* para a caracterização dos “dispositivos psicológicos” figurados na fatura de filmes que ajudariam a compreender a ascensão do nazismo. Por fim, Kracauer também elogia inovações cinematográficas peculiares aos “filmes de instinto” alcançadas a partir de sugestões contidas nos roteiros de Carl Mayer: a eliminação das legendas (que constituiriam indesejáveis interferências na continuidade pictórica), a descrição do mundo dos objetos (com o qual se enriqueceu o vocabulário visual do cinema, pavimentando-se o caminho da “verdadeira narração cinematográfica”) e a total mobilidade da câmera, fator que, associado aos outros dois outros, ao ligar os elementos “de modo que eles sejam forçados a explicar-se uns aos outros”, “intensifica a continuidade pictórica através da qual a vida instintiva se manifesta” (KRACAUER, 1988, p. 82-84, 117-20, 122-25).

Todo esse talento de roteirista disposto a dar a ver na tela problemas da sociedade alemã dos anos 1920 teria sido desvirtuado em *Berlim*, como em *O gabinete do Dr. Caligari*. E o autor de *De Caligari a Hitler* toma mais uma vez o partido de Mayer, valendo-se de suas declarações para levar adiante a crítica à lógica que comanda a edição de Ruttmann:

Quando Mayer criticou *Berlim* por sua “abordagem superficial”, provavelmente tinha em mente o método de edição de Ruttmann. Este método é responsável por uma “abordagem superficial” principalmente porque se baseia nas qualidades formais dos objetos, em vez de em seus significados. Ruttmann enfatiza puros padrões de movimento. [...] A edição também revela surpreendentes analogias entre movimentos ou formas. Pernas humanas andando na calçada são seguidas por patas de vacas; um homem adormecido num banco é associado a um elefante

adormecido. Nestes casos nos quais Ruttmann antecipa o desenvolvimento pictórico através de conteúdo específico, inclina-se a produzir contrastes sociais. Uma unidade do filme conecta uma cavalgada no Tiergarten a um grupo de mulheres batendo tapetes; outra justapõe crianças famintas na rua a opulentos pratos em um restaurante. Porém, esses contrastes não são protestos sociais, mas expedientes formais. Como analogias visuais, servem para construir o corte transversal, e sua função estrutural ofusca qualquer significado que possam conter. (KRACAUER, 1988, p. 215-216).

O Kracauer do pós-guerra permanece fiel às suas críticas dos anos 1920 nesse parágrafo, assim como na comparação com *Um homem com uma câmera* que vem logo a seguir, quando parte da constatação de que as intenções artísticas de Vertov e Ruttmann são similares (“surpreender a vida com a câmera cinematográfica”, organizar tomadas de acordo com movimentos rítmicos). No entanto, o que sublinha, mais uma vez, são diferenças entre as duas produções – uma vinculada a uma “realidade convulsionada por energias revolucionárias que penetram cada elemento”; outra focalizando “uma sociedade que conseguiu evitar a revolução”, “conglomerado sem substância de partidos e ideais”, “realidade sem forma, que parece ter sido abandonada por todas as energias vitais”. E encerra o juízo sobre *Berlim, sinfonia da metrópole* mantendo o tom de exigência estético-política, a solicitação de posicionamento crítico na composição estética.

Se Ruttmann tivesse sido inspirado pelas convicções revolucionárias de Vertov, teria evidenciado a anarquia inerente à vida de Berlim. Teria sido forçado a enfatizar o conteúdo em vez de o ritmo. Sua inclinação pela “montagem” rítmica tende a evitar qualquer comentário crítico sobre a realidade com a qual se defronta. [...] Eis porque Mayer chamou *Berlim* de “uma abordagem superficial”. Ele não fez objeção à edição formal como tal; o que condenou foi a atitude formal de Ruttmann para com uma realidade que pedia crítica, interpretação. [...]

A “montagem” rítmica de Ruttmann é sintomática de uma retirada das decisões básicas para dentro da neutralidade ambígua. [...]

