

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15022020231-241>

OUT OF SIGHT: IMAGEM E VESTÍGIO

OUT OF SIGHT: *IMAGE AND TRACES*

Raul Antelo*

Resumo: O filme de Joachim Lang sobre A Ópera dos três vinténs (1928) acompanha as lutas que Brecht teve de enfrentar para adaptar sua famosa ópera no início dos anos 30. Brecht e Kurt Weill, compositor da trilha sonora, assinaram um contrato com a Nero-Film para uma adaptação cinematográfica, mas o filme nunca aconteceu. Acusado de plagiário e encrenqueiro, Brecht sempre tomou esses rótulos como elogios. Sua análise do processo foi além do litígio em si e desvendou questões sobre as relações entre arte, lei e comércio.

Palavras-chave: Teatro épico. Manifesto político. Historiografia do direito autoral.

Abstract: Joachim Lang's film on The Threepenny Opera (1928) follows Brecht's struggles as he attempted to adapt his famous opera in the early 1930s. Brecht and Kurt Weill, the composer of the film's score, signed a contract with Nero-Film to produce a film version of it but the film never happened. Accused of being a plagiarist and a troublemaker, Brecht always took these labels as a compliment. His analysis of the process moved beyond the litigation itself to unpack questions about the relationships between art, law and commerce.

Keywords: Epic theatre. Political statement. Copyright historiography

Para Caco, de estrela em estrela

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver. (BENJAMIN, 1987, p. 104-105)

O FILME QUE NÃO FOI

A modernidade, para a Teoria Crítica, descansa no mercado e, particularmente, na cultura de massas afiançada pelo mercado, entidades que nunca operam com o original, mas com a cópia, podendo, portanto, julgar irrelevantes a ciência e a arte da vanguarda, as quais descansam em evidência, criatividade e inovação, valores compartilhados aliás pela filosofia. Benjamin, concretamente, não vê a modernidade como a época do declínio da teologia, mas como a época da profanação massificada e diaspórica, em que o ritual, a

* Doutor em Letras. Professor aposentado da Universidade Federal de Santa Catarina, antelo@floripa.com.br.

repetição e a reprodução, antes privativos da religião, são agora a linguagem trivial da cultura. Até o progresso torna-se repetitivo porque ele verifica-se na redundante destruição do antigo e toda reiteração (a hipostasiada “alternância no poder”, por ex.) passa a conotar, paradoxalmente, certo progressismo. O cerne da questão repousa então na temporalidade, degradada, lá atrás, na novidade, da qual conserva, porém, uma sorte de atemporalidade intrínseca, daí que a informação de atualidade nunca carregue nenhuma marca do anterior, nem alimente qualquer alternativa para o futuro. A suspeição em relação à mídia é justamente essa: sua imediata acessibilidade apaga a distância do remoto, à diferença da imagem (foto ou cinematográfica) que ora homenageia a latência, ora solapa a distância. A modernidade define-se então como a época da reprodução absoluta e, nesse sentido, da total teologização da cultura. Mas, ao associar a teologia e a cultura de massas contra o pensamento, a vanguarda (e o saber que ela carrega) já não podem encarar a luta histórica e se encolhem até a mais completa invisibilidade. Determinar o visto e o invisível é refazer, portanto, esse percurso com vistas à sua destruição e remanejamento.

Mackie Messer: A Ópera dos Três Vinténs de Brecht. O Filme (2018), de Joachim A. Lang, encara esse desafio pois trata de uma tentativa fracassada, a de abordar novamente um clássico, a *Ópera dos Três Vinténs* (Theater am Schiffbauerdamm, agosto 1928). O conflito central, como sabemos, gira em torno de Macheath, gangster londrino, e Peachum, líder da máfia de mendigos, uma luta que na verdade é o último recurso da filosofia para eternizar a divisão do trabalho em que a própria disputa se sustenta, já que o enredo não é original: remonta à *Beggar's Opera* de John Gay que satirizava o aristocratismo caça-níqueis de Haendel. *Nos haec novissimus esse nihil*. Mas o filme de Lang é mais do que uma simples tentativa de reconstrução ou encenação de um conflito de interesses de Brecht e Weill, de um lado, e a produtora, de outro. Ele é, em última análise, um ensaio de cinema sobre as formas e condições da produção artística. Receoso de passar do ícone à sua profanação, ou seja, do sucesso teatral (200 récitas só em 1929) à tela, e apesar das muitas reuniões com Leo Lania e Georg Wilhelm Pabst, Brecht resistiu-se a fornecer o roteiro para um filme cuja estreia, finalmente, se daria em Berlim, em fevereiro de 1931, como obra exclusiva de Pabst, diretor, aliás, de obras expressionistas como *Die freudlose Gasse* (*Rua sem alegria*, 1925) ou *Die Büchse der Pandora* (*Lulu, ou A caixa de Pandora*, 1929). Inconformado, Brecht interfere, critica, questiona, boicota a versão da Nero Films, com julgamentos estéticos, mais mímicos que rapsódicos, para retomar as categorias de Paul Rilla, que pouco importam à produção, mais atenta aos riscos (censura, bilheteria), disputa essa que seria levada à Corte, com uma dura derrota para o escritor, obrigado a pagar as custas do processo, mas convicto, afinal, de que, em questões artísticas, os produtores (e por extensão o próprio Pabst, o Papa vermelho) têm apenas a mentalidade de uma ostra. O filme em questão (o desejo de Brecht) nunca foi feito e a versão atual de Joachim A. Lang é um filme sobre um filme não filmado. Lang não é um novato na matéria. Nascido em 1959 em Spraitbach, na Alemanha, estudou Literatura e História em Heidelberg e Stuttgart. Trabalhando desde meados da década de 80 na SWR, emissora de rádio do Sudoeste alemão, teve experiência como documentalista, tanto na Alemanha quanto na França, por exemplo, na série de mais de duzentos filmes de *Un siècle des écrivains*. Como diretor do *Festival Brecht* de Ausburgo,

a cidade natal do escritor, o estudo do teatro épico foi sempre central no seu trabalho já que, a seu ver, o pensamento é sempre mudança, *Denken heißt verändern* (1998).

Lang compreendeu que, para filmar um desejo, era preciso realizar uma topografia da insônia e, sem dúvida, mesclou sombrias figuras dos *bas-fonds* londrinos, na época vitoriana, com pessoas realmente existentes na República de Weimar e ainda com personagens brechtianas, algumas delas, como os mendigos, metamorfoseadas em hiperiluminados agentes de bolsa global, de terno azul, gravata vermelha e pasta de alumínio, traçando assim um painel de imagens e disfarces, coisas vistas e ocultas, tal como os tubarões da popular toada:

*Oh, the shark has pearly teeth, dear
And he shows them, pearly white
Just a jack knife has Macheath, dear
And he keeps it out of sight.*

CINEMA E POLICIAL

Numa resenha da passagem do livro à ópera de Brecht, redigida em 1935, texto que não chegou a publicar em vida, Walter Benjamin enfatiza o aspecto político da comunidade criminosa de Peachum e Macheath, situado para além do conhecido psicologismo de Dostoievski¹. Mas antes disso, contudo, em “Comércio de selos”, do já citado *Rua de mão única*, observara que o filatelista divide sua paixão com o detetive, o cabalista e o arqueólogo, assim como em um dos fragmentos de *Infância em Berlim*, intitulado “Acidentes e crimes”, o mesmo Benjamin postula também uma interessante relação entre imagem, morte e vestígio, que vem aqui à tona. A própria cidade é o palco dessa multifária sociedade criminosa.

Por toda a parte circulava a Desgraça. A cidade e eu teríamos lhe preparado um leito macio, mas em lugar algum se deixava ver. Sim, se pudéssemos ter olhado através dos postigos rigidamente fechados do Hospital Santa Isabel. Ao passar pela Rua Lützow, percebera que muitas das janelas permaneciam fechadas em pleno dia. Quando perguntei o motivo, disseram-me que se tratava dos “doentes graves”. Ao ouvirem falar do Anjo da Morte, que assinalou com o dedo as casas dos egípcios, onde os primogênitos deveriam morrer, os judeus podem ter visualizado aquelas casas com tanto terror quanto eu aquelas janelas fechadas. Mas será que o Anjo da Morte cumpria o seu dever?²

¹ Benjamin (1972, p. 440-449; 2002, p. 8-9); Brecht (1973, p. 341-346); Kracauer (1981); Caillois (1941).

² E a seguir: “Como essa obscura visitação doméstica ocorreu também sem que me fosse explicado seu enigma, pude sempre compreender todo aquele que acorre ao primeiro alarme de incêndio à vista. Estes ficam nas ruas como altares ante os quais se fazem súplicas à deusa da Desgraça. Eu imaginava então que o minuto no qual alguém, com o único transeunte, ouvia soar o alarme ainda remoto, era mais excitante que o do aparecimento do carro dos bombeiros. Porém, quase sempre se perdia nele a melhor parte da desgraça. Pois mesmo nos casos em que houvesse incêndio, do fogo já não haveria nada para ver. Parecia que a cidade tratava com zelo aquelas raras chamas, alimentando-as nos pátios fechados ou sob os telhados, enciumada de todos os que pudessem ter uma visão da ave fogueira e esplêndida que criava. Vez por outra, bombeiros entravam e saíam, mas não pareciam valer tanto quanto o espetáculo do qual deveriam estar repletos. Se então surgisse um segundo carro com mangueiras, escadas e tanques, parecia que, após as primeiras manobras apressadas, se resignava à mesma rotina, e a equipe de reforço robusta e encapacetada mais

