

“REVENDO FILMES ANTIGOS” COM SIEGFRIED KRACAUER NA FORMAÇÃO DO CINEMA MODERNO

“REVIEWING OLD MOVIES” WITH SIEGFRIED KRACAUER IN THE FORMATION OF MODERN CINEMA

Rafael Morato Zanatto *
rafael_zanatto@hotmail.com

RESUMO: O presente artigo sustenta a hipótese que Siegfried Kracauer identifica em seus primeiros escritos sobre a história do cinema aspectos que estarão presentes na linguagem do cinema moderno. Analisando filmes de Pudovkin, Gance e Vigo na série *Revendo Filmes Antigos* (*Wiedersehen mit alten Filmen*, 1938-1940), Kracauer discute a persistência do simbolismo e atmosfera no auge e declínio do cinema silencioso, com a técnica da montagem; na primeira infância do sonoro, nos diálogos e na narração; e na síntese formal que alcança a partir da relação que estabelece com os personagens. Trata-se, em conjunto, de uma escrita da história pluridimensional, que interpreta os filmes antigos em relação ao passado, ao presente e ao futuro não apenas dos filmes, mas do próprio cinema e do historiador que a eles se dedica à época da formação do cinema moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema e Historiografia, Siegfried Kracauer, Linguagem Cinematográfica, Cinema Moderno.

ABSTRACT: This article supports the hypothesis that Siegfried Kracauer identifies in his early writings on the history of cinema aspects that will be present in the language of modern cinema. Analyzing films by Pudovkin, Gance and Vigo in the series *Reviewing Old Movies* (*Wiedersehen mit alten Filmen*, 1938-1940), Kracauer discusses the persistence of symbolism and atmosphere at the height and decline of silent cinema, with the montage technique; in the early childhood of the sound cinema, in dialogues and narration; and in the formal synthesis that it achieves from the relationship they establish with the characters. Together, it is a pluridimensional history writing, which interprets old films in relation to the past, the present and the future, not only of the films, but of the cinema itself and of the historian who dedicates himself to them at the time of the formation of modern cinema.

KEYWORDS: Cinema and Historiography, Siegfried Kracauer, Cinematic Language, Modern Cinema.

Introdução

A trajetória intelectual de Siegfried Kracauer se divide basicamente em duas fases: a primeira, como redator cultural do *Frankfurter Zeitung* (1921-1933) e a segunda, o exílio, iniciado quando deixa a Alemanha no dia 5 de abril de 1933 e fixa residência em Paris, pouco mais de um mês após o incêndio do Reichstag (27.02.1933) e da ascensão nazista ao poder (STALDER, 2003; SPÄTER, 2016). Nesse período, escreve artigos sobre cinema e arte para jornais e revistas francesas e suíças, além de redigir e publicar o livro *Jacques Offenbach e a Paris de sua época* (*Jacques Offenbach und Paris seiner Zeit*, 1937), biografia histórica e social da Paris do Segundo Império (1851-1870). Diante da invasão nazista (1940), Kracauer parte para Marselha, no sul do país, onde permanece até fevereiro de 1941, quando finalmente

* Doutorado em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

consegue partir para o exílio nos EUA, desembarcando em Nova Iorque nos últimos dias do mês de abril (SPÄTER, 2016, p. 406-408).

Após dois meses de sua chegada, Kracauer recebe uma bolsa de pesquisas do Instituto Rockefeller para desenvolver um estudo sobre propaganda totalitária e é alocado como assistente curatorial do Film Library, do Museum of Modern Art – MoMA, apoiado pela historiadora de cinema Iris Barry, o sociólogo alemão Hans Speier e John Marshal, diretor da seção de ciências humanas do Instituto Rockefeller (Idem, p. 414-415). No exílio nos EUA (1941-1966), Kracauer escreve artigos, desenvolve pesquisas de maior fôlego sobre propaganda de massa e publica o livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1947), obra histórica concebida a partir de suas memórias, de artigos publicados no *FZ* e das pesquisas em fontes fílmicas e não fílmicas conservadas pelo MoMA- NY.

Dividindo a obra de Kracauer nessas duas fases, pesquisas apontaram dissonâncias e consonâncias nas concepções do intelectual antes e depois do exílio. No livro *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e Theodor W. Adorno* (2012), Miriam Bratu Hansen detalha algumas dissonâncias entre as publicações à época do *FZ* e os trabalhos de maior fôlego publicados no exílio estadunidense, no qual nota o florescimento de um curioso americanismo em sua concepção cinematográfica, demarcada por sua capacidade de desintegração da realidade física acentuada em suas obras posteriores: *Teoria do Cinema: a redenção da realidade física (Theory of Film: The redemption of physical reality, 1960)* e *História: as últimas coisas antes das últimas (History: The Last Things Before the Last, 1969)*, editado postumamente por Paul Oskar Kristeller. Em relação as consonâncias de seu pensamento, o livro *Siegfried Kracauer: a obra jornalística no Frankfurter Zeitung-1921-1933 (Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der Franfurter Zeitung -1921-1933, 2003)*, de Helmut Stalder, apresenta a obra weimariana de Kracauer identificando a gênese de métodos de análise que mais tarde serão decisivos para o amadurecimento das teses publicadas no exílio (2003, p. 20).

Na apresentação da edição argentina de *História (Historia: las últimas cosas antes de las últimas)* (2010), Miguel Vedda concorda que os escritos ensaísticos e literários que Kracauer publicou quando jovem de fato possuem “profundas discrepâncias” com os trabalhos que escreve no exílio. Contudo, Vedda indica que talvez seja necessário pensarmos não apenas nas dissonâncias, mas também identificarmos o que persistiu entre duas práticas intelectuais

distintas: a primeira, de um redator do suplemento cultural do *FZ* “que captava seus objetos em movimento e comentava os acontecimentos do dia a dia”; a segunda, “de um estudioso dedicado às investigações de grande fôlego, que mantém uma maior distância a respeito da experiência imediata” (VEDDA, 2010, p. 13). Ou seja, investigar como esse distanciamento implica no desafio em lidar com o tempo, situá-los em relação ao passado, ao presente e ao futuro, num percurso que se inicia na crítica do *FZ* e que culmina em estudos históricos e teóricos sobre cinema (1947; 1960) e historiografia (1969).

História do cinema na formação do cinema moderno

Na introdução da edição brasileira do livro *O ornamento da massa* (2009), Hansen opera como Stalder (2003) e Vedda (2010) quando identifica nos trabalhos do *FZ* a gênese de conceitos que se cristalizam na maturidade, tomando as duas críticas que Kracauer escreveu sobre o lançamento do filme *A Rua* (1923), de Karl Grüne, como a certidão de “nascimento de sua teoria do cinema a partir do espírito de uma filosofia da história ou, mais precisamente, de uma teologia da história” (HANSEN, 2009, p. 11-13). Fixada a gênese do pensamento histórico de Kracauer, a coletânea *Siegfried Kracauer. Pensador da História (Siegfried Kracauer. Penseur de l'histoire, 2008)*, organizada por Philippe Despoix e Peter Schöttler, detém-se em maior medida no outro extremo de sua trajetória intelectual: a cristalização da concepção histórica de Kracauer em *História* (1969), apresentando sua atualidade em relação às transformações que a disciplina sofreu na França após o maio de 1968.

Em *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, Thomas Elsaesser interpreta a montagem literária do livro comparando-o ao efeito da fita de Möbius, um percurso sem início e sem fim, que aparenta ter dois lados, mas só tem um. O autor explica que Kracauer atinge esse efeito utilizando recursos formais e estilísticos para produzir “equivalências, inversões e reversões que não apenas facilitam como também exigem” que o leitor “construa alegorias de significado”, embora a significação política se apresente primeiro como expressão da atmosfera social do imediato pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945) (2000, p. 4). Jörg Später concorda que no livro, não existe fora ou dentro, acima ou abaixo, pois tudo e seu oposto se orienta para a ascensão de Hitler ao poder (1933) (2016, p. 455).

