

Instantâneos móveis*

Luiz Felipe Soares**

Resumo:

A magia continua sendo valor central na cultura ocidental, chegando a ser constitutiva do próprio racionalismo. Considerar a imagem como lugar de operação da magia – mais do que como representação disciplinada – continua sendo gesto (ou desejo) cultivado. O movimento interno a fotos e quadros pintados no mundo bruxo da série Harry Potter (livros e filmes) faz ver em ação a noção bergsoniana de passado e, ao mesmo tempo, em meio à luta contra o fascismo (bruxo), a noção benjaminiana de história.

Palavras-chave:

Magia; passado; fascismo; imagem

Embalada pelo hermetismo recuperado, a magia foi uma das principais forças político-culturais dos séculos 16 e 17. Ela competiu “em pé de igualdade com as tradições platônico-aristotélica e cristã na recomposição dos saberes que caracterizou e impulsionou a civilização européia no começo dos tempos modernos” (BURUCÚA, 2003, p. 81). Se logo depois ela aparentemente voltou aos becos subterrâneos, isso certamente tem a ver com a ação reformista da oficialidade inglesa, apoiada em Erasmo, e com o cartesianismo que cresceu rápido na França. O mais curioso é que ela, a magia, nunca se apagou de fato. A parte triunfante da modernidade industrial continua se alimentando dela, comprovando a tese benjaminiana de que a diferença entre magia e técnica é uma variável meramente histórica.¹ Por um lado, a indústria hoje faz desfilarem na publicidade o poder mágico de conquistas tecnológicas, como aquela que nos permite conversar de graça com o amigo de outro continente, enquanto vemos sua própria imagem em movimento, ou mesmo como a pílula fantástica que simplesmente nos salva a vida. Por outro, em seu *De occulta philosophia*, de 1533, Cornélio Agrippa recomenda que um má-

* Agradeço a meu filho, Bernardo Marques Soares, as informações adicionais, sugestões e indicações precisas de cenas dos livros e dos filmes da série Harry Potter. Mais do que isso, o prazer de aprender muito com ele sobre magia.

** Professor do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina.

¹ No ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, Benjamin (1985, p. 169) propõe que “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”. Esse caráter histórico da percepção é responsável pela transição do valor de culto ao valor de exposição da obra de arte. Se “A produção artística começa com imagens a serviço da magia”, numa época que valorizava acima de tudo a existência da imagem, ainda que secreta, “À medida que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”. Na modernidade, a técnica emancipada do ritual transforma-se numa segunda natureza, que no entanto “não é menos elementar que a da sociedade primitiva” (p. 173).

gico precisa saber matemática para conseguir operações maravilhosas por meios meramente mecânicos, ou seja, sem qualquer virtude natural. Quase cem anos depois, em *Magia e Grazia*, Tomaso Campanella, ao comentar essa recomendação de Agrippa, defende a “magia artificial real”, que

produz efeitos reais, como quando Architas fez uma pomba voadora de madeira, e recentemente, em Nuremberg, de acordo com Botero, uma águia e uma mosca foram feitas do mesmo modo. Dédalo fez estátuas que se moviam pela ação de pesos ou do mercúrio. No entanto, não creio ser verdade o que escreveu William de Paris, principalmente que é possível fazer uma cabeça que fala com voz humana, como Alberto Magno diz ter feito. Parece-me possível fazer uma certa imitação da voz por meio de linguetas conduzindo o ar, como no caso do touro de bronze de Phalaris, que podia mugir. Essa técnica, entretanto, só pode produzir efeitos maravilhosos por meio de movimentos locais e polias, ou pelo uso do vácuo, como em aparatos pneumáticos ou hidráulicos, ou pela aplicação de forças sobre os materiais. Mas tais forças e materiais jamais poderão ser do tipo que captura a alma humana (apud YATES, 1964, p. 147-8).²

Parece, portanto, que essa diferença histórica entre magia e técnica só se revela no campo da moral – ou seja, depende do conceito de história que se adota. Não há fronteira cronológica ou evolucionista (magia antiga, técnica moderna), nem topológica (magia embaixo, técnica em cima). E mesmo a diferença moral é complexa, não caracteriza fronteira. Nos dois campos, os respectivos estudiosos alertam para a diferença entre o bom uso e o mau uso – a magia angelical e a demoníaca, o urânio para usinas elétricas e para bombas nucleares. Do mesmo modo, há desejo de dominação em ambos os lados. No lado industrial, tendo sido a Segunda Guerra a mais mecânica de todas, Susan Buck-Morss (1996, p. 15) comenta que a grande tragédia foi a tentativa de realizar industrialmente, ou seja, transformar em corpo, o conto de fadas do homem perfeito, invulnerável e autotélico sonhado há milênios. No outro lado, parece que há entre os mágicos, desde o início da modernidade, uma tendência a acreditar em seu poderio absoluto, ainda que partindo de corpos não muito apolíneos.

Agrippa, por exemplo, ainda encarava o cosmo como na tradição medieval – a terra no centro, próxima aos outros três elementos (água, ar e fogo), então as esferas dos planetas, na ordem ptolomaica (o sol entre eles), depois a esfera das estrelas fixas, a esfera dos anjos e, acima desta, deus. O que muda em Agrippa, afirma Frances Yates, é o homem, não mais mero espectador de deus e de sua obra, mas agora o próprio operador, que procura absorver energia da ordem divina e natural para suas operações. No desenho de Robert Fludd, já do início do Século 17, com que Yates ilustra essa concepção de Agrippa, o homem no centro é um macaco sentado na terra, e sua ligação direta com a divindade é feita pelas correntes que passam pelos braços de uma figura feminina a atravessar as esferas. O macaco imita a natureza. O homem é a mímese. “O homem aqui parece

² Tradução minha, assim como em todas as citações de Yates.

ter perdido um pouco de sua dignidade, mas ganhou em poder. Tornou-se o gorila inteligente da natureza, que descobriu o modo como a natureza funciona e que, imitando-a, obterá seus poderes. (...) pela Magia, o homem aprendeu a usar a corrente que liga a terra ao céu” (YATES, 1964, p. 145).

Em ambos os lados a tendência à dominação do mundo, em ambos o conflito moral entre bons e maus usos, talvez a diferença apareça apenas, moralmente, na noção de dignidade, em conjunto com a de equilíbrio apolíneo: o mundo mágico assume a feiúra necessária a alguns elementos operadores, própria ao que há de visceral na relação com a natureza, enquanto o mundo da técnica, o mundo trouxa, parece, equivocadamente ou não, querer eliminar de vez a feiúra e a sujeira. A tensão sem fronteira entre os dois mundos, o mágico e o técnico, é permanente, e muitas vezes a sobrevivência do primeiro parece surpreender o segundo como um fantasma, como uma vida póstuma assombrosa. Se o Renascimento é o lugar do resgate do belo, do claro e do limpo na cultura ocidental, é também o lugar decisivo para essa vida póstuma. É quase uma condenação a reformistas e outros racionalistas, que acham possível limpar definitivamente a técnica, livrando-a dessas impregnações do inexplicável. Nem Copérnico escapou. Aos olhos de Yates, seu *Revolutionibus orbium caelestium*, de 1543, se sustenta na matemática e no pressuposto cristão de que sua descoberta foi uma revelação de Deus. Ou seja, nada de mágico exatamente. No entanto, como observa Yates, logo depois do diagrama mostrando o sistema heliocêntrico, e logo depois de, no texto, reafirmar sua hipótese (“*In medio vero omnium residet sol*”), ele faz referência a Hermes, apontando o sol como “*Trimegistus [sic] visibilium deum*”.³ Ou seja, a própria revolução copernicana aparece, segundo Yates (Idem, p. 155), “com a bênção de Hermes Trismegistus”. Ao ler Copérnico como um hieroglifo dos mistérios divinos, o hermético Giordano Bruno valoriza ali sentidos religiosos e mágicos mais profundos. Com isso, Bruno mostra, ainda segundo Yates, “de modo impactante, como eram movediças e incertas as fronteiras entre ciência genuína e hermetismo na Renascença” (Idem).

Essa situação renascentista reafirma aquela do macaco no centro do mundo, do desenho de Fludd. Mesmo no mundo agora heliocêntrico, que exige apenas uma adaptação topográfica no sistema de forças. O próprio hermetismo redescoberto, arrisca Yates, parece ter dado um impulso emocional em direção à nova visão do sol: uma interpretação mágica em Ficino, científica em Copérnico, gnóstico-religiosa em Bruno. Mesmo habitando um planeta fora do centro, que tanto quanto os outros recebe do centro sua energia e estabilidade, o homem, com essa energia divina bem localizada, mas dominando magia e técnica, tem como operar mudanças no universo. Aí está, na operatividade, na operância, outra forma de

³ “*In medio vero omnium residet sol. Quis enim in hoc pulcherrimo templo lampadem hanc in alio vel meliori loco poneret, quam unde totum simul possit illuminare? Siquidem non inepte quidam lucernam mundi, alii mentem, alii rectorem vocant. Trimegistus [sic] visibilem deum.*” (N. Copernicus, *De revolutionibus orbium caelestium*. Thorn: 1873, p. 30, apud YATES, 1964, p. 154). A referência a Hermes Trismegistus corresponde ao seguinte trecho do *Asclepius*: “*Ipse enim sol non tarn magnitudine luminis quam divinitate et sanctitate ceteras stellas inluminat. Secundum etenim deum hunc crede, O Asclepi, omnia gubernantem omniaque mundana inlustrantem animalia, siue animantia, siue inanimantia*” (*Corpus Hermeticum*, II, p. 336-7 (*Asclepius*, 29), apud YATES, op. cit., p. 153).

encarar o próprio do moderno, trazido pelo Renascimento. Essa operância, é bom lembrar, não é grega.

Fundamentalmente, os gregos não queriam operar. Consideravam as operações algo rústico e mecânico, uma degeneração da única ocupação correspondente à dignidade do homem, ou seja, a especulação racional e filosófica. A Idade Média levou adiante essa atitude assumindo que a teologia é o coroamento da filosofia, e que o verdadeiro objetivo do homem é a contemplação; qualquer desejo de operar só pode ser inspirado pelo demônio. Por fora da questão sobre se a magia renascentista pôde ou não conduzir a procedimentos científicos genuínos, a função real do mago renascentista em relação ao período moderno (...) é que ele mudou o querer. Agora era digno e importante para o homem operar; era também algo religioso, e não contrário à vontade de Deus que o homem, o grande milagre, pudesse exercer seus poderes. Foi essa reorientação psicológica básica em direção a um querer que não era espiritualmente nem grego nem medieval que fez toda a diferença (YATES, 1964, p. 155-6).

A operação mágico-técnica, portanto, torna-se palavra-chave da modernidade. Robert Fludd de um lado, com o diagrama das esferas que envolvem o macaco, e Benjamin de outro, com sua teoria do fascismo a partir da reprodutibilidade técnica, sofisticam a visão daquilo que há de comum entre os dois mundos misturados, o mágico e o trouxa [muggle]. Acusam que em ambos os mundos a sede de dominação tem como elemento principal a mímese. Afirmam a mímese obediente como perigo. Tecnológicas ou mágicas, fascistas ou não, as operações resultam em imagens. Operadores de imagens, ainda com Fludd e Benjamin, são operadores da história, sempre de uma história messiânica, não cronológica, não teleológica, não puramente racional. O messias que está por vir sempre já chegou, justamente ao sempre aparecer como por vir – seja na locomotiva dos Lumières, seja nas estátuas móveis de Dédalo. Nos termos de Benjamin, parodiado por Agamben, “Cada momento, cada imagem é carregada de história, porque ela é a pequena porta pela qual entra o Messias”.

A imagem móvel como operação mágico-técnica produz a história messiânica, justamente ao desoperar a história oficial rumo a uma visão que não seja absorvível pela catástrofe, pela imutabilidade do mundo, por um mundo em que a exceção é sempre a regra. Essa desobra exige um repensar radical sobre o passado e sobre a memória. Não só em Benjamin, a sobrevivência da magia – ou pelo menos de elementos que ela tem em comum com a tradição judaica, como a cabala, o cálculo matemático esotérico ou a iluminação – parece ajudar nesse repensar. O passado não pode mais ter passado; ele tem que permanecer, sobreviver. Em Bergson é isso o que acontece, o passado, o todo aberto, é o permanente, é o ser, ou simplesmente, o passado é. Trata-se do virtual, do cone dinâmico das lembranças puras com vértice no presente; lembranças em vários estados de contração, que a qualquer momento (de duração por definição imprevisível) podem se atualizar em imagens-lembranças para interagir, no reino da afecção, com uma determinada imagem-percepção, provocando movimento.

Em Benjamin (2004), o passado que permanece é o reino da experiência, aquela não exatamente vivida ou conscientizada, aquela inatingível, a não ser por uma vibração, uma iluminação, um frêmito, um gosto de madeleine. Benjamin (2004, p. 105) reclama que Bergson exclui a história desse passado que fica. Parece sentir falta, no virtual bergsoniano, na memória, de algo que pudesse aparecer a ele como experiência social hierarquizada, feita conflito. Essa queixa, porém, é uma questão de escolha. Benjamin poderia ter preferido ler no indeterminado, na afecção, também a potência histórica, que ele mesmo defende, relativa a todos aqueles com quem não conversamos (BENJAMIN, 1985, p. 223). E ver no útil bergsoniano, justamente a revolução, o imprevisto que vem da própria noção de atualização feita de criação e diferença. Em outras palavras, entre Bergson e Benjamin há, potencialmente, muito mais em comum do que o segundo podia imaginar. Tivesse podido ler Benjamin, Proust provavelmente fosse o primeiro a concordar.

De qualquer modo, na memória equivalente ao virtual, ou na experiência a ser proustianamente revalorizada, a noção de tempo pressuposta não é mais aquela do tempo vazio e homogêneo, mas a de uma complexidade, uma miríade de tempos simultâneos. Os magos renascentistas, por exemplo, pareciam viver numa coalescência de contextos, de tempos, misturando os tempos da Cabala, com os de Moisés, Pitágoras, Hermes Trismegisto, Merlin, Flamel, Ficino, Agrippa etc. A alegada sobrevivência de Flamel ganha aí outro sentido, agora sim verdadeiro. Nessa coalescência, ou na duração bergsoniana, o resultado é sempre movimento, ou ainda, diria Deleuze, o próprio movimento como imagem, ou imagem-movimento. Movimento não como ilusão de ótica de momentos (ou cortes imóveis) justapostos em linha, mas como bloco, como corte móvel de duração – permitindo, quem sabe, um mágico instantâneo móvel.

Do ponto de vista da experiência, ou do tempo perdido a ser recuperado pela imagem-história, a imagem, ainda que instantânea, imobilizada, será igualmente movimento, carregada de movimento, de tensão dialética. A imagem dialética “deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível”, arrancada do continuum da história (BENJAMIN, 2006, N10a, 3, p. 518).

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas) (Idem, N2a, 3 p. 504).

Tais visões sofisticadas de tempo, de história, de memória e de mimese, radicalmente contrárias à tradição cronológica que abastece os fascismos, parecem ter estranhas correspondências com certas visões dos magos renascentistas. Se bem que, nem tão estranhas assim, visto que Benjamin compartilha com eles alguns

de seus tempos judaicos, e visto que todo o esforço de Bergson foi no sentido de, mesmo assumindo o dualismo como inescapável, fugir radicalmente da dualidade cartesiana estabelecida.

Além disso, a caracterização que Yates faz do Renascimento mágico inclui a corajosa sobrevivência da magia na própria forma como os principais magos lidavam com a memória e com a imagem. Eles se colocaram contra o humanismo racionalista que se impunha em torno deles, mantendo uma curiosa relação com a produção de imagens já percebida na tradição escolástica. Nessa tradição, o uso da imagem era pragmático, conforme Tomás de Aquino. Ele que considerava platonicamente a poesia e a metáfora, a produção de imagem, como a mais baixa das doutrinas, preferia entender o uso de imagens pelas escrituras por sua função mnemônica: as escrituras falam de coisas espirituais a partir da similitude com coisas corporais, "porque é natural ao homem atingir o inteligível através do sensível porque todo nosso conhecimento tem esse início no sensível" (Suma teológica, I, I, questão I, artigo 9, apud YATES, 1999, p. 78). Yates encara a escolástica como uma era da memória e portanto de produção de imagens, que então assumiam a função de fazer o conhecimento ser lembrado. A similitude da imagem com as coisas do corpo se torna chave para a "memória artificial", e então para a retidão.

O humanismo, junto com o livro impresso, e junto com Erasmo, atacou violentamente essa tradição (não é à toa que a Reforma foi iconoclasta). Em Benjamin (1985, p. 127-221), aliás, esse é o início do fim do narrador. Mas a parte não-humanista do Renascimento não embarcou nessa ruptura com a velha arte da memória. Em vez disso, transformou-a em uma arte oculta ou hermética, que Yates (1999, p. 128) defende como sobrevivência central na tradição européia. O grande exemplo dessa relação ocultista entre imagem e memória na Renascença está no então famoso teatro de Giulio Camillo, sobrecarregado de imagens antigas, similitudes corpóreas transformadas agora em imagens magicamente poderosas, que capacitam a imaginação a apreender a mais elevada realidade. A arte hermética da memória, produzindo imagens sob essa orientação, torna-se mesmo um instrumento na formação do mago.

