

O asilo para os sem-teto e a construção da “falsa consciência” – segundo Siegfried Kracauer

Carlos Eduardo Jordão Machado**

Resumo:

O capítulo “Asilo para os sem-teto” é decisivo para a composição de *Os empregados* de Siegfried Kracauer. Nele, o “olho-câmara” do observador curioso mostra os mecanismos ideológico-culturais responsáveis pela construção da “falsa consciência” dos empregados (e não só deles) nos últimos anos da República de Weimar – o que constitui a base da interpretação dos meios de manipulação das massas e da propaganda totalitária desenvolvida por Kracauer no exílio depois de 1933.

Palavras-chave:

Siegfried Kracauer; György Lukács; asilo para os sem-teto; falsa consciência; culto da distração; Weimar; os empregados.

The asylum for the homeless and the “false consciousness” – according to Siegfried Kracauer

Abstract:

The chapter “Asylum for the homeless” is crucial to the construction of Siegfried Kracauer’s *Die Angestellten* (*The salaried masses*). In it, the “camera eye” of the inquisitive observer reveals the cultural-ideological mechanisms responsible for the constructions of “false consciousness” of the emergent salaried class during the twilight of the Weimar Republic – the foundation of Kracauer’s interpretation of the methods of totalitarian propaganda and mass manipulation, which he developed in the exile after 1933.

Key words:

Siegfried Kracauer; György Lukács; asylum for the homeless; false consciousness; cult of distraction; Weimar; Die Angestellten.

* Este artigo faz parte de um estudo mais amplo sobre o livro, publicado em 1930, *Os empregados* de Siegfried Kracauer.

** Doutor em filosofia de Gesamthochschule Universität Paderborn, Alemanha – Professor de história da filosofia e da arte da PCL – Departamento de História – Unesp, campus Assis.

Introdução

Certamente “O asilo para os sem-teto” é um dos capítulos mais instigantes de *Os empregados* - o corolário das reflexões de Kracauer. A expressão corresponde ao “sem-teto transcendental” ou ao “apátrida” de a *Teoria do romance* do jovem Lukács, ao definir o personagem (“problemático”) do romance moderno envolto em meio a uma crescente falta de sentido, caracterizado pela cisão entre interior e exterior, entre eu e mundo etc. Dos livros de Lukács é o que mais o marcou¹. O sem moradia e pátria, já aparece em seu livro de 1923, *A sociologia como ciência*, e no seguinte, de 1925, só publicado postumamente, *O romance policial*. Aqui, o asilo dos sem-teto corresponde aos espaços: cineteatros, locais de distração, auditórios, estádios e seu público; no livro sobre Offenbach à “pátria dos sem-pátria”, os bulevares; mas define também o próprio lugar e a subjetividade do historiador, no seu livro póstumo, *History*, na figura mítica do Ashaver, o judeu errante que vaga pelas épocas, sem-território, um “exterritorial” – disso pode tirar-se consequências até autobiográficas. Mas o que me parece mais importante destacar aqui é como Kracauer realiza uma “concreção” de problemas formulados pela primeira vez por Lukács em *História e consciência de classe* - como a “reificação” e a “falsa consciência”. Quiçá uma resposta. Como lembra Paulo Arantes, referindo-se ao livro de Lukács, numa frase muito feliz, trata-se de “um livro escrito num momento de estado de graça histórico, em que a revolução ainda estava na ordem do dia” (Arantes, 1996, p. 45). Só que aqui se trata de uma “concreção” de sinal trocado, pois no final dos anos vinte do século passado, sobretudo na Alemanha, o momento histórico era inteiramente outro - à vista de todos, a contrarrevolução estava batendo na porta de entrada principal da casa de todos. Mais do que isso, Lukács formulou, no célebre livro, como ninguém antes dele, partindo da economia política, a relação entre marxismo e filosofia, tendo em vista um sistema de conceitos. Em Kracauer, é diferente e eis aqui sua originalidade: a economia política é utilizada para a apreensão dos fenômenos de superfície, sem perder a relação com o mundo “sensível” das coisas – no caso, os objetos da cultura transformados em mercadorias; Adorno diria, “uma dialética material”. Não tem como meta nenhum sistema filosófico e tampouco se limita à mera empiria ou à fatalidade. Daí sua novidade, realizar uma crítica do mundo do trabalho partindo de suas manifestações no âmbito da cultura, mostrando de que modo se dá concretamente a construção da “falsa consciência” e de seus mecanismos ideológicos. Também não há redenção, no caso, revolução social, e nenhum proletariado demiurgo no horizonte capaz de realizar a passagem da “falsa” à “verdadeira” consciência, superando a reificação social, por meio de um “sujeito-objeto idêntico” etc., como no livro de Lukács. Nada semelhante, como enfatiza em *Os empregados*, “sua vida enquanto proletário com consciência de classe é pensada a partir de conceitos próprios do marxismo vulgar... Hoje, no entanto, o teto está profundamente perfurado”. A massa de empregados é desamparada, “intelectualmente sem teto” (Kracauer, 1971, p. 91). É como se os trabalhadores analisados por Kracauer não tivessem escutado o refrão da música de Hans Eisler em *Kuhle Wamp: Vorwärts! Nicht vergessen!* “[Avante! Não esqueça!] – avante eles não foram, esqueceram...

Trata-se de uma crítica materialista da cultura capaz de revelar na superfície dos fenômenos a “constituição conjunta da época”, como se lê no ensaio programático de 1927, “O ornamento da massa”: “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” (Kracauer, 2009, p. 91). O conceito de totalidade é diverso, é captado no minúsculo, compondo um mosaico, no qual seus diferentes microcosmos se relacionam de modo reflexivo entre si – Benjamin, numa formulação muito próxima, chama de “constelações” - muito distante de uma mera somatória de fragmentos isolados da realidade, como no romance-reportagem. O entusiasmo que *Os empregados* despertou nos interlocutores mais próximos de Kracauer, como Benjamin e Bloch² e, sobretudo Adorno, não é de se surpreender. Conforme se poder ler numa elucidativa carta de Adorno a Kracauer de maio de 1930, quando finalizava seu estudo sobre Kierkegaard, p. “Antes de mais nada, sobre o trabalho *Os empregados*, seu conceito de dialética material [*materiale Dialektik*] é para mim muito interessante, pois em meu *Kierkegaard* aparece de modo inteiramente análogo sob o nome de dialética intermitente [*intermittierende Dialektik*], isto é, uma dialética que não se enquadra num sistema fechado de pensamento...” (Adorno; Kracauer, 2008, p. 218). Com o conceito de “dialética intermitente”, formulado por Adorno, pode-se determinar com rigor a originalidade do método de composição das micrologias em Kracauer - seu conceito de “dialética material”. Não difere, de modo algum, do ensaio escrito em 1964, “Um realista curioso”, quando afirma que *Os empregados* é

