PROBLEMATA
International Journal of Philosophy

Problemata - Revista Internacional de Filosofia
v. 17. n. 3 (2026), p. 128-147 ISSN 2236-8612
doi:10.7443/problemata.v17i3.80279

SIEGFRIED KRACAUER E O FILME POLICIAL (1923-1947): LINGUAGEM, ESTILO E EXPRESSIVIDADE SOCIAL

SIEGFRIED KRACAUER AND THE DETECTIVE MOVIES (1923-1947): LANGUAGE, STYLE AND SOCIAL EXPRESSIVENESS

Rafael Morato Zanatto[1]

Resumo:

Na trajetória intelectual de Siegfried Kracauer, o estudo do policial como gênero literário ocupa um papel de relevo na gênese de sua interpretação fenomenológica e materialista da sociedade de massas e sua cultura. A partir dessa premissa, o presente artigo pretende demonstrar que, além do campo literário, Kracauer formula em doze críticas publicadas no *Frankfurter Zeitung* (1923-1930) uma teoria do filme policial a partir do diálogo constante com os critérios, as teorias e as perspectivas centrais de seu pensamento. Em suas primeiras críticas ao filme policial (1923 e 1924), esse diálogo aparece no reconhecimento do policial como gênero cinematográfico e como fenômeno de superfície da cultura burguesa. Nas críticas posteriores (1926-1928), os filmes policiais serão analisados à luz da crise e das transformações do enredo e de seus personagens (1926-1928), para, no momento seguinte, incorporar discussões relativas à desintegração formal do cinema silencioso e da cristalização do sonoro (1929-1930) no desenvolvimento do gênero. Em última instância, será possível notar como, em *De Caligari a Hitler* (1947), Kracauer formula uma história fragmentária do filme policial à luz de uma análise social e estético imanente comprometida com a crítica ao liberalismo e ao nazifascismo.

Palavras-chave: Siegfried Kracauer; história do cinema; filme policial; crítica e historiografia

Abstract:

In Siegfried Kracauer's intellectual trajectory, his engagement with the detective story as a literary genre occupies a pivotal place in the formation of his phenomenological and materialist interpretation of mass society and its culture. Against this backdrop, this article argues that, beyond the literary sphere, Kracauer elaborated a theory of the detective film across twelve reviews published in the *Frankfurter Zeitung* between 1923 and 1930, developing this account through a sustained engagement with the central categories, theoretical premises, and critical perspectives that informed his thought. In his earliest reviews of detective films (1923–1924), this dialogue takes shape through his recognition of the detective film both as a distinct cinematic genre and as a surface phenomenon of bourgeois culture. In the subsequent reviews (1926–1928), detective films are examined in relation to the crisis and transformation of narrative structure and characterization, while the later writings (1929–1930) extend this inquiry to questions concerning the formal disintegration of silent cinema and the consolidation of sound film, situating these technological and aesthetic transformations within the development of the genre. Ultimately, *From Caligari to Hitler* (1947) reveals the culmination of this trajectory, Kracauer constructs a fragmentary history of the detective film through an immanent analysis of its social and aesthetic forms, one fundamentally informed by his critique of liberalism and Nazi fascism.

Keywords: Siegfried Kracauer; History of Cinema; Detective Movies; Criticism and Historiography.

[1] Professor do curso de Licenciatura em História (UACS/CFP/UFCG) e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Paraíba (PPGH/UFPB). E-mail: rafael_zanatto@hotmail.com, Lattes: http://lattes.cnpq.br/0473516658198812

Introdução

Nos primeiros anos de sua atuação como redator cultural do *Frankfurter Zeitung* [*FZ*], o crítico e historiador alemão Siegfried Kracauer escreveu uma série de capítulos sobre o romance policial (1922-1925), mas não o publicou naquela ocasião. Apenas após sua morte, os ensaios foram publicados em livro sob o título *O romance policial: um tratado filosófico* (1971). A partir de então, debatedores da obra de Kracauer concordam sobre a importância dos ensaios no conjunto de sua obra. Gertrud Koch, por exemplo, identificou n´*O romance policial* aspectos constitutivos de uma "fenomenologia da modernidade e da cultura de massas", na qual Kracauer "analisa o fenômeno do romance policial como uma tradução da existência humana" em um contexto de desintegração do mundo tradicional cristão e a cristalização da modernidade, de sua organização social, laica e racionalizada: "no decurso dessa secularização", enfatiza Koch, a existência humana deve e se redefine pelo "processo de socialização" (KOCH, 2000, 11). Trata-se de um processo gradativo que envolve o desejo do sujeito de não se blindar, interagir mesmo que com algum estranhamento inicial, familiarizar-se e, finalmente, se adaptar ao ambiente (MÜLDER-BACH, 2012 p. 282).

Tomado como expressão fenomenológica da modernidade e de sua consequente assimilação, diferentes debatedores concordam que n´*O Romance Policial*, Kracauer mobiliza o conceito de "ser mediano" formulado por Kierkegaard (CRAVER, 2017) para determinar "a posição ocupada pelos seres humanos entre as esferas 'natural' e 'sobrenatural'" (KOCH, 2000, p. 17). Nessa "metafísica inicial da modernidade" (HANSEN, 2012, p. 7), Kracauer situa os sujeitos na "confluência das esferas ético-religiosa, estético-expressiva e lógico-cognitiva, no instante vivido" (MACHADO, 2007, p. 192).

Partindo dessa reflexão, David Frisby afirma que nesse estudo, Kracauer elabora pela primeira vez em sua obra a "apresentação de um mundo alienado por uma racionalidade vazia". Para melhor situar *O Romance Policial* no contexto intelectual do período, Frisby o aproxima do livro *A Teoria do Romance*, de György Lukács, resenhado por Kracauer no *FZ* à época em que escreveu seu tratado: trata-se da mesma matriz interpretativa utilizada por Lukács para interpretar os fenômenos de superfície[2] da cultura burguesa e o "processo de desintegração [*Zerstörungsprozess*]" da moral religiosa diante de sua substituição pela racionalização integral da vida. Nesse mundo dominado pela *ratio* e habitado por "apátridas transcendentais" (FRISBY, 2013, p. 126), o policial ou o detetive se assemelha a um Deus, pois ele "consegue fazer as conexões que permanecem ocultas para os outros". Sua nacionalidade não importa, "Ele se caracteriza por uma postura ascética subjacente — como a de um padre ou monge" (KOCH, 2000, p. 23). Apesar das aparências, Rochlitz identifica uma "afinidade eletiva entre o romance policial e a teologia" comparando o mistério do romance policial ao mistério divino, o criminoso ao pecador e ao herético, a infalibilidade do intelecto do detetive ao *logos* divino, a polícia à institucionalização da religião, ou ainda, o suspense constitutivo do gênero literário moderno ao fervor religioso que levaria os fiéis à salvação divina (ROCHLITZ, 2001, p. 21).

[2] Koch compreende que as "superfícies" de Kracauer apresentam pontos de ruptura inerentes, nelas inscritos em nível teórico pela fenomenologia de sua abordagem. Ele não concebe a superfície como uma realidade objetiva, no sentido da realidade que as ciências naturais reivindicam descrever. Em vez disso, a superfície confronta o sujeito transcendental da epistemologia como uma "realidade despojada de sentido" (KOCH, 2000, p.11).

Nessa "tentativa de síntese entre a teologia existencial, a sociologia e a crítica literária" (ROCHLITZ, 2001, p. 26), Kracauer delimita a esfera sobrenatural ou superior partindo do paradoxo existencial de Kierkegaard e da ética religiosa delimitada por Lukács como manifestação autêntica do sentido da época. Não se trata, contudo, de uma "aposta existencialista, mas sim algo que se enraíza em uma concepção totalizante de Modernidade" (CHICOTE, 2025, p. 35). Na esfera natural ou inferior, a do mundo social, "o ser humano isolado ganha uma existência bastante irreal no espaço vazio de uma realidade sem sentido". Imersa nessa realidade desconhecida, a mente seria incapaz de compreender o que se apresenta a ela como um "labirinto de eventos distorcidos" (SPÄTER, 2016, p. 114-115) de modo semelhante o enredo do gênero policial. *O Romance Policial* "foi o último grande texto de Kracauer em que o anseio por sentido tornou-se evidente", pois mesmo tratando filosoficamente o mundo "profano" e "trivial" do gênero literário, há no texto a "profunda tristeza pela perda do sentido, pelo triunfo da racionalidade cega, pelo processo que leva ao nada e à solidão" (SPÄTER, 2016, p. 119).

