

# O Lugar da psicanálise nos escritos cinematográficos de Kracauer: da “massa” ao espectador

Maurício de Medeiros Caleiro

## RESUMO

Apresenta reflexões críticas acerca das relações entre a produção analítica de Siegfried Kracauer e o legado teórico psicanalítico, particularmente no que concerne aos modos pelos quais o autor o emprega em seus escritos sobre cinema para se referir ao polêmico conceito de massa e à noção de público. Discute-se a ideologia inerente à abordagem de tais conceitos tal como por ele perpetuada; a apropriação do referencial psicanalítico pelo crítico como uma moldura teórica nem sempre explícita, mas recorrente, na análise do papel social da “massa” no filme *Metropolis* (1927); e, na última parte do artigo – introduzida por uma análise do contexto de recepção à sua *Theory of Film* (1960) –, os efeitos de tal referencial desempenhar, no livro em questão, papel central nos escritos de Kracauer sobre o espectador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Kracauer. Psicanálise. Massa. Público. Teoria crítica.

## 1 Introdução

Produto de uma geração de intelectuais alemães herdeira do legado do classicismo da República de Weimar – ou seja, do Iluminismo germânico tardio –, Siegfried Kracauer, como seus colegas da primeira geração da Escola de Frankfurt – destacadamente, Adorno, Benjamin e Horkheimer –, sofre marcada influência tanto de Marx quanto de Freud. Enquanto o primeiro, ao longo da obra de Kracauer, torna-se uma referência reiteradamente problematizada, com seus conceitos e premissas revistos, questionados e eventualmente rejeitados, o emprego de conceitos e abordagens psicanalíticos é mais fluido, mais frequente e, não sendo estritamente fiel às concepções originais de Freud, mais sujeito a apropriações autorais. Tal independência crítica em relação a alguns dos grandes paradigmas teóricos de seu tempo sublinha o que viria a se fixar como um traço distintivo de Kracauer como intelectual.

O objetivo deste ensaio é produzir uma análise crítica das relações entre Kracauer, psicanálise e cinema, particularmente no que concerne aos modos pelos quais o autor judeu-alemão emprega o legado psicanalítico, nos seus escritos sobre a sétima arte, para se referir ao conceito de massa – enquanto aglomerado humano que suplanta e anula a individualidade – e à noção de público, este entendido tanto como espectador (não somente de filmes) quanto como objeto de representações intrafílmicas.

## 2 Representação das “massas”, psicologia do público: *Metropolis* segundo Kracauer

Em seu livro sobre *Metropolis* (1927) escrito para o British Film Institute, o crítico Thomas Elsaesser, após resumir os mais representativos exemplos de produção crítica sobre o filme ao longo de sete décadas, afirma que o influente ensaio de Andreas Huyssen (1981/1982) “The Vamp and the Machine: Technology and sexuality in Fritz Lang’s *Metropolis*” teria restabelecido a visão crítica de Kracauer sobre *Metropolis*, 54 anos após sua publicação:

Numa sociedade onde a autoridade paternal havia sido minada pela guerra perdida e pelas humilhantes condições da subsequente paz, tal roteiro era anti-socialista e anti-feminista, mas servia a necessidades coletivas profundamente enraizadas. Isso é Kracauer atualizado, apoiado por uma impressionante pesquisa histórica do *gendering* da tecnologia na arte e literaturas alemãs de metade do século XIX em diante (ELSAESSER, 2000, p. 55, tradução nossa).

Expressa em pouco mais de uma página e poucas referências esparsas, a avaliação que Kracauer faz do filme como uma alegoria proto-nazista tornou-se “Uma das mais danosas (e influentes) críticas que *Metropolis* jamais receberia.” (ELSAESSER, 2000, p. 45, tradução nossa). Quais as razões para tal resultado? Por que razões, em um livro escrito há mais de 60 anos e que dedica mais espaço e análises mais profundas a um *corpus* diversificado

e numeroso de filmes, tais breves comentários sobre *Metropolis* continuam a merecer tanta atenção em décadas recentes? Podem-se aventar diversas hipóteses para tanto, como a virtual ausência, durante décadas, de uma abordagem crítica ao mesmo tempo refinada e acessível relacionada a um filme cujas diferentes versões ao longo do tempo – como Elsaesser historiografa, com durações variando de 71 a 163 minutos e incluindo até uma versão colorida – despertaram grande atenção em diferentes períodos de tempo. Mas eu arguiria que o ponto nodal para explicar tal fenômeno é a profunda afinidade entre o objeto da crítica – um filme que anima uma alegoria social futurística – e a ideologia que orienta a própria análise desenvolvida em *De Caligari a Hitler*.

Com efeito, a “leitura” que Kracauer faz de *Metropolis* é concentrada na encenação visual das mutidões – como ornamento de massa e como alegoria nazifascista –, imageticamente apequenadas e “esmagadas” pela monumentalidade dos cenários. Tais críticas evidenciam o papel que psicologia de massas desempenha no livro – traço autoral que Janet Ward (2001, p. 28, tradução nossa) define com sagacidade como “sua psicologização algo obsessiva, baseada em personagens, da década dos filmes expressionistas como um onírico e precoce ‘sintoma’ de uma ‘doença’ da qual o nazismo seria um estágio mais avançado.”