1 Kracauer escreveu em 1921 duas resenhas extremamente simpáticas ao livro: “Georg von Lukács’ Romantheorie” (Bendl; Árpád, 1985, p. 117-122) Republicado in: Kracauer 1990 p. 117-22 sobre a relação entre Siegfried Kracauer e a obra de Georg Lukács, ver meu ensaio: “Die Exterritorialität als transzendente Heimatlosigkeit. Über Siegfried Kracauer und Georg Lukács” (Bauer; Jung et alii, 2008 p. 53-72) republicado in *Significação* 2007, p. 181-206

2 Ver os comentários de Benjamin e Bloch ao livro de Kracauer em meu artigo “La crítica (materialista) del mundo (discontinuo) de las cosas” in (Vedda, 2008, pp. 67-79)

a expressão mesma da emancipação de Kracauer como sociólogo³ (Adorno, 1981, p. 399). Com isso afirmar que *Os empregados* é expressão também de síntese de suas reflexões sobre cultura e vida material, programa que começou a realizar em sua atividade como publicista no *Frankfurter Zeitung* a partir de 1921 - é correto. Há uma linha de continuidade entre o conjunto de artigos e ensaios, como por exemplo, “Revistas”, “A viagem e a dança” (1925), “O culto da distração” (1926), “O ornamento da massa” (1927) etc. até *Os empregados* - para não falar da peculiaridade da sua forma de escrita, do ensaio: “literatura sociológica”⁴. Neles, Kracauer se revela um crítico materialista da cultura sem igual e inovador⁵.

Se há conteúdo de verdade na hipótese de que *Os empregados* e particularmente, o capítulo “O asilo dos sem-teto” estão em linha de continuidade com os escritos anteriores, pretendo, com isso, realizar o seguinte percurso por entre seus textos: começar pelos espaços nos quais se realiza o “culto da distração”, revelando sua sensibilidade espacial incomum, o que para isso sua formação de arquiteto foi sem dúvida de vital importância, malgrado ele mesmo – pois odiava uma prancheta-; continuar, descrevendo sua análise sociologicamente minuciosa do público que quer, a qualquer custo, evadir-se, dispersar-se na fuga pelas imagens – fugindo da revolução e da morte (Cf. p. 99); e, na sequência, voltar a atenção para a produção dessa cultura da distração, o que lhe trouxe sérios problemas na redação do jornal, pela radicalidade política de sua crítica aos grandes estúdios cinematográficos, dissipando o mal-entendido - como ele próprio define a história das ideias, em *History*, como sendo uma história de mal-entendidos - segundo o qual Kracauer faria uma espécie de *tabula rasa* da produção alemã do período – Paulo Emílio, num outro contexto, chamou de “imediatismo político”⁶ (Salles; Gomes, 1988, p. 459)-, sua análise do filme *Mädchen im Uniform* [*Garotas em uniforme*], de 1931, e não só, é uma boa contrapartida.

Os espaços (locais) da distração ou o “imperialismo sem fronteiras”

Os locais significativos descritos em “asilo para os sem-teto”, como vimos anteriormente ao discutirmos a composição de *Os empregados*, são o *Haus Vaterland* e o *Moka-Efti* chamados de “quartéis do prazer”, “feitiços da diversão em grande escala”. Com seus amplos salões e paredes revestidas com panoramas dotados de “uma geografia própria”, paisagens que abarcam “todo globo terrestre” em grandes planos, decorados também com fachadas mouras e colunas de um harém, fotos de dançarinos tiroleses, bares em estilo *far west*; tudo com muito brilho e exotismo e sem faltarem as escadas rolantes, como se nelas o empregado pudesse ter a impressão de ascensão social, pois é imediatamente transportado “desde a rua até o Oriente” (Kracauer, 2009 p. 98). Neles se entrelaçam distração, tédio e racionalização. A monotonia burocrática da jornada de trabalho encontra aqui sua compensação: brilho, o poder da luz que distrai, embriaga e ofusca, desviando a atenção do pano de fundo do processo de produção. Nos seus termos “a contrapartida estrita da máquina burocrática é ... o mundo multicor” (Ibid., 96-97).

Esses temas: a distração, o tédio e a racionalização possuem uma história própria na série de artigos que escreveu ao longo dos anos 1920. É um bom começo destacar um de seus primeiros artigos sobre teatro de variedades, “Revistas” (*Die Revuen*), de dezembro de 1925, no qual aparece, pela primeira vez, as dançarinas fordistas, “na era da técnica”, as *Tillergirls* e que vai culminar no célebre ensaio “O ornamento da massa” de dois anos depois. Elas servem para ocupar o público que luta pela existência no dia a dia, obcecado pela ideia do profissionalismo (*Beruf*):

Para desanuviar permite-se distrair nos teatros de revista. A distração é a única ocupação que diverte o público, porque neles o público não precisa se reunir. Pois, se reunisse não saberia por onde começar; já que o tédio poderia gerar inquietação. Por isso o público é dispersado pela polícia nas ruas. Os policiais estão sempre muito ocupados, afinal as ruas são para os automóveis (*Verkehr*) (Kracauer, 1990, p. 338).

As revistas mostram de tudo o que não está à mão por meio de maravilhosas decorações como as revistas ilustradas (*Magazine*): “uma abundância de imagens límpidas para que nada se veja. Por isso o estado quer também

3 Cf. “Der wunderliche Realist”. Ou num trecho anterior: “Kracauer se coloca de modo ambivalente em relação ao empirismo sociológico. De um lado, é simpático em relação a ele, no sentido de suas reservas contra teoria social, de outro lado, na medida de sua representação de experiência, é também expressamente contra o método quantificador e cristalizante” (p. 398).

4 Ver meu artigo “Forma literaria y sociologia: ‘literatura sociológica’, el ensayo según Siegfried Kracauer” in: Coiordia; Machado; Vedda, 2012, p.92-98.

