



Viagem às litanias¹

JEAN NARBONI

Crítico de cinema, redator-chefe dos *Cahiers du Cinéma* entre 1969-1974, fundador e coordenador durante muitos anos da editora da revista

Autor, entre outros, de livros como *Mikio Naruse, Les temps incertains* (Capricci, 2010) e *Notes actuelles sur Le Dictateur* (Cahiers du Cinéma, 2006)

Quem quer que tente escrever hoje sobre um filme dos Straub de maneira um pouco convincente sabe perseguir no fundo dois objetivos, de visibilidade desigual. Ao mesmo tempo em que procura trazer à luz, para compartilhá-las, as belezas que nele descobre, se esforçará para sublinhar seus encantos e, encarnando mais Aarão do que Moisés, dissipar primeiro a aura intimidante que continua atrelada a esse nome: os Straub. Vimos assim, ao longo dos trinta anos que cobrem aproximadamente a sua obra, se recolherem pouco a pouco muitas noções austeras, úteis no seu tempo e nem sempre infundadas, tais como rigor, despojamento, intransigência formal e política, ascese, recusa das seduções fáceis, insistência na duração, primado da palavra e ativação do espectador.

Não conheço, no registro do proselitismo straubiano, um golpe de força retórico mais desconcertante nem mais engraçado, uma introdução mais virtuosamente intrigante, do que o começo do artigo de Serge Daney sobre *Trop tôt trop tard*, lançado em Paris em 1982, no mesmo dia de *Blow Out*, de Brian de Palma. “Qual é o ponto comum entre John Travolta e Jean-Marie Straub? Questão difícil, concordo. Um dança, o outro não. Um é marxiano, o outro não. Um é bem conhecido, o outro menos. Ambos tem seus fãs. Eu, por exemplo. No entanto, basta ver seus filmes lançados no mesmo dia nas telas parisienses para compreender que uma mesma preocupação os atormenta. Uma preocupação? Antes uma paixão. A do som.” (*Libération*, 20 de fevereiro de 1982, republicado no *Ciné-Journal*).²

É também a Daney que devemos a insistência na presença física irradiante dos corpos nos filmes dos Straub, e a passagem progressiva, na sua demonstração, da materialidade à sensualidade, e desta ao erotismo, até aquele, discreto, de um certo joelho em *Introdução à “Música de acompanhamento para uma cena de filme” de Arnold Schoenberg*.

Erotismo. Foi ouvindo, num debate após a projeção de *Relações de Classe no Espace Saint-Michel* em 8/4/1999, Jean-Marie Straub em pessoa acrescentar à lista de aspectos sob os quais esse filme podia ser visto, num sopro seguido por um silêncio, “e mesmo... o aspecto erótico”, que a decisão de retornar a esse filme me veio à mente. Sobretudo por causa de um plano, nunca esquecido depois que o vi pela primeira vez em 1984, e antes que a descoberta do grandioso *Gente da Sicília* viesse confirmar

1. “Voyages en litanies”, publicado originalmente na revista *Trafic*, n.31, outono de 1999, pp.14-18. Em francês, o jogo de palavras do título faz uma alusão ao filme de Roberto Rossellini, conhecido na França como *Voyage en Italie* (Viagem à Itália, 1954).

2. Serge Daney, “Trop tôt, trop tard”, in *Ciné-journal* 1981-1986, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986, p.83-86. Traduzido no Brasil por Tatiana Monassa, sob o título “Cinemetereologia”, em Ernesto Gougain et al (org.), *Straub-Huillet*, São Paulo, CCBB, 2012, p.214-8.

a predileção que sempre tive pelos filmes dos Straub em preto e branco (à exceção de *Othon*) e, entre eles, os “modernos”, os sem figurino.

O plano em questão surge após a primeira bobina do filme, que corresponde ao único capítulo do romance americano de Kafka publicado em vida pelo autor, *O fogueira*. Karl Rossmann, expulso por seus pais da Alemanha por ter sido seduzido por uma empregada bem mais velha que ele e lhe ter dado um filho, e depois da longa cena, no barco, de defesa do fogueira e reconhecimento por seu tio Jakob, caminha pela primeira vez diante dos nossos olhos na terra firme do continente americano. Num lento movimento de câmera ao longo de um plano d’água que cintila suavemente, o tio Jakob, caminhando ao lado do sobrinho, conta-lhe o progresso de sua empresa, a multiplicação de seus entrepostos e o tamanho de sua fortuna, pela qual Karl Rossmann se encanta como por um milagre tipicamente americano. Não sei por qual conspiração de razões, por qual conjunção de indícios, eu nunca mais consegui afastar do meu espírito, diante desse plano emblemático da absurda máquina de sedução e de poder que ao longo de todo o filme assediara Karl, a imagem de um Charlus³ procurando subjugar algum adolescente ou aquela de Aschenbach que teria vencido sua inibição para abordar Tadzio⁴: a atmosfera de passeio desse único instante, tão contrário à tensão exaustiva daquilo que o precede e sucede, a boa postura um pouco constrangida de Karl – pescoço ereto, balanço regular dos braços, andar ao mesmo tempo rígido e flexível –, ou o inverossímil chapéu-palhaça de fita larga preta colocado deliciosamente sobre sua cabeça. Nenhum *Morte em Veneza* igualaria a elegância, o maneirismo, a faceirice ambígua dessa imagem. Muito alerta, o próprio Straub dizia, depois de ter citado Sade (*Cahiers du Cinéma*, n.364), que seu filme poderia ter se chamado “Karl Rossmann ou os infortúnios da virtude”. E mesmo que ele diga muitas maldades inúteis e injustas sobre Rossellini, se *Relações de Classe*, relato das desventuras de um corpo desejável (e suscitando por isso tanto o afago quanto a punição ou os golpes), faz pensar em um filme, é menos em *A adolescente*⁵ ou *Viridiana*⁶ de Buñuel (explicitamente sadianos) que em *Alemanha Ano Zero*⁷, do qual constitui uma espécie de inverso, ou de negativo: velho país europeu devastado pela guerra contrastando com um novo

