

PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS DE ALEXANDER KLUGE EM *NOTÍCIAS DA ANTIGUIDADE IDEOLÓGICA* E SEUS PARALELOS COM A TRADIÇÃO DA TEORIA CRÍTICA

[ALEXANDER KLUGE'S COMPOSITIONAL PROCEDURES IN *NEWS FROM IDEOLOGICAL ANTIQUITY* AND ITS PARALLELS WITH THE TRADITION OF CRITICAL THEORY]

Carlos Alberto Salim Leal¹

ORCID: 0000-0002-6327-5963

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Resumo: A obra audiovisual de Alexander Kluge *Notícias da Antiguidade Ideológica - Marx, Eisenstein, "O Capital"* (*Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx, Eisenstein, "Das Kapital"*) foi lançado em 2008.. Tomando como ponto de partida, a ambição de Eisenstein de filmar *O Capital*, de Karl Marx, e a possível utilização do modelo do *Ulysses*, de James Joyce, para esta empreitada. No presente trabalho buscaremos apontar algumas de suas singularidades composicionais e suas implicações para a prática audiovisual contemporânea, relacionando ao legado da teoria crítica.

Palavras-chave: Alexander Kluge; Teoria Crítica; Marx; Eisenstein; O Capital.

Abstract: Alexander Kluge's audiovisual work *News from ideological antiquity - Marx, Eisenstein, "The Capital"* (*Nachrichten aus der ideologischen Antike - Marx, Eisenstein, "Das Kapital"*) was launched in 2008.. Taking as a starting point, Eisenstein's ambition to film Karl Marx's *Capital*, and the possible use of James Joyce's *Ulysses* model for this endeavor. In the present work we will try to point out some of its compositional singularities and their implications for contemporary audiovisual practice, relating to the legacy of critical theory.

Keywords: Alexander Kluge; Critical Theory; Marx; Eisenstein; The Capital.

Alexander Kluge e o Legado da Teoria Crítica

O cineasta alemão Alexander Kluge (1932-) se destaca como um dos maiores expoentes do cinema europeu. Sua trajetória é marcada por uma intensa tentativa de redefinição e investigação dos limites do cinema, em constante diálogo com outras formas de expressão estética e intelectual. Desde 1962, Kluge se coloca como um dos principais formuladores do Novo Cinema Alemão: ao lado de outros 25 realizadores, como Edgar Reitz e Peter Schamoni, foi signatário e elaborador do famoso Manifesto de Oberhausen, escrito durante o festival de curtas-metragens realizado naquela cidade. O manifesto é considerado o marco fundador do movimento, que posteriormente contou com a aproximação de nomes como Werner Fassbinder e Wim Wenders. Não tendo se limitado à obra cinematográfica, Kluge desenvolveu substantivas produções em formato televisivo e fecundos escritos no campo teórico e literário. Especialmente importante nos parece seu vínculo com a problemática teórica que herdou da Teoria Crítica. Kluge foi aluno e interlocutor de T. W. Adorno (que o apresentou a Fritz Lang) e leitor da obra de Walter Benjamin e, em muitos de seus textos, ele se apresenta como um continuador desta tradição. Aqui, interessa especialmente discutir paralelos entre questões caras a essa tradição teórica e sua filmografia. A tentativa de constituir o filme enquanto uma “forma de pensamento”, que Kluge compartilha com diversos cineastas do Novo Cinema dos anos 1960, se solidifica a partir da noção de filme-ensaio, presente em sua obra posterior, e se apresenta como um primeiro ponto de contato decisivo com a reflexão desenvolvida pela Teoria Crítica. A busca por desenvolver um pensamento conceitual, capaz de manter vivas a sensibilidade e a singularidade de seus objetos, parece aproximar a empreitada estético-intelectual de Kluge dessa trajetória teórica. A ênfase da primeira geração da Teoria Crítica em uma análise intrínseca e específica de cada fenômeno social e cultural, buscando a partir daí fazer aparecer um campo de forças capaz de associar um conceito teórico a uma conjunção de fatores determinados parece exercer aqui papel fundamental. Assim, o tema da relação entre objeto, conceito e sistema, que irá atravessar a reflexão da Teoria Crítica, começa a se expressar. Por um lado, a rejeição a formas de sistematização que levam a uma supressão da especificidade sensível de cada fenômeno, por outro a rejeição ao empirismo que coloque o conceito em uma condição de mera constatação

passiva do existente. Será esta abordagem que irá inspirar a abordagem dos novos fenômenos colocados pela consolidação das metrópoles urbano-industriais, características do capitalismo monopolista. A cultura de massas, as novas formas estéticas propostas pelo modernismo, os diversos tipos sociais e dinâmicas sociológicas, os novos modelos de pensamento teóricos e ideológicos, serão objeto de uma análise criativa, capaz de iluminar fenômenos que até então desconheciam uma teorização substantiva. Tal impulso crítico parece exercer importante influência sobre os movimentos culturais e políticos dos anos 60, na medida em que explicita formas de dominação inerentes ao capitalismo do século XX, ao mesmo tempo em que busca apreender deste reconhecimento potencialidades emancipatórias inéditas. Para além da notória diferença de valoração acerca das rebeliões de 68 (da qual a polêmica entre Marcuse e Adorno é a expressão mais conhecida), nos parece plausível identificar uma tendência importante de recepção da Teoria Crítica nos anos 50 e início dos anos 60, sobretudo na Alemanha, com o retorno de Adorno e Horkheimer e a refundação do Instituto de Pesquisas Sociais.

Notícias da Antiguidade Ideológica e a Lógica Cultural Contemporânea

O filme de Alexander Kluge, *Notícias da Antiguidade Ideológica- Marx, Eisenstein, “O Capital”* (*Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx, Eisenstein, “Das Kapital”*), foi lançado em 2008. Contando com cerca de nove horas de duração mais extras, o projeto representa uma problematização da própria noção de filme. Tomando como ponto de partida a ambição de Eisenstein de filmar *O Capital*, de Karl Marx, e a possível utilização do modelo do *Ulysses*, de James Joyce, para esta empreitada, a produção se lança a um grande esforço de recuperação dessas referências, buscando contextualizá-las no mundo contemporâneo e abordando a partir daí uma enorme gama de questões associadas a essa problemática. Lançado em formato de DVD, dividido em três partes e acompanhado por um pequeno livro no qual Kluge apresenta cada uma das partes do filme, o projeto traz ainda adendos sob a forma de comentários ou pequenos excertos literários (*Histórias para interessados em Karl Marx*). De alguma maneira, as três partes parecem fazer menção à divisão do *Capital* em três livros, a partir de seu conhecido movimento do sensível particular no capítulo 1 do livro 1 (a mercadoria) até a universalidade concreta no livro 3 (o processo global de produção e reprodução do capital). Porém, a estrutura tripartite de Kluge não segue esta mesma divisão temática. A

primeira parte, intitulada “*Marx e Eisenstein na mesma casa*”, destina-se a uma escavação e uma reflexão acerca do projeto de Eisenstein de filmar *O Capital*. Temos então, como ponto de partida, um filme sobre a possibilidade de um outro filme, ou de dois outros filmes. É aqui que se torna decisivo o interesse de Eisenstein em filmar *Ulysses* de James Joyce (ou – uma segunda hipótese – a decisão de utilizá-lo como modelo para a filmagem de *O Capital*), expresso pela proximidade que os dois projetos ocupam nos diários de trabalho do cineasta soviético. A partir daí, o filme busca uma atualização deste problema, questionando-se sobre as possibilidades e meios expressivos que poderiam tornar tal empreitada viável e refletindo sobre os recursos estéticos envolvidos no processo. A segunda parte tem o título “*Todas as coisas são homens enfeitiçados*”. Aqui, o tema central será o fetichismo da mercadoria e sua contraparte, ou seja, a capacidade humana de projetar nas coisas as suas vontades, desejos e necessidades. Por fim, a terceira parte do filme, intitulada “*Paradoxos da sociedade de trocas*”, volta-se para possíveis implicações das questões levantadas nas partes anteriores para os dias atuais, refletindo fundamentalmente sob duas perspectivas: 1) as implicações dos processos de troca de coisas, identificados como forma predominante de sociabilidade, para a “vida mental” e para as emoções dos indivíduos na contemporaneidade e 2) a expressão desse processo na cultura contemporânea, fortemente marcada pelo predomínio das imagens digitais.

Notícias da Antiguidade ideológica é o primeiro filme “longa-metragem” (ainda que esta caracterização não seja exata para designar a produção, como iremos apontar logo em seguida) realizado por Kluge depois de um longo hiato que se estendeu desde a metade dos anos 1980: nesse momento, voltando seus esforços para a organização de sua produtora Development Company for Television Program (DCTP), destinada à sua então nascente produção televisiva, o diretor se aprofunda na incorporação dos recursos do vídeo na constituição de sua produção audiovisual, notoriamente marcada por um caráter conceitual e reflexivo. Esse movimento parece se ampliar em *Notícias da Antiguidade ideológica*, propondo um tipo de condicionamento da recepção muito diferente daquele que estamos acostumados a imaginar quando pensamos no tipo de experiência que o cinema propõe. A massiva produção, apropriação e alteração de imagens, sons e legendas que marca a obra parece demandar do público um tipo de concentração diferente. Num certo sentido, aproxima-se do tipo de recepção “especializada” que a obra de arte do alto modernismo exigia, ao demandar o conhecimento prévio de uma série de códigos e

referências, mas, por outro lado, pode proporcionar um tipo de percurso próprio pela torrencial quantidade de imagens. Poderia tratar-se, assim, de uma experiência que se aproxima mais da noção de fluxo contínuo ou do deixar-se levar com alguns momentos de parada, nos quais o espectador é convidado a buscar associações entre os trechos daquilo que vê e, também, entre esses trechos e outros componentes de seu repertório cultural e afetivo.

Isto porque, de maneira mais ou menos óbvia, é um tanto quanto estranho imaginarmos espectadores sentados por nove horas numa sala de cinema, em frente a uma tela grande, buscando apreender da absurda quantidade de “matéria bruta” imagética algum tipo de sentido unificado, constituído enquanto uma narrativa coesa e eventualmente organizável em torno de uma curva dramática, tal qual estamos condicionados, desde o período de consolidação do primeiro cinema, a conceber aquilo que deveria ser um filme. É evidente que o aspecto modernista do trabalho de Kluge já desenvolveu em obras anteriores um substantivo questionamento das ideias de diegese, narrativa, curva dramática etc., trazendo todo um conjunto de recursos como metáforas, alegorias, figurações, distanciamentos, metalinguagem e disjunções como alternativa a este repertório tradicional de construção do discurso fílmico. Porém, o problema aqui parece ser de natureza algo diferente: não se trata simplesmente de um questionamento da natureza do discurso fílmico em si e de seus vínculos com suas matérias expressivas, e sim de um problema ligado à própria ideia de filme. Assim, se podemos pensar toda uma relação de oposição ou complementaridade entre filmes narrativos e/ou naturalistas, por um lado; e filmes modernistas, autorais ou adjetivações afins, por outro, todo esse conjunto de classificações e oposições poderia ser pensado no interior de uma classificação razoavelmente consolidada, chamada cinema. Será todo esse conjunto que parece agora colocado em xeque: um esquema de produção e seu resultado, uma linguagem e uma mídia específicas para a sua produção e reprodução e, por fim, a sala de cinema enquanto local principal de recepção. Ao trazer, portanto, um novo formato prioritário de distribuição, uma dificuldade substantiva para que “o filme” seja assistido em sua totalidade, Kluge parece assim assumir como ponto de partida um autoquestionamento radical não só da forma fílmica, mas também do cinema enquanto instituição e enquanto arranjo de produção e consumo audiovisual.

Essa problematização, por sua vez, se articula intrinsecamente com uma série de questões e impasses que dizem respeito à produção e a reprodução da cultura como um todo e seu possível vínculo com a noção de experiência na contemporaneidade. Já se trata praticamente de um senso comum, no que diz respeito às análises contemporâneas de pretensão crítica acerca das dinâmicas culturais e suas correlatas formas de sociabilidade na atualidade, a identificação de uma tendência radical à abreviação e à imediaticidade. Ainda que não possamos nos ater em uma apreciação aprofundada das implicações deste fenômeno para uma teoria geral da experiência, gostaríamos de apontar alguns aspectos destas inflexões que impactam diretamente o significado da produção audiovisual na contemporaneidade. Temos, assim, a expectativa de que, ao final da nossa argumentação, essa problemática possa ser recuperada e nos ajudar a vislumbrar alguns desdobramentos mais amplos acerca das condições de experiência na contemporaneidade. Partimos da premissa de que o cenário que se inicia nos anos 1970, e que parece ganhar seus contornos definitivos nos anos 1990, se aprofundando radicalmente nos anos 2000 com a massificação da internet, é marcado pela dominância daquilo que Jameson denomina de pós-modernismo, entendido enquanto uma lógica cultural do capitalismo tardio, e que representou toda uma série de impasses para o projeto moderno. Em seus mais variados aspectos, desde a ideia de transformação qualitativa da realidade sócio-histórica até a ideia de cultura como um campo relativamente autônomo em relação às dinâmicas socioeconômicas, capaz de expressar uma instância de representação e/ou intervenção sobre essas dinâmicas (como no caso das vanguardas modernas), o atual cenário de hiperprodução semiótica tem como sua qualidade quase que indistinguível configurar-se como uma autoimagem do processo social global, ou de sua determinação econômica. Neste cenário, a própria teorização do cinema no interior da noção original da indústria cultural é confrontada. Se, novamente recorrendo a Jameson, agora *em O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*, a ideia de “alto modernismo” só pode ser pensada na formulação adorniana como espécie de contraparte de um processo de reificação e instrumentalização da cultura pela lógica do capital, no atual momento – em que esta segunda dimensão é aprofundada a tal ponto que sequer podemos identificar o momento específico da cultura (mesmo que no interior das dinâmicas da indústria cultural) enquanto algo separado das vivências cotidianas, dada a onipresença das formas simbólicas a cada instante do nosso dia-a-dia –, podemos estar diante de um cenário em

que se torne algo obsoleto pensar uma dimensão oposta a estas formas de cultura reificada.