Preocupações psicológicas, somadas a uma particular atenção para com aspectos arquiteturais (na acepção ampla, estruturante, do termo) ocupam um papel central na produção reflexiva de Kracauer já em seus escritos sobre Berlim, publicados quando atuava como jornalista para o *Frankfurter Zeitung* (1929-1933); ambas dariam o tom da investigação das relações entre cinema e realismo que predomina sua *Theory of Film*, publicada no irromper dos anos 1960 e, como veremos, friamente recebida. Essas relações entre forma e conteúdo (explícito ou latente) parecem obedecer a uma dinâmica particular na lógica discursiva de Kracauer. Se tende a psicologizar a arquitetura, extraindo uma pletera de significados de construções e estruturas não animadas, ele, no sentido inverso, muitas vezes reduz a psicologia a um mero artifício formal, um objeto retórico desconectado de seus motivos ulteriores, tão-somente a serviço de seus estratagemas argumentativos.

Não se quer sugerir, com isso, que Kracauer incorra em um “freudianismo vulgar” – fenômeno que só tornar-se-ia perturbadoramente frequente nos Estudos de Cinema cinco décadas depois de *De Caligari a Hitler*, através de um considerável volume de textos – notadamente na academia anglo-americana – os quais aplicam de modo mecanicista e raso as teorias cinematográficas que brotaram no bojo do “retorno a Freud”, a releitura de Freud

por Lacan cuja mais celebrada cria nas hostes acadêmico-cinematográficas é a intervenção seminal de Laura Mulvey (1975) que consolida, em alto estilo, o Feminismo Crítico Cinematográfico.

Tampouco, ao se referir a aspectos arquiteturais de seus objetos de crítica, recorre Kracauer ao uso de um jargão profissional específico (embora sua formação como arquiteto certamente o permitisse fazê-lo). Na verdade, ele nem sequer articula, de um modo explícito, qual é a base teórica que utiliza no livro para a sua abordagem de cunho psicanalítico. Dessa forma, psicanálise, arquitetura e ideologia social, imbricadas entre si sem proclamarem seus parâmetros metodológicos, assombra – é esta a palavra exata – o texto como um todo, que paira como um corpo estranho acima da produção corrente nas ciências humanas do pós-Guerra.

Para Kracauer (1947, p. 6, tradução nossa), “O que os filmes refletem não são tanto credos explícitos, mas disposições psicológicas – aquelas camadas profundas de mentalidade coletiva as quais se estendem mais ou menos abaixo da dimensão da consciência.” Pesquisador especializado em cinema alemão, Anton Kaes (1995) elege precisamente tal premissa – e o modo através do qual elas são desenvolvidas no livro – como fundamentais para a importância do livro para a sua geração. Mas Kaes não deixa de ser incisivo em suas críticas, e sua avaliação ponderada forma uma introdução apropriada às análises de Kracauer em relação aos conceitos de “massa” e de público, que examinaremos a seguir.

Nós sentíamos que o didático livro de Kracauer tinha fracassado de diversas maneiras: era essencialista em sua insistência em um caráter alemão inato; era reducionista, muitas vezes simplificando o potencial de significações do filme à história contada desconsiderando os códigos visuais; e seu *telos* era inerentemente determinista: Weimar levou a Hitler e ao fascismo. Embora rejeitássemos as considerações de Kracauer sobre “os alemães”, fomos convencidos pela sua premissa básica de que filmes não devem ser separados de seu *habitat* político, social e cultural. Nós aprendemos que filmes significam algo não em um nível abstrato, mas concretamente em um certo momento no tempo, em um certo lugar, e para certa audiência. Eles oferecem respostas a questões urgentes. Eles são pensados para ressoar e causar impacto. (KAES, 1995, p. 48, tradução nossa)

### 3 “Massa”/público e o suposto elitismo de Kracauer

Na evolução da prolífica carreira de Kracauer como autor, que se prolonga por quatro décadas em campos tão diversos quanto crítica cultural, teoria cinematográfica, jornalismo, arquitetura e sociologia, é possível observar como algumas temáticas foram retomadas de tempos em tempos. A frase que abre o artigo de 1927 “The Little Shopgirls Go To the Movies”, “Filmes são o espelho da maioria da sociedade” (KRACAUER, 2004, p. 99, tradução nossa), conecta-se com a citação mencionada dois parágrafos acima – dos filmes não como refletores de credos mas de disposições psicológicas -, cujas premissas, por sua vez, formam

a espinha dorsal da célebre abordagem que o autor dispensará ao cinema de Weimar vinte anos depois.

Nesses e em alguns outros textos – como, por exemplo, no reverenciado “O Ornamento das Massas”, originalmente publicado em 1927 – Kracauer (1975) muitas vezes parece ver as massas - e, em decorrência, o público, que neste período da história do cinema, na Europa, com frequência se confundem entre si - não apenas como a parte mais fraca de uma cadeia social regulada pela ordem capitalista. Ele torna latente em seus escritos os sentimentos ambivalentes, conflituados, que alimenta em relação a elas. Por vezes, a impressão, de um elitismo atroz, é que gostaria de vê-las sumariamente eliminadas. Tal postura alcança o paroxismo em *De Caligari a Hitler*, no qual à questionável categorização dos alemães como um grupo social uno e coeso - quase um espécime – vem somar-se a expressão de desalento do autor para com eles – segundo Kracauer, a base de apoio e a “consciência coletiva” por trás da ideologia dos filmes da era de Weimar, os estimuladores do futuro negro que estes encarnam e as vítimas do autoritarismo sem freios o qual entronaram no poder.

Trata-se de uma visão exemplar do determinismo que nele Kaes (1995) critica, como o papel do cidadão médio sendo tido como restrito tão-somente a uma não-existência fora das massas trabalhadoras, estas por sua vez condenadas à manipulação pela ordem capitalista. Muita atenção tem sido dada, nas últimas décadas, para o modo pelo qual a tese sugerida em “O Ornamento das Massas” – da diluição do indivíduo numa coletividade amorfa, sujeita à manipulação – antecipa algumas das ideias desenvolvidas por Adorno e Horkheimer (1997) no capítulo sobre a indústria cultural de *Dialética do Esclarecimento*, originalmente publicada em 1947. Mas o que é talvez ainda mais surpreendente, no excerto acima citado, é como ele prefigura o que iria tornar-se, 60 anos depois, a dinâmica das relações de trabalho (ou da escassez destas) na era do capitalismo tecno-financeiro, tais como descrita por autores como Zygmunt Bauman (1999), Naomi Klein (2007) e mesmo, em seu belo e desolado retrato impressionista do tema, Viviane Forrester (1997).

Já em outro trecho dos anos 20, antecipam-se opiniões de Kracauer (1998, p. 132, tradução nossa) acerca da relação de certos públicos – os quais ele diferencia por “critérios” socioeconômicos – com o cinema:

A vida é uma intervenção dos abastados, aos quais os que nada têm tentam imitar do melhor modo que suas habilidades permitem. Já que é do interesse da classe dos proprietários manter a sociedade como ela é, devem evitar que outros pensem sobre como é aquela sociedade. Com o auxílio de seu parco dinheiro, estes podem, em seu tempo livre, esquecer a existência para a qual eles se escravizam durante o dia. Assim, eles vivem.

O tom entre o desolado e o meramente constatatório, mas sem abdicar de uma pitada de ironia, parece reforçar a impressão de elitismo que se depreende de boa parte de sua produção pré-II Guerra. Antes, porém, da emissão de qualquer juízo de valor, convém sublinhar a posição – que uma notória especialista em Kracauer chamaria de “dupla ausência de lar” (HANSEN, 1991, p. 91, tradução nossa) – a qual o autor alemão refugiado nos Estados Unidos desde meados dos anos 30 acreditava-se submetido:

Como vários críticos notaram, seu exílio não começa em 1933, e seu apelo posterior por uma “extraterritorialidade” pessoal (numa carta a Adorno, em oito de novembro de 1963) meramente tornou explícito um tema persistente em seus escritos desde o início.

Ainda assim, uma “renovada e muitas vezes algo acrítica interpretação de Ornamento das Massas” (FLEISCHER, 2001, p. 21, tradução nossa) tem sido levada a cabo por algumas correntes contemporâneas (Estudos Culturais, notadamente), as quais têm interpretado o texto como se este sugerisse “que a transformação de indivíduos em massa contém potencial para o desenvolvimento de um *momentum* para mudanças sociais.” (FLEISCHER, 2001, p. 22, tradução nossa). Fleischer (2001, p. 23-24, tradução nossa) reconhece que tal interpretação não deixa de ser, entretanto, problemática:

O retrato que Kracauer pinta dos altamente organizados e regimentados padrões nos quais a humanidade da era moderna se encontra levanta a questão de como mudanças podem efetivamente acontecer na ausência de qualquer elemento orgânico ou espontâneo no interior do ornamento. Ainda assim, qualquer sinal indicando tal atormentada estrada para a ação política ou social, independente se vindo do ornamento da massa ou do *insight* individual do ensaísta, faltam ao ensaio de Kracauer.

Se tal lacuna é, conforme mencionado, precisamente o que sugere um possível elitismo da parte de Kracauer, tal ausência de teleologia e tal niilismo são hoje largamente responsáveis por manterem o texto conectado com a contemporaneidade – produzindo, anda, a paradoxal evidência de que o autor, um dos mestres pensantes do modernismo europeu, afigura-se, nesse sentido, um pós-moderno.

