

Breve biografia de Alexander Kluge

Rainer Stollman

Histórias são narradas por todos os Homens. Notícias, boatos, piadas, contos antigos, lendas – enquanto formas e conteúdos alteram-se no e pelo tempo, a necessidade básica permanece. Relatos da experiência vivida em romances e óperas; passando de boca em boca, tanto, até que alguém as escreva (por exemplo, no jornal como Carlo Collodi, *Pinocchio*). No século XX, também passa a haver o registro fílmico, novidade técnica que a isso se alinha. É o que Alexander Kluge apanha em suas narrativas históricas em palavras e imagens.

O Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, ataçaram uma chama em jovens diretores do cinema alemão. Em 1962, Kluge, às voltas com suas primeiras co-direções de curtas, subscreve o Manifesto de *Oberhausen* (marco fundante do chamado Novo Cinema Alemão) e ainda publica seu primeiro livro, do qual consta o texto posteriormente célebre “Um Experimento de Amor” (vertido por ele, em 1998, para a televisão). Além disso, no mesmo ano, Kluge associado a Edgar Reitz e Detlev Schleiermacher fundaram o *Ulm Institut für Filmgestaltung* (Instituto para Pesquisa de Filme) que passou a ser conhecido como departa-

mento teórico do Novo Cinema Alemão, organizado sob os mesmos preceitos do Instituto para Pesquisas Sociais (“Escola de Frankfurt”). Do encontro do **Grupo 47**, que desde o pós-guerra reunia os principais literatos da Alemanha, Kluge participa e logra a aproximação entre os escritores e os jovens cineastas. Imaginem: a Literatura e o Cinema de um país conjugados – quais limites resistiriam a tal cooperação?

É tradicional em cada uma das literaturas nacionais, alemã inclusa, a existência de poetas cujos trabalhos divirjam das correntes predominantes; por exemplo, os “realistas românticos”: Kleist, Jean Paul, Heinrich Heine. Tal tendência, a de criação artística programaticamente divergente, no início dos anos 60 na Alemanha, abrigava-se na *Dokumentarliteratur* e nas realizações do “cinema-verdade”. Entretanto, inicialmente os filmes de Kluge são todos compostos por inteligentes seqüências documentais e todos seus textos são fartamente embasados, factual e documentalmente. Mas como, ele está então em concordância com as tendências prevalentes? Foi só em 1964, com seu livro sobre o ponto de inflexão da II Guerra Mundial, a Batalha de Stalingrado, que o autor manifesta implacavelmente sua contrariedade a qualquer mitigação consoladora de recalçamento dos fatos, passando a investir na perspectiva de que o acesso à imaginação, à subjetividade, capazes de esclarecidamente incluírem o passado na História nacional emancipada, implica perseverar na expressão do terror, pela qual as pessoas podem ser trazidas à linguagem. Dois anos depois, apresenta o longa-metragem “Anita G”, “*Abschied Von Gesten*” ou “Despedida de Ontem”, (de 1966, baseado na adaptação de registros curriculares judiciais), primeiro filme alemão do pós-guerra a receber o Leão de Prata em Veneza e a ter seu lançamento aguardado com ansiedade pelo público alemão. “A realidade”, diz Kluge, “não é realista”, real é aquilo que o povo como insurgentes elabora, não há uma realidade externa dada para a qual deva-se a conciliação resignada. Essa é a essência do apelo da obra de Kluge, o entendimento de que o realismo e o anti-realismo, ambos, fatos e sentimentos, enquanto meramente exteriorizados quedam sem expressão e superação.

Kluge, nascido em 1932, doutora-se em direito em 1956, com a tese “A auto-gestão da Universidade”, e inicia suas atividades profissionais como assistente jurídico do Conselho do Instituto para Pesquisas Sociais de Frankfurt. Desde então, e rapidamente, passa a ter convívio e familiaridade com T. W. Adorno e seu grupo, os mais importantes filósofos alemães do século XX; tomando contato tanto com as obras de Marx e Freud quanto com as exi-

gências filosófico-políticas da auto-reflexão acerca das ações, com a Teoria Crítica. Trabalha também, em parceria com Peter Glotz, na tentativa de influir nas políticas governamentais de incentivos ao cinema – que até o fim dos anos sessenta, encontravam-se ameaçadas pela existência de um plano Comunitário para a constituição de uma Rede de Mídia (conglomerado privado abarcando canais de televisão, editoras de livros, jornais, mídias comerciais – como o atual modelo de Berlusconi, na Itália). Desta problemática, organiza com o sociólogo Oskar Negt um projeto de livro sobre a Nova Mídia, o **Klug 1970**. Disso resulta uma duradoura colaboração entre ambos, que a cada decênio originou um livro teórico; em 2001, e complementados por entrevistas televisivas, tais trabalhos são coligidos em dois volumes e editados sob o título “O Homem Subestimado”. Realização iniciada como questão prática de um roteirista ocupado com as condições de possibilidade da produção independente de imagens em face do adiantado fabrico de uma “consciência industrializada” europeia, e na qual se manifesta um esforço de pensamento que avança tendo por base a Teoria Crítica: por um lado, e com maior peso, Adorno e Benjamin (salvo de qualquer *Linguistic Turn*, mantendo a utilização de conceitos clássicos como os de *Trabalho, Capital, Proletariado, Economia, Experiência histórica, Público, História*, porém com a ressalva da valência não-sistemática dos movimentos associativos do pensamento), por outro lado, a influência das orientações propriamente artísticas, dos conteúdos de potencialidade negativa dialética que os objetos de arte podem comportar em um cenário de história catastrófica.

Em seu livro de 1981, “*Geschichte und Eigensinn*” (“História e Obstinação”), Kluge expõe uma inversão da habitual relação sujeito-objeto: O “altero-objetivismo subjetivo”, ou seja, a condicionalidade de que o corpo humano - a alma, carências, emoções, mente - contingenciado no espaço de um país desenvolvido, submetido a ele nos aspectos da história natural e na do desenvolvimento, conformado assim em “economia da vida cotidiana e da capacidade de trabalho” pode parecer tão vulnerável, o corpo, tão dúctil e suave a natureza humana do indivíduo, entretanto ser capaz de reter, por teimosia, a resistência de uma dureza que, em longo prazo, nem mesmo teria o concreto. As formas coercitivas de administração agem recrudescendo os aspectos instrumentais da razão e da sensibilidade, desencadeando respostas automáticas a estímulos previamente condicionados, porém não plasman o mundo; sequer um soldado pode ser plenamente moldado, o que atribui limites à “economia das qualidades humanas”, sempre haverá nele um estímulo, ainda que imperceptível, mas que o insta a

buscar fitar o supervisor, a encontrar um ponto imaginário de equilíbrio. Assim, teimosia e imaginação, neste livro são os dois exemplos mais citados de insubordinação, expansíveis também para os demais órgãos e objetos perceptivos e expressivos: olhos, ouvidos, lágrimas, sorrisos... Seria, para cada regime estabelecido, de grande utilidade reduzir o período gestacional de nove para quatro meses, mas obviamente não vai acontecer. A divisa do cineasta Kluge “filmes são produzidos nas mentes dos espectadores”, está intimamente associada com as idéias do teórico social e historiador que ele é.

Kluge participou da criação e co-dirigiu os três grandes projetos comuns do Novo Cinema Alemão (“*Deutschland im Herbst*”, “Alemanha no Outono”, de 1977; “*Der Kandidat*”, “O Candidato”, 1979; “*Krieg und Frieden*”, “Guerra e Paz”, 1983). Não foi o primeiro a ser alcançado e a sofrer as conseqüências das debilidades das corporações do cinema de autor européias relativas ao enfrentamento dos ataques políticos e comerciais sofridos na década de Setenta e Oitenta. “Teoria”, afirma em trecho de “História e Obstinação”, é a “forma de auto-defesa do Espírito”, e a televisão poderia analogamente tornar-se uma forma de auto-defesa para os diretores de cinema. Fosse possível para Kluge instituir, em uma empresa de produção televisiva (DCTP), um acesso no qual suas competências pudessem efetivar-se, sem recusas, o que realizou no programa “Revista Cultural” (consistindo em programação para 145 minutos semanais), estaria diante de uma continuação de seus procedimentos de relações públicas por meios diversos; agiu neste sentido. E isso, embora ninguém tenha tão claramente como Kluge percebido e descrito as diferenças entre cinema e televisão (segundo ele, no cinema dispõe-se do lado escuro do tempo, a imagem da TV é sempre brilhante, o cinema é um local público, a televisão penetra na vida privada; na singularidade do cinema é produzida a permanência, a televisão vive da dispersão; que o cinema é símile da ópera, teatro, livros enquanto a televisão é o clássico programa de massas), porém considera que nela algum conteúdo emancipatório deve ser possível, contrariando a prática da televisão como loja de departamentos expandida, alguma voz humana autêntica pode se impor e ser ouvida nas salas privadas para as quais tanto estendem-se as imagens de mercadorias. Os formatos específicos que Kluge tem desenvolvido, no intervalo laboral de 20 anos de televisão, refletem as características específicas do público e da intimidade que caracterizam este meio de comunicação. A maioria de seus programas consiste em encontros de dois participantes. Em um deles, Sócrates é citado e é dito que um *Daímon* está presente, garantido que a verdade venha à