É aqui, pois, que a própria ideia de cinema, enquanto um produto específico – que, por sinal, foi o carro chefe da indústria cultural até ser gradativamente substituído pela televisão, mas que também parecia abrir inúmeras possibilidades de questionamento destas determinantes da indústria cultural –, parece ameaçada. Se a indústria cultural tem por natureza a abreviação da experiência de fruição e a inserção cada vez mais intensa desta nas dinâmicas de consumo, trazendo consigo a marca da imediaticidade enquanto característica dominante, o cenário atual é marcado pela explosão dos meios e dispositivos de comunicação e produção de imagens e textos digitais, assim como de toda a lógica de rede, que obviamente tem na Internet a forma predominante de expressão mas se desenvolve desde a transnacionalização dos conglomerados de comunicação até a hipersegmentação e posterior integração de nichos de interesse organizados em torno de grupos de consumo cultural específicos. Surge, assim, toda uma série de tipos de produtos audiovisuais que podem ser consumidos de maneira instantânea, como as narrativas audiovisuais seriadas a serem vinculadas na TV ou em plataformas da internet, os vídeos produzidos e consumidos em redes sociais e sua última inflexão, as produções em streaming para transmissão ao vivo e vídeo-selfies, nas quais o indivíduo/produtor/consumidor é praticamente uma só pessoa. Assim, a velha experiência de “ir ao cinema”, ainda que não possa ser adjetivada como uma prática fadada à extinção, vê-se algo ameaçada enquanto costume característico da parcela majoritária dos consumidores de cultura, talvez restringida a um nicho específico de público. Isso vale mesmo quando falamos do tipo predominante de cinema, como o industrial comercial hollywoodiano, espécie de irmão tardio do cinema clássico narrativo, e todos os seus correlatos, como as formas de cinema de produção nacional vinculados a formatos televisivos de entretenimento. Contudo, mais importante do que isso, o cinema parece perder o status de forma privilegiada de condensação da experiência, ou de maneira correlata, de forma artística dominante em um período que se estende dos anos 1920 ao final dos anos 1960, para novamente fazer menção a uma caracterização de Fredric Jameson. No terceiro capítulo de *Pós-modernismo, lógica cultural do capitalismo tardio*, intitulado “*Vídeo, surrealismo sem inconsciente*”, a questão será colocada nos seguintes termos:

Claro que a prioridade emergente das mídias em nossos dias não é uma nova descoberta. Há pelo menos setenta anos os profetas mais clarividentes têm-nos alertado, regularmente, para o fato de que a forma de arte dominante no século XX não era de modo algum a literatura – nem mesmo a pintura ou o teatro ou a sinfonia – mas sim a nova arte, a única na história a ser inventada no período contemporâneo, que é o cinema. Isto é, a primeira forma de arte nitidamente mediática. O estranho a respeito desse prognóstico – cuja validade inatacável tornou-se, com tempo, um lugar comum – é que ele teve um efeito prático insignificante. De fato, a literatura, algumas vezes absorvendo as técnicas do cinema em sua própria substância, de forma inteligente e oportunista, continuou, durante todo o período moderno a ser o paradigma estético ideologicamente dominante e a manter aberto o espaço em que foi introduzida uma série de inovações relevantes.

O cinema, no entanto, em que pese a sua consonância profunda com a realidade do século XX, manteve uma relação apenas intermitente com o moderno nesse aspecto, e isso se deve sem dúvidas às suas duas vidas, ou identidades, distintas por que estava (como o Orlando de Virginia Woolf) destinado a passar sucessivamente: a primeira, o período do cinema mudo, em que uma certa fusão entre a audiência de massa e o formal ou modernista provou ser viável (com soluções e formas que não somos mais capazes de entender dada nossa peculiar amnésia histórica); e a segunda, o período sonoro, vindo então como a dominância das formas da cultura de massa (e comercial) com que o *medium* teve que se haver até poder reinventar, outra vez, mas de um modo novo, as formas do moderno, com os grandes *auteurs* dos anos 50 (Hitchcock, Bergman, Kurosawa, Fellini). (JAMESON, 2002, p. 92-93)

Assim, a pergunta subjacente à suntuosa metragem de *Notícias da Antiguidade Ideológica* e seu formato de distribuição parece ser: ainda existe cinema hoje, nos termos em que nos acostumamos a concebê-lo? E, de maneira correlata: para que, em que lugar e de que forma o cinema é possível, enquanto forma singular de experiência? A resposta, por sua vez, parece ser dupla ou híbrida. Por um lado, Kluge realiza uma colossal reunião da produção e material audiovisual, vinculada de diversas formas aos expoentes máximos da cultura moderna, como Marx, Eisenstein e Joyce, entre outros. Por outro lado, irá amalgamar todo um conjunto de recursos expressivos, formais e técnicos daquilo que vem sendo habitualmente denominado pela crítica de “pós-cinema”. Ou seja, temos aí um produto audiovisual subdividido em episódios e partes que podem, de maneira mais ou menos inteligível, serem assistidas separadamente. Temos a volumosa bricolagem de material de origens diversas, como imagens de arquivo, trechos de entrevista produzidas pelo próprio Kluge para outros meios e a utilização de recursos de composição característicos da forma vídeo, como a manipulação farta das imagens na pós-produção através de recursos de edição não-linear e da inserção de elementos gráficos. Todo esse conjunto de recursos não só aproxima Kluge dos recursos do pós-cinema como também explicita seu vínculo com o pré-cinema, a partir da conceituação de Mirian Hansen (2012).