Berlim inaugurou a moda do corte transversal, ou dos filmes de “montagem”. Eles podiam ser produzidos a baixo custo; e ofereciam uma gratificante oportunidade de mostrar muito e de revelar nada. (KRACAUER, 1988, p. 218-219).

A objeção estético-política de Kracauer à neutralidade ambígua da montagem rítmica em *Berlim* é reafirmada em outra passagem do livro de 1947, quando o filme é comparado aos curta-metragens *Vormittagsspuk* (1928), de Hans Richter (“um dos poucos artistas cinematográficos de esquerda realmente incorruptíveis”), e *Überfall* (1929), de Ernö Metzner (“um dos filmes alemães mais radicais, apesar de seu tema não-político”). A crítica aí incide sobre a afinidade de Ruttmann com a “neutralidade sem cor” do movimento Nova Objetividade. Kracauer entende a pretensa imparcialidade da *Neue Sachlichkeit* como projeto realista equivocado, aparentemente animado por otimismo socialista e, no fundo, enraizado em ilusão reformista, que atribuía ao progresso técnico “o poder de realizar mudanças que só podem ser obtidas através do esforço político organizado”. O projeto de objetividade artística

que traduz “uma mentalidade não inclinada a se comprometer com qualquer lado”, que se propõe a captar a realidade “não de modo a fazer com que os fatos gerem implicações, mas para afogar todas as implicações em um oceano de fatos” parece-lhe, em *De Caligari a Hitler*, índice de “estado de paralisia”, cinismo, resignação e desilusão. Disposições que o autor, a partir da interpretação dos filmes, afirma serem generalizadas na sociedade alemã do entreguerras, influentes para a ascensão do nazismo e formalizadas na montagem de *Berlim, sinfonia da metrópole* (KRACAUER, 1988, p. p. 225-227, 195-96).⁷

Redemption

Em três das cinco vezes nas quais *Berlim* é mencionado em *Theory of film: the redemption of physical reality*, a alusão é muito rápida, em meio a outros títulos que Kracauer elenca como exemplos de produções que ilustram peculiaridades do meio cinematográfico ou de gêneros específicos. Apenas em duas ocasiões aparecem resumidas, e em tom abrandado, aquelas objeções ao filme de Ruttmann apresentadas anteriormente. O comentário mais extenso ocupa dois parágrafos do capítulo 11, na sessão que aborda dois tipos de documentários considerados problemáticos – aqueles em que a “realidade física” fica em segundo plano em relação a princípios de composição (ênfase em relações formais) e aqueles que são orquestrados eminentemente em função de proposições conceituais ou convicções ideológicas (ênfase em “realidade mental”). *Berlim* aparece como paradigma do primeiro tipo desses “filmes indiferentes ao mundo visível” criticados na explanação teórica. Mais uma vez, Kracauer reconhece a qualidade fotográfica do filme-sinfonia para em seguida contestar o resultado das justaposições, contrastes e analogias ordenadas pelo ritmo, que a seu ver desviam a atenção do público da substância das imagens para fazê-lo absorver significações arquitetadas na dinâmica da montagem. Também não deixa de aludir *en passant* ao “medo de comprometer-se” com alguma crítica à realidade que condenara em Ruttmann no trecho de *De Caligari a Hitler* transcrito acima (KRACAUER, 1997, p. 206-207).

Também o capítulo 4 do tratado de 1960 insiste no caráter decorativo e um tanto óbvio dos contrastes e analogias que apresentam ocorrências cotidianas na metrópole alemã como fenômenos simultâneos. Segundo Kracauer, uma das cinco afinidades inerentes ao cinema é com a infinidade (“como se o meio fosse animado pelo desejo quimérico de estabelecer o *continuum* da existência física”). A simultaneidade, a impressão de que os fenômenos exibidos se oferecem à vista ao mesmo tempo, gera no espectador sensação de onipresença e constitui uma das alternativas para “cobrir vastas extensões da realidade física”. Porém, segundo o teórico, tal compreensão abrangente do mundo visível franqueada ao cinema, que parece pretendida por Ruttmann com o corte transversal, resulta em *Berlim* apenas em padrões distinguíveis de movimentos e formas (KRACAUER, 1997, p. 63-65).⁸

