

O documentário segundo Kracauer

Manuela Penafria

Originalmente publicado em 1960. Siegfried Kracauer, *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. ISBN 0691037043.

No livro *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality* (1960), Siegfried Kracauer (1889-1966) expõe a sua Teoria Realista para o cinema. Nesta nossa leitura iremos atender, em especial, ao que o autor nos diz sobre o documentário.

Kracauer atribui à falência das ideologias a responsabilidade por um vazio na sociedade moderna; vazio esse que a ciência não pode preencher ou compensar porque busca leis gerais. A ciência encontra-se afastada do concreto, apenas nos coloca em relação com as coisas de modo abstracto. E as ideologias impedem que o Homem estabeleça uma relação próxima com o mundo físico, impedem ver as coisas na sua corporalidade - daí que Kracauer rejeite fortemente os filmes experimentais dada a afinidade destes com as imagens mentais. Perante este cenário, o autor encontra na fotografia e no cinema (enquanto extensão da fotografia) a possibilidade de um contacto com a existência física (realidade material e natureza), a possibilidade de o Homem estabelecer uma relação verdadeira e própria com o mundo. Ou seja, é um meio onde pode predominar o conteúdo e onde se pode destacar mais a expressão do mundo que a do homem. O cinema possui grande afinidade com alguns aspectos da natureza: o não encenado, o fortuito, o infinito, o indeterminado, o fluir da vida . . . São estes aspectos que Kracauer entende serem negados ao Homem quer pela ciência, quer pelas ideologias e que o cinema é capaz de fornecer. Kracauer, ao contrário de Bazin (autor bem conhecido da Teoria Realista) não defende nenhuma técnica como mais realista, o importante é o seu uso. No entanto, embora não manifeste preferência por determinadas técnicas, opõe-se claramente ao do cinema soviético dos anos 20 que vê

na montagem a especificidade do meio. Os filmes de Eisenstein são várias vezes mencionados e criticados por sobrestimarem o poder da imagem no que concerne à transmissão de conceitos, de ideias. Em *10 Dias que Abalaram o Mundo* (1928), a sequência de ícones religiosos é entendida por Kracauer como uma mistura desnorteada de imagens e não um ataque à religião. (pp. 204 a 209).

O bom uso das técnicas cinematográficas alimenta a esperança do Homem viver como Homem no mundo real e a possibilidade de encontrar a paz pela partilha da experiência do mundo em que vive. No penúltimo parágrafo do seu livro, Kracauer destaca o filme *Aparajito* (1959), de Sayajit Ray, o segundo filme da “trilogia Apu” - *Pather Panchali* (1955); *Aparajito* (1956); *Apu Sansar* (1959), filmes de estilo neo-realista que acompanham a vida de Apu, um menino indiano e sua família - e refere a carta de uma leitora ao *New York Times*, onde se lê: “o que me parece [e a Kracauer também] admirável sobre ‘Aparajito’ é que vemos esta história acontecer numa terra distante, com aqueles rostos de beleza exótica e ainda assim sentir que o mesmo está a acontecer todos os dias, algures em Manhattan ou Brooklyn, ou no Bronx.” É este fundo comum, esta experiência partilhada e partilhável que concretizará a vivência de todos os Homens em harmonia.

As técnicas cinematográficas constituem uma das propriedades do cinema. Kracauer descreve as propriedades do cinema enquanto meio. As qualidades fotográficas do cinema dizem respeito às *propriedades básicas* do meio, estas são apenas e somente fotográficas e constituem a especificidade do meio, devem, por isso, ser preservadas e exaltadas. São estas propriedades (essencialmente visuais) que permitem ao cinema, como a mais nenhum outro meio, registar as coisas na sua materialidade. As outras propriedades, a que chama de *propriedades técnicas*, como os ângulos, a montagem, distorções, . . . devem colocar-se ao serviço das primeiras, devem colocar-se ao serviço dessa ligação física ao mundo que é própria do cinema. Neste sentido, o filme de “história encontrada”¹ (filme cujo enredo brota da vida do dia-a-dia) é,