5 Ver o sugestivo artigo de Francisco Alambert. Para ele, Kracauer seria o precursor não só da crítica da indústria cultural, de Horkheimer e Adorno, mas dos estudos de Raimond Williams, Guy Debord, e também da crítica à lógica cultural do capitalismo tardio de Frederic Jameson - imune ao relativismo culturalista dos chamados *cultural studies* ou se quiser da chamada “história cultural” dos *Annales*: “Do ornamento ao espetáculo: Kracauer e a crítica materialista da cultura! (Machado; Vedda. 2010, p. 89-100)

6 Sobre a primeira recepção de Kracauer no Brasil, ver: CORRÊA, Jr. F. D. “Paulo Emílio Salles Gomes y la recepción inicial de Kracauer en Brasil” (In: Machado; Vedda, 2010)

protegê-las, pois ele sozinho já reprime a revolução” (Ibid., p. 339). A composição do artigo é curiosa, a expressão, “na era da técnica” (*im Zeitalter der Technik*) é repetida cinco vezes quase em todos os parágrafos, assim como as trepadeiras de brincos-de-princesa que ora se enrolam, pairam nas estacas ou saúdam os frequentadores, causando inveja, e, das estacas, elas também agitam bandeirolas. As revistas incorporam as manifestações de época apenas, complementa, “por estarem pouco vestidas. Como o reclame, seus bustos à mostra convidam à inspeção” (p. 339). E, “na era da técnica”, elas são também filmadas e apresentadas, país afora, nos cinejornais da semana (*Film-Wochenschau*), incrementando sua atualidade. Como se bombas fossem lançadas, mas “sem dor. Como no dentista” (p. 339).

Lembra que, no século passado, as revistas eram povoadas por quase todo o Olimpo e possuíam todavia história, pensando provavelmente nas operetas de Offenbach e sobretudo na irreverência da dança do cançã, mas falta às revistas “racionalizadas” material (*Stoff*). E pergunta, ironicamente, “quando posteriormente não há mais guerras para serem encenadas, como ficam os heróis?” (p. 339). Afinal eles desempenham um papel importante na “formação” (*Bildung*) do público. Nas revistas, todas as pessoas dançam com o mesmo ritmo, pois, completa, “tempo é tudo” (Kracauer, 2009, p. 342). Sobretudo no movimento das pernas para cima para baixo, para os lados das dançarinas, isto é, das *Tillergirls*. “Elas foram criadas por Ford, diariamente são produzidas milhares em suas fábricas (...) Daí a concordância geral, elas facilitam o trabalho e todos riem contentes (...) Como resultado de sua produção em massa podem dividir o sentimento erótico com a grande multidão” (Kracauer, 2009, p. 342). Agilidade ritmada, brilho, erotismo, pátria e amor materno reunidos num mesmo espetáculo de revista – “na era da técnica”. A maneira como relaciona os mecanismos de distração e o sistema econômico é inovador, é um dos primeiros a apresentar o fenômeno da reificação social no âmbito da cultura, do próprio lazer, alertando que os objetos da cultura foram transformados numa mercadoria como qualquer outra. A racionalização nas fábricas corresponde à racionalização do tempo livre e este, ao contrário de possibilitar uma ampliação do que Kant chamou de força de imaginação (*Einbildungskraft*)- exercício de liberdade, é turvado, é substituído por uma consciência falsa, afinal, na era da técnica - “tempo é tudo”. O texto é, por assim dizer, quase uma versão de “O ornamento da massa”, no qual lança sua crítica, segundo a expressão de Adorno, “à racionalidade da racionalização tecnológica” (Adorno, 1981, p. 400). Segundo Kracauer, “a *ratio* do sistema econômico capitalista não é a própria razão, mas sim uma razão turva”. Uma racionalização que exclui o homem, uma *ratio*, portanto, abstrata, “que não racionaliza muito, mas *muito pouco*” (Kracauer, 2009, p. 97, grifo do autor) Ou um pouco antes: “No domínio da cultura do corpo, que também invadiu as revistas ilustradas, ocorreu silenciosamente uma mudança de gosto. O processo começou com as *Tiellersgirls*” (Ibid, p. 97) ou “Na fábrica, as pernas das *tillergirls* correspondem às mãos” (Ibid. p. 95).

Palácios da distração

O artigo, “As revistas”, pode ser lido também em conexão com “O culto da distração” escrito um pouco depois (1926). Como também em relação a uma série de outros, como por exemplo, “Die erste Gross-Filmbühne” [O primeiro grande cine teatro] (Kracauer, 2005, p. 41-42) escrito no final de 1923, além do pequeno artigo que antecede imediatamente o “Culto da distração”, do início de 1926, “Paläste des Films”. O primeiro foi escrito a propósito da inauguração do maior cine teatro da Alemanha da época, o *Schumann-Grosskino*. No início do século XX, foi construído na praça, em frente à Estação Ferroviária de Frankfurt, um teatro gigantesco, o Schumann-Theater, com a capacidade para 5000 espectadores apreciarem um programa misto de opereta, cinema, revista e circo. No final de 1923, o teatro foi transformado em um grande cine teatro com a capacidade de 2500 lugares. Kracauer escreve o artigo a propósito da inauguração suntuosa, com grande sucesso de público, que se amontoava na frente do cine teatro, com uma longa fileira de carros e centenas deles foram obrigados a retornar para suas casas, frustrados, por não terem conseguido lugar. Pretexto para Kracauer citar uma peça de teatro de Georg Kaiser, *Nebeneinander* [Um ao lado do outro], na qual o personagem Elsasser diz, ao final da peça, “um ao lado do outro, correto?”, e, acrescenta: “Ex cinema de luxo!” [Ex Kino lux!] (Kracauer, 2005, p. 41). E conclui no final do pequeno artigo: “Em poucas palavras: O sucesso do novo grande cine teatro de Frankfurt, sob o signo dessa federação teuto-americana, é indiscutível e desperta boas esperanças pela abertura de futuras casas que certamente não causarão inveja aos temerosos empresários” (p. 42).

O segundo pequeno artigo antecede, em poucas semanas, o “Culto da distração”, “Paläste des Films. Berliner Lichtspielhäuser” [Palácios de cinema de Berlim] (Kracauer, 2005, p. 204). É programático: “Os cine teatros de Berlim não são mais cinemas, mas palácios da distração (*Zerstreuung*)” (p. 204). Ele se refere ao *UEA-Theater Turmstrasse* de proporções espaciais ciclópicas, apenas o majestoso *foyer* possuía capacidade para acomodar confortavelmente 1700 pessoas no intervalo entre uma sessão e outra. Poucas semanas antes, fora inaugurado o *Gloria-Palast*, que é objeto de reflexão no artigo seguinte. O primeiro cine teatro, que foi construído em 1925, pelos renomados arquitetos Fritz Wilms e Max Bischoff, contrasta abertamente com igreja ao lado em estilo rococó. Para Kracauer, trata-se de uma loucura:

(...) a contradição entre conteúdo arquitetônico e a determinação rígida do interior salta aos olhos. Tem-se a expectativa de escutar Mozart e vê-se (...) grotescas produções americanas. O ímpeto pelo efeito teatral na figuração espacial é, do ponto de vista estético, um loucura (*Irrtum*), como deve ser tudo que brilha (Kracauer, 2005, p. 204).

É a “indústria cultural” a galope!

Os *UEFA-Paläste*, o *Marmorhaus*, o *Capitol*, o *Gloria-Palast* etc, são palácios da distração que não são nem cinemas ou teatros comuns mas, conforme se lê em “O culto da distração”, “locais de magia ótica”, que “todos os dias têm lotação máxima” (...) o cuidadoso *esplendor da superfície* é a característica destes teatros de massa. Como os saguões dos hotéis, são locais de culto do prazer, o seu brilho visa à edificação” (Kracauer, 2009, p. 343, grifo do autor). O escritor em pauta aproxima de modo surpreendente três tipos de espaço de objeto de culto: o de uma igreja, o de um saguão de hotel, cenário dileto dos romances policiais, e o de um cineteatro. Poderíamos acrescentar os estádios, os programas de auditório, os espetáculos das *Tillersgirls*, etc. O que aproxima esses espaços tão díspares é a *impessoalidade*. Enquanto no primeiro a individualidade desaparece em meio à congregação dos fiéis, que lá vão para encontros; no saguão de hotel, estão aqueles que lá vão para não encontrar ninguém. “É o cenário para aquele que não procura nem encontra o outro que está sempre sendo procurado (...) Aqui o nada impessoal representado pelo gerente de hotel ocupa a posição do desconhecido, cujo nome a congregação de fiéis reúne”⁷ (Kracauer, 2009, p.193-94). É o desaparecimento da individualidade das pessoas e transformação das massas em ornamento.

O local desses palácios é sobretudo Berlim. É lá que se pode observar, como em nenhuma outra localidade, o fenômeno de massa do culto da distração. É, em Berlim, que se verifica a proliferação da cultura de massa, isto é, a constituição desse novo tipo de público; é lá que, segundo Kracauer (p. 345, grifo do autor), “surge o *homogêneo público cosmopolita* que – do diretor de banco aos auxiliares do comércio, da diva à datilógrafa – sente do *mesmo modo*”. Os espetáculos que são, então, apresentados diferem da mera projeção de um filme após outro com acompanhamento musical, mas passaram a se assemelhar às revistas ilustradas, tornaram-se uma espécie de “obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) dos efeitos”, que “se desencadeia com todos os meios diante de todos os sentidos (...) Toda sensação recebe a sua expressão sonora e o seu correspondente valor cromático dentro do espectro. É um caleidoscópio ótico e acústico, ao qual se une o jogo cênico dos corpos: pantomima, balé” (Ibid, p. 344). Até que finalmente aparece a tela e o espetáculo se transforma na “ilusão bidimensional”. O que esse esplendor arquitetônico, esse festival de luzes, tem haver com o cinema? Muito pouco, ou segundo Kracauer, nada. A posição de Kracauer aqui é clara: o cinema possui sua especificidade artística própria, uma linguagem peculiar: a imagem em movimento: “O cinema conquistou o seu reconhecimento independentemente do teatro: mas as direções dos mais importantes cine teatros aspiram novamente ao retorno do teatro” (Ibid., p. 347). Eis uma questão de princípio estético decisivo para Kracauer: cinema não é teatro! É o ponto de partida não só de sua crítica à produção cinematográfica alemã da época, como também de suas análises posteriores, em *De Caligari a Hitler*, além de sua crítica à produção tardia de Eisenstein em *Teoria do cinema*. O diretor russo, segundo Kracauer, em *Potenkin*, atinge nas imagens uma expressividade própria como ninguém antes dele, um artista vindo do teatro para o cinema, mas que, em *Alexandre Nevski* e sobretudo em *Ivan, o terrível*, volta ao teatro, conforme pode ser lido em seu livro de 1960⁸.

Tédio

Em “Asilo para os sem-teto”, Kracauer (2009, p. 91) indaga por que as pessoas vão com tanta frequência aos bares e outros locais? Sua resposta: “Talvez porque não estejam felizes em casa e querem participar do brilho”. Mas, na verdade, é em um texto escrito anteriormente, em 1924, no qual aprofunda o problema intimamente ligado à distração e à racionalização: o tédio. Não por acaso, é o ensaio que vem na sequência de “O culto da distração” na composição de *O ornamento da massa*. O tédio é pensado por meio de uma dialética particular: de um lado há o tédio objetivo que tudo arrasta seja pela luminosidade do anúncio ou é dissipado pela manivela num cinema, pelos cartazes que tomam de um golpe o espaço vazio, pelo rádio que vaporiza a essência, ou seja, esses mecanismos que exterminam qualquer vestígio da existência privada; por outro, o tédio (autêntico) aparece como contrapartida à “ética do trabalho”, ao produtivismo administrado, isto é, não fazer simplesmente nada:

⁷ “Saguão de Hotel” (Kracauer, 2009 p. 193-94)

⁸ Utilizo aqui a tradução espanhola: (Kracauer 1989). No elucidativo capítulo, “O argumento teatral”, pode se ler: “Os últimos filmes de Eisenstein, *Alexander Nevski* e *Ivan, o terrível*, são obras cinematográficas originais, mas parecem se basear em inexistentes obras teatrais e óperas. Não é casual que pouco antes de sua morte Eisenstein dirigira *Die Walküre* de Wagner. Antes havia se rebelado contra o teatro; mas ao final, voltou a ele” (p. 274)

Em uma tarde ensolarada quando todos estão fora de casa, se permaneceria no saguão de uma estação de trem, ou melhor ainda: ficar-se-ia em casa, fecharia as cortinas e entregar-se-ia a seu tédio deitado no sofá. Anuviado de tristeza, brincando assim com ideias que se tornam respeitáveis no processo, considerando vários projetos, sem fundamento, supostamente sérios (Kracauer, 2009, p. 354).

O tédio autêntico, “radical”, aparece como ligado ao ócio de quem ainda possui domínio de si, daquele que tem capacidade de decidir nada fazer, este está ligado à insatisfação consciente de si e em contraposição à “ética do trabalho” do “mundo administrado” (Cf. p. 351) – aparece, portanto, como uma disposição libertária, consciente, pode-se dizer, anticapitalista radical.

Mas não é o que acontece com a maioria das pessoas que não possui tempo para o ócio, pois estão ocupadas com o ganha-pão diário e que para contornar essa obrigação fatigante diária inventam a “ética do trabalho” (Cf. p. 351). Acrescenta, “mas o tédio vulgar que passa pela labuta diária não entra em consideração já que esta nem é fatal e nem desperta para uma nova vida, mas simplesmente expressa uma insatisfação, que desapareceria num instante caso fosse oferecida uma atividade agradável, sancionada moralmente” (Kracauer, 2009, p. 351-52). O autor, além de observar as conseqüências políticas radicais da sociologia weberiana, se refere à ética do trabalho que sanciona “moralmente” o fastio de uma atividade rotineira inteiramente destituída de sentido, descreve objetivamente os mecanismos que obstaculizam os indivíduos a voltar para si próprios. A insatisfação é elemento chave, como no *Fausto* de Goethe, é ela que nos faz mover, quando se tem domínio de si próprio. Mas aqui, trata-se de evidenciar justamente os mecanismos sociais que bloqueiam tal percepção, “exterminam qualquer vestígio da existência privada” (Kracauer, 2009, p. 353). Entre eles está o rádio seja em Londres, na torre Eiffel em Paris ou em Berlim, e indaga, “quem gostaria de resistir ao convite destes carinhosos fones de ouvido? Brilham nos salões e se entrelaçam ao redor das cabeças todos por si mesmos; e em vez de suscitar uma conversa cultivada, que, certamente, pode ser um tédio, torna-se uma praça de jogos dos barulhos do mundo...” (p. 353) A sutileza de Kracauer é capaz de perceber fenômenos de maneira antecipadora (o artigo é de 1924!), ou seja, a “nova lógica” da cultura: “os cinco *continentes* tornam-se cada vez mais próximos. Na verdade não somos nós que nos expandimos por eles, são muito mais suas culturas que tomam posse de nós no imperialismo sem fronteiras” (p. 353, grifo do autor). O tédio é retomado posteriormente em seu livro sobre Offenbach, datando, historicamente, a origem histórica do fenômeno: 1848. O fenômeno será também objeto de reflexão de Walter Benjamin nas *Passagens*. Mas qual o comportamento dessas pessoas que não chegam a se entediar, pois buscam a distração, a evasão e o brilho?

O público distraído ou como a sociedade vê a si mesma

No citado capítulo de *Os empregados*, Kracauer se refere a seus textos “Pequenas balconistas vão ao cinema” e “Filme 1928”. Neles analisa não só o público “distraído”, mas aos produtos da indústria cinematográfica que justificam a ordem (capitalista) vigente (Cf. p. 99). No primeiro ensaio, o segundo será discutido na sequência, foi concebido como “um pequeno álbum de exemplos, no qual casos típicos estão sujeitos à casuística moralista” e é de caráter programático: um crítico de cinema tem que ser, ao mesmo tempo, um crítico da sociedade:

Para pesquisar a sociedade atual, seria necessário ouvir aquilo que revelam os produtos da grande indústria cinematográfica. Todos eles revelam um segredo rude sem que na realidade o queiram (...) Eles revelam como a própria sociedade deseja ver a si mesma (...) A quintessência (...) é a soma das ideologias da sociedade (Kracauer, 2009, p. 315).

Como nos textos anteriores, deve-se dar atenção à composição, no caso, “As balconistas do comércio que vão ao cinema”. Com certeza, um de seus melhores escritos. Kracauer faz uso da psicanálise de Freud, como em outros ensaios: “As fantasias idiotas e irrealistas dos filmes são *os sonhos cotidianos da sociedade*, nos quais se manifesta a sua verdadeira realidade e tomam forma os seus desejos de outro modo represados” (Ibid., p. 313). Certamente esses sonhos reprimidos do público são do conhecimento dos grandes produtores: “O produtor (...) não se deixará jamais seduzir por espetáculos que, de algum modo, atacam os fundamentos da sociedade; pois, caso contrário, ele destruiria a sua própria existência como empresário capitalista” (p. 311) Não por acaso, os filmes destinados às camadas inferiores da sociedade são sempre mais burgueses do que aqueles destinados ao público mais refinado e, conseqüentemente, mais irrealistas. Mas há uma correspondência entre os filmes sensacionalistas de sucesso e a vida da sociedade, “pode ser que os exemplos mais hipócritas sejam aqueles roubados da vida” (Kracauer, 2009, p. 313). Ou como afirma um pouco antes: “Não existe nenhum *kitsch* que se invente, que a própria vida não supere” (p. 312). Mas, vamos dar continuidade à exposição e à composição do ensaio, “um pequeno álbum de exemplos” (p. 315).

O caminho livre ou a bondade que vêm do alto é a história de ex-presidiário que um dia, por acaso, salva uma jovem irmã de um grande proprietário fabril e casa-se com ela. Os motivos do filme são claros:

Toda e qualquer menção às diferenças de classes é evitada, pois a sociedade está excessivamente convencida do seu *status* de primeira classe, para desejar tomar consciência das reais condições. Evitada é também qualquer menção à classe operária, que por meios políticos tenta escapar da miséria que os diretores apresentam de modo tão comovente (p. 316).

No seu lugar coloca o lumpemproletariado, essa gente destituída de qualquer sustentação política. É o revestimento de romantismo barato das situações de miséria, um sentimento de compaixão que estende a mão ora a um ora a outro. Assim, “as balconistas adquirem conhecimentos nunca suspeitados sobre a miséria humana e a bondade que vêm do alto” (p. 317).

Numa alusão ao livro de Otto Weiniger, *Sexo e caráter*, de 1903, Kracauer narra a trajetória de uma bonita jovem que decide conquistar seu primo que é proprietário e rico, claro “tudo por amor”. É a casuística moralista. Compara o grande número dos bares dançantes com o número das igrejas nos séculos anteriores: “Não há um filme sem um local dançante, como não há *smoking* sem dinheiro. Caso contrário, as mulheres não vestiriam nem tirariam as suas calças (...) Com auxílio do dinheiro, são capazes de esquecer, durante o seu tempo livre, aquela existência, pela qual trabalham durante todo o dia” (p. 317-18) Tudo com noivados esplêndidos como apoteoses, afinal, “as pequenas e pobres balconistas buscam a mão dos seus acompanhantes e já pensam no próximo domingo” (p.318).

Os filmes de guerra têm sempre um matrimônio à vista, afinal eles servem para “educar o povo”: “Os heróis cinematográficos de todos os países se unem ao chefe de propaganda comercial de suas nações” (p. 320). O culto do heroísmo mesclado de patriotismo vazio, esses filmes militares e de guerra se “assemelham uns aos outros”, pois “só com muito custo as pequenas balconistas resistem ao fascínio dos desfiles e dos uniformes” (p. 320).

Há também amor com velocidade e velocidade com amor ao redor do mundo, seja na tela ou nas revistas ilustradas e, certamente, com cenas de casamento ao final, seja nos lagos do norte da Itália, seja na Espanha, depende da moda. As ações da sociedade permanecem sempre as mesmas em todos os lugares cuja monotonia é esquecida nas aventuras da viagem (Cf. Kracauer, p. 320-21). Neste ponto, o autor retoma um tema, o hábito de viajar, de seu artigo de dois anos antes, “A viagem e a dança”, o que significa viajar quando já se conhece as paisagens pelas revistas ilustradas, ou seja, o que há de novo? Qual é o aprendizado? Qual é a experiência? “Quando todos os recantos do mundo estiverem fotografados, a sociedade estará completamente cega” e acrescenta: “As pequenas balconistas gostariam tanto de se casar na Riviera” (p. 321).

