

Uma História Transnacional
do Cinema? Revendo
cômicos e *vamps* com
Siegfried Kracauer

A Transnational History of
Cinema? Reviewing comics
and *vamps* with Siegfried
Kracauer

Rafael Morato Zanatto¹



Resumo: A série *Reverendo filmes antigos (Wiedersehen mit alten Filmen, 1938-1940)*, publicada no *Jornal Nacional (National Zeitung, Suíça)*, é o primeiro trabalho que Siegfried Kracauer publicou sobre a história do cinema. Dos sete artigos que compõe a série, analisarei aqui apenas dois: *Max Linder* e *O cinema Vamp*, interpretando-os à luz da fortuna crítica e histórica do intelectual. A partir dessa operação, será possível reconstituir uma proposta historiográfica que lida com múltiplas temporalidades em sua análise fílmica. A medida que interpreta gênese, pioneirismo, auge, desintegração ou atualidade dos temas, dos tipos e dos gêneros cômico e *vamp*, ficará claro como Kracauer concebe nos artigos uma proposta de história transnacional do cinema.

Palavras-chave: Historiografia; Cinema; Siegfried Kracauer; Max Linder; Greta Garbo.

Abstract: The series *Reviewing old films (Wiedersehen mit alten Filmen, 1938-1940)*, published in the *National Journal (National Zeitung, Switzerland)*, is the first work that Siegfried Kracauer published on the history of cinema. Of the seven articles that make up the series, I will analyze only two here: *Max Linder* and *The Vamp Cinema*, interpreting them in light of the intellectual's critical and historical fortune. From this operation, it will be possible to reconstitute a historiographical proposal that deals with multiple temporalities in its filmic analysis. As he interprets the genesis, pioneering, peak, disintegration or actuality of the themes, types and genres of comic and *vamp*, it will become clear how Kracauer conceives in the articles a proposal for a transnational history of cinema.

Keywords: Historiography; Cinema; Siegfried Kracauer; Max Linder; Greta Garbo.



Introdução

O livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1947), de Siegfried Kracauer, é uma notável contribuição para a formação das pesquisas históricas de cinema. Analisando fontes fílmicas e não-fílmicas, Kracauer elabora uma história psicológica e social do cinema da República de Weimar (1919-1933) dialogando com a principal questão de sua época: o que teria levado os alemães a aderir ao nazismo? Para tanto, na introdução do livro, o crítico e historiador apresenta aos leitores seus principais critérios, teorias e perspectivas e elabora um rápido panorama dos filmes produzidos na Alemanha entre 1895 e 1918 para, em seguida, analisar e interpretar detidamente aspectos sociais e estético-imanentes dos filmes produzidos à época da República de Weimar (1919-1933).

Se comparado aos livros de história do cinema publicados no pós II Guerra Mundial (1939-1945), *De Caligari a Hitler* apresenta um recorte nacional e temporal distinto do adotado por historiadores de cinema franceses, como Georges Sadoul (*História Geral do Cinema*, 1946) e René Jeanne & Charles Ford (*História Enciclopédica do Cinema*, 1947). Sadoul e Jeanne & Ford publicaram livros que pretendiam abarcar o fenômeno cinematográfico como um todo em recortes temporais não menos ambiciosos: as obras apresentam uma narrativa de longa-duração, que parte dos desenvolvimentos técnicos da imagem e movimento na primeira metade do século XIX até chegar ao cinema à época contemporâneo.

No início da década de 1960, Kracauer experimenta em *Teoria do Cinema: a redenção da realidade física* (1960; 1989) o recorte temporal das histórias francesas, mas com propósitos distintos. Seu objetivo é contribuir teoricamente para uma melhor compreensão da natureza imanente dos filmes que se mantiveram fiéis aos princípios fotográficos: o formato tradicional em branco e preto. A adoção desse recorte temático na tendência cinematográfica se deve ao fato de que todos os “manifestos” cinematográficos naquela altura haviam sido assim realizados. Seguindo esse fio condutor, Kracauer abarca a história cinematográfica do Ocidente, EUA e Europa, incluindo o cinema russo e soviético. De todos os filmes analisados, apenas dois transcendem essas fronteiras: o japonês *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, e o mexicano *Os esquecidos* (1951), de Luís Buñuel. Contudo, eles ocupam esse espaço em decorrência da legitimidade que alcançaram com as premiações conquistadas nos festivais europeus de cinema. *Rashomon* recebeu o prêmio de melhor filme



no Festival de Veneza (1950) e *Os esquecidos* rendeu a Buñuel o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes (1951). Em síntese, Kracauer elabora uma narrativa histórica de enfoque transnacional que difere da pretensão mundial das histórias gerais e enciclopédicas publicadas na França.

Estudando a fortuna crítica e historiográfica do intelectual antes e depois do exílio (1921-1966), Machado (2007) observou que a série *Reverendo filmes antigos* (*Wiedersehen mit alten Filmen*, 1938-1940), publicada no *Jornal Nacional* (*National Zeitung – NZ*) da Basiléia, Suíça, é o primeiro trabalho de Kracauer sobre a história do cinema, interpretando o artigo V- *O cinema expressionista* como o esboço inicial do livro *De Caligari a Hitler*. Seguindo essas pistas, acredito que em seu conjunto, a série não apenas fixa o nascimento da tese central de sua célebre história nacional como conforma uma história dos cinemas nacionais, da linguagem cinematográfica e dos gêneros transnacionais.

A série *Reverendo Filmes Antigos* é composta por sete artigos: I-*Pudovkin* (13.09.1938), II-*Max Linder* (18.10.1938), III- *Mauritz Stiller e o cinema sueco* (*Mauritz Stiller und der Schwedenfilm*, 06.12.1938), IV- *Abel Gance e seu filme A roda* (*Abel Ganze: zu seinem Film La Roue*, 28.02.1939), V-*O cinema expressionista* (*Der expressionistische Film*, 02.05.1939), VI-*O cinema Vamp* (*Der Vampfilm*, 25.07.1939) e VII- *Jean Vigo* (01.02.1940). Nesse arranjo, os sete artigos não estão dispostos cronologicamente, eles são interdependentes na superfície e interligados em sua imanência numa proposta de escrita da história do cinema de recorte transnacional.

Nos artigos, filmes estadunidenses, franceses, suecos, russos, alemães e um italiano são dispostos em razão de gêneros, estilos, fisionomias nacionais e biográficas, para em seguida, serem interpretados à luz de sua linguagem, estilo e expressividade social no passado, no presente e no futuro do cinema. Defronte a pluralidade de temas, critérios e perspectivas que Kracauer lança mão nos artigos, um estudo de curto fôlego seria incapaz de dar relevo a sua primeira contribuição à história do cinema. Impõe-se um recorte, dividir os artigos preservando eventuais pontos de contato.