Se os excertos acima citados demonstram o quanto as concepções formais dos conceitos de massa e de audiência por Kracauer, embora consideravelmente influenciadas pelo marxismo, são marcadas pela ambivalência, mencionada no segundo parágrafo desta seção, entre elitismo e preocupações sociais, é através as análises desenvolvidas ao longo de *De Caligari a Hitler* que ela tornar-se-ia mais evidente. Entre as razões para sua ocorrência no livro encontram-se os esforços de Kracauer para sublinhar sua independência intelectual (e *como* intelectual), desvencilhando-se de um então corrente marxismo dogmático, o qual, dadas suas ligações político-institucionais, tendia à vulgarização da teoria

marxista tal como originalmente concebida, ao negligenciar contradições promovidas pela *praxis* em nome de uma utópica teleologia do destino das massas – como nas recorrentes e quase sempre *top-down* conclamações à “ditadura do proletariado”.

Com efeito, *De Caligari a Hitler* é um texto recorrentemente pontuado por tal dicotomia. Desolado pela ascensão do totalitarismo na Alemanha e pelo colapso do país após a derrota de Hitler, Kracauer, ainda sob impacto das atrocidades nazistas – que, como ficaria evidente em *Theory of Film*, causar-lhe-iam profundo trauma, afetando seus parâmetros analíticos e axiológicos – embora concentrasse suas análises nos filmes e empreendesse perceptível esforço para não soar emocional, não consegue obnubilar sua decepção em relação ao povo alemão. O rico subtexto do livro, latente em sentimentos reprimidos, pode ser definido em termos semelhantes aos que Kracauer (1947, p. 163, tradução nossa) utiliza para analisar *Metropolis*: à semelhança do filme, seu texto é “rico em conteúdo subterrâneo que, como contrabando, cruza as fronteiras da consciência sem ser questionado.”

Em decorrência, o “povo alemão” é acusado de imaturidade para lidar com o período democrático que se seguiu ao fim da I Guerra Mundial (Capítulo 4 – O choque da liberdade), de alimentar fascinação pelo autoritarismo estatal e por ditadores (“Capítulo 6 – Procissão de tiranos”); nominalmente, de “covardice”:

Na sua tentativa de reconsiderar as fundações do sujeito nacional alemão, a imaginação teutônica não se limita a ruminar sobre a tirania, mas também sobre o que teria acontecido se a tirania fosse rejeitada como um padrão de vida. Neste caso, parecia então haver uma só alternativa: o mundo se transformar em um caos, com todas as paixões e instintos vindo à tona, descontroladas” (KRACAUER, 1947, p. 88, tradução nossa).

A visão altamente depreciativa que dá mostras de então nutrir por seus conterrâneos, marcada por um mal disfarçado sentimento de decepção ou mesmo ódio, que tais exemplos sugerem serão mantidos ao longo do livro, exceto quando os comentários de Kracauer referem-se ao comportamento das “massas” após o fim da grave crise de inflação do início dos anos 20, os quais são marcados por um tom de desolação e mesmo pena.

Assim, de certo modo o que neste trabalho foi inicialmente concebido como um traço de um alegado elitismo de Kracauer acaba por revelar-se como que se de um efeito colateral de dilemas íntimos se tratasse. Tal hipótese afigura-se importante para a análise do papel que a psicanálise desempenha em seus escritos, a ser desenvolvida na próxima seção.

#### **4 O Papel da psicanálise nos escritos sobre o espectador em *Theory of Film***

Antes de analisar o papel que os modelos analíticos da psicanálise têm nas considerações de Kracauer acerca do espectador,

desenvolvidas em seu livro *Theory of Film*, faz-se necessário contextualizar, ainda que brevemente, o contexto histórico no qual o livro foi publicado e as polêmicas que cercaram sua recepção crítica.

Não se pode atribuir a pecha de negligentes aos críticos da teoria fílmica de Kracauer no momento de seu lançamento. Trata-se, para aplicar à obra um conceito familiar à academia brasileira, de “ideias fora do lugar”, como sugere o crítico literário Roberto Schwarz (2000) em relação ao liberalismo no Brasil escravocrata do século XIX. Com efeito, a teoria fílmica forjada por Kracauer, como demonstrado por uma série de autores e discípulos, muitos deles citados neste artigo (Kaes, Koch, Schlupmann e Ward, para elencar os mais representativos), mostra-se impregnada e perpassada por um questionamento ético caudatário do trauma do Holocausto, além de dominada por uma discussão central sobre o realismo cinematográfico que se arrastara por décadas e que Bazin, morto há mais de uma década, parecia ter, a seu tempo, exaurido. Ao vir à tona em 1960, quando a longa cicatrização das feridas da guerra dava mostras de consumir-se e, fosse nos eufóricos Estados Unidos pós-*baby boom*, fosse mesmo nos países derrotados e reconstruídos sob o Plano Marshall, os lisérgicos e contraculturais anos 60 já se anunciavam no horizonte, a teoria cinematográfica, argumentam Koch (2000) e Schlupmann (1991), deveria soar como se tivesse sido editada com mais de uma década de atraso. O ponto nodal do livro – as relações entre imagem e ética a partir da discussão sobre o realismo – implicava num retorno ao trauma nazista que, segundo tais autoras, era justamente o que precisava, impreterivelmente, ser superado.

Ademais, como não deixam de observar, há questões intrinsecamente acadêmicas nessa rejeição a *Theory of Film*. Sua publicação coincide com a irresistível ascensão, no interior dos Estudos de Cinema da semiótica como campo de estudos, liderado pelo primeiro - e tão sedutor quanto ingenuamente ambicioso, como ele próprio logo admitiria - Christian Metz. Coincide também com um período durante o qual os Estudos de Cinema, em busca de afirmação como área acadêmica, estavam desesperadamente à procura de teorias com aparência científica, que permitissem sua legitimação no interior da universidade.

Robin Wood (2006, p. 344, tradução nossa), em um artigo que, sob o pretexto de analisar dois filmes *noir*, faz uma crítica ferrenha da academia como instituição, resume o estado das coisas no período:

Não é difícil entender porque o estudo acadêmico do cinema permitiu a si mesmo (a despeito de alguns poucos bolsões de resistência) ser apropriado, de forma esmagadora, pela semiótica. Em seus primeiros anos, a semiótica prometia tanto, e com tal confiança: era para ser a resposta a todos os problemas críticos/



teóricos, transcendendo todas as teorias do cinema que vinham sido propostas até então, tornando obsoletos todos os outros tipos de discursos críticos. Conseqüentemente, ela oferecia aos Estudos de Cinema uma convincente respeitabilidade acadêmica: ao contrário de discursos anteriores sobre estética, ela era “científica”, suas descobertas eram verificáveis.

A seguir, Wood contrapõe à revisão crítica do papel da semiótica nos anos 1960 (e de suas conseqüências para o presente estado dos Estudos de Cinema) uma exortação ao direito dos acadêmicos da área a serem “ideológicos”. Como se sabe, ser muito “ideológico” era (e em alguns bolsões continua sendo) a acusação recorrente contra Bazin e contra o “último” Kracauer (1960) – o de *Theory of Film* –, como corrobora Shlupmann, em um artigo cujo objetivo é precisamente estabelecer uma revisão crítica do livro:

Desde a introdução da semiótica e da psicanálise, e mesmo desde o debate nos *Cahiers du Cinéma* sobre o aparato cinematográfico, a teoria de cinema tem considerado a si mesma superior às “teorias do realismo” promulgadas nos anos 40 e 50, em particular através dos trabalhos de Andre Bazin e de Siegfried Kracauer. O crítico francês, entretanto, tem sobrevivido a esse “parricídio” melhor do que seu colega alemão. Antes mesmo de ter a chance de exercer seu pleno impacto, a *Theory of Film* de Kracauer se tornou objeto de um mal-entendido sistemático que estudadamente ignorou a crítica que o próprio livro levanta contra o “realismo ingênuo” (SCHLUPMANN, 1991, p. 116, tradução nossa).

Ainda que se concorde com argumento de que, no interior do processo de profissionalização acadêmica dos Estudos de Cinema, o amplo papel desempenhado por semiótica, psicanálise e mesmo, mais tarde e em uma certa medida, Feminismo Crítico, foi largamente responsável por algumas vicissitudes renitentes no interior do campo – como a adoção, *avant la lettre*, de modelos teóricos para então desenvolver análises que neles se encaixem, o a-historicismo, o foco excessivamente concentrado em aspectos formais do filme em detrimento de análises axiológicas, dramáticas e representacionais; a recorrência a uma certa voga de “psicanálise vulgar” (e, em decorrência, a produção em profusão de argumentos *ad hoc*).

Entretanto, a despeito da concordância com o centro duro das críticas de Wood, soa altamente problemático, no tipo de argumento por ele retomado e anteriormente invocado por Schlupmann em defesa do livro sobre teoria cinematográfica escrito por Kracauer, é o sentimentalismo maniqueísta inerente a uma falsa dicotomia entre um distante e idílico passado no mundo das ideias, no qual os teóricos de cinema tinham o direito de serem “ideológicos”, docemente ingênuos e arrebatadores e um passado mais recente (e um presente) em que eles alegadamente se encontraram (ou ainda se encontram) em um vácuo tecnicista, frio, desprovido de ímpetus humanos, rígida e implacavelmente acadêmicos.

Esse tipo de sentimentalismo simplista não parece apropriado para o debate acadêmico de alto nível – e tampouco a própria grandeza de Kracauer como intelectual não o merece. Não obstante o trauma que o Holocausto teria exercido sobre o autor judeu-alemão – e, como já abordado, os reflexos de tal evento em sua obra madura –, a adoção desse dualismo de corte sentimental parece equivaler a uma sugestão de que, por um lado, por ter sido Kracauer um dos primeiros intelectuais alemães a publicamente acertar contas com a Alemanha.