Não importa qual seja o filme, “A moça do balanço” de Felix Basch de 1926, “Hotel imperial” de Mauritz Stiller, de 1927, “Fredericus-Rex” de Arzen Von Csepéry de 1920-22, “O vôo ao redor do mundo” de Willi Wolf de 1924 ou “Viena-Berlim: um jogo amoroso entre Spree e o Danúbio”, de Hans Steinhoff de 1926 etc. ou em qualquer lugar, às margens do Neckar ou do Danúbio, “contanto que não seja no presente, os ricos se apaixonam e descobrem durante o processo que têm coração” (...) “E assim, as pequenas balconistas aprendem a entender que seu chefe brilhante internamente é um homem de ouro e aguardam com ansiedade o dia em que elas mesmas possam com seu coraçãozinho bobo despertar um jovem berlinense” (p. 322)

É há o exotismo de um moderno califa de Bagdá, um “moderno Harun al Raschid”. Os contos de das *Mil e uma noites* atualizados, modernizados. “Segundo a conclusão destes filmes, o ser humano é uma garota que dança bem *charleston*, e um jovem, que do mesmo modo compreende muito pouco”. Mas “se hoje à noite as pequenas balconistas forem abordadas por um homem estranho, elas irão tomá-lo por um dos milionários famosos das revistas ilustradas” (p. 323-24)

Não podem faltar, decerto, as “tragédias silenciosas” depois das quais, “as pequenas balconistas limpam o olho e, às pressas, passam pó-de-arroz em seus narizes antes que a sala se ilumine” (p. 325). É sempre assim, os ricos são piedosos, bons e têm coração, o amor é mais forte que o dinheiro e, assim “as pequenas balconistas (...) podem suspirar aliviadas” (p. 326).

Livros de sucesso

Uma análise sociológica é capaz de perceber as modificações do gosto do público suas disposições volitivas e os mecanismos sociais que engendram o escapismo e a “falsa consciência” daqueles que povoam os cineteatros, lêem os livros de sucesso e folheiam distraidamente as revistas ilustradas. No ensaio de 1931, “Sobre os livros de sucesso e seu público”, Kracauer responde a uma enquete: “Como se explicam os grandes sucessos de livros?” É claro: “o sucesso de um livro como mercadoria depende em última instância da sua habilidade de satisfazer a demanda de amplas camadas sociais de consumidores” (Kracauer, 2009, p. 108). Mas essa demanda é difícil de determinar, sobretudo em decorrência das profundas transformações sociais ocorridas nos últimos anos que afetaram o conjunto das camadas sociais, antes de mais nada, da antiga classe média, incluindo a pequena burguesia: “Esta classe, outrora portadora da cultura burguesa e braço principal de público leitor, se encontra em um estado próximo da dissolução” (Ibid., p. 109). Ela sofre um acelerado processo de proletarianização; do ponto de vista econômico, os setores médios se encontram à distância de um passo do operariado e cita o seu

estudo, *Os empregados*; uma profunda transformação de suas condições de existência, cujos efeitos são difíceis de avaliar. Em relação aos livros muito lidos não se compreende o fenômeno pela abordagem direta (Cf. p. 111). Cita vários exemplos, como os romances de Richard Voss, Stefan Zweig, Erich Maria Larraque, Frank Thiess, Jack London, entre outros. Para Kracauer o sucesso de um livro depende, em parte, das medidas (na maioria das vezes inconscientes) de “autoproteção” que veicula, como, por exemplo, o individualismo, em geral assentado sobre um idealismo empalidecido, em imitações confusas; o sentimentalismo, que humaniza a tragédia e obscurece a crítica, na maioria das vezes, destituído de qualquer forma literária, mas que atrai as massas anônimas. Os conteúdos trazem o traço do escapismo, “fugindo para um lugar distante qualquer” (p. 113). Não podem faltar, certamente, o erotismo e as aventuras geográficas. O diagnóstico não difere de suas análises sobre a produção cinematográfica: “os atuais detentores de grandes sucessos de livros, guiados pelos seus instintos de autopreservação, não desejam nada mais intensamente que o precipitar de questões embaraçosas no abismo do silêncio” (p. 114) Novamente os mecanismos de evasão que impedem a confrontação desses ideais, muitas vezes esmaecidos, com a realidade contemporânea. A finalidade de sua crítica não é outra senão facilitar a intervenção na realidade social. Afinal: “Aquele que deseja modificar alguma coisa precisa estar informado sobre aquilo que deve ser modificado” (p. 115).

A produção cinematográfica e a “miséria alemã”

Falta ainda discutir de que modo Kracauer analisa a produção dos grandes estúdios cinematográficos alemães, chave para entender a “construção” dos mecanismos da “falsa consciência”. O ensaio “O cinema atual e seu público”, de dezembro de 1928, republicado posteriormente com o título “Cinema, 1928”, é exemplar. Kracauer parte da constatação de que a produção cinematográfica se estabilizou como o seu público, e é justamente esse fenômeno que requer uma análise crítica:

(...) dos trabalhadores nos cinemas da periferia da cidade à alta burguesia nos cinepalácios, todos os segmentos da população afluem ao cinema; desses segmentos, provavelmente o mais amplo seja composto de pequenos empregados, cujo número não apenas aumentou em termos absolutos, mas também em termos relativos desde a racionalização de nossa economia (Kracauer, 2009, p. 327).

Novamente temos aqui a tríade: racionalização, distração e tédio. Trata-se da análise da produção mediana, as exceções, que cita, como *Die fremdelose Gasse* [A rua sem alegria], *Manege* [Picadeiro], *Die Hose* [O escândalo real], *Thérèse Raquin*, “podem ser contadas a dedo” (Ibid., p.327).

A questão não é se posicionar contra a indústria cinematográfica que produz mercadorias como outras indústrias, mas, opor-se “à esfera pública que permitiu o florescimento desta indústria” (p. 328). Para Kracauer, o que é

(...) repreensível nestes filmes é a sua *mentalidade*. Em todos os tipos, que se consolidaram, a nossa realidade é volatilizada, petrificada e desfigurada às vezes de modo idiota, às vezes de modo inócua, pernicioso. Tudo o que deveria ser projetado na tela é removido, e a sua superfície é preenchida com imagens que trapaceiam a imagem do existente para nós (p. 328).