Um exame sumário da série sinaliza a existência de três conjuntos: o primeiro (I- *Pudovkin*, IV- *Abel Gance e seu filme A roda* e VII-*Jean Vigo*), alocado nas extremidades (I e VII) e no centro (IV) da série, trata das formas que persistiram e que feneceram com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica e interpreta a vitalidade do conteúdo em relação à expressividade de temas sociais – teses fundamentais para a narrativa transnacional e técnica de *Teoria do Cinema*. O segundo conjunto (II- *Max Linder* e VI-*O cinema Vamp*)



demonstra a decadência e a vitalidade dos gêneros, dos temas e dos tipos num recorte transnacional, cujas discussões também serão retomadas em *Teoria do Cinema*. O terceiro conjunto (III- *Mauritz Stiller e o cinema sueco* e V- *O cinema expressionista*) apresenta a fisionomia dos cinemas nacionais e interpreta sua vitalidade em relação às suas respectivas tradições – tese fundamental para sua história nacional do cinema alemão. Nesse encadeamento (1-2-3-1-3-2-1), o primeiro conjunto (1-linguagem cinematográfica) é estruturante para o segundo (2- gênero, tema e tipo transnacional) e o terceiro (3- fisionomias nacionais).

No artigo *Reverendo filmes antigos com Siegfried Kracauer na formação do cinema moderno*², recorria aos trabalhos de Machado (2006, 2010, 2015), Despoix e Schöttler (2007), Hansen (2009) e Vedda (2010) para demonstrar como Kracauer se afasta do tempo cronológico e da mitologia do progresso quando toma o passado em razão de sua atualidade. No mesmo artigo, apoiando-me nas observações de D’Ambrosio (2010), sustentei que em sua narrativa histórica, Kracauer rejeita a progressão linear dos acontecimentos para em seu lugar buscar um sentido que é imanente às sequências, configurando um tempo particular que independe da cronologia. Trata-se de uma narrativa que não possui início ou fim e que simula a duplicação de sua única face através de recursos formais e estilísticos para produzir “equivalências, inversões e reversões que não apenas facilitam como também exigem” que o leitor “construa alegorias de significado” (ELSAESSER, 2000, p. 4).

Munido dessas reflexões, interpretei os artigos sobre Pudovkin, Gance e Vigo à luz de sua obra anterior e posterior para demonstrar como a conjunção dos artigos constitui uma história da linguagem cinematográfica que identifica na revitalização da linguagem do silencioso a matéria explorada pelo sonoro na formação do cinema moderno. Mais tarde, essas teses serão maturadas em *Teoria do Cinema* (1960), momento em que toma a redenção da realidade física numa perspectiva histórico-dialética: tese: o diálogo e a narração ao advento do som; antítese: na montagem simbólica e atmosférica dos filmes silenciosos; e síntese: harmonização e atualização de som, narração, símbolo e atmosfera no personagem cinematográfico moderno.

A partir dessas reflexões, pretendo demonstrar no presente artigo como Kracauer elabora nos artigos II- *Max Linder* e VI- *O cinema Vamp* critérios e indica caminhos para a formulação de uma história do cinema de recorte transnacional identificando fisionomias compartilhadas pelo cinema ocidental (Alemanha, França, Inglaterra, Itália e EUA) entre o início da I Guerra Mundial



e o ocaso do cinema silencioso. Fixando os filmes nessa periodização, Kracauer os interpreta na longa duração e à luz de múltiplas temporalidades, como a gênese em outros meios, o pioneirismo, o ápice, a desintegração ou a atualidade dos temas, dos tipos e dos gêneros cômico e *vamp*.

Linder versus Chaplin?

No artigo *Max Linder* (18.10.1938), o segundo da série *Reverendo filmes antigos*, Kracauer discute aspectos da vida e da obra do comediante na fronteira entre memória e história. À época, distando pouco mais de uma década de sua morte (1925), o legado de Linder à história do cinema é reivindicado pelos antigos fãs, afinal, pouco tempo havia passado para que as numerosas boas lembranças suscitadas pelos filmes assistidos na década anterior caíssem no esquecimento.

Em *Relação dos filmes de Paris* (*Parisier Filmbrief*, 11.10.1938), publicado uma semana antes do artigo *Max Linder* no *NZ*, Kracauer enfatiza como, naquele momento, a memória de Linder se tornava propriamente parte da história. A cidade francesa de Saint-Loubès, terra natal do comediante, havia erigido um monumento em sua homenagem, lugar de memória (NORA, 1993) e de peregrinação para seus admiradores. Em Paris, na mesma época, os filmes de Linder ocupavam a programação semanal de filmes antigos da Cinémathèque Française e da *Retrospectiva do Cinema Francês*, promovida no mesmo ano pela instituição (KRACAUER, 2004c, p. 229).

Naquele momento, Max Linder e seus filmes se tornavam lugares de memória, documentos e monumentos (LE GOFF, 1996) da cultura cinematográfica francesa à época da formação do cinema moderno. Participe desse momento, Kracauer investiga a atualidade de Max Linder comparando-o à obra de Charles Chaplin e identificando semelhanças e diferenças entre as biografias, as contribuições para o gênero e a fisionomia de seus respectivos tipos. Trata-se de uma operação histórica que atravessará todo o artigo, dada a importância dessa comparação para seu objetivo central: entender na longa duração a cristalização de um tipo cômico que havia alcançado a maturidade e a generalidade com o vagabundo de Chaplin.

Como ponto de partida desse procedimento comparativo, Kracauer salienta o pioneirismo de Linder apoiando-se nas declarações de Chaplin à imprensa, reconhecendo a importância do francês para a idealização de seu personagem tipo. Da parte de Linder, declarações semelhantes também foram proferidas em favor de Chaplin, mas Kracauer avalia que com quase uma década a mais



de carreira no cinema, as declarações de Linder deveriam ser historicamente interpretadas em razão do “ofuscamento” que ele sofreu com a ascensão meteórica de Chaplin nos EUA desde seus primeiros filmes (1914) (KRACAUER, 2004a, p. 231).

Em *Max Linder* (1966), de Charles Ford, a contextualização dessas declarações oferece alguns indícios que explicam o ofuscamento ao qual se refere Kracauer. Segundo Ford, elas foram proferidas no contexto da desastrosa campanha publicitária da Essanay para promover a contratação de Linder como substituto de Chaplin nos quadros da companhia. A campanha propagava a indiscutível superioridade de Linder e difamava Chaplin, atacado por distintos motivos, como sua recusa em se alistar no exército à época da I Guerra Mundial (1914-1918), tal qual o francês havia feito – e pagado caro por isso. Contudo, o primeiro filme *Max na América* (*Max Comes Across*, 1917) não foi bem recebido nem pela crítica e nem pelo público, visto como a confirmação da superioridade de Chaplin por um público irritado com os sucessivos ataques ao seu ídolo. Nos filmes seguintes, *Max quer o divórcio* (*Max Wants a Divorce*, 1917) e *Max e seu taxi* (*Max and His Taxi*, 1917), os resultados esperados pelo estúdio não se confirmaram, culminando no rompimento mútuo do contrato: o estúdio não queria perder mais dinheiro e Linder, que desde o início se opôs à estratégia publicitária, viu com alívio seu fim. Nesse contexto, Chaplin enviou uma foto sua para Linder com a seguinte dedicatória: “Para o único Max, o professor, do seu discípulo, Charles Chaplin”. A foto foi publicada pela revista *Le Film* e motivou a resposta de Linder, na qual afirmou que também havia aprendido com a postura meticulosa que Chaplin adotara em seus filmes (FORD, 1966, p. 37).