Nesse âmbito, Kracauer não elabora uma metodologia linear que encadeia os assuntos numa relação de causa e efeito, mas que busca no passado encontrar elementos

que, ao longo do tempo, preservaram sua atualidade, como acentua Machado examinando pontos de contato entre os livros *Teoria do Cinema* (1960) e *História* (1969), de Kracauer, às teses de Walter Benjamin *Sobre o conceito de história* (1940). Machado (2015) conclui que nas obras, a crítica à cronologia e à ideia de progresso atua na cristalização de sua concepção histórica: o conceito de atualização, que dialoga diretamente com a concepção de tempo histórico nietzschiana: o eterno retorno. Nessa perspectiva, D'Ambrosio acentua que Kracauer interpreta em *História* (1969) o tempo cronológico como o falseamento do tempo histórico, identificado não na progressão linear dos acontecimentos, mas na identificação de um sentido que é imanente às sequências, configurando um tempo particular que independe da cronologia (D'AMBROSIO, 2010).

Entre a gênese e a cristalização do conceito de história nas obras que Kracauer publica no exílio estadunidense, existe um momento intermediário: o exílio francês (1933-1941). Será nesse momento a primeira vez que Kracauer examina com distanciamento histórico objetos, critérios, teorias e perspectivas em razão de sua atualidade. Esse aspecto fica evidente na comparação que Machado realiza do livro *Jacques Offenbach* (1937) com a *Obra das Passagens*, de Walter Benjamin, ambas focadas na vida social da Paris do Segundo Império (1852-1870), “fenômeno originário da sociedade de massas, da indústria cultural, do entretenimento e, sobretudo, do nazi-fascismo”. Assim como Benjamin, Kracauer relaciona dialeticamente o passado com os acontecimentos do presente, entendendo-o como um “proto-fenômeno” em busca de sua síntese histórica (MACHADO, 2006).

Investigando o mesmo período da trajetória intelectual de Kracauer, Machado identifica no artigo *O cinema expressionista* (*Der expressionistische Film*, 02.05.1939), o quinto artigo da série *Revendo filmes antigos* (*Wiedersehen mit alten Filmen*), similaridades inegáveis com *De Caligari a Hitler* (1947). A partir dessa constatação, o autor interpreta a série como o momento em que o crítico se dedica pela primeira vez à história do cinema (MACHADO, 2007, p. 200). Publicada entre 1938 e 1940 no *Jornal Nacional* (*National Zeitung*) da Basileia, Suíça, a série *Revendo filmes antigos* é composta de sete artigos dedicados à história das principais nomes e tendências cinematográficas que haviam se destacado na década anterior e no início do sonoro: I-*Pudovkin* (13.09.1938), II-*Max Linder* (18.10.1938), III- *Mauritz Stiller e o cinema sueco* (*Mauritz Stiller und der Schwedenfilm*, 06.12.1938), IV- *Abel Gance e seu filme A roda* (*Abel Ganze: zu seinem Film La Roue*, 28.02.1939), V- *O cinema expressionista* (*Der*

expressionistische Film, 02.05.1939), VI- *O cinema Vamp (Der Vampfilm*, 25.07.1939) e VII- *Jean Vigo* (01.02.1940). Em conjunto, Kracauer analisa a história montando uma constelação de problemas que se referem diretamente à formação do cinema moderno, da vitalidade de forma e de conteúdo dos filmes antigos no cinema ao final dos anos 1930 e início da década de 1940.

Na série, os sete artigos não são dispostos cronologicamente, eles são interdependentes na superfície e interligados em sua imanência numa proposta de escrita da história do cinema de recorte transnacional. Nos artigos, filmes estadunidenses, franceses, suecos, russos, alemães e um italiano são dispostos em razão de gêneros, estilos, fisionomias nacionais e biográficas e interpretados à luz de sua linguagem, estilo e expressividade social no passado, no presente e no futuro do cinema. Defronte a pluralidade de temas, critérios e perspectivas que Kracauer lança mão nos artigos, um estudo de curto fôlego seria incapaz de dar relevo a sua primeira contribuição à história do cinema. Impõe-se um recorte, dividir os artigos preservando eventuais pontos de contato.

Um exame sumário da série sinaliza a existência de três conjuntos: o primeiro (I- *Pudovkin*, IV- *Abel Gance e seu filme A roda* e VII- *Jean Vigo*), alocado nas extremidades (I e VII) e no centro (IV) da série trata das formas que persistiram e que feneceram com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica e interpreta a vitalidade do conteúdo em relação à expressão de temas sociais – teses fundamentais para a narrativa transnacional e técnica de *Teoria do Cinema*. O segundo (II- *Max Linder* e VI- *O cinema Vamp*) demonstra a decadência e a vitalidade dos gêneros, dos temas e dos tipos num recorte transnacional, cujas discussões também serão retomadas em *Teoria do Cinema*. O terceiro conjunto (III- *Mauritz Stiller e o cinema sueco* e V- *O cinema expressionista*) apresenta a fisionomia dos cinemas nacionais e interpreta sua vitalidade em relação às suas respectivas tradições – tese fundamental para sua história nacional, psicológica e social, do cinema alemão. Nesse encadeamento (1-2-3-1-3-2-1), o primeiro conjunto (1-linguagem cinematográfica) é estruturante para o segundo (2- gênero, tema e tipo transnacional) e o terceiro (3- fisionomias nacionais).

Dos três conjuntos, analisarei no presente artigo apenas o primeiro, formado pelos cineastas Pudovkin, Gance e Vigo. Com esse recorte, pretendo sustentar a hipótese de que nesses artigos, Kracauer opera uma revisão histórica da linguagem dos filmes estudados para

transpor um abismo sentido, imaginado, inventado e tornado verossímil a partir do advento do som – teses que mais tarde serão cristalizadas pelo crítico de cinema André Bazin nos artigos *A evolução da linguagem cinematográfica* (1952; 2014) e *Por um cinema impuro – defesa da adaptação* (1952; 2014).

Nos textos, Bazin sustenta a importância em se estabelecer não apenas rupturas e oposições, mas continuidades entre o cinema mudo e o cinema falado, focando-se na análise de estilos e concepções cinematográficas situadas em três tendências: montagem, imagem e realidade. Bazin demonstra como não há em matéria de cinema lições essencialmente cinematográficas, formas puras que alocariam o cinema em pé de igualdade com as artes artesanais. Fenômeno da era industrial, o cinema é tomado como um rio que abriu violentamente seu leito entre as artes artesanais e a fotografia, e que jamais interrompeu essa apropriação expressiva, penetrando ao longo de seu curso por galerias invisíveis. Nessa periodização histórica, o declínio do cinema mudo, à época em seu apogeu, é interpretado como resultado da reorganização técnica e artística frente ao advento do som, um novo momento em que as lições teatrais e literárias recuperaram o espaço anteriormente reduzido. Desse modo, o sonoro apresenta certa instabilidade expressiva em seus primeiros anos, até que ao final da década de 1930, observa a estabilização das lições técnicas e artísticas do mudo e do falado (BAZIN, 2014) em um momento chave para a formação do cinema moderno.

É exatamente nesse período que Kracauer retoma a crítica de cinema (1936), publicando artigos sobre filmes franceses e estadunidenses de realizadores como Frank Capra, Jean Renoir, Marcel Carné, etc., mostrando-se um crítico ocupado com os desdobramentos artísticos do cinema nesse momento histórico decisivo. Não por acaso, ao chegar nos EUA, sua primeira crítica cinematográfica – *Um experimento estadunidense* (*An American Experiment*, 1941) – analisará o filme *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, notável por combinar a montagem do cinejornal *News on the March* à profundidade de campo e aos planos sequência num esforço de síntese entre a linguagem do mudo e do falado. Situado nesse epicentro, a série *Revendo Filmes Antigos* revela ainda como Kracauer toma a história tal qual Benjamin (1940), como um eterno retorno ao passado em contraposição à ideologia do progresso enquanto testemunha a formação do cinema moderno, comparando-a aos filmes antigos que assiste nas sessões promovidas pela Cinémathèque Française e em

cineclubes, franceses e suíços. Nesse contexto, a revisão histórica dos filmes de Pudovkin, Gance e Vigo frente aos desdobramentos do cinema moderno.

Pudovkin: montagem, massas e símbolos

No primeiro artigo da série, Kracauer analisa a atualidade da montagem, dos movimentos de massa e da simbologia praticada por Pudovkin em seus filmes. Para tanto, informa aos leitores os desafios enfrentados pelo crítico de cinema que se lança à operação histórica: ao assistir aos filmes antigos, o crítico realiza um *tour* pelo seu próprio passado revendo percepções cunhadas ao assisti-los pela primeira vez: “essa revisão geralmente produz resultados inesperados”, que “raramente são confirmações”, pois muitos eram os casos de filmes que haviam convencido críticos e espectadores quando lançados, mas com o afastar dos anos, se mostravam “pobres”. Por outro lado, filmes que passaram despercebidos, poderiam apresentar “qualidades extraordinárias”. Há nessa dupla confirmação uma sugestão importante: quanto mais nos afastamos “temporalmente de uma obra”, mais nos aproximamos do seu “verdadeiro conteúdo [*eigentlichen Gehalt*]” (KRACAUER, 2004, p. 226).

Adotando essas premissas, Kracauer afirma que o reencontro com Pudovkin o havia desapontado de modo semelhante quando nos distanciamos de algum amigo por uma década. Quando o reencontramos, percebemos que durante todo esse tempo ele não se “desenvolveu”, apenas “perseverou [*verharrt*] nas antigas posições”, de tal modo que “quase não temos nada a dizer um ao outro”. O que não significa que seus filmes fossem “pobres de cenas e elementos que preservaram plenamente sua força original [*ursprüngliche Kraft*]”, como a “montagem rápida” de *A Mãe* (1926), especificamente a cena em que a mãe tenta alcançar seu filho cercado de guardas nas escadarias do tribunal após ser condenado ao trabalho forçado: “em alguns segundos, farfalha uma torrente de sensações [*Sturzflut von Empfindungen aufrauscht*]”. Já *O fim de São Petersburgo* (1927), a montagem empregada na cena em que dois pobres camponeses chegam na “grande e poderosa” cidade é julgada como “uma obra mestra da arte narrativa cinematográfica [*filmischer Erzählungskunst*]”. Outras qualidades teriam se mantido “intactas [*unverbraucht*]”, como o “desenvolvimento [*Entfaltung*] da massa no espaço; a magnífica utilização de tipos do povo; a apresentação das faces que, sem o movimento dos lábios, falam puramente através de sua expressão”, plasmando “determinadas atitudes típicas com formas sempre válidas” que se contrapõe ao

gesto dos governantes, reduzidos ao mínimo. Kracauer é enfático ao afirmar que todas essas “conquistas permaneceram”, pouco importando que elas sejam de Eisenstein (Idem, p. 227).

Contudo, a “força original” da obra não fora completamente apreendida por Kracauer à época do lançamento dos filmes, quando os comentou no *FZ* nas críticas *A Mãe* (*Die Mutter*, 30.04.1927) e *O fim de São Petersburgo* (*Das Ende von St. Petersburg*, 30.03.1928). Nesses artigos, Kracauer já situa os filmes de Pudovkin em uma tendência que então se delineava no cinema soviético do período desde o lançamento do filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), considerado uma obra-prima. Comparado ao filme de Eisenstein, Kracauer lamenta que o programa cultural cinematográfico soviético tenha sido sucedido por um filme “tão ruim e cru” como *A Mãe*, com sua glorificação da economia rural. *O fim de São Petersburgo*, contudo, foi calorosamente interpretado pelo crítico como um épico dessa importante tendência que havia colocado a forma artística ao encontro dos sentimentos que realmente afetam os seres humanos. Nos artigos, apesar da maior valorização do conteúdo social e real dos filmes, aspectos formais aparecem elencados no resumo de algumas cenas que elucidam como Pudovkin, assim como Eisenstein, se apropria do espaço, rege o desenvolvimento da multidão e elabora a montagem de múltiplas cenas e detalhes que não perturbam a continuidade temporal do filme (KRACAUER, 2004a).

Ainda na década de 1920, Kracauer comenta a fisionomia da montagem de Pudovkin baseando-se no livro do cineasta *Direção e Roteiro no Cinema* (*Filmregie und Filmmanuskript*, 1928), lançado no mercado editorial alemão e que Kracauer havia comentado na resenha *Livros de Cinema: Bagier – Harms – Pudovkin* (*Bücher vom Film: Bagier – Harms – Pudowkin*), publicada na *Suplemento Literário* (*Literaturblatt*, 30.09.1928) do *FZ*. Na resenha, Kracauer situa o trabalho como uma tentativa do diretor em cristalizar alguns dos procedimentos de montagem executados nos filmes supracitados, obra de grande interesse tanto para diretores como para espectadores, pois comenta aspectos fundamentais do cinema, como o trabalho em equipe, o manuscrito, o significado do título, as funções do operador, as representações que o filme veicula e é claro, o foco do livro: uma definição precisa da montagem. Segundo Kracauer, Pudovkin define no livro os “conceitos básicos” da montagem como um “controle inevitável dos pensamentos do espectador pelo diretor”, pois importava salientar que um filme não era apenas filmado, mas montado a partir da seleção de inúmeros objetos filmados que o diretor fora obrigado a antever antes de começar o trabalho. Com isso, o diretor poderia

criar algo novo a partir de uma “realidade tridimensional” peculiar, temporal e espacialmente distinta do que havia sido captado pela câmera. Sendo assim, esse “desvio da realidade artificial alcançada pela montagem em relação ao original” poderia inclusive articular cenas que não existem na realidade (KRACAUER, 2004b, p. 120-121).

Mediante a leitura do livro e sua resenha, Kracauer ajusta sua percepção acerca da montagem em relação ao primeiro impacto que os filmes de Pudovkin haviam exercido sobre ele, em particular na composição temporal e espacial das cenas. Embora não desenvolva essa discussão na década de 1920, Kracauer retoma o problema comparando os filmes de Pudovkin à montagem d’*O encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein. Nesse novo momento (1938-1940), o agora historiador entende que os filmes de Pudovkin “perderam seu antigo peso”, tanto pela “sobrecarga teórica” quanto pela “falta de realidade” percebida quando examinados com distanciamento temporal. A comparação com Eisenstein se faz nesse novo momento não para situar os filmes de Pudovkin numa tendência então em curso na URSS, mas para destacar o fato de que Eisenstein havia sido melhor sucedido se limitando, “sem teorizar muito”, na “representação de uma realidade [*Darstellung einer Wirklichkeit*]” que parte dela mesma para alcançar a revolução (KRACAUER, 2004, p. 227). Ou seja, no texto de 1938, Kracauer confirma parcialmente o juízo que na década anterior havia sido colocado em marcha a partir da teoria de Pudovkin: a possibilidade aberta pela montagem de falsear a realidade.