Poderíamos pensar assim, com Agamben, que a Desgraça benjaminiana funciona, junto à individualidade (*Daimon*), a sorte (*Tiqué*), o amor (*Eros*) e a necessidade (*Ananke*), como uma experiência radical. Da mesma forma, junto ao romance policial, não só a fotografia (à qual Benjamin dedica, aliás, em 1931, sua invalorável “Pequena história...”, embrião do ensaio de 1936 sobre a obra de arte), mas também a criminologia moderna configuram uma constelação, em que o extraordinário não abandona a vida regrada, e onde até as coisas mais corriqueiras e ordinárias tornam-se, subitamente, signos enigmáticos, encadeados em remissão recíproca, idênticos, em seu desejo de ver e saber, à impenetrável imagem fotográfica. Se descontamos a montagem, esta, sem dúvida, é uma das vertentes mais ricas do cinema, de tal sorte que podemos ler seu texto sobre os policiais (1930) como um esboço de sua teoria da imagem em movimento. Transcrevo-o na tradução de Antonio Carlos Santos:

Poucos lêem no trem os livros que em casa deixam ficar na estante, preferem comprar o que se lhes oferece no último momento. Desconfiam, e com razão, da eficácia dos volumes preparados de antemão. Além do mais, talvez achem mais interessante fazer sua compra no vagão embandeirado e colorido estacionado no asfalto da plataforma. Todos conhecem o culto a que ele convida. Todos já estenderam a mão aos volumes que balançam no alto, menos pela alegria da leitura do que com o sentimento obscuro de fazer algo que agrada ao deus das estradas de ferro. Eles sabem que as moedas que consagram a essa caixinha de esmolas os recomendam à consideração do deus das caldeiras que arde durante a noite, das ninfas do vapor que saltam e brincam alegremente sobre os trens e do demônio que é o senhor de todas as canções de ninar. Conhecem todos eles dos sonhos, assim como o resultado das provas e perigos míticos que como “viagem de trem” se passa pelo espírito do tempo, e a interminável linha espaço-temporal dos dormentes sobre a qual ela se move, a começar pelo famoso “tarde demais” dos que ficam para trás, imagem primária de toda negligência, até a solidão das cabines, o medo de perder a conexão, o pavor das gares desconhecidas em que entram. Confiantes, eles se sentem enredados em uma luta de gigantes e reconhecem em si mesmos a testemunha muda da batalha entre os deuses do trem e os deuses da estação.

Similia similibus. O entorpecimento de um medo pelo outro é sua salvação. Entre as folhas soltas recentemente dos romances policiais, procuram a ansiedade ociosa e de certo modo casta que possa ajudá-los com o aspecto arcaico da viagem. Assim, podem ir até o mais frívolo e fazer companhia a Sven Elvestad³ e a seu amigo Asbjörn Krag⁴, a Frank Heller⁵ e ao senhor Collins⁶. Mas essa elegante sociedade não é do gosto de qualquer um. Talvez se desejasse, em honra do guia de viagem, uma companhia mais conforme, como Leo Perutz⁷

parecia protetora que inimiga do fogo. Geralmente, porém, não chegavam outros carros, e subitamente se notava que a própria polícia sumira e que o fogo fora apagado. Ninguém queria confirmar que fora proposital” (BENJAMIN, 1987, p. 130-132).

³ Sven Elvestad (1884–1934) era um jornalista norueguês famoso por suas histórias de detetive que começaram, em estilo romântico, à maneira de Knut Hamsun, aproximando-se, no fim, de abordagens psicanalíticas.

⁴ Asbjörn Krag, policial durão e aposentado, protagonista das histórias de Elvestad.

⁵ Frank Heller era o pseudônimo do escritor sueco Gunnar Serner (1886-1947), autor de romances policiais, cercados de obscuras transações financeiras e ambientados em cenários cosmopolitas.

⁶ A expressão é ambígua. Pode se referir a Philip Collin, protagonista das histórias de Heller, que era, ao mesmo tempo, detetive e ladrão ou, mais provavelmente, ao escritor britânico Wilkie Collins (1824-1889), autor de *The Moonstone*.