Contudo, mais do que isso, *Notícias da Antiguidade Ideológica* nos posiciona de maneira singular no centro dos impasses do audiovisual contemporâneo, muitas vezes valendo-se para isso de matérias-primas consideradas antiquadas ou anacrônicas. O ponto, aqui, para retomar a argumentação jamesoniana, é perceber uma prevalência da forma vídeo enquanto dominante da lógica cultural pós-moderna e ao mesmo tempo notar que esta dominância é expressão do domínio da ideia de mídia sobre os conteúdos e significados efetivos do bem cultural. Entende-se aqui o conceito de mídia em sua dimensão simbiótica, ou seja, um dispositivo tecnológico que produz, reproduz e distribui a mensagem, um arranjo socioeconômico que produz este conteúdo e uma tipicidade formal e temática predominante, dados esses condicionantes. Assim, retomando a exposição de Jameson:

O que essa exposição nos diz, no entanto, é que por mais que a proclamação da prioridade do cinema em relação à literatura tenha sido útil para nos tirar da cultura impressa/e ou logocentrismo, ela ainda é uma formulação modernista, fechada em um conjunto de valores e categorias que, em pleno pós-modernismo, são claramente antiquados e “históricos”. [...] o argumento centrava-se, no entanto, na prioridade dessas formas, isto é, em sua capacidade de servir como índice supremo, privilegiado ou sintomático, do *Zeigeist*; de ser para usar uma linguagem mais contemporânea, a *dominante* cultural de uma nova conjuntura econômica e social; de ser – finalmente colocando agora a perspectiva filosoficamente mais adequada ao assunto – o mais rico dos veículos alegóricos e hermenêuticos de uma nova descrição do próprio sistema. O cinema e a literatura não mais cumprem essa função, ainda que eu não vá me deter nas evidências circunstanciais de sua crescente dependência de materiais, de formas e de tecnologia, e até da temática tomada a esse novo *medium*, ou arte, o que penso ser, hoje, o candidato mais provável à hegemonia. A identidade desse candidato não é certamente secreta: trata-se, é claro, do vídeo e de suas manifestações correlatas, a televisão comercial e o vídeo experimental ou vídeo arte. (JAMESON, 2002, p. 93)

Ao seguirmos esta linha argumentativa podemos pensar em diferentes regimes de periodização do fenômeno audiovisual, estabelecendo uma relação de sincronia com o momento sócio-histórico e, ao mesmo tempo, segundo uma diacronicidade própria à sua constituição enquanto meio expressivo. Nesta perspectiva, a dimensão diacrônica combina também uma série de permanências, resistências e continuidades que faz com que a dominante (para utilizar o termo de Jameson) de um dado estágio seja também constituída por elementos característicos de estágios ou modelos anteriores. Assim, podemos identificar os três momentos descritos por Jameson na constituição do cinema – a saber, o cinema mudo, o cinema clássico narrativo e o cinema autoral – não só como

sucessões de dominâncias, mas também como sobreposição e imbricação de tendências, complementaridades, oposições e alternâncias.

Pensar nestas questões nos remete à necessidade de um retorno ao momento em que Eisenstein concebeu seu projeto, visando à construção de uma aproximação temporal entre problemas verificados no final dos anos 1920 e os impasses que a expressão estética enfrenta na contemporaneidade. Assim, podemos imaginar que o interesse de Eisenstein por formas estéticas oriundas do chamado “alto modernismo,” a partir de 1929, logo após o lançamento de *Outubro*, seja o desdobramento de um processo de desnaturalização do audiovisual que está na origem de sua obra. Essa busca de superação do naturalismo da significação audiovisual corresponde a uma preocupação cabal de Eisenstein e se insere na tentativa de ir além do “mundo das aparências” ao qual o indivíduo se encontra submetido nas modernas sociedades industriais. Para esta superação, é necessário que a arte se constitua enquanto uma condensação e projeção expressiva e sensível da vida social, superando a noção de puro “reflexo” ou representação, tão comum tanto no cinema clássico narrativo como no cinema de pretensão “naturalista”. A complexidade que a tarefa de “filmear *O Capital*” impunha pressuporia uma nova construção de linguagem capaz de desdobrar o potencial expressivo das imagens associativas presentes em seus filmes dos anos 1920. Segundo Ismail Xavier:

Nas notas de filmagem de *O Capital* o cinema intelectual define-se de um modo distinto. Afirma-se como explicitação de uma modalidade de raciocínio, como tática de provocação a partir de atrações calculadas, mas não está aí implicada a liberação total frente aos vestígios narrativos. Nestas notas ele acha necessário partir de uma situação básica, tomada como pretexto para a discussão desenvolvida pelas imagens (aqui teríamos uma versão intelectual do projeto de montagem de atrações formulado em 1923). Ao lado disso, o modelo literário de James Joyce se mostra de fundamental importância para Eisenstein, que nele vê um estimulante exemplo de “exposição de um processo mental”. A partir de tal inspiração, ele quer caminhar em outra direção, procurando, a seu modo, “expor um processo mental”: o pensamento dialético em processo. (XAVIER, 2005, p. 135)

Sequências de Kluge

Tendo em vista a impossibilidade de destacar passagens das 3 partes do filme, iremos nos ater na primeira parte, “*Marx e Eisenstein na mesma casa*” buscando enfatizar momentos que apresentem conexões com o conjunto de problemas que apresentamos acima. O início da primeira parte de *Notícias da Antiguidade Ideológica* irá nos apresentar uma espécie de resgate dos temas centrais que gravitam em torno do projeto de Eisenstein

que buscamos apresentar no tópico anterior. O episódio 1 da primeira parte tem o título “*O Capital de Karl Marx segundo os cadernos de notas de Eisenstein 1927/1928*”. O filme se inicia com plano fechado das mãos da pianista Heather O`donnel sobre o teclado, no que parece ser um improviso (ao menos, não são apresentados créditos para a música no livreto que acompanha o DVD, tampouco nas legendas da cena). A musicista inicia uma série de frases que nos remetem à música erudita modernista, sem definição de centro tonal e com uma sonoridade extremamente tensa. Ela faz algumas pausas e insere, então, elementos cacofônicos em sua performance, arrastando as mãos sobre o teclado e depois descendo com o cotovelo sobre as teclas. Depois de mais uma pausa veremos o aparecimento de cartelas com intertítulos coloridos, que irão apresentar o título do episódio e contextualizá-lo. As cartelas lançam mão de letras dispostas de diversas maneiras sobre seu fundo e com diferentes cores e tipografias, o que pode nos levar a identificar aqui a uma referência ao construtivismo. Enquanto as cartelas são exibidas, a música de piano prossegue, sempre intensificando seu caráter tenso e dissonante. Além disso, aparece uma ilustração de um prédio de tijolo, de cor bege, no qual vemos duas janelas. Numa delas está Eisenstein nos olhando de frente e, na outra, Marx, aparentemente sentado em sua mesa de trabalho. Será então anunciada a questão central do episódio, pelos intertítulos que irão reproduzir trechos dos diários de Eisenstein de dezembro de 1927 até novembro de 1928, nos seguintes termos,

12. X .1927. A decisão está tomada, *O Capital*. Segundo o roteiro de Karl Marx irei filmar. Esta é a única possível saída formal.

