

Siegfried Kracauer e Erich Auerbach: pontos de contato

[Siegfried Kracauer and Erich Auerbach: points of contact]

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-88372237182>

Danielle Corpas¹

Abstract: This article points out affinities between Erich Auerbach and Siegfried Kracauer's thoughts by discussing recurring methodological procedures and critical issues. The focus is on nuances and implications of their aesthetic realism conceptions and on the relevance of their works for the theoretical debate and for the exercise of literary criticism nowadays.

Keywords: Siegfried Kracauer; Erich Auerbach; realism

Resumo: O artigo aponta afinidades entre os pensamentos de Erich Auerbach e Siegfried Kracauer, discutindo procedimentos metodológicos e questões críticas recorrentes. A ênfase recai sobre matizes e implicações de suas concepções de realismo estético e sobre o interesse de seus trabalhos para o debate teórico e para o exercício da crítica literária hoje.

Palavras-chave: Siegfried Kracauer; Erich Auerbach; realismo

Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt [...]

Kracauer, "Das Ornament der Masse"

[...] der Platz eines Werkes innerhalb eines geschichtliche Ablaufs [...]

Auerbach, "Die verzauberte Dulcinea", *Mimesis*

Siegfried Kracauer (1889-1966) e Erich Auerbach (1892-1957) se conheceram por intermédio do casal de historiadores da arte Gertrud e Richard Krautheimer, em meio ao círculo de intelectuais judeus-alemães que haviam buscado exílio nos EUA após a ascensão do nazismo. Logo começaram a troca de correspondência, em parte preservada no Deutsches Literaturarchiv Marbach – ao todo são nove documentos datados de julho de 1951 a janeiro de 1957 (cf. RIEDNER 2007: 167; VIALON 2000: 157).

A comparação de suas obras permite identificar convergências relevantes, a despeito de terem seguido trajetórias profissionais tão distintas – de um lado, um *scholar*

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Av. Horacio Macedo, 3141, bloco D, Rio de Janeiro, RJ, 21941917, Brasil. E-mail: daniellecortas@letras.ufrj.br. ORCID: 0000-0002-7890-6828



focado no estudo erudito do cânone literário europeu; de outro, um “extraterritorial”, como se definia Kracauer, que transitou por vários campos de conhecimento, dedicou-se a objetos dos mais diversos (inclusive fenômenos desprovidos de *status* para a reflexão teórica nos anos 1920-30) e nunca teve inserção estável no circuito universitário. Já em sua primeira carta a Auerbach, de 4 de julho de 1951, Kracauer observa que compartilham “muitos problemas (e talvez soluções)” (AUERBACH; KRACAUER 2007: 483).² Na resposta imediata (6 de julho de 1951), Auerbach concorda e, dois anos mais tarde (1º de setembro de 1953), reitera a convicção de que estão de acordo a respeito de pontos essenciais. A percepção das afinidades se deve a leituras recíprocas de artigos que um e outro iam publicando naqueles anos. Ainda em 04 de julho de 1951, Kracauer se refere a “In the ‘Hôtel de La Mole’”, versão em inglês do capítulo de *Mimesis* que acabara de sair no número 8 da *Partisan Review*. Em 29 de setembro do mesmo ano, comenta mais detidamente o ensaio “Vico e o historicismo estético”, que Auerbach lhe enviara. Recebeu também, junto à carta de 1º de setembro de 1953, “Filologia da literatura mundial” e “Epilegomena to *Mimesis*”. Nessa mesma carta, Auerbach elogia o ensaio “The challenge of qualitative content analysis”,³ em relação ao qual diz ter experimentado a mesma sensação de anuência que sentia ao ler artigos de Kracauer em jornais alemães antes do exílio. Também se reporta àqueles tempos na última das cartas (14 de janeiro de 1957), depois de ter lido *Ginster*, romance de traços autobiográficos que Kracauer lançou em 1928. Antes, em 14 de abril de 1956, havia se referido a “The found story and the episode” – artigo publicado em primeira versão no periódico *Film Culture* naquele ano, corresponde ao capítulo 14 de *Theory of film: the redemption of physical reality* (cf. AUERBACH; KRACAUER 2007: 483-488).

O diálogo entre os dois tem reflexos justamente em *Theory of film*, último livro que Kracauer concluiu, em 1960. Nos Agradecimentos, o autor revela que, assim como a interlocução com Erwin Panofsky, Meyer Schapiro e Rudolf Arnheim, foram decisivas para a preparação do volume as “longas e repetidas discussões” mantidas com Auerbach (KRACAUER 1997: liii-liv). Em 1953, havia saído a primeira edição em inglês de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, mencionada em três capítulos do

² A primeira carta é redigida em inglês, idioma adotado por Kracauer em seus escritos desde o início do exílio nos Estados Unidos (1941) até o fim da vida. Mas Auerbach responde em alemão, e a partir daí a correspondência se mantém na língua materna de ambos.

³ O artigo saiu em *Public Opinion Quarterly*, v. 16, Winter 1952-53, 4. Encontra-se em versão alemã, com o título “Für eine qualitative Inhaltsanalyse”, no volume 2.2 das *Werke in neun Bänden* de Kracauer (*Studien zu Massenmedien und Propaganda*. Berlin: Suhrkamp, 2012).

tratado sobre cinema. Kracauer recorre a conclusões de Auerbach sobre diferentes modos de expressão realista na literatura para formular argumentos a respeito de peculiaridades da forma cinematográfica, especialmente no Epílogo intitulado “Film in our time”, onde se encontram reproduzidos trechos do último capítulo de *Mimesis*, “A meia marrom” (aquele que trata de romances das primeiras décadas do século XX, como os de Virginia Woolf, Marcel Proust e James Joyce).