3. Barão de Charlus, personagem de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. [N.T.]

4. Gustav von Aschenbach e Tadzio, personagens do romance *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, adaptado ao cinema por Luchino Visconti em 1971. [N.T.]

5. *The Young One* (Luis Buñuel, 1960).

6. *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961).

7. *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948).

mundo de conquista e expansão, calvário e morte de um jovem criminoso inocente em oposição ao segundo nascimento de um adolescente exilado (“os primeiros passos nos Estados Unidos eram comparáveis a um nascimento”, escreve Kafka) e à sua integração libertadora ao teatro de Oklahoma. Em compensação, impressionam as semelhanças entre esses dois personagens que seus respectivos filmes não abandonam por um minuto, o garoto excessivamente maduro Edmund e seu irmão mais velho Karl (de quem esquecemos a paternidade faltosa, tão impensável é a coisa): a seriedade, a boa vontade, a concentração, a inocência, e uma paradoxal passividade teimosa atravessada por acessos de revolta. Ameaçando tanto um quanto o outro, gira a ciranda de manipulações do mundo adulto, reinam a dureza das relações de poder e a precariedade da existência.

Em *Relações de Classe*, sou sensível ao contraste entre a distância severa que frequentemente separa os personagens, e a força de atração e de desestabilização que só o corpo de Karl exerce sobre os ambientes que ele atravessa. Ele é aquele a quem, ao longo de todo o filme, os outros não cessam de tentar se anexar ou de rechaçar, de tocar, de empurrar, de derrubar ou de bater. Na longa passagem da casa nos arredores de Nova Iorque, os Straub se aproximam ao máximo da progressão lógica (que desemboca na loucura) de Kafka, quando descrevem a conspiração de todos os indivíduos presentes para empurrar o jovem para o quarto de Klara, até o momento delirante em que ela o derruba. Eles não nos poupam nem do golpe de judô, nem do desejo declarado dos tapas sobre as bochechas até que elas inchem, nem da incitação ao suicídio por vergonha. Há, nessa mansão nos arredores de Nova Iorque, uma certa reminiscência de “um dia no campo”⁸, no bracelete ouriçado de pontas usado por Klara quando ela aperta o pescoço de Karl, eco da munhequeira que Renoir coloca diante de nós quando Henri enlaça Henriette (a assonância dos nomes acentua a similaridade). Longe da lenda straubiana da rigidez monótona dos corpos, *Relações de Classe* libera posturas e atitudes (ajoelhamentos, langores, quedas, agachamentos, corridas...) assim como as anomalias de vestuário (o já mencionado chapéu-palheta de Karl, a gravata borboleta desproporcional de Green, o chapéu obtuso, o roupão vestido por Delamarche em plena rua sobre o peito peludo de Harun Farocki, os capacetes de polícia, os adornos de Brunelda, a