Tendo clareza dos pontos de contato entre o pensamento de Kierkgaard e Lukács em relação à metafisica do romance policial, parece ser consenso entre seus principais debatedores que Kracauer reconhece ao policial um novo status: o de gênero literário: "Como Lukács, Kracauer empreende o estudo de uma 'forma', de um 'gênero' definido por uma época, um estilo, um mundo e suas técnicas" (ROCHLITZ, 2001, p. 10). Àquela época, o romance policial não poderia mais ser confundido com um mero "pastiche extraliterário", como "uma mistura turva na qual confluem as novelas de aventuras, os livros de cavalaria, as lendas heroicas e os contos de fadas". O policial havia se tornado um "gênero estilístico bem definido que exibe um mundo próprio com meios estéticos próprios" e que havia conquistado uma posição de inegável importância" (KRACAUER, 1979, p. 9). Nesse contexto, Kracauer não considera "esse gênero de fora, como um sintoma sociológico", mas "o lê como uma alegoria da vida contemporânea"; tampouco foi o único crítico cultural da República de Weimar capaz de compreender que "O gênero policial continha um conteúdo social oculto, uma expressão tímida de desejos sociais subterrâneos" (CRAVER, 2017, p. 121) da sociedade de massas.

Levando em consideração a relevância d´*O Romance Policial* (1922-1925) na trajetória intelectual de Siegfried Kracauer e o estudo intensivo de sua significação, pretendo salientar a importância dos pressupostos teóricos mobilizados no campo literário para a interpretação do policial como gênero cinematográfico a partir da análise de doze críticas cinematográficas sobre o gênero policial que Kracauer publica entre 1923 e 1930 no *FZ*[3] que integram uma fortuna crítica na qual analisa filmes específicos ou o desenvolvimento do cinema como um todo, mas que inclui "mudanças tecnológicas, questões estéticas e teóricas e a cultura e a sociedade da República de Weimar como um todo" (MOLTKE, 2020, p. 73-74). Nas primeiras críticas ao filme policial (1923 e 1924), será possível observar como os critérios, as teorias e as perspectivas manifestas n´*O Romance Policial* serão decisivas para atribuir importância ao filme policial como gênero e como fenômeno de superfície da cultura burguesa. Nas críticas posteriores (1926-1928), os filmes policiais serão analisados à luz da crise e das transformações do gênero e de seus personagens

[3] 25. Wetter und Retter, 58. Ägypten im Film, 76. Juwelenzauber im Süden, 157. Apachen, Frauen, Polizei, 172. Glücksritter, 173. Hernn Collins Abenteuer, 175. Verfolgungen und Hochstapeleien, 202. Das Panzergewölbe, 396. Belphegor, 479. Ein Kriminalfilm, 527. Das grüne Monokel, 615. Kriminalfilme.

(1926-1928), da desintegração formal do cinema silencioso e da cristalização do sonoro (1929-1930). Nesse segundo momento (1926-1930), será possível perceber como as matrizes teóricas que fundamentam os ensaios sobre o romance policial (1922-1925) e cinematográfico (1923-1924) serão paulatinamente assimiladas por Kracauer na constituição de uma perspectiva materialista com a qual interpretará o fenômeno da modernidade, da sociedade de massas e suas manifestações culturais.

No capítulo "Para uma teoria marxista da narração detetivesca" (2022), Miguel Vedda analisa os primeiros ecos do materialismo dialético de Karl Marx nas críticas literárias que Kracauer publica no *FZ* entre 1925 e 1931. Segundo Vedda, é possível identificar nas críticas desse segundo período "uma disposição menos rígida e artificial e uma maior atenção à especificidade das obras" quando comparadas às críticas literárias que compõe *O Romance Policial* (1922-1925) (VEDDA, 2022, p. 35-40). Em *Siegfried Kracauer, or, The Allegories of Improvisation* (2021), Vedda afirma que essas transformações decorrem do "exaustivo estudo de Marx e pelo contato pessoal e intelectual com Walter Benjamin, Ernst Bloch, Max Horkheimer, Theodor Adorno e Leo Löwenthal" e pelo estudo dos primeiros escritos marxistas de György Lukács (VEDDA, 2021, p. 2). Influenciado pela leitura de *História e Consciência de Classe* (1923), de Lukács, a obra de Kracauer sofrerá "uma modificação epistemológica substantiva" e se dedicará a "uma crítica das ideologias e a uma crítica dos processos socioeconômicos que possibilitam tais ideologias, com o objetivo de contribuir para a destruição da sociedade de mercado" (CHICOTE, 2025, p. 35).

Nesse novo momento, a interpretação dos fenômenos de superfície da cultura burguesa encontrará no materialismo dialético todo o necessário para delinear sua visão crítica da sociedade de massas e da modernidade. Será a partir de 1925 que Kracauer expressa em sua obra "um elemento simmeliano no plano do método, da maneira de abordar os fenômenos" (VEDDA, 2021, p. 2), sobretudo os "ignorados ou insuficientemente explorados" à época pela filosofia e pela sociologia", como o "romance policial, os filmes de entretenimento, os 'palácios de distração', o trabalho e o lazer dos "colarinhos-brancos" (VEDDA, 2021, p. 102).

Do ponto de vista sócio histórico e político, Kracauer analisa esses fenômenos artísticos e culturais de superfície com o ímpeto de "desmascarar, de uma perspectiva materialista, a falsa consciência, bem como os fetichismos objetivos e as mistificações da modernidade capitalista". Não por acaso, os debatedores parecem concordar que essa será a fase mais notável da produção de Kracauer, situada entre a adesão ao materialismo dialético (1925) e o exílio nos EUA (1940) (VEDDA, 2021, p. 2).

Nos EUA, o cinema alemão em geral e o gênero policial em específico foi mais uma vez analisado por Kracauer no livro *De Caligari a Hitler* (1947), redigido nos primeiros anos do exílio (1940-1966). No livro, Quaresima identifica "traços do existencialismo kierkegaardiano (ou dos conceitos de György Lukács em *A Teoria do Romance*)" que se harmonizam à perspectiva que predomina no texto: "as leituras que Kracauer fez da sociologia de Georg Simmel no início da década de 1920, filtradas por sua compreensão de Marx, as quais conduziram a um realismo materialista original". Já em *De Caligari a Hitler* (1947), o estudo sobre o gênero estará mais ligada à uma perspectiva social comprometida com a crítica ao liberalismo econômico e ao combate ao nazismo – traço constitutivo de sua interpretação histórica, psicológica e social (QUARESIMA, 2004, p. XXIII-XXIV). Nesse panorama, situado entre as críticas publicadas no *Frankfurter Zeitung*

(1922-1930) e o lançamento do livro *De Caligari a Hitler* (1947), pretendo demonstrar como a transformação e aprimoramento gradativo dos critérios, das teorias e das perspectivas de Kracauer no conjunto de sua obra impactam diretamente o modo como ele irá interpretar a linguagem, o estilo e a expressividade social do gênero policial no cinema, ou mais especificamente, de sua gênese, desenvolvimento, crise e transformação.

Um gênero cinematográfico (1923-1924)

Na primeira etapa dos estudos de Kracauer sobre o policial (1923-1924), a circularidade de critérios, teorias e perspectivas entre *O Romance policial* (1922-1925) e as críticas cinematográficas é operada na comparação entre o original literário e a adaptação cinematográfica com o objetivo de perceber nos filmes como o enredo e os personagens é adaptado, se mantém o andamento da ação e se caracteriza adequadamente os personagens e as paisagens. Conciliando estilo e linguagem, Kracauer revela as consistências e inconsistências das adaptações cinematográficas com um objetivo bastante claro: diferenciar o filme policial dos filmes de aventura. Para tanto, Kracauer narra a história da formação do filme policial modulando a dinâmica que adota n´*O Romance policial* ao outorgar-lhe o status de gênero literário autônomo: reconhecer Edgar Allan Poe como cânone do gênero ao cristalizar em sua obra "com claridade e pela primeira vez, a figura do detetive de modo puro" (KRACAUER, 1979, 9).

Essa estratégia narrativa, a de fixar o ponto de partida do gênero policial na literatura, será transposta para sua fragmentária primeira história do filme policial: a série do detetive Stuart Webbs aparecerá como fonte de tradição dos filmes policiais alemães, ao qual recorrerá para efeito de comparação em diferentes momentos de sua obra (1923-1947). Inspirado livremente no personagem Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, Stuart Webbs reflete uma prática comum no cinema do período: a produção de adaptações cinematográficas não autorizadas, que muitas vezes, apresentavam modificações superficiais para ou ampliar o alcance dos filmes ao público local ou se esquivar das obrigações relativas aos direitos autorais – como ocorreu com *Nosferatu* (1922), adaptação não autorizada da obra de Bram Stocker (GARCIA, 2021).