Por outro lado, ter sofrido o “parricídio” praticado no bojo do advento da semiótica nos Estudos de Cinema, isso daria a ele uma espécie de salvo-conduto, motivado, respectivamente, por bravura e compaixão. Certamente, tais peculiaridades de sua trajetória têm enorme importância na apreensão de Kracauer como figura humana e intelectual público, mas não soa apropriado que elas sejam automaticamente transferidas, como itens honoríficos, à análise específica de seus trabalhos.

Após essa visão introdutória à problemática recepção crítica de *Theory of Film* – e dos esforços mais ou menos recentes para reabilitá-la – torna-se possível desenvolver, devidamente contextualizada, a questão específica a que esta seção do artigo se propõe a debater: o papel da psicanálise no capítulo sobre o espectador de *Theory of Film*. Nele, a premissa assumida por Kracauer é a de que “As imagens do filme afetam primeiro e primariamente os sentidos do espectador, engajando-o fisiologicamente antes que ele esteja em posição de responder intelectualmente” (KRACAUER, 1960, p. 158). Após desenvolver argumentação que alegadamente sustentaria tal afirmação, o crítico alemão conclui que “Os filmes, portanto, tendem a enfraquecer a consciência do espectador” (KRACAUER, 1960, p. 159). Não obstante o mérito de antecipar uma temática que atingiria um lugar de destaque no desenvolvimento ulterior dos Estudos de Cinema somente no final da década de 1960, as conclusões de Kracauer não deixam apresentarem-se problemáticas, despertando questionamentos diversos.

Primeiro porque, ao contrário do que aconteceria com os teóricos que se debruçariam sobre a questão do espectador ao final da década, Kracauer, como ele próprio admite no livro em questão, não teve acesso a pesquisas empíricas que pudessem corroborar suas hipóteses.

Segundo, porque ele tende a generalizar, como objeto de estudo, tanto “o filme” – o qual, como o emprego do singular indica, não é distinguido por gêneros, temática, período de produção ou qualquer critério específico – nem “o espectador”. Tal generalização acaba por gerar premissas que dificilmente se sustentariam se confrontadas com pesquisas empíricas relativas

ao espectador – como, por exemplo, a assunção de que “todos os filmes tenderiam a enfraquecer a capacidade reativo-intelectual do público”, e de que “todos os espectadores tenderiam a ter suas consciências enfraquecidas pelos filmes”.

Terceiro e mais relevante para os propósitos dessa análise, porque tal concepção do relacionamento dos espectadores com os filmes “sustenta” a concepção que Kracauer faz do primeiro como uma criatura que, devido ao seu baixo nível de consciência, encontra-se pré-disposta a ser psicologicamente influenciada pelas mensagens, explícitas ou subliminares, dos filmes. Tal constatação encaixa-se à perfeição à concepção passiva do espectador perpetuada em *De Caligari a Hitler*, preservando, 23 anos depois da publicação do livro, semelhante obsessão determinista, atualizada e então suportada por uma base teórica mais elaborada.

Ela inclui, agora, a concepção que Kracauer (1960, p. 159-160) faz do espectador como um viciado em drogas (“*dope addict*”):

Eles não são guiados por um desejo de assistir a um filme específico ou a serem prazerosamente entretidos; o que realmente os urge é serem de uma vez por todas libertos da prisão da consciência, perderem suas identidade no escuro e deixarem-se submergir, com seus sentidos prontos para absorver as imagens à medida em que elas sucedem umas às outras na tela.

Sua definição do espectador como um viciado – o que significa, no caso, como o próprio texto evidencia, um ser com baixa capacidade de decisão e de julgamento, facilmente influenciável – é também altamente reveladora da posição psicológica subalterna na qual ele enquadra o público de cinema: “O espectador está numa posição demasiado similar à de uma pessoa hipnotizada. Ele não pode evitar sucumbir às sugestões que invadem o vazio de sua mente.” Assim, Segundo Kracauer, qualquer possibilidade de livre arbítrio desaparece e o espectador está condenado a ser uma espécie de *marionette*, tal como o público alemão dos anos 1930 manipulado pelo nazismo. (KRACAUER, 1960, p. 159-160)

A menção do movimento capitaneado por Hitler é apropriada, já que outra teoria que tenta compreender – ou quiçá “justificar” – os exageros e anacronismos de Kracauer no livro, desenvolvida por Gertrud Koch (2000, p. 137), sustenta que “Sua teoria cinematográfica tem duas bases, uma aparente, outra oculta: a obra reflete sobre cinema e reflete [sobre] o horror do Nacional Socialismo espelhado nos filmes.”

Uma vez mais, tal argumentação defensiva produz uma distorção (in)conveniente à apresentação de *Theory of Film* às novas gerações. A incorporação desse fator externo em um livro cujo objetivo é produzir, de forma sistematizada, teoria cinematográfica vai contra – e não, como pensam seus apregoadores, a favor – de uma justa apreciação do trabalho maduro de Kracauer.