Mimesis e Theory of film têm em comum um problema de fundo relacionado à biografia de seus autores, contemporâneos daquela geração ou “corrente particular do universo cultural judaico da *Mitteleuropa*” que Michael Löwy (1989: 9) identificou como “vencidos da história” – por terem aspirado a “um mundo *radicalmente outro*” e experimentado a derrocada de perspectivas libertárias. Embora Auerbach e Kracauer apenas em parte possam ser incluídos nessa corrente identificada por Löwy, não deixam de guardar afinidades eletivas (Kracauer mais do que Auerbach) com a constelação intelectual integrada por alguns de seus amigos, como Ernst Bloch e Walter Benjamin.

Leopoldo Waizbort (2007: 12) já chamou atenção para o peso de um presente catastrófico referido em *Mimesis* desde o registro do período de redação na folha de rosto da 1ª edição: “Maio de 1942 a abril de 1945”, informação suprimida em edições posteriores, inclusive na tradução para o português. A ascensão do nazismo, a guerra e a experiência do exílio são dados de realidade que perpassam todo o livro de Auerbach. No primeiro capítulo, “A cicatriz de Ulisses”, “o procedimento dos indivíduos e dos grupos humanos no nascimento do nacional-socialismo na Alemanha” é tomado como exemplo de circunstância em que é perceptível “como são dificilmente representáveis os objetos históricos em geral” (AUERBACH 1987: 16). No capítulo final, “A meia marrom”, a situação da Europa do entreguerras, “demasiado rica em massas de pensamentos e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre”, é associada ao “processo múltiplo da reflexão da consciência” e à “sensação de fim de mundo”, “sensação de desesperança” em romances como o *Ulysses* de Joyce (AUERBACH 1987: 496). Não é difícil sentir o peso daquele presente também nas últimas linhas do Epílogo, que revestem de tom comovente a empreitada do filólogo escrevendo sem grandes recursos bibliográficos numa Istambul ameaçada pelo avanço das tropas nazistas. As últimas palavras do livro soam como uma aposta contra a barbárie: “Queira a minha pesquisa alcançar seus leitores; tanto os meus amigos de outrora como também todos os outros, aos quais se destina; e que contribua para reunir aqueles que conservaram

serenamente o amor por nossa história ocidental” (AUERBACH 1987: 502).⁴ Por fim, nas últimas linhas de “Epilegomena to *Mimesis*”, em meio às respostas a críticas que o livro recebera, fica bem claro: “*Mimesis* é muito conscientemente um livro que uma pessoa específica, numa situação específica, escreveu no início dos anos 1940” (AUERBACH 2003: 574).

Theory of film também foi concebido durante o exílio forçado pelo nazismo. Kracauer vinha escrevendo críticas de filmes desde o início dos anos 1920, mas os primeiros planos para um estudo abrangente sobre cinema só estão registrados a partir de 1937, em cartas que enviou da França e em documentos com vistas à obtenção de bolsa de pesquisa junto a instituições norte-americanas como o MOMA, o que facilitaria a migração para os EUA. Entre 1938 e 1940, período em que se complicava cada vez mais a situação dos refugiados nas cidades francesas, dedicou-se intensamente a esse trabalho; é de 1940 a primeira versão do sumário, preservada em um caderno de anotações. O projeto ficou em suspenso até 1948, provavelmente por causa das dificuldades de subsistência do casal Kracauer nos EUA (cf. AGARD 2010: 276-278; HANSEN 1993: 439). Nos primeiros anos no novo país de exílio, trabalhou em outro livro sobre cinema, *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1947), só depois desse primeiro volume redigido em inglês o autor voltou a se concentrar em *Theory of film*. A versão definitiva é consideravelmente diferente do que previa o primeiro sumário, mas a proximidade da barbárie nazista não deixa de ser decisiva. Evidência disso é um trecho do Epílogo que ajuda a elucidar o sentido da “redenção da realidade física” proposto para o filme no subtítulo do livro. Kracauer alude ao mito de Perseu, à cena em que o herói corta a cabeça de Medusa sem ser transformado em pedra porque mira o monstro por intermédio do escudo que recebeu de Atenas – ou seja, porque se vale de uma imagem para calcular o golpe vitorioso. Com a analogia ao mito, enuncia sua aposta em possibilidades libertárias de mediação próprias do realismo cinematográfico:

A moral do mito é, claro, que nós não vemos, não conseguimos ver horrores reais porque eles nos paralisam com um medo que cega; que só podemos saber como eles são olhando suas imagens reproduzidas em sua verdadeira aparência. [...] A tela de cinema é o escudo polido de Atenas. [...]

Os reflexos espelhados do horror são um fim em si mesmos. Como tais, convidam o espectador a assimilá-los e assim incorporar em sua memória a face real de coisas terríveis

⁴ A expectativa de que o trabalho concluído em 1945 encontre seus leitores parece ecoar uma frase de Auerbach escrita 10 anos antes, num comentário sobre o projeto das *Passagens* em carta a Walter Benjamin de 06 de outubro de 1935: “Será um verdadeiro documento, se é que ainda restarão seres humanos que leiam documentos” (AUERBACH; BENJAMIN 2015: s./p.).

demais para serem observadas na realidade. Com a experiência das fileiras de cabeças raspadas ou do resto de corpos humanos torturados nos filmes sobre os campos de concentração nazistas, redimimos o horror da invisibilidade sob os véus do pânico e da imaginação. E essa experiência é libertadora na medida em que remove um tabu muito poderoso. Talvez a grande conquista de Perseu não tenha sido cortar a cabeça de Medusa, mas superar seu medo e olhar o reflexo no espelho. E não foi precisamente esse feito que o permitiu decapitar o monstro? (KRACAUER 1997: 305-306).

Questões de método, questões críticas

Outra importante afinidade entre Kracauer e Auerbach tem implicações metodológicas: a operação crítica desvencilhada de armações conceituais pré-moldadas, pautada pela primazia do objeto. Ambos, cada um a seu modo, evitaram operar com abstrações prévias e generalizadoras. Exercitaram a reflexão que se volta para aquilo que Kracauer, numa resenha de 1928, elogiou em livros de Walter Benjamin (*Rua de mão única e Origem do drama trágico alemão*): a “plenitude concreta dos objetos” (KRACAUER 2009: 281). Auerbach também dá absoluta preferência à plenitude de seus objetos literários, como se pode notar na justificativa para a ausência de sistematização teórica em *Mimesis*:

Evitei ressaltar teoricamente e descrever sistematicamente a categoria das “obras realistas de estilo e caráter sérios” que, como tais, nunca foram tratadas em si, nem sequer reconhecidas; isto teria resultado, logo de início, num definir trabalhoso e cansativo para qualquer leitor (pois nem sequer a expressão “realista” é unívoca), e eu provavelmente não teria podido me arranjar com uma terminologia desusada e rebarbativa. O método de trabalho que adotei, isto é, o de apresentar, para cada época, uma certa quantidade de textos, para com base nos mesmos pôr à prova os meus pensamentos, leva imediatamente para dentro do assunto, de tal forma que o leitor chega a sentir do que se trata, antes que lhe seja impingida uma teoria.

O método da interpretação de textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto. As minhas interpretações são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determinada; mas esta intenção só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto, e, durante longos trechos, deixei-me levar pelo texto (AUERBACH 1987: 501).

Longe de defender mero impressionismo, o filólogo interessado no realismo sério não só defende a primazia do texto literário para a formulação crítica como também assume, com louvável franqueza, certa dose de parcialidade: a tomada de posição no ato da interpretação (“intenção determinada”) que se valida se conjugada ao respeito pela plenitude dos objetos.⁵

⁵ Sobre o método de Auerbach, ver também a passagem de “A meia marrom” que compara os escritores em pauta no capítulo a “filólogos modernos”: “Confia-se mais nas sínteses, que são obtidas mediante o exaurimento de um acontecimento cotidiano, do que num tratamento global cronologicamente ordenado,

Relaciona-se a isso mais um ponto de contato entre Auerbach e Kracauer: o valor que conferem à vida cotidiana, tomada como dimensão decisiva para a discussão do processo histórico.

A importância conferida ao cotidiano é flagrante em muitos dos artigos que Kracauer publicava no *Frankfurter Zeitung* e outros periódicos já no período da República de Weimar, especialmente naqueles reunidos em 1964 no volume *Strassen in Berlin und anderswo* – miniaturas urbanas na fronteira entre narrativa, crônica e ensaio. Observando fenômenos, lugares, objetos e figuras humanas em geral banais, atento a detalhes do dia-a-dia, compõe quadros muito vivos da experiência social, sinalizando tendências e problemas da modernização em curso nas metrópoles europeias do entreguerras. É o que acontece, por exemplo, no seguinte trecho de “Análise de um mapa de cidade” (1926, reproduzido também na coletânea *O ornamento da massa*, 1963), no qual a descrição comentada do trânsito de pedestres no centro de Paris dá a ver a conversão de indivíduos em massa consumidora movida pelo fetiche da mercadoria:

Atrás dos vidros das vitrines, o necessário se confunde com o supérfluo, o mais necessário não está exageradamente exposto. Pessoas de todos os níveis sociais podem perder toda a tarde a contemplar pedras preciosas, peles e toaletes noturnas cuja magnificência inequívoca acena de modo promissor no final dos romances de folhetim [*Kolportage-Romance*]. A possibilidade de avaliar seu montante torna seu valor real mais inabordável do que poderia ser. Sua proximidade espacial contém a injunção de se adentrar em uma loja depois da outra, sob o pretexto de se fazer um inventário, e de comprar toda espécie de objetos. (KRACAUER 2009: 59).

É da mesma época o ensaio “O ornamento da massa” (1927), onde afirma com bastante firmeza que, para a compreensão do “lugar que uma época ocupa no processo histórico” (KRACAUER 2009: 91), é imprescindível a observação de fenômenos absolutamente comuns na superfície da vida social.

Em *Mimesis*, Auerbach assume perspectiva equivalente para “determinar o lugar de uma obra dentro de um processo histórico”, atentando, capítulo a capítulo, para diferentes modos como se engendra a composição textual quando se apresentam “os

que persegue o tema do princípio ao fim, empenhado em não deixar de fora nada exteriormente essencial e que salienta energicamente as grandes mudanças do destino como se fossem articulações do acontecer. Pode-se comparar este procedimento dos escritores modernos com o de alguns filólogos modernos que acham que da interpretação de umas poucas passagens de *Hamlet*, *Fedra* ou *Fausto* podem-se obter informações mais importantes e decisivas sobre Shakespeare, Racine ou Goethe e sobre suas épocas, do que a partir de conferências que tratem sistemática e cronologicamente das suas vidas e das suas obras. O presente trabalho pode ser tomado como exemplo disso” (AUERBACH 1987: 493). Sobre a primazia do objeto e a valorização do particular e concreto, ver também “Epilegomena to *Mimesis*” (AUERBACH 2003: 572).

acontecimentos mais corriqueiros da realidade” (AUERBACH 1987: 316; 500). É também a percepção de peculiaridades do processo histórico manifestas na representação do cotidiano o que interessa ao filólogo enquanto acompanha momentos de emergência e transformações daquilo que nomeia como “realismo sério”. Ainda que não se detenha na definição dessa categoria – como vimos no trecho sobre método transcrito acima – o conjunto de suas considerações a respeito de obras específicas permite inferir matizes de sua concepção complexa de realismo literário, em *Mimesis* e em outros trabalhos.

Kracauer também operou desde cedo com concepção matizada de realismo estético, também não explicitada em clave teórica, apenas subjacente a posições tomadas diante de textos ou filmes. É o caso, por exemplo, de sua recepção de Kafka, escritor que reconheceu, já em meados da década de 1920, como “um dos mais densos e estranhos autores que já escreveu em língua alemã” (KRACAUER 2004-2012, v. 5.4: 501). Em artigo de 1934 sobre *O processo*, relativiza a antítese irrealismo x realismo, assinalando que, se o mundo de Joseph K “ganha caráter muito próximo de uma esquisita irrealidade”, a configuração formal do romance faz com que essa irrealidade seja “mais verdadeira”, na medida em que “a criação singular do escritor realmente faz este processo fantasmagórico parecer uma ilustração da nossa própria realidade” (KRACAUER 2004-2012, v. 5.4: 501-503). Antes, no ensaio “Franz Kafka” (de 1931, incluído em *O ornamento da massa*), já havia valorizado nas narrativas kafkianas o que chama de “figurações concretas das condições atuais” de um mundo no qual prolifera “racionalidade diabólica” (KRACAUER 2009: 296; 298). A concepção ampla de realismo, que não exclui a figuração do que pareceria irreal, o interesse por *figurações concretas* reveladoras de condições objetivas de determinado momento histórico (mesmo as mais esquisitas ou fantasmagóricas), tudo isso permanece na obra tardia de Kracauer. Esse é o ponto de contato mais digno de nota entre seus trabalhos e os de Auerbach: o modo como cada um lida com o que, a partir dos estudos do filólogo, se pode chamar de *modalidades de realismo*.

Já na tese de doutoramento em filologia românica (*A novela no início do Renascimento: Itália e França*, 1921), a expressão realista figura como resultante da inscrição histórica da nova forma que é a novela, e o realismo próprio da novela é o que lhe define a peculiaridade. Mas, claro, é em *Mimesis* que se afirma com mais veemência a posição do autor em relação à polêmica e complexa noção de “realismo”. Esta não se apresenta como padrão imutável, mas como possibilidade de formalização literária

historicamente determinada e, portanto, sujeita a transformações. Ou, nas palavras de um comentarista brasileiro do livro:

[...] pode-se dizer que as diferentes modalidades de realismo investigadas e desenvolvidas ao longo de *Mimesis* dizem respeito a diferentes formas de consciência histórica, que são distintos modos de como os homens percebem o mundo no qual vivem e o seu enraizamento nele (WAIZBORT 2013: 189).

Na obra de Kracauer, a questão do realismo se impõe decisivamente em *Theory of film*, onde o “efeito realista” que o autor considera peculiar ao cinema (1997: xlvii) ganha dimensão epistemológica. O tratado pleiteia que a qualidade estética de um filme é diretamente proporcional a seu aproveitamento das possibilidades de *mimesis* próprias do meio cinematográfico (*realistic tendency*), e que tal aproveitamento se realiza de maneira mais eficaz quando o engenho inventivo na composição (*formative tendency*) se coloca a serviço da disposição de aguçar no espectador a capacidade de enxergar aspectos nem sempre evidentes do mundo visível – ou “realidade física”, conforme o subtítulo do livro. Ao contrário do que afirmaram muitos de seus críticos, não há na postulação de Kracauer concepção restritiva de realismo. Tanto que, mais de uma vez ao longo do livro, é elogiado, indicado mesmo como referência de qualidade fílmica, o curta *Entr'acte*, de René Clair (1924), ícone do cinema da vanguarda dadaísta. Para Kracauer, “redenção da realidade física” consiste em efeito realista, sem ser sinônimo nem de espelhamento nem de transcendência ou sublimação. Trata-se de recuperação para a visibilidade, para a consciência, para a memória, para a experiência, enfim, para a reflexão do espectador, de fenômenos que podem ser facilmente desconsiderados, enterrados pela poeira do tempo, negligenciados sob véus de ideologia ou daquilo que ele chama de “hábitos tradicionais de pensamento que nos tornam cegos” (KRACAUER, 1994: 16), conforme se lê no livro sobre historiografia que redigia quando morreu em 1966 (*History. The last things before the last*, 1969) – tributário, segundo o próprio autor, de sua longa reflexão sobre filmes.

Uma série de proposições de Kracauer sobre o realismo no cinema passa por correlações com a literatura, e isso se intensifica no final de *Theory of film* quando, recorrendo a *Mimesis*, torna-se central na argumentação a analogia com narrativas do início do século XX. A matéria banal e rarefeita, constituída de pequenos eventos ao mesmo tempo comuns e muito significativos, a experiência de fragmentação do sujeito formalizada na composição, a autorreflexão da consciência narrativa – aspectos que Auerbach destaca no que o modernismo europeu aportou para a forma do romance geram um efeito de recepção em relação ao “fluxo da vida” reificada que Kracauer também

espera do filme. Nos termos de seu livro anterior, *De Caligari a Hitler*: filmes “parecem preencher uma missão inata de desentocar minúcias” da matéria histórica, apresentando “hieróglifos visíveis da dinâmica despercebida das relações humanas” ao “gravar o mundo visível – não importa se a realidade vigente ou um universo imaginário” (KRACAUER 1988: 23; 19). Ou, nos termos do Epílogo de *Theory of film*:

O filme torna visível aquilo que não víamos – ou que talvez não pudéssemos mesmo ver – antes de seu advento. Efetivamente nos ajuda a descobrir o mundo material com suas correspondências psicofísicas. Literalmente, redimimos esse mundo de seu estado de inércia, de seu estado de virtual não existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. E somos livres para experimentá-lo porque somos fragmentados. O cinema pode ser definido como um meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que constituem o fluxo da vida material. (KRACAUER 1997: 300).

É a essa altura, já chegando ao fim do livro, que Kracauer recorre mais seguidamente a citações de *Mimesis*, associando o realismo modernista àquilo que chama de redenção da realidade física, própria do filme – a possibilidade de salvar da invisibilidade (e, portanto, do apagamento para a reflexão), objetos e ocorrências naturalizados na percepção corrente. Incorpora em sua argumentação a constatação de Auerbach segundo a qual, em romances como os de Virginia Woolf, Proust e Joyce, a representação problematizadora de “fragmentos de acontecimentos”, de “acontecimentos quotidianos quaisquer”, a tessitura de “farrapos de acontecimentos” abre margem para “uma síntese das relações vitais”, para “uma visão sintética do mundo” (AUERBACH 1987: 491-495). Algo como aqueles “hieróglifos visíveis” que, para Kracauer, a *camera-reality* pode ajudar a desvendar, uma vez que capta “o fluxo da vida material”, do mundo comum visível, com recursos indisponíveis ao olho nu. O que o crítico chama de “dinâmica despercebida das relações humanas”, materializada na “textura da vida no dia-a-dia, cuja composição varia de acordo com o lugar, o povo, a época” (KRACAUER 1997: 304), é também o que está no horizonte de Auerbach.

Note-se que a referência casual de Auerbach à “vida quotidiana” oferece uma pista importante. Os pequenos momentos aleatórios que concernem a coisas comuns a você, a mim e ao resto da humanidade podem de fato ser considerados constitutivos da dimensão da vida no dia-a-dia, a matriz de todas as outras formas da realidade. Essa é uma dimensão muito substancial. Quando colocamos de lado, por um momento, crenças articuladas, objetivos ideológicos, esforços específicos, e dados do gênero, ainda restam tristezas e contentamentos, discórdias e celebrações, desejos e buscas, que marcam a simples tarefa de viver. Produto do hábito e de interação microscópica, isso forma uma textura resiliente, que se transforma lentamente e sobrevive a guerras, epidemias, terremotos e revoluções. Filmes tendem a explorar essa textura da vida no dia-a-dia, cuja composição varia de acordo com o lugar, o povo, a época. Portanto, nos ajudam não só a apreciar o ambiente

material que nos é dado como também a estendê-lo em todas as direções. Eles virtualmente fazem do mundo nosso lar (KRACAUER 1997: 304).

Há, porém, uma considerável diferença de avaliação em relação aos “pequenos momentos aleatórios” do modernismo literário europeu contemporâneo à emergência do cinema. Para Auerbach (1987: 497-498), vislumbra-se aí um problema: a “uniformização da simplificação”, alimentada por “um processo de igualização econômica e cultural” que se mostra distante de implicar “uma vida comum do homem sobre a terra”, ainda que esta se anuncie na “representação desproposita, exata, interna e externa, do instante qualquer dos diferentes homens”.

[...] o complicado processo de dissolução, que levou ao esfacelamento da ação exterior, à reflexão da consciência e à estratificação do tempo, parece tender para uma solução muito simples. Talvez ela seja demasiado simples para aqueles que, não obstante todos os perigos e catástrofes, e tanto por causa de sua riqueza vital como por causa da incomparável posição histórica que oferece, admiram e amam a nossa época. Mas estes são em número reduzido, e provavelmente não viverão senão para ver senão os primeiros indícios da uniformização da simplificação que se anuncia (AUERBACH 1987: 498).

Se, de um lado, afirma-se a aspiração à comunidade dos homens sobre a terra como meta humanista, por outro lado ressoa uma crítica à estandardização da cultura, semelhante à que consta em uma das cartas de Auerbach a Walter Benjamin, de 03 de janeiro de 1937, quando comenta o processo de europeização da Turquia, onde estava exilado:

[...] me parece cada vez mais evidente que a situação do mundo atual não passa de uma astúcia da providência que nos conduz ao longo de uma rota sangrenta e angustiante à Internacional da trivialidade e a uma cultura do esperanto. Eu já tinha essa suspeita na Alemanha e na Itália, tendo em conta a inautenticidade assoladora da *Blubopropaganda*, mas aqui, pela primeira vez, isso se transformou para mim em uma certeza (AUERBACH; BENJAMIN 2015: s/p).

Em *Theory of film*, Kracauer faz uma leitura bem mais otimista daquelas linhas de *Mimesis* que associam a prevalência de acontecimentos quotidianos quaisquer na literatura das primeiras décadas do século XX ao curso de um processo econômico e cultural nivelador. Negligenciando dados objetivos, sobretudo a inscrição do cinema no circuito da indústria cultural, atribui sentido absolutamente positivo àquela conclusão de Auerbach em “A meia marrom”, à qual recorre como reforço de sua aposta na vocação libertária dos meios cinematográficos, que teriam a “tarefa de tornar visível o caminho da humanidade rumo à sua meta”, “refletindo e endossando a atual aproximação entre os povos do mundo” (KRACAUER 1987: 310; 304). Como explicar que, para Kracauer, no livro finalizado depois da experiência da guerra e do exílio, em meio às perseguições do

macartismo nos EUA, parece tão absolutamente positivo o potencial de intervenção no curso da história atribuído ao meio cinematográfico? A afirmação do ideal humanista de uma comunidade dos povos no mundo, sem consideração dos obstáculos objetivos a tal ideal, faz com que *Theory of film* contraste enormemente com as posições dialéticas da crítica militante que Kracauer exercitava na Alemanha dos anos 1920 e 30. Mas sua aposta nas possibilidades do efeito realista não deixa de ecoar, por seu caráter incondicional mesmo, uma insistência crítica no gesto de intervenção.

Primado do óptico e força realista, realidade pública e *irdisch Welt*

Entre as décadas de 1920 e 60, Siegfried Kracauer dedicou-se a um conjunto muito heterogêneo de questões e fenômenos, que inclui desde princípios da sociologia e formas de propaganda política até *best-sellers* e filmes de diversos gêneros; desde narrativas de Kafka, Thomas Mann e Malraux até a vida cultural e cotidiana na Paris de Offenbach ou as relações de trabalho e modalidades de lazer da massa dos empregados em escritórios berlinenses que cresceu durante a República de Weimar. Em boa medida, a diversidade dos objetos e o modo como Kracauer os considera parecem justificados no parágrafo de abertura do crucial ensaio “O ornamento da massa”:

O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma. Estes, enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época. Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente. Inversamente, ao seu conhecimento está ligada sua interpretação. O conteúdo fundamental de uma época e os seus impulsos desprezados se iluminam reciprocamente. (KRACAUER 2009: 91).

O trecho pode ser lido como sumário de um programa crítico que abarca ampla gama de objetos e mantém foco na identificação de questões contemporâneas a partir da contemplação de fenômenos banais, coisas que estão ao alcance dos olhos. Ao longo de toda sua multifacetada trajetória intelectual, Kracauer insiste nessa perspectiva, ilustrada por meio de recorrente analogia com um conto de E. A. Poe, “A carta roubada” – no qual investigadores buscam uma carta comprometedor nos lugares mais recônditos, mas não são capazes de encontrá-la justamente porque estava em local tão visível que não lhes ocorre procurar ali. A possibilidade de “compreender dados sócio-históricos a partir das

margens, dos rastros ou vestígios de menor importância mas tampouco menos visíveis ou evidentes” (SANTOS 2014: 84) manifesta-se já em seu estudo pioneiro sobre o romance policial (1922-1925) e, mais explicitamente, em *Os empregados* (1930), onde se destacam “com grande nitidez minudências que são tudo menos minudências” no dia-a-dia dos trabalhadores (KRACAUER 2015: 74). É flagrante, ainda, em *Strassen in Berlin und anderswo* e se mantém até *Theory of film e History*, onde estabelece paralelos entre historiografia e meios fotográficos para propor “reabilitação de objetivos e modos de ser que ainda carecem de nome e por isso são negligenciados ou mal avaliados” (KRACAUER 1994: 4). Valem para Kracauer os termos que empregou a propósito de Walter Benjamin na já citada resenha de 1928: “cuidado especial em demonstrar que as questões grandes são pequenas, e as pequenas, grandes”; disposição para “retira[r] dos celeiros da vida vivida os significados ali depositados e que agora esperam aquele que saiba acolhê-los” (KRACAUER 2009: 282; 285). Sua atenção crítica sempre se manteve voltada para a superfície da “realidade pública” (KRACAUER 2009: 220), fundamental na atuação como jornalista, e mobilizada por aquele “primado do óptico” que Adorno identificou como peculiaridade em seu modo de pensar:

Embora o jovem em amadurecimento não quisesse ter a ver com seu metiê, a arquitetura [formação universitária de Kracauer], o primado do óptico que esta requer, uma vez intelectualizado, permaneceu nele conservado. Seu tipo de inteligência não tem nada do intuicionismo grandiloquente, mas muito do sóbrio ver. Ele pensa com o olho quase desamparadamente admirado e, súbito, iluminado (ADORNO 2009: 8).

É equivalente a atenção contínua de Erich Auerbach a minúcias e sua disposição para compreender, na singularidade de cada configuração literária, especificidades da matéria histórica. Um exemplo: no ensaio “*As flores do mal* e o sublime”, de 1951, retorna a um *tópos* recorrente em sua obra, a antítese entre simbolismo e realismo. No caso de Baudelaire – especificamente, de um dos seus “Spleen”, o poema tomado como ponto de partida para a explanação que se desenvolve ao modo dos capítulos de *Mimesis* (começando por análise textual pormenorizada para formular reflexão abrangente sobre um momento decisivo na história da literatura europeia) – a questão é exposta assim:

[...] não podemos chamar o poema de realista se por realismo entendermos uma tentativa de reproduzir a realidade exterior. Mas como no século XIX a palavra “realismo” estava associada principalmente à representação vívida de aspectos feios, sórdidos e repugnantes da vida; já que isto constituía a novidade e o significado do realismo, a palavra era aplicável às imagens feias e repulsivas, sem preocupação com o fato de elas fornecerem uma descrição concreta ou metáforas simbólicas. Importava que a evocação fosse vívida e, sob este aspecto, o poema de Baudelaire é extremamente realista. [...] Estas imagens

impressionam com uma *força realista* de que não podemos escapar – nem o poeta quer que alguém escape (AUERBACH 2012: 308-309; grifo meu).

As imagens na poesia de Baudelaire ao mesmo tempo são “inteiramente simbólicas” e “dão forma concreta a uma realidade terrível e horrenda” (AUERBACH 2009: 308). O que interessa ao filólogo, nesse e em outros estudos, não é o realismo em sentido restritivo (“tentativa de reproduzir a realidade exterior”), mas a *força realista* que pode emanar da composição textual, de diferentes maneiras em diferentes períodos. Conjugando dados da vida social em curso no momento da produção à leitura cerrada da forma textual – atento ao *modus operandi* de cada texto, a detalhes do vocabulário, da sintaxe, da imagética, da versificação ou da constituição do ponto de vista narrativo etc – , Auerbach nos legou um modelo para a crítica de literatura que demanda redimensionar constantemente a própria concepção de “realismo”. Força realista pode configurar-se ao modo homérico, com “descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios”, ou ao modo do Velho Testamento, com “apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático” (AUERBACH 1987: 20). Pode vir com a “narração visualizada”, a “vivacidade visual”, a “apreensão das coisas que acontecem, de forma material e sensível”, ao modo da *História dos Francos* de Gregório de Tours (AUERBACH 1987: 82), ou quando a construção paratática é incorporada ao estilo elevado, como na gesta de Roland, gerando impressão de que “as ordens da vida, e também a ordem do além, são unívocas, inamovíveis, fixadas formalmente” em quadros justapostos sem causalidade, moldados conforme a “limitação de classe, a idealização e simplificação, o véu obscuro da lenda” próprios do imaginário do século XI (AUERBACH 1987: 95; 104). Auerbach destaca sempre o fato de que a composição textual pode pôr em cena, *formalmente*, aspectos da vida presente/material/terrena de determinado momento, inclusive pelo negativo, pela sua elisão. E discute as razões de ser de cada modo de representação ou exposição ou apresentação ou configuração estética, *mimesis* disso que – para lembrar Cortázar (1974: 79) – “alguma vez chamaremos realidade”. O esforço para compreender a relação entre andamento da história e transformação das formas literárias é integrado, inclusive, pela dedicação à noção de “figura”, radicada na mística cristã. O interesse pela interpretação, visão ou concepção figural que perpassa *Mimesis*, motivado pelos estudos sobre Dante, provém de pesquisas que levaram Auerbach a concluir que “‘figura’ é algo real e histórico que anuncia outra coisa que também é histórica e real”, conforme esclarece Modesto Carone (1997: 7). Daí o título do livro sobre o autor da