Nessas configurações, surgiu na Alemanha a primeira fase da série *As aventuras do detetive Stuart Webbs*[4] (1914 e 1919), protagonizada por Ernst Reicher, quem vivifica o fantasioso e ágil cavalheiro inglês. Nesse período, a produtora berlinense Stuart Webbs-Film Company Reicher und Reicher lançou 37 filmes e, ainda em 1919, com a mudança da companhia para Munique, mais 14 filmes foram realizados até o final de 1921. Como acentua n´*O romance policial*, Kracauer se refere especialmente aos filmes do detetive que contaram com enorme popularidade no imediato pós I Guerra Mundial (KRACAUER, 2009, p. 122), filmes que parecem ter exercido certo fascínio sobre Kracauer antes de iniciar sua atividade como crítico cultural no *FZ* (STALDER, 2003). Após o fabuloso ímpeto produtivo inicial, no ano de 1922 nenhum filme da série foi lançado. Nesse novo momento, Kracauer pontuará em suas críticas cinematográficas o desaparecimento do famoso detetive das telas do cinema (1922-23) e sem grande entusiasmo comentará a ressureição de Reicher no papel do detetive em três filmes lançados posteriormente (1924-1925).

[4] *Detektivabenteuer des Stuart Webbs*.

Em sua primeira crítica sobre o filme policial, intitulada "Tempo e Salvação" (*FZ*, 16.12.1923), Kracauer comenta o filme alemão *A tola aposta de Lorde Aldini* [5] (1923), julgando-o a "melhor ópera" do gênero. Não por acaso, o elogio é explicado pela presença do estilo Stuart Webbs, série que à época havia desaparecido (KRACAUER, 2004a, p. 43). Para identificá-lo, Kracauer analisa a adequação do ritmo do enredo, da caracterização dos personagens e das paisagens cinematografadas. No que se refere ao enredo, a análise de Kracauer aplica a mesma percepção manifesta n´*O Romance policial*: "A ação fundamental que se desenvolve no romance policial é o processo de elucidar o enigma" (KRACAUER, 1979, p. 98). Para que a *ratio* seja o "princípio criador do mundo" do romance policial, "nada pode ser pré-determinado". O "processo intelectual" deve partir de um "nada" para que pouco a pouco os "fragmentos" sejam articulados racionalmente, ou seja, deduzidos de "maneira puramente racional. Nesse mundo, nota-se a ausência de "quase todos os dados que poderiam proporcionar-lhe um sentido determinado". Kracauer entende que mesmo os indícios aparentes na trama são apresentados de "modo tão confuso" que não é possivel reconhecer no "próprio material (...) a menor possibilidade de ordenar sua incoerência": "No romance policial, este não-estar-dado do dado se converte em um princípio estilístico" (KRACAUER, 1979, p. 101-103).

Na crítica ao filme *A tola aposta de Lorde Aldini,* Kracauer mobiliza esses critérios constitutivos do romance policial para comentar "a desejável matéria cinematográfica" de um policial: em nenhum momento, o filme finge uma realidade que não lhe seja tangível, "mas gira entorno de um nada absoluto" que de repente se transforma "em algo muito emocionante e muito improvável". E adverte: a "ainda não escrita metafísica do cinema pode ser desenvolvida muito bem usando o exemplo desta ventura", pois expressa "a tarefa que os verdadeiros filmes tem": apresentar a "aparência" de nossas vidas através do "aumento excessivo da irrealidade", "ironizando-a para, de tal maneira, indicar a verdadeira realidade" (KRACAUER, 2004a, p. 43).

Como pontua n´*O romance policial*, não se trata de "reproduzir de forma naturalista o que essa *Zivilisation* considera como realidade", mas destacar a princípio seu "carácter intelectualista": "são um espelho deformador que, confrontado ao processo civilizatório, reflete uma caricatura de sua substância perversa" que exprime um "estado social em que o intelecto, livre de toda restrição, logrou sua vitória final". Trata-se da superação racional da confusão "desvaída e perturbadora" de figuras e coisas que aparentemente se acumulam ao deformar a realidade, transformando-a em uma "mera caricatura" (KRACAUER, 1979, p. 9-10).

Essa forma narrativa, que exacerba as aparências, ironizando-a para enfim dissolvê-las e recolocar realidade, é revelada por Kracauer na síntese que faz do enredo: O famoso esportista Lorde Aldini aposta que poderia viver durante três meses como um mendigo sem que ninguém ficasse sabendo. A aposta desencadeia confusões de "irresistível comicidade" que se intensificam com a participação de uma excêntrica milionária estadunidense, sobretudo quando manifesta suas pretensões em se casar com o lorde apenas "porque ele é um homem" – humoriza Kracauer. Em sua busca pelo pretendente e pela vitória na aposta, a milionária surpreende o impostor e provoca uma situação que quase o levará a morte por eletrocussão, acusando-o do suposto assassinato do Lorde. Apenas nesse final, "a realidade parece fantasmagórica", até que de repente, o nobre "cavalheiro decide

[5] *Die närrische Wette des Lord Aldini* (ALE, 1923), dirigido por: Luigi Romano.

libertar o pobre patife de maneira digna no último minuto", explodindo a tensão do filme "como uma bolha de sabão": "o significado mais profundo dessa piada divertida é que ela revela a futilidade de um mundo que se coloca em movimento pelo bem da futilidade". Ele evoca risos com uma "seriedade previamente desintoxicada", na qual a incompreensão do significado "dessa harmonica piada sem graça é talvez o melhor" do filme (KRACAUER, 2004a, p. 43).

Como critério indispensável para incorporar *A tola aposta de Lorde Aldini* no gênero policial, Kracauer acentua a presença de um dinamismo rítmico que se orienta para a revelação do enigma apenas ao final do filme. Tratava-se, para Kracauer, de um critério indispensável para incluir qualquer filme no gênero, ou ainda, para graduá-lo qualitativamente. No artigo "Egito no cinema" [6] (27.9.1924), a inadequação rítmica do filme estadunidense *O Sheik do deserto*[7] (1924) será julgada por Kracauer com a maior severidade ao afirmar, por exemplo, que "Sherlock Holmes teria certamente desenrolado os acontecimentos mais rapidamente se seu criador tivesse permitido que ele aparecesse nesta história" (KRACAUER, 2004a, p. 90-91).

O Sheik do Deserto em uma trama envolvente na qual o capitão inglês recebe um diagnóstico pouco animador: se encontrará com a morte dentro de um ano. Nessa corrida contra o tempo e sem muito a perder, ele irá se "apaixonar mortalmente pela mulher americana" e liderar, no meio do deserto, uma fuga do cativeiro em que são mantidos pelo príncipe beduíno, seu rival amoroso que, rejeitado pela moça, os ameaça com a morte. "Antes que a ação chegue ao fim, muitos homens corajosos caem nas areias do deserto" até que o amor entre o capitão e a estadunidense triunfe. Eles "não estão muito preocupados com as pragas do Egito, porque os diagnósticos do famoso médico nem sempre estão corretos" e sabem que "a sorte é conhecida do verdadeiro amor" (KRACAUER, 2004a, p. 91).

Analisando o enredo, Kracauer entende que o ritmo lento com o qual o destino se desenrola propicia o desfrute de "todas as amenidades" que apenas um relato de viagem do capitão "James Cook" poderia oferecer: o ritmo mais moroso da ação parece situar o filme entre os gêneros policial e o relato de viagem ao compará-lo a um "Bädeker[8] ilustrado" que permite ao espectador "medir o Egito com paz de espírito através do conhecido e do desconhecido". Essa característica fica evidente no ritmo com o qual o capitão inglês interage com as paisagens: o personagem se senta "no terraço do Hotel Sheperds, banqueteia-se [*schlemmt*] ao pôr do sol, passeia com enganosa civilidade nas ruas estreitas do mercado do Cairo", se torna sentimental "diante da esfinge sem resolver seu enigma", se lembra da "câmara sepulcral da pirâmide dos mortos" e desfruta de seu café turco em uma gôndola que desliza sobre o rio Nilo. Essa viagem apresenta "todo Egito em uma hora, incluindo os daroeses – é o bastante. As imagens são maravilhosas e enriquecem nossa experiência geográfica, mesmo que elas tampouco substituam uma viagem ao Egito", pois nessas "imagens fragmentadas (...) o sol do deserto" que banha os personagens" não poderia ser sentido pelos espectadores no "clima chuvoso de Frankfurt", diverte-se Kracauer (KRACAUER, 2004a, p. 90-91).

Apesar da inadequação rítmica do enredo ao gênero, Kracauer os aproxima pelas características compartilhadas entre os personagens literários e

[6] Ägypten im Film.
[7] *The Desert Sheik* (EUA, 1924), de Tom Terriss. Adaptado do romance *A Desert Drama. Being the Tragedy of the Korosko* (1898), de Arthur Conan Doyle
[8] Guia de viagem bastante popular no período.

cinematográficos: a "sociedade na qual o homem viaja é internacional", tal qual pode ser observado nos personagens de *O Sheik do Deserto*: um capitão inglês, uma estadunidense fascinante e um príncipe egípcio, além de um médico inglês e um pintor francês que completam o quadro de personagens, mesmo não desempenhando papéis de grande importância (KRACAUER, 2004a, p. 90-91). N´*O Romance policial*, essa característica é interpretada pelo "alcance internacional da sociedade na qual se plasma", ou seja, o gênero literário é interpretado a partir da "uniformidade que as sociedades apresentam em países de características muito diversas entre si", ou ainda, no modo como correspondem à "independência de sua estrutura e aos conteúdos fundamentais" do romance policial presentes nas "características típicas das singularidades nacionais" (KRACAUER, 1979, p. 25).

Ao analisar o enredo e os personagens do filme, Kracauer se implica no que denomina em seu livro de "operação mínima da existencialidade artística: construir a partir dos elementos de um mundo desarticulado [...] um todo" que, mesmo refletido de modo "aparente", é capaz de apreender em sua totalidade a "projeção de seus elementos nos feitos reais" (KRACAUER, 1979, p. 23). Lugares exóticos ao Ocidente como o Egito, a Índia e a China ou "qualquer parte do planeta recebe o carimbo do estranho por antonomásia, escolhido para ser uma reserva natural de possibilidades ilimitadas" (KRACAUER, 1979, p. 83) a serem exploradas tanto pelo romance como pelo filme policial.

Nas críticas cinematográficas publicadas em 1923 e 1924, algumas noções estabelecidas nos ensaios sobre *O Romance Policial* (1922-1925) serão constitutivas da metafísica cinematográfica de Kracauer, como a importância de fixar a formação do gênero, a pureza formal dos enredos e o modo como refletem os seres em face da desintegração da realidade a ser rearticulada com a resolução do mistério. Trata-se de uma operação intelectual que concilia sociologia, teologia existencial e crítica cinematográfica na interpretação do até então maior expoente da cultura de massas e da modernidade: o cinema. A medida que Kracauer avança, essa metafísica cinematográfica sofrerá transformações importantes após 1925, acompanhando as mutações que se manifestam no conjunto de sua obra, no próprio cinema e, consequentemente, na Alemanha. Não há dúvidas que *O Romance policial* continuará sendo o principal referencial de Kracauer para o estudo formal do gênero cinematográfico, mas será possível aferir a crescente importância que o materialismo dialético assumirá na análise da crise do policial e da expressividade social dos temas, dos personagens e das paisagens.

Crise e transformações do filme policial (1926-1928)

Nas críticas cinematográficas publicadas entre 1926 e 1928 sobre os filmes policiais, Kracauer acompanha a crise e as transformações do gênero a partir do comentário ao "filme policial [*Detektivfilm*] alemão *Os dois e a senhora*[9] (1926), dirigido por Alwin Neuss e adaptado do livro homônimo de Sven-Elvestadt. Ao analisar o filme no artigo "Apaches, Mulheres, Polícia"[10] (13.05.1926), Kracauer afirma que o enredo "moderadamente excitante" do filme narra as angústias misteriosas de uma mulher casada que, antes do matrimônio, havia se relacionado com um criminoso. Anos depois, esse passado a perseguirá com o retorno do antigo amante, que passa a chantageá-la para não revelar seu passado obscuro. No ímpeto de intervir na situação, o atual marido provoca uma grande confusão que

[9] *Die Zwei und die Dame*.
[10] Apachen, Frauen, Polizei.

culmina no furto de um colar de pérolas. Em consequência, a mulher "é interrogada por um investigador sem muita rapidez", assim como o filme, que leva cinco atos para resolver o mistério e chegar ao final feliz (KRACAUER, 2004, p. 232). Com o comentário sumário ao filme e centrado em seu principal problema, Kracauer sugere um certo descompasso rítmico entre o enredo do filme e a dinâmica do gênero policial, tanto no cinema como na literatura.

Esse também será o problema de *A empresa milionária*[11] (1924-25), de Fred Sauer, comentando no artigo "Caçadores de Fortuna"[12] (28.07.1926), no qual Kracauer sintetiza o "difícil processo criminal" que se desenrola no filme: um jovem joalheiro, noivo da filha do chefe, é suspeito de ter roubado diamantes sob sua guarda, mas "aqueles familiarizados com romances policiais vão adivinhar" que os diamantes artificiais supostamente criados por um químico e por ele armazenados em um tubo de ensaio são na verdade as pedras roubadas. Ao final do filme, o químico confessa o roubo afirmando ter tido como motivação a conquista do amor de uma "senhora do mundo" que prometera partir com ele para os EUA – algo que provavelmente não aconteceria (KRACAUER, 2004a, p. 251).

No comentário ao enredo dos dois filmes supracitados, é possível perceber como Kracauer está implicado em demarcar a distância que eles tomam do ponto referencial do gênero: o detetive Sherlock Holmes, pois neles, os mistérios e enigmas se desdobram lentamente em relação ao que se espera do ritmo característico do gênero policial. Além do enredo, Kracauer percebe transformações nos personagens. O papel do detetive, por exemplo, é dissolvido para dar espaço a outro personagem do gênero: o vilão, o ladrão ou o vigarista que sobrevive às margens da sociedade burguesa. No comentário, os problemas de ritmo e as transformações dos personagens serão centrais e persistirão nas críticas de Kracauer aos filmes do gênero. Por um lado, Kracauer interpreta o descompasso rítmico dos filmes no interior e uma crise do gênero no contexto geral da produção alemã e do público. Por outro, as transformações dos personagens afinam os laços que os filmes estabelecem com a literatura policial.

No artigo "As aventuras do Sr. Collin"[13] (04.08.1926), Kracauer comenta o filme alemão "*As aventuras do Sr. Philip Collin*[14] (1926), dirigido por Johannes Guter e adaptado dos romances do "espirituoso Frank Heller", mesmo que pouco do original literário pudesse ser visto na versão cinematográfica. No filme, o Sr. Collin é um advogado que foi "expulso" da segurança da "sociedade burguesa" e extraditado para o "mundo dos vigaristas" após a suspeição de roubar seus clientes. Ele sobrevive nesse mundo com seu "raciocínio rápido" e engraçado como os antigos detetives enquanto é representado como "um vigarista que tem mais moral do que a sociedade que está traindo". Kracauer identifica a "crítica social" do filme no modo como o Sr. Collin saqueia "os bolsos de estranhos" e escapa de enrascadas com inteligência, antes de retornar "à vida racional" – resultado de um filme perfeitamente dirigido e elaborado nos mínimos detalhes, embora se distancie às vezes do cerne da história (KRACAUER, 2004a, p. 252-253).

Na crítica "Perseguições e Imposturas"[15] (14.08.1926), Kracauer aprofunda a análise do filme ao interpretar o *gentlemen* delinquente como parte fundamental de sua crítica social. Não por acaso, o crítico concilia o arcabouço teórico-literário à

[11] *Die Millionenkompagnie.*
[12] Glücksritter.
[13] Hernn Collin Abenteuer.
[14] *Herrn Filip Collins Abenteuer*.
[15] Verfolgungen und Hochstapeleien.

historicidade e expressividade social do personagem para interpretar a posição que ele ocupava e ocupa na sociedade burguesa. Essa perspectiva se estenderá na crítica que Kracauer publica ao livro de Frank Heller no *FZ*, na qual observa a impossibilidade em se "traçar uma distinção nítida entre justiça e crime" (VEDDA, 2022, p. 39).

Anteriormente n´*O romance policial*, Kracauer comenta a fisionomia literária do Sr. Collin, personagem de Frank Heller, tomando-o como exemplo da desintegração total da relação entre legalidade e ilegalidade manifesta em personagens bem definidos como o detetive ou o criminoso. Como resultado, o detetive "desaparece", a "indiferença do processo racional cede totalmente ao apelo do mistério" e o criminoso é representado no enfrentamento dialético e subjetivo com a esfera supralegal: a "alma é o único lugar onde pode abordá-lo". Não é mais o processo racional que desmascara o criminoso; ele próprio se revela para que o encontrem (KRACAUER, 1979, p. 96). Kracauer elenca três hipóteses para interpretar a fisionomia do "gentleman delinquente": a unificação entre o cavalheirismo e a delinquência é uma "pura casualidade de tipo espaço-temporal", ou duas metades deste "produto híbrido" em que uma "apenas serve à outra de máscara". A terceira possibilidade seria a de que a "dupla figura já indique uma transcendência do romance policial" (KRACAUER, 1979, p. 85).

Em suas críticas literárias, Kracauer consciente ou inconscientemente identifica a historicidade do romance policial (VEDDA, 2022, p. 37), ou seja, apreende suas mutações internas em relação às transformações sociais, materiais e metafísicas. A partir de seus respectivos critérios e historicidades, Kracauer identifica nas críticas ao romance policial [*Detektivroman*] e ao romance de crimes [*Kriminalroman*] "um espaço legítimo para a literatura de entretenimento" e a formação de subgêneros do romance policial (VEDDA, 2022, p. 38).

No cinema, o filme policial se desdobrará em subgêneros como o dos filmes de impostor [*Hochstapler-Films*] e dos filmes de crimes [*Kriminalfilms*], tal qual pode ser observado na crítica de Kracauer à adaptação cinematográfica do romance policial de Frank Heller. No filme, a representação do criminoso manifesta transformações importantes que atestam a formação de um subgênero do policial: o "campo dos filmes de impostor [*Hochstapler-Films*]". Na crítica "Perseguições e Imposturas", Kracauer delimita esse campo comparando-o ao filme estadunidense *Quarenta Piscadelas*[16] (1925), de Frank Urson e Paul Iribe – tema central de sua crítica. Em relação ao filme estadunidense, *As aventuras do Sr. Collin* é "carregada de inibições" e imparcialidades que favorecem uma "frivolidade inteiramente legítima na mediação": o filme "carece de ritmo e hesita como uma lesma por pura meticulosidade", o que não acontece com *Quarenta Piscadelas*, mostra de que os filmes estadunidenses são melhores em uma "improvisação que não resiste aos sentidos" (KRACAUER, 2004a, p. 255). Com o comentário, Kracauer estabelece uma diferenciação rítmica que traça com clareza fisionomias cinematográficas nacionais distintas que correspondem com suas respectivas tradições cinematográficas: o ritmo lento apreciado nos filmes expressionistas alemães e o dinamismo característico dos westerns estadunidenses – traço mais compatível com a rítmica do gênero policial.

Em relação à caracterização do protagonista de *Quarenta Piscadelas*, Kracauer nota a apropriação de um estilo estranho à cultura estadunidense: há "algo de francês", "uma elegância caprichada, o bigode delicado, um sorriso que

[16] *Forty Winks.*

pode o salvar em qualquer situação. É assim que se imagina Arsène Lupin, o cavalheiro impostor", quem sempre possui uma causa nobre para legitimar suas ações (KRACAUER, 2004a, p. 255). N´*O Romance policial*, Kracauer defende que essa "justificativa ética apenas pode se dar em termos psicológicos", como no caso de Lupin, quem realizou sua primeira contravenção para defender sua mãe dos abusos cometidos contra ela nessa sociedade legal – transformações que alcançam as "categorias do romance detetivesco" (KRACAUER, 1979, p. 95).

Discutindo a fisionomia híbrida desses personagens, talvez seja valioso recuperar o paralelo que Kracauer estabelece entre o detetive Stuart Webbs e o ladrão de joias que Ernst Reicher interpreta no filme alemão *A bela aventura*[17] (1924), de Manfred Noa comentado na crítica "Magia das Joias no Sul"[18]. No filme, o personagem de Reicher é situado entre o antigo detetive e o ladrão, sobretudo quando afirma que "o que ele aprendeu como detetive, ele não esqueceu como um ladrão cavalheiro" (KRACAUER, 2004a, p.115). Já na crítica homônima[19] (05.02.1927) ao filme alemão *O cofre blindado*[20] (1926), de Lupu Pick, Kracauer tem a oportunidade de analisar a interpretação de Reicher no papel de seu famoso detetive e compará-lo à série cultuada em sua memória: nesse "bom filme policial [*detektivfilm*]", Stuart Webbs é "novamente ressuscitado". Mais uma vez, Kracauer relembra ao leitor do *FZ* a importância da série citando *O detetive amador*[21], um dos filmes protagonizados pelo "aventureiro", "bonito e assustador" detetive que àquela época poderia fazer frente aos filmes de maior sucesso no contexto: "A moda muda, o filme de sociedade [*Gesselschaftsfilm*] tomou a posição dos filmes de crimes [*Kriminalfilms*]" ao mostrar "uma bela sociedade" burguesa (KRACAUER, 2004a, p. 289-290).

N´*O romance policial*, Kracauer cita *O detetive amador* como o "exemplo da preeminência do método" utilizado pelo romance policial: o detetive "expõe a tese de que um delinquente de habilidades supremas, um detective genial por assim dizer, poderia escapar facilmente de todos os seus perseguidores" – tema de uma aposta em seu clube de cavalheiros. A história se desenlaça com todo o humor que possui e desempenha um papel bastante claro: apresentar "a prepotência do processo que deve levar a cabo a *ratio*, sua independência de todo sentido estético" (KRACAUER, 1979, p. 122), tanto no texto literário como no filme.

Constatando a crise do gênero policial no cinema, Kracauer reconhece que "talvez estivesse tudo bem que nesse declínio Stuart Webbs desaparecesse", pois naquele contexto, sua "perspicácia havia tido considerável perda de peso". Contudo, esse "longo período de intervalo" parecia "ter sido bom para ele", pois em *O cofre blindado* (1926), "Webbs-Reicher se mostra no ponto alto sua antiga glória detetivesca". Ela se manifesta quando o detetive enfrenta uma quadrilha de falsificadores chefiada por um barbudo que "você não gostaria de encontrar à noite sozinho na rua". Kracauer reforça a imagem ameaçadora do vilão citando a cena em que sem qualquer hesitação, estrangula sua cúmplice ao perceber pequenos indícios de seu comportamento traiçoeiro. A interpretação do vilão é "sutilmente construída" e "eficazmente desempenhada" no modo como ele "fica balançando as mãos no bolso", "sorri friamente praticando chantagem" e passa "por todos os estágios de bruta ansiedade física". Mas poderíamos ficar tranquilos se o

[17] *Das schöne Abenteuer*.
[18] Juwelenzauber im Süden.
[19] Das Panzergewölbe.
[20] *Das Panzergewölbe*.
[21] *Der Amateurdetektiv.*

encontrássemos à noite em companhia de Stuart Webbs, personagem "sofisticado", dotado de "ironia e amigável superioridade" característica "do mestre dos detetives" – traço que fica ainda mais saliente "contra outros vilões" (KRACAUER, 2004a, p. 289-290).

Esses elementos são fundamentais para compreender o pertencimento do filme ao gênero, pois a receita conscienciosa para seguir o bom "romance policial" é justamente a "mescla de humores", principalmente se pensássemos naquele engraçado "tipo de criminoso suave que possui uma espécie de maldade branda" . No pequeno comentário ao enredo do filme, Kracauer afirma que "nós permanecemos em silêncio diante do enredo, a surpresa é o que conta aqui". Apenas uma coisa é traída": o filme se encerra de modo "harmônico" no "assustador cofre blindado" (KRACAUER, 2004, p. 290), e não no ápice do suspense alcançado pela resolução do mistério.

O enfrentamento entre o vilão e o detetive será retomado como procedimento analítico na crítica homônima (15.07.1928) ao filme francês *Belphegor* (1926-27), de Henri Desfontaines. Nela, Kracauer informa ao leitor a grande tradição literária francesa em matéria de romance policial. Foi na França, "terra natal de Gaston Leroux e Maurice Leblanc, o criador de Arsène Lupin", que surgiu essa "invenção da imaginação romântica e da astúcia racionalista" que vemos em *Belphegor*, filme centrado no roubo das antigas joias dos monarcas franceses. Analisando o tema central, Kracauer identifica no filme a renovação de um entusiasmo suscitado por esses tesouros da Idade Média nos crimes modernos. O "principal criminoso" do filme, "cujo nome não revelaremos a qualquer preço", adota "um disfarce diabólico, cadáveres são roubados, portas secretas que ninguém conhece se abrem de repente" e provocam o seguinte efeito no espectador: "a pessoa morre de medo das improbabilidades ofuscantes nesta época supostamente tão prosaica" (KRACAUER, 2004a, p.100 - 101).

O espectador acompanha essa ação a partir da investigação conduzida pelo Detetive Chantecoq, quem possui "um olho perspicaz para determinar a origem do mistério. Não é à toa que ele é chamado de rei dos detetives", e se não bastasse, ainda possui alma e bom coração: "Cada centímetro é um Sherlock Holmes". "A polícia criminal sempre quer ser mais inteligente do que ele, o que, naturalmente, nunca consegue" (KRACAUER, 2004a, p.100-101). Como explica em *O Romance Policial*, um dos elementos constitutivos do gênero é o modo como o detetive e a polícia combatem o crime com "armas desiguais", com uma disparidade evidente na liberdade com a qual fazem uso dos "instrumentos da *ratio*" (KRACAUER, 1979, p. 87).

Em *Belphegor*, Chantecoq possui apenas um detalhe não identificado em Sherlock Holmes: ele "foi casado uma vez" e possui uma filha, pois na França, ao contrário da Inglaterra, "um detetive não precisa ser um solteirão convicto" (KRACAUER, 2004a, p. 101). Em *O Romance policial*, Kracauer analisa a solteirice do detetive inglês e constata que ele "plasma a situação da *ratio*, que, depois de ter sido eleita como critério universal", não está habituada a fazer concessões: "a *ratio* se manifesta simplesmente carente de desejos e de relações" (KRACAUER, 1979, p. 56).

Em termos técnicos e materiais, Kracauer elogia a Societé des Cinéromans, produtora do filme, por não economizar nos equipamentos e registrar "imagens noturnas muito boas" que atribuem a *Belphegor* a mesma "magia de aderência da Kolportage" (KRACAUER, 2004a, p. 101). No artigo "Sobre livros de sucesso e seu

público" [22] (27.06.1931), Kracauer interpreta o sucesso e grande circulação da Kolportage – "literatura barata e de gosto duvidoso" – no modo como ela "reúne conteúdos significativos sob uma forma alterada" de composição e de tendências que se desenvolvem lentamente: seu sucesso ou expressividade social "está ligado à satisfação de instintos de longa duração e de expectativas profundas" (KRACAUER, 1977, p. 65).

Em matéria de cinema, a apropriação de imagens visuais presentes no imaginário social e inscritas na longa duração se dá entre signos da tradição e da modernidade, como as imagens de *Belphegor* selecionadas por Kracauer: "um apartamento que ocupa um estúdio de cinema inteiro; um castelo medieval, a adega do castelo; outro porão sob uma igreja; Aviões e carros; uma velha crônica; Catarina de Médicis etc." Mas de todas elas, "uma das fotos mais bonitas" é sem dúvida a última, a do noivado na Torre Eiffel, "que será duas vezes saudada depois de todos os horrores. A noiva e o noivo aparecem na frente do esqueleto de ferro e Paris aparece como um fundo distante" (KRACAUER, 2004a, p. 101).

Anteriormente, a função dessas imagens já havia sido pontuada por Kracauer em sua crítica ao filme *A tola aposta de Lorde Aldini* (1923): nesse mundo de futilidades, as imagens de "carros, veleiros, transatlânticos, hidroaviões, arranha-céus" possuíam um "papel substancial" (KRACAUER, 2004a, p. 43) para o desenvolvimento dinâmico do enredo. Em *Belphegor*, essas imagens são interpretadas à luz de seu papel na propagação ideológica do progresso que Kracauer pretende desmascarar a partir da perspectiva materialista.

Nas críticas de cinema publicadas sobre o filme policial entre 1926 e 1928, Kracauer combina sua fenomenologia do filme policial ao materialismo dialético para analisar a forma e o conteúdo dos filmes, dos enredos e dos personagens. A ênfase material e sociológica se manifesta em maior medida no comentário aos personagens Sr. Collin e Arsène Lupin, personagens bastante expressivos no imaginário social ocidental: *outsiders* da sociedade burguesa. Em termos formais, a expressividade de longa duração do gênero é tomada como um fenômeno de superfície da sociedade de massas e como manifestação direta da modernidade, ou ainda, como expressão social e como validação formal do gênero literário em suas adaptações cinematográficas.

No período posterior, entre o ápice e colapso do cinema silencioso e o advento do sonoro (1928-1931), o enredo cinematográfico do filme policial passará por profundas transformações, sobretudo no que se refere ao dinamismo da montagem cinematográfica que conduz os espectadores à resolução do mistério. Nesse novo momento, a montagem com a qual o ritmo característico do policial havia sido anteriormente alcançado sofrerá consequências com a maior utilização pelo cinema sonoro da linguagem teatral na concepção dos diálogos, o que irá aprofundar problemas relativos à ausência do ritmo narrativo esperado para os filmes do gênero.

Silencioso e Sonoro

Nesse período de transição, essa questão aparece na crítica "Um filme de crimes"[23] (20.02.1929), na qual Kracauer analisa produção alemã *A confissão dos*

[22] Über Erfolgsbücher und ihr Publikum.
[23] Ein Kriminalfilm.

três[24] (1928), dirigida por James Bauer e adaptada do romance *O assassinato em Karlsbad*[25], de Paul Rosenhayn – o roteirista do filme. Segundo Kracauer, essa "história criminal" não apresentava a "magia de antigamente" e não possuía o ritmo dos antigos filmes de Stuart Webbs, apesar da boa fotografia e interpretação dos atores. "Ela demora muito na exposição dos assuntos, segue o caminho errado que se compreende imediatamente como beco sem saída e sobrecarrega a interpretação racional da descoberta dos contraventores". Nesse encadeamento, suas "relações eróticas [...] são um fardo" para o desenvolvimento da trama (KRACAUER, 2004b, p. 209-210).

Apesar dos problemas rítmicos apresentado pelo enredo, Kracauer registra, "com alguma satisfação" que, naquele contexto, uma época dos filmes policiais [*Detektivfilme*] parece começar", ou recomeçar, para ser mais preciso: "desde que o tema criminal ousado foi formado, sem pretensas reivindicações superiores, eles são preferíveis às bisbilhotices sociais" (KRACAUER, 2004b, p. 209-210) e aos filmes de sociedade [*Gesellschaftsfilm*] – gênero cinematográfico também discutido por Kracauer no *FZ* e que propaga o conto de fadas da sociedade burguesa e seus padrões culturais.

Nesse contexto de crise e transformação, Kracauer retoma a série Stuart Webbs (1919-1921) como "o padrão do detetive" para comentar em crítica homônima[26] o "filme policial [*Detektivfilm*]" *O monóculo verde* (1929), dirigido por Rudolf Meinert. Arvorando-se nessa tradição "infelizmente interrompida", o filme é interpretado à luz das transformações que ele apresenta em relação à série clássica, ao ritmo do enredo e à caracterização do detetive Stuart Webbs, pela primeira vez não interpretado pelo clássico Ernst Reicher, mas pelo novato (Ralph Cancy) (KRACAUER, 2004b, p. 271).

A partir da comparação entre o detetive original e sua versão contemporânea, Kracauer vê no filme a redução do peso do personagem e a simplificação dos delitos em um mundo no qual "Ralph Cancy, o novo Webbs, mudo como um estudante de antigamente", se define pouco com as piadas e com o manejo de seu monóculo colorido: "Com o outro olho ele não vê muito bem", e mesmo que chegue ao fundo da intriga, isso se deve em grande medida "ao seu decoro e aos preceitos do manuscrito". Kracauer afirma que o novo Webbs destoa muito do antigo detetive, "homem do mundo por completo, senhor de cada situação", detentor de uma "hábil visão aguçada com a qual compreende a construção dos crimes, mesmo antes de serem cometidos" – qualidades que o detetive não apresenta em *O monóculo verde* quando investiga o roubo de arquivos diplomáticos. O mesmo se passa com o enredo, no qual as situações são "intrinsecamente dispostas como um labirinto, para que seu triunfo pareça ainda maior". Contudo, a resolução do crime "é adiada por mais tempo do que o necessário" e o "resultado é um pedaço de tensão medíocre" que nos faz desejar que o "próprio Webbs original" voltasse "à caça de criminosos mais capazes" (KRACAUER, 2004b, p. 271).

Na crítica ao filme *O monóculo verde*, publicada na revista berlinense *Film-Kurier* (25.09.1929), Lotte H. Eisner também comenta as transformações do personagem e do enredo do filme em relação aos filmes da antiga série. Nesse ímpeto, ela identifica uma mudança no "momento de tensão" que havia feito com que "o filme criminal [*Kriminalfilm*] se tornasse "um filme de aventura": "o

[24] *Das Geständnis der drei*.
[25] *Der Mord am Karlsbad.*
[26] Das grüne Monokel.

espectador pode conhecer a intriga construída por todos os tipos de telegramas, cartas e telefonemas desde o início", enquanto que o detetive passa de uma aventura à outra viajando em meios de transporte modernos como trem, carro, avião, lancha, etc.: "todo o equipamento de detetive moderno entra em ação". Isso permite que o espectador siga as cenas que passam "em rápida sucessão, buscando pontos nítidos". O filme não objetiva solucionar o mistério, mas faz do "surpreendente" a matéria para alcançar uma "tensão contínua" com cenas de perseguição e imagens "surpreendentemente assustadoras" (EISNER, 1929, p. 228).

Levando em consideração essas posições divergentes em relação ao ritmo do filme, Eisner e Kracauer concordam em relação à dissolução da tensão constitutiva do gênero policial: a resolução do enigma ao final é diluída ao longo do filme, aproximando-se da tensão constitutiva do gênero de aventura. Outro ponto em comum entre os críticos aparece em relação à transformação sofrida pelo detetive. Enquanto Kracauer explica que a pouca expressividade da interpretação de Cancy decorre da própria transformação do enredo, da simplificação dos delitos e da perda de peso do antigo detetive, Eisner vê transformações interessantes: o "tipo exótico" de Cancy encarnava um Webbs diferente do de Reicher ao dissolver a figura do detetive mais velho e experiente, vestido com um pesado casaco listrado e tendo em mãos seu cachimbo Peterson para dar vida ao "implacável, elegante e misterioso detetive" (EISNER, 1929, p. 228).

Com essa descrição, Eisner compartilha com o leitor a representação de um detetive que nas décadas seguintes se manifestará como padrão do investigador do *film noir*. Trata-se, para Eisner, da constituição de "um tipo memorável para uma nova série Webbs", dada a boa recepção do público em seu lançamento (EISNER, 1929, p. 228). Apesar da crítica elogiosa de Eisner, a interpretação de Cancy no papel de Webbs parece não ter convencido, sobretudo se levarmos em conta que em *Máscaras*[27] (1929), o último filme Stuart Webbs, o diretor Rudolf Meinert substituiu Cancy por Karl Ludwig Diehl no papel do famoso detetive, rodado ao final de 1929 e lançado em fevereiro do ano seguinte.

Após conquistar sua independência e amargar uma severa crise, o gênero policial cinematográfico parecia ter sido definitivamente absorvido pelo gênero de aventura ao crepúsculo do cinema silencioso – cenário que iria mudar com a introdução do cinema sonoro na Alemanha. No artigo "Filmes de crimes" [28] (21.09.1930), Kracauer celebra que "as peças criminais que desapareceram das telas no crepúsculo dos filmes mudos", estavam "novamente na moda com a chegada do cinema sonoro". O crítico, no espaço de sua coluna, não poderia se "perder em especulações sobre as razões desse renascimento", mas enfatiza que "o gênero" que novamente aparecia nas telas não havia sido mal representado pelos filmes de Stuart Webbs em que Reicher atuou (KRACAUER, 2004b, p. 397).

Em termos de linguagem, até o advento do cinema sonoro, o policial sofreu novas transformações: a tensão não se concentraria nem na resolução do enigma e nem em diferentes momentos do filme, tal qual poderia ser visto nos filmes de aventura e se observara no período em que o gênero entrou em crise na Alemanha. De modo distinto, ao advento do sonoro, a tensão será alcançada a partir da utilização do diálogo e da sonoplastia. Kracauer tem a "impressão" que àquela época, a "sensação" começava apenas "com um tiro de pistola real, e muitas

[27] *Masken.*
[28] Kriminalfilme.

palavras teriam que ser ditas para manter a tensão". Mas o que explicaria sua grande atratividade entre o público? O crítico interpreta a "inegável atração das peças criminais sonoras" como resultado de seu "naturalismo barato". Os filmes policiais no início do sonoro não atingem nada além de uma sensação de "nervosismo" com sua "dimensão terrivelmente embotada", mas que refletia a diminuição das demandas por parte do público, satisfeito com "efeitos sonoros" que "realmente estouram" (KRACAUER, 2004b, p. 397).

A expressividade social do gênero policial à época do sonoro é confirmada por Kracauer no comentário a mais dois lançamentos: a co-produção anglo-germânica *Pássaros noturnos*[29] (1930), de Richard Eichberg, e do alemão *Va Banque*, de Erich Waschneck. O filme *Pássaros noturnos* (1930), "peça criminal [...] baseada livremente em Edgar Wallace", seria um bom exemplo para ilustrar o renascimento do gênero policial à época do som ao retratar o modo como o "talentoso detetive persegue um bando de criminosos". Contudo, seu personagem principal, o detetive interpretado por Hans Albers, "não mostra abertamente sua natureza investigativa", o que resulta em um "filme um tanto confuso", que "não vale a pena mencionar explicitamente" (KRACAUER, 2004b, p. 398).

Na realidade, Kracauer não comenta o filme em razão de suas qualidades estéticas, mas em razão de sua expressividade social e do modo como demarca um novo momento para o gênero policial. Essa perspectiva irá se repetir na crítica à *Va Banque*, outro título que para Kracauer não merece grandes comentários: trata-se de um filme que "quer ser uma comédia", mas que não passa de "um produto sem graça" e que nem mesmo "com a colaboração de Lil Dagover se torna divertido" (KRACAUER, 2004b, p. 398).

Nas críticas aos filmes policiais sonoros, Kracauer entende que eles depositam "sua ambição" na dramaticidade, copiando o mais fielmente possível "as emoções de processos reais para causar horror e surpresa". Em igual medida, eles "se abstêm de usar os meios que antes estavam disponíveis para o filme mudo" com o objetivo de reproduzir "a vida real". Mas ao fazer isso, os "gritos" que soam nos filmes policiais "atrasam o enredo; eles gravam o diálogo e mostram imagens que não precisam de palavras". Não seria por acaso que os últimos filmes de detetives sonoros pareciam "tão desajeitados e lentos": "o mudo Stuart Webbs foi indubitavelmente mais habilidoso que todos os seus colegas, a quem agora a fala é concedida". Se continuasse nesse rumo, o gênero policial sonoro degeneraria "como pura imitação" e sua satisfação duraria "pouco tempo". Para resistir ao tempo, o gênero cinematográfico deveria procurar seu ritmo nos antigos filmes mudos de Stuart Webbs com o fim de "remodelar aquela vida", pois essa seria a principal "recriminação" que o crítico poderia fazer aos filmes policiais sonoros. O modo mais reduzido e sumário que Kracauer comenta essas produções medianas suscita-lhe a seguinte questão: "Porque eu ainda penso nessas criações?" Porque àquela época esses filmes revelavam "a falsa tendência da instantânea produção sonora, particularmente dramática" (KRACAUER, 2004b, p. 398).

Análise social e estético-imanente

Nas doze críticas que publicou sobre o filme policial no *FZ*, Kracauer estabelece as categorias constitutivas do gênero cinematográfico: a composição dos personagens principais e o enredo baseado na dedução racional e resolução do

[29] *Night Birds* ou *Der Greifer.*

enigma ao final do filme. A partir dessas categorias bem demarcadas, Kracauer analisa as filmes policiais tecendo aproximações e distanciamentos para julgá-los qualitativamente entre 1923 e 1930 sempre retornando ao exemplo da série Stuart Webbs como cânone, como linguagem cinematográfica modelar para o cinema policial silencioso e como arquétipo ideal de detetive: Sherlock Holmes, ou ainda, de suas variações, como os detetives e contraventores que habitam os romances policiais de Sven-Elvestadt, Paul Rosenhayn, Frank Heller, Gaston Leroux e Maurice Leblanc adaptados para o cinema.

Ao lado das questões estéticas apreendidas de um ponto de vista fenomenológico, a perspectiva materialista se manifestará com maior densidade na delimitação das diferentes fases do filme policial na Alemanha a partir do diálogo com o conceito de história que Kracauer sustenta no ensaio *O ornamento da massa* (1927): identificar em manifestações de superfície da sociedade burguesa como o filme policial o lugar "que uma época ocupa no processo histórico" (KRACAUER, 1977, p. 50) para iluminar reciprocamente seu conteúdo autêntico e o que havia sido desprezado ou perecido em sua síntese. Dentro dessa perspectiva dialética histórico-cultural, é possível afirmar que Kracauer julga os filmes policiais produzidos entre 1929 e 1930 em termos que reafirmam a fenomenologia e passam a sustentar a primazia da perspectiva materialista em sua crítica cinematográfica, no qual "a fragmentação do sujeito, em termos teológicos e históricos, defronta-se finalmente com o rompimento do feitiço do progresso" e assumirá "uma luta para que os elementos ontológicos em desintegração possam ser reintegrados por meio de uma prática emancipadora" (SOUZA, 2020, p. 158).

Dois anos mais tarde, essa parece ser o objetivo do artigo "Sobre a tarefa do crítico de cinema[30]" (1932), no qual essas questões aparecem de modo programático ao afirmar que o crítico de cinema deve mostrar "qual imagem da sociedade compõe os inumeráveis filmes" que veiculam imagens positivas da sociedade burguesa confrontando o "mundo aparente dos filmes, deste gênero ou de outros, com a realidade social, e com isso, revelar em que medida estes a falsificam". Kracauer adota a posição de que "um crítico de cinema digno desse nome só é concebível como crítico da sociedade". Ele deve reconhecer como sendo sua missão "desvelar as representações e ideologias sociais ocultas nos filmes medianos e, através desse ato, romper a influência dos filmes em todos os lugares onde isso for necessário". O crítico deve se perguntar sobre "o que o filme transmite a este público de massa e em que sentido o influencia" conciliando a "análise sociológica" a uma "interpretação estético-imanente" (KRACAUER, 1974, p. 9-11). Mais tarde, essas questões serão imprescindíveis para a concepção de *De Caligari a Hitler* (1947), no qual Kracauer utiliza 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) para compreender a densidade da análise social e estético-imanente que faz dos filmes ao situá-los em épocas e contextos determinados.