⁷ Leo Perutz (1882-1957), romancista tcheco-austriaco, muito admirado por Graham Greene, Borges e Calvino. Era matemático e, como tal, calculou taxas de mortalidade. Foi autor de *O mestre do juízo final* (*Der Meister des Jüngsten Tages*, 1923); *Quando derem as nove* (*Zwischen neun und neun*, 1918), *A terceira bala* (*Die dritte Kugel*, 1915), *O Marquês de Bolibar* (1920) e *Turlupin* (1924).

que escrevia narrativas fortemente ritmadas e sincopadas em que, com o relógio nas mãos, se passava sem parar pelas estações de cidades provinciais atrasadas que ficavam no caminho; ou uma outra que traga mais compreensão pela incerteza do futuro que vamos encontrar, pelos enigmas não resolvidos que deixamos para trás; ou talvez se queira viajar na companhia de Gaston Leroux, e com o *Fantasma da Ópera* e *O perfume da mulher de negro* sentir-se como um morador do “Trem Fantasma” que no ano passado parou para descansar nos palcos alemães. Ou podemos pensar em Sherlock Holmes e seu amigo Watson, como eles sabiam fazer realçar o estranho e o mais íntimo de um compartimento empoeirado de segunda classe, ambos como passageiros mergulhados no silêncio, um diante do pára-vento de um jornal, o outro atrás de uma cortina de fumaça. Talvez ainda todas essas figuras fantasmas resultem em nada diante da imagem que surge dos livros policiais inesquecíveis de A.K. Green⁸ como o retrato de sua autora. Esta temos que imaginar como uma velha senhora com um pequeno chapéu que em total afinidade com suas heroínas sabe que nos enormes armários rangentes cada família, segundo o ditado inglês, esconde um esqueleto. Suas histórias curtas têm justamente o tamanho do túnel de São Gotardo⁹ e seus grandes romances *Por trás das portas fechadas* e *Na casa do vizinho* se abrem à luz lilás velada do compartimento como as violetas noturnas.

Até aqui o que a leitura faz ao viajante. Mas o que a viagem não faz ao leitor? Quando está tão entretido na leitura a ponto de poder sentir com tanta certeza a existência de seu herói como a sua própria? Não é seu corpo a lançadeira que ao ritmo da roda faz incansavelmente a urdidura, o livro do destino de seu herói? Não se lia na diligência e não se lê nos automóveis. A leitura de viagem está tão associada às viagens de trem como as paradas às estações. É sabido que muitas estações se assemelham às catedrais. Mas queremos agradecer por isso aos pequenos altares móveis e coloridos onde, gritando, um ministrante exorciza a curiosidade, a distração e o acontecimento sensacional quando, por algumas horas, ao passar por algum lugar, como aconchegados em um xale esvoaçante, sentimos em nossas costas o arrepio da tensão e o ritmo das rodas¹⁰ (BENJAMIN, 1991, p. 381-383).

A leitura faz ao viajante, tal como a audiência ao cinema; mas, nesse caso, o que o cinema não faz ao espectador?

⁸ Anna Katharine Green (1846 –1935) foi uma das primeiras autoras de romance policial nos Estados Unidos, ao estreitar com *O caso Leavenworth* (*The Leavenworth Case*, 1878), muito apreciado por Wilkie Collins.

⁹ O túnel de São Gotardo, sob os Alpes, é o mais longo túnel da Suíça e o terceiro do mundo, com mais de dezesseis quilômetros de extensão.

¹⁰ A tradução foi inicialmente publicada no dossiê “Estudos Literários: Para além da autonomia literária”, da *Revista Letras* (nº 84, jul.-dez. 2011, p. 31-36). Como Siegfried Kracauer ou Régis Messac, Walter Benjamin também se sentia atraído pelo romance policial. Em um dos fragmentos de *Rua de mão única* (1928), Benjamin nos diz que a única apresentação suficiente e, ao mesmo tempo, a única análise estilística do mobiliário da segunda metade do século XIX encontra-se em certo tipo de *romance de crime* (*Kriminalroman*), em cujo centro dinâmico está o terror da casa. O gênero, claro, começa bem antes, com Poe, mas não há nisso contradição pois, como afirma também o crítico alemão, os grandes escritores, sem exceção, fazem suas combinações em um mundo que vem depois deles, assim como as ruas parisienses dos poemas de Baudelaire só existiram, de fato, depois de 1900 e também não antes disso os seres humanos de Dostoiévski. Essa idéia do interior burguês como exterior, como ameaça enigmática sempre à espreita, que alguns críticos identificam com a ascensão do nazismo e que era, aliás, compartilhada com Brecht, está muito bem desenvolvida em Conan Doyle e na vasta produção da escritora americana A. K. Green, livros todos conhecidos por Benjamin desde 1919. Com *O Fantasma da Ópera*, um dos grandes romances sobre o século XIX - conclui Benjamin - Gaston Leroux promoveu esse gênero à apoteose. Mesmo testemunhando o declínio do estilo, Benjamin não deixou de ler, sistematicamente Simenon e Agatha Christie. Dois anos depois, em 1930, residindo em Paris, no boulevard Raspail, o escritor torna a considerar o gênero como indício de uma transformação em curso, que afetaria, em última análise, o perfil do que chamamos cultura contemporânea.

