

---

## Uma teoria por um cinema da realidade, Uma leitura de *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*, de Siegfried Kracauer

José Filipe Costa

*IADE-Instituto Superior de Artes Visuais, Design e Marketing. Doutorando no Royal College of Art*

Originalmente publicado em 1960. A edição aqui lida tem uma introdução de Miriam Bratu Hansen. Siegfried Kracauer, *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. ISBN 0691037043.

**C**onta-se que estando Rossellini a filmar num *décor* campestre, um dos seus assistentes retirou da terra uma pedra branca que lhe parecia destoar de um conjunto das pedras negras, que compunham o quadro a filmar. Rossellini censurou-lhe o gesto: que direito tinha ele de mudar algo que a natureza tinha construído durante centenas de anos?

Este episódio de tom anedótico pode ajudar a compreender o que está em causa nas teorias cinematográficas de Siegfried Kracauer, defendidas no livro *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*: o cinema possui a especificidade de retratar como nenhum outro média a realidade física. Todos os seus recursos, (como, por exemplo a montagem), devem ser usados de modo a fazer fluir no écran a materialidade das coisas, na sua indecibilidade, contingência e complexidade.

O cinema parte sempre do concreto para o abstracto, enquanto o teatro faz o percurso inverso. Segundo Kracauer, o teatro e particularmente a tragédia está enredado numa ideia que se deve cumprir no palco. O que no teatro está pré-programado no cinema surge como incidente. Porque o cinema está talhado pela sua natureza, a captar esse movimento acidental e vacilante das coisas. Nada mais sedutor para uma certa corrente do documentarismo do que estas pressuposições. Precisamente aquela que se interessa pela captação da indeterminabilidade dos corpos, a sua respiração, sem as submeter a um trabalho de

montagem que apague esse primeiro sopro. E neste sentido, o cinema é um média extremamente moderno. Revela a realidade porque tal como esta também a sua natureza é fragmentada. O enquadramento isola as coisas, fazendo-as ver a sua corporalidade, a sua textura, o seu tempo próprio.

## **A Fotografibilidade**

Evidência das evidências: a película inscreve em si o mundo visível em resultado de um determinado processo fotoquímico e é, nesse sentido, uma extensão da natureza da fotografia, acrescida de movimento. Ora, essa qualidade fotográfica do cinema, essa sua fotografibilidade, atribui ao cinema um carácter indexical, uma ligação material ao mundo representado. Esta é a premissa e o eixo da teorização de Kracauer em *Theory of Film*. A centralidade dessa fotografibilidade, ou mais especificamente, desse cinematismo tornar-se-ia redundante, não fosse o modo como é contextualizada e o gesto de urgência histórica de onde parte. Por um lado, Kracauer faz-nos olhar para as potencialidades desse cinematismo, que de tão evidente cega: é através da máquina cinematográfica que surge, pela primeira vez, a possibilidade histórica de *tocar* o mundo na sua materialidade, simultaneidade e contingência, o que configura uma nova relação sujeito/objecto. Por outro lado, esse cinematismo insere-se numa crise da experiência, dando-se como paradoxo: é, ao mesmo tempo, sinal da sua crise e hipótese da sua reformulação. Daí, o tom optimista e salvífico do subtítulo do livro de Kracauer: *The Redemption of Physical Reality*.

O autor apresenta o seu raciocínio seguindo o processo inerente ao funcionamento do média cinema: vai do concreto para o abstracto. Começa por isolar e classificar as funções e elementos do cinema e, quando já está fundamentada a sua capacidade de revelar o mundo físico, relaciona-o com o presente histórico, demonstrando a sua preparação para responder a uma série de interpelações feitas pelos tempos actuais.