11.8.1928. Ontem pensei muito sobre *O Capital*. No *Ulysses* de Joyce há sobre isso um maravilhoso capítulo escrito em maneira escolástica catequista/ coloca-se questões e dá-se respostas a isso. Questões sobre: como uma lâmpada de querosene é acesa/as respostas dadas são, contudo, de cunho metafísico. (KLUGE, 2008)

Depois desta cartela é apresentada uma imagem de Eisenstein enquadrado na cintura, olhando para a câmera e com alguns frames retirados do plano, o que faz com que ele pareça entrecortado. Além disso, a mesma imagem sofre um *zoom in*, provavelmente feito na pós-produção com recursos de edição, e assim o corpo do cineasta aparece, logo em seguida, na mesma posição, só que em um plano mais fechado, enquadrado na altura dos ombros, e em seguida vemos o retorno do primeiro enquadramento na altura da cintura. A frase de piano também acompanha este movimento, fazendo pausas e se repetindo a cada corte da imagem de Eisenstein. Aqui,

temos a utilização dos recursos de edição de vídeo, talvez para sugerir um efeito de que Eisenstein está sendo capturado pelo filme de Kluge e recortado, ao mesmo tempo em que nos olha parecendo querer nos comunicar algo. Em seguida, temos o retorno das cartelas com extratos dos diários de Eisenstein, desta vez com o seguinte texto:

[...] o tema dos teares/e do ataque às máquinas – os tecelões precisam perceber o seguinte CONFLITO: BONDINHO ELÉTRICO em Xangai e milhares de *coolies*, que assim ficaram sem sustento que sobre os TRILHOS se deitam e MORREM. 24.11.28, Um bom episódio em PARIS com a PERNA AMPUTADA sobre CARRINHO DE ROLIMÃ COMETE suicídio. Se jogando na água. (KLUGE, 2008)

O uso das cartelas com subtítulos também dialoga com este tipo de segmentação de significados, na medida em que enfatiza determinadas palavras ao inseri-las em um sentido diverso das outras (na vertical ou na diagonal) ou marcando-as com cores diferentes. A palavra “questões”, por exemplo, na cartela que descreve a associação com o capítulo do catecismo de *Ulysses*, aparece na vertical, assim como a palavra resposta na cartela seguinte. As palavras “questões” e “respostas”, ao mesmo tempo em que fazem menção à forma da catequese, presentes no segundo episódio de *Ulysses*, “Nestor”, e no décimo sétimo, “Itaca” (que, ao que tudo indica, é o que Eisenstein tem em mente, por se tratar de um dos episódios mais famosos do livro, que demarca o retorno de Leopold Bloom para casa enquanto conversa com Stephen Dedalus), são postas na vertical, em oposição ao conjunto das outras palavras que estão na horizontal. Já no segundo grupo de cartelas, vemos uma ênfase em determinadas palavras através da utilização de letras maiúsculas em algumas delas, ou no sentido da sua disposição nas cartelas como nas palavras “bondinho elétrico”, “trilhos” e “perna amputada”. Quando o segundo grupo de cartelas entra no quadro, observamos uma substituição da trilha sonora, que inicialmente era de piano, por um conjunto de instrumentos de cordas, percussivos e de sopro, que parecem ser de uma pequena orquestra. A música irá produzir uma sensação de aumento da tensão e da energia com o incremento progressivo das dissonâncias, das cacofonias e um aumento do volume da banda sonora.

Aparentemente, Kluge recortou determinados extratos do diário de Eisenstein, nos quais propunha associações que serviriam como motivos geradores do seu filme. Esse tipo de montagem de atração “violenta” (para usar um termo de Godard), na qual elementos de ordem radicalmente distintas são aproximados sem que se explicita qual o vínculo causal direto que os está associando, tende novamente a solicitar um exercício

associativo intenso do espectador/leitor. A morte por suicídio nos remete à sensação de desespero e fratura, enfatizada pela colocação na horizontal da palavra “amputada”, grafada em letra maiúscula.



Figura 1- Cartelas com trechos do diário Eisenstein

Também a sensação de queda para um nível mais profundo é associada a este fenecimento, quando a sentença “se jogando na água” é posta numa linha diagonal que cruza da esquerda superior do quadro para a parte direita inferior.

Depois deste trecho, temos a passagem para um segundo conjunto de associações. Vemos, então, planos de navios de guerra transitando, inicialmente para a esquerda do quadro e depois para a direita. Em seguida, o quadro é recortado (novamente através de um recurso de edição digital) e vemos planos de navios e simultaneamente a imagem que parece ser de uma câmera de vídeo (mas que também pode ser um binóculo miliar a enquadrar e mapear o movimento do navio) nos remetendo então às batalhas navais presentes em *Encouraçado Potenkim*, mas também a trechos do diário de Eisenstein nos quais refletia sobre utilizar a imagem de navios ingleses sendo afundados como recurso expressivo para o projeto de filmagem de *O Capital*.

Continuando com a temática dos navios, aparece então um outro navio de guerra, agora ocupando todo o quadro, navegando sobre violentas ondas, aparentemente lutando contra o risco de submergir. Este afundamento aparece então associado à concentração de energia disruptiva, o que novamente nos remete ao problema da quebra da cadeia causal entre os significantes. Retornam então as cartelas, com o seguinte texto.

07.04 [1928]. 00.45

[...] no de correr de todo filme uma SOPA

É COZIDA pela mulher para seu marido que retorna. (KLUGE, 2008)

Aqui aparece então uma foto *still*, antiga, em preto e branco, provavelmente dos anos 1920, na qual um homem tem um prato diante de si e lhe é servida uma sopa, enquanto uma mulher a seu lado o observa. Novamente as cartelas:

A associação da
terceira parte
(por exemplo)
provém da
pimenta,
com o qual condimenta:
pimenta,
caiena/
diabolicamente picante/ Dreyfus. (KLUGE, 2008)

O próximo quadro funciona como ilustração da última cartela, se referindo ao famoso “caso Dreyfus”, protagonizado pelo capitão do exército francês de origem judaica injustamente acusado e condenado por traição e depois anistiado e reabilitado em um famoso episódio da Terceira República francesa. Surgem grupos de soldados franceses do século XIX, um deles aparentemente amarrado em um chão de paralelepípedos. A legenda do desenho é simplesmente “Verrater [traidor] Dreyfus”. No próximo plano, temos novamente imagens de navios militares e mais uma vez o quadro é recortado, agora em dez subquadros, aparentemente, em uma referência ao uso da geometria nos métodos de montagem métrica descritos por Eisenstein em *A Forma do Filme*. No entanto, lança-se mão de uma subdivisão do quadro muito comum nos formatos de vídeo contemporâneos, como a videoarte e os videoclipes (principalmente dos anos 1980 e 1990). Temos então quatro quadros pequenos na parte de cima da tela, dois quadros maiores no meio da tela e mais quatro quadros pequenos na parte de baixo da tela (Figura 2 (a-b))