Para responder à pergunta, partamos, portanto, de uma das *Passagens*:

O cinema: desdobramento [*Auswicklung*], resultado [*Auswirkung*] de todas as formas de percepção, velocidades e ritmos já pré-formados nas máquinas atuais, de tal maneira que todos os problemas da arte contemporânea encontram sua formulação definitiva apenas no contexto do cinema. [K 3, 3]¹¹ (BENJAMIN, 2006, p. 439)

Nessa basculação especular (*Auswicklung* / *Auswirkung*) habitam os *tempi* e os ritmos preformados pelo mundo maquínico que, na cena contemporânea, deslizaram do simples ódio à democracia para, abertamente, promoverem uma democracia do ódio. Benjamin desenvolve a ideia numa famosa passagem do ensaio sobre a obra de arte:

A metamorfose do modo de exposição pela técnica da reprodução é visível também na política. *A crise da democracia pode ser interpretada como uma crise nas condições de exposição do político profissional*. As democracias expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. O Parlamento é seu público. Mas, como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso os parlamentos se atrofiam, juntamente com o teatro. O rádio e o cinema não modificam apenas a função do intérprete profissional, mas também a função de quem se representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político. O sentido dessa transformação é o mesmo no ator de cinema e do político, qualquer que seja a diferença entre suas tarefas especializadas. Seu objetivo é tornar “mostráveis”, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte o fizera antes, sob certas condições naturais. Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador. (BENJAMIN, 1994, p. 183)

O cinema não estava, na perspectiva de Benjamin, associado apenas à política recessiva de líderes e estrelas. Muito embora suas teorias se vinculem, via de regra, à prática dos vanguardistas russos, em seu primeiro texto dedicado ao tema, “Sobre a situação atual do cinema russo” (1927), Benjamin (1990, p. 71) considera que Dziga Vertov não foi muito feliz em apresentar os avanços revolucionários em *A sexta parte do mundo* (*Shestaya chast mira*, 1926) e mais até, que o próprio cinema russo não seria tão bom assim. Em 1929, Benjamin publica, em *Die literarische Welt*, um ensaio sobre Chaplin, a quem atribui o mérito de compor seus filmes com o procedimento barroco de exposição de um tema com variações, em detrimento do cinema contemporâneo, inclusive o soviético, baseado exclusivamente em ação e suspense. Sua máscara de distanciamento torna-o uma marionete que sempre frustra o repouso final, a síntese¹². A

¹¹ Ver, ainda, Buck-Morss (2009); Hansen (2012a); Déotte (2012; 2015).

¹² Benjamin (1999, p. 199; p. 222-224). Em diálogo com Godard, Youssef Ishaghpour retoma essas ideias de Benjamin (chega a dizer que o ensaio sobre a obra de arte foi determinado pelo cinema de Vertov) e afirma que “on est passé d'une valeur magique du cinéma à une valeur d'exposition, à cette historicité qui est l'effet de l'existence de la reproduction technique. Et à partir de là c'est toute cette historicité du cinéma, non seulement comme archives historiques, avec toutes ces images et ces sons que vous avez repris des actualités, mais aussi la dimension métaphorique du cinéma de fiction par rapport à l'Histoire, que vous

seguir, o camundongo Mickey atrai sua atenção e passa a representar um desses sonhos do acordado que tanto preocupavam a Benjamin, a ponto tal que, em “Experiência e pobreza” (1933), nos diz que Mickey é uma existência cheia de milagres, que não somente superam os milagres técnicos como zombam deles, porque o mais extraordinário neles é que todos, sem qualquer artifício, improvisadamente, saem do corpo do camundongo Mickey, dos seus aliados e perseguidores, das coisas como um todo.

A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que vêem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão. (BENJAMIN, 1994, p. 118-119)¹³

A estes textos sobre o cinema soviético, Chaplin e Mickey, se acrescentariam, a seguir, menções isoladas a filmes em que teologia e história tornam-se indiscerníveis: *Ben-Hur: A Tale of Christ* (Fred Niblo, 1925), *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934), *Napoleon* (Abel Gance, 1927), *Fredericus Rex* (Arzen von Cserepy, 1922–1923), *Almas em pena* (Carl Froelich, 1921), *La Passion de Jeanne d’Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928) e esporádicas referências, numa das últimas versões do ensaio sobre a obra de arte, a *Misère au Borinage* (Joris Ivens e Henri Storck, 1933) e *Três canções para Lênin (Tri pesni o Lenine, 1934)* de Dziga Vertov¹⁴.