Comédia: Dante als Dichter der irdischen Welt (1929). Edward Said (2007: 114) chamou atenção para um equívoco na tradução do título para língua inglesa (que ocorre também na edição brasileira de 1997, *Dante, poeta do mundo secular*): “a palavra crucial, ‘*irdisch*’, ou mundano, foi traduzida por ‘secular’, termo bem menos concreto”, menos indicativo da peculiaridade concreta da matéria histórica que Auerbach procura captar em seu trabalho com os textos.

Seriedade crítica

Em *Mimesis*, o valor de conhecimento que Auerbach atribui ao “realismo sério” determina seu rigor crítico, inclusive ao posicionar-se em relação a escritores pelos quais demonstra maior admiração. Um exemplo é Boccaccio, que já havia figurado como autor capital em sua tese de doutorado (AUERBACH 2003). No capítulo de *Mimesis* “Frate Alberto”, sobre *Decameron*, é sublinhado um limite do realismo boccacciano, relacionado às circunstâncias em que se desenvolveu o primeiro humanismo na Itália do século XIV. Mesmo com as tantas modulações no conjunto de novelas, mesmo com a diversidade de ambientes e de tipos sociais bem trabalhados, mesmo com a coalizão bem equilibrada entre referencial letrado da tradição greco-latina e cultura popular – com tudo isso, que o filólogo percebe como ganho de expressividade, ele nota em *Decameron* uma limitação. O problema é o seguinte: narradores e personagens que funcionam na moldura dramática do livro como figuração do público tendem a evitar “qualquer avaliação ou tomada de posição sérias” diante da matéria narrada (AUERBACH 1987: 200). O apreço pelo engenho artístico não oblitera a percepção de problemas da matéria histórica manifestos na forma estética, como se pode observar na sequência de trechos abaixo, extraída da parte final de “Frate Alberto”:

[...] sempre e inconfundivelmente, o narrador e o ouvinte permanecem muito acima do objeto, deliciando-se leve e elegantemente à sua custa, observando-o criticamente de cima. [...] Evidentemente, no tempo de Boccaccio há uma classe social que, sendo ela própria de nível elevado, ainda que não feudal, como é claro, mas pertencente à aristocracia urbana, sente um prazer culto com a realidade colorida da vida, seja onde for que apareça.

[...] o primeiro humanismo não possui, diante da realidade da vida, qualquer força ética construtiva; abaixa o realismo novamente a um nível estilístico médio, não problematizado e não trágico [...].

[...]

Justamente nas passagens em que Boccaccio tenta penetrar no campo do problemático ou do trágico, reconhece-se a pouca clareza e a insegurança de sua ideologia, do seu humanismo prematuro. O seu realismo livre, rico e magistral no domínio dos fenômenos,

totalmente natural nos limites do estilo médio, torna-se frouxo e superficial tão logo roça na problemática ou na tragicidade (AUERBACH 1987: 189-190; 198; 201).

É notável aí a acuidade do filólogo ao movimentar-se entre diferentes perspectivas históricas, levando em conta dados formais da composição literária. Auerbach lê Boccaccio ao mesmo tempo procurando aproximar-se do ângulo do século XIV e sem deixar de assumir a perspectiva de seu presente catastrófico. Do ângulo do momento em que Boccaccio escreveu, considera uma conquista aquele “realismo livre, rico e magistral no domínio dos fenômenos”, que valoriza o cotidiano, a “realidade colorida da vida”, contrapondo-se à doutrina moral cristã-medieval. Mas, do ângulo daquele tempo de guerra em que Auerbach lê Boccaccio, não lhe basta o colorido cotidiano. Com toda a valorização dos feitos realistas no *Decameron*, o crítico não deixa de registrar a relevância do gesto de “avaliação ou tomada de posição sérias”, que não cabiam nas novelas tão admiráveis.

Outro bom exemplo de posicionamento criterioso, que vai muito além da exaltação da grande obra de arte, é o já citado “*As flores do mal* e o sublime”. Aí também é em perspectiva histórica e com seriedade crítica que Auerbach discute os feitos de Baudelaire, começando pelo “uso simbólico do horror realista” em face da “crise de nossa civilização” já pressentida pelo poeta do século XIX (AUERBACH 2012: 330-331). Ante a “obra do desespero e da amarga volúpia do desespero”, põe em xeque “o gozo extático da soberba artística” (AUERBACH 2012: 325). Nota que, para “determinar a posição histórica das *Flores do mal*”, é fundamental a consideração daquilo que Baudelaire “perseguiu com toda a força [...]: a criação poética absoluta, o artifício absoluto e sua própria pessoa de criador artificioso” (AUERBACH 2012: 325-326). Para Auerbach (2012: 331-332), a “idolatria da arte” presente na poesia de Baudelaire é um dos componentes que responde pelo “significado histórico de *As flores do mal*”, o qual não será alcançado por crítica puramente estética que reitere tal idolatria.

