

Michael Haneke e a récita das sobrevivências

Danusa Depes Portas

*Sono cominciate a scomparire le lucciole
Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante
Sono ora un ricordo, abbastanza
straziante, del passato¹*
Pasolini, 1941

O protesto de Pier Paolo Pasolini em *L'articolo delle lucciole* mistura inextricavelmente os aspectos estéticos, políticos e até mesmo econômicos desse “vazio de poder” que ele observa na sociedade contemporânea, esse *poder superexposto do vazio* e da indiferença transformados em mercadoria. A questão dos vaga-lumes não seria uma simples questão de estética e de forma do discurso, (uma vez que) o que está em jogo ali é capital: trata-se de extrair o pensamento político de sua ganga discursiva e de atingir, dessa maneira, o lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos de cada um. A carta de Pasolini termina e culmina com o contraste violento entre a *exceção* da alegria inocente, que recebe ou irradia a luz do desejo, e a regra de uma realidade feita desculpa, mundo de terror concretizado aqui. Ele praticamente postulou, como uma tese histórica, o *desaparecimento* dos vaga-lumes.

Os vaga-lumes desapareceram nessa época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente de *não aparecer*. Uma forma de trocar a dignidade civil por um espetáculo indefinidamente comercializável. Os projetores tomaram todo espaço social, ninguém mais escapa a seus “ferozes olhos mecânicos”. E o pior é que todo mundo parece contente, acreditando poder novamente “se embelezar” aproveitando dessa triunfante indústria de exposição política. A brutalidade de sua linguagem só se compara ao refinamento de sua percepção diante de uma realidade infinitamente mais brutal. Mas haveria apenas gritos de lamento para responder àquela realidade? É preciso opor a esse desespero “esclarecido” o fato de que a dança viva dos vaga-lumes se efetua justamente no meio das trevas. E que nada mais é do

que uma *dança do desejo formando comunidade*.

Os profetas da infelicidade são delirantes e desmoralizantes aos olhos de uns, clarividentes e fascinantes aos olhos de outros. A profecia de Pasolini se resume, finalmente, em uma frase: a cultura não é o que nos protege da barbárie e deve ser protegida contra ela, ela é o próprio meio onde prosperam as formas inteligentes da nova barbárie. Mas uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. Assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam – o projetaram, o programaram e querem no-lo impor – nossos atuais conselheiros pérfidos? Postulá-lo é justamente dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos. É estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço – intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos *apesar de tudo*. Haverá apenas sinais, singulares, pedaços, brilhos passageiros, ainda que fracamente luminosos. Vaga-lumes, para dizer da presente maneira. Mas no que se tornaram hoje os sinais luminosos evocados por Pasolini em 1941? Quais são as zonas de aparição ou zonas de apagamentos, as potências ou as fragilidades? A que parte da realidade a imagem dos vaga-lumes pode hoje se dirigir?

Toda cinematografia de Michael Haneke parece de fato atravessada por tais momentos de *exceção* em que os seres humanos se tornam, sob nosso olhar maravilhado, fulgurações figurativas – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais. Essa vida parecerá estranha e inquietante, como se fosse feita de matéria sobrevivente, pequenas luzes de vida, com suas sombras pesadas e suas penas, como inevitáveis corolários. São sinais luminosos que nos interpelam: *my films are an appeal for a cinema of insistent questions instead of false (because too quick) answers, for clarifying distance in place of violating closeness, for provocation and dialogue instead of consumption and consensus. Film is 24 lies per second at the service of truth; diz.*

*

Esse motivo da intermitência parece inicialmente surpreendente. De fato, ele é fundamental no projeto estético-político de Michael Haneke. Como não pensar, nesse sentido, no caráter intermitente da imagem dialética, de

acordo com Walter Benjamin, essa noção precisamente destinada a compreender de que maneira *os tempos se tornam visíveis*, assim como a própria história nos aparece como um relâmpago passageiro que convém chamar de *imagem*. A intermitência da imagem nos leva de volta aos vaga-lumes: luz pulsante, passageira, frágil. Eles são insetos em deslocamentos, com seus grandes olhos sensíveis à luz. Viajantes como os fotógrafos; lembrar-nos-ia Benjamin. Esses formam uma tropa de vaga-lumes avisados. Vaga-lumes ocupados com sua iluminação intermitente, sobrevoando a baixa altitude os descaminhos dos corações e dos espíritos da contemporaneidade. Vale dizer que, em tais condições, os vaga-lumes formam uma comunidade anacrônica e atópica.

Seria criminoso e estúpido colocar os vaga-lumes sob um projetor acreditando assim melhor observá-los. Assim como não serve de nada estudá-los, previamente mortos, alfinetados sobre uma mesa de entomologista ou observados como coisas muito antigas presas no âmbar há milhões de anos. Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente a uma única vela. Assim como existe a literatura menor – como bem o mostram Gilles Deleuze e Felix Guattari a respeito de Kafka –, haveria uma *luz menor* possuindo os mesmos aspectos filosóficos: “um forte coeficiente de desterritorialização”; “tudo ali é político”; “tudo adquire um valor coletivo”, de modo que tudo ali fala do povo e das “condições revolucionárias” imanentes à sua própria marginalização.

Teriam as criaturas humanas de nossas sociedades contemporâneas, como vaga-lumes, sido vencidas, aniquiladas, alfinetadas ou dissecadas sob a luz artificial dos projetores, sob o olho panóptico das câmeras de vigilância, sob a agitação mortífera das telas de televisão? Nas sociedades de controle – cujo funcionamento geral foi esboçado por Michel Foucault e Gilles Deleuze – “não existe mais seres humanos” aos olhos de Pasolini, nem comunidade viva. Há apenas signos a brandir. Não mais sinais a trocar. Não há mais nada a desejar. Não há mais nada a ver ou desejar. Não há então mais nada a ver ou esperar. Os brilhos – “lampejos de esperança” – desapareceram com a inocência condenada à morte. Mas para nós que lemos hoje com emoção, admiração e assentimento coloca-se uma questão: por que Pasolini

inventou o desaparecimento dos vaga-lumes? Pois não foram os vaga-lumes que foram destruídos, mas algo de central no desejo de ver – no desejo em geral, logo, na esperança política.

As consequências desse modesto exemplo poderiam bem ser consideráveis, fora mesmo da significação extrema, hiperbólica que Pasolini lhe veio a conferir. Trata-se nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso “princípio esperança” através do modo como *outrora* encontra o *agora* para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se liberta alguma forma para nosso próprio *futuro*. Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação?

Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. Reciprocamente, a política, em um momento ou outro, se acompanha da faculdade de imaginar, assim como Hannah Arendt o mostrou. E não nos espantemos de que a extensa reflexão política empreendida por Jacques Rancière devesse, a certo momento crucial de seu desenvolvimento, se concentrar em questões de imagem, de imaginação e de *partilha do sensível*. Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o *outrora* encontra, aí, o nosso *agora* para se libertarem constelações ricas de *futuro*, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente. Deve-se sem dúvida a Walter Benjamin essa colocação do problema do tempo histórico em geral. Mas cabe inicialmente a Aby Warburg ter mostrado não apenas o papel constitutivo das *sobrevivências* na própria dinâmica da imaginação ocidental, mas ainda as funções políticas de que os agenciamentos memoriaísticos se revelam portadores. Pasolini sabia, poética e visualmente, o que *sobrevivência* queria dizer. Ele sabia do caráter indestrutível, aí transmitido, lá invisível, mas latente, mais além ressurgente, das imagens em perpétua metamorfose: *più moderno di ogni moderno... io sono una forza del Passado*.²

