

„Todas as coisas são pessoas enfeitiçadas“–

anotações sobre *Notícias da Antiguidade Ideológica* de Alexander Kluge

por Christian Schulte

tradução por Isabel Hölzl

„Às relações empedradas devemos tocar suas próprias melodias, para as fazer dançar.“¹

No dia 12 de outubro de 1927 Serguei Eisenstein anotava: „A decisão de filmar o >Capital< segundo o cenário de K. Marx está tomada – esta é a única escapatória formal.“² Tão clara a intenção, tão enigmático o complemento. As anotações de Eisenstein quase não elucidam sobre como teria sido a realização deste projeto colossal. O que temos são apontamentos. Um dia depois ele escreve: “Aqui nos deparamos com perspectivas cinematográficas totalmente novas e uma luz nascente das possibilidades, que se concluirão no meu novo trabalho – no ‚CAPITAL‘ segundo o libreto de Karl Marx. Em um Filmtraktat (um tratado cinematográfico).“³ Eisenstein, que havia terminado as gravações de *Oktober* (Outubro) menciona também “o princípio da des-anedotização”, que para o filme terminado já havia sido “fundamental”, mas “em sua essência já [era] do ‘dia de amanhã’, então a pré-condição da nossa próxima coisa: do ‚C(apital)‘.“⁴ O romance *Ulysses* de James Joyce serviu como padrão formal, principalmente porque forneceu um modelo de como contar a história mundial reduzida à medida de um dia. „Na ação exterior ele iria acompanhar um único dia na vida de duas pessoas, da hora do almoço até à noite, comparável à descrição do dia de Leopold Bloom em *Ulysses*⁵ (...), enquanto isso, cadeias de associação e subtextos evocam a história humana desde Troia.“⁶ O romance de Joyce parece ter sido fonte de inspiração, principalmente o capítulo de perguntas e respostas, para sua disposição de radicalizar a

¹ MEW, Vl. 1, p. 381.

² Serguei Eisenstein, „Notate zur Verfilmung des Marxschen ‚Kapital‘“, em: *Schriften 3*, Hans Joachim Schlegel (Ed.), München: Hanser 1975, p. 289.

³ Ibid., p. 290.

⁴ Ibid., p. 291.

⁵ Ibid., p. 293.

⁶ Alexander Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, p. 12.

própria linguagem formal – medida em seus filmes até então realizados – e se despedir da narração linear. „Em *Ulysses* de Joyce (...) tem um capítulo maravilhoso, escrito de maneira escolástica – catequética. Fazem-se perguntas e dá-se respostas. Perguntas sobre o tema, como acender uma lâmpada de petróleo. Porém as respostas do campo da metafísica (Ler este capítulo. Pode ser metodologicamente útil.)”⁷ Ao lado da anotação ele reforça no dia 8 de abril de 1928 a ideia de dedicar o filme *Capital* oficialmente à 2ª Internacional: “O lado formal é dedicado a Joyce.”⁸

Para este projeto nunca realizado, outro diretor ergue „81 anos mais tarde“, como diz no texto de capa de *Notícias da Antiguidade Ideológica*, “um monumento”. O diretor é Alexander Kluge, um dos protagonistas do cinema autoral alemão e ao lado de Jürgen Habermas e Oskar Negt um dos mais famosos representantes da Teoria Crítica. Principalmente os trabalhos com Oskar Negt (livros e conversas televisivas) estão na tradição de um neomarxismo não-dogmático, representado por nomes como Korsch, Brecht, Benjamin, Adorno e Horkheimer, autores, cujos trabalhos são citados detalhadamente em *Notícias*. O que a ortodoxia marxista ignorava quase totalmente, é a questão do fator subjetivo, centro do questionamento de Negt e Kluge: a economia política da força de trabalho. Em torno da pergunta, em que estados de agregação o “trabalho vivo” sob as condições das formas de produção capitalista sobrevive, como re-transformar em trabalho vivo o trabalho morto, gasto em produtos mercantis, em torno desta pergunta não só giram as conversas com Oskar Negt, ela é o centro gravitacional do opus de 570 minutos distribuído em 3 DVDs. Chamar as *Notícias* de obra seria no entanto enganoso. O termo de *arranjo experimental*, pelo qual se pode caracterizar tanto cada sequência do experimento por si – sem estar sujeita a uma dramaturgia estrita - assim como o ciclo inteiro, me parece mais acertado. Assim como nos filmes de cinema de Kluge, não existe um fio condutor que norteie a recepção. Pode e deve-se seguir os próprios interesses podendo a qualquer momento mudar para a área *ROM*, onde o diretor depositou aparte de uns “extras” a sua “história para quem se interessa por Marx”.