Não por acaso, Kracauer afirma que nos filmes de Pudovkin, “quase nunca” somos conduzidos a um “contato direto com a ainda impenetrável realidade”, embora dela prescindia para “ilustrar suas descobertas teóricas”. Em seus filmes, a montagem “não é tanto um meio de aumentar a tensão dramática ou de descrever os eventos contemporâneos reais”, e sim um “meio de visualizar a ideia que ele faz desses eventos”, como quando em *A Mãe*, Pudovkin relaciona os coturnos dos soldados às colunas do edifício do tribunal (Idem, p. 227), associados em uma “semelhança causal” profunda entre as imagens e sua intenção de simbolizar pela analogia “o impiedoso poder czarista”. Contudo, a “forma fantástica” de Pudovkin é incomparavelmente menos rica que sua “fortuna analítica”, pois ao invés de “deduzir [*abzulesen*]” o “sentido dos acontecimentos da realidade”, reúne fragmentos dessa realidade em um “mosaico óptico” que ilustra o que o cineasta considera como o sentido dos acontecimentos. Kracauer vê nesse procedimento as razões para o envelhecimento dos

filmes: “quanto mais rapidamente” eles “se desgastam [*verschleiß*], mais limitados no tempo [*zeitgebundener*] são as intenções [*Einsichten*] teóricas em razão das quais eles surgem” (Idem, p. 228). Trata-se, com isso, de reconhecer não apenas o desgaste dos filmes, mas das ideias cinematográficas, elas também sujeitas à ação do tempo, situadas historicamente e igualmente passíveis de revisão.

Kracauer afirma que Pudovkin se ampara “profundamente em preconceitos intelectuais” que feneceram com o passar do tempo, especialmente seu modo de realçar um “mundo cruelmente desmembrado [*rücksichtslos zerstückelt*]” e dele montar um novo. Há nesse processo uma dupla deterioração, das obras e das perspectivas teóricas. “Cada glosa social, que talvez em seu tempo fossem apropriadas”, há muito tempo deixaram de ser, como sua “eterna natureza simbólica”, que àquela altura parecia “insuportável”. Em igual medida, sua “preferência dogmática da adesão das massas [*Massenhaften*]” pertencia à história e seu método de montagem, “a serviço de teoremas frequentemente questionáveis”, apresentava uma duplicidade incontornável: ao mesmo tempo, os elementos que haviam notabilizado o cineasta ao seu tempo eram eles mesmos os responsáveis pela aceleração do “processo de desintegração [*Zerstörungsprozess*] ao qual seus filmes estão sujeitos. A respiração lhes foi drenada; eles se tornaram documentos históricos” (Idem).

Apesar de algumas ideias já estarem em marcha na década de 1920, o comentário de Kracauer à obra de Pudovkin evidencia o impacto dos desdobramentos que o cinema havia sofrido na década de 1930, especialmente com o desenvolvimento de novas técnicas narrativas a partir do som e as transformações da linguagem cinematográfica. Duas décadas depois, em *Teoria do Cinema* (1960), Kracauer retoma o problema da montagem e dos símbolos na obra de Pudovkin discutindo-a mais uma vez em relação a de Eisenstein. Para ele, o “simbolismo” ao qual se abandonaram manifesta a inclinação dos diretores russos da época em implementar “elementos visuais” que simbolizassem a ideologia dominante. Não havia acaso algum no fato de que nos filmes de Eisenstein, os planos e as cenas simbólicas eram os elementos “que menos haviam resistido ao passar do tempo”, sobretudo diante do advento do som, quando a narração “excessiva” substituiu o antigo simbolismo das imagens, embora comente superficialmente que Eisenstein se “retratou” no livro *A forma do filme* “de seu sonho de um cinema intelectual”, sob o “impacto do ‘realismo social’” (1989, p. 264), ou mais precisamente, do Realismo Socialista que substituiu o formalismo em meados da década de

1930, baseando-se na “teatralização da vida social, na sacralização do poder, na mitificação da história” e “no próprio projeto de criação de um ‘novo ser humano’” soviético. Nesse novo contexto, marcado por perseguições, expurgos e assassinatos de opositores, a cultura soviética e a linguagem artística deveriam ser acessíveis às massas, tomada em oposição ao impopular formalismo, considerado nesse novo momento como a própria “degeneração da arte” (DOBRENKO, 2017).

Contudo, quando Kracauer constata o desgaste da linguagem cinematográfica dos filmes de Pudovkin no artigo homônimo (1938) e em *Teoria do Cinema* (1960), tem menos em mente a política cultural soviética do que o advento do som, no qual a retomada dos laços entre o cinema e o teatro diante do maior peso que o diálogo e a narração assumiram na forma fílmica é interpretada como contributo decisivo para a aceleração do desgaste da montagem simbólica de Pudovkin. Tudo indicava que ela aparente pertencia mais ao passado do que ao presente e ao futuro da linguagem cinematográfica.

A Roda (1923): passado, presente e futuro

Após rever o apogeu e o declínio da montagem simbólica de Pudovkin, Kracauer retoma a história do desenvolvimento da linguagem cinematográfica no artigo *IV. Abel Gance: sobre seu filme A Roda*. No artigo, o filme é analisado em sua capacidade de conciliar grande pluralidade de técnicas narrativas em sua linguagem, situadas entre o passado e o futuro do cinema à época de seu lançamento (1923). Para tanto, Kracauer interpreta o estilo de Gance associando-o ao ímpeto criativo dos realizadores do primeiro cinema: seus filmes “são o produto de um espírito indisciplinado que, como uma planta tropical, possui ramos em todas as direções; e sua sede de efeitos grandiosos desfigura sem cessar as melhores intenções”. Há no comentário uma crítica direta ao volume de tentativas técnicas que acabavam dispersando o cineasta das escolhas principais: “ao mesmo tempo que há ouro na lama do rio [*Flußschlamm*], há dejetos [*Unrat*]”. Os filmes de Gance possuem grande quantidade de “fórmulas novas e ousadas”: há “beleza, mau gosto, valor verdadeiro [*echter Gehalt*], inchaço vazio [*leerer Schwulst*], tudo indissolúvelmente entrelaçado” (KRACAUER, 2004, p. 257).

O comentário de Kracauer é cuidadoso quando sinaliza a dispersão entre fórmulas bem-sucedidas e fracassadas de *A Roda*, interpretadas à luz dos aspectos materiais e comerciais, como podemos atestar no comentário ao custo do filme (dois milhões e meio de francos) e o processo de edição que ele sofreu nas mãos dos produtores, transformando-o em

uma versão comercial de pouco mais de duas horas, reduzindo-o à metade¹. Apesar das imperfeições e da duração pouco comercial da iniciativa original, Kracauer afirma que o filme “ocupa historicamente” um “lugar excepcional”, justificado pelo fato de que ele “une, sem solução de continuidade, certos elementos que anunciam o futuro e outros que já pertencem ao passado”, esclarecendo “de onde vem a produção cinematográfica e para onde ela vai” (Idem). Quer dizer, dos elementos originários que persistem nas produções contemporâneas e que anunciam o futuro do cinema.

Nesse fragmento, nota-se a aproximação de Kracauer com a constatação histórica de Maurice Bardèche e Robert Brasillach no livro *Histoire du Cinema* (1935), lançado na França a propósito dos 40 anos do cinema. Comentando os melhores filmes que testemunharam nas décadas anteriores, os autores observaram que a revisão histórica frequentemente anunciava surpresas, quando poder-se-ia encontrar em filmes não muito comentados à época de seu lançamento lições artísticas que posteriormente se cristalizaram. Kracauer parece alocar Gance numa espécie de *intermezzo* entre passado e futuro fundado no ecletismo técnico e na inventividade do realizador para afastá-lo da hipótese que formula a propósito de Pudovkin: a desatualização formal sofrida ao advento do som.