No livro *De Caligari a Hitler* (1947), Kracauer parte dessas premissas para interpretar a formação do filme policial na Alemanha a partir do objetivo central de sua história psicológica e social: elucidar através do cinema como os alemães aderiram ao nazismo. No livro, Stuart Webbs é novamente situado como o cânone do filme policial que nascera na Alemanha em 1913 sob a influência das adaptações cinematográficas francesas de obras literárias "que foram adotados na

[30] Uber die Aufgabe des Filmkritikers.

América durante a guerra". Discutindo a formação do gênero em uma perspectiva transnacional, Kracauer apresenta algumas características do detetive, com seus "olhos de águia", chapéu e cachimbo característicos a lá Sherlock Holmes e que havia sido copiado pela concorrência alemã, mas sem o mesmo sucesso alcançado por Reicher. Outro ponto que se desdobra de suas críticas se dá também no âmbito transnacional no qual situa o filme policial. Kracauer acentua que enquanto os franceses e estadunidenses se esforçaram em criar contrapartidas nacionais ao "arquétipo" de Conan Doyle, "os alemães sempre conceberam o grande detetive como um personagem inglês" (KRACAUER, 1947, p. 19).

Se essas fisionomias nacionais dos detetives já haviam sido sugeridas nas críticas ao filme policial estadunidense *Quarenta piscadelas* e ao francês *Belphegor*, agora, Kracauer elucida o caráter inglês do detetive alemão à luz daquele contexto: "a dependência do detetive clássico em relação à democracia liberal", caracterizado como "o detetive que, agindo sozinho, faz a razão destruir as teias de forças irracionais e a decência triunfar sobre instintos sombrios". O detetive é "o herói predestinado de um mundo civilizado que acredita nas bênçãos do Iluminismo e da liberdade individual". Os alemães, que "nunca desenvolveram um regime democrático, não estavam em condições de gerar uma versão nativa de Sherlock Holmes", o que não os impediu de admirá-lo e copiá-lo: "sua receptividade à vida no estrangeiro permitiu-lhes, não obstante, desfrutar do encantador mito do detetive inglês". Será também em relação à desintegração momentânea do liberalismo econômico que Kracauer afirma que "não é por acaso que o detetive soberano está desaparecendo hoje, tanto no cinema quanto na literatura, dando lugar ao detetive particular durão: as potencialidades do liberalismo parecem, temporariamente, esgotadas" (KRACAUER, 1947, p. 19-20). Assim, o investigador particular do *Noir* encerra àquela época as transformações do gênero expressas na gênese do detetive clássico e de variações como as do impostor e do criminoso.

Em aspectos gerais, os escritos de Kracauer sobre o filme policial publicados entre 1923 e 1947 constituem um percurso fragmentário que delimita, em diferentes momentos, o lugar que os filmes policiais ocupam no processo histórico que constituiu o gênero: formação, desenvolvimento, crise, desintegração e transformação à luz dos múltiplos contextos em que está inserido, seja comentando os filmes a partir de sua atualidade ou identificando o que persistiu e o que pereceu do filme policial à época de ouro do filme *noir* (1939-1950).

Referências

CHICOTE, Francisco. **Crítica cultural e crítica ideológica na ensaística de Siegfried Kracauer (1919-1933)**. *Revista Cerrados*, v. 34, n. 68. DOI: https://doi.org/10.26512/cerrados.v34i68.57609.

CRAVER, Harry T. **Reluctant Skeptic: Siegfried Kracauer and the Crises of Weimar Culture**. New York: Berghahn Books, 2017.

EISNER, Lotte H. **Das grüne Monokel**. *Film-Kurier*, Berlin, n. 228, 25 set. 1929.

ELSAESSER, Thomas. **Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary**. London; New York: Routledge, 2000.

FRISBY, David. **Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin**. New York: Routledge, 2013.

GARCIA, Yuri. **Constructing the Vampire Myth in Cinema: A Short Analysis of Nosferatu (1922), Dracula (1931) and Dracula (1958)**. *Bulletin of the*

Transilvania University of Braşov. Series IV: Philology and Cultural Studies, v. 14, n. 63, Special Issue. DOI: https://doi.org/10.31926/but.pcs.2021.63.14.3.7.

HANSEN, Miriam Bratu. **Cinema and Experience**. Berkeley: University of California Press, 2012.

KOCH, Gertrud. **Siegfried Kracauer: An Introduction**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.

KRACAUER, Siegfried. 25. Wetter und Retter. In: KRACAUER, Siegfried. **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004a. p. 43-44.

KRACAUER, Siegfried. 58. Ägypten im Film**.** In: KRACAUER, Siegfried. **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004a. p. 90-91.

KRACAUER, Siegfried. 76. Juwelenzauber im Süden**.** In: KRACAUER, Siegfried. **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004a. p. 115-116.

KRACAUER, Siegfried. 157. Apachen, Frauen, Polizei**.** In: KRACAUER, Siegfried. **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004a. p. 232.

KRACAUER, Siegfried. 172. Glücksritter**.** In: KRACAUER, Siegfried. **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004a. p. 251-252.

KRACAUER, Siegfried. 173. Herrn Collins Abenteuer**.** In: KRACAUER, Siegfried. **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004a. p. 252-253.

KRACAUER, Siegfried. 175. Verfolgungen und Hochstapeleien**.** In: KRACAUER, Siegfried. **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004a. p. 255-256.

KRACAUER, Siegfried. 202. Das Panzergewölbe**.** In: KRACAUER, Siegfried. **Kleine Schriften zum Film (1921-1927)**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004a. p. 289-290.

KRACAUER, Siegfried. 396. Belphegor**.** In: KRACAUER, Siegfried. **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004b. p. 100-101.

KRACAUER, Siegfried. 479. Ein Kriminalfilm**.** In: KRACAUER, Siegfried. **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004b. p. 209-210.

KRACAUER, Siegfried. 527. Das grüne Monokel**.** In: KRACAUER, Siegfried. **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004b. p. 271.

KRACAUER, Siegfried. 615. Kriminalfilme**.** In: KRACAUER, Siegfried. **Kleine Schriften zum Film (1928-1931)**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004b. p. 397-398.

KRACAUER, Siegfried. Über die Aufgabe des Filmkritikers**.** In: KRACAUER, Siegfried. **Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974. p. 9-11.

KRACAUER, Siegfried. Das Ornament der Masse**.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977. p. 50-63.

KRACAUER, Siegfried. Über Erfolgsbücher und ihr Publikum**.** In: KRACAUER, Siegfried. **Das Ornament der Masse**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977. p. 64-74.

KRACAUER, Siegfried. **Der Detektiv-Roman: Ein philosophischer Traktat**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1947.

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

MOLTKE, Johannes von. **Ex Kino Lux: Siegfried Kracauer as Film Critic**. *New German Critique*, v. 47, n. 3, n. 141, p. 73-91, nov. 2020.

MÜLDER-BACH, Inka. **The Exile of Modernity: Kracauer's Figurations of the Stranger**. In: GEMÜNDEN, Gerd; MOLTKE, Johannes von (org.). **Culture in the Anteroom: The Legacies of Siegfried Kracauer**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012. p. 276-292.

QUARESIMA, Leonardo. **Introduction to the 2004 edition**. In: KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2004. p. XV-XLIX.

ROCHLITZ, Rainer. **Avant-Propos**. In: KRACAUER, Siegfried. **Le roman policier: Un traité philosophique**. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2001. p. 7-28.

SOUZA, Leandro Cândido. **Siegfried Kracauer e a teoria do romance policial**. *Revista Verinotio*, v. 26, n. 1, p. 145-160, 2020.

SPÄTER, Jörg. **Siegfried Kracauer: Eine Biographie**. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2016. p. 406-408.

STALDER, Helmut. **Siegfried Kracauer: Das journalistische Werk in der Frankfurter Zeitung – 1921-1933**. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2003.

VEDDA, Miguel. **Siegfried Kracauer, or, The Allegories of Improvisation**. London: Palgrave Macmillan, 2021.

VEDDA, Miguel. **Para una teoría marxista de la narración detectivesca: sobre las contribuciones de Siegfried Kracauer a la anatomía de un género de masas**. In: VEDDA, Miguel; FLORES, Wilson (org.). **Siegfried Kracauer como teórico y crítico de la literatura: aproximaciones desde Argentina y Brasil**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2022. p. 11-50.

Recebido em: 05/2026
Aprovado em: 08/2026