¹ No original “found story”. *Theory of Film*, publicado em 1960, foi originalmente escrito em inglês. A fim de traduzirmos para português a expressão “found story”, entendemos por bem consultar uma edição alemã. Solicitámos ajuda e verificámos que a primeira edição em língua alemã data de 1964 e que na versão consultada, de 1993, traduzida por Friedrich Walter e Ruth Zellschan e revista pelo autor (ed. Die Deutsche

para o autor, o gênero cinematográfico por excelência, o que trilha o caminho traçado pelas características intrínsecas ao meio cinema. “O termo ‘história encontrada’ cobre todas as histórias encontradas na realidade física. Quando se observa com tempo a superfície de um rio ou lago, detectamos certos padrões na água que foram produzidos por uma brisa ou por um redemoinhar. As histórias encontradas pertencem à natureza destes padrões. Sendo encontradas e não conjecturadas, essas histórias são animadas por intenções documentais. São, também, conformes à satisfação da exigência de contar uma história (...).” (p.245).

A “história encontrada” diz respeito a um tipo de filme específico, o neo-realismo italiano. Trata-se de um conjunto de filmes que destacam as afinidades do cinema com o mundo material, deixando respirar o fluxo próprio da realidade. O neo-realismo italiano constitui-se, assim, no filme cinematográfico, no cinema por excelência. Nos filmes cinematográficos cabe ao realizador a tarefa de registrar a realidade através das *propriedades básicas* e de revelar essa mesma realidade (dando a conhecer o mundo na sua corporalidade), fazendo um uso judicioso e equilibrado das *propriedades técnicas*. Assim, Kracauer pretende que o realizador seja, ao mesmo tempo, realista e formalista - registrar a realidade física fazendo uso das técnicas cinematográficas. Ao realizador, desde que bem intencionado, tudo lhe é permitido. Kracauer reconhece que o realizador pode e deve manifestar a sua opinião sobre a realidade. Com Kracauer (ao contrário do radicalismo de Bazin que advogava o uso

Bibliothek), a expressão em inglês passou a “die gefundene story”. Ou seja, o termo *story* manteve-se; saliente-se que essa edição foi revista por Kracauer. Assim, entendemos que o equivalente português será “história encontrada”. Por *história* pretendemos sublinhar que o que está em causa é o *enredo* de um filme. Em substituição de *história*, poderíamos ter utilizado *argumento*. No entanto, parece-nos que este último não se adequa ao discurso de Kracauer que nunca fez questão de utilizar termos, digamos, mais especificamente cinematográficos. Por outro lado, *argumento* pode remeter para um trabalho feito entre quatro paredes e o que se pretende é que o realizador se confronte com o mundo físico. Uma outra alternativa ao termo *história*, seria *estória*. Consultámos dicionários de edição portuguesa e brasileira e verificámos que *estória* tanto pode ser apenas a grafia antiga de *história*, como remeter para “conto popular ou narrativa tradicional” (v. Cândido de Figueiredo, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. II, Ed. Bertrand, 1996 e Antenor Nascentes, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Tomo 2, Academia Brasileira de Letras, Ed. Imprensa Nacional, 1964).