⁷ Cabe aqui uma ressalva: o trabalho de interpretação em *De Caligari a Hitler* é claramente orientado pela intenção de demonstrar a existência, na composição cinematográfica, de elementos que manifestam tendências sociais e psicológicas relacionadas à ascensão do nazismo nos filmes do período levado em conta. Em muitas passagens, esse argumento é defendido com superinterpretações determinadas pela tese central – são os pontos fracos do livro.

⁸ As “afinidades inerentes” ao meio cinematográfico que são tema do quarto capítulo de *Theory of film* definem perspectivas para o conhecimento que Kracauer valoriza no cinema e associa à noção de “redenção da realidade física”. Quatro dessas afinidades são compartilhadas com a fotografia e abordadas já no primeiro capítulo do livro (além da infinidade, o fortuito, o indeterminado e o não encenado [unstaged]). A quinta, peculiar ao cinema, é definida, de modo um tanto vago, como the flow of life ou “continuum da vida”, “o curso de situações materiais e acontecimentos, com tudo o que implicam em termos

Tanto no capítulo 4 quanto no 11, as observações sobre *Berlim* reverberam critérios anteriores de avaliação da produção cinematográfica, remodelados na cifra teórica que argumenta em prol da prevalência da inclinação realista sobre a formalista no tratamento do material captado pela câmera. Mas isso não significa que Kracauer, em *Theory of film*, seja orientado pela defesa de realismo estrito na representação cinematográfica, de realismo ingênuo ou especular, como acusaram alguns de seus críticos. Um sinal disso é o fato de que, no comentário mais detido sobre *Berlim*, a indiferença do filme de Ruttmann em relação ao mundo visível é demonstrada por meio de comparação com *Entr'acte* (1924), o curta dirigido por René Clair para ser exibido no intervalo entre os dois atos do balé vanguardista *Relâche*, concebido por Francis Picabia e Erik Satie.

Nessa e em outra passagem de *Theory of film*, *Entr'acte* é valorizado por sua disposição jocosa que “confirma, em vez de obstruir, o espírito do meio”. As associações tão livres, ao modo de sonho, pautadas por analogias, por contrastes, pela mera relação plástica (entre cigarros na vertical e colunas gregas, por exemplo), ou mesmo por nenhum princípio reconhecível – essas relações diversas e imprevisíveis entre as coisas distinguem-se dos encadeamentos operados no filme de Ruttmann. Ao documentário-sinfonia, Kracauer prefere a fantasia dadá-surrealista que, brincando, às vezes aleatoriamente, com objetos dissimilares, mantém preservada na tela sua “integridade”, o potencial de significação de cada objeto e de cada sucessão de tomadas. Isso porque, no filme de René Clair, não se sobrepõe à matéria visual “uma rede de relações ornamentais que tendem a substituir as coisas das quais derivam”, uma lógica generalizada. Kracauer prefere a montagem na qual a câmera sobe, como se fosse num só corpo, das pernas de bailarina com tutu ao *close* no rosto de um homem barbado – o que quebra qualquer expectativa alimentada com a recorrência das sequências de pernas de bailarina dançando em *Entr'acte* – ao tipo de montagem na qual se sucedem patas bovinas e pernas humanas em *Berlim* (para sugerir, obviamente, equivalência entre massa humana e rebanho). Em *Berlim*, a ênfase sistemática em similaridades ou em contrastes naturaliza, conforme segue o filme, determinados sentidos para as imagens que compõem o conjunto, acomodando o espectador a contemplá-las como evidências de uma lógica geral que traduziria a metrópole. Em *Entr'acte*, o descabimento e a imprevisibilidade das relações entre cenas, aliados à qualidade da filmagem e à composição dos quadros, concentram a atenção na peculiaridade de cada elemento. E nada acomoda, nem mesmo o ritmo cadenciado que impera na segunda parte do curta – o burlesco funeral que termina em *mágica à la Méliès* (KRACAUER, 1997, p. 182-183, 207).

Como se pode notar pela comparação entre *Berlim* e o nada naturalista *Entr'acte*, a posição de Kracauer em *Theory of film* não se reduz de modo algum a defesa de realismo simplista. Pleiteia, sim, que a qualidade estética de um filme é diretamente proporcional a sua fidelidade às possibilidades de *mimesis* peculiares ao meio cinematográfico (as “afinidades” mencionadas acima), e que tal fidelidade se realiza de maneira eficaz quando o engenho inventivo na composição se coloca a serviço da disposição de aguçar no espectador a possibilidade de enxergar aspectos nem sempre evidentes do mundo visível. Nos termos de *De Caligari a Hitler*: filmes “parecem preencher uma missão inata de desentocar minúcias” da matéria histórica, apresentando “hieróglifos visíveis da dinâmica despercebida das relações humanas” ao “gravar o mundo visível – não importa se a realidade vigente ou um universo

de emoções, valores e pensamentos” (p. 71). *Berlim* também é mencionado entre os filmes que, flagrando o cotidiano em grandes cidades, propõem-se a lidar com o “fluxo da vida” (ver p. 273).

imaginário” (KRACAUER, 1988, p. 23, 19). Nos termos do “Epílogo” de *Theory of film*:

O filme torna visível aquilo que não víamos – ou que talvez não pudéssemos mesmo ver – antes de seu advento. Efetivamente nos ajuda a descobrir o mundo material com suas correspondências psicofísicas. Literalmente, redimimos esse mundo de seu estado de inércia, de seu estado de virtual não existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. E somos livres para experimentá-lo porque somos fragmentados. O cinema pode ser definido como um meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que constituem o fluxo da vida material. (KRACAUER, 1997, p. 300).

Os juízos sobre filmes em *Theory of film* radicam-se nessa concepção de experiência do cinema na qual fruição e cognição convergem para “redenção da realidade física”. Se o cinema se oferece como *dreamland* (expressão decisiva no nexo que se estabelece entre o Epílogo e o capítulo 9, central, dedicado aos efeitos e gratificações que o filme proporciona ao espectador), na medida mesmo em que absorve o observador no fluxo das imagens em movimento, o meio cinematográfico guarda o potencial – e é nesse potencial que investe a reflexão de Kracauer – de abrir margem para uma percepção *desperta*. Para uma atenção à materialidade de cada objeto e de cada ocorrência que escapa à determinação de abstrações conceituais, voltando-se para a particularidade dos fenômenos, a serem decodificados um a um, como “hieróglifos visíveis”. A noção de “redenção” vincula-se, portanto, ao potencial de conhecimento do mundo objetivo que não se põe imediatamente ao alcance da compreensão, que tocamos “só com a ponta dos dedos” (KRACAUER, 1997, p. 294-297). Dagmar Barnouw tem razão quando explica que o termo *redemption*, no livro de 1960, traduz-se melhor pelo alemão *einlösen* (remir, resgatar, recuperar objetos empenhados ou erroneamente julgados inúteis) do que por *erlösen* (salvar, libertar, redimir), palavra de conotação religiosa importante no pensamento de Walter Benjamin (BARNOW, 1994, p. 54).

A primeira menção a *Berlim, sinfonia da metrópole* em *Theory of film* ocorre a propósito de uma constante da cinematografia dos anos 1920-30 em que se explicita esse sentido de resgate das coisas postas de lado pela percepção imediata do mundo objetivo. É na sessão que trata daquilo que normalmente não vemos e que o filme tem possibilidade de abarcar – o muito pequeno, o muito grande, o que é transitório e aquilo que fica encapsulado em “pontos cegos da mente”, sob o véu dos hábitos mentais. Esse é o caso do *refugo*, que Kracauer assinala como objeto atraente para a câmera, lembrando as grades de esgoto, sarjetas e detritos focados em várias tomadas de *Berlim*.