Outra distinção em relação ao comentário sobre Pudovkin se dá na análise detida do enredo do filme, e não apenas no exame de cenas específicas alocadas para fundamentar uma tese geral. Kracauer mobiliza seu instrumental crítico no esboço que realiza do enredo e dos seus personagens: a história do mecânico Sísifo, que ama a filha adotiva Norma e rivaliza com seu filho Élie, a quem seu coração pertence. No desenrolar da intriga, Norma acaba concedendo sua mão ao engenheiro Hersan, situação da qual Gance retirará “consequências fatais”: Sísifo fica cego e Norma enlouquece após Élie despencar de um despenhadeiro em consequência de da luta que trava com Hersan (KRACAUER, 2004, p. 258).

Apesar de “sua inferioridade”, Kracauer afirma que a história teria o direito de passar simplesmente despercebida se seu ritmo teatral não se detivesse “da forma mais irritante na construção do filme”, representando uma “época desatualizada”, quando o teatro exercia profunda influência no cinema: os atores teatrais, ao invés de reduzirem a mímica nos planos

¹ Em 2019, o filme foi reconstituído e restaurado pela Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, iniciativa que revelou uma duração de 6 horas e 53 minutos e recuperou sua trilha sonora original. In: *La Roue de Abel Gance*, Arte.TV: <https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2019/10/01/la-roue-de-abel-gance/> Acesso: 02 set. 2020.

abertos, deles se servem para representar “acrobacias mímicas”. O público é forçado a assistir esse “jogo fisionômico” no qual os exageros podem ser corrigidos apenas pela distância que separa a cena dos espectadores. De todos os personagens, apenas o motorista, coadjuvante da história, era o melhor “do ponto de vista cinematográfico”, pois não tem a mesma oportunidade que os atores principais quando expressam seus sentimentos mais profundos “pausadamente, e pateticamente”, seus estados de espírito. Kracauer atribui a essa interpretação demasiado plástica a adesão de Gance a algumas tradições teatrais e pictóricas correntes na França, “contradizendo as exigências particulares do filme” (Idem).

Ao final do artigo, Kracauer retomará essa discussão a partir do exemplo de Chaplin que, em um de seus primeiros filmes, quando interpreta um assistente de um estúdio cinematográfico, ridiculariza o pretencioso pavoneio dos atores teatrais de um filme histórico. Segundo ele, enquanto Chaplin foi capaz de fazer tábula rasa dessa tradição, Gance impregna *A Roda* de uma “língua incompatível com o cinema”, mas que “anuncia, entretanto, o vocabulário completo de um filme mudo alcançando a maturidade” (Idem, p. 259).

Além da história mediana que poderia ter passado despercebida e a interpretação demasiado teatral, Kracauer adiciona em sua lista de detritos as imagens monumentais do filme, como a das atitudes de Norma, representada como uma Medeia, ou quando a silhueta do velho Sísifo, cego e prostrado diante da cruz fixada sobre a sepultura de seu filho Élie “destaca-se no céu como um sinal de alerta” (Idem). Kracauer parece fixar esse paralelo com a mitologia grega para apresentar Norma como uma mulher dividida por sentimentos contraditórios e cruéis que afluem da disputa amorosa entre o engenheiro e seu irmão adotivo. Ela lidará com a situação como uma mulher consumida pelas paixões, mas também independente e decidida, um arquétipo oposto ao da mulher ideal segundo a visão das sociedades patriarcais. No caso de Sísifo, é o próprio Gance que liga seu personagem à mitologia, compartilhando do destino do personagem da tragédia: sem filho, cego, abandonado pelos céus. O destino trágico dos personagens narrado por imagens monumentais revela, segundo Kracauer, a inclinação melodramática de Gance, bastante visível na cena em que a caldeira da locomotiva que havia sido destruída em um acidente na estrada de ferro é coberta por uma coroa de flores: “O horror desta tragédia humana desdobra-se em frente aos desertos glaciais nas altas montanhas [*Gletscherwüsten im Hochgebirge*]” (KRACAUER, 2004, p. 258). Apesar do apelo que essas cenas monumentais e

melodramáticas poderiam ter exercido sobre o público à época do lançamento, Kracauer interpreta o filme comparando-o ao cinema de sua época, atestando com maior distanciamento histórico que as cenas monumentais e melodramáticas haviam envelhecido, eram cômicas e algumas vezes insuportáveis.

Apesar da interpretação demasiado teatral dos atores, das cenas monumentais e da sobrecarga melodramática, Kracauer interpreta a escolha e o modo como Gance “explora magistralmente a paisagem” da estrada de ferro como um “achado de primeira ordem”, representando com técnicas exclusivamente cinematográficas seus trilhos, túneis, viadutos, nuvens de fumaça, placas de sinalização e locomotivas (Idem, p. 259). É essa a paisagem que circunda o pequeno jardim de Sísifo, que se expande diante da locomotiva e que se faz presente emoldurada pelas janelas da casa ininterruptamente, de dia e de noite. Segundo Kracauer, trata-se de uma “sedutora fuga de imagens onde a mais bela é a inesquecível entrada da estação ferroviária de Paris, obscurecida pela neblina” (KRACAUER, 2004, p. 258).

Analisando o papel dessa paisagem, Kracauer identifica nessas cenas uma vitalidade e uma “virtuosidade técnica” que o cinema como um todo ainda não havia ultrapassado àquela altura: “Inovador apenas como um Griffith fora em sua época, Gance controla com uma soberana liberdade toda a gama de possibilidades cinematográficas”. É no “domínio da montagem” que Gance manifesta sua capacidade inventiva, variando os diafragmas, mudando continuamente o “ritmo das distâncias, dos ângulos de visão e da iluminação” para exprimir com sucesso o que deseja. Resta aos espectadores a admiração, impressionados com a habilidade com a qual combina as imagens “verticais e horizontais da saída dos trens”, as variações do manômetro e as expressões faciais para vivificar o percurso do trem que aumenta sua velocidade minuto a minuto (Idem).

Posteriormente, em *Teoria do Cinema* (1960), Kracauer confirmaria esses juízos reafirmando que a escolha do ambiente dos trabalhadores ferroviários para contar sua história havia compensado o “tosco sentimentalismo” do filme (1989, 231). No livro, Kracauer pontua que a “aversão” da vanguarda francesa pela narração beneficiou a “tendência realista” substituindo os “argumentos inventados” por “diluídas intrigas” que mais se pareciam com “episódios da vida real” frequentemente retratados em “primeiros planos, os panoramas filmados, os ângulos inusitados da câmera, o corte rápido, o *ralenti*, as distorções, a fotografia difusa, os filtros”, etc. Valendo-se dessas técnicas, a vanguarda francesa (Abel Gance, Jean

Epstein, Marcel L'Herbier, etc.) tirou o “máximo proveito da realidade física” com suas “descrições pictóricas que destacavam aspectos da natureza que de outro modo ficariam ocultos” (KRACAUER, 1989, p. 230- 231).

Assim como Benjamin (1940), Kracauer opõe-se à cronologia, à teleologia e ao mito do progresso para fundar na interpretação histórica do filme de Gance uma concepção de tempo pluridimensional: 1- passado: a teatralidade tradicional do filme de arte (1908); 2- presente: o momento em que o filme foi produzido e lançado (1923); 3- futuro: a confirmação de aspectos formais que anunciam a maturidade do cinema mudo (1927-1928). A análise histórica do filme nessas três dimensões temporais engloba ainda passado, presente e futuro do historiador: 1- passado: ele escreve sobre um filme comentado quando crítico de cinema; 2- presente: julga forma e conteúdo em relação ao cinema contemporâneo; 3- futuro: antevê aspectos que serão decisivos para a formação do cinema moderno. Trata-se de uma concepção de tempo histórico que articula passado, presente e futuro numa narrativa não linear, mais ocupada em remontar um mosaico de detritos e deles tirar consequências proveitosas para o desenvolvimento do futuro do cinema. Tanto daqueles que haviam mantido sua vitalidade quanto dos que pereceram em relação ao presente, mas que num futuro poderiam afluir dos destroços.