Quem no entanto esperava um novo longa de Alexander Kluge vai ficar desapontado no primeiro momento. Vemos *talking heads*, que já conhecemos – a não ser o escritor Dietmar Dath – do *Kulturmagazin* (programa de cultura) de Kluge: a biografista de Eisenstein Oksana

⁷ Eisenstein, *Ibid.*, p. 293.

⁸ *Ibid.*, p. 307.

Bulgakowa, as atrizes Hannelore Hoger e Sophie Rois, os escritores Hans Magnus Enzensberger e Durs Grünbein, os cientistas culturais Joseph Vogl e Rainer Stollmann, o neodadaísta Helge Schneider e outros mais, que também têm aparecido durante as últimas duas décadas na *janelas televisivas* de Kluge, em *News & Stories (Notícias & Histórias)*, *Primetime/Spätausgabe (Horário Nobre/sessão da noite)* ou *10 vor 11 (10 para as 11)*, aqueles formatos divergentes em duração e intensidade, que se desenvolveram de um cavalo troiano a um segmento imprescindível da televisão atual. Eles formam um arquivo vivo, um texto audiovisual permanentemente se atualizando, que se transforma novamente com cada pessoa, que se senta diante sua câmera. Kluge fornece a cada peça de seu trabalho aquela robustez, que permite refazê-la várias vezes em outras constelações; ele concebe cenas, materiais de imagem, escrita e som meramente como material bruto, que não pode ser soldado a favor de um sintético efeito geral, mas deve ter a capacidade de formar relações flexíveis. É nesta ideia de uma autonomia relativa de parâmetros de percepção que se baseia a montagem associativa de Kluge desde o princípio. O que vale para os procedimentos cinematográficos e literários, vale igualmente para a potencial combinatória de programas específicos sob aspectos temáticos. E trata-se na maior parte de *Notícias* de Kluge de uma compilação de antigos e novos programas de seus *Magazine*, que – cada um de seu modo – se ocupa do questionamento do fetiche da mercadoria, da força de trabalho do ser humano, da alienação e da apropriação viva de história.⁹

No amplo contexto de *Notícias* os antigos programas se tornam sequências, entre as quais por sua parte localizamos interlúdios de diferentes durações. Também aqui Kluge reanima pedaços, que lembram a *antiguidade* de seus próprios filmes e trabalhos televisivos do final dos anos 80 e 90, com os mesmos direitos lado a lado com os programas de entrevistas e ensaios-montagem experimentais: fotografias animadas pelo computador, citações de filmes e gráficos de escrita, com cujo design, às vezes parecendo ingênuo, os textos de referência são escritos na tela. Também o acelerador, ou melhor a „Zeittotale“ (totalidade do tempo), como o nomeia Kluge em sua teoria de cinema, volta quando se vê por exemplo trabalhos de montagem em uma fábrica de carros ou imagens de instalações industriais e por cima formações de nuvens a passar. Repetidos ou retomados são também recortes de um filme

⁹ Nas janelas de programa do DCTP já havia nos anos 90 compilações temáticas de várias emissões. Chamavam-se: „100 Minuten Vielfalt“ (100 minutos diversidade) ou „Schlingensief-Nacht“ (Noite-Schlingensief), „Nacht der Tiere“ (Noite dos animais)etc.

do antigo companheiro, o documentarista Günther Hörmann, que sob o título „O-Ton eines Arbeitskampfes (1965)“ (Vozes originais de uma luta trabalhista) informam sobre as preparações e o fracasso final de uma greve. Ao lado estão sequências especialmente produzidas para *Notícias*, por exemplo a sequência no cemitério de Londres junto ao túmulo de Karl Marx, filmado pela filha de Kluge, Sophie Kluge. Encontramos ela nos interlúdios ou com seu pai ou com um colega ator lendo textos de Marx, como contraente de diálogos em diversos papéis, por exemplo de comissária de polícia Diana Leibowitz em 1939 e nestes papéis em evidente colagem montada dentro de fotografias históricas. Em um diálogo sussurrado entre ela e o diretor sobre acumulação originária ouvimos dizer: “Uma metáfora poética é a mais alta forma de conhecimento.” Frases como estas têm uma função auto-reflexiva no universo de Kluge. Kluge não se interessa tanto pelo processo de conhecimento no meio da formulação do termo ou por uma argumentação estrita, mas muito mais pela aproximação ao objeto específico, pelo circundar uma pergunta, pela mediação associativa dos horizontes de sentido, que não teme a construção de metáforas, pela produção de diferenças e proporções – todas elas providências provisórias de uma ação probatória que visa a ampliação do imaginável na sociedade, do imaginário social.