do plano-sequência e profundidade de campo) o realizador não deve abster-se de usar seja que recurso cinematográfico for. E mesmo que a via da experimentação das formas seja a sua principal motivação, isso não o impede de avançar para uma via mais realista. O autor lembra que “as experiências *avant-gard* da linguagem cinemática, a montagem ritmada e a representação de processos quase-inconscientes, beneficiam em muito o filme em geral.” (p.192). O autor lembra realizadores que começaram nesse lado e terminaram no outro. Alberto Cavalcanti e Joris Ivens, são os exemplos. Como sabemos, depois de ter realizado *A Ponte* (1928) e *Chuva* (1929), Ivens deslocou-se a Borinage e aí tudo mudou. Esses dois primeiros filmes, no essencial, dois exercícios formais, não tiveram seguimento na sua filmografia que enveredou pelo documentário de intervenção social e política. A confirmar o que Kracauer prevê, diz Ivens: “(. . .) pode considerar-se *A Ponte* como um mero estudo do movimento mas, quando o estava a filmar foi muito mais do que isso. Ao filmar *A Ponte* aprendi a olhar e tomei consciência de que só uma observação criativa e prolongada me permitiria abarcar a complexidade e a riqueza da realidade que tinha à minha frente.”² Ivens faz o percurso inverso ao usualmente considerado uma boa evolução. A “boa evolução” será um afastamento da capacidade fotográfica do meio cinema para uma outra via (supostamente mais iluminada) em que a imagem se interroga a ela própria. Para o dizermos com Bill Nichols, Ivens vai de um “primeiro impulso modernista a um estilo realista”.³

Se, como já referimos, o filme experimental não é de todo o seu filme de eleição, o mesmo se passa com o documentário. Kracauer dedica-lhe algumas páginas dentro de um capítulo intitulado: “O filme de factos” (‘the film of facts’). Os três géneros do “filme de factos”: actualidades [“newsreel”], documentário - e seus sub-géneros como *travelogue*, filme científico, filmes educacionais [“instructional”] - e o filme sobre arte, juntamente com o filme experimental, fazem parte de um dos dois

² Joris Ivens in AAVV *Olhar de Ulisses*, Ed. Porto 2001-Capital Europeia da Cultura, Vol. I *O homem e a câmara*, 2001, p.71.

³ Em “The documentary and the turn from Modernism” in Kees Bakker (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam University Press, 1999, pp.142-159, Nichols discute (em paralelo com o trabalho de Kazimir Malevich) os traços de ruptura e permanência dessa passagem de Ivens tendo em conta os seus primeiros filmes *Chuva* e *A Ponte* mas, também, *Heien* (1929), *We Are Building* (1930) entre outros.

“tipos de filmes mais gerais”, o filme sem história. Este e o seu óbvio parceiro, o filme com história – que inclui o filme teatral, a adaptação e o filme de “história encontrada” - são discutidos no capítulo “Composição” [modo como os elementos do cinema (actor, diálogos, sons. . .) podem, ou aliás, devem interligar-se].

As actualidades, o filme sobre arte e o documentário são então os filmes “de factos”. Os primeiros são alvo de uma discussão periférica, pois apresentam um uso apropriado, mas não ideal das *propriedades básicas* do meio. Esses filmes são um extremo de realismo e necessitam de equilibrar a sua abordagem com algum formalismo. São filmes que não possuem qualquer tensão entre o realizador e a realidade a registar e revelar. O segundo é um filme que, muito oportunamente, Kracauer nota estar em franco crescimento. De entre esse grupo de filmes, aprecia os que tratam a obra de arte como um objecto físico, e os que, tal como *Le Mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot, enveredam pela génese de uma obra de arte.

Quanto aos documentários, Kracauer começa por declará-los “verdadeiros para com o meio” (realçando a presença de não-actores e a sua preferência por “material não manipulado” o que não impede o uso, caso necessário, da re-construção e de mapas e diagramas). Mas, ao inspeccioná-los, verifica que “(. . .) os documentários não exploram inteiramente o mundo visível e diferem fortemente perante a realidade física.” (p.201). Kracauer lembra Paul Rotha (colaborador de John Grierson), para quem o documentário: “depende do interesse do indivíduo pelo mundo que o rodeia (. . .) se existem seres humanos eles são secundários ao tema principal. As suas paixões privadas e as suas petulâncias são de pouco interesse.” (p.194). A partir da posição de Paul Rotha, Kracauer conclui que o documentário possui um alcance limitado, por deixar de lado “modos especiais de realidade”. Kracauer não coloca a hipótese de o documentário poder incluir as “paixões privadas”. Embora Kracauer reconheça no documentário o potencial necessário para seguir a via realista por si proposta acusa-o de possuir uma demasiada facilidade em se afastar dessa mesma via. O autor discute filmes que assumem a designação de documentário, procurando neles o estado de tensão entre a “imaginação do artista” e a realidade. Os documentários são então divididos entre os que se “preocupam com a realidade material” e os “indiferentes à realidade material”. Entre os