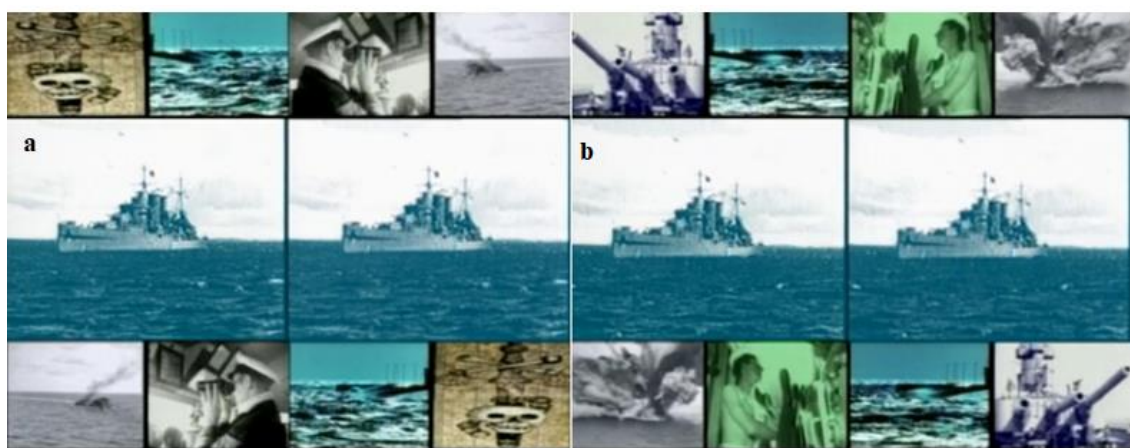


Figura 2 (a, b) -Imagens de Batalha Naval em Quadros Subdivididos

No interior dos primeiros três quadros da parte superior, teremos duas imagens que se alteram, com um corte em seu interior de maneira simultânea. Teremos as seguintes

imagens nos quadros dispostos da esquerda para direita: no quadro um, uma ilustração de uma caveira pirata (Fig. 2a), que se alterna com a imagem de canhões se levantando para disparar (Fig. 2b); no quadro dois, a imagem de um submarino de guerra em plano aberto imergindo em alto-mar (Fig. 2a), alternando-se com a imagem de um homem em outra embarcação, em sua parte exterior, olhando para o mar com um binóculo (Fig. 3a); no quadro três, um homem dentro do que parece ser uma cabine de navio (Fig. 2a), igualmente olhando de binóculo, alternando-se com a imagem de outro homem, comandando o navio ao girar uma grande roda de leme (Fig. 2b).

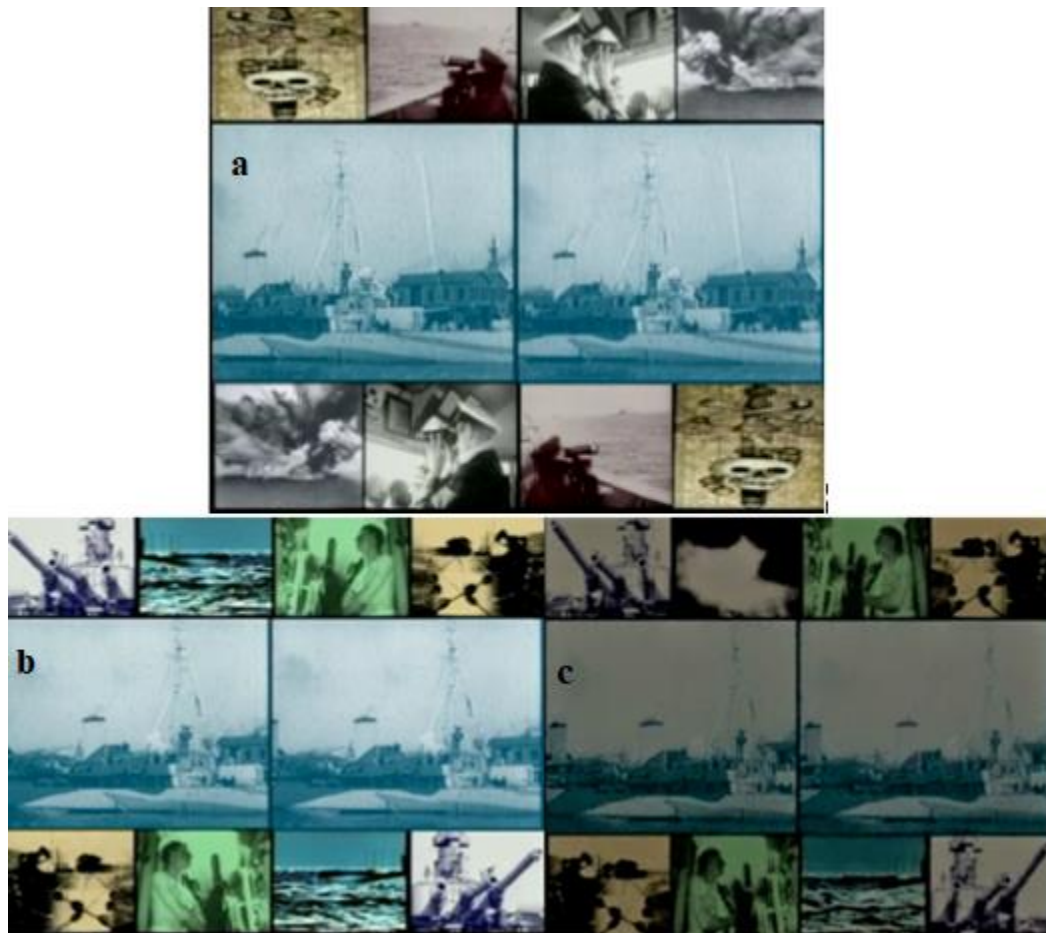


Figura 3 (a, b, c) – Alternância das Imagens de Batalha Naval em Quadros Subdivididos

Já no quadro quatro ocorre uma composição mais complicada a partir da combinação de fragmentos de três planos distintos: 1- a imagem de um submarino prestes a explodir, soltando fumaça (Fig. 2a), 2- a explosão deste submarino, (Fig. 2b) 3- um corte seco com a inserção de um frame de outro submarino em plano fechado, de onde provavelmente partiu o disparo que explodiu o primeiro (Fig. 3a); 4- o retorna da imagem

da explosão do submarino (Fig. 2b); 5- o retorno para momento imediatamente anterior aquele no qual o submarino irá explodir com ele já soltando fumaça (Fig. 2a); 6- novamente a explosão do submarino (Fig. 2b); e 7- finalmente um corte para a imagem do submarino de onde provavelmente partiu o tiro, em plano fechado, do qual anteriormente foi mostrado somente um frame entre as explosões (Fig. 3c).