É agora útil dar um breve panorama sobre a estrutura da obra. Na introdução, Kracauer demonstra a natureza da abordagem fotográfica para dela deduzir as características gerais do cinema *cinemático*, ou seja, aquele que funda realmente a realidade física, adequando-se aos

impulsos mais intrínsecos do média. O capítulo "Áreas e elementos" debruça-se sobre as qualidades cinemáticas dos materiais do filme: o actor, o som, a música e o espectador. De seguida, o autor dedica-se ao modo como tudo isso pode funcionar, originando conjuntos mais ou menos cinemáticos, por vezes identificáveis com géneros, como documentários ou filmes experimentais. Segue-se, finalmente, o epílogo, onde é traçado o fundo político, social, ético e estético, de onde as pressuposições de Kracauer emergem. Partiremos deste último capítulo num percurso contrário à lógica expositiva do livro, para melhor a dilucidarmos.

### **A Sociedade da abstratização**

Representará o cinema o perigo de alienação de uma vida interior, de valores e crenças, tal como pretendia Paul Valéry? Ora, a questão só fará sentido no contexto de uma vida interior unitária, estável, partilhável, que já está fora do horizonte do mundo. Com o advento da moderna sociedade de massas efectiva-se um ciclo de secularização da vida pública. Assiste-se ao declínio da religião, à desintegração das ideologias, a par de uma crescente importância da ciência, que conduzem a uma relação gélida do humano com o mundo, e, nesse sentido, ao seu afastamento da corporalidade das coisas.

A ciência que poderia reatar uma relação material com a realidade, não só não contribuiu para a mudança das circunstâncias, como ainda as agravou, ao mergulhar-nos num pensamento abstractizante e árido, exterior à corporalidade das coisas. Sinal disso, é a emergência de um discurso filosófico sobre a vida, (Bergson, Nietzsche), contraponto a essa subtracção da vida levada a cabo pela ciência, que a reduz a objecto de medida científica, e a uma colecção de dados para dedução. Neste movimento de abstractização, a tecnologia adquire um lugar preponderante. A técnica apreende os objectos como meios susceptíveis de desempenhar funções, configurando-se também como uma apropriação abstracta do mundo. Esta é então a nossa situação que Kracauer nomeia de abstractividade: o pensamento abstracto científico e tecnológico permeou a nossa percepção, a linguagem e os comportamentos – "people are technological-minded" (Kracauer, 1997, p. 291).

A vida interior tradicional, a vida mental tornou-se abstracta, incolor. Freud psicologizou-a, ao referi-la a invariáveis, a modelos de regularida-

des que tudo explicam. Kracauer exemplifica como a religião, reduzida à expressão de medos recalcados, não é questionada nas suas formas e graus de verdade. Anda a par disto uma crescente relativização dos absolutos, dos sistemas de valores, que ficam cada vez mais longe de uma leitura aprofundada dos seus diferentes núcleos. A abstractividade e relatividade adormeceram os nossos sentidos, de tal modo que passamos a tocar a realidade apenas “com a ponta dos dedos”. “This then is modern man’s situation: He lacks the guidance of binding norms. He touches reality only with fingertips. Now these two determinants of contemporary life do not simply exist side by side. Rather, our abstractness deeply affects our relations to the body of ideology. To be precise, it impedes practically all direct efforts to revamp religion and establish a consensus of beliefs.” (p. 294). No interior deste sistema, não é possível recuar. A abstracção da ciência impedirá o revivalismo da religião e o regresso das ideologias, que, a acontecerem apenas assumirão a forma de um pensamento pré-científico. Também a arte não consubstanciará uma forma de saída. Contrariamente ao que se supõe, a arte abstracta não é anti-realista, mas realista, por representar a nova situação do mundo, por reflectir os novos estados mentais. (Kracauer, 1997,p. 294).

### **A fotografia e o cinema como hipóteses de superação da abstratividade**

Estamos diante de um desafio de superação a que apenas a fotografia e o cinema darão resposta cabal. Ao representarem o mundo no concreto, estão investidos pela tecnologia da possibilidade de o penetrarem, dando-o na sua organicidade. Se é um facto que ambos procedem de modo semelhante ao método científico, fragmentando e isolando a informação que apreendemos pelos nossos sentidos, também é um facto que não passam para o nível da abstractização, mas são solidários com o mundo. Podemos assim experimentar a realidade na sua corporalidade e concretude, da forma que Kracauer descreve: “In experiencing an object, we not only broaden our knowledge of its diverse qualities but in a manner of speaking incorporate it into us so that we grasp its being and its dynamics from within - a sort of blood transfusion, as it were.” (Kracauer, 1997,p. 297).

## **Cinema como possibilidade histórica de revelação da materialidade das coisas**

Mais ainda, o cinema mostra um mundo nunca visto, outrora coberto pelos esquemas perceptivos das ideologias. O cinema dá a fragmentação do mundo e a sua complexidade, antes submetida a uma grande ideia, antes sintetizada no corpo discursivo exterior da ideologia. Não foram a ciência e a tecnologia que deram os objectos na sua inteireza, que nos libertaram dos valores e crenças tradicionais e nos aproximaram do mundo, pois abstractizaram as suas qualidades. "Film renders visible what we did not, or perhaps even could not, see before its advent. It effectively assists us in discovering the material world with its psychophysical correspondences. We literally redeem this world from dormant state, its state of virtual nonexistence, by endeavoring to experience it through the camera." (Kracauer, 1997, p.300).

## **Cinema como experiência histórica única**

Esta é uma das questões centrais de *Theory of Film*, que interessa, sobretudo, pelo modo como é colocada no interior de um processo de interrogação em que o cinema é enquadrado na história. Depois de decompor as funções e elementos do cinema, para melhor iluminar o seu conceito de cinemático, Kracauer abre o espaço para aquilo que é o fundamento ontológico da sua teoria: a de que a experiência da materialidade só é possível, depois da falência das ideologias, através do cinema e não da ciência. E a experiência cinematográfica opera porque fragmenta, captando a realidade física na sua contingência, fluidez, indeterminabilidade e infinidade. O cinema não vai contra o nosso funcionamento mental que opera por fragmentação. Mas apreende o pormenor, o momento fragmentado aberto a um conjunto de sentidos, de interpretações indeterminadas e não o todo, como a ideologia e, à sua maneira, a ciência. Por outras palavras, aquilo que na experiência a ideologia totalizava e sintetizava, o cinema possui a potencialidade de fragmentar.

## **O cinema para além do tempo lido historicamente: o tempo material das coisas**

Ora, estes fragmentos, momentos e interacções microscópicas atravessam o tempo, para lá das ideologias, revoluções e guerras. “Films tend to explore this everyday life, whose composition varies according to place, people, and time. So they help us not only to appreciate our given material environment but to extend it in all directions. They virtually make the world our home.” (Kracauer 1997,p.304). Kracauer desenha assim uma relação optimista do cinema com o mundo. O cinema tem uma propensão materialista, actuando de baixo para cima - num movimento inverso ao da ideologia e da arte - o que nos reconcilia com o mundo.

Não admira a relutância de Kracauer em colocar o cinema na fileira das artes tradicionais, já que estas submetem as matérias vivas, as realidades físicas a uma ideia de totalidade, a pré-formas, alimentando-se ainda de um sistema tradicional de valores. O filme “artístico”, não cinematográfico, estará sempre preocupado em contar uma história, com prejuízo da visibilidade do mundo que se cumpre nessa história. O cinema não é um média tradicionalmente artístico, porque o que a arte une o cinema fractura. Esta ideia fundamenta-se na própria natureza do média e, agora sim, poderemos recuar ao primeiro capítulo - “Fotografia” - no qual Kracauer decompõe as suas características. Eixo fundamental deste texto é o de que a fotografia e o cinema alienam as coisas dos sentidos já nelas investidas.

### **Fotografia como alienação do sentido das coisas**

Kracauer usa, a esse propósito, um excerto do livro *The Guermantes Way*, de Proust, em que o protagonista, fotógrafo, entrando na sala vê a sua própria mãe como se fosse pela primeira vez, sem a carga emocional com que sempre o fez. O que viu não foi o rosto amado, mas o rosto texturado pela materialidade do tempo, como se de uma desconhecida se tratasse. O episódio ilustra como a qualidade fotográfica nos dá os objectos conhecidos sob novos ângulos. Quebra as relações de familiaridade, dissolve as fronteiras das perspectivas, ao variar as escalas de apresentação das coisas. Em poucas linhas, a fotografia fractura a

realidade e nesse passo, revela-a. Estamos diante de um paradoxo: a fotografia representa o mundo, ao mesmo tempo que quebra as relações de familiaridade e identidade com o eu e o mundo.

As propriedades do média que favorecem o peso da realidade exterior não desactivam o papel selectivo do fotógrafo. É ele que estrutura o fluxo de impressões dispersas, através de categorias perceptuais do seu sistema nervoso. O fotógrafo metamorfoseia a natureza, assim que transfere os objectos tridimensionais para um plano. O processo fotográfico joga-se entre uma dimensão formativa e realista, com claro domínio desta última. Há uma necessidade de interacção entre as duas pulsões, até porque a natureza só se oferece se o fotógrafo a absorver com todos os seus sentidos despertos e todo o seu ser participando no processo. É, neste sentido, que o autor fala de uma empatia com os objectos, que envolvem respeito e atenção, mais do que uma espontaneidade desarmada - como se o fotógrafo se tratasse de um leitor do livro da natureza. O fotógrafo explora a natureza, mas respeitando-a, para melhor nela emergir. Ou, dito doutro modo, o sujeito dissolve-se no objecto para melhor o dar. O mundo moderno tomou assim uma dimensão fotográfica. A fotografabilidade tornou-se imanente à experiência. No mundo de permanente circulação de imagens, a fotografabilidade é condição omnipresente da constituição da experiência, estendeu-se a todos os seus domínios.

A fotografia tem, assim, determinadas afinidades com a realidade natural - a matéria-prima da vida - com o não composto, com o fortuíto, que nos atira constantemente para o fora de campo. Daí, a afinidade com a infinidade, a indeterminabilidade e o indefinido.

### **Fotografia como fractura e deslocamento da percepção**

A fotografia e, por arrastamento, o cinema estilhaçam os limites da percepção, ampliando as fronteiras da realidade convencional (a propósito, Kracauer emprega o feliz termo de geografia criativa para a ilusão espacial criada pelas experiências de Kuleshov, sem correspondência na realidade física). O que Kracauer equaciona aqui é o próprio núcleo da experiência cinematográfica, colocando o acento tónico sobre a materialidade do média cinema e do corpo do espectador,. Uma materialidade fragmentária, fortuita, indeterminada de sentido, capacitando-a

para apreender a materialidade da realidade física. Ambas as materialidades são de idêntica natureza, o que leva Kracauer a anunciar o cinema como possibilidade de fazer do mundo a nossa casa. Por outras palavras, é na fragmentação que o cinema nos reconcilia com o mundo, libertador de energias e de impulsos, que possibilita a troca de experiências e mundos diferentes. O cinema torna conhecida essa dimensão da realidade: a de uma falha interior a toda a experiência. E é no intervalo dessa falha que se revela a diferença irreduzível, a singular opacidade das coisas, a possibilidade do sem sentido (*meaningless*), sem a imposição de uma só imagem que sintetize todos os níveis da realidade.

### **Funções revelatórias do cinema**

Entremos no capítulo "Características Gerais". As propriedades do cinema são semelhantes às da fotografia. Há, no entanto, que reequacioná-las, tendo em conta o elemento acrescido do movimento. As propriedades do média cinema talham-no para captar a realidade física transitória, a actualidade, e não uma peça teatro ou um espectáculo de dança. Filmar estas manifestações de palco é meramente colocá-las num arquivo e não fazer justiça às características do média. Uma das suas propriedades fundamentais é a montagem, que deve contribuir para a qualidade cinemática do cinema.

Um dos objectivos da teoria de Kracauer é estabelecer o modo como os métodos/técnicas de montagem abrem essas qualidades cinemáticas. Explica então como as tendências realista, esta derivando de Lumière, e a formativa, que se filiará em Méliès, são mais ou menos produtivas no modo como exploram o cinematismo do média. Lumière filmava a vida nos seus momentos mais inconscientes, evanescentes, oferecendo-os em proveito do olhar peculiar da câmara. Por seu lado, Méliès não movimentava a câmara para reproduzir a relação do espectador com o palco. A tendência realista apreendia o movimento em si, enquanto a formativa ficava-se por apenas uma das suas fases. As Escolas Soviética e Americana criam um movimento subjectivo, ao inventarem operações que reconstituem um movimento ilusório. O espectador é chamado a trabalhar nos intervalos do que não é mostrado.



Depreende-se da leitura de Kracauer que mais do que duas tendências, a linha realista e formativa são dois operadores, funcionando à imagem da dialéctica hegeliana. No entanto, a primeira deverá sempre prevalecer sobre a segunda, para que assim explorar todas as potencialidades do média: existe uma abordagem cinematográfica das coisas e, por arrastamento, técnicas e temas intrinsecamente cinematográficos. Nesse sentido, no subcapítulo “A Fundação da Realidade Física”, Kracauer começa por mostrar como existem determinados temas que exercem uma atracção sobre o média. Além do movimento, mínimo denominador comum, e do movimento nascente que demonstra a relação intrínseca do movimento com o mundo, surpreendido na sua circularidade material, é referida a perseguição como expressão cabal das potencialidades cinematográficas. Outros temas cinematográficos, por excelência, são a dança e os objectos inanimados, no sentido em que canalizam a propensão cinematográfica pela exploração e pela revelação, a desocultação das coisas.

O cinema está investido de funções revelatórias. Desvenda o invisível - os fenómenos que ultrapassam a consciência e certas dimensões da realidade. Dentro do invisível, temos o primeiro grupo que engloba o pequeno e o grande. Através da variação de escalas, podemos ver o *pequeno*, um novo ângulo sobre o mundo, novas texturas e formas de matéria, que adquirem uma magnificência e uma autonomia em relação a um eventual corpo a que esteja ligado. Kracauer vê no “close-up” (as mãos de Mae Marsh em *Intolerance*, de Griffith) um fragmento em si, momento único de indeterminação, um modo de entrar nas ramificações físicas das emoções. Neste aspecto específico, podem estabelecer-se correlações entre os procedimentos cinematográfico e científico, na medida em que segmentam a realidade física para melhor a compreenderem.

Kracauer evoca o fascínio que grandes paisagens tem sobre alguns turistas quando o pequeno pode ser “panorâmico”, em si mesmo uma paisagem que encerra o sabor da descoberta e do deleite. Por seu lado, o *grande* só entrou no nosso campo visão com o cinema, o que obrigou a um ajustamento da nossa percepção e dos nossos impulsos nervosos. As massas tal como surgem nos filmes de Eisenstein devem ser interpretadas no contexto da emergência histórica do cinema. As massas são em si um espectáculo a que o cinema é sensível. O cinema soli-

cita a existência das massas, torna-as representáveis e alimenta-se da sua representatividade. A representação cinematográfica tanto do pequeno como do grande estilhaçam os limites da percepção, alargando as fronteiras da realidade convencional. O que requer um ajustamento da nossa percepção e do nosso corpo, abrindo-os para novas dimensões do real.

O segundo grupo de coisas reveladas pelo cinema participa do transitório, do efêmero - o écran assume-se como lugar de passagem semelhante à estrada. O movimento lento e acelerada tornam perceptível o imperceptível: o que não é visto a olho nu toma uma proporção, uma espessura e plasticidade que desvendam as coisas e movimentos mais subterrâneos. Hábitos e objectos estão de tal modo integrados na rotina que deixam de oferecer distância a uma percepção interpeladora da corporalidade das coisas. O cinema possui um efeito traumático sobre o olhar convencional, que opera sob o peso de esquemas de leitura culturais pré-concebidos. O familiar condicionador das nossas reacções espontâneas e impulsos involuntários transforma-se sob um novo ângulo. As imagens, mostrando os gestos, os comportamentos e o modo de trajar de um tempo passado, agora desligadas do seu significado primeiro, provocam diferentes sensações no espectador. Os padrões invisíveis que nos continuam a orientar, surgem a uma outra luz, reveladora da nossa intimidade ou, então criam uma profunda nostalgia pela passagem do tempo.

O média tem uma predisposição para mostrar fenómenos sobre os quais, enquanto personagens activos, não conseguimos ter uma posição imparcial, nas quais estamos emocionalmente imersos. As catástrofes e horrores, além de nutrirem a propensão física do cinema, são "congelados" pelo olhar imperturbável da câmara. O cinema é, neste sentido, um observador consciente e sem inibições perante os horrores humanos ou a crueza de manifestações naturais, como inundações, incêndios, dores ou cenas sadomasoquistas que perturbam a sensibilidade. O cinema impede-nos de fechar os olhos à cega, casual e inabalável derivação das coisas. Por outro lado, o média expõe as manifestações externas de estados mentais extremos, reactivos. A câmara pode reproduzir a experiência do sujeito numa larga escala de emoções, da exultação (como a cena da dança dos cossacos em Outubro de Eisenstein) ao medo. Neste ponto, poder-se-á falar, em consonância

com Kracauer de uma propensão genética do cinema para determinados modos de perceber e construir a realidade, sempre a partir da sua fisicalidade. Essa virtualidade resulta numa impávida representação do mundo, em maré contrária à dos padrões arregimentados pela moral e pelo hábito.

### **Afinidades do cinema**

A especificidade do cinema gravita em torno do não encenado, da matéria-prima. A teatralidade só pode ser cinemática se mostrar precisamente a oposição entre o mundo não encenado e o mundo encenado, pois sublinha mais as potencialidades do primeiro. É solidário do fortuito, do efêmero, da contingência. As comédias de Chaplin e de Buster Keaton demonstram a inscrição da surpresa na rotina, com inesperadas soluções fílmicas. O cinema parece animado pelo estabelecimento de um *continuum* da existência física, recriando uma solidariedade universal entre os seres e as coisas, mostrando o mundo na sua simultaneidade. Assim deveremos entender um *travelling* mais como uma visão sobre o mundo, um modo de o abordar e, no limite, uma postura ética, do que um recurso meramente técnico. O fortuito cinemático evidencia a capacidade de dar as inter-relações, cadeias de causas e efeitos das coisas. Somos deste modo enredados na infinidade de formas que as coisas podem assumir, na sua teia dos possíveis.

### **A materialidade requer não uma linguística, mas uma filmologia das sensações**

Ponto central desta reflexão é o de que o verdadeiro material do cinema não reside nos significados articulados na narrativa do filme, mas nas manifestações internas e externas da existência física. A especificidade cinemática está naquilo de que a linguística não dá conta.

O cinematismo dá-se também no indeterminado, ao revelar sempre nas coisas um suplemento de sem sentido. É citado, em relação a isso, o crítico Lucien Séve: “o plano delimita sem definir”. Os objectos possuem um número ilimitado de correspondências psicofisiológicas com os estados mentais, fundados nos traços que a mente deixa nos fenómenos materiais. Os rostos tem as marcas de experiências passadas,

assim como as casas que guardam vestígios de quem as habitou, a patine do tempo.

Os objectos actuam como estímulos mentais e estes mudam a face das coisas. De tudo isto, retira-se um princípio básico de montagem: o de que não serve uma intriga, mas deve deixar respirar a indeterminação do fluxo das coisas. A montagem tal como concebida pela Escola Soviética enfrenta um paradoxo. Deve afunilar o sentido do plano para o integrar numa cadeia de planos, que obedecem a uma ideia total, que solicitam uma dada leitura, sem estripar a qualidade cinematográfica, indeterminada, aberta de cada plano (um modo de deixar intacta a multiplicidade de sentidos é a diferenciação eisensteiniana de tons dominantes e tons secundários de um plano). O filme sugere assim uma realidade mais profunda do que aquela que representa, a que se pode chamar de vida. Vida aberta e indeterminada (aqui ressoa a formulação deleuziana do mundo como universo aberto de imagens em movimento), fluxo de vida, incessante criação de possibilidades, mas também vida que dissolve constantemente padrões de formação sempre provisória. Daí, a conexão com a estrada, como espaço do contingente.