luz, embora ele possa até mesmo mentir, especialmente quando isso se der acompanhado pelo mesmo comportamento de ambos os interlocutores. As variedades dos assuntos e de parceiros de conversação (artistas, cientistas, filósofos, políticos, amigos e estranhos) nunca atende apenas à curiosidade banal acerca de assuntos tidos com circunstancialmente atuais ou interessantes, ou a relações exóticas, são sempre submetidos à maneira perspicaz com que Kluge conduz e intercala tais conversações – atendendo rigorosamente a duração de um contexto completo, onde a singularidade da situação de entrevista permanece preservada - isso com a intenção de que o “demônio da verdade”, que inicialmente habitava apenas na mente dos dois interlocutores, espanda-se para a instância da platéia, agindo tanto nos espectadores que acompanham as gravações ao vivo quanto nos que acompanham o programa sentados diante das TVs, como um impactante estímulo externo para a reflexão. Um *Talk Show* com 10 participantes é algo totalmente diferente. Outras formas exemplares de programas por ele desenvolvidas são a “Revista de Música” e a “Revista da Cidade”, privilegiando o uso do movimento em detrimento das palavras – experimentar, poderia ser essa a via para que a televisão se constituísse em algo independente (não um rádio com imagens reiterativas ao discurso retórico). O caminho iniciado por Kluge no ano de 1988 com a série televisiva “revistas em minuto”, por sua formatação resumida, hoje se encontra na internet, capturado anárquica e livremente por usuários e autores de todo o mundo que o listam, sem limites.

Foram 14 filmes longa-metragem, publicações sobre teoria do cinema, diversos filmes de curta metragem, quatro grandes coleções de narrativas breves e os três grandes volumes de trabalhos com Oskar Negt, cerca de 1500 horas em estúdio e um trabalho de TV incrivelmente produtivo (para alguém que está com um “19” escrito pelo número de anos de atividade televisiva exercida). Kluge, em seguida, irrompeu este novo século com uma seqüência de três grandes livros de ficção (“*Chronik der Gefühle*“, “Crônicas das Emoções”, 2000; “*Die Lücke, die der Teufel läßt*“, “Lacunas que o Diabo Deixa”, 2003; “*Tür an Tür mit einem anderen Leben*“, “Porta para Outra Vida”, 2006), além de seu trabalho de retorno à poesia (“*Geschichten vom Kino*“, “Contos Cinematográficos”, 2007). Submetendo histórias em livros e filmes inteligentes, como animais às jaulas. Neles, o Tempo ou a história recente são atualizados, experimentados; o documentário e a ficção como presentes de intensificação nos quais a experiência social torna-se, para todos, a vivência predileta.