Investigando a história do cinema em busca de lições artísticas ainda atuais, Kracauer aloca a obra de Jean Vigo como uma síntese possível entre o passado, o presente e o futuro do cinema: os filmes de Vigo atualizam o simbolismo e a atmosfera outrora presente na montagem dos silenciosos e nos diálogos e narração dos sonoros situando a carga simbólica na relação que se estabelece entre o personagem e o mundo que o cerca. Para tanto, Kracauer parece formar um mosaico de recursos narrativos que elucidam o desenvolvimento histórico da linguagem cinematográfica, separando o que persistiu do que pereceu para interpretar suas transformações na transição do mudo para o falado.

Atualidade de Jean Vigo

No comentário que tece aos filmes silenciosos (*Taris* [1931] e *A Propósito de Nice* [1930]) e sonoros (*Zero em Comportamento* [1933] e *Atalante* [1934]) no artigo *Jean Vigo* (01.02.1940), o sétimo e último artigo da série *Reverendo Filmes Antigos*, Kracauer assentará a última pedra de seu panteão em um terreno ainda não acomodado, como enfatiza no comentário introdutório a respeito da morte prematura do cineasta, em 1934, seis anos antes

da publicação do artigo. Dos quatro filmes que compõe a filmografia de Vigo, Kracauer desconhecia *Táris* e *A propósito de Nice* estava inacessível. É bastante provável que o curta-metragem *Zero em Comportamento* foi assistido nas sessões da Cinémathèque Française e é certa que *Atalante*, o único longa-metragem de Vigo, foi assistido na Erste Internationale Filmwoche [Primeira Semana Internacional de Filmes], realizada pelo cineclubes Le Bon Film em junho de 1939 na Basileia, Suíça.

No evento, que contou com a palestra de Jean Renoir intitulada *Filme e Público*, Kracauer afirma que os participantes alocaram o nome de Vigo no panteão dos maiores realizadores franceses, como o de René Clair e de outros expoentes da vanguarda – influências nítidas em *Zero em Comportamento*. Para Kracauer, além de René Clair, aquele dos grandes filmes sobre Paris, como *Sous les toits de Paris* (1930) e *Quatorze juillet* (1934), Vigo era “o único que soube descobrir e conquistar os domínios pertencentes exclusivamente ao cinema” (2004, p. 299).

Mas o que seriam esses domínios? No artigo *Comentários sobre o cinema francês* (*Bemerkungen zum Französischen Film*, 15.08.1939), publicado dois meses após assistir *Atalante* no *Jornal Nacional* da Basileia, Kracauer comenta a produção cinematográfica francesa da década de 1930 e conclui que o peso e a presença da antiga tradição teatral na linguagem de muitos filmes franceses poderiam ser identificados no desenvolvimento do “diálogo às custas das imagens” – nisso reside sua “fraqueza constitutiva”. Isentando os diálogos de Jacques Prévert dessa definição, Kracauer afirma que exceções como *Atalante* haviam conseguido “escapar à violência da herança espiritual e abalar o domínio da palavra” (2004, p. 284). Em comparação com Gance, Vigo fora bem-sucedido ao fazer tábula rasa da tradição teatral e literária e encontrar no percurso um caminho de síntese entre o silencioso e o sonoro no qual a redenção da realidade física se efetivaria na maior autonomia das imagens em relação aos diálogos, retomando um caminho já palmilhado pela vanguarda francesa: a composição episódica de *Atalante*, sua “obra prima [*Meisterwerk*]” (KRACAUER, 2004, 299).

O “método de composição” de Vigo é explorado no artigo (1940) a partir da comparação com a forma da fábula: ao contrário das fábulas, que apresentam uma “construção hermeticamente fechada que lança sobre si toda a tensão”, Vigo narra eventos que se desenvolvem penosamente, são “porosos e de modo algum conscientemente

centrados em um objetivo”, como podemos notar na síntese que Kracauer faz do enredo: o filme narra a história de Jean, um jovem capitão de barça e sua esposa Juliette que, consumida pela monotonia da vida da cabine, deixa seu marido ciumento para trás e decide ver Paris, cidade onde acaba quase se perdendo se não fosse a intervenção de Père Jules, o faz tudo do barco, que a conduz de volta ao infeliz Jean. Segundo Kracauer, a ênfase do filme não é tanto colocada nessa “história banal”, mas nos “numerosos pequenos episódios que são bem mais cheios de tensão, e que a ação possibilita, mesmo que eles não sejam condicionados por ela” (2004, p. 299-300).

Nessa toada, Kracauer ampara sua tese na descrição de alguns episódios de *Atalante*, como o primeiro, em que Jean e Juliette atravessam com seu barco florestas e campos, até chegarem à costa, “mudos um ao lado do outro como dois estrangeiros”: trata-se de “um excerto poético” independente dos demais. Isso se deve ao fato de que a composição de Vigo “enfileira os episódios como pérolas no fio da ação”, alcançando consequências “estéticas” a partir da “realidade técnica”: a película ao princípio não tem fim, mas pode ser interrompida a qualquer momento (Idem, 300). Kracauer identifica nesse fato material um método situado entre arte e técnica que explica a composição dos pequenos episódios do filme e que poderia revelar, em matéria de produção, as condições enfrentadas pelo cineasta na realização de seus filmes. Mais ainda. Em *Teoria do Cinema* (1960), Kracauer valoriza essas “brechas” presentes nos filmes episódicos como espaços pelos quais a “vida material” pode fluir. Nesse sentido, a inter-relação entre os elementos de uma unidade episódica e as unidades de um episódio completo não se dá em estruturas preestabelecidas: “a história que narram surge de sua sucessão”, de modo que a disposição desses elementos se dá sem objetivo e sem direção, “como se avançassem à deriva, movidos por correntes inexplicáveis”. É com essa “construção fluida inseparável da permeabilidade” que Vigo compõe os episódios de *Atalante* (KRACAUER, 1989, p. 318).

A relação entre realidade técnica e divisão interna dos episódios do filme constitui um procedimento que ultrapassa a mera constatação expressiva da relação subjetiva entre obra e sociedade, e que em *De Caligari a Hitler* afluirá como tese central. Aqui, nota-se uma análise que valoriza a tensão entre autor e matéria, como Kracauer acentuará em *Teoria do Cinema*. No prólogo à edição espanhola, Carlos Losilla situa a “tensão entre autor e matéria” num intercâmbio “frutífero e benéfico”: enquanto “o cineasta registra, modela e devolve à

realidade sua imaculada pureza, essa mesma realidade se enriquece pelo olhar do homem, pela simbiose que estabelece com ele e que é o princípio da ‘redenção’ de ambos” (LOSILLA, 1989, p. II).

Uma redenção física entre o mundo subjetivo e objetivo, entre seres e coisas, manifesta-se na análise de Kracauer sobre a câmera de Vigo: ela não estabelece diferenças entre os seres humanos e as coisas, “entre natureza animada e natureza inanimada” enquanto nos mostra os “elementos materiais de processos espirituais”. A propósito de *Atalante*, Kracauer afirma que poderíamos sentir imensamente como “as névoas do rio” e “os corredores de árvores” reverberam em nossa mente, ou ainda, como a relação dos barqueiros com a cidade “é condicionada” pela imagem dos prédios de apartamento que se projetam na superfície do rio. Segundo o historiador, outros cineastas já haviam insinuado a “participação dos objetos no nosso modo de pensar e de sentir”, mas Vigo “vai ainda mais longe”, pois não apenas constata a co-responsabilidade dos objetos, como se move pelo “desejo de mostrar todo o seu poder”, de justificar “a extrema indiferença da câmera com o conjunto de fenômenos” e de procurar “constelações” nas quais a “intervenção dos fatos materiais encontra um meio de resistência”. Para reduzir o “peso dessa intervenção”, Vigo “procede logicamente” na escolha do personagem principal de seus dois filmes, retratando-os em sua tomada de consciência: “seres pouco conscientes – aqueles que são profundamente empurrados ao mundo das coisas” (KRACAUER, 2004, p. 301).

Após analisar a estreita relação entre as coisas e o eu, entre os cenários e a psique dos personagens de *Atalante*, Kracauer analisa *Zero em Comportamento* com os mesmos critérios voltados à elucidação da composição dos personagens e de sua presença nas primeiras cenas do filme. Em sua descrição, nota-se como a relação entre realidade interior e exterior se articula em uma interpretação cinematográfica do personagem e do seu ambiente. Os heróis do filme, dois jovens garotos que ainda não conheciam o mundo, habitam um vagão de trem de terceira classe que os conduz ao internato. Nessa cena, Kracauer observa como o “compartimento toma forma de uma existência adaptada aos seus sonhos”, um mundo em que eles estão por conta própria. “Nós vemos um par de pernas sobre um banco, e, sobre outro, a metade superior de um senhor adormecido”. Vigo corta o “dorminhoco” em dois para enfatizar que se trata de um ser “sem vida”, cuja presença reforça a impressão de que o ambiente se situa em um “distante isolamento do mundo”, sentido nas “ondas de fumaça”

que neblinam as janelas do vagão. Essa impressão se prolonga nas imagens um pouco oblíquas das paredes do vagão. Elas determinam um ângulo de visão que sugere que esse mundo “não se pode localizar no espaço e no tempo”, um mundo que “incita os garotos a incontáveis palhaçadas e traquinagens”. Kracauer cita a cena em que os garotos acendem um cigarro e vemos sua fumaça, filmada em contra-plongée, se mesclar aos vapores da locomotiva, ampliando a atmosfera “mágica” do ambiente. Quando a câmera focaliza o aviso de proibido fumar fixado na parede do vagão, essa atmosfera se dissipa, pouco tempo depois de o dorminhoco cair “abruptamente ao chão, assustando os garotos com a possibilidade de sua morte” (Idem).

Em *Teoria do Cinema*, Kracauer retoma quase que integralmente a discussão das cenas que se passam no vagão de trem para demonstrar como os enquadramentos incomuns utilizados pelo cineasta atestam o fato de que a câmera possui seu próprio modo de “desintegrar os objetos familiares e de colocar em cena inter-relações entre suas partes antes invisíveis” (1989, p. 82), substituindo a função que outrora pertencia à montagem simbólica atribuindo significados aos objetos que aparecem no filme e que são reconhecíveis pelo espectador. Mas qual seria o impacto do ambiente nas sensações dos personagens sentidas pelos espectadores nos filmes de Vigo? Em *Atalante*, a natureza abundante que margeia o rio amplifica a sensação de distanciamento dos personagens e em *Zero em Comportamento*, o mundo mágico do vagão abriga toda a atmosfera onírica na qual eles estão imersos.

A definição da relação entre personagem e ambiente prepara o caminho para que Kracauer se detenha na análise do personagem no cinema, especificamente a partir do caso do velho Père Jules (Michel Simon), tomado como uma das “mais maravilhosas figuras que jamais foram criadas por um ator e por um diretor no cinema”. O velho marinheiro que habita a barcaça, acompanhado de incontáveis gatos, de seu acordeão, se porta como “um garoto meio estúpido [*halbidiotischen*] supervisionando o navio”. Ele parece viver em um “estado crepuscular [*Dämmerzustand*]”, movendo-se entre o leme e a cabine da barcaça emitindo “sons inarticulados”. Segundo Kracauer, Vigo elabora os personagens de *Atalante* como se fossem “esculpidos em um de seus pranchões [*Planken*]”. Père Jules expressa “ações corporais” que ele não experimenta “conscientemente”, mas que são transpostas imediatamente em “ações análogas” (KRACAUER, 2004, p. 301).

Analisando outras cenas do filme, seus personagens e objetos, Kracauer descreve a cena em que Père Jules protagoniza um “combate de boxe com ele mesmo” em companhia de Juliette. Na cena, Juliette lhe mostra uma saia que está costurando, até que a vestimenta o “incita a imitar uma dançarina do ventre africana. Como para Père Jules o continente africano não parece ser longe de San Sebastian, ele imediatamente a usa como um pano vermelho para excitar um touro imaginário”. Como nota Kracauer, Vigo “não rememora os acontecimentos, mas os reproduz em resposta a certos sinais”. Trata-se da manifestação contínua de um “comportamento atávico”, que submete seus personagens ao poder dos objetos: “o irresistível poder de encantamento” que os objetos têm sobre o velho marinheiro se “manifesta na cena extraordinária” em que, em sua cabine, Père Jules apresenta a Juliette sua coleção de “objetos raros” recolhidos em suas viagens (KRACAUER, 2004, p. 302).

Segundo Kracauer, Vigo soube “retratar a coleção heterogênea amontoada” de tal forma que “as coisas literalmente se fundem ao velho Jules”. Do ponto de vista técnico, o cineasta atinge esses resultados utilizando apenas de “planos próximos e grandes [*Nah und Grossaufnahmen*]” para se adequar ao espaço restrito da cabine. Uma a um, Vigo apresenta os objetos raros de Père Jules de diferentes ângulos, “sem jamais esclarecer a relação espacial” entre eles: o acorde, a caixa de música, a fotografia que o mostra jovem entre duas mulheres trajando vestidos de lantejoulas, além das incontáveis “bugigangas” e objetos que “surtem pouco a pouco, formando um tecido impenetrável de onde constantemente se toma os pedaços do velho: seu braço, suas costas tatuadas, sua face” (Idem).

Analisando a relação entre o personagem e os objetos, Kracauer questiona “como exatamente essa aparência fragmentada corresponde ao culto que ele dirige ao seu tesouro”, encontrando certa resolução no modo como Père Jules interage com as mãos de um camarada morto conservadas em um vidro de álcool. Em conjunto, os ídolos do personagem desenvolvem triunfalmente os poderes que os habitam, algo notável no momento em que o cineasta “faz passar seu grande desfile por uma boneca que, colocada em movimento por Père Jules, conduz uma música mecânica como um chefe de orquestra”. Procedendo como em um teatro de marionetes, Vigo dota a boneca de uma vida mágica que é transposta às múltiplas curiosidades e objetos que nos apresenta na sequência (Idem).

No último parágrafo do artigo, Kracauer transcreve um fragmento do livro *Histoire du Cinéma* (1935), de Maurice Bardèche e Robert Brasillach para lidar com a impossibilidade

de assistir ao filme. Segundo os historiadores franceses, *A propósito de Nice* é “um documentário bem romântico”, mas que apresenta “uma bela crueldade, onde as tolices das velhas e amorosas damas, dos gigolôs e da burguesia decadente estão ferozmente estigmatizadas”. Após a citação, Kracauer afirma que no conjunto de sua obra, Vigo parte de uma crítica consciente do estado das coisas existentes, para posteriormente se afastar paulatinamente em resposta ao “chamado irresistível dos dados materiais”. Em *Atalante*, Vigo parece querer “selar uma atitude por assim dizer hostil em relação à consciência”, o que leva Kracauer a se perguntar se “a evolução de Vigo teria sido regressiva?”. Contudo, assistindo *Zero em Comportamento*, Kracauer vê na “sátira” um motivo possível de sua devoção à “magia das coisas [*Dingzauber*]”, buscando um dia ser capaz de, com maior profundidade e conhecimento que anteriormente, “continuar o trabalho de desmistificação começado com o filme sobre Nice” – e conclui: “é possível que seu recuo tenha sido aquele do saltador que toma seu impulso” (KRACAUER, 2004, p. 303).

No amanhecer do Cinema Moderno

Um impulso em direção à cristalização da linguagem do cinema moderno a partir da revisão e interpretação da montagem, do uso dos símbolos, da *mise-en-scène* e da composição dos personagens. Por esse ângulo, Kracauer parece interpretar a obra de Vigo como uma vontade de síntese entre a linguagem do silencioso (1923-1927), tempo da montagem de símbolos e atmosferas, e da primeira infância do sonoro (1927-1934), época da narração e dos diálogos: a montagem simbólica de Pudovkin é situada paralelamente à virtuosidade da montagem atmosférica de Gance, enquanto que com Vigo, a perenidade dos personagens harmoniza a carga simbólica dos objetos e dos ambientes. É por isso que Kracauer gosta tanto de Père Jules e dos outros personagens de *Atalante*. Eles não possuem a fisionomia arquetípica dos personagens de Gance e Pudovkin, sua rigidez dá lugar à porosidade que emancipa o cinema da linguagem teatral reencontrando uma espécie de essência perdida, outrora atribuída à montagem. Separando montagem de narração e diálogo, Kracauer parece interpretar simbolismo e atmosfera como elementos que persistiram no auge e declínio do cinema silencioso e na primeira infância do sonoro, encontrando novo equilíbrio formal nos personagens à época da formação do cinema moderno.

Considerando as múltiplas temporalidades que Kracauer articula quando publica os artigos (1938-1940), podemos afirmar que se trata de um trabalho histórico inscrito num

regime de historicidade que investiga o passado a partir do que se tem no presente, e que quer contribuir com o futuro do cinema oferecendo o diagnóstico da produção contemporânea: a redenção da realidade física das imagens de filmes sonoros como *A Última Cartada* (1934), de Jacques Feyder, *A grande ilusão* (1937) e *A Regra do Jogo* (1939), de Jean Renoir e *Trágico Amanhecer* (1939), de Marcel Carné – obras mestras do Realismo Poético e que sugerem a seguinte questão: essa seria a distância que Vigo alcançaria com seu salto? Pensando na constelação de temas discutidos por Kracauer, pode-se afirmar que sua interpretação histórica se faz em relação aos filmes produzidos na França ao final da década de 1930. É perceptível que a valorização da obra de Vigo ao final da década de 1930 se refere diretamente à formação do cinema moderno. Em todo caso, a título de demonstração, iremos experimentar a validade dos critérios de Kracauer examinando um filme produzido na França à época dos artigos: *Trágico Amanhecer* (*Le Jour se lève*, 1939), de Marcel Carné.

No filme, Marcel Carné narra o passado promissor e o presente trágico de François, um operário que, isolado em seu quarto e cercado pela polícia após cometer acidentalmente um assassinato, rememora os acontecimentos que o levaram aquele beco sem saída, tomando pouco a pouco consciência de seus atos. Nessa dinâmica que articula o passado harmônico e o presente trágico, somos apresentados ao seu quarto: no passado, bem limpo, organizado, com objetos que sinalizam seus gostos, preferências esportivas, etc., até que novamente somos conduzidos de volta ao presente, nos deparando com um personagem que observa sua habitação em ruínas, os pôsteres arrancados, objetos atirados ao chão, sujeira, ele mesmo está em andrajos. Interpretando o filme nessa perspectiva, Bazin notou no artigo *Trágico Amanhecer e o Realismo Poético de Marcel Carné* (*Le jour se lève et le Réalisme Poétique de Marcel Carné*, 1947; 1953) que a “perfeição deste filme” se deve ao fato de que o “simbolismo” não precede “o realismo”, ele o “acompanha como parte complementar”. O filme transpira realidade e isso se deve em grande parte à conexão entre o sujeito e a forma: “o sujeito aparece conectado à forma, bem como a estética à sociedade” (BAZIN, 1953, p. 297). Anos mais tarde, ao rever *Trágico amanhecer* (1939), teve certeza de que estava diante “de uma arte que encontrou seu perfeito equilíbrio, sua forma de expressão ideal” (2014, p. 101-102).

Assim como Bazin, Kracauer identifica a linguagem do cinema moderno na relação entre o sujeito e a forma às vésperas da II Guerra Mundial, olhando para o passado, para o

presente e antevendo um caminho pelo qual o cinema se enveredaria no futuro: o neorrealismo italiano, sua composição episódica, a densidade da atmosfera social e a carga simbólica que se articula aos personagens de filmes como *Os Inúteis (I Vitelloni)*, 1953, de Federico Fellini, *Libertação (Paísà)*, 1946, de Roberto Rossellini e *Umberto D*, de Vittorio De Sica. Como bem observa Ismail Xavier, Kracauer irá considerar em *Teoria do Cinema* o neorrealismo como “um dos modelos de bom cinema” (XAVIER, 2005, p. 72). Diante dessas evidências, me parece correto afirmar que os artigos sobre Pudovkin, Gance e Vigo lançam os fundamentos, a interpretação histórica e o projeto de *Teoria do Cinema*: uma história do cinema que interpreta os filmes antigos para revelar os rumos materiais e espirituais e legitimar a estética social do cinema moderno buscando exemplos de sua gênese e de sua atualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, André. A Evolução da Linguagem Cinematográfica, p. 95-112. In: BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- BAZIN, André. Por um cinema impuro – defesa da adaptação, p. 113-135. In: BAZIN, André. *O que é cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- BAZIN, André. Le jour se lève et le réalisme poétique de Marcel Carné. In: *Regards Neufs sur le cinéma. Une production Peuple et Culture*. Paris: Aux Éditions du Seuil, 1953.
- D’AMBROSIO, Agustín. Acerca de la tesis kracaueriana sobre la estructura de la temporalidad histórica, p. 213-221. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (orgs.). *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gorla, 2010.
- DESPOIX, Ph.; SCHÖTTLER, P. (orgs.) *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*. Saint-Nicolas-Paris, Presses de l'Université Laval-Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006.
- DOBRENKO, Evgeny. A cultura soviética entre a revolução e o stalinismo. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 31, n. 91, p. 25-39, Dec. 2017.
- ELSAESSER, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. London/ New York: Routledge, 2000.
- HANSEN, Miriam. Perspectivas Descentradas (Prefácio). In: KRACAUER, Siegfried. *O Ornamento da Massa*. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- HANSEN, Miriam. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. Oakland: University of California Press, 2011.
- KRACAUER, Siegfried. An American Experiment. In: MOLTKE, Johannes von; RAWSON, Kristy. *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012.

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

KRACAUER, Siegfried. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010.

KRACAUER, Siegfried. *Kleine Schriften zum Film (1921-1927) Band 6.1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004a.

KRACAUER, Siegfried. *Kleine Schriften zum Film (1928-1931) Band 6.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004b.

KRACAUER, Siegfried. *Kleine Schriften zum Film (1932-1961) Band 6.3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

KRACAUER, Siegfried. *Teoría del Cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.

LOSILLA, Carlos. Prologo a la Edicion Española. In: KRACAUER, Siegfried. *Teoría del Cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.

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

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império – pontos de contato. *HISTÓRIA, SÃO PAULO*, v. 25, n. 2, p. 48-63, 2006.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Walter Benjamin: “Montagem Literária”, crítica à ideia de progresso, História e Tempo messiânico. In: MACHADO; C. E.J.; MACHADO Jr., R.; VEDDA, M. *Walter Benjamin: Experiência Histórica e Imagens Dialéticas*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

SPÄTER, Jorg. *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2016, p. 406-408.

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

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

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparencia*- 3. Ed. São Paulo: Paz & Terra, 2005.