A preocupação com a formação indica operatividade, institucionalização rigorosa, mas de fato também desoboa, ao se recusar à exposição e ao se desprender do ditame evolucionista. Essa complexa institucionalização está no centro, tem por modelo estrutural, grandes escolas européias, e se distribui em Londres, Paris, Moscou. Mas também está fora do centro, porque fora do tempo, ou melhor, simultaneamente em vários tempos. Seu caráter mágico renascentista é medieval e moderno, mas acima de tudo contemporâneo, justamente por ser coalescência, e até, especificamente em Hogwarts, confluência de tempos. Hogwarts, no século 21, é resistência, vida póstuma plausível. O Beco Diagonal (Diagon-Al) não está abaixo de Londres, nem acima, nem dentro nem fora. Em vez de onde, quando. Seus sinais aparecem no mundo trouxa para quem sabe ver, como a própria Yates, em seu trânsito até a Woburn Square, passando pela Igreja do Cristo Rei e pelo Museu de Arqueologia Egípcia, para entrar no Warburg Institute.

Em Hogwarts de fato o passado não passa, mas acumula imagens, e nisso ele é curiosamente londrino. Assim como a própria série dos até agora seis filmes em torno de Harry Potter, na qual equipe e elenco são na maior parte britânicos. O fascínio dos alunos com a magia que vão conhecendo coincide com aquela que as crianças em geral têm no mundo trouxa diante das conquistas tecnológicas. Até o espírito capitalista se acumulou no mundo bruxo. Não sabemos como é a fábrica de vassouras, por exemplo, mas a Nimbus 2000, a mais rápida de todas, é lançada no mercado bruxo com o mesmo apelo comercial de um novo modelo de carro. As lojas do Beco Diagonal guardam a dignidade e a poeira daquelas lojas tradicionais discretas que passam de geração em geração. E o sistema bancário bruxo não tem rival em solidez e segurança.

Cada instituição bruxa tem regras rígidas, cujo cumprimento é exigido com o rigor de escolas tradicionais inglesas. A irreverência da resposta dos alunos também é análoga. Do mesmo modo, os ocupantes das posições de poder brigam pela manutenção de suas respectivas relações com as regras. Há também burocratas estúpidos rivalizando com diretores mais sofisticados e sutis, desses que conhecem a história e a função de cada regra instituída, percebendo portanto, no momento exato, a necessidade de transigir. Análoga ao mundo humanista-racional, ainda, é a mistura. Não há pureza nesse mundo bruxo. Cumprindo o que é prescrito na estruturação de um herói mítico, o próprio Harry é confuso, traz no corpo ingredientes do próprio mal que combate, é ofidioglota, tem uma intensa cumplicidade com o Lorde Voldemort. Boa parte dos personagens centrais tem segredos inconfessáveis, memórias carregadas.

É justamente esse caráter de mistura, de impureza, que articula o conflito central e faz da série uma pesada alegoria anti-fascista. A discriminação feita pelos fascistas dirige-se precisamente aos que eles chamam de "sangue ruim". A tristeza, a angústia torturante que assalta o protagonista a partir do quinto dos sete livros – tornando inclusive redutora a atribuição comercial do rótulo "infanto-juvenil" – se instala pela estranha compreensão que ele tem, então aos 16 anos, de trazer em seu próprio corpo uma parte importante da grande ameaça. A ameaça fascista está nele, e dele depende também a perigosa operação do antídoto. Digo aqui alegoria porque está cada vez mais claro – principalmente depois de Benjamin, Susan Buck-Morss e Nancy – que, nesse sentido, todos compartilhamos um pouco dessa condição com Harry Potter.

Essa operação do antídoto se faz por imagens, ou melhor, pelo trabalho de produção de imagens a partir de várias técnicas mágicas de manipulação da memória. A intensidade do sofrimento de Harry tem relação direta com o enigma, que se traduz pela falta de memória. Desde o início. Ao receber o chamado para Hogwarts, ele ainda não sabe ser um dos mais famosos bruxos de todos. Nega inclusive ser bruxo. É lembrado então das sensações estranhas e dos acontecimentos estranhos que provoca e em que se envolve. Daí em diante ele vai aprendendo a conviver com a memória involuntária, aprende a enxergá-la por mágica, a tornar possível sua visualização. Herdeiro de Agrippa, Camillo e Bruno, consegue aos poucos manipular magicamente várias similitudes corporais para mergulhar de

novo em experiências, suas ou não. É o caso, por exemplo, do diário de Tom Marvolo Riddle, ex-aluno de Hogwarts que desaparece corporalmente e ressurge em outro corpo como o próprio Lorde Voldemort – nome proibido, impronunciável, do lorde das trevas, anagrama do nome do garoto. Harry faz perguntas ao diário escrevendo em suas páginas em branco, e Tom, de outro tempo, responde também por escrito, fazendo as letras aparecerem diante dele. Num dado momento, Harry entra literalmente no livro e é transportado para o tempo em que o jovem Tom, ainda em Hogwarts, faz sua primeira vítima fatal. Sua presença, embora efetiva, não interfere no ocorrido, ninguém nessa atualização do passado a percebe. Mas ele absorve para si a experiência.

Há também alguns modos de conversar com quem está distante, evocando suas feições e vozes no fogo da lareira. Ou mesmo como evocar os mortos para diálogos esclarecedores. A viagem no tempo é inclusive, quando convém, apoiada pelo diretor geral de Hogwarts, Alvo Dumbledore, que oferece à amiga de Harry uma ampulheta mágica. A imponente solução visual do filme de Alfonso Cuarón amplia a dimensão da experiência recuperada. Harry, voltando no tempo para salvar vidas, vê, do outro lado do lago, na escuridão, o vulto de seu pai, o que lhe dá força para operar um feitiço necessário porém muito difícil e desgastante; depois entende ter visto a si mesmo no passado recente. A experiência, obviamente, é fundamental para sua autoconstrução como herói misturado.

Depois de algumas derrotas importantes de Harry e seus amigos, a ameaça fascista cai sobre a Londres trouxa e portanto sobre o mundo inteiro. Os comensais da morte atacam a cidade destruindo-a em parte, na apocalíptica cena de abertura do sexto filme, dirigido por David Yates. Toda a cidade testemunha o ataque, sem entendê-lo. A cena resume, em chave espetacular, toda a explicação da ameaça, que no livro corresponde à conversa de um bruxo com o primeiro ministro britânico. O ataque mostra, também espetacularmente, o quanto é movediça, frágil e incerta a suposta fronteira entre os dois mundos.

Em todos os exemplos da recuperação mágica da experiência, da atualização mágica do passado por imagens, o que surpreende a todos nós (exceto aos bruxos mais experientes) é o movimento. Se em nosso mundo alguns se fascinam com a alta definição que presenciam nos grandes monitores da vitrine de uma loja de eletrodomésticos, o que surpreende no mundo bruxo é a sem cerimônia do movimento nas fotos e nos quadros, nas imagens que normalmente se apresentariam sem movimento. É algo que surge como grande virtuosismo técnico, operado obviamente pela magia. Já no primeiro filme, de Chris Columbus, ao conhecer Rony no trem, Harry, junto conosco, é apresentado também às figurinhas colecionáveis de bruxos famosos. Na cena correspondente do livro, Rony informa que, entre as mais de 500 figurinhas que tem, faltam aquelas de Agrippa e de Ptolomeu. No filme, Harry vê Dumbledore mexendo-se sutilmente na figurinha. Depois o bruxo some, e Harry reclama. Rony explica que Dumbledore é ocupado, não iria ficar o tempo todo ali, posando na figurinha.

Ou seja, logo de cara, a figura representada se apresenta na figurinha como um corpo com vida própria, ou pelo menos com uma vida independente da prisão da-

quele enquadramento. A figura se solta do quadro, se solta do fundo. Tem mais o que fazer. O representado não dá tanto valor a sua própria representação. De fato o mundo bruxo tem uma relação bem diferente com a dignidade da foto. Além de corpo autônomo, a figura tem uma aura própria, e sabe que a foto não tem aura. É assim com a pretensa cantora pintada que protege a entrada da ante-sala da irmandade Grifinória, é assim com praticamente todos os que aparecem, inclusive um bruxo antigo que, por ordem de Dumbledore, sai de seu quadro e vai a outro, em outro lugar, alertar alguém que corre perigo de vida. O quadro ou a foto é residência mais ou menos instável para a figura, nunca prisão. Condição de aparecimento, de mostraçãõ de si, mas a figura não se esquece de que, para ela, há vida extra-foto, há algo para além de sua autoexibiçãõ.

Na pequena história da fotografia, Benjamin (1985, p. 91-107) denuncia que a perda da aura da foto, com a chegada da nitidez trazida pela rápida evolução tecnológica, correspondeu à perda da aura, da altivez do burguês que pagava pelo click. Correspondeu, em suas palavras, à degenerescência burguesa no período do declínio. Benjamin, portanto, já levava em conta uma possível separação entre a vida da figura fotografada, que às vezes nos olha de modo muito estranho e inquietante, e a condição de mera mancha aprisionada no papel. Separação impossível com o rumo que as coisas tomaram depois de 1848. No mundo da sobrevivência bruxa, a separação se faz.