que se preocupam com a realidade material encontra-se dois tipos: 1) os que abdicam do refinamento estético a favor de uma simplicidade fotográfica; 2) os que resultam e manifestam a sensibilidade poética dos seus realizadores. Os primeiros enveredam pela simplicidade fotográfica, quando se encontram perante pessoas em situações de grande fragilidade. É o caso de *Misère au Borinage* (1934), de Joris Ivens e *Housing Problems* (1935), de Arthur Elton e Edgar Anstey. Mas, estes mesmos filmes caem na mera exposição, ou seja, caem num excesso de realismo. Já os segundos, avançam para um excesso de formalismo indo parar à categoria dos que manifestam indiferença pela “realidade material”. *Berlin, Sinfonia de uma Capital* (1927), de Walter Ruttmann, é apresentado como o expoente máximo dos filmes indiferentes à “realidade material”. Trata-se de um filme que, com as suas analogias e ritmo, distrai a “audiência da substância das suas imagens para as características formais” (p. 207). *Berlin, Sinfonia de uma Capital* mascara-se de documentário, e em vez de efectivamente explorar o mundo visível, envereda pelo exercício formal. Também indiferentes à “realidade material” são os filmes da série *The March of Time* (1935-51) que se preocupam apenas com a “realidade mental”, transmitindo “proposições de natureza intelectual e ideológica”. Por serem de propaganda, estes documentários impedem o espectador de entrar em contacto com a realidade física.

A escola griersoniana é colocada sob os auspícios da “realidade mental” cujos filmes confiam mais na palavra que na componente visual, “enquanto o narrador fala, algo tem de ser colocado no ecrã. Contudo, nada do que é visível corresponde efectivamente às suas palavras” (p.210). Da escola griersoniana, embora não-cinemáticos, salvam-se os filmes *Song of Ceylon* e *Night Mail*. Sobre *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright, incluído nos que se preocupam com a “realidade material”, Kracauer aceita um “interlúdio” de uma montagem de inspiração soviética, onde “o argumento intelectual prevalece sobre a observação visual” e onde estão incluídas passagens de “camera-reality”. Para o autor, este filme é bem sucedido, pois funciona como um compêndio do impacto da civilização ocidental sobre costumes locais (pp.204-205). A respeito de *Night Mail* (1936), de Harry Watt e Basil Wright, diz tratar-se de um filme poético, em certo sentido um *road movie*, que acompanha o percurso nocturno do comboio dos correios que liga Londres a

Glasgow. Afirma Kracauer: “A poesia de NIGHT MAIL, que no final chega a emancipar-se do visual para assumir uma certa independência nos versos de Auden, é ainda a poesia do comboio dos correios real e da noite que o envolve.” (p.203). Julgamos que Kracauer se refere à seguinte parte final: um *travelling* em silêncio mostra-nos num terreno montanhoso. O plano imediatamente a seguir, outro *travelling*, começa por mostrar o fumo do comboio que avança a alta velocidade, como se abrisse caminho pelas montanhas. Uma *voice-over* masculina, acompanhada por uma música ritmada, entoia: “Cá vai o Correio Nocturno, a atravessar a fronteira, levando consigo cheques e cartas, cartas para os ricos, cartas para os pobres, para a loja da esquina e para a vizinha do lado [plano muda para plano geral das colinas e um rasto de fumo branco], trepa a colina a ritmo seguro, é sempre a subir, mas nunca se atrasa.” Na banda-imagem, dois homens no interior do comboio, põem carvão na fornalha. A música acompanha e realça esses gestos. Seguem-se vários planos aproximados de várias partes do comboio e das paisagens que vai deixando para trás. A *voice-over*, suportada por música, continua: “Atravessa prados, valados e rios, deixando atrás de si um traço de fumo branco, puxa que puxa, resfolga a locomotiva, comendo os quilómetros ao passar, as aves voltam-se quando ele se aproxima, saindo das árvores, . . .” Um plano geral, com câmara fixa, de fábricas e duas grandes chaminés a deitar fumo, termina o ritmo frenético atingido pela conjugação de *voice-over*, música e planos de curta duração. No plano das fábricas e chaminés vemos surgir da esquerda para a direita, uma linha de fumo de um comboio que passa a uma velocidade estonteante. O fumo deixado pelo comboio sobe misturando-se com o fumo das chaminés, associa-se à intensa laboração fabril. O comboio é, em simultâneo, o suporte e parte da grandeza industrial britânica.