*

O que mais pedir a um artista senão *inquietar seu tempo*, pelo fato de ter ele próprio uma relação inquieta tanto com sua história quanto com seu

presente? Não nos espantemos de que Michael Haneke seja um dos muitos raros cineastas a medir todo o alcance da antropologia das sobrevivências elaborada por Aby Warburg. A revelação das fontes aparece aqui como condição necessária – e o exercício paciente – de um pensamento que não procura de imediato tomar partido, mas que quer *interrogar o contemporâneo* na medida de seus impensados, de suas sobrevivências. Haneke vê o contemporâneo na espessura considerável e complexa de suas temporalidades emaranhadas. Daí o aspecto de montagem, ele também warburgiano e benjaminiano, que seus filmes adquirem com frequência. Ser contemporâneo, nesse sentido, seria obscurecer o espetáculo do século presente a fim de perceber, nessa mesma obscuridade, a luz que procura nos alcançar e não consegue. Seria, então, retomando o paradigma que nos ocupa aqui, dar-se os meios de ver *aparecerem os vaga-lumes* no espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente. Essa tarefa pede ao mesmo tempo coragem – virtude política – e poesia, que é a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade de tempo. Enfim, trata-se de uma atenção ética no que diz respeito ao rosto humano *qualquer*. Linguagens do povo, gestos, rostos que a *história* não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de *sobrevivências* no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta.



Hoje estamos acostumados a ver as seções de imagens que levam o nosso olhar. Sem a orientação da imagem e da palavra falada achamos difícil compreender tudo que está em jogo. As expressões faciais e gestos dos atores no filme silencioso vêm diante de nós como uma língua estrangeira que não aprendemos, como um *código desconhecido*. Tempos em que não nos sentimos mais “esclarecidos”, de acordo com a ordem das razões, nem “radiantes” segundo a ordem dos afetos. Ora, *imagem não é horizonte*. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos, o horizonte nos promete a grande e longínqua luz. O messianismo benjaminiano trata de uma *imagem* lacunar do futuro, e não de um grande *horizonte* de salvação ou fim dos tempos. A imagem se caracteriza por uma intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de re-desaparecimentos incessantes. A imagem é pouca coisa: resto ou fissura. Um acidente do tempo que torna momentaneamente visível ou legível. Enquanto o horizonte nos promete o todo, constantemente oculto atrás de sua grande “linha” de fuga. Nos filmes de Michael Haneke, descobriremos frequentemente com encantamento, a potência oculta do menor gesto, do menor rosto, do menor lampejo – uma política da sobrevivência. O que desaparece nessa feroz *luz do poder* não é senão a menor imagem ou *lampejo de contrapoder*. Pode-se fazer uma genealogia do poder sem desenvolver o contratema que aí constitui a “tradição dos oprimidos”? Para onde foram, em tal economia, esses lampejos?

Haneke olha seu mundo contemporâneo com uma violência sempre apoiada em imensas pesquisas na espessura do tempo, articulando poeticamente suas imagens do presente a uma energia que ele extrai das sobrevivências, na arqueologia sensível dos gestos, assim levanta impensados, nos coloca com frequência face aos retornos do recalco histórico. Isso nos interessa pelo que nomeei aqui de política das sobrevivências que vai de par com toda *política das imagens* e da exposição política em geral. Isso significa, concretamente, que em sua montagem, em sua própria “rítmica”, é obrigado a descrever os tempos e contratempos, os golpes e contragolpes, os temas e contratemas; essa capacidade de suspensão, de transformação, de bifurcação. A própria imagem; imagem que “passa *como um relâmpago*, imagem irrecuperável do passado que está arriscada a desaparecer como cada presente que não a reconhece”, segundo postulado de Benjamin. Mas essa lembrança, embora vaga, nos é preciosa: ela faz da imagem, essa beleza fugaz, a *passante* por excelência. A imagem seria, portanto, o lampejo passante

que transpõe, tal um cometa, a imobilidade de todo horizonte: “A imagem dialética é uma bola de fogo que transpõe todo o horizonte do passado”, escreve Benjamin. Nesse nosso mundo histórico – longe, portanto, de todos os derradeiros fins e de todo Juízo Final –, nesse mundo onde “o inimigo não para de vencer” e onde o horizonte parece ofuscado, o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado *imagem*, no que diz respeito a algo que se revela capaz de *transportar o horizonte* das construções totalitárias. Este é o sentido de uma reflexão, a meu ver capital, esboçada por Benjamin sobre o papel das imagens como modos de “organizar” – isto é, também, de desmontar, de analisar, de contestar – o próprio horizonte de nosso pessimismo fundamental. Michael Haneke se faz seu contemporâneo.

