

peculiar, vou precisar ter empatia e compreender, ou seja, a corrente de associações e sentimentos que acompanha cada ser humano vida afora poderá se adensar diversamente em direção ao pensamento ou à narrativa". Pode-se deduzir um conceito a partir de uma montagem de seqüências de imagens e dissolver as teorias em várias narrativas, como Balzac, que dizia precisar de cinco mil personagens apenas para representar toda a vida social de sua época.

Para entender Kluge é decisivo não achar o contexto de sua obra monótono nem tampouco considerá-lo o acaso de um talento individual polivalente, mas levá-lo a sério. Podemos citar a autoridade de nomes desde Kant até Adorno e Habermas, para sustentar o argumento básico que Kluge defende em todo o seu trabalho: Kant está convencido de que, para lograr um pensamento autônomo, é necessário que haja uma resposta da esfera pública; Marx descreve o estado natural das sociedades capitalistas como "falsa consciência" ou "aparência objetiva"; um conceito muito utilizado por Adorno é o de "contexto geral de ofusca-mento"; Habermas menciona uma "refeudalização da esfera pública" na sociedade industrial. Contra tais monstruosidades, por mais inteligentes e dedicados que os indivíduos sejam, eles não precisam nem se apresentar. Talvez possam fazer carreira e com sorte sobreviver em nichos, como em uma esfera pública literária, de certa forma intacta e culta, e até mesmo na televisão devem existir exceções à ameaça de erosão da sociedade, introduzida pela privatiza-ção da esfera pública e que prossegue com a "industrialização da consciência", mas isso não muda nada. Caso não queiramos nos conformar com o fato de que a bela invenção do cine-ma, que Kluge tanto ama, termine lamentavelmente na administração dos sentimentos de jovens entre catorze e 25 anos, precisamos não apenas deste ou daquele filme bem-sucedi-do, mas de uma cultura cinematográfica independente das grandes produtoras, bem enraiza-da nas áreas residenciais, e de um público que deposite um voto de confiança no cinema, sabendo que os filmes ali projetados têm a ver diretamente com sua própria vida, e não têm como único propósito fazer esquecer.

Ratazanas velhas e fortes, oferecidas a grandes cobras, não apenas não demonstram nenhum tipo de medo, mas por vezes revelam uma audácia totalmente inesperada. Uma delas, que ofereci em sacrifício a cascavéis aprisionadas, não se importou em absoluto com o ameaçador sibilante e chocalhar da cobra; pelo contrário, ao sentir fome, abriu com os dentes um buraco no corpo da peçonhenta, levando-a a morrer miseravelmente.

26

Será que a cobra descrita aqui pelo grande zoólogo popular alemão do século XIX Alfred Brehm é um fato ou um *fake*? Com toda a certeza já não pertence ao reino da natureza; não se trata de uma questão que possa ser decidida objetivamente, mas de uma questão de despreocupação, de audácia. Todo humor popular se baseia em sentimentos de onipotência: na realidade somos gente modesta, mas agora vamos fazer de conta que nada pode nos atingir. Sem essa fonte não haveria provavelmente humor, brincadeira ou riso. Solta na natureza, a ratazana fugiria; é preciso haver determinado arranjo artificial para criar uma disposição interior de agarrar-se aos fatos, evitando que a fantasia distorcedora domine.

Kluge é um mestre da aplicação prática. Não é sua obra mais bem caracterizada pelo confronto entre a realidade e a fantasia que dela escapou? Como é, por exemplo, que Kluge filma o congresso de um partido? Ele envia ao congresso uma “professora de História” em crise com sua didática, pois já não sabe por que continuar a sobrecarregar seus alunos com conhecimentos sem poder lhes falar das possíveis saídas para a infelicidade das guerras e das relações de poder que lhes são despejadas sob a forma de fatos. Munida desse motivo, ela se dirige ao alto escalão da política:

Sou professora de História. Vim até aqui porque gostaria de transformar a história com vocês. O que acham disso? Acho que o material das aulas de História, nas escolas superiores, não é suficientemente positivo. Gostaria de receber outro material para divulgar.

Os políticos a interpretam mal: ela não quer livros escolares melhores, mas, sim, uma HISTÓRIA MELHOR. A sequência no filme de Kluge *A patriota* (1979) dura algum tempo; diversos políticos respondem, não entendem, consideram a mulher ingênua, se esforçam por ser simpáticos diante da câmera e assim por diante. Tudo isso é cômico, sem deixar de ser sério. É uma ficção, melhor dizendo, um *fake*. A professora é uma atriz, e o filme, um documentário, com o congresso real do Partido Social-Democrata de 1979. A ficção, porém, também representa algo verdadeiro: os desejos humanos — as crianças devem ter uma vida melhor, pelo menos não devem ter de passar por guerras. As catástrofes devem ser evitadas.

Final de contas, para que trabalhamos senão na esperança de melhorar de vida? As pessoas perdem o interesse pela política quando não vêm mais seus desejos nela representados.