Night Mail é um filme incontornável, um clássico, da escola griersoniana, produzido pelo GPO-General Post Office. É um filme que se destaca pela visão poética que introduz na actividade do Correio Especial. Trata-se de um comboio especializado na distribuição de correio pela “inglaterra industrial”, que não transporta passageiros. Sem parar a sua marcha e através de um engenhoso processo mecânico de redes e postes, o Correio Especial recolhe e entrega sacos de couro com as cartas previamente separadas por distritos. Os sacos pendurados em

postes são apanhados pelo comboio que lhes estende uma rede e os faz soltar, pelo impacto do seu andamento. Ao longo de todo o filme, o tom pedagógico da *voice-over* é intercalado com as conversas informais dos funcionários dos Correios. Logo após todo o procedimento de recolha e entrega do correio em andamento ser explicado, ouvimos um dos funcionários queixar-se do peso dos sacos, outro funcionário avança a hipótese de estarem lá dentro “as pipas do nosso amigo Fred”.

A preferência de Kracauer por *Night Mail* denota uma recusa pelo extremo realismo e pelo extremo formalismo, e permite-lhe avançar no esclarecimento da qualidade de um filme cinematográfico, a saber, um filme equilibrado. Notamos alguma aversão ou relutância em considerar o documentário um filme cinematográfico. No documentário, o estado de tensão entre a “imaginação do artista” e a “realidade material”, ingrediente fundamental do filme cinematográfico, é escassa. Mais uma pitada desse estado de tensão e o documentário assumiria as honras de filme cinematográfico. Julgamos que a diversidade de temas e, em especial, a diversidade de abordagens à “realidade material” que caracteriza o documentário, impedem-lhe essa honra. Em alternativa, podemos dizer que a diversidade de filmes sob uma mesma designação, a de documentário, colocam-no fora de uma visão essencialista lançada sobre o cinema (como é o caso de Kracauer). Mas, a principal falha apontada ao documentário é a sua construção por episódios. Por episódio o autor entende “um conjunto de eventos que possuem distintividade” num conjunto maior como seja a vida. (p. 251); estas unidades com relativa autonomia podem ser interligadas “a fim de atingir um elevado grau de coesão” e aqui encontramos o termo “ligeira narrativa”, que Kracauer foi buscar a Paul Rotha, para se referir ao filme *Nanook, o Esquimó*. Os filmes de Flaherty são elogiados, embora não lhe mereçam uma adesão entusiasmada. Flaherty é elogiado por defender que “a história deve surgir da vida das pessoas”, mas Kracauer coloca-lhe algumas reservas porque se situa abaixo do filme cinematográfico. Neste, os episódios interligam-se para contar uma história, o que, segundo o autor, evita que um filme seja superficial. Os filmes com história são os filmes, efectivamente, cinematográficos, o bom cinema, aquilo que o cinema deve ser. Nos filmes do Neo-realismo italiano, em especial, *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini, *A Terra Treme* (1948), de Luchino Visconti, *Ladrão de Bicicletas* (1949) e *Umberto D* (1952), ambos de Vittorio De Sica, Kra-