Esta imagem se prolonga até vemos um homem levantando a cabeça, para a fora da água, de dentro da embarcação, quando o conjunto de todos os quadros já está se dissolvendo em fade para tela escura. Temos a impressão de que o homem tirou a cabeça para fora da água por uma ponte de comando do submarino, que ainda se encontra quase que totalmente submerso, provavelmente para visualizar se o disparo que efetuou foi bem-sucedido (Fig. 3b). Nos dois planos maiores localizados no meio da tela, temos as mesmas imagens, dobradas. Vemos um navio de guerra em plano aberto, aparentemente navegando em alto mar. (Fig. 2a, b) Na sequência, esta imagem do navio é substituída por um plano em movimento, aparentemente de uma câmera subjetiva, localizada dentro do navio enquanto este manobra, aproximando-se do ponto em que vai ancorar no porto. (Fig. 3 b, c) Já nos quadros menores, localizados na parte inferior da tela, temos a repetição dos quadros da parte superior, porém com uma ordem diferente. Da esquerda para direita, temos: quadro um, a explosão de um submarino sucedida pela imagem do homem tirando a cabeça para a parte externa do submarino (Fig. 2a,b,c), que está submerso (corresponde ao quadro quatro na parte superior da tela); quadro dois, um homem olhando de binóculo alternando-se com homem que comanda o navio girando a roda do leme (Fig. 2 a, b, c) (corresponde ao quadro três na parte superior da tela); quadro três, um submarino em alto mar (Fig. 2 b, c) alternando-se com a imagem de um homem em outra embarcação, em sua parte exterior, olhando para o mar com um binóculo (Fig. 2a) (corresponde ao quadro dois na parte superior da tela); quadro quatro, a imagem da caveira pirata (Fig. 2a), alternando-se com a imagem do canhão se levantando para atirar (Fig. 2b) (corresponde ao quadro um na parte superior da tela).

Ou seja, se fizermos uma correspondência entre os quadros presentes nas partes superiores e inferiores, teríamos uma espécie de “análise combinatória”, na qual o primeiro quadro da parte de cima se torna o último (quarto) na parte de baixo e vice-versa. Os quadros internos (dois e três) também são intercambiados. Sem nos atermos demasiadamente a uma análise minuciosa deste procedimento, que pela combinação de

procedimentos simbólicos e “geométrico-combinatórios” pode se estender indefinidamente, podemos argumentar que a imagem da bandeira pirata tem um caráter mais conotativo, talvez se remetendo ao quadro anterior, no qual Dreyfus era citado, fazendo menção a uma dimensão conspirativa e de infiltração de forças inimigas em tropas militares, além de expandir esta ideia para a presença de elementos de ordem não militares a permearem os conflitos bélicos (forças ocultas, jogos diplomáticos, interesses sociais e políticos não declarados etc.). Esta imagem, se alternando com a imagem do canhão se levantando, parece fazer menção ao momento em que a guerra se inicia, uma espécie de “ponto de partida” ou primeiro acontecimento. A permutação deste quadro será com aquele que traz as imagens de um navio explodindo e do homem colocando a cabeça para fora do submarino. Assim, temos um símbolo que remete a um conjunto de significados externos aos que estão sendo associados (a bandeira pirata) iniciando e fechando a sequência. Ao mesmo tempo, a explosão efetiva do navio e o homem olhando com a cabeça do lado de fora do submarino também têm o papel de encerrar e iniciar a cadeia de associação. Os quadros internos parecem operar a descrição da ação humana no ato bélico, o movimento de iniciar a disparada de um canhão, de conferir se o tiro foi bem-sucedido, de orientar a navegação do navio e assim por diante. Combinados todos esses quatro quadros, com dois planos cada se alternando em seu interior, temos então um retrato da movimentação dos homens para manejar a batalha naval com o momento específico em que este ato destrói uma estrutura física enorme (no caso, um navio) a partir da detonação de uma enorme quantidade de energia disparada por este gesto humano. Já os dois quadros do meio da tela (dois navios navegando e depois retornando ao porto) parecem ter inicialmente um sentido mais descritivo. Navios de guerra navegam em alto mar e depois são trazidos de volta para o porto. O fato de a imagem estar dobrada pode nos autorizar a especular que está sendo feito aqui um jogo de paralelismo. Ou seja, em um conflito armado existem dois lados, e dado o uso de uma grande concentração tecnológica nas grandes guerras simétricas do século XX, da qual a Primeira Guerra Mundial é o primeiro grande exemplo, cada lado tem que usar armamentos semelhantes, táticas e procedimentos idem.

Este jogo de associações é interessantemente expandido com a próxima cartela que se segue a esta tela subdividida:

No porto

navios afundados /
os
navios ingleses que afundam
[...]. (KLUGE, 2008)

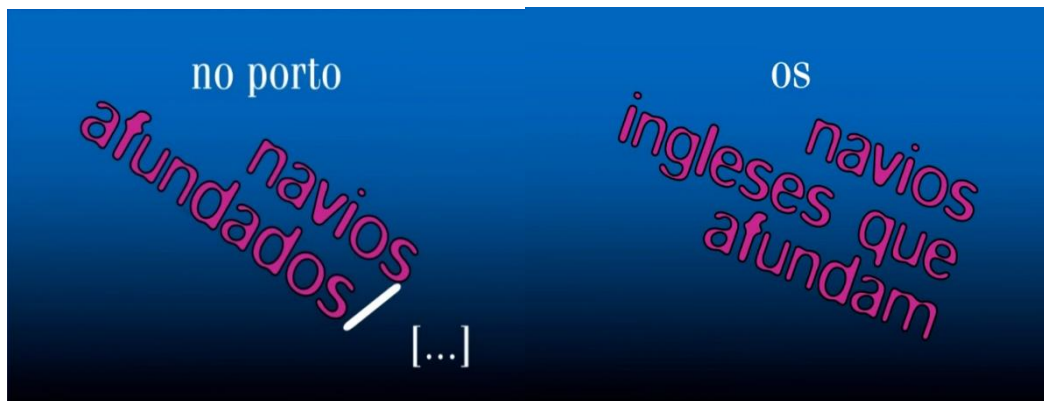


Figura 4 -Representação gráfica da ideia de afundamento

As palavras “navio” e “afundados” são colocadas na diagonal, indo da parte superior direita para a parte inferior esquerda da legenda, nos dando a impressão de que estão de fatos submergindo. Na imagem subsequente, vemos uma câmera subaquática, de alta resolução afundando, revelando um fundo do mar aprazível e adentrando em um navio naufragado. Evidentemente, estas imagens novamente nos remetem à contemporaneidade, ao poder das tecnologias audiovisuais e sua capacidade de revelar fenômenos invisíveis ao olho humano nu, nos proporcionando impressões sensíveis prazerosas. Estabelecem também uma ligação com as imagens anteriores, oriundas dos anos 1920. Parecem ligá-las aos dias atuais.