Na sua Crítica à separação, um de seus seis filmes estratégicos, Debord antecipa a teoria da Sociedade do Espetáculo dizendo que a imagem, ao dominar, nos separa de uma vida verdadeira. Coisa que os bruxos retratados parecem intuir, só que do lado de lá da imagem. Do mesmo modo, essa vida parece contrariar frontalmente a identificação que Barthes propõe entre a Foto e a própria morte. Nessa vida autônoma o movimento do fotografado não é apenas de retirada do quadro, mas também, ao que parece, de repetição, mais ou menos como o dos autômatos (ou dos atores) dos parques temáticos, que repetem a pequena seqüência de sua performance a cada vez em que passamos por eles. O gesto de Sirius Black no cartaz que o apresenta como procurado é emblemática: ali sim, talvez como exceção à regra, o representado, agora fugitivo, parece estar aprisionado. Fica a impressão de que, a cada vez que Harry olha para a foto dos pais, mortos por Voldemort quando ele era bebê, os pais fazem para ele o mesmo movimento, ou quase. O mesmo ocorre com o espelho mágico. Parece um movimento de fato correspondente àquele da memória distante, em que um pequeno gesto se repete ao longe, tornando a própria repetição ao mesmo tempo feliz e melancólica. Aqui, porém, a mágica provê a Harry uma operação imagética de adição, que acrescenta sensação de experiência a uma experiência que ele praticamente não teve, separado que fora dos pais nos primeiros dias de vida. O movimento de apoio e carinho dos pais, ao mesmo tempo, lembra a ele da responsabilidade da salvação que tal imagem, a cada vez, enquanto imagem, reimprime em seu corpo: ao matar seus pais Voldemort quis na verdade matá-lo, como Herodes, reconhecendo no bebê a profecia salvadora.

O movimento de repetição na foto, portanto, mais do que mera reiteração é

sempre o da renovação mágica do possível. É, talvez, o sonho de qualquer foto. Agamben atribui essa propriedade ao cinema – transformar, através da repetição, o possível em real e vice-versa. O movimento de repetição, da presença do fotografado, nos traz a realização do possível, enquanto o da retirada, o da ausência, nos garante a atualização do virtual. O quadro bruxo combina os dois movimentos. Sofistica a pintura e a foto a ponto de torná-las indistintas do cinema nesse aspecto. Se a imagem é a porta por onde entra o messias, fica difícil imaginar imagem mais intensamente messiânica do que o instantâneo móvel dos bruxos. No processo de sua formação, o herói vai sofisticando também sua relação com esse messianismo da imagem, vai se superando no trato com a mnemotécnica (aquela herdada dos magos renascentistas enquanto re-leitores da defesa moral do uso da similitude corporal por Tomás). Ele aprende que a similitude corporal, guardiã da memória da experiência, pode ser absorvida e salva na varinha, como num pen-drive, e decodificada na penseira de Dumbledore. No caso de uma específica memória de experiência individual, chave para um desvendamento crucial dos caminhos de Voldemort, a maior dificuldade foi conseguir convencer o indivíduo em questão a lhe ceder o arquivo – trata-se do Prof. Slughorn. A solução foi embebedá-lo – o processo de relaxamento do corpo bruxo parece ser análogo ao nosso. Retirado o arquivo e colocado na penseira, a imagem conseguida por David Yates pode ser vista como uma perfeita materialização do circuito bergsoniano entre o presente como percepção ou estímulo e o passado como permanência – materialização na tela do salto dentro do cone. Do mesmo modo, essa imagem torna-se também materialização de um salto na experiência histórica, em parte benjaminiano, se bem que nunca proustiano, já que a motivação não foi uma ativação imprevista da memória involuntária, mas uma mnemotécnica sofisticada, absolutamente artificial e arquitetada.

O mergulho de Harry na penseira promove uma descida um tanto violenta a um não-lugar que é também uma não-imagem. A imagem vai se fazendo aos poucos, marcadamente como destruição da não-imagem. Suas tintas vão descendo para compô-la. Bloco de movimento na duração, repetição que realiza de novo o possível, agora tendo como diferença o próprio Harry. Atualização de lembranças puras de outrem, mergulho na experiência do professor.