cauer encontra todas as virtudes do filme cinematográfico. “Estas narrativas servem para dramatizar as condições sociais em geral.” (p.99, nosso sublinhado). São filmes de “história encontrada”, histórias que brotam directamente de um local e cultura particulares e onde as personagens são portadoras da dimensão humana, sem a descrição geral, objectiva e distanciada, própria de filmes menores. Por definição (lembramos que Kracauer segue Paul Rotha), o documentário encontra-se confinado ao “nosso ambiente”, falta-lhe “o valor da história humana”, falta-lhe a dramatização vinda do particular. “A suspensão da história, não só beneficia o documentário como também o coloca em desvantagem.” (p.212). Ou seja, o seu ponto forte é a sua aposta no fluir da vida, mas não é capaz de aceder à história, no seu melhor (excluídos os filmes preocupados pela “realidade mental”, bem entendido) fica-se pela sucessão de episódios.

Assim, os filmes de Flaherty não chegam a ser o embrião dos filmes cinematográficos, encontram-se algures entre embrião e filme cinematográfico. No documentário, Kracauer encontra a tendência para a dramatização que só é conseguida pelo neo-realismo. Por tal, no capítulo intitulado “A história encontrada e o episódio” surge a interessante expressão “semi-documentário” que, a bem dizer, vai buscar o melhor do documentário e acrescenta-lhe o melhor da ficção, tudo sob o olhar atento do realizador consciente da sua obrigação em deixar respirar a “realidade material”. No filme cinematográfico, o argumento deve ser suficientemente estável tal como na ficção mas, há que retirar-lhe um pouco de solidez a fim do filme não se distanciar, nem encarcerar a palpitação da realidade.

Kracauer distancia-se do documentário indo ao encontro de filmes onde avalia a capacidade do realizador tornar cinematográfica uma história encontrada. O filme cinematográfico, o bom cinema, expõe a capacidade do realizador ser, em simultâneo, realista e formalista; a sua capacidade em encontrar um equilíbrio entre o filme de episódios e a total dramatização (leia-se ficção).

Para compreendermos melhor o pensamento de Kracauer iremos proceder a um pequeno exercício de aplicação do pensamento de Kracauer. *Salesman* (1969), de Albert e David Maysles, filme do movimento “cinema directo” não é mencionado por Kracauer, distancia-se em cerca de nove anos, do conjunto de documentários que o autor tinha ao dispor para reflexão. Os filmes dos movimentos de cinema realista opunham-

se à escola griersoniana, afastando-se de qualquer virtuosismo, de um discurso social e politicamente engajado para enveredarem por um “estar lá”. Captar a emoção humana de forma espontânea no momento em que ela ocorre foi a grande novidade. Sacrifica-se a forma pelo conteúdo a favor de um realismo assente no virtuosismo da tecnologia, aqui a realidade em vez de imposta (como no caso da escola griersoniana), é apresentada. Se tivermos em conta que os movimentos de cinema realista preferiam registar situações únicas vividas pelas pessoas, o mesmo é dizer, captar o imediato, o espontâneo, aquilo que está a acontecer “aqui e agora”, percebemos que estes filmes fariam parte da lista dos filmes excluídos por Kracauer, pelo seu excesso de realismo, por lhes faltar a observação demorada da realidade que o autor encontrou em *Nanook, o Esquimó*, de Robert Flaherty. Mais, um visionamento ainda que apressado de *Salesman*, facilmente detecta a sua construção por episódios, uma narrativa algo precária e hesitante. Os “episódios” são um sintoma (e Kracauer admite-o), de uma preocupação com a “realidade material”. A questão a colocar é se este filme consegue articular os seus episódios de modo coerente, sólido e coeso. De qualquer modo, Kracauer não iria perdoar a ousadia presente nesse filme. Num momento, se não inédito, pelo menos surpreendente nos filmes de cinema realista, *Salesman* mostra-nos Paul Brennan, um dos 4 vendedores porta-a-porta, que maior dificuldade tem em conseguir fazer vendas - em conseguir convencer as pessoas a comprar uma Bíblia -, no interior de um comboio em andamento, imerso nos seus próprios pensamentos. Neste preciso momento, tem início uma montagem que intercala entre Paul no comboio e os seus colegas de trabalho numa reunião da empresa. Nessa reunião, os seus colegas vangloriam-se das vendas que já fizeram e dos seus objectivos de vendas. Enquanto vemos Paul e ouvimos o som do comboio, ouvimos também em *voice-over*: “Se um tipo não tem sucesso, ele é o único culpado.” Uma outra *voice-over* diz: “O que todos têm de fazer é deixar-se de álibis e desculpas e aceitar a responsabilidade do sucesso ou do falhanço”. O plano muda para um dos colegas de Paul que, em reunião, se levanta e diz: “Da minha parte, irei triplicar a minha produção no ano de 67, acreditem!” sendo entusiasticamente aplaudido pelos presentes. O plano muda para Paul e para o som do andamento do comboio. Esta montagem continua durante mais algum tempo (o tempo de uma viagem),