A partir da aproximação inicial entre os comediantes, a afirmação do pioneirismo de Linder e o reconhecimento mútuo entre eles, Kracauer desarma comparações superficiais e crenças cinéfilas para cultivar no leitor do *NZ* um olhar voltado à identificação de um estilo cômico compartilhado na idealização de seus respectivos tipos – o elegante de Linder e o vagabundo de Chaplin: a elegância do tipo de Linder não passa de uma apresentação superficial que mascara a essência de vagabundo ladino que se manifesta quando encara os desafios a sua volta. O vagabundo esfarrapado de Chaplin e o elegante de Linder “são igualmente *outsiders* da sociedade” (KRACAUER, 2004a, p. 231-232).

Fixando sociologicamente a essência dos tipos no mesmo terreno, Kracauer identifica semelhanças entre Chaplin e Linder, como a estatura baixa e esguia e a “expressividade mímica [*mimisches Ausdrucksvermögen*] que funciona



à velocidade de um relâmpago”. Igualmente, a cada novo gesto ou situação, a expressividade dos cômicos baseia-se em habilidades de verdadeiros malabaristas e dançarinos, especialmente nas cenas em que interpretam bêbados (Ibidem, p. 232).

Após comparações mais gerais entre os tipos cômicos, Kracauer justifica suas posições demonstrando-as a partir da análise de alguns momentos do filme *O Rei do Circo* (1924), o último de Max Linder. Trata-se da cena em que Max, saindo de um restaurante completamente embriagado, “agarra-se em um Oleandro”. Como resultado, vemos a árvore oscilar e envergar até que “milagrosamente”, restaura o equilíbrio do personagem e o devolve ao caminho do hotel em que está hospedado. Lá chegando, Max tenta adentrar no saguão, mas a porta giratória o “cospe imediatamente [*unverzüglich ausspeit*]” para a rua. Ele “cambaleia um pouco mais longe e pousa na frente de uma vitrine” que o separa de um quarto mobiliado em exposição. Recobrando parcialmente os sentidos, Max parte em direção à cama, mas como o esperado, o personagem ainda confuso “ricocheteia violentamente contra a vitrine – um infortúnio que o deixa desconfiado de que existem espelhos escondidos em todos os lugares”. Após tomar “infinitas precauções”, ele finalmente encontra a porta e adentra no mostruário do quarto, estabelecendo-se calmamente – uma cena que “poderia ser de Chaplin” (Ibidem).

E de fato, bem que poderia ser de Chaplin, como pode-se notar em *O Balneário* (*The Cure*, 1917), filme no qual o britânico, chegando em uma clínica grã-fina para a recuperação de alcoólatras, protagoniza uma cena inesquecível tentando entrar no saguão por uma porta giratória que não apenas o expelle para fora e para dentro, como o envolve com personagens contra os quais irá se defrontar mais tarde. Como nos informa Ford (1966, p. 36), o filme competiu diretamente no mercado exibidor com o primeiro de Linder nos EUA: *Max na América* (1917). Isso nos leva a imaginar que Linder talvez possa ter assistido *O Balneário* (1917), mas também poderíamos aventar as suspeitosas semelhanças entre o uso de felinos como artifício cômico tanto n’*O Circo* (1928) de Chaplin, como em *Socorro!* (*Au Secours!*, 1924) e *O Rei do Circo*, protagonizados pelo francês.

A vitalidade dos temas e dos tipos cômicos

Apesar das semelhanças flagrantes, Kracauer não dispersa em comparações dessa ordem, ricas em mal-entendidos que poderiam reavivar a antiga



oposição. Era mais importante situar historicamente o pioneirismo de Linder e a cristalização e generalização do tipo alcançada por Chaplin para com isso interpretar a vitalidade transnacional do tipo: eles retiram “suas ideias, gestuais e invenções cômicas da mesma fonte”. Anos antes de Chaplin, Linder já “apresenta sua figura de forma delicada” tal qual aparece em “muitos contos de fadas”, portando-se como um “imprestável [*Taugenichts*]” do conto *A vida de um imprestável*, do escritor alemão Joseph Freiherr von Eichendorff, ou como o protagonista de *Gustavo, o mal sujeito* (1821), do romancista francês Paul de Kock, no qual narra a história de dois irmãos devassos (KRACAUER, 2004a, p. 232).

O objetivo dessa aproximação é claro: ilustrar a gênese e a persistência do personagem-tipo na longa duração e sua circularidade em mídias distintas, na tradição literária, nos palcos e no cinema. Quando *O Rei do Circo* foi lançado (1924) em Frankfurt, Kracauer publicou a crítica *Animais, Humanos, Deuses do Circo* (*Tiere, Menschen, Zirkusgötter*, FZ, 25.10.1924), tematizando paralelos dessa ordem que buscavam explicar o sucesso do tipo cômico de Linder em relação à tradição literária ocidental. Para tanto, aproxima o tipo de Linder ao protagonista do conto de fadas popular *O estúpido Hans* [*Der törichte Hans*], do escritor romeno Josef Haltrich (KRACAUER, 2004d). No conto de fadas, que trata da história de uma mulher que busca um marido para aliviar seu fardo existencial, ela encontra no estúpido Hans não o esperado alento, mas o agravamento da situação. Após uma série de acontecimentos improváveis, protagonizados pela imbecilidade do personagem narrada comicamente, a estupidez de Hans atinge o ápice da tragédia quando, responsável pelos cuidados da criança de sua companheira, tentando silenciá-la, o faz perpetuamente, matando-a sem perceber. Diante da série de acontecimentos, a mulher se convence de que é melhor amarrar uma pedra em seu pescoço e se atirar ao rio do que ter um marido idiota como punição (HALTRICH, 1882).

Comparando Linder com o estúpido Hans em *Animais, Humanos, Deuses do Circo* (1924), Kracauer vê semelhanças flagrantes no modo como o elegante de Linder se esforça em realizações ridículas, protagonizando momentos em que o “improvável acontece [*das Wunder wird Ereignis*]”. Ainda nessa crítica, Kracauer compara Linder a Chaplin para enfatizar que o francês era bem mais charmoso e nada perdia na comicidade que afluía de seus movimentos, sobretudo quando luta contra as adversidades. Nesses momentos, enquanto Chaplin poderia transformar sua falta de jeito em brutalidade, Linder, com a maior fineza de um verdadeiro mestre assumia o controle da situação (KRACAUER, 2004d, p. 98).



Entre a crítica do *FZ* e o texto histórico do *NZ*, nota-se como a interpretação do tipo de Linder apresenta uma perspectiva transnacional que identifica o tipo na tradição literária ocidental e nos contos de fadas [*Volksmärchen*]. Kracauer estava convencido de que os filmes de Linder se apropriavam da atmosfera dessas obras, especialmente de seus personagens masculinos: ladinos, imprestáveis e devassos que na realidade se portavam como príncipes em um “reino invisível [*unsichtbaren Königreich*]”. Apesar da realeza, suas qualidades não são reconhecidas no mundo em que habitam: eles se sentem estranhos em todos os lugares. Assim como Chaplin, Linder parece tomado por um duplo sentimento que se manifesta quando, com “a maior expressão de naturalidade, ri vergonhosamente para si mesmo”, uma risada que começa com uma “confusão sem esperança” e que “irrompe em uma alegria insana, assim que ele percebe, para seu espanto, que o amor que ele sente é correspondido!” (KRACAUER, 2004a, p. 232-233).