Já em *De Caligari a Hitler* esses elementos haviam sido destacados – inclusive com um dos três fotogramas do filme selecionados para o caderno de fotografias, que vem acompanhado da seguinte legenda: “Um primeiro plano do esgoto ilustra a aspereza da vida mecanizada” (ilustração 39 da edição brasileira). A recorrência de sarjetas, latas de lixo e restos de papel nas calçadas é interpretada em *De Caligari a Hitler* como fator que contribui para confirmar um dos resultados do princípio de associação formal que orienta a composição de Ruttmann: a inscrição dos seres humanos na esfera do inanimado. Em mais um trecho no qual critica a indiferença do diretor em relação à destrutividade do progresso capitalista,

Kracauer observa: “As pessoas em *Berlim* assumem o caráter do material nem mesmo polido. Material usado é jogado fora” (KRACAUER, 1988, p. 217).

Em *Theory of film*, a retomada do tema do refugio não dá ensejo a esse tipo de posicionamento que se refere diretamente à ordem socioeconômica, como ainda acontece no livro de 1947. Em compensação, um termo empregado à primeira vista aleatoriamente parece vincular o tratado, a um só tempo, ao ensaio “A fotografia” (1927), a *Die Angestellten* (1930) e a *History* (1969), unindo extremos da obra de Kracauer separados por cerca de quatro décadas. A breve passagem sobre *Berlim* em *Theory of film* que permite estabelecer esse nexo é aquela em que se afirma que, com sua “curiosidade inata” pelo que há de rebotalho desconsiderado no cotidiano, a câmera cinematográfica desempenha função de catador de lixo, trapeiro [*rag-picker*] (KRACAUER, 1997, p. 54). A imagem do trapeiro, que parece não ser imprescindível à argumentação em *Theory of film*, que parece meramente ilustrativa de uma característica do meio cinematográfico, vincula-se meandros importantes do pensamento de Kracauer, que se prolongam da década de 20 à de 60.

No caso do ensaio “A fotografia” (replicado em *O ornamento da massa*) não se delinea a figura do trapeiro, mas a relação que interessa indicar aqui se estabelece de modo indireto por conta da imagem do *resíduo*, que atravessa toda a segunda metade do texto, a partir da afirmação segundo a qual “a fotografia retém o resíduo do qual a história se despediu”. Os elementos depositados na imagem fotográfica são descritos como sedimentos de uma unidade desintegrada (a cena fotografada): “A repetição de velhas modinhas ou a leitura de cartas que foram escritas no passado evocam, como a imagem fotográfica, uma unidade que se desintegrou. Esta realidade fantasmal é *irredimível*”. Na fotografia, se refletem resíduos da realidade objetiva ou, como nomeia Kracauer, da natureza, pois a “medida humana” se desvanece conforme passa o tempo, conforme a poeira do tempo vai soterrando a história das vidas do passado, restando apenas a materialidade objetual das coisas visíveis na imagem, inclusive as pessoas. Daí que uma hipotética reunião de todas as fotografias seja entendida como “o *inventário geral* da natureza”; daí que a fotografia seja considerada análoga ao historicismo, que em seu afã de efetuar o “*inventário temporal*” dos acontecimentos, equivale ao “*inventário espacial*” que seria a totalidade das fotografias. O passo final do ensaio (parte 8) consiste na especificação da tarefa da fotografia: “mostrar o *fundamento natural* ainda não examinado”, “o mundo dos mortos em sua independência em relação aos homens”, a objetividade do “*envoltório natural*” em que vivemos. O arquivo ou *inventário geral* fotográfico “reúne, sob forma de cópias, os últimos elementos da natureza alienados da intenção” (KRACAUER, 2009b, p. 78-79). Essa postulação deriva para o que seria a tarefa do cinema (extensão daquela que cabe à foto), uma proposição que se coaduna perfeitamente aos princípios defendidos em *Theory of film*. Trata-se de conclusão bastante complexa, para esmiuçá-la seria necessária discussão acurada do ensaio, levando em conta a relação entre imagem fotográfica e imagem da memória, por exemplo – o que não caberia aqui. Mas a transcrição do trecho deve dar ideia da perspectiva crítica imanente à concepção de cinema sugerida rapidamente no ensaio de 1927 e retrabalhada no livro de 1960.