Muitos críticos posteriores deram por evidente que o livro só poderia ser considerado de um ponto de vista estético e rejeitaram com escárnio qualquer outra possibilidade de abordagem. Parece-nos que a crítica puramente estética não está à altura da tarefa, embora Baudelaire dificilmente pudesse compartilhar a nossa opinião: ele estava contaminado pela idolatria da arte que ainda está presente entre nós. Que fenômeno singular: um profeta do infortúnio que só espera de seus leitores a admiração por sua realização artística! *Ponete mente almen com 'io son bella* [“reparem pelo menos como sou bela”] – com estas palavras Dante conclui a *canzone* aos que caminham pelo terceiro céu. Mas como essas palavras poderiam aplicar-se a poemas cujo significado é tão atual e urgente, cuja beleza é tão amarga quanto a das *Flores do mal*? (AUERBACH 2012: 332).

Kracauer também soube manter-se à distância da idolatria da arte, do gozo extático da soberba artística comum em seu tempo como no nosso. Mesmo em *Theory of film*, com toda a aposta nos efeitos dos meios cinematográficos, ressalta que não se trata de experiência estética equivalente às proporcionadas pelas artes tradicionais, que a experiência do cinema é de outra ordem. O crítico pioneiro da cultura de massas opôs-se cedo aos intelectuais que desconsideravam as formas de distração que ganhavam força nas cidades alemãs do final dos anos 1920 – justamente os fenômenos que ele percebia como manifestações de tendências da cultura urbana reveladoras e decisivas na época da ascensão do nazismo:

Os intelectualmente privilegiados que, sem que o queiram de fato reconhecer, são um apêndice do sistema econômico dominante, ainda não perceberam o ornamento da massa como um signo deste sistema. Eles negam este fenômeno para continuar a edificar-se nas exposições de arte que permanecem intocadas pela realidade que está presente no modelo do estádio. A massa que adota espontaneamente este modelo é superior àqueles que o desprezam, quando ela reconhece de modo claro os fatos em estado bruto. A mesma racionalidade que controla os portadores dos modelos na vida real governa sua submersão corporal e eterniza assim a realidade do momento (KRACAUER 2009: 101).

Passagens como essas permitem constatar a seriedade com que Auerbach e Kracauer encaram as sempre frágeis possibilidades de intervenção da crítica de arte e cultura. Atitude muito mais consequente do que exercícios motivados pela idolatria da arte que resultam em enleios com o texto literário ou com a própria escrita ensaística, muitas vezes pautada por elocubrações retórico-conceituais e formulações frequentemente arbitrarias de questões conformadas por temas e/ou léxico teórico que entram na moda a cada momento. Inclusive por conta desse contraste com tendências da crítica contemporânea, trabalhos como os de Auerbach e Kracauer permanecem inspiradores – por sua seriedade crítica, acuidade analítica, perspectiva histórica, capacidade de reconhecer singularidades relevantes na forma estética e em fenômenos históricos, e de posicionar-se com autonomia diante de tudo isso.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. O curioso realista. *Novos estudos* 85, 2009, p. 5-22.
AGARD, Olivier. *Kracauer: le chiffonnier mélancolique*. Paris: CNRS Éditions, 2010.
AUERBACH, Erich. *A novela no início do renascimento – Itália e França*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
_____. *Dante: poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

- _____. *As flores do mal e o sublime*. In: *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Editora 34; Livraria Duas Cidades, 2012, p. 303-332.
- _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. Epilegomena to *Mimesis*. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: The representation of reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2003, p. 559-574.
- AUERBACH, Erich; BENJAMIN, Walter. *Correspondencia entre Walter Benjamin y Erich Auerbach 1935 – 1937*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015, e-book.
- AUERBACH, Erich; KRACAUER, Siegfried. Neun Briefe 1951-1957. In: BARCK, Karlheinz; TREML, Martin (ed.). *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos, 2007.
- CARONE, Modesto. Um roteiro do conceito de figura. In: AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997, p. 7-11.
- CORTÁZAR, Julio. *Prosa do observatório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HANSEN, Mirian Bratu. “With skin and hair”: Kracauer’s Theory of film, Marseille 1940. *Critical Inquiry*, v. 19, n. 3, 1993, p. 437-469.
- KRACAUER, Siegfried. *Werke in neun Bänden*. Berlin: Suhrkamp, 2004-2012.
- _____. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- _____. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- _____. *History: the last things before the last*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1994.
- _____. *Os empregados*. Lisboa: Antígona, 2015.
- LÖWY, Michel. *Redenção e Utopia: o judaísmo libertário na Europa Central (um estudo de afinidade eletiva)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- RIEDNER, Johannes Otto. Siegfried Kracauer und Erich Auerbach – Anmerkungen zu einer späten Freundschaft. In: BARCK, Karlheinz; TREML, Martin (ed.). *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos, 2007.
- SAID, Edward. Introdução a *Mimesis*, de Erich Auerbach. In: SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 110-146.
- SANTOS, Patrícia. *Sociologia e superfície: uma leitura dos escritos de Siegfried Kracauer até 1933*. São Paulo: Unifesp, 2016.
- VIALON, Martin. Über Bilder, Mimesis, ein Gespräch über den Roman und den Film – Erich Auerbach und Siegfried Kracauer. In: EWERT, Michael; VIALON, Martin (ed.). *Konvergenzen. Studien zur deutschen und europäischen Literatur. Festschrift für E. Theodor Voss*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- WAZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. Erich Auerbach e a condição humana. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (ed.). *Pensamento alemão no século XX*. v. 2. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 175-217.

Recebido em 26 de julho de 2018
Aceito em 07 de outubro de 2018