### **A organicidade dos elementos fílmicos**

O que ressalta do capítulo “Áreas e Elementos” é o isolamento dos materiais fílmicos - actor, música, som, diálogo - relativamente à componente narrativa do filme em que normalmente estão imersos, para fazê-los brilhar na sua singularidade e corporalidade. Sempre que o discurso verbal domina, sempre que a narrativa subsume todos estes elementos, são as próprias qualidades sensoriais do cinema que se perdem. Essa verbalidade é inerente ao esquema da tragédia, ao carácter apriorístico da fantasia e da história ou a rigidez que fecham o média para a sua indeterminabilidade. O que está aqui em causa é uma espécie de ontologia do cinema que na prática o abre para todos os possíveis. Um a espécie de cinema que não controla totalmente o espectador e que se deixe inscrever na própria contingência da vida.

Em relação ao trabalho do actor, Hitchcock encarou a especificidade de representação para cinema como “negative acting, the ability to express words by doing nothing”. O actor do cinema é parte da indeterminabilidade e do infinito cinematográficos, deve ser como que

apanhado em acto, no fluxo da vida, por minutos. A sua casualidade e fisicalidade são as características que o tornam parte do filme como qualquer objecto. O actor é decomposto pela câmara como matéria-prima, situando-se no mesmo lugar da hierarquia de outros materiais do cinema como o som, por exemplo.

Kracauer trata o som em referência à imagem, na medida em que esta é que é peculiar ao média. A visualidade do filme contamina os outros sentidos do espectador, que não apenas a visão, dedutível da experiência relatada por muitos espectadores garantindo que um filme mudo era sonoro. Estes espectadores “viam” os sons no écran. Assim, sempre que o som toma a dianteira na construção filmica é posta em causa a capacidade do cinema em colocar-nos no mundo das coisas. Vai nesse sentido a valorização dos diálogos, do discurso verbal, que conduz o cinema à teatralidade, abrindo o média para a racionalidade. O verbal é que deve desprender-se do fluxo das imagens e não determiná-lo.

Kracauer insiste na necessidade de boicotar a circulação tradicional do discurso verbal, a sua super-racionalidade, através da demonstração da sua fragilidade, da pretensão irreconciliável com o média de tudo fechar numa palavra última, do seu excesso. Trabalhar num filme a materialidade do som, o som enquanto som é um modo de curto-circuitar essa dominância do verbal. Alienar o som do sentido é a chave para isso. Mais uma vez, Kracauer defende a ideia de trazer para o interior do filme o não sentido, o informe, numa tentativa de assim responder à cientificação e tecnologização do mundo que tudo racionaliza. O som é um elemento de trabalho privilegiado por estar fora da esfera do racional, da linguagem do pensamento, dando-nos as camadas mais inatas e profundas do humano- um mundo pré-racional, se quisermos. O som pertence ao mesmo mundo das imagens, ou seja, ao mundo das sensações. Essa sua faceta pode ainda ser mais sublinhada se for colocada em constante contrapontualidade à imagem.

Kracauer conclui então que o som possui um interesse cinematográfico, por partilhar com os fenómenos visíveis duas características: é registado pela câmara e pertence à realidade física, onde é surpreendido na sua casualidade. A música, uma organização dos sons, terá também a possibilidade de penetrar a dimensão fisiológica do espectador, ajustando-o ao fluxo das imagens, inconscientemente. Na acepção em

que a música possui um efeito intersensorial, fazendo imergir todos os órgãos dos sentidos (pela audição, pela vibração) na totalidade e simultaneidade do fenómeno fílmico, impregna os sentidos com energias simpáticas e, hipnóticas. A música imprime continuidade às imagens, colocando-as num tempo interior, de apreensão de atmosferas, de blocos significativos. A tintagem dos filmes teria, aliás, essa virtualidade, conferindo ao filme uma determinada musicalidade.