8. Referência ao filme *Um Dia no Campo (Partie de Campagne, 1936)*, de Jean Renoir. [N.T.]

indumentária heteróclita de Robinson). Ternura pelos cafajestes, escrevia ainda Daney. Em todo caso, júbilo em filmá-los. Como não se sensibilizar diante desse “tio” improvável e desconfiado, desta mansão de arrivistas que vira um bordel, do pai, do amigo, do criado e do noivo alcoviteiros, desses vagabundos transformados em gigolôs ou palhaços, dessa grande cantora com ar de puta? Talvez o aspecto mais profundamente fordiano dos Straub resida nessa alternância do trivial e do solene, do relaxamento e do hieratismo (e nos mais altos momentos de humor impassível, na sua simultaneidade). Durante muito tempo procurei uma expressão capaz de traduzir o sentimento que me transmitia, nesse filme, a forma de aparição, a postura, a circunspeção frequentemente derrisória dos diferentes atores, antes de chegar a esta: mais do que presentes na imagem, eles são intimados a comparecer, e o filme inteiro se desenrola como a instrução de um processo. A diferença entre protagonistas e comparsas, personagens principais e secundários, heróis e figurantes, se apaga em benefício de uma repartição de papéis entre réu, juiz, procurador, advogado e testemunha. Por mais diversos que sejam, os lugares atravessados – cabine de navio, casa na periferia, floresta noturna irrealista, escritório de um gerente de hotel ou rua nova-iorquina – se constituem como salas de audiência, nas quais impera uma atmosfera de tribunal e um pesado clima de suspeita. Cada cena propõe (se excetuarmos o terrível relato que a secretária faz da morte de sua mãe, um dos raros momentos em que uma pessoa fala a alguém que a escuta) uma dura confrontação de partes litigantes, de acusações movidas frequentemente por pura má-fé e de defesas raramente ouvidas. Seja quando um enquadramento vazio preexiste à entrada de uma das partes presentes, seja quando um ator até então despercebido em cena se revela (surgido não se sabe de onde), seja quando um descentramento dos protagonistas na imagem reserva um espaço vazio que mais tarde alguém virá ocupar, sempre se impõe uma severa cenografia de tribunal, que torna ainda mais sensível a articulação, o peso e a velocidade das palavras, jurídicas e processuais. A que ponto também os elementos do cenário e a mobília, instalando uma divisória na imagem, acentuam as distâncias hierárquicas e a separação dos papéis: longa mesa vazia, balcão de hotel, cadeira à qual se segura como a uma barra de tribunal. Creio também que a escolha de um ponto único da câmera para cada cena (e da

iluminação fixada de uma vez por todas), a busca do “ponto estratégico” graças ao qual os Straub – pelo jogo das mudanças de eixo, de lentes e da escala dos planos – visam preservar a consistência do espaço, decorre mais profundamente de uma vontade de subverter a cena judiciária, a princípio onipotente. Como se o lugar da câmera, ligeiramente deslocado em relação à máquina do processo, se transformasse no lugar de um apelo ou de um último recurso a partir do qual – uma vez destituída a instância sempre iníqua do julgamento – a justiça poderia enfim ser feita.

*

Vemos assim em que, politicamente ou mesmo filosoficamente, os Straub podem se reconhecer tanto em Kafka, que dizia por vezes temer mais pelo mundo do que por si, quanto em Vittorini, que faz o amolador de facas proclamar, no fim de *Conversa na Sicília* (escrito sob o fascismo em 1937/1938, publicado depois apreendido), que ele não sofre por si mesmo, mas somente pela dor do mundo ofendido. Mas do ponto de vista do estilo, não haveria, à primeira vista, incompatibilidade entre o antilirismo vibrante de um e a amplitude musical e operística do outro? Como os mesmos cineastas podem ser atraídos tanto pelo estilo jurídico e processual de Kafka, cerebral, artiloso, infinitamente espiralado (transcrito o mais próximo possível de sua dimensão lógica, desembocando na loucura e na frieza do seu humor), e a potência poética encantatória de Vittorini? Como podem passar de um ao outro depois de um desvio por Hölderlin (duas vezes), Sófocles/Brecht e novamente Schönberg? Precisamente, a meu ver, porque eles não param de trabalhar na invenção, pelos meios de sua arte apenas, de uma zona de indiscernibilidade entre o cinema, o teatro e a ópera, a palavra, a palavra cantada e o canto. Se admitimos, com Deleuze, que o que a tragédia grega instaurou é em primeiro lugar a forma do tribunal, e que nela o trágico vem menos da ação do que do julgamento (“a consciência de ter uma dívida em relação à divindade”, segundo Nietzsche), dimensionamos melhor o papel central de um filme como *Relações de Classe*, com sua cenografia de tribunal e sua palavra de deposição, e em quê ele encontra

necessariamente lugar na constelação que conduz nos dias de hoje ao atordoante [*bouleversant*] *Gente da Sicília*, ainda mais saturado de música por não trazer nenhuma, exceto nos créditos iniciais e bem perto do fim.

Estranha conversa, aliás, quando paramos para escutá-la. Se entendemos por isso uma forma de sociabilidade difusa, familiar, fluente, anárquica e regulada, entre interlocutores de pé, por uma distância de pouco menos de um metro, então é possível dizer que há muito tempo nos filmes dos Straub, e menos ainda em *Gente da Sicília*, os atores não conversam nem se falam. Eles se apostrofam, se interpelam, se gritam, discursam se estranhando, se admoestam, se acusam, se medem pela palavra, se intimam ou se impõem. As conversas nunca se dispersam numa nebulosa de palavras, elas retinem muito mais como num choque de réplicas. Conversa, se quisermos, mas então no sentido em que Stendhal a entendia: como batalha. Daí geralmente essa surpresa inicial, e a lenda maldosa, