

LUZES E FOCO SOBRE KRACAUER

Anita SIMIS¹

Quando se pensa na contribuição que a Escola de Frankfurt nos legou, raramente se menciona o nome de Siegfried Kracauer (1889-1966). No Brasil, é mais conhecido por ser o autor do clássico da bibliografia cinematográfica *De Caligari a Hitler*: uma história psicológica do cinema alemão, publicado pela primeira vez em 1947, durante seu exílio nos EUA, mas traduzido para o português apenas em 1988. No entanto, Kracauer também se preocupou com outros temas, tendo sido pioneiro entre os estudiosos europeus, como assinala Francisco Rüdiger, na pesquisa sobre cultura popular urbana e vida cotidiana das camadas médias assalariadas na sociedade de massas (RÜDIGER, 1999, p.61). O intuito deste trabalho é tentar, em breves linhas, ressaltar a participação de Kracauer na produção teórica que marcou a Escola de Frankfurt e estimular o leitor a tirar este criativo pensador da penumbra.

Lembrando que a primeira geração dos teóricos da Escola de Frankfurt viveu em um período que mostrava cada vez mais o equívoco da máxima do “quanto pior, melhor”, especialmente no caso da Alemanha que, extremamente pauperizada, não desencadeou automaticamente uma sublevação revolucionária, estes teóricos tinham a pretensão de explicar, não as crises do capitalismo avançado, mas, ao contrário, sua estabilidade, sendo os primeiros a estudar os fenômenos de cultura e de socialização para entender porque sociedades como a nossa, nas quais se empregava uma razão puramente instrumental, não desmoronavam.

Não se podia esperar que as contradições internas levassem o regime ao colapso, inclusive porque, como avaliava Horkheimer, “tal sociedade pode durar um longo e aterrorizante período”. Quanto à possibilidade de luta de classes, ele não acreditava em uma liderança que pudesse centralizar a luta política. Além disso, era “totalmente ingênuo exortar de fora os operários alemães a se insurgirem” (HORKHEIMER apud SLATER, 1978, p. 44). Se o regime de terror era muito eficiente, era preciso investigar o porquê. Daí o interesse no tema da manipulação, não como um “apêndi-

¹ Departamento de Sociologia – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Universidade Estadual Paulista – 14800-901 – Araraquara – SP.

ce” do materialismo histórico, mas como a questão mais premente enfrentada pelo materialismo histórico. A pergunta que se colocava era: como os nazistas conseguiram ter tanto apoio popular, mesmo antes do reino do terror? E foi neste contexto que se iniciaram os estudos de como se deu a proletarização dos colarinhos-brancos, seu aumento no setor industrial no final do séc. XIX e começo dos anos 20, tendo sido *Os Funcionários*, publicado em 1929 por Kracauer, o primeiro (SLATER, 1978, p. 45).

Conforme Kracauer, de 1924 a 1928 o número de empregados aumentou cinco vezes, enquanto o de operários mal dobrou. Este aumento ocorreu durante o Plano Dawes, um período de estabilidade que durou até 1929 (KRACAUER, 1988, p.158-9). Kracauer identificou o aumento do número de trabalhadores de escritório à maior escala de produção, à expansão da distribuição, ao aumento da prestação de contas e à maior velocidade de circulação. Mas houve também uma racionalização do trabalho de escritório (modelo americano): os métodos da linha de montagem foram para dentro dos escritórios, as funções para cada funcionário foram reduzidas em comparação ao que era no passado, podendo ser trocados, descartados por outros, a qualquer momento e submetendo-se ao trabalho inclusive com salários menores que os trabalhadores de macacão. Então por que esses trabalhadores não se juntaram aos partidos da classe operária? Por que apoiavam cada vez mais os nazistas? Porque mesmo que objetivamente estivessem mais próximos do proletariado, subjetivamente eles queriam distância dele. Como mostrou Kracauer, tratava-se de uma ideologia que, embora minada em sua substância econômica, vivia nas mentes dos funcionários, eles estavam objetivamente “sem morada espiritual”, mas sua “morada” anterior vivia em suas cabeças. Além disso, quase todos esses trabalhadores tinham alguma vez a oportunidade de bancar o “chefinho”, imitando a atitude de “senhor em minha casa” do empresário (SLATER, 1978, p.46-7).

Quanto aos trabalhos de Kracauer sobre cultura, é interessante notar, como aponta Rüdiger, sua aproximação com a visão de Walter Benjamin: as expressões dessa cultura eram potencialmente emancipatórias, mas não se trata de um otimismo ingênuo, pois “sabiam que a técnica moderna produziu banhos de sangue” e notaram que o desencantamento da realidade era uma perda para a experiência humana (RÜDIGER, 1999, p. 63). Mas isso também significava a necessidade de novas relações sociais e de novas formas de comunicação que poderiam resultar uma revolução na sociedade com o fim da separação entre vida e arte. “A cultura de massa que estava se gestando era portadora de bons auspícios, não de desespero. (...) A massificação era, para eles, um processo sem volta, portador de um potencial emancipatório” (p. 64). Assim, se por um lado o capitalismo controla e explora essas massas, por outro, o sentido histórico sinaliza o surgimento de uma concepção de mundo por meio da qual o modo de vida das massas passa a ser expresso para as

próprias massas. Sem a religião, com o avanço do racionalismo e da técnica, com as ocupações cada vez mais mecanizadas e rotineiras, é preciso escapar do cotidiano, estabelecer uma nova relação com a vida cotidiana e isso se dá em esferas mundanas e banais, isso se dá nos divertimentos de massa (p. 69). O comportamento das multidões nos espetáculos esportivos, o fascínio pelas imagens, a busca da diversão são aspectos da transformação do indivíduo no processo promovido pelo capitalismo. Mas também são veículos em que as massas se oferecem como espetáculo para si mesmas, são seu principal ornamento. Pela primeira vez possibilitam que as massas se vejam como tais, isto é, como virtuais sujeitos da história (p. 70-1). Elas adquirem o poder de ver o seu próprio rosto e mostrarem-se como sujeitos sociais e isso é de um grau de realidade maior que aquelas produções artísticas burguesas que só cultivavam sentimentos nobres e fora de moda (p. 72). Por outro lado, essas novas formas de arte também poderiam ter um emprego reacionário e, já na década de 30, Benjamin e Kracauer perceberam que a falência da cultura burguesa também poderia ser explorada de maneira regressiva. O fascismo não suprime as massas, pelo contrário reforça sua condição de massas e procura criar a impressão de que as massas foram reintegradas numa comunidade combinando terror e propaganda (p. 73).

Sobre essa discussão, e tendo em conta que as mudanças tecnológicas na comunicação trazem novos desafios e até mesmo uma revisão do conceito de entretenimento, faz-se oportuna uma releitura do texto “Culto do Divertimento”. Escrito em 1926, procurava mostrar como mudou o divertimento: são “locais de culto do prazer, o seu brilho visa à edificação”. Em vez de cinemas, palácios, como o *Ufa-Paläste*. No Brasil também tivemos grandes transformações. Se, como lembra Pedro Lima, os cinemas da década de 10 não passavam de uma sala de visitas com cadeiras de madeira ou palhinha, na década seguinte o luxo e a suntuosidade dos ambientes criaram o ritual que antecede a apresentação do espetáculo cinematográfico, reforçando o clima de sedução: soa o gongo, a sala escurece lentamente e as cortinas se abrem. Para Kracauer, o filme vinha complementar o espetáculo que começava na arquitetura do cinema: “também os espetáculos são de uma grandiosidade bem acabada. Passou o tempo em que se projetava um filme após outro com o correspondente acompanhamento musical” (KRACAUER, 1989, p. 101). Passava-se a assistir uma “obra de arte total dos efeitos”, um divertimento feito para as massas.

Para colocar Kracauer em foco e sob as luzes da ribalta é impossível deixar de comentar seu trabalho *De Caligari a Hitler*: uma história psicológica do cinema alemão. Neste livro, Kracauer, sem desconhecer a importância dos fatores de ordem econômica, social e política para explicar o nazismo e a fraqueza da oposição, procura mostrar que podemos revelar, por meio da análise dos filmes alemães, as profundas tendências psicológicas dominantes na Alemanha de 1918 a 1933, tendências que

influíram no curso dos acontecimentos do período indicado e que complementam as investigações políticas e econômicas daquele período. Isto porque, ao analisar os filmes alemães produzidos na década de 10 e 20, verificou que eles já continham todas as premonições do nazismo surgido nos anos 30. Os filmes de então continham presságios históricos, pistas sobre a estreita relação entre a produção cinematográfica e a psique coletiva de sua época.

Essa apropriação dos produtos da indústria cultural é extremamente interessante, principalmente se pensarmos que é corrente uma leitura equivocada do conceito de indústria cultural, confundindo-o com manipulação, com a sua influência direta na sociedade, enfim um entendimento mecanicista e, cujo estudo de Rüdiger, citado acima, retoma e com propriedade expõe no seu sentido original, que é crítico e dialético.

Kracauer é muito explícito na crítica que faz aos que sobrestimam a influência do cinema nas massas, considerando-o corruptor das mentes e um meio de manipulação:

(...) os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas. Filmes populares – ou, para sermos mais precisos, temas de filmes populares – são supostamente feitos para satisfazerem os desejos das massas. De vez em quando afirma-se que Hollywood consegue vender filmes que não dão às massas o que elas realmente querem. Segundo esta opinião, os filmes de Hollywood mais freqüentemente do que se supõe redicularizam e iludem o público, que é persuadido a aceitá-los devido à sua própria passividade e a uma publicidade avassaladora. No entanto, **a influência distorcida do entretenimento de massa de Hollywood não deve ser superestimada.** (1988, grifos nossos)

E compara-a àquela dos filmes nazistas, concluindo que a manipulação só pode ser pensada em termos:

O manipulador [em outra tradução: o fabricante] depende das qualidades inerentes a seu material; mesmo os filmes de guerra oficiais nazistas, produtos de propaganda como eram, espelham algumas características nacionais que não poderiam ser fabricadas. O que é verdade para elas se aplica com muito mais razão aos filmes de uma sociedade competitiva. Hollywood não pode se dar ao luxo de ignorar a espontaneidade do público. O descontentamento geral se manifesta através das bilheterias e a indústria do cinema, vitalmente interessada no lucro, é levada a se ajustar, o mais possível, às mudanças do clima mental. Em resumo, **o espectador norte-americano recebe o que Hollywood quer que ele receba; mas, a longo prazo, os desejos do público determinam a natureza dos filmes de Hollywood.** (KRACAUER, 1988, p.17-8; grifos meus)²

² Outro texto que parece ir ao encontro dessa crítica foi escrito por Paulo Emilio Sales Gomes, em 1981. Após analisar o que ocorreu na Alemanha com as fitas de propaganda, afirma que “a função do chamado

Alguns autores inclusive apontam erroneamente que Kracauer (1988) defendeu a tese de que a produção cinematográfica do período arcaico e no entre-guerras evidenciou uma forte manifestação psicológica de preparação e/ou aceitação fatalista da ideologia nazista. Ora, não é isso que ele diz. Os filmes não prepararam para, eles serviram como meio de investigação. Diz o próprio Kracauer:

Tenho razões para crer que o uso aqui feito dos filmes como meio de pesquisa pode ser proveitosamente estendido aos estudos sobre o atual comportamento das massas nos Estados Unidos e em outros países. (p.7)

Mais adiante, o autor explicará que

O que os filmes refletem não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência. (p.18)

Apesar de outros “produtos sedimentários da vida cultural do povo”, tais como o **rádio**, os *best-sellers*, também oferecerem “informações valiosas sobre atitudes predominantes, tendências internas difundidas (...) o cinema excede a todas essas outras mídias” (p.18). Basta lembrar que “os filmes parecem cumprir a missão inata de esgaravatar na minúcia” (p.19).

Nesse aspecto, arrisco apenas indicar como sugestão e de modo ainda superficial, uma outra aproximação do pensamento de Kracauer e Benjamin, desta vez identificando o caráter expressivo do filme e seus “hieróglifos” com o uso que Benjamin faz das citações quando se refere ao conceito de história.

Para Kracauer, “a vida interior se manifesta nos diversos elementos e conglomerados da vida exterior, especialmente naquelas informações superficiais quase imperceptíveis que formam uma parte essencial da linguagem do cinema” (1988, p.19). Assim, ao gravar o mundo visível da realidade cotidiana ou de universos imaginários, “os filmes parecem preencher uma missão inata de desentocar minúcias” e proporcionam chaves dos processos mentais ocultos, pois enchendo a tela com imagens em primeiro plano, seja de uma mão que se abre ou fecha, seja de um tropeçar e

filme de propaganda” não é “inocular crenças na opinião mas sim promover uma comunhão de crenças, um ritual” (p.392). Note-se que, um ano antes de publicar este artigo, Paulo Emílio havia escrito outro sobre a influência do cinema na moral e nos costumes na década de 50 e criticava a crença que líderes políticos como Lenine, Mussolini, Goebbels, entre outros, tinham sobre o poder do cinema. Afirmava que eles “foram vítimas da ilusão cinematográfica que consiste em superestimar a eficácia e sobretudo a profundidade das impressões visuais pelo simples fato de serem visuais, quer dizer fáceis, quando na realidade é precisamente essa facilidade que torna o cinema uma experiência incapaz de marcar duradouramente o público”. Ver também os argumentos que procuram desmascarar a força de um cinema corruptor das mentes (cf. GOMES, 1981, p. 154).

cair, Kracauer, citando Horace M. Kallen, assinala que estes planos tornam-se “hieróglifos visíveis da dinâmica invisível das relações humanas...” Estes “hieróglifos visíveis”, ao complementarem e ampliarem o testemunho das estórias, transformam os filmes em imagens particularmente expressivas. E invadindo tanto as estórias como suas imagens, a dinâmica invisível das relações humanas, os “hieróglifos” são mais ou menos reveladores da vida interior da nação da qual os filmes emergem (1988, p.19).

Em seu conceito de história, Benjamin enfatiza que é necessário reconstruir o passado para fazê-lo presente na sua verdade, para libertarmo-nos do narcótico mais forte do século – o “era uma vez” da historiografia clássica. Como assinalaram posteriormente Adorno & Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, “não se trata de conservar o passado, mas de recuperar as esperanças pretéritas”. Mas, como se faz isso? Assim como, segundo a tradição hebraica, cada palavra de um livro sagrado tem um significado, todo fragmento de história encerra um mistério que precisa ser decifrado. Por isso Benjamin afirma: “dizer algo sobre o aspecto metodológico da composição mesma: quando se pensa precisamente em um trabalho, tudo o que se pensa deve a todo custo ser a ele incorporado” (BENJAMIN, 1983, p. 3). Trata-se de um trabalho de miniaturista que quer descobrir “a verdade não intencional” no mais ínfimo e insignificante, obter essa imagem do mundo que o particular guarda. Porque “a história se fragmenta em imagens, não em histórias” (p. 4). Para isto, o que importa é “desenvolver ao máximo grau a arte de citar sem aspas”. E

o primeiro passo deste caminho será assumir o princípio da montagem na história. Erigir, em suma, as grandes construções na base de minúsculos elementos confeccionados e talhados com precisão. Descobrir antes, na análise do pequeno momento particular, o cristal do acontecer total. Romper, portanto, com o vulgar naturalismo histórico. Compreender a construção da história enquanto tal. Na estrutura do comentário. (1983, p. 6)

Semelhante aos “hieróglifos visíveis” de Kracauer, a citação e o fragmento constituem, para Benjamin, ferramentas úteis para quebrar a seqüência linear, para romper a homogeneidade linear tanto no tempo como no discurso. Propõe citações-sabotagem que interrompam o fluxo contínuo das representações instituídas desde séculos, citações que iluminem a falsa coerência destas representações: “em meus trabalhos, as citações são como ladrões postos no caminho que atacam armados e despossuem o ocioso de suas convicções”. (Apud GIJON, 1990, p.71). Portanto, o uso das citações feito por Benjamin nada tem a ver com a corrente utilização acadêmica das mesmas, nada tem a ver com o uso delas como documento ou verificação de opiniões que ocupam um discreto lugar ao pé da página. A intenção de Benjamin,

como revela Gijon, com a citação é arrancar fragmentos de significado de seu contexto prévio e dispô-los em um novo mosaico de maneira que se ilustrem entre si livremente, aludindo a uma ordem diferente de significação (GIJON, 1990, p. 71-2). Daí para Benjamin, na obra das *Passagens*, podia interessar tanto um texto de Victor Hugo, como uma informação acerca dos impostos napoleônicos sobre os vinhos, uma página de Baudelaire ou um fragmento do *18 Brumário*. O que ele pretendia era, precisamente, fazer extrair o sentido, renunciando a toda interpretação manifesta e deixando que as significações fluíssem por si mesmas no encontro chocante dos materiais dentro da montagem. Dessa forma, a mão do autor, se não está ausente, permanece, ao menos, escondida. O sujeito se esconde, apenas contempla através de uma fenda a dança multiforme das coisas que falam ao fim por si mesmas (alusão ao surrealismo, aliás, de onde Benjamin também extrai o princípio da montagem).

Voltando à obra *De Caligari a Hitler*, não podemos nos furtar a mencionar alguns aspectos significativos dos filmes que foram analisados por Kracauer. Refiro-me especialmente aos temas do expressionismo, como o ser dividido em duplos, que aparece em *O estudante de Praga* (1913) na negociação faustiana da alma com um ser superior, ou a presença das sombras, que, no filme homônimo, assumem o papel protagonistas, ou ainda a falta de nomes para os personagens (a mãe é “a Mãe”) e principalmente o destino no lugar da sorte, que mereceu um sub item no capítulo sobre o período do pós-guerra de 1918-1924. Os alemães só viam duas saídas: a submissão espontânea ou o suicídio. A classe média alemã, avessa a enxergar a realidade, e, com medo do socialismo, recolheu-se em si e esperou um tirano que fizesse as vezes do destino inescapável. Já em *A morte cansada*, de Fritz Lang, mais conhecido por ser autor de *Metrópolis*, a morte é disfarçada de destino e o enredo incute a idéia de que “não importa quão arbitrarias elas apareçam, as ações dos tiranos são realizações do destino”. A imaginação da época recorreu ao fatalismo, pressionada pela ausência de saídas entre a “anarquia” e o “regime tirânico”. Por isso, decretada por um destino inexorável e resultado de uma força superior, a destruição não era mero acidente, mas “um majestoso acontecimento”: ela tinha grandeza (KRACAUER, 1988, p. 108-16).

Nos limites deste artigo, é impossível destacar ainda a enorme gama de idéias, associações e aproximações que a análise fílmica realizada por Kracauer pode sugerir. Mas, se é verdade que Fritz Lang fez de seu personagem Mabuse a primeira encarnação do *Übermensch*, o super-homem de Nietzsche, uma “força abstrata do mal, capaz de hipnotizar as pessoas e obriga-las a fazer coisas contra a sua vontade e sem se lembrar depois do fizeram”, conforme nos revela Ruy Castro (2000), então Kracauer extraiu uma apreciação exata do protagonista.

Para que o leitor não se sinta amnésico, segue uma sinopse do filme *Dr. Mabuse, o jogador* (1922) de Fritz Lang. Mabuse, com sua inteligência privilegiada, mas inescrupuloso e ávido de poder, é o líder de uma quadrilha e aterroriza a alta sociedade. Hipnotiza suas vítimas e se disfarça em diversos personagens. Mas, quando parece que via triunfar, seu bando é morto pela polícia e Mabuse acaba como um maníaco raivoso.