A manifestação insana dessa alegria apresenta um grau de surpresa impróprio aos elegantes da alta sociedade, aspecto revelador de sua condição de *outsider*. O personagem-tipo de Linder tem razão em “ficar maravilhado” com cada chance, “já que o destino” sempre frustra seus planos. É como se “sua própria existência” o destruísse sempre que enfrenta o “egoísmo, a estupidez e a brutalidade”. Personagem “frágil e supérfluo”, seu elegante é “uma presa fácil desses poderes” que frequentemente seduzem os “heróis dos contos de fadas”; Linder os transforma em artifícios cômicos que se arrastam com pilhéria, “charme, astúcia e embaraço” (Ibidem, p. 233). Kracauer entende que as “gags ensolaradas [*ersonnenen Gags*] de Linder não são diferentes dos muitos pegadas [*Handgriffe*] e truques de Chaplin, que servem de autoafirmação dos fracos”. É na sátira ao mais forte que reside a “comicidade” desses personagens, que sempre de maneira inesperada e desajeitada superam a “violência” com um tipo de “magia branca”: como num passe de mágica, “a violência se torna encantada e hipnotizada”, atingido o mesmo efeito cômico que possui a história do “camponês que enganou o diabo [*Bäuerlein übertölpelte Teufel*]” (Ibidem), do conto de fadas *O camponês e o diabo* (1843), dos irmãos Grimm.

Para exemplificar a sátira ao poder e à violência dos mais fortes, Kracauer (2004a) narra uma cena d’ *O rei do circo* em que Linder, refugiando-se em uma audácia que aflui de uma angústia secreta, encara “o troncado [*baumstarken*] acrobata Emílio” – artifício que vemos em muitas gags chaplinianas. O acrobata quer espancar o pobre, que reage valendo-se de artifícios mímicos e “bufonarias [*Faxen*] que confundem tanto o estúpido do Emílio, que ele recobra seus sentidos



apenas depois que sua vítima já está longe”, acima do picadeiro. Assim como Chaplin, o “príncipe secreto sempre consegue” escapar, ele “celebra o pequeno triunfo sobre a força bruta beneficiando-se dos mal-entendidos e enfiando-se em qualquer brecha dos acontecimentos que o cercam” (Ibidem, p. 233).

Apesar das semelhanças entre o vagabundo de Chaplin e o elegante de Linder, Kracauer (2004a) estabelece como distinção os maiores limites que o tipo elegante enfrenta em relação ao vagabundo. Não significava que o elegante de Linder possuísse menos originalidade, pois o tipo se inscrevia numa “tradição francesa bastante específica” que o tornava exemplarmente atrativo à sociedade parisiense: “o festeiro” [*fétard*] que “ele adora transformar em crisálida [*verpuppen*] se alvoroçou originalmente no *Boulevard* do Segundo Império” (Ibidem), momento histórico da França investigado por Kracauer no livro *Jacques Offenbach e a Paris de sua época* (1937; 1994).

O livro, publicado em 1937, um ano antes do primeiro artigo de *Revendo filmes antigos* (1938-1940), sugere mais um dos muitos pontos de contato entre o pensamento de Benjamin e de Kracauer. Machado palmilhou esse vasto terreno no artigo *Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império – pontos de contato* (2006), identificando afinidades estético-teóricas entre os autores no estudo do Segundo Império (1852-1870) e do “fenômeno originário da sociedade de massas, da indústria cultural e do entretenimento e, sobretudo, do nazi-fascismo” (2006).

Em sua “biografia social”, Kracauer apresenta através dos personagens de Offenbach a sociedade que ele anima e discerne as relações que se estabelecem entre ele e seu tempo (KRACAUER, 1994, p. 17). Nessa biografia histórica e social, Kracauer identifica os personagens que posteriormente serão apontados como os ancestrais do tipo elegante de Linder: trata-se dos personagens “Bobinet e Gardefeu, os dois jovens mestres idiotas [*närrischen jungen Herrchen*]” da opereta *A Vida Parisiense* (*La Vie parisienne*, 1866), definida no livro como “o hino mais mágico que jamais havia sido cantado à glória de uma cidade” (1994, p. 270). Segundo Kracauer, apesar da inspiração dos personagens da opereta, Linder deu “um novo sentido mais geral” ao estilo de seu elegante (KRACAUER, 2004a, p. 233), preservando o mesmo “espírito dos Bulevares” que comenta a propósito do filme *As pérolas da coroa* (1937), de Sacha Guitry (*Zu den Filmen Sacha Guitry, Neue Züricher Zeitung*, 29.08.1937) (KRACAUER, 2004f). Embora a relação entre Linder e Guitry não tenha sido explorada por Kracauer, o texto histórico e a crítica possuem o propósito de identificar no passado e no presente uma fonte compartilhada e duradoura: a sátira aos elegantes que



então desfilavam pelos bulevares parisienses.

A elucidação genealógica do elegante se constitui como uma operação histórica não teleológica e de caráter retrospectivo, que fundamenta na longa duração a persistência do tipo cômico no gosto do público parisiense, nas operetas e no cinema. Mas numa escala transnacional, o elegante de Linder, incapaz de escapar desse ambiente elitista, não era páreo para o vagabundo. Segundo Kracauer, o elegante era um tipo que não pertencia ao povo, “embora tenha existido marginalmente na sociedade”. Já “o vagabundo de Chaplin cambaleia bem no meio da multidão e se sente em casa em qualquer lugar ou em lugar nenhum” (KRACAUER, 2004a, p. 233-234).

A maior expressividade do vagabundo de Chaplin em relação ao elegante de Linder decorre da fisionomia transnacional forjada na representação de um tipo marginal que pode ser encontrado em todo o Ocidente. Embora compartilhem da mesma tradição, a capacidade de transcender as fronteiras do elegante é inferior à maior generalização que alcança o vagabundo, um tipo que havia conquistado o espaço e resistido ao tempo. Importa lembrar que dois anos antes da publicação do artigo, o mundo assistia *Tempos Modernos* (1936), filme silencioso lançado quase uma década após o advento do falado. Mesmo diante das transformações técnicas, o filme triunfou comercialmente, não nos EUA, seu país de origem, onde o faturamento de bilheteria quase alcançou os custos de produção, mas no mercado externo, onde efetivamente atingiu o sucesso comercial (POKORNY; SEDGWICK, 2005). Em linhas gerais, Kracauer toma a fisionomia transnacional do tipo e dos temas de Chaplin à luz dos últimos desdobramentos artísticos do cinema: o sucesso do silencioso *Tempos Modernos* em pleno reinado do sonoro. São temas e tipos que persistem, ultrapassam os limites do palco, da tela e do som sofrendo transformações formais, mas sem jamais perderem sua essência original, fundada na luta do mais fraco contra o mais forte, conteúdo que transpõe as fronteiras entre o clássico e o moderno na desforra sonora de *O Grande Ditador* (1940) e que sobrevive à dissolução formal sofrida pelo gênero cômico ao advento do som.

A morte do gênero cômico

Pouco mais de uma década depois do artigo *Max Linder* (1938), Kracauer publica na revista britânica *Sight and Sound* o artigo *Filmes cômicos silenciosos* (*Silent Comedy Film*, 1951), no qual analisa historicamente não apenas o tipo, mas todo o gênero. Nos dois trabalhos, Kracauer percorre gênese, pioneirismo,



ápice e atualidade, podendo esta última se confirmar, no caso dos tipos e dos temas, ou não, no caso da linguagem do gênero cômico silencioso.

No artigo, a gênese do gênero é situada nas “tradições do *Music-Hall*, do Circo, do Burlesco e da Feira”. Em seu índice histórico, a citação do filme *A corrida dos policiais municipais* (*La Course des Sergents de Ville*, 1907), de Louis Feuillade, acentua o pioneirismo cinematográfico dos franceses em relação aos estadunidenses, ao passo que a menção à série *Keystone Cops* (1912-1917) demarca a transposição do gênero cinematográfico para os EUA, onde alcançou o ápice na década de 1920 com os filmes de Charles Chaplin, Harry Lloyd, Buster Keaton, etc., para enfim, entrar em declínio ao advento do som. A partir dessa periodização, Kracauer delimita o gênero em suas características formais: são filmes que apresentam uma história que atua apenas para unir num conjunto o grande número de gags cômicas que afluem como unidades autônomas, como “mônadas” que se sucedem ininterruptamente numa intriga que nunca tem o sentido exato das gags. Os filmes cômicos silenciosos são uma “metralhadora antiaérea de gags [*ack-ack of gags*]” que expressam “em diferentes graus a eterna fascinação que catástrofe, perigos e choques físicos exercem no homem civilizado” (KRACAUER, 2012, p. b213-217). Contudo, essa fisionomia formal tão marcante do gênero cômico “morreu com o cinema silencioso” porque não sobreviveu à “adição do diálogo”, responsável pela desintegração dos “emaranhados de pesadelo, jogos de velocidade e brincadeiras” que aparecem no gênero “como matéria inarticulada”. Aspecto fundamental, pois é na falta de articulação que o cômico alcança como nenhuma palavra é capaz as “profundezas da vida material”. Nesse sentido, Kracauer é enfático: “a comédia deixou de ser comédia quando a mistura com o diálogo borrou sua experiência visual de eventos sem palavras” (Ibidem, p. 216).

Apesar de sua morte, Kracauer identifica ainda no período silencioso filmes que já haviam transcendido as fronteiras do gênero, como *Em busca do ouro* (1925) e *Luzes na Cidade* (1930), nos quais as histórias mais elaboradas não dependiam das gags, como nos filmes do gênero, embora elas se manifestassem vez ou outra em alguns momentos (Ibidem). Elas aparecem episodicamente mesmo em filmes sonoros, como nas cenas em que Chaplin manipula habilidosamente o globo terrestre em *O Grande Ditador* (1940) ou quando Buster Keaton escapa de uma avalanche de barris de cerveja que se precipitam contra ele em *Secos e Molhados* (*What? No Beer?*, 1933)⁵.

Questionando sua atualidade, Kracauer identifica esses “resíduos do passado” na performance do comediante Harpo Marx. Ao manter-se fiel à tradição, Harpo



é definido como “um exilado deus da comédia condenado ou com permissão para agir como um duende travesso” em um mundo repleto de diálogos. Em todo caso, Kracauer afirma que sua sobrevivência dependia de sua dupla com o Groucho, quem com atos irresponsáveis sempre acabava “destruindo o diálogo por dentro”. Com colisões silenciosas provocadas pelas palavras cataclísmicas que emite, Groucho “causa estragos na linguagem e, entre os destroços resultantes, Harpo continua se sentindo à vontade” (KRACAUER, 2012, p. 217).

Apreendidos em conjunto, os artigos *Max Linder* (1938) e *Filmes cômicos silenciosos* (1951) conciliam recortes biográficos e panorâmicos numa história do cinema que interpreta o passado, o presente e o futuro periodizados entre gênese, pioneirismo, ápice e atualidade/declínio de tema, tipo e gênero, dispostos em sua fisionomia transnacional: os temas e os tipos persistem pela vitalidade que se cristaliza na expressividade social dos conteúdos, ao passo que a linguagem do gênero se desintegra ao advento do som – interpretação que será replicada quase que integralmente em *Teoria do Cinema*.

Em ambos os textos (1938 e 1951), Kracauer estabelece critérios que interpretam a atualidade e desintegração [*Zerstörung*] dos gêneros, tipos e temas numa perspectiva transnacional. Julgando a complementariedade metodológica entre os trabalhos, poderia aventar a hipótese de que o segundo artigo, publicado já no exílio estadunidense (1941-1966), representa o amadurecimento de Kracauer como historiador. Contudo, analisando o artigo *O Filme Vamp* (1939), o sexto da série *Reverendo Filmes Antigos* (1938-1940), nota-se como Kracauer já analisa a fisionomia transnacional do tipo, do tema e do gênero *vamp* com os mesmos procedimentos com os quais interpreta a decadência e a vitalidade dos cômicos nos trabalhos anteriores e posteriores à II Guerra Mundial (1939-1945).

Tema e tipo nos filmes *vamp*

No artigo, Kracauer apresenta um recorte histórico panorâmico e transnacional (EUA, Itália e Alemanha) dos filmes *vamp* produzidos entre 1915 e 1928: os estadunidenses *A Vampira* (*A Fool There Was*, 1915) e *A Carne e o Diabo* (*The Flesh and The Devil*, 1927), o italiano *Rapsódia Satânica* (*Rhapsodia Satânica*, 1915-17) e o alemão *Crise* (*Abweg*, 1928). Do conjunto, o filme *A Vampira* (1915), estrelado por Theda Bara, é o primeiro a ser citado da “moda” que tomou as salas de cinema entre 1915 e 1925, quando alcançou o ápice e paulatinamente entrou em declínio (KRACAUER, 2004b, p. 279).



Julgando crítica e historicamente *A Vampira*, Kracauer sintetiza o tema que se repetirá à exaustão nos filmes do gênero: a mulher que, com sua sensualidade, vampiriza os homens que dela se aproximam, levando-os à ruína completa. As ações são premeditadas, como tomamos conhecimento logo na primeira parte do filme, quando a vampira identifica sua presa nas páginas do jornal. Rapidamente, ela se livra do antigo amante, faz as malas e parte para o porto, onde irá embarcar no mesmo navio que o rico empresário que almeja conquistar. É a partir desse momento do filme, comentando as cenas seguintes, que Kracauer fixa a fisionomia da predadora: chegando ao cais do porto, seu rastro de destruição é acentuado na cena em que um mendigo se oferece para ajudá-la a descer do taxi. Por uma infeliz coincidência, tratava-se de um antigo amante, completamente em farrapos – prenúncio da catástrofe que se aproxima.