avez montrée dans votre *Histoire(s)*. En insistant sur le fait que ces relations s'établissaient dans les deux sens, que non seulement l'Histoire a changé le destin du cinéma ou que le cinéma comme tel a eu un effet dans l'Histoire, mais que dans les cas d'images très précises on peut voir cette reciprocité entre le cinéma et l'Histoire, comme dans le cas d'*Ivan le Terrible* et de *Staline*, ou en reprenant ce que Bazin avait écrit sur Chaplin et Hitler. (...) Ce n'est pas simplement le vol de la moustache de Chaplin par Hitler. Dans cette surimpression apparaît l'idée de la présence de « l'Autre » dans l'homme. Chaplin c'est un peu la figure emblématique du cinéma, votre film commence avec lui, c'est aussi l'une des dernières figures qui apparaît avec Keaton, lorsque vous évoquez la fin du cinéma. Mais il a une présence constante tout au long du film. Charlot c'est la figure emblématique du cinéma, et aussi une certaine figure de l'homme bon, de l'homme qui n'aspire pas au pouvoir et n'en a pas, mais en même temps par la métamorphose il y a l'Autre qui apparaît derrière, c'est-à-dire l'horreur absolue ou Hitler qui n'est pas en dehors mais qui est à l'intérieur de la même humanité. Cet Autre a aussi sa figure emblématique au cinéma et dans votre film, c'est Nosferatu. Ainsi en relation à l'Histoire, il y a quelque chose qui apparaît comme une sorte de permanence, entre autres avec les reprises fréquentes d'*Alexandre Nevski* et les chevaliers teutoniques qui massacrent les gens, il s'agit de l'horreur comme caractéristique du XXe siècle, dont la manifestation extrême est le nazisme. Ainsi, parmi cent, l'exemple du loup courant dans le désert et abattu d'un hélicoptère, tandis qu'on entend le récit de la mort d'une femme dans le coma et enterrée vivante par ses bourreaux qui ne l'ont même pas achevée. Mais lorsque vous parlez de la caméra qui n'a pas changé pendant longtemps, vous montrez le film du neveu de Gide sur l'Afrique, *Captain Blood* et son canon, Mussolini et la foule et Mussolini en homme à la caméra. En voyant votre *Histoire(s)*, le premier chapitre surtout, j'ai eu l'impression qu'il y avait eu trois événements majeurs au XXe siècle : la révolution russe, le nazisme et le cinéma, et plus spécialement le cinéma hollywoodien, qui est la puissance du cinéma, la peste, comme vous dites”. Cf. Godard (2000, p. 71).

¹³ Sobre o particular ver Buck-Morss (2002; 2018).

¹⁴ Hansen (2008, p. 336-375; 2012b); Mourenza (2020).

A estética de Brecht, dizia Jorge Amado (1957, p. 25), negava todo esquematismo e ostentava, em compensação, um antidogmatismo exemplar. Mas aquilo que melhor descreve o projeto de Joachim A. Lang em *Mackie Messer: A Ópera dos Três Vinténs de Brecht. O Filme* talvez seja a própria análise que Benjamin dedica ao gesto em seus estudos sobre Brecht. Com efeito, bastaria substituir o significante “teatro épico” por “cinema épico” para obtermos uma acabada teoria da imagem como gesto. Assim, diríamos, o cinema épico é eminentemente gestual. Mas em que medida ele é também literário, na acepção tradicional do termo, essa é uma questão em aberto. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambigüidade e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está inscrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Segue-se uma conclusão importante: quanto mais freqüentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em conseqüência, para o filme épico a interrupção da ação está no primeiro plano. Nela reside a função formal das canções brechtianas, com seus estribilhos rudes e dilacerantes. Sem nos aventurarmos no difícil tema da função do texto no cinema épico, podemos verificar que, em certos casos, uma de suas principais funções é a de interromper a ação, e não ilustrá-la ou estimulá-la. E não somente a ação de um outro, mas a própria. O efeito de retardamento da interrupção e o caráter episódico do emolduramento transformam o cinema gestual num cinema épico (BENJAMIN, 1994, p. 80-81).

Ora, na medida em que a experiência histórica se faz pela imagem, e as imagens estão todas elas carregadas de história, já não temos necessidade de filmar do zero e o retardamento da interrupção, de que nos fala Benjamin, vai se tornar, em Godard, particularmente nas suas *Histoire(s)*, uma prática de repetir e parar, um *enjambement* de força e linguagem. Todos os problemas da arte contemporânea, como vemos, encontram sua formulação definitiva, de fato, no campo do cinema e, dentre todos eles, o gesto adquire uma clara potencialidade, não só estética, mas, fundamentalmente, política.