O holocausto foi indubitavelmente uma das grandes tragédias da história da humanidade, uma divisão de águas na sensibilidade ocidental, e é lícito supor que Kracauer, pela dupla condição de judeu e de alemão tenha sido por ele afetado de maneira particularmente intensa. Ainda assim, não parece aceitável que o trágico evento seja introduzido a fórceps para justificar argumentos de um livro cujos explícitos interesses estão em outro lugar.

Escrevendo sobre o que ele chama de “Duas direções do sonhar” (KRACAUER, 1960, p. 168), o crítico frankfurtiano afirma que “Uma vez que a consciência organizadora do espectador tenha se rendido, seu subconsciente ou inconsciente, sua apreensão e seus medos tendem a emergir e tomar conta dele.” (KRACAUER, 1960, p. 168, tradução nossa). Aqui o crítico se deixa submergir no pântano da “psicanálise vulgar”, incluindo a construção de uma argumentação indisfarçavelmente *ad hoc* – sem praticamente nada, argumentativa ou empiricamente, a embasá-la.

Ainda generalizando, e insistindo no paralelo entre a experiência cinematográfica do espectador e a experiência com uma “viagem com drogas alucinógenas,” Kracauer sustenta que: “Todo espectador terá observado que absorções do tipo transe se alternam com momentos nos quais o efeito narcotizante do meio parece suspenso” (KRACAUER, 1960, p. 198-199, tradução nossa).

Ao menos ele reconhece, ao final do capítulo, que: “O tema da significação da experiência cinematográfica [...] deve por ora ser deixado irresolvido.” (KRACAUER, 1960, p. 206, tradução nossa). Tais trechos da *Theory of Film* parecem demonstrar, entre outras coisas, que a visão genérica e determinista que Kracauer demonstrara reiteradas vezes em décadas passadas em relação ao público continuou sendo uma característica distintiva – e tão instigante quanto problemática – de sua produção madura, mesmo quando o objetivo não se coaduna à concretude da análise social, mas às abstrações algo subjetivas da teoria de cinema.

Se, em muitos dos seus trabalhos anteriores, o recurso a abordagens e conceitos gerados no seio da teoria psicanalítica, embora não sem frequência generalizador e de metodologia não explicitada, costumava ser equilibrado e valorizado pelas afinidades entre a abordagem (e o vigor) crítico e os temas em questão – como em tantas das análises de *De Caligari a Hitler* –, o mesmo não pode ser dito em relação ao modo pelo qual as referências psicanalíticas são empregadas em *Theory of Film*. Como esta seção tentou demonstrar, tal abordagem, a qual parece flertar de forma recorrente com uma espécie de “freudianismo vulgar”, desperta um variado arco de questões, resultando em

uma obra altamente problemática, ainda mais se comparada com a excelência da produção anterior de Kracauer.

## 5 Conclusão

Embora as críticas ao alegado “ideologismo ingênuo” do último Kracauer tenham sido um fato, um obstáculo ao sucesso de *Theory of Film*, o agora persistente discurso de que tais críticas dificultariam – ou mesmo impediriam – uma avaliação justa da obra é questionável. Sua presunção implícita – os sujeitos do momento histórico em questão encontrar-se-iam impedidos de analisar uma obra do passado devido a supostos preconceitos por ela sofridos por ocasião de sua recepção crítica inicial – não se aplica, por exemplo, como mencionado, ao legado de Bazin.

Então, ao contrário do que tais pesquisadores se esforçaram por provar, talvez seja a hora de se procurar estabelecer uma visão axiologicamente mais matizada da teoria fílmica de Kracauer. É lícito aventar que o problema com sua *Theory of Film* não se limita a uma questão de *misreading* e de assincronia entre o momento de seu lançamento e a *zeitgeist* intelectual vigente. Alguns de seus problemas talvez se devam, na verdade, à visão teórico-cinematográfica proposta por Kracauer, por demais presa a discussões e a práticas cinematográficas em desuso no início de uma era marcada pela rápida diversificação vanguardista que se seguiu ao neo-realismo italiano e atingiu o ápice nos anos 60. Se assim fora, o livro não apenas soava, mas *era* realmente *passé* no momento de seu lançamento. Ou talvez, devido à própria natureza crítica provocadora do autor – fragilizado e doente, aos 71 anos de uma vida marcada por grandes traumas – seus textos funcionassem melhor quando os temas tratados ofereciam tensas implicações sociopolíticas e davam vazão a polêmicas de amplo espectro – algo que, devido tanto à obrigatoriedade de sistematização e didatismo que uma teoria do cinema demanda quanto ao interesse social consideravelmente menor que desperta, não se poderia esperar da teoria cinematográfica de Kracauer, não obstante sua notável contribuição anterior aos estudos de cinema, através de análises que promoveram a confluência entre a psicologia de massas, a crítica social e a análise fílmica.