O filme tem semelhanças com *Caligari* (*O gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene, 1919), mas, para Kracauer, Mabuse “o supera porque muda continuamente de identidade”, é “uma ameaça onipresente que não pode ser localizada e, deste modo, reflete a sociedade submetida a um regime tirânico – aquela espécie de sociedade em que todos se temem porque qualquer um pode ser o ouvido ou o braço do tirano”. Ainda que ao final, Mabuse tenha sido derrotado, a depravação continua, e outros Mabuses surgirão. Daí, podemos concluir com Kracauer que o “Dr. Mabuse supera *Caligari* em apenas um aspecto: tenta mostrar o quão intimamente a tirania e o caos estão inter-relacionados” (p.101-2).

Um segundo filme, *O testamento do Dr. Mabuse*, de 1932, ressuscita o supercriminoso, agora “para retratar os óbvios traços mabusianos de Hitler. Através deste segundo filme de Mabuse, o primeiro se revela não tanto um documento, mas uma daquelas profundas premonições que se disseminaram no cinema alemão do pós-guerra” (p. 103). O segundo foi proibido por Goebbels, já então ministro da Propaganda. Mas, afirma Kracauer, se Goebbels sabia por que estava proibindo o filme, a média dos espectadores alemães dificilmente perceberia a analogia entre o bando de criminosos do filme e o bando de Hitler. “E se percebesse, não se sentiria particularmente encorajado a se colocar contra os nazistas, porque Lang está tão exclusivamente preocupado com a ênfase no apelo mágico de Mabuse e de Baum [o psiquiatra que é hipnotizado por Mabuse], que seu filme espelha sua irresistibilidade demoníaca, em vez da superioridade interior de seus oponentes. Para sermos precisos, Lohmann (o policial) derrota Baum; mas o próprio Lohmann não tem qualquer brilho”. E Kracauer conclui: “Como acontece frequentemente com Lang, a lei triunfa e os fora-da-lei resplandecem. Este filme antinazista revela o poder de espírito nazista sobre mentes incapazes de evitar seu fascínio peculiar” (1988, p. 290).

Finalmente, também é de se ressaltar que quando Kracauer escreve esta “história psicológica do cinema alemão”, sempre situa o leitor no percurso histórico econômico de como se produziam os filmes. Critica os que tratam os filmes como estruturas autônomas, aquela literatura essencialmente estética, que, por exemplo, não questiona por que a câmera alcançou, pela primeira vez, a mobilidade completa na Alemanha (p.16). Outro exemplo: dedica todo um sub item para mostrar como foi

criada a Ufa (Universum Film A.G.) (p. 50-4). Depois da entrada dos EUA na guerra, os filmes americanos se expandiram por todo o mundo e tinham um conteúdo de ódio à Alemanha. Isso levou os dirigentes alemães a pensarem na constituição de uma organização que pudesse contra-atacar esta campanha. Como resultado, uniram-se diversas companhias com o objetivo de fazer propaganda em favor da Alemanha, isto é, não apenas propaganda cinematográfica direta, como também de filmes característicos da cultura alemã e de filmes a serviço da educação nacional.

Referências

- BENJAMIN, W. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: **Das Passagen-Werk**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. p.570-611.
- CASTRO, R. A volta do gênio louco que inspirou Hitler. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 2 set. 2000.
- GIJON, E. F. **Walter Benjamin**: iluminación mítica e iluminación profana. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, 1990.
- GOMES, P. E. S. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. v.1.
- KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- RÜDIGER, F. **Comunicação e teoria crítica da sociedade**: Adorno e a Escola de Frankfurt. Porto Alegre: Ed. PUCRS, 1999.
- SLATER, P. **Origem e significado da Escola de Frankfurt**: uma perspectiva marxista. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

— ** —

RESUMO: Este artigo procura resgatar a importância dos trabalhos realizados pelo frankfurtiano Siegfried Kracauer. Além de revisitar alguns textos traduzidos no Brasil, este trabalho apresenta também algumas aproximações entre o pensamento de Walter Benjamin e Kracauer.

PALAVRAS-CHAVE: Kracauer; Escola de Frankfurt; indústria cultural.

Anita Simis

ABSTRACT: This paper recovers the importance of Sigfried Kracauer. Besides revisiting some of his translated texts in Brazil, it also presents some connections between his thoughts and Walter Benjamin's .

KEYWORDS: Kracauer; Frankfurt School; cultural industry.