No início dos anos 90, Giorgio Agamben, profundamente tocado pela problemática da imagem e do cinema¹⁵, analisa a questão destacando, oportunamente, que potência e ato, natureza e maneira, contingência e necessidade condensam-se, de maneira exemplar, no gesto. Um dos marcos desse debate é *Assim falava Zaratustra* em que Nietzsche nos mostra uma sociedade que perdeu seus gestos, de tal sorte que inúmeras seriam as tentativas posteriores de recuperá-los: o gesto mistérico do hierofante que devém o gesto histórico do presépio retorna assim no método crítico de Aby Warburg; na dança de

¹⁵ Agamben (1992, p. 49-52 ; 1995, p. X-XI); Gustaffson; Gronstad (2014); Ruvituso (2013).

Isadora, Loie Fuller ou Nijinski; no silêncio de Rimbaud; no hieratismo de Salomé, de Wilde a Strauss; na *recherche* de Proust; na poesia *Jugendstil* de Rilke; na distância de Debussy; no gesto simultaneamente iniciático e epilogante de Mallarmé, criador da lírica moderna como liturgia ateológica e, enfim, de modo mais exemplar, no cinema mudo. Entretanto, essa questão residual criou contudo uma nova maneira de ver o cinema, cuja linha de fuga são as imagens em movimento, aquilo que Deleuze chama *images-mouvement*, que cabe interpretar mais como gestos do que como imagens propriamente, o que leva Agamben, para quem todo gesto oscila, de um lado, entre apropriação e hábito e, de outro, entre desapropriação e identidade, a concluir que toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), mas de outro, ela conserva intacta a *dynamis* revulsiva originária. Em todo caso, aquilo que caracteriza o gesto é que nele não se produz, nem se age, mas se assume e suporta, ou seja, ele abre a esfera do *ethos* como campo específico do humano. “O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal”.

Nesse sentido, o gesto Artista é, fundamentalmente, e sempre, o gesto de não se entender na linguagem, algo situado para além do significado, daí que o mutismo essencial do cinema seja semelhante ao mutismo da filosofia: ele é a exposição do ser-na-linguagem do homem: pura gestualidade. A conclusão de Agamben é clara: a política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens¹⁶. Mais tarde, em *Profanações*, admitiria a existência de um vínculo secreto entre gesto e fotografia. O poder do gesto de condensar potências arcaicas constitui-se na objetiva fotográfica, e encontra, na imagem, seu *locus* mais específico.

Certa vez, Benjamin escreveu, a propósito de Julien Green, que ele representa seus personagens em um gesto carregado de destino, que os fixa na irrevogabilidade de um além infernal. Creio que o inferno, que aqui está em jogo, seja um inferno pagão, e não cristão. No Hades, as sombras dos mortos repetem ao infinito o mesmo gesto: Issião faz sua roda girar, as Danaides procuram inutilmente carregar água em um tonel furado. Não se trata, porém, de uma punição; as sombras pagãs não são dos condenados. A eterna repetição é aqui a chave secreta de uma *apokatástasis*, da infinita recapitulação de uma existência. (AGAMBEN, 2007, p. 24)

Vale para Benjamin, vale para Brecht. É o que constatamos em *Mackie Messer: A Ópera dos Três Vinténs de Brecht. O Filme*, de Joachim A. Lang, Coincidentemente, em *The Old Place* (2000) e, fundamentalmente, em *Imagem e palavra (Le Livre d'Image)*, 2018), Jean-Luc Godard glosa a mesma ideia de Agamben dizendo que, quando um

¹⁶ Agamben (1991, p. 33-38; 1996, p. 45-53). Cf. ainda “Kommerell o del gesto” (KOMMERELL, 1991, p. VII-XV), mais tarde recolhido em *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze* (2005, p. 237-49). O gesto “es el secreto de toda imagen, su potencia interna (...), no es una tarea, no necesita una operación. No es ni una *praxis*, ni una *poiesis* —no es una actividad cuyo fin se encuentra en ella, al modo de la *praxis*, ni tampoco una producción cuyo fin es externo a ella, como en la *poiesis*”. (MOYANO, 2019, p. 188). A linha de fuga desse raciocínio aparece na recente denúncia agambeniana do desaparecimento da forma-de-vida estudante como corolário da pandemia de coronavirus. Se, além do mais, lembramos a relação formulada em *Ideia da prosa* da íntima relação entre estudante / estúpido, segundo a qual o estudioso é sempre alheado da vida corriqueira, colhemos mais uma vez a basculação benjaminiana entre desdobramento / resultado [*Auswicklung/ Auswirkung*].

século se dissolve lentamente no seguinte, alguns indivíduos transformam os meios antigos em meios novos. São estes últimos que chamamos Arte. A única coisa que sobrevive de uma época é a forma de arte que ela cria. Nenhuma atividade se tornará arte antes de sua época terminar. Mas, a seguir, esta arte (um gesto, apenas) some, desaparece. Torna-se fantasma. Imagem.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. Notes sur le geste. *Trafic*, Paris: P.O.L., n° 1, p. 33-38, 1991. [Mais tarde recolhido em *Mezzi senza Fine*. Note sulla politica. Torino: Bollati Boringhieri, 1996, p. 45-53.]
- AGAMBEN, Giorgio. Kommerell o del gesto. In: KOMMERELL, Max. *Il poeta e l'indicibile*. Genova: Marietti, 1991, p. VII-XV. [Mais tarde recolhido em AGAMBEN, Giorgio. *La potenza del pensiero*. Saggi e conferenze. Vicenza: Neri Pozza, 2005, p. 237-249.]
- AGAMBEN, Giorgio. Pour une étique du cinéma. *Trafic*, Paris: P.O.L., n° 3, p. 49-52, 1992.
- AGAMBEN, Giorgio. Face au cinéma et à l'Histoire: à propos de Jean-Luc Godard. *Le Monde* (Supplément Livres), Paris, p. X-XI, 6 out. 1995.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AMADO, Jorge. L'antidogmatique. *Europe*, Paris, a. 35, n° 133-4, p. 25, jan.-fev. 1957.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften, III*. Kritiken und Rezensionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Acidentes e crimes. In: *Rua de mão única*. Obras Escolhidas II, Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 130-132.
- BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscú*. Ed. Gary Smith. Trad. Marisa Delgado. Buenos Aires: Taurus, 1990.
- BENJAMIN, Walter. Kriminalromane, auf Reisen. *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, IV·1, p. 381-383, 1991. [A tradução foi inicialmente publicada no dossiê "Estudos Literários: Para além da autonomia literária". *Revista Letras*, Curitiba, Editora UFPR, n° 84, p. 31-36, jul.-dez. 2011.]
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. Sérgio P. Rouannet. Pref. Jeanne M. Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114-119.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. Sérgio P. Rouannet. Pref. Jeanne M. Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. Chaplin. In: *Selected writings*. Vol. 2 (1927-1934). Trad. Rodney Livingstone et al. Cambridge: Belknap Press; Harvard University Press, 1999, p. 199.
- BENJAMIN, Walter. Chaplin in retrospect. In: *Selected writings*. Vol. 2 (1927-1934). Trad. Rodney Livingstone et al. Cambridge: Belknap Press; Harvard University Press, 1999, p. 222-224.
- BENJAMIN, Walter. Criminal Society. In: *Selected writings*. Vol. 3 (1935-1938). Trad. Edmund Jephcott e Howard Eiland. Cambridge: Belknap Press; Harvard University Press, 2002, p. 8-9.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Orgs. Willi Bolle e Olgária Matos. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BRECHT, Bertold. De la popularidad de la novela policíaca. In: *El compromiso en literatura y arte*. Trad. J. Fontcuberta. Barcelona: Península, 1973, p. 341- 346.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*: Walter Benjamin e o projeto das *Passagens*. Trad. Ana Luíza Andrade. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Chapecó: Argos, 2002.
- BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese da percepção*. Trad. Ana Luíza Andrade. Desterro: Cultura e Barbárie, 2009.
- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe*. Trad. Ana Luisa Andrade et al. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2018.

- CAILLOIS, Roger. *Le roman policier. Ou comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer a ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci*. Buenos Aires: Sur, 1941.
- DÉOTTE, Jean Louis. *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière. Santiago: Metales pesados, 2012.
- DÉOTTE, Jean Louis. *El hombre de vidrio*. Estéticas benjaminianas. Buenos Aires: Prometeo, 2015.
- GODARD, Jean-Luc; ISHAGHPOUR, Youussef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, 2000.
- GUSTAFFSON, Henrik; GRONSTAD, Asbjorn (eds.). *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image*. Nova York: Bloomsbury, 2014.
- HANSEN, Miriam. Benjamin's Aura. *Critical Inquiry*, Chicago, vol. 34, p. 336-375, 2008.
- HANSEN, Miriam. Benjamin, Cinema e Experiência: "A Flor Azul na Terra da Tecnologia". In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a Obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- HANSEN, Miriam. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley; London: University of California Press, 2012.
- KRACAUER, Siegfried. *Le roman policier. Un traité philosophique*. Trad. G. e R. Rochlitz. Paris: Payot, 1981.
- MOURENZA, Daniel. *Walter Benjamin and the Aesthetics of Film*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.
- MOYANO, Manuel Ignacio. *Giorgio Agamben. El uso de las imágenes*. Adrogué: La Cebra; Programa de estudios en teoría política, 2019.
- RUVITUSO, Maria Mercedes. *La teoría de la imagen en la obra de Giorgio Agamben. Entre Estética y política*. 2013. Tese. UNSAM / Università del Salento, Buenos Aires.

Recebido em 9 de julho de 2020. Aprovado em 11 de julho de 2020



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.