O ponto abárico

As linhas de separação e locais de fração, onde estas diferenças se revelam, são ao mesmo tempo também lugares de adesão para a fantasia dos espectadores, aos quais, como sabemos, Kluge se refere como coautores. Aqui a função, que contém uma metáfora, volta ao jogo: afrouxar relações insuportáveis para poder adapta-las. Partindo da convenção de que relações históricas só podem ser trabalhadas, quando traduzidas para a massa do poder imaginativo individual, Negt e Kluge se acoplam em um diálogo sobre a velocidade da desvalorização na assim chama sociedade de risco à - ao progresso crítica - reinterpretação do conceito marxista de revolução, que Walter Benjamin em suas teses *Sobre o Conceito de História* examinou. A revolução aqui não mais é a locomotiva da História, mas a puxada do freio de emergência pelo viajante do trem da história.¹⁰ A imagem do freio de emergência se transformou em símbolo da intervenção ativa, que debilita a continuidade brutal do

¹⁰ ver Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (Ed.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, Vl. I,3, p. 1232.

processo histórico, para fazer uma cesura, ou como Negt/Kluge disseram em outra ocasião, um ponto abárico. O ponto abárico não é um assentamento, muito mais um não-assentamento: “na costura das gravitações, no *ponto abárico*, que é sempre somente pensado, as forças de gravitação não atuam, mas sim ‘liberdade’.”¹¹ O ponto abárico marca a rescisão de históricas cadeias casuais e obrigações à repetição, um momento de suspensão no qual subjetividade humana se reorganiza e pode questionar o próprio passado. Revolução neste sentido seria segundo Negt: “o reprocessamento dos permanentes problemas da história.” Os textos multimídiais de montagem de Kluge configuram um modelo estético-reflexivo deste reprocessamento, sua tão flexível como ampla combinatória, que cuida de não eliminar nada “que tenha substância material”, oferece ao espectador e leitor por um lado infinitas possibilidades de reconhecimento de experiências próprias, por outro lado igualmente tantas opções, de ultrapassar imagetivamente as experiências adquiridas nas relações de proximidade e de as entender num maior contexto histórico. Trazer para perto coisas afastadas pelo tempo e ligar as próprias relações de proximidade às dimensões da lonjura – é nesta encenação de relações flexíveis do perto e longe que se encontra uma função central da montagem. Montagem é nesse sentido um procedimento de abrir, ela visa a produção de contexto. A conversa com outro companheiro eficiente de entrevista, o cientista cultural Joseph Vogl, gira em volta da pergunta: “O que é um revolucionário?” Embora a atenção dos dois neste diálogo seja Mirabeau e a Revolução Francesa, parece que Vogl traceja a prática da montagem do seu contraente: Um revolucionário “é um artista de montagem, porque ele consegue dissolver os diferentes tempos, costurá-los uns aos outros. Ele monta História. Ele é um vaso para estados temporais. Ele coleta potenciais de ação.” Revolucionário neste sentido seria a interface das imagens, desde que esta permaneça visível, seria uma lacuna e junto a suas bordas se poderiam cristalizar caprichosos, subjetivos potenciais. Mas potenciais de ação são também não exploradas possibilidades da história. Montagem também evoca um sentido, uma atenção pelo vivo no produzido. Isso corresponde mais ou menos à definição de Oskar Negt do socialismo como uma “reanimação do morto”. Trata-se da re-apropriação do trabalho dos ancestrais, da produção cultural. Kluge, familiarizado com o conceito de apocatástase de

¹¹ Oskar Negt/Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1981, p. 790.

Walter Benjamin, fala aqui da “ressureição dos mortos” – uma especulação teológica, que Negt não consegue admitir.

O humano nas coisas

O fato de que podemos apreender os objetos, que nos rodeiam no dia-a-dia, só quando os entendemos como resultado de trabalho humano, nos demonstra a – por ventura mais surpreendente – contribuição de Tom Tykwer. Sob o título “O homem na coisa” Tykwer analisa minuciosamente um recorte da realidade detido por um fotograma. As coisas mais discretas de nosso uso cotidiano como roupa, um interfone, fechaduras ou chiclete, assim como acessórios funcionais de nosso mundo como uma placa de número de rua, uma grade de ferro, um paralelepípedo, válvulas de aço ou uma *streetart* (arte de rua) como grafite – cada objeto é aproximado com o zoom e questionado sobre sua historicidade. De tal forma a seu opor as coisas não mais parecem naturais. Refletido dentro da perspectiva de seu vir-a-ser, elas se transformam em história talhada. Elas aparecem como resultados dos processos de trabalho que dando forma nelas afluíram. A voz em *voice over* de Tykwer liquidifica de certa forma a inerte capacidade de configuração das coisas conscientizando-as como expressão das forças produtivas da sociedade. A coisa perde seu caráter de fetiche quando se torna visível a força de trabalho armazenada dentro dele.