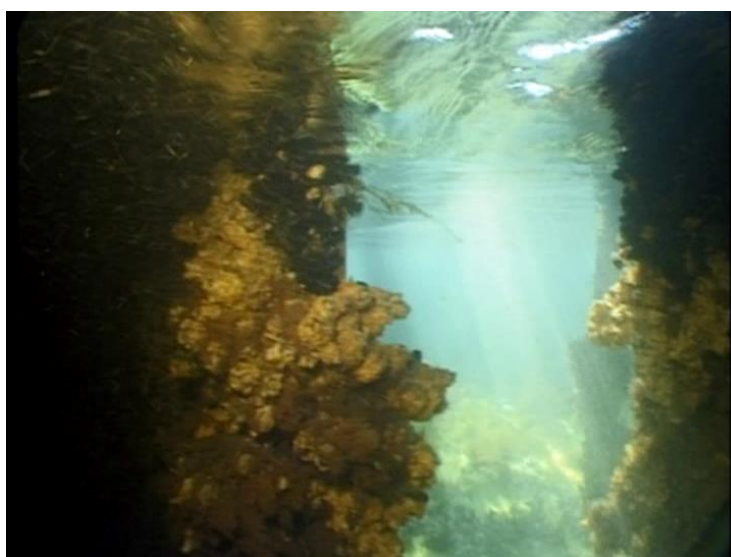


Figura 5 – Câmera subaquática de alta resolução

Nos anos 1920, navios afundam num conflito bélico estrondoso. Na primeira década do século XXI, uma câmera de alta resolução, com capacidade subaquática afunda e nos revela um belo fundo do mar. Aqui podemos, supor uma sobreposição de sentido simbólico e de sentido alegórico para o que está sendo mostrado. No primeiro conjunto de imagens inspiradas nos filmes de Eisenstein, tínhamos claramente a construção do sentido de guerra, sua concentração de energias, excitação e destruição, a partir de uma reunião de símbolos bélicos. Em seguida, o desenvolvimento do significado de afundamento a partir da dubiedade entre um sentido negativo (fenecimento, desaparecimento) e positivo (revelação, descoberta, beleza relacionado ao mesmo, pode então possibilitar uma apreciação alegórica da sequência. A cartela que vem na sequência apresenta a seguinte passagem, novamente oriunda do diário de Eisenstein:

Os navios ingleses que afundam
Poderiam muito bem
Com a tampa da panela
Serem cobertos
Em vez de pimenta
Naturalmente também poderia ser
O
PETROLEO
para o
fogão Primus
e a passagem
para o
“ÓLEO”. (KLUGE, 2008)

Ou seja, o tipo de associação alegórica desenvolvida por Kluge parece que já estava em gestação nas formulações de Eisenstein. O afundamento dos navios, e os buracos que deixam na superfície do mar, como uma espécie de sintoma, nos levam para uma camada mais profunda e podem ser cobertos com a energia oriunda do ato de preparação da sopa que a esposa do operário faz para recebê-lo em casa. Este tipo instigante de associação parece evocar uma duplicidade na ideia de concentração de energia (da pimenta até o petróleo para os primeiros tipos de fogões portáteis movidos a querosene). Ao mesmo tempo, aparece aqui uma abertura que pode revelar procedimentos e operações que ficam invisíveis no âmbito da superfície (talvez as leis ocultas d’*O Capital*, talvez os mecanismos do inconsciente psíquico). Essa energia desprendida para produzir este buraco revelador é então ressignificada pelo ato de preparar uma sopa, que irá acolher o operário quando ele voltar para casa. Fredric Jameson em seu artigo “*Filmar o Capital?*”,

dedicado a *Notícias da Antiguidade Ideológica*, expõe este procedimento nos seguintes termos:

É nesse ponto que descobrimos o que Eisenstein tem em mente: algo como uma versão marxista da livre associação de Freud – a cadeia de ligações escondidas que leva da superfície da vida e da experiência cotidiana à própria origem da produção. Como em Freud, este é um mergulho vertical no abismo ontológico, o que ele chamava de “umbigo do sonho”, que interrompe a banalidade da narrativa horizontal para montar um conjunto de associações investidas de afeto. (JAMESON, 2010, p. 71)

Temos assim a tentativa de construção de um modelo de exposição no qual a montagem expressa não só uma cadeia de associações que possam fazer menção a determinados processos sociais ou vivências da vida cotidiana, mas também enfatizar determinados pontos de ruptura que possibilitem a explicitação daquilo que está subsumido nesta dimensão aparente da realidade. A organização do discurso fílmico, de tal maneira em que esta cadeia de associações seja assim construída e destruída em movimentos concomitantes, parece ser a motivação de Eisenstein na aproximação do *Ulysses* de Joyce ao *Capital*. A construção de Kluge, então, parece se direcionar para o ponto em que Eisenstein imaginava uma ampliação da sua teoria fílmica aproximando-a das teorias contemporâneas acerca da lógica dos afetos. A busca parece ser pelo momento em que a explicitação de elementos excluídos da cadeia linear de acontecimentos se estabelece não só em termos cognitivos, mas também ao momento em que um elemento de ordem extracognitivo (sentimentos, impulsos, sensações) conflita com a lógica das associações, obrigando as mesmas a se dobrarem em direção a um outro sentido.

Referências bibliográficas

- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FLETCHER, Angus. *Allegory: Theory of a symbolic mode*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- FORREST, Tara (Org.). *Raw materials of imagination*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

- HANSEN, Mirian. Cooperative Aute Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge's Contribution to Germany in Autumn. In: FORREST, Tara (Org.). *Raw materials of imagination*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 50-71.
- JAMESON, Fredric. Filmar o Capital. *Crítica Marxista*. São Paulo, n.30, p. 67-74, 2010/1.
- JAMESON, Fredric. *O Marxismo Tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- JOYCE, James. *Ulysses*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.
- KLUGE, Alexander. Marx, Joyce e Eisenstein: a abstração mata. *Crítica Marxista*. São Paulo, n.30, p. 75-79, 2010/1. Entrevista publicada originalmente no Deutsche Welle (janeiro 2009).
- LUTZE, Peter C. *Alexander kluge: the last modernist: Cinema Impure: An Eclectic Modernist Style*. Detroit: Wayne State University Press, 1998.
- MARX, Karl. *O Capital*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Referências Filmográficas

- NOTÍCIAS DA Antiguidade Ideológica – Marx, Eisenstein, O Capital (*Nachrichten aus dem Ideologischen Antike*). Direção: Alexander Kluge. Roteiro: Alexander Kluge. Edição: Kajetan Forstner; Andreas Kern. Local: Suhrkamp Verlag, 2008.
- O ENCORAJADO Potemkin (*Bromenosets Potiomkin*). Direção: Serguei Eisenstein. Produção: Iakov Bliokh. União Soviética: Mosfilm, 1925.
- OUTUBRO (*Oktiabr*), Direção: Grigory Aleksandrov Serguei Eisenstein Grigory Aleksandrov União Soviética: Sovkino (URSS), 1927.

Recebido em 20/12/2020

Aceito em 03/02/2021

ⁱ **Carlos Alberto Salim Leal** é Doutor em Ciências da Literatura pela Faculdade de Letras da UFRJ. Pesquisador do O Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação, Filosofia e Linguagens (NEPEFIL)/ UFES. **E-mail:** cleal81@yahoo.com.br