O resultado é a abertura, pelo herói, do caminho que o levará de forma precisa, ainda que muito perigosa, ao encontro das horcruxes que lhe faltam para neutralizar de vez a fase corpórea do mal. Isso, depois da profecia revelada, que deixa claro: “um dos dois deverá morrer na mão do outro pois nenhum poderá viver enquanto o outro sobreviver”. A profecia havia revelado retroativamente o crescimento de Harry a ponto de tornar sua existência corpórea absolutamente incompatível com a de Voldemort, em qualquer mundo. A capacidade de se transportar pelas imagens, ou melhor, a capacidade que as imagens bruxas têm de liberar os corpos nela incluídos, é a chave, ainda que difícilíssima, para o enfrentamento.⁴

⁴ A bela imagem que nos fica da cena da penseira é também assombrosa. O rosto de Tom Riddle criança (interpretado por um ator de 11 anos, Hero Fiennes-Tiffin) ecoa o dos clones de Hitler em Os meninos do Brasil, de 1978 (interpretados por Jeremy Black, então com 15 anos). O que assombra

Voldemort usa a magia negra para recuperar seu corpo, para se fazer imagem de novo, pegando carona em outros corpos, inclusive em corpos simbólicos, como o basilisco ou a espada. E consegue assim um corpo degenerado, feio, indigno, representação moralmente óbvia do mal. Voldemort é, por ser passado, o passado que é. Sua ameaça é a neutralização de novos possíveis, bem como a fixação, portanto a morte, do virtual, fechamento do todo aberto. Harry, ao contrário, é juventude, futuro, aprendizado, aprendizado justamente do passado como virtual, como abertura. Voldemort, então, fecha a representação, confia nela, capitaliza símbolos universais. De fato, não aparece nos livros e nos filmes operando imagens com muita sofisticação. Seu reino é o símbolo. Harry, ao contrário, está cercado, permeado de imagens enquanto imagens, enquanto traições de representação, complexidades, potências. Seu reino é o índice, necessariamente aberto para operações e desobras. Racional e objetivo, Voldemort é traído pela mimese. Harry aprende a aproveitá-la magicamente, e com isso salva o passado, o virtual, a experiência, o mundo todo, incluindo os trouxas.

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. "O cinema de Guy Debord" (conferência em Genebra, 1995). Tradução (do francês) de Antonio Carlos Santos (fotocopiado).
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. Passagens. Organização de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron et alli. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006.
- _____. "Sobre alguns temas em Baudelaire". Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BERGSON, Henri. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BRUNO, Giordano. Cause, Principle and Unity. Edited by Richard J. Blackwell and Robert de Lucca. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2004.
- BURUCÚA, José Emilio. História, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BUCK-MORSS, Susan. "Estética e anestésica: o 'ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado". Travessia: revista de literatura, nº 33. Florianópolis: UFSC, ago-dez, 1996, p. 11-41.
- DEBORD, Guy Ernest. "Critique of Separation". In: <http://www.bopsecrets.org/SI/debord.films/separation.htm>.
- _____. A sociedade do espetáculo. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. Bergsonismo. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 1999.

nesse eco é a possibilidade de lê-lo como atualização bergsoniana da imagem, (re)produzida por alguma tecnologia sofisticada, a da clonagem, a da digitalização ou outra qualquer.

-
- _____. Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- _____. Cinema: a imagem-movimento. São Paulo Brasiliense, 1985.
- _____. Imagem-tempo: cinema 2. São Paulo Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- NANCY, Jean-Luc. Au fond des images. Paris: Galilée, 2003.
- _____. La communauté desœuvré. Paris: Christian Bourgois, 1990
- _____. La mirada del retrato. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. La representación prohibida: seguida de La Shoah, un soplo. Traducción de Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____ e LACQUE-LABARTHE, Philippe. O mito nazista. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NETTESHEIM, Henrique Cornelio Agrippa de. Três livros de filosofia oculta. São Paulo: Madras, 2008.
- YATES, Frances. The Art of Memory. London/ New York: Routledge, 1999.
- _____. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. London: Routledge, 1964.
-

Title:

Mobile stills

Abstract:

Magic is still a central issue in Western Culture, being constitutive of rationalism itself. Taking image as a place where magic can operate – rather than as disciplined representation – is still a gesture (or a desire) in use. The movement within pictures (photographs and paintings) of the magical world in Harry Potter series (books and films) makes it possible to see, live action, Bergsonian notion of past and, at the same time, along with the struggle against (magical) fascism, Benjaminian notion of history.

Keywords:

Magic; past; fascism; image