Não é que a produção não alemã, e, sobretudo, a americana, já hegemônica na época, fosse diferente com seus clichês, escapismos e trapaças, mas, acrescenta “A miséria alemã nos toca de modo mais imediato do que a dos outros” (p. 328). É o escapismo diante do presente o que mais caracteriza as produções alemãs - evitam o presente a qualquer custo - “a câmara permanece no estúdio correndo para tempos e espaços distantes que são completamente irrelevantes para nós” (p. 329).

Kracauer (2009, p. 330-331) analisa certas produções que enfocam a questão da mobilidade social e do presente, ou melhor, de que modo indivíduos proletários tornam-se, evocando o *Sermão da montanha*, “bem-aventurados”.

As telefonistas, as balconistas do comércio e as secretárias particulares podem ter esperança, sem necessitar recorrer a seus sindicatos profissionais, pois Lotte, uma simples manicure, não foi a única a ter seu dia de sorte⁹, em *Lotte hat ihr Glück gemacht*, (...) Tem que ser bonita, com certeza. O reino do céu para onde estas pessoas escolhidas três vezes seguidas foram transportadas é a *sociedade*. (...) Certamente, Lotte, que se casou nessa sociedade, teve seu dia de sorte (p.330-331).

Certamente, nem todas as produções professam a mesma “teologia”. Há aqueles filmes que gostariam de corresponder ao gosto mais intelectualizado começando de modo mais ou menos radical, mas param no meio do caminho (Cf. p. 330-1). É a marca da irrealidade. Com os filmes culturais, os documentários e, sobretudo, com os

9 Filme de Carmen Boni de 1928.

noticiários da semana (*Wochenberichte*] não é diferente:

(...) mesclam tomadas de batismo de navio, incêndios destrutivos, eventos esportivos, paradas, cenas idílicas de crianças e animais, contêm também às vezes atualidades, mas decerto nenhum acontecimento que merecesse ser visto umas cem vezes; para não falar das diferentes corridas de motocicletas capazes de levar qualquer um ao desespero (p.332).

São os mecanismos de evasão:

(...) boa parte da produção mediana consiste consciente ou inconscientemente em manobras de evasão [*Umgebungsmanöver*]. Parte se distancia simplesmente da nossa realidade arbitrariamente para lugares longínquos, parte se orienta por *ideologias* do interesse da sociedade estabelecida, obstruindo a visão dos principais grupos dos espectadores de cinema, sobretudo o dos pequenos empregados (p. 333, grifo do autor).

Outra coisa muito importante discutida por Kracauer é a relação entre cinema e literatura. Se ele critica a inadequação do material e conseqüentemente a inadequação estética dessas produções, é como se não houvesse nada a dizer sobre a construção fílmica, pois “não são concebidos visualmente” (Kracauer, 2009, p. 334). Ele não nega que haja materiais em muitos romances e peças de teatro que poderiam servir de base para um filme autêntico desde que fossem desmembrados seus originais literários em

(...) elementos cinematográficos utilizáveis para construir assim algo de novo, em vez disso, simplesmente traduzem o texto original cena por cena, mudando apenas a linha da história, quando isso acontece, para agradar o público. Isto é: o filme resultante é uma *ilustração* ininterrupta do texto que lhe é estranho, enquanto o filme mesmo deveria ser um texto que se lê. A história não se desenvolve de acordo com a lei determinada pela seqüência de imagens, ao contrário, as cenas do filme são organizadas na seqüência ditada pela história que se desenvolve independentemente dele (p. 335).

A imagem perde sua força própria deixando de ser “um componente essencial”. Ao contrário, do que acontece na maioria dos casos, cita o exemplo do apartamento pequeno burguês, em *Thérèse Raquin*, o qual “desempenha um papel com força própria” (p. 335). A imagem torna-se um ornamento dispensável, diferentemente de um filme verdadeiro que se tornaria imediatamente ininteligível caso se retirasse dele “um simples átomo de imagem”, e acrescenta de modo mais direto: “um trabalho porco” (*Man slamp!*) (p. 336).

Uma contradição, de um lado uma técnica fotográfica cada vez mais apurada e elevada e de outro um descuido em relação aos detalhes das situações sociais que resulta numa volatilização dos objetos. Se o descuido com o material visual cuja composição segue uma ação não fílmica, “a *montagem* pode ser no melhor dos casos mera destreza” (p. 336). Cita um exemplo que considera importante e que se afasta da produção vulgar, o interessante filme-sinfonia *Berlin*, de Walter Ruttmann. O filme é sem ação propriamente dita e tem como tema a metrópole por meio de uma seqüência de microscópicos individuais, fragmentos, e indaga:

(...) 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 (...) Ruttmann libera milhões de detalhes desconectados que coexistem um ao lado do outro, inserindo no máximo transições engenhosas que são vazias de conteúdo (...) Não há nada para ser visto nesta sinfonia, porque não mostra nenhuma conexão dotada de sentido (p. 340).

Neste ponto a visão crítica de Kracauer se mostra profética ao afirmar que a causa da falta de conexão de sentido e de interesse humano na composição do filme é *política*, pois como se sabe Ruttmann vai morrer, posteriormente, na frente Leste filmando cenas para cinejornais nazistas¹⁰. E cita Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript* [*Direção de cinema e originais de cinema*], segundo ele numa “clara estocada contra Ruttmann”:

Há (...) uma série de gente de cinema que afirma que a montagem deve ser o único centro organizador do filme. Acreditam que se pode tomar de qualquer modo, e arbitrariamente em qualquer lugar, fragmentos, bastando apenas que as imagens montadas sejam interessantes; e que por meio da colagem delas juntas, segundo a forma e a espécie, pode-se produzir um filme (Kracauer, 2009, p. 340-41).

Certamente Kracauer não deixa de relevar as qualidades técnicas da produção cinematográfica alemã e seus excelentes diretores como Lang, Grune, Murnau, Reichmann, Boese etc. Mas, tanto os filmes de produção mediana quanto aqueles pretensamente mais elaborados se afastam da realidade, são destituídos de conteúdo, e

10 Cf. a menção de Kracauer a esse fato no texto de 1943 sobre os cinejornais nazistas, “The Conquest of Europe on the Screen. The Nazi Newsreel 1939-1940”. Washington D.C.: The Library of Congress, 1943.

ênfatisa ao final: “a falta de substância é a característica decisiva do conjunto da produção cinematográfica estabelecida” (p.341, grifo do autor). Evidentemente, em sua crítica radical à produção cinematográfica estabelecida e não apenas à alemã, Kracauer não é normativo e tampouco doutrinário, mas enfático: “Espera-se por receitas? Não há nenhuma receita. Sinceridade, talento e observação, humanidade – estas coisas não se aprendem. Basta que a situação seja apresentada abertamente” (p. 342).