seguindo este mesmo padrão de alternância, até uma voz anunciar a próxima estação, Chicago. Esta incursão pela intimidade de Paul será aquilo a que à semelhança de *Song of Ceylon*, podemos chamar de um “interlúdio”, que explora a “realidade mental” sobrepondo essa exploração à observação visual. Não sabemos se este “interlúdio” é ou não aceitável. Não sabemos se esse “interlúdio” obriga a colocar de lado um filme que aposta, essencialmente, em observar e acompanhar os vendedores de Bíblias. Ou seja, nada nos garante se *Salesman* seria tão apreciado por Kracauer como *Song of Ceylon*. Em grande parte, a sensibilidade de Kracauer para apreciar um filme perturba este nosso exercício, o seu pensamento não nos fornece um instrumento de avaliação suficientemente indiscutível e explícito. E aqui lembramos Bazin cujo pensamento nos fornece imediatamente um instrumento de avaliação dos filmes quanto ao seu realismo (pelo uso ou não da profundidade de campo e do plano-sequência). O que, em definitivo, temos como certo é o afastamento de Kracauer do documentário uma vez que o entende como um filme demasiado ligado a um extremo de realismo ou subordinado a ideologias a transmitir. Ainda que o documentário em si não entusiasme grandemente o autor, eventualmente porque a sua diversidade temática e formal eram no seu tempo menos abundantes que hoje em dia é de salientar e de saudar a preferência e defesa de Kracauer por filmes que interligam a observação intensa da realidade com a dramatização construída pelo realizador. E esta interligação que Kracauer advoga tem sido cada vez mais adoptada pelos documentários.

Para finalizar e tendo em conta que num outro artigo intitulado “O documentário segundo Bazin, Uma leitura de *O que é o Cinema?*, de André Bazin”⁴ considerámos que Bazin terá formulado uma proposta não apenas realista, mas ético-realista para o cinema, no caso uma proposta assente numa ética normativa de carácter deontológico. Podemos também aqui considerar essa hipótese para o pensamento de Kracauer já que o mesmo se dirige ao realizador sendo bastante incisivo e mesmo contundente no modo como o mesmo deve actuar. Assim, avançamos com a hipótese de em Kracauer a proposta realista ser ético-realista, mas ao contrário de Bazin, aqui assenta-se numa ética normativa de cariz teleológico. Ou seja, tendo em conta que as Éticas teleológicas são consequencialistas (determinada acção implica uma determinada

⁴ www.doc.ubi.pt, *DOC On-line*, nº 1, Dezembro de 2006, pp. 202-210.

consequência) e tendo em conta que Kracauer defende que um realizador deve actuar no sentido de atingir um bem supremo que será o entendimento entre os povos não se afigura de todo inoportuna esta nossa leitura do seu pensamento. Ainda assim, esta associação é aqui colocada podendo e devendo ser objecto de reflexão em outro momento de investigação.