O sub-capítulo dedicado ao espectador tem o mesmo registo sensorial emprestado à música. Em conjunto com o epílogo, a teorização sobre o espectador dá um fechamento à concepção de um novo sujeito moderno a par de um sujeito cinematográfico. O eu cartesiano como organizador de pensamentos e decisões perde o seu poder de controlo a favor do poder disseminador do cinema. O sujeito dissolve-se em vários “eus”. Começa pelas próprias condições físicas de exibição do filme. A sala de cinema reduz o contacto do espectador com a realidade, privando-o das informações essenciais à actividade mental do quotidiano. O espectador mais do que desejar uma história, deseja este corte com a realidade convencional, esta perda de identidade e a possibilidade de drama. O espectador procurará mais o filme pelo cinema que nele está presente, pela vida nascente, do que propriamente pela história. Kracauer assenta esta sua ideia sobre um inquérito feito a espectadores de cinema e deriva dessas suas potencialidades o seu uso instrumental propagandístico.

A propaganda trabalhará mais os “músculos do estômago” do que a mente (Kracauer, 1997,p.160). E Kracauer considera que os filmes cinemáticos melhor o farão, “imobilizando zonas mentais profundas”. É neste sentido que toca também no tema das correspondências entre o cinema e o estado de sonho. O cinema mobiliza medos reprimidos, sendo o plano cinematográfico uma ignição para entrarmos numa cadeia de associações de memórias, capacidade que era reservada por Freud à consciencialização através das palavras trocadas com o psicanalista. Mas, é no sonho que o cinema acorda sensibilidades adormecidas pelos dispositivos científico-tecnológicos.

Mariam Hansen dá na introdução ao livro de Kracauer uma leitura que é importante considerar aqui. O cinema representa uma fractura histórica no mundo, minando o idealismo e o antropocentrismo. Configura um golpe no sujeito cartesiano, uno e estável, contrapondo ao

seu mundo de ideias claras e concisas um mundo indistinto de desejo e razão. Ora, isso prende-se com o próprio princípio de negatividade fotográfica do cinema. Kracauer coloca esse princípio de alienação de sentido do material filmado no interior do plano (a figura da mãe vista pelo ângulo fotográfico do filho), operando uma fractura entre os nossos hábitos de visão estruturados pela linguagem, narratividade, identificação, intencionalidade e o material “gelado” pela representação cinemática.

O cinema é pois temporalmente disjuntivo e extra-territorializante, exige um sujeito movente. A recompensa será na ideia de Kracauer a experiência mais genuína do mundo. Como afirma Miriam Hansen, para Kracauer o filme leva o “espectador a ir além ou abaixo da ilusão profunda do espaço diegético, além ou abaixo dos ‘protocolos intersubjectivos’ e modos de conhecimento particulares que regulamentam a nossa compreensão das narrativas, conduzindo-nos ao núcleo da experiência, a heterogeneidade do espaço social e às dinâmicas imprevisíveis da vida pública” (Kracauer, 1997,p.xxxiv).

O cinema constituiria assim uma “esfera pública alternativa, um horizonte colectivo e sensorial para viver uma vida nos interstícios da modernidade”.

Enfim, o que releva de Kracauer é a equação que faz do cinema no contexto da modernidade, expondo as suas qualidades de dissociação, alienação, anonimidade, imanentes à sociedade de massas e colocando-as na balança com as de indeterminabilidade, extraterritorialidade, contingência, flexibilidade, que supõem a diferença, a possibilidade do conhecimento do Outro, que atribuem ao cinema cinemático a “aventura da percepção”, para empregar a expressão cara a Deleuze. É também interessante a sua visão do cinema como fenómeno pré-racional, pré-linguístico, digamos assim, colocado na dimensão da sua fisicalidade e receptividade sensorial. O que em Kracauer é redundante e, por vezes, um contra-senso, é a sua urgência em submeter todo o cinema a um mesmo crivo, uma ideia aferidora do que é cinemático e não cinemático, fechando a sua teoria numa rigidez que identificou na tragédia *tout court* e nas tragédias do mundo desencadeadas por certas ideologias.