Hans Magnus Enzenberger, certa vez, descreveu Kluge como “o menos conhecido dos escritores famosos”. Caso Kluge tivesse escrito somente estórias curtas e realizado nenhum filme, nenhuma teoria e nenhuma produção televisiva, talvez tivesse maior reputação como escritor. Da mesma forma, sua importância no mundo científico seria outra, caso tivesse adotado Adorno como Mestre, lidado apenas com sua teoria e se dedicado à docência, teria obtido maior reconhecimento. A capacidade de Kluge para expressar-se por diferentes formatos ou meios de comunicação resultou, na Alemanha, em certa reserva pública acerca dele, formou-se uma suspeita. As diversas premiações laudatórias com as quais foi agraciado, seja como diretor de cinema, seja como escritor, por seus conterrâneos foram interpretadas como não causadas, mas obtidas apesar das transgressões do Espírito. Transgressões essas que Kluge, programaticamente, operou ao longo de sua vida. As falas públicas de Kluge evitam mostrar-se como dotadas de bases teóricas e rechaçam a existência ou a posse de qualquer talento especial, acentuando o pertencimento às experiências históricas – das e nas quais as formas de orientação são criativamente ordenadas em cada cérebro humano: “Providenciarei uma visão geral para entender o contexto maior, necessito de termos que resumam algumas generalizações, mas para entender o particular, tenho que ter empatia comigo e a ele compreender, isto é, realizar associações intrínsecas”, declarou. A energia emocional que acompanha cada ser humano em sua vida pode ser ordenada de formas diferentes, no sentido do pensamento ou do sentimento de narrativa. Pode-se inferir teorias a partir de seqüências de um conceito e pode-se dissolvê-las em muitas histórias; como garantiu Balzac, ele precisou de apenas 5.000 personagens para representar toda a vida social de seu tempo.

Para entender Kluge, é crucial atentar para o contexto geral de seu trabalho, não como para um incômodo, mas a sério, desprezando a aleatoriedade do talento individual. Podemos tomar por referências formativas os ideários de Kant a Adorno e Habermas, substrato com e sobre o qual todo o trabalho de Kluge dialoga nos seguintes termos: Kant está convencido de serem as necessidades públicas o objeto do pensamento independente; Marx caracteriza o estado natural das sociedades capitalistas como “falsa consciência” ou “aparência objetiva”; de Adorno, o *leitmotiv* prevalente é o de “contexto da ilusão”; de Habermas fica a fala de uma “refeudalização do público” na sociedade industrial. Longe das espartezas e diligências, ciente da existência das necessidades obliteradas pelas monstruosidades individuais e estruturais, é essa sua orientação, e sua prática a de contatar os espaços e os conteúdos

emancipatórios. Sabedor de que se pode, de que se é capaz de, fazer uma carreira e se contentar com a atuação em redutos estanques dispondo de um razoavelmente íntegro público leitor, bem-educado, porém ao preço de que nada mude, de que nenhuma rendição advenha; mesmo na televisão, criando interstícios contra o fluxo, contra a ameaça empresarial, contra a privatização do público, contra o avanço da “consciência industrializada”, sabedor, nisso tudo sabedor. Kluge está entre aqueles que não aceitam que a invenção do cinema torne-se somente uma utilitária diversão na qual possa a resignação esquecer-se de si; aplaude que a exploração do cinema obsedante realize-se dos 14 aos 25 anos e termine miseravelmente, com a realização de uns quantos filmes de sucesso fincados nos bairros residenciais das grandes empresas da cultura cinematográfica. O público que pretende, ao qual propõe uma relação de confiança, é outro, os que não são jogados diante dos filmes mas que a eles afluam por terem algo a ver com suas próprias vidas das quais não querem se esquecer. Por isso, a contrapelo, junto a outros cineastas desde 1962, Kluge tem se lançado a viabilizar seu projeto de cinema-TV, coerente com as proposições da Escola de Cinema de *Ulm*, buscando o apóio do público e lutando por sua institucionalização. Os filmes realizados foram impressões coletivas, mobilizando meios artísticos (o tipicamente impróprio para a televisão), intervindo na política e, como tal, são sementes de um público de cinema real, bem diferente do gerado pelo barulho da máquina de entretenimento. Aquilo que não se logra executar no cinema e na televisão, em seus limites de mídias de massa, pressionadas e guiadas pelo comércio, tem seus espaços de possibilidade ampliados nos campos menores, porém mais estáveis, da literatura e da teoria. Não é, portanto, algo radicalmente diferente as diversidades das quais Kluge se ocupa, são ações complementares. O *médium fundamentale* permanece, como a Teoria Crítica no legado da Filosofia Clássica entendeu, a experiência histórico-social viva!

Tradução de Rui Donato