Um bom filme alemão

Em 1931, foi lançado nos cinemas, o filme dirigido por Leontine Sagan, *Mädchen im Uniform* [Garotas em uniforme]. Trata-se de uma revolta que se passa em um internato feminino e que mereceu uma crítica extremamente elogiosa de Kracauer, afirmando que vale a pena refletir sobre seus argumentos e de desmentir também a ideia de que ele faria uma espécie de *tabula rasa* em relação à produção cinematográfica alemã do período. O filme é baseado na peça de teatro *Gestern und Heute* [Ontem e hoje] de Christa Winslose e a própria autora colaborou na elaboração do roteiro. Trata-se dos métodos pedagógicos empregados num internato para moças da nobreza, que são tratadas como “crianças-soldado” [*Soldatenkinder*] para se tornarem, no futuro, “mães de soldado” [*Soldatenmütter*]. A descrição da situação se dá por meio do conflito entre a antiga e a nova mentalidade o que permite assim uma compreensão da rigidez medonha da pedagogia aplicada no internato. A cada máxima conservadora corresponde um ato de sadismo sem peias, levado a cabo pela diretora da instituição e seu séquito. Exceção feita a uma professora que tratava as meninas com compreensão e carinho, não com disciplina militar; é com ela que todas se simpatizam e com quem se unem. Especialmente uma jovem, representada pela atriz Hertha Thiele - a mesma atriz protagonista de *Kuhle Wampe* - que tinha por ela uma afeição incomum. Uma paixão juvenil que é reprimida com resignação. A situação chega aos ouvidos da diretora; com métodos draconianos demite a professora; notícia que leva a garota ao suicídio. A catástrofe provoca uma revolta em todo internato e força a diretora abrir mão de sua função, ela se demite. Ou seja, uma vitória das garotas na cena final depois da dupla catástrofe. Segundo Kracauer, “Leontine Sagan encenou essa ação limpa de modo limpo (...) por meio de uma direção exitosa com clareza de conhecimento, formas de expressão e sensibilidade estilista refinada”¹¹ (Kracauer, 2004, p. 563). Diferentemente da produção rotineira que teria reduzido a trama a mera caricatura, “Frau Sagan em nenhum momento ultrapassa as fronteiras da realidade” (p. 563) Ou seja, a direção nunca perde a plausibilidade. Kracauer chama atenção também para a encenação do grupo de garotas de faces desconhecidas, diferentemente dos atores famosos e queridos do público, que sempre desempenham o mesmo papel. Outra coisa importante, o filme é uma produção independente realizada pela *Deutsche Film-Gemeinschaft* sob a direção de Carl Froelich. Kracauer escreveu o artigo, logo depois da estreia do filme que obteve um bom sucesso de público. O tema, uma revolta num internato, é próximo do filme realizado dois anos depois, *Zero de Comportamento*, de Jean Vigo e que mereceu um belo artigo de Kracauer, na série *Wiedersehen mit alten Filmen* [Reverendo filmes antigos], publicado no *Baseler National Zeitung*, já no exílio em Paris¹².

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. “Der wunderliche Realist” In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt aM, Suhrkamp, 1981

ADORNO, T. W.; Kracauer, S. *Briefwechsel (1923-1966)*. Frankfurt aM, Suhrkamp, 2008

ALAMBERT, F. “Del ornamento al espectáculo: Kracauer y la crítica materialista de la cultura” In: MACHADO, C. E. J.; VEDDA, M. (org) *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gorla, p.89-99, 2010.

ARANTES, P. E. *O fio da meada*. Uma conversa e quatro entrevistas sobre filosofia e vida nacional. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

¹¹ “Revolte im Mädchenstift”.

¹² Essa série de artigos, sete no total (1º “Pudovkin”, 13 set. 1938; 2º “Max Linder”, 18 out. 1938; 3º “Mauritz Stiller und der Schwedenfilm” [Mauritz Stiller e o cinema sueco] de 6 dez. 1938; 4º “Abel Ganze: zu seinem Film *La Roue* [Abel Gance e seu filme “A roda”], de 28 fev. 1939; 5º “Der expressionistische Film” [O cinema expressionista], de 2 mai. 1939; 6º “Der Vampfilm” [O cinema Vamp], de 25 jul. 1939; e finalmente “Jean Vigo” em 1 fev. 1940. Essa série é extremamente importante, acontece justamente no momento em que Kracauer começa a analisar com distanciamento histórico a produção cinematográfica, diferentemente dos artigos do *Frankfurter Zeitung*, todos escritos no calor da hora. Adilson Mendes faz uma aproximação das interpretações de Kracauer, Paulo Emílio e André Bazin sobre Jean Vigo: “El gusto por la realidad. Nota sobre Kracauer, Bazin y Paulo Emílio” (Machado; Vedda, 2010, p. 241-250).

- BAUER, C. JUNG, W et al. *Georg Lukács. Werk und Wirkung*. Duisburg, Universitätsverlag, 2008.
- KRACAUER, S. *The conquest of Europe on the screen. The nazi newsreel 1939-1940*. Washington D.C., 1943.
- _____. *Die Angestellten*. Frankfurt aM, Suhrkamp, 1971.
- _____. “Die Romantheorie von Georg von Lukács”. In: *Der junge Lukács im Spiegel der Kritik*. Bendel, Julia/ Arpad, Timár (org). Budapest: Lukács-Archiv, 1985.
- _____. *Kleine Schriften zum Film (1921-1961)*. Frankfurt aM, Suhrkamp. 2005.
- _____. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo J Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Duas cidades/Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACHADO, C. E. J. “Die Exterritorialität als transzendente Heimatlosigkeit. Über Siegfried Kracauer und Georg Lukács”. In: AUER, C. et al. *Georg Lukács. Werk und Wirkung*. Duisburg: Universitätsverlag: 2008, p.53-72; no Brasil, *Significação* 27. São Paulo, USP/ECA/Anna Blume p. 181-206, 2007.
- _____. “La crítica (materialista) del mundo (discontinuo) de las cosas”. In: VEDDA, M. (org). *Constelaciones dialecticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Herramienta, p. 67-79, 2008.
- _____. “Anmerkungen zu Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und dem Paris des Zweiten Kaiserreichs: Anknüpfungspunkte”. In BUCHENHORST, R; VEDDA, M. (org). *Urbane Beobachtungen*. Bielefeld: scritto, 2010, p. 99-114 em português: *Revista História*. v.25, n.2. São Paulo, Ed. UNESP, p. 55-74, 2006.
- _____. “Forma literária y sociologia: ‘literatura sociológica’, el ensayo según Siegfried Kracauer”. In: CIORDIA, M.; MACHADO, C.E.J., VEDDA, M. (org) *Filosofías provisórias*. Reflexiones en torno a ensayos y ensayistas. Buenos Aires, Gorla, p. 92-98, 2012.