27

Não seria todo impulso da fantasia gerado pelo desejo que vai além do existente [...] mediante o deslocamento dos elementos do existente? A mais simples percepção não se formaria com base no medo do percebido ou no desejo daí decorrente? (Adorno, *Mínima Moral*)

Essa “*différance*” material, ou seja, o deslocamento, a contínua expansão das áreas de atrito entre fatos e *fakes*, realidades e desejos, é o verdadeiro epicentro da produção de Kluge. Isso pode ser percebido em frases soltas ou imagens e mesmo em filmes inteiros ou livros — ocasionalmente, essa diferença pode ser resumida em uma única palavra: *A patriota*. Um filme com o título “O patriota” nunca poderia ter sido dirigido por Kluge. Seu método é a quebra, o ponto de interrogação, a irritação, a obliquidade, o trabalho de desconstrução do desejo e da fantasia da forma mais real possível. Kluge diria, no entanto, que esse não seria um método “seu”, mas sim, conforme Adorno, a forma natural de o cérebro humano operar, que ele, como escritor e cineasta, apenas continuaria a desenvolver. *O poder dos sentimentos*, aquilo que move as pessoas internamente, os motivos que impulsionam a fantasia, devem ser levados tão a sério quanto o poder do destino, dos fatos, nos quais sempre há motivos ocultos, que se expressam de forma incompleta nos resultados factuais. Kluge também leva a sério esse poder das ficções/ desejos a longo prazo. Os historiadores apontaram com frequência especificidades da história alemã para explicar a violência extraordinária do fascismo neste país, bem como as atrocidades excepcionais sofridas pelo povo durante a Guerra dos Camponeses (1525). O caminho que leva à catástrofe de Stalingrado, segundo dá a entender o livro de Kluge sobre Stalingrado, foi motivado pelo adiamento dos desejos dos camponeses alemães desde o século XII. Oprimidos pela terrível violência nos primórdios da era moderna, sem liderança e sem orientação, eles se apegam ao jargão nazista “povo sem espaço”, e marcham para o Leste.

Nesse sentido, a série *Facts & Fakes*, transmitida há anos em vários programas culturais de Kluge na televisão, é apenas uma manifestação especial da sua postura básica ou modo de trabalhar, sempre associando a documentação à ficção. Funciona assim: um interlocutor, nos últimos anos sempre Peter Berling, ex-produtor de R. W. Fassbinder, conhecido autor de *best-sellers* de romances históricos, aparece no estúdio e assume espontaneamente, sem maior preparação, determinado papel: Don Pedro, chefe da liga espanhola de toureiros; o cardeal Carlo Carrà, eminência parda do Vaticano; o traficante de armas Hänschen Hausbrandt; o oficial da SS reformado Fred Füllgrabe; Sergio Moretti, empresário de sucesso; o cantor lírico Edouard de Reszke; o advogado de Bill Clinton; um recordista de mergulho; um agente em missão secreta na África, um grande especulador imobiliário, especialistas em ortografia, um

carrasco, o advogado do conglomerado responsável pelo seguro das torres gêmeas, o tenente-general Pugatschow do complexo espacial de Baikonur na Rússia, especialistas em roubos de obras de arte etc. Berling coloca um figurino que contempla um ou dois itens, e então se prepara para confrontar as perguntas de Kluge, sempre feitas em tom amigável, que no entanto vão – do ponto de vista do conteúdo – da ingenuidade à insolência. A fantasia de Berling, com seu sangue-frio, é obrigada a entrar em uma disputa intelectual. Trata-se de conversas cômicas e grotescas, de um desempenho pândego semelhante ao de um saltimbanco. Caso funcione, vai ao ar.

Com frequência, esses papéis estão relacionados a eventos da atualidade ou de interesse público. Grandes comerciantes de armas nunca dão entrevistas na televisão, mas ali poderemos ouvir alguém falar friamente a respeito de contrabando de armas, subornos e as oportunidades do mercado de Kalashnikovs na África. Quanto à questão em torno de se, e quanto, a seguradora pagaria pelas torres gêmeas que ruíram, discutiu-se de fato se eram um ou dois atentados, porque em uma das hipóteses, só caberia o pagamento da metade da soma do seguro. Negociações grotescas como essas normalmente não se dão em público – ali, sim. Depois de vários escândalos envolvendo produtos alimentícios ocorridos no ano passado na Alemanha, Berling apareceu, sem a menor vergonha, na pele de um fabricante de salsichas e processador de carne deteriorada. Poder-se-ia dizer, sobre essas entrevistas, que Kluge encena *fakes* nos casos em que o causador dos fatos escandalosos se esconde da sociedade. É claro que no processo de empatia com esses papéis, nas tentativas de se esquivar e de inventar desculpas, de se defender e maquiar a realidade, surgem momentos muito engraçados. Mas não se trata apenas do presente. Berling também interpreta papéis históricos, não somente da história alemã recente: ele aparece como soldado de Napoleão, inquisidor espanhol, major da Primeira Guerra Mundial etc. O propósito da improvisação não é desmascarar, mas sim, testar o sentimento de realidade.

O núcleo do que se desenvolveu nos programas de televisão de Kluge a ponto de se transformar em uma série, sempre esteve presente desde o início em seus filmes. Nos dois filmes fortemente influenciados pelo espírito dos protestos do movimento estudantil – *O grande caos* (1969-70) e *Willi Tobler e a queda da 6ª frota* (1972) –, o *fake* domina travestido de filme de ficção científica, como o palhaço domina o crocodilo. O palhaço, no entanto, não é uma figura isolada no filme, mas sim, associação livre, câmera, *mise-en-scène*, trajes de ficção científica, diálogos e cenas improvisados, edição e montagem, enfim, técnica cinematográfica. De onde conhecemos esse universo? Da televisão, por exemplo, da primeira aterrissagem tripulada na Lua, no mesmo ano de 1969: “As espaçonaves são todas construídas a partir das entranhas de aparelhos de televisão” (Kluge). Qual é a estrela escolhida pelo palhaço? “Alfa Centauro”, “Júpiter”, “a nebulosa de Andrômeda”? Não: “Krüger 60”. (O sistema estelar existe de fato; mas a palavra remete a Ohm Krüger, defensor dos bóeres na África do



Sul, a um famigerado telegrama do imperador Guilherme "Krüger-Depesche") e ao ator Hardy Krüger, que atuou em filmes de aventuras, como *O vôo do Fênix* (Robert Aldrich, 1965, *remake* John Moore, 2004.) O que será que um palhaço encontra lá? "Alienígenas", "Klingons", algum tipo de ser extraterrestre? De jeito nenhum, apenas o velho conhecido crocodilo da filosofia inglesa: a guerra civil. E por que da filosofia inglesa? Porque os ingleses inventaram o capitalismo, que é a guerra civil domesticada para satisfazer os objetivos da concorrência. E foi entre as atuais estações de metrô: Hammersmith – Hampsteadt – Tufnell-Park. Tais nomes de bairros londrinos aparecem no início do filme alinhados com os nomes dos planetas "Krüger 60" e "Trans-Pluto". Nesse berço do capitalismo, no antigo *county* of London (condado de Londres), também estão enterrados Karl Marx e Sigmund Freud, quer dizer, o crocodilo não consegue se desvencilhar dos palhaços. Vemos, até mesmo quando Kluge dirige um filme de ficção científica, que não se trata de nenhuma forma de escapismo, mas sim de uma contravérsia entre fatos e fantasia.

O problema é o seguinte: nos fatos, a fantasia está presente de forma insuficiente, e a fantasia, por sua vez, carece de fatos. Os fatos surgem da fuga à fantasia, e a fantasia teme os fatos. Essa separação ocorre há séculos, prejudicando ambos os lados. Historicamente, elas só se unem sob a forma de tirania mútua, e isso então está associado ao terror e a altos custos (terror dos chamados imperativos objetivos nos "arcabouços de aço" das sociedades burocráticas, terror das ficções em revoluções e pseudo-revoluções). Um fato é fantasia negativa; fantasia é facticidade negativa – e assim não pode permanecer. Que a fantasia existe é um fato, e acreditar que existiriam fatos puros é uma fantasia. Fantasias produzem fatos, e fatos acionam a produção de fantasias distantes ou contra si. Trata-se de aumentar a zona de atrito entre ambos para manter a comunicação entre os adversários.

Existem fatos e existem invenções. Nem bem terminamos de pronunciar essa frase, percebemos quantos fatos, em última análise toda a civilização, a tecnologia, máquinas, mas também formas de convivência, se baseiam em invenções, só que o Estado, a família, o carro e o avião não foram inventados por um único indivíduo; eles são invenções coletivas e ao mesmo tempo fatos concretos. O inferno e o paraíso são considerados por muitos hoje uma invenção; porém, no século XIII, eram realidades. É verdade que não devemos negar os fatos, mas não podemos deixar de levar em consideração sua parte ficcional. Muitas ficções se tornaram fatos; outras, não. Se tivéssemos investido na bicicleta voadora tanto quanto investimos na indústria automobilística, talvez ela também existisse – estaríamos andando de bicicleta em várias pistas de velocidades diferentes, uns sobre os outros, não precisaríamos de ciclovias, haveria ciclotáxis e cicloônibus, e estaríamos mais próximos da resolução de nossos problemas de trânsito. Se tivéssemos investido no âmbito social apenas parte da imaginação que é utilizada na tecnologia, talvez vivêssemos hoje de forma bem diferente.

REINVENTANDO O NICKELODEON:  
CONSIDERAÇÕES SOBRE KLUGE E O PRIMEIRO CINEMA<sup>1</sup>

MIRIAM HANSEN