### **The locus of psychoanalysis in Kracauer's writings about film: mass and audience**

#### **ABSTRACT**

This article aims to furnish critical reflections concerning the relations between the analytical production of Siegfried Kracauer and the psychoanalytical legacy, particularly in what says respect to the ways in which he employs it in his writings about film in order to deal with the concepts of “mass” and “audience”. The inherent ideology of such process, as developed by Kracauer, is discussed, as well as the appropriation of psychoanalytical referencies as a not always explicit but recurrent theoretical frame

in the analysis of the social role of the "mass" in *Metropolis* (Fritz Lang, Germany, 1927). Introduced by an inquiry about the context in which Kracauer's *Theory of Film* (1960) was critically evaluated at its releasing time, the final part of the text examines the effects of the peculiar way in which psichanalysis is employed by the author in the chapter about audience.

**KEYWORDS:** Kracauer. Psychoanalysis. Critical theory. Mass. Audience.

## El Hogar de la psicoanálisis en los escritos de Kracauer sobre cinema: masa y público

### RESUMEN

Este artículo pretende presentar reflexiones críticas acerca de las relaciones entre la producción analítica de Siegfried Kracauer y la herencia psicoanalítica, en particular en lo que dice respecto a los caminos empleados en sus escrituras sobre el cine a fin de tratar con los conceptos de "masa" y público. Se ofrece un examen de la ideología inherente a el proceso, como desarrollado por Kracauer, así como de la asignación de la teoría psicoanalítica como marco teórico implícito pero efectivo en el análisis del papel de la "masa" en la película *Metrópolis* (Fritz Lang, Alemania, 1927). Introducido por una investigación acerca del contexto en el cual la *Theory of Film* (1960) de Kracauer fue críticamente evaluada en su tiempo, la parte final del texto examina los efectos de la adoción peculiar de la herencia del psicoanálisis tal como empleada por el autor, en el libro, en el capítulo sobre el público.

**PALABRAS CLAVE:** Kracauer. Psicoanálisis. Teoría crítica. Masa. Público.

### Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização:** as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

ELSAESSER, Thomas. **Metropolis.** Londres: British Film Institute, 2000.

FLEISCHER, Molly. The Gaze of the *Flâneur* in Siegfried Kracauer's: das ornament der masse. **German Life and Letters**, Oxford, v. 54, n. 1, p. 10-24, jan. 2001.

FORRESTER, Viviane. **O Horror econômico.** São Paulo: Unesp, 1997.

HANSEN, Miriam. Decentric perspectives: Kracauer's early writings on film and mass culture. **New German Critique**, Ithaca, NY n. 54, p. 47-73, outono 1991.

HUYSSSEN, Andreas. The Vamp and the machine: technology and sexuality in Fritz Lang's *Metropolis*. **New German Critique**, Ithaca, NY, n. 24/25, p. 221-37, 1981/1982.

KAES, Anton. German Cultural history and the study of film: ten thesis and a postscript. **New German Critique**, Ithaca, NY n. 65, p. 47-59, primavera-verão 1995.

KLEIN, Naomi. **The Shock doctrine:** the rise of disaster capitalism. Boston: Twayne, 2007.

KOCH, Gertrud. **Siegfried Kracauer:** an introduction. Princeton: Princeton University Press, 2000.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler:** a psychological history of german film. Princeton: Princeton

University Press, 1947.

\_\_\_\_\_. The Little shopgirls go to the movies. In: GUENTHER-PAL, Alison; McCORMICK, Richard (Orgs.). **German essays on film**. Londres; Nova Iorque: Continuum, 2004. P. 99-110.

\_\_\_\_\_. The Mass ornament. **New German Critique**, Ithaca (NY), n. 2, p. 67-76, 1975.

\_\_\_\_\_. **The Salaried masses: duty and distraction in Weimar's Germany**. Londres: Verso, 1998.

\_\_\_\_\_. **Theory of film: the redemption of physical reality**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1960.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Intérpretes: Alfred Abel; Gustav Frölich; Brigitte Helm e outros. Roteiro: Thea von Harbou; Fritz Lang. Alemanha: Universum Film (UFA), c1927. 1 DVD (113 min.), widescreen, mudo, preto & branco. Produzido por Universität der Künste Berlin. Baseado no livro "Metropolis", de Thea von Harbou.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, Londres, n. 16, v. 3, p. 6-18, outono 1975.

SCHLUPMANN, Heide. The Subject of survival: on Kracauer's theory of film. **New German Critique**, Ithaca, NY v. 54, p. 111-27, outono 1991.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: AO VENCEDOR as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

WARD, Janet. Kracauer versus the city film. In: CALHOON, Kenneth S. (Org.). **Peripheral visions: the hidden stages of Weimar cinema**. Detroit: Wayne University Press, 2001. P. 21-37.

WOOD, Robin. Creativity and Evaluation: two film noirs of the fifties. In: \_\_\_\_\_. **Personal views**. Detroit: Wayne University Press, 2006.

#### **Maurício de Medeiros Caleiro**

*Mestre em Film Studies pela University of Iowa (EUA).*

*Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF).*

*E-mail: mauricio\_m\_caleiro@yahoo.com.br*

Recebido em: 25.04.2010

Aceito em: 05.07.2010