As imagens do conjunto natural, decomposto em seus elementos, são responsáveis pela livre disposição da consciência. A sua disposição original desapareceu, não se encontra mais na conexão espacial que se ligava a um original que a imagem da memória selecionou. Mas se os resíduos naturais não têm como

meta formar imagens da memória, a sua disposição presente na memória é necessariamente provisória. Caberia, portanto, à consciência demonstrar a *provisoriade* de todas as configurações dadas, senão até mesmo de despertar o pressentimento de ordem justa do existente natural. Nas obras de Franz Kafka, a consciência emancipada assume esta obrigação; ela destroça a realidade natural e contrapõe os fragmentos um ao outro, mudando-lhes a ordem. Nada pode tornar mais evidente a desordem dos resíduos refletidos na fotografia que suprimir toda relação habitual entre os elementos naturais. Agitar estes elementos é uma das possibilidades do cinema. Este a realiza lá onde associa partes e planos e dá vida a configurações estranhas. (KRACAUER, 2009b, p.79).

Acumulam-se aí nexos com *Theory of film*. 1) A aproximação entre cinema e a narrativa de princípios do século XX, neste caso representada por Kafka, é recurso argumentativo importante no tratado sobre cinema, onde o diálogo mais decisivo é com a obra de Proust. 2) A convicção de que são provisórias todas configurações, toda ordem das coisas com a qual lidamos, ressurge no tratado teórico sob forma de uma das afinidades que cinema e fotografia compartilham, aquela que diz respeito ao fortuito, passageiro, contingente, ao caráter acidental da realidade. Essa ênfase na instabilidade do que pode parecer definitivamente instaurado não deixa de funcionar como indicativo de possibilidade de transformação do estado das coisas. Não por acaso, “provisoriade” é uma noção central em *History*, que tem entre seus objetivos delimitar a peculiaridade da área da história, zona intermediária cujo “direito próprio” consiste na “percepção provisória das últimas coisas antes do último” (KRACAUER, 1994, p. 16). 3) A capacidade que tem o filme de “dar vida a configurações estranhas”, e o impacto disso sobre a consciência do espectador, é mais um tema que se mantém na teoria tardia de Kracauer. No tópico anterior àquele em que menciona *Berlim* como exemplo de composições que se voltam para o refugio, o assunto é outro tipo de objeto ao qual prestamos atenção com a mediação da câmera: “complexos não convencionais”. Por um lado, tais configurações podem assumir caráter ornamental, como na abertura de *O triunfo da vontade*; por outro lado, a câmera cinematográfica pode “desintegrar objetos familiares” de maneira a pôr em evidência relações entre seus elementos antes invisíveis (KRACAUER, 1997, p. 53-54).

Esse efeito de desintegração do familiar nos conduz de volta à imagem do resíduo.

No livro póstumo sobre historiografia, um dos motes principais é a “tradição das causas perdidas”, o empenho em resgatar do esquecimento mesmo o que parece mais banal e fugaz. Em função disso, num passo a propósito da história técnica, da dedicação ao registro pormenorizado de fatos, Kracauer evoca a figura do *coleccionador*. Miguel Vedda, associando essa passagem de *History* a *Theory of film*, esclarece que a comparação do historiador ao colecionador a rigor ecoa outra figura, a do trapeiro, aquela com que Benjamin se refere ao autor de *Die Angestellten*. O interesse de Kracauer por miudezas desconsideradas e sua esperança depositada na redenção da realidade física se relacionam com o desejo de uma “reintegração utópica do disperso”, similar ao de Walter Benjamin. Vedda nota que ambos agem como trapeiros que “percorrem uma realidade degradada, recolhendo os resíduos da história, com vistas a acender nela uma fagulha de esperança” (VEDDA, 2011, p. 151).