Código Desconhecido é um filme sobre a precisão do espírito, sobre a exatidão do corte e sobre o mistério da imagem como resíduo da vida. Sobre a montagem como encontro com a vida e sua ruptura e reafirmação pelo que se ausenta. Essa vontade de história construída sobre ela mesma e tonificada como interrupção e política dos detalhes. A busca do tempo como carne do cinema. Haneke nos fala da imagem operatória, quando ela mesma perdeu sua própria potência: sua potência de exceção, de sintoma, de protesto em ato. A imagem é um operador temporal de sobrevivências – portadora a esse título de uma potência política relativa a nosso passado como a nossa atualidade integral; logo, a nosso futuro. As imagens estão lá para fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência e, ainda, fazer-nos pensar o mundo contemporâneo procurando as potências do devir-imagem.

Não seria por outra razão a presença do ensaio fotográfico, *L'autre*, de Luc Delahaye como fulcro de *Código Desconhecido*. De 1995 a 1997, o fotoperiodista francês teria cruzado as linhas Porte Dauphine-Nação d'Orléans até Porte de Clignancourt para fotografar sem o seu conhecimento, os usuários do metrô. Entrava em um carro, a câmera ao redor do pescoço como a arma do crime, disparador escondido no bolso do casaco, o som da porta cobrindo o clique da câmera. Não procurava expressão em seus rostos; declara. Ele só estava interessado no protocolo muito rigoroso que tinha definido para tornar nítido o enquadramento, a luz. Este trabalho fotográfico é o objeto de um dispositivo meticuloso e preciso que engendra uma perspectiva analítica mais do que mimética do mundo. Se há o pressuposto de que o fotojornalismo opera objetivando a história, com base na noção de

instantâneo da realidade, Delahaye, ao contrário, parte do pressuposto de que a fotografia é configuração de espaço público, portanto partilha do sensível e de olhar vernacular. Nesse sentido, o fotógrafo se converte em cronista da realidade, opera a inscrição estética de um fato histórico ou vestígio de acontecimento. A atribuição para tal exercício por parte do fotojornalista é dada pela relação que ele vai estabelecer com a história dessa fotografia, desse meio.



The Passengers

Walker Evans fez entre 1938 e 1941, um trabalho fotográfico semelhante intitulado *The Passengers*. Ao contrário de Walker Evans, em Luc Delahaye há uma lógica do início ao fim do projeto. Nenhuma de suas imagens em sua singularidade sugere que é um projeto fotográfico, artístico ou uma obra, somente a iconografia, o processo de criação de imagens e do discurso que a acompanha, muda a nossa recepção de suas fotografias. No discurso de Luc Delahaye é interessante notar o termo “protocolo”, o que distancia sua abordagem do fotojornalista que está no imediatismo com o assunto. A partir desta série de fotografias, Luc Delahaye tem mostrado que combina perfeitamente o imediatismo do fotojornalismo na frente de seu próprio assunto e uma abordagem fotográfica afetiva que pode ser perpetuada ao longo da duração de uma série de fotografias. Ele atravessa as fronteiras do fotojornalismo que não pode facilmente encontrar o seu lugar na mídia. Talvez, uma abordagem híbrida da fotografia que ecoa na arte contemporânea pelas

preocupações e problemas comuns. O fotógrafo colocou sua arte a serviço de uma observação sociológica, para obter a expressão dos sujeitos, na qualidade das imagens a tomar, especialmente em como os personagens são enquadrados e na captura dos seus olhares. O objetivo não teria sido alcançado se o fotógrafo tivesse agido no aberto, se ele não tivesse “roubado” essas imagens, não para o seu uso comercial e mercantil, mas na perspectiva de fornecer uma prova artística e sociológica sobre o comportamento humano, apoiado pela análise de um filósofo e sociólogo co-signatário do livro, Jean Baudrillard. Dito de outro modo: o ensaio fotográfico de Luc Delahye, um fotojornalismo dos vestígios, descontextualiza o documento fazendo dele lugar intermediário, de constante negociação entre o discurso científico e artístico; que opera na sutura entre imagem (afetiva) e interrupção (crítica).