“As coisas feitas mercadoria não são materialmente concretas, mas sim cristalizadas propriedades humanas, seres humanos transformados”, segundo Kluge em diálogo com Peter Sloterdijk. Assim ele fornece a Sloterdijk a deixa para a afirmação cautelosa, de que o Capital precisa ser lido juntamente com as *Metamorfoses* de Ovídio. Como se esta constelação fosse pouco católica, Kluge prova projetar a imagem do poeta romano dentro da imagem dos clássicos do materialismo dialético Marx, Engels e Lenin. Pouco depois Kluge simula esta constelação com um poeta contemporâneo e então podemos ver Ossip Mandelstam assumindo o papel de Ovídio. As correspondências são óbvias: Não só o poeta russo escreveu também umas *Tristias*, ele foi como outrora Ovídio por Augusto exilado por um outro soberano, Stalin. A conversa com Sloterdijk é rica em provar tentativas, correspondências e analogias: entre *Ulysses* e o *Capital*, entre Molière e Balzac e entre Marx e teorias de contos de fada. As conversas de Kluge estão cunhadas pela mesma combinatória que seus procedimentos de montagem, de variar e relacionar de uma forma nova as coisas mais díspares. Duas pessoas estão em diálogo, cujo decurso associativo é

determinado pela possibilidade de uma afetação recíproca. Os objetos tratados são arrancados de seu campo familiar de sentido, a mercadoria ganha caráter de amuleto, o capitalista é apresentado como um “homem erotizado do pé à cabeça a quem o demônio se dirige com as palavras: ganância é bom.” E à pergunta sobre a mercadoria-fetice Sloterdijk responde citando cultos africanos, durante os quais estatuas são perfuradas com pregos representando maldições e desejos. A produção de mercadoria e o encanto místico viram de repente os dois lados da mesma moeda. Nos dois casos trata-se da transmissão de propriedades subjetivas, de uma força dentro das coisas. Kluge cita Marx: “A paisagem da indústria é como um livro aberto da psicologia humana!” E Sloterdijk enfatiza a força apotrópica da alquimia, de poder transformar a maldição em um contraveneno. Dentro – fora, psicologia – sociedade, estas, dialeticamente compreendidas, subjetivas-objetivas relações e então também processos históricos e conexões de efeito são negadas pela imagem da mercadoria-fetice tanto quanto o famoso anão teológico na imagem do autômato de xadrez chamado de ‘materialismo histórico’. Enquanto o último defende, como fetice na primeira tese de Benjamin *Sobre o Conceito de História*, a ideia de um decurso histórico teleológico¹², a imagem da mercadoria insiste em sua naturalidade a-histórica. “O dinheiro requisita a matéria ao provador e lhe imprensava seu figurino.” Enquanto Sloterdijk coloca a constituição da mercadoria-fetice na imagem do disfarce, da mascarada, para Kluge e seus diversos interlocutores a prática crítica na verdade não consiste só em desmascarar, na demonstração desmanteladora de um núcleo racional da produção mercantil. A prática crítica estuda as formas de manifestação referentes não só à mercadoria-fetice, mas a todas as formas de criação de fetice e de imagens fetichistas. Assim como se perde na mercadoria-fetice “a memória da mercadoria” assim, como já Brecht sabia, a imagem de uma coisa não revela sua história e suas relações reais. Para entender a imagem como “momento cristalizado”¹³, no qual diversos tempos confluem, ela deve se distanciar dela mesma. Não muito por uma contextualização que faça sentido, mas por uma adição tipo montagem do diverso no sentido de um encaixe flexível e paratático.

“Deveria-se lidar serialmente com imagens e colocar suas variações do lado”, diz Kluge em conversa com Negt. A nível micro de *Notícias* o diretor caracteriza aqui seus próprios

¹² Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, em: *Gesammelte Schriften*, Ibid., Vl. I,2, p. 693.

¹³ „A imagem como momento cristalizado“, como diz em uma placa.

procedimentos de ramificar seu material em intermináveis perspectivas. A um nível superior da história do cinema seu raciocínio de que muitos diretores poderiam ter continuado o projeto de Eisenstein, pode ser entendido como proposta de futuramente reconhecer ao lado do Capital de Marx e das anotações de Eisenstein o *Notícias* de Kluge como ponto de partida para um questionamento e a criação de mais variantes.

Os objetos e então as experiências humanas, de devolver ao trabalho humano sua história, de entender conexões de tradição como formas de trabalho coletivo distribuídas no tempo e de treinar as propriedades do sujeito homem, a força da imaginação, são metas apontadas pelas intervenções críticas de imagem, os formatos de conversa e montagem de Alexander Kluge. Estes configuram o modelo de uma esfera pública em comunicação, que – pelo menos a nível especulativo do *como-se* encenado – sabe evocar horizontes de experiências passadas e os enreda na ficção do diálogo.

Montagem como *livre associação*.