É verdade que o singular engajamento estético-político que emanava dos escritos de Kracauer entre a década de 1920 e o início da de 30 – aquilo que Benjamin elogiou como

empenho de “politização da própria classe”, “influência indireta” que seria “a única que hoje pode propor-se um autor revolucionário procedente da classe burguesa” (BENJAMIN, 2008, p. 100) –, isso parece completamente eclipsado no tratado sobre cinema. Mas tal disposição ainda tem alguma ressonância nas últimas obras de Kracauer, em posições como a discreta valorização do resíduo e da figura do trapeiro, que funcionam como imagens de resistência inscritas na concepção final de cinema e na visão da história que deriva dela. Uma resistência contemplativa, é verdade, melancólica, simbólica, um tanto vaga (dada a elisão da matéria histórica contemporânea nos livros de 1960 e de 1969), mas que ainda assim confere tom de densidade propositiva ao tratado aparentemente preocupado apenas em sistematizar o *modus operandi* do meio cinematográfico. Essas implicações e nexos da teoria de Siegfried Kracauer sobre o filme só se captam com atenção a filigranas da explanação, miudezas que podem passar despercebidas. É em detalhes desse gênero, disseminados ao longo de *Theory of film*, que se encontra a verve do crítico singularmente materialista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARNOUW, Dagmar. *Critical realism: History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- BENJAMIN, Walter. “Prólogo: Sobre la politización de los intelectuales”. In: Kracauer, Siegfried. *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*. Trad. M. Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008. p. 93-101.
- DESPOIX, Philippe. La “miniature urbaine” comme genre. Kracauer entre ethnographie urbaine et heuristique du cinéma”. In: DESPOIX, Philippe e PERIVOLAROPOULOU, Nia (org.). *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*. Paris: Ed. de la Maison des sciences de l’homme, 2001. p. 162-177.
- KRACAUER, Siegfried. O ornamento da massa. In: *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosacnaify, 2009a. p. 91-103.
- _____. A fotografia. In: *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosacnaify, 2009b. p. 63-80.
- _____. Cinema, 1928. In: *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosacnaify, 2009c. p. 327-342.
- _____. A viagem e a dança. In: *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosacnaify, 2009d. p. 81-89.
- _____. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- _____. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- _____. *Estética sin territorio*. Trad.: Vicente Jarque. Murcia: Fundación Caja Murcia, 2006.
- _____. *History: the last things before the last*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1994.
- _____. *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*. Trad. M. Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008a.
- _____. On y va arriver. In: *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*. Textes choisis et présentés par Ph. Despoix. Trad. S. Cornille. Paris: Éditions de la maison des sciences de l’homme; Les Presses de l’Université Laval, 2008b. p. 87-88.

_____. L’homme à la caméra. In: *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*. Textes choisis et présentés par Ph. Despoix. Trad. S. Cornille. Paris: Éditions de la maison des sciences de l’homme; Les Presses de l’Université Laval, 2008c. p. 96-97.

_____. Wir schaffens. Disponível em: <<http://www.filmportal.de/node/51535/material/764620>>. Acesso em 23 de julho de 2013.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A crítica de Siegfried Kracauer ao romance-reportagem – ou o “caso Brecht”. *Impulso*. v. 23, n. 57, p. 87-101, maio-set. 2013.

VEDDA, Miguel. “El completo ensamblaje de los más pequeños hechos”. Acerca de las reflexiones de Siegfried Kracauer y Walter Benjamin en torno a la fotografía. In: *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*. Buenos Aires: Gorla, 2011.

WAIZBORT, Leopoldo. O verdadeiro no mais próximo. *Novos estudos Cebrap*. nº 85, p. 47-81, nov. 2009.