A *femme fatale* o ignora e segue seu caminho, esbanjando indiferença diante de sua ruína. Mesmo nos momentos de maior tensão, ela demonstra todo seu poder no modo como mantém o controle da situação, especialmente na cena em que o mais novo amante rejeitado, suplicando sua volta, a ameaça com uma arma de fogo. Com a negativa da moça, o amante, incapaz de cumprir com as ameaças, aponta a arma para si e dispara, retirando sua vida diante da completa indiferença da vampira. Essa indiferença se prolonga no modo distante como ela observa a tripulação recolhendo o cadáver ainda quente do convés, para em seguida, a poucos passos da tragédia, se sentar tranquilamente em sua espreguiçadeira, preparando a teia que enredará sua próxima vítima: um rico empresário e “pai de família”. Ela o “enfeitiça” mesmo na presença de sua esposa e seus familiares enquanto aguarda o momento em que ficarão a sós, lado a lado, nas espreguiçadeiras do convés. Até que “pressentindo o mal agouro [*Trübes ahnend*], finalmente vemos os dois se beijando sob as palmeiras em uma ilha do Mar do Sul”. Segundo Kracauer, esse será o tema de todos os vamps: a “*femme fatale* sempre provoca uma inexplicável fascinação em pobres homens e sempre destrói todos aqueles que dela se aproximam” (2004b, p. 279).

A interpretação do gênero centrado no tema da vampira e no tipo da *femme fatale* numa perspectiva transnacional firma o primeiro passo no comentário ao filme italiano *Rapsódia Satânica* (1915/1917), protagonizado por Lydia Borelli, “a estrela” dos filmes italianos do pós-guerra. No filme, a vampira lança um “feitiço maligno” sobre um homem, levando-o ao suicídio – obra do próprio satanás, que aparece no filme agitando “teatralmente” seu casaco enquanto espia os acontecimentos narrados escondido atrás de uma roseira (Ibidem, p.



280). Citando ambos os filmes, o estadunidense e o italiano, Kracauer parece sugerir que desde o início, o gênero é um fenômeno transnacional, como também indica em sua listagem das atrizes que haviam protagonizado *femmes fatales* em Hollywood: Pola Negri (Polônia), Greta Garbo (Suécia) e Glória Swanson (EUA). A lista é importante, pois também acentua o poder de atração da indústria cinematográfica estadunidense.

Como no caso do cômico, Kracauer (2004b) afirma que o gênero *vamp* alcançou sua “total maturidade” e “refinamento” nos EUA com o filme *A Carne e o Demônio* (1927), estrelado por Greta Garbo e adaptado do livro *Isso Foi* (*Es War*, 1894), do escritor alemão Hermann Sudermann. No filme, Felicitas (Garbo) e o jovem Leo (John Gilbert) se conhecem em um salão de dança, se divertem um pouco e o deixam em direção a um lugar mais reservado. Após esse introito, Kracauer (2004b) descreve a cena em que os personagens compartilham um cigarro sentados sob o luar e entre as árvores do parque. Por um breve momento, Felicitas põe o cigarro na boca antes de passá-lo apagado ao acompanhante, encarando-o de tal modo que seu “espectro” parece arder à eminência de beijá-la. São em cenas dessa natureza que poderíamos “medir a arte da sedução [*Verführungskünste*] de um filme *vamp*” (Ibidem, p. 279- 280).

Ao lado do amadurecimento estético visto na representação da arte de sedução das vampiras, Kracauer toma o filme como exemplo de outro elemento comum do gênero: a “maldade diabólica [*teuflische Verruchtheit*]” da vampira (Ibidem, p. 282). É esse aspecto diabólico que se manifesta em *A Carne e o Diabo*, num misto de indiferença em relação aos outros e o poder de sedução que exerce sobre seu amante. O caráter diabólico dos *vamps* é exemplificado por Kracauer a partir da descrição de uma cena emblemática de *A Carne e o Diabo*: durante a missa, enquanto “o pastor tropeja do púlpito contra o adultério” – sermão escolhido às pressas quando nota a entrada de Felicitas, seu marido Ulrich e o amante Leo –, a vampira se mantém sentada nas primeiras fileiras da igreja completamente “alheia ao sermão” enquanto aplica “maquiagem nos lábios” (Ibidem, p. 280). Por um breve momento, ao se dar conta do teor do sermão, ela sucumbe brevemente às palavras do pastor, para em seguida recobrar o fôlego e a indiferença própria de sua atividade vampiresca: ela manipula a situação para ficar entre Leo e o marido Ulrich, quando, prostrados de joelhos diante do púlpito, aguardam a comunhão; e quando ela acontece, Garbo comunga do sangue de cristo depositando seus lábios sensualmente na taça, bebendo-o pausadamente enquanto lança seu olhar fatal para o amante.

Em ambas as cenas, o ato de passar o batom e o modo como ele realça os



lábios de Felicitas é interpretado por Kracauer como um “reconhecido símbolo do pecado” que também aparece em outros filmes do gênero, como o alemão *Crise* (*Abweg*, 1928), de G. W. Pabst, estrelado por Brigitte Helm. Tanto em *A Carne e o Diabo* quanto em *Crise*, as vampiras não se intimidam em seduzir, mesmo na companhia dos homens que as servem. Kracauer cita a cena de *Crise* em que a vampira, enquanto é carregada ao divã nos braços fortes de seu amante, um grande boxeador local, lança seu poder de sedução sobre o aprendiz “com tanta paz de espírito” que fica a impressão de que eles já compartilham o divã (Ibidem).

Após montar um mosaico de cenas e analisá-las em relação à constituição do gênero, do tema e do tipo, Kracauer empreende um “procedimento sociológico” que associa a crise do mundo exterior (inflação) ao “contexto de corrupção geral da moral” para explicar a expressividade social dos *vamps* (Ibidem). Suas personagens parecem possuir a “ética luciferina” dos apátridas transcendentais de Dostoiévski (MACHADO, 2004). Mas ao contrário do que ocorre com os apátridas, que encontram uma ética própria frente a dissolução do mundo exterior, as *femmes fatales* não são representadas em seu sofrimento, desilusão e isolamento – sentimentos introdutórios que demarcam o distanciamento da ética cristã e a formulação de uma ética própria –, elas passeiam pelo mundo plenamente conscientes de seus poderes.

Embora não tenha explorado esse percurso, Kracauer salta à conclusão de que nos filmes *vamp*, as “heroínas são sempre monstruosidades que afluem do poder das trevas [*Ausgeburten finsterer Mächte*]”; elas se comportam “como sinistros meteoros que perturbam o mundo burguês”, são encantadores “instrumentos de destruição” que frequentemente triunfam (KRACAUER, 2004b, p. 280). Detentoras de uma ética luciferina, elas agem diretamente na dissolução da moral cristã e de sua entidade mais preciosa: o casamento monogâmico. Não por acaso, György Lukács em *História e Consciência de Classe* define o casamento burguês como expressão do fenômeno de reificação [*Verdinglichung*] das relações humanas, ou seja, quando elas assumem o caráter de uma coisa, apenas uma das formas de objetivação da vida moderna (LUKÁCS, 2003, p. 222-223).

Expressando um conteúdo tão controverso aos padrões morais do período, Kracauer afirma que em nenhum outro “gênero cinematográfico [*Filmgattung*]”, a moral é tão forte, expressada pelo destino sempre trágico das vampiras. Para ele, essa característica dos *vamps* aflui da necessidade de dialogar com a “opinião pública”, para que ela se deixe perdoar enquanto especula sobre seus “apetites privados” vendo no filme as “descrições do vício” (KRACAUER, 2004b,



p. 280). Nessa perspectiva, a punição implacável que recai sobre as vampiras ao fim do filme reafirma os padrões morais enquanto satisfaz o desejo oculto ou aparente de punição contra qualquer alteridade, qualquer disposição de independência em relação à moral coletiva.

Em *Rapsódia Satânica*, a punição da vampira se dá na cena em que o demônio mergulha a cabeça de Borelli em uma fonte de água, dela saindo do “batismo mágico” como uma mulher já envelhecida; em *A Carne e o Diabo*, Garbo é punida com a morte, afogando-se em um lago congelado quando, consumida pelo remorso, tenta evitar que os amigos de sangue Ulrich (o marido) e Leo (o amante) se enfrentem em um duelo. Ela parece ter sido punida pela própria providência divina, pois não atua diretamente no *happy end* do filme. São os próprios homens que, na eminência dos disparos, se reconciliam, apegados no valor imperecível da amizade. Com a morte de Felicitas, Leo está livre para se apaixonar por Hilda, a irmã mais nova de Ulrich, quem desde muito nova o amou.

A efetivação desse amor não aparece no filme, mas é intuída por Kracauer na cena em que Hilda declara à Felicitas seu amor por Leo, despertando o arrependimento da vampira, até então convencida de que o duelo limitaria suas opções amorosas – resolução de seus anseios mais profundos. Embora o filme termine com a reconciliação dos amigos, Kracauer intui a partir da declaração de Hilda não apenas o futuro dos personagens, mas também de aspectos imanentes ao filme quando interpreta Hilda como uma “figura feminina compatível” com o “coração” de Leo: ela exorciza Garbo, “expulsa cada demônio” e resgata a virtude do pobre homem. Concluindo, Kracauer afirma que há nesses filmes a descrição dos vícios aliada à punição moral daqueles que neles se deixam consumir: essa é a “dupla missão” dos filmes do gênero, “metade ilusão, metade pesadelo [*halb Blendwerk, halb Popanz*]”. Com esse desfecho, o filme *vamp* é “uma impressionante conquista que celebra a organização da sociedade burguesa” (KRACAUER, 2004b, p. 280).

Decadência do gênero, vitalidade do tipo

Nos filmes do gênero, as vampiras põe em risco a ordem moral e material da sociedade burguesa e patriarcal, colocando não apenas os personagens, mas todo o ideal de homem provedor a mercê de seus encantos – são homens ricos e aparentemente fortes, mas que em essência são fracos e infantis, egoístas demais para resistirem aos impulsos sexuais; já as vampiras são mulheres fortes



e independentes, insubmissas e indiferentes aos sofrimentos masculinos, são ameaças claras ao arquétipo de mulher bela, pacata e do lar. Em essência, os vamps são tão moralizantes porque exploram secretamente o pânico moral (COHEN, 2002) da sociedade burguesa com a intensificação da primeira onda feminista (Séc. XIX e meados do XX). Segundo Santin (2019), trata-se de um período marcado por lutas por direito de cidadania (sufrágio) e por melhores condições de trabalho do operariado feminino, em sua maioria de base socialista.

Diante dos resultados alcançados pela primeira onda feminista, como o direito ao voto e a participação no mercado de trabalho, na década de 1930 e às portas da II Guerra Mundial, a representação pejorativa desse ideal feminino já não possuía o mesmo interesse, a mesma vitalidade e o mesmo propósito de outrora, ao menos não naquele momento em que as nações mais uma vez se dirigiam a um conflito que exigiria a massiva participação feminina nos esforços de guerra (HOBSBAWN, 1997).

Nesse contexto, analisando historicamente os filmes vamp, Kracauer afirma que o enredo do filme, baseado na articulação entre transgressão e punição planejada para dialogar com a moral de sua época, havia perecido: sua “antiga atração [*Zugkraft*], sua imagem superficial desapareceu [*Bildfläche verschwunden*]” com a maior maleabilidade das convenções sociais (KRACAUER, 2004b, p. 281). Contudo, a dissolução do enredo e do gênero tomada pela incompatibilidade entre o passado e o presente não seria total.

O “jogo dramático” teatral, ou a “arte da sedução” com a qual as vampiras atingiam seus objetivos, havia sobrevivido a essas transformações. Outro aspecto importante, talvez o mais relevante, refere-se ao papel da beleza das *femmes fatales* para a cristalização de um tipo feminino ideal criado em Hollywood. Há, nessa observação, a possibilidade de compreender que “a específica beleza cinematográfica” estadunidense “surge em um ponto muito específico no tempo” e que talvez pudesse explicar o “surgimento [*Heraufkunft*]” dos filmes vamp à época da I Guerra Mundial. Neles, a beleza de suas personagens se opõe aos horrores do mundo exterior para satisfazer as exigências de amplas camadas do público. Há, nesse elemento, uma compensação de “problemas existenciais insolúveis que colocam as oportunidades comerciais dos filmes em perigo”. Nesses momentos de caos interior e exterior, como a crise de 1929, a ascensão do fascismo e a deflagração da II Guerra Mundial, o público solicita “atrações de natureza neutra”: o belo é “eficaz para compensar a omissão de conteúdo”, pois ele “em si mesmo é um conteúdo atraente” (Ibidem).

Pensando no período em que escreve Kracauer, filmes como *E o vento levou*



(1939) expressa com precisão o tipo feminino ideal hollywoodiano. No filme histórico, a beleza de Vivian Leigh não suplanta ausências de conteúdo, sua função é outra: turvar o significado do enredo mascarando a crueldade racista de Scarlett O'Hara de tal modo que mesmo hoje, quase sentimos pena de seu destino, de sua ruína. Quase! Essa será a maior contribuição do gênero para o delineamento do cinema moderno: a invenção de um tipo feminino ideal forjado à imagem e semelhança das estrelas dos filmes *vamp*.

De todas as grandes atrizes que interpretaram o tipo da *femme fatale*, não seria exagero dizer que Greta Garbo era a preferida de Kracauer, despendendo papel importante em sua interpretação da constituição desse tipo feminino ideal e de alcance transnacional. No artigo *Greta Garbo – um estudo (Greta Garbo – Eine Studie, FZ, 25.02.1933)*, um dos últimos trabalhos publicados antes do exílio, Kracauer considera que a popularidade e o prestígio internacional da atriz se deve à sua natureza complexa que “se abre para todos os poderes reais que afetam a existência humana”. Garbo combina esses poderes com sabedoria para alcançar “desde as trevas da possessão demoníaca até o brilho dos sentimentos sutis [*schwerelos*]” que aparecem harmonizados consciente e inconscientemente em sua beleza, dotada de uma função ordenadora. Garbo “simboliza um tipo que não é um tipo”, ela “representa o próprio gênero” feminino na medida em que oblitera todos os traços típicos para alcançar “um nível de generalidade ainda maior do que o do tipo” deixando aflorar naturalmente “todos os sentimentos básicos e atitudes essenciais da vida da mulher” (KRACAUER, 2004e, p. 150-154).