De 2008 a 2010 seria Chris Marker a evocar a imagem dialética no seu ensaio *Passengers*. O que esta série nos mostra é que não precisamos tomar o metrô para o Musée d’Orsay para ter uma experiência estética particular. Ela advém da vida cotidiana e sua interseção com pinturas conhecidas que parecem convocar. Uma fotografia de uma jovem de perfil sentada sozinha no trem está emparelhada com um encarte mostrando um detalhe de Nimue, de perfil, *Beguiling of Merlin* de Burne-Jones. A linha da mandíbula forte, os lábios contraídos, nariz angular, os olhos profundos, olhando para frente com intensidade, as imagens partilham em quase todos os particulares. Em outra fotografia desta série, uma jovem a quem Marker parece estar sentado em frente olha diretamente para a câmera com uma franqueza quase inquietante. Marker opera a montagem da imagem com um detalhe de um Ingres – retrato que, mais uma vez, carrega uma semelhança impressionante à fotografia, embora haja também uma languidez no olhar dela direto que é uma reminiscência da garçonete de Manet, *Le Bar aux Folies-Bergère*. O que acharia a mulher dormindo ao saber que sua imagem hoje está pendurada em uma galeria de arte justaposta com o retrato da *Mona Lisa*? Qualquer um que tenha vivido em uma grande cidade, andando de metrô, viu essas imagens antes. Mas talvez nunca tenha visto antes como imagens. É o olhar extraordinário de Marker que encontra a imagem no meio da multidão e a isola. A menina languidamente descansando a cabeça contra a janela não só existe no metrô de Paris. Eu a vi no metrô em Nova York, eu a vi em um filme que Marker fez há quase trinta anos no Japão. Eu a vi também nos filmes de Michael Haneke *dans un récit incomplete de divers voyages*.



Passengers

Se Michael Haneke recorre tantas vezes às sequências cuja sutura do movimento e do afeto engendra uma perspectiva analítica (e não mimética), é para mostrar pelas imagens registradas por Luc Delahaye, antes dele Walker Evans, depois Chris Marker, que, embora o tempo e a experiência nunca deixem de jogar juntos, eles não pertencem ao mesmo mundo. O tempo pode muito bem trazer as mudanças, o envelhecimento, a morte, mas o pensamento e a emoção são mais fortes; ele, somente ele, pode mostrar suas rugas invisíveis.

O momento contemporâneo insiste em que os fragmentos da memória sejam emancipados para que possam se deslocar entre contextos diferenciados potencializando sentidos e visibilidades singulares. É importante toda vez arrancar dos dispositivos a possibilidade de uso que os mesmos capturam. E em algum lugar na brecha aberta entre memória e desejo, seria ainda preciso reconhecer a essencial vitalidade das sobrevivências e da memória em geral quando ela encontra as formas justas de sua transmissão. Nos sinais enviados por intermitências, sua essencial liberdade de movimento, sua faculdade de fazer aparecer o desejo como o indestrutível por excelência. Devemos, portanto, – na brecha aberta entre o passado e presente – nos

tornar vaga-lumes e, desse modo, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não das luzes que nos ofusca. O que aparece nesses corpos em fuga não é mais do que a obstinação de um projeto, o caráter indestrutível de um desejo, sua alegria fundamental – sua alegria apesar de tudo.

Palermo Viejo, primavera de 2011

Notas

- 1 Os vaga-lumes começaram a desaparecer. Foi um fenômeno fulminante e fulgurante. Após alguns anos, não havia mais vaga-lumes, essa é uma lembrança um tanto pungente do passado.
- 2 mais moderno que cada moderno... eu sou uma força do Passado.

Referência Bibliográfica

AGAMBEN, G. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

BENJAMIN, W. *Passagens*. São Paulo: IMESP, 2006.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Kafka – por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen superviviente – Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.

PASOLINI, P.P. “L’articolo delle lucciole” In *Scritti corsari*. Milán: Garzanti, 1975.

RANCIÈRE, J. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.