Com todas essas atribuições, a função ordenadora da beleza e generalidade alcançada por Garbo fundamenta a cristalização de um tipo feminino ideal que surge nos filmes *vamp*. A arte de sedução e a beleza típica das *femmes fatales* é um importante aspecto a ser observado para explicar o alcance transnacional desse tipo feminino ideal, explorado à exaustão pela indústria cinematográfica hollywoodiana à época em que escreve Kracauer e nas décadas seguintes.

Uma história transnacional?

Em linhas gerais, Kracauer analisa os gêneros, os temas e os tipos cômicos e *vamps* a partir de critérios e perspectivas históricas que ultrapassam a problemática nacional. Nos sete artigos da série *Reverendo filmes antigos*, o historiador harmoniza três recortes históricos distintos: o cinema nacional, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica e a fisionomia transnacional



dos gêneros. Pensando no que Kracauer publicou posteriormente, podemos dizer que o final dos anos 1930 marca a projeção das linhas gerais de sua obra historiográfica, situada entre a especificidade nacional inscrita num período específico de tempo e o plano de desenvolvimento geral da linguagem cinematográfica em busca da redenção da realidade física no cinema moderno. Entre as narrativas históricas que predominaram em *De Caligari a Hitler* e *Teoria do Cinema*, o estudo histórico da fisionomia transnacional dos gêneros, dos tipos e dos temas foi a única proposta historiográfica delimitada na série que não ocupou a centralidade nos trabalhos de maior fôlego publicados nos EUA, embora seja possível notar como certos conteúdos e procedimentos metodológicos são retomados em ambos os livros.

Nos artigos sobre os cômicos e as *vamps*, Kracauer elabora uma história do cinema transnacional pautada na identificação de uma fisionomia compartilhada entre e Estados Unidos e Europa, e que se reflete na periodização adotada nos trabalhos, divididos entre gênese (tradição), apropriação cinematográfica, traslado aos EUA, ápice, desintegração ou atualidade. Inquirindo os gêneros, os tipos e os temas em razão de sua atualidade, Kracauer reconhece persistências e desintegrações relativas tanto à forma quanto ao conteúdo e que aparecem interpretadas em relação às transformações técnicas, artísticas e sociais sofridas pelo Ocidente entre a Paris do Segundo Império (1852-1870) e o início da II Guerra Mundial. Do ponto de vista formal, a linguagem dos filmes cômicos condicionada pelas *gags* e a interpretação dos seus atores integram os detritos, enquanto que a arte de sedução e a beleza das *femmes fatales* permanecem vivas no tipo feminino ideal. No que se refere ao conteúdo, o tema dos *vamps* se desintegrou com as transformações sociais, ao passo que a manutenção da opressão dos mais fortes sobre os mais fracos assegurou a vitalidade satírica dos temas cômicos e seus tipos.

Em ambos os casos, o declínio e a persistência dessas fisionomias se dá numa amplitude transnacional que contribui para a interpretação da vitalidade e do alcance dos produtos culturais hollywoodianos na sociedade de massas. Mais ainda, se pensarmos que a desintegração da linguagem do cinema cômico diante do advento do som e da dissolução do conteúdo misógino dos filmes *vamp* frente à primeira onda feminista são fenômenos de grande amplitude, técnicos e sociais que impactaram o Ocidente como um todo, podemos atestar nesses trabalhos a afirmação dos fundamentos de uma modalidade historiográfica transnacional interessada no passado, no presente e no futuro do cinema, da sociedade de massas e suas fantasmagorias.



Referências

COHEN, Stanley. *Folk devils and moral panics: the creation of the Mods and Rockers*. London New York: Routledge, 2002.

D'AMBROSIO, Agustín. Acerca de la tesis kracauseriana sobre la estructura de la temporalidad histórica. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (org.). *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gorla, 2010. p. 213-221.

DESPOIX, Philippe; SCHÖTTLER, Pierre (org.). *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*. Saint-Nicolas: Presses de l'Université Laval-Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006.

ELSAESSER, Thomas. *Weimar cinema and after: germany's historical imaginary*. London: Routledge, 2000.

FORD, Charles. *Max Linder*. Paris: Éditions Seghers, 1966.

HALTRICH, Josef. *Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen*. Wien: Verlag von Carl Graeser, 1882. p. 65-66.

HANSEN, Miriam. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Tradução: Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KRACAUER, Siegfried. II-Max Linder. In: KRACAUER, Siegfried. *Kleine Schriften zum Film (1932-1961)* Band 6.3. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2004a. p. 231-234.

KRACAUER, Siegfried. VI- Der Vamp film. In: KRACAUER, Siegfried. *Kleine Schriften zum Film (1932-1961)* Band 6.3. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2004b. p. 279-281.

KRACAUER, Siegfried. Parisier film brief. In: KRACAUER, Siegfried. *Kleine Schriften zum Film (1932-1961)* Band 6.3. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2004c. p. 229-231.

KRACAUER, Siegfried. Tiere, Menschen, Zirkusgötter. In: KRACAUER, Siegfried. *Kleine Schriften zum Film (1921-1927)* Band 6.1. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2004d. p. 98.



KRACAUER, Siegfried. Greta Garbo – eine studie. In: KRACAUER, Siegfried. *Kleine Schriften zum Film* (1932-1961) Band 6.3. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2004e. p. 150-154.

KRACAUER, Siegfried. Zu den Filmen Sacha Guitry. In: KRACAUER, Siegfried. *Kleine Schriften zum Film* (1932-1961) Band 6.3. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2004f. p. 192- 193.

KRACAUER, Siegfried. Silent film comedy. In: MOLTKE, Johannes von; RAWSON, Kristy. *Siegfried Kracauer's American Writings: essays on film and popular culture*. Berkeley: University of California Press, 2012. p. 213-217.

KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach ou le secret du Seconde Empire*. Paris: Éditions Gallimard, 1994.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classes: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império: pontos de contato. *História*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 48-63, 2006.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Walter Benjamin: “montagem literária”, crítica à ideia de progresso, história e tempo messiânico. In: MACHADO; Carlos Eduardo Jordão; MACHADO Jr., Rubens; VEDDA, Miguel (org.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida: ética e estética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (org.). *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2010.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

SANTIN, Andria Caroline Angelo. *Perspectivas feministas, interseccionalidades*



e o encarceramento de mulheres no Brasil (2006-2018). 2019. Tese (Doutorado em Ciência Política) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

POKORNY, Michael; SEDGWICK, John. The film business in the United States and Britain during the 1930s. *The Economic History Review*, London, v. 58, n. 1, p. 79-112, Feb., 2005.

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

Notas

¹Universidade de São Paulo- Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais/ Pós-Doutorado FAPESP 2019/13106-8. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6623-4668>.

²Artigo publicado na revista *História Revista*, do programa de pós-graduação da Universidade Federal de Goiás: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/68551>

³Desenvolvi a análise desse filme no artigo *Os álcoois no cinema: afirmação e sátira do discurso proibicionista (1904-1933)*. *Revista Ingesta*, 1(2), 6-25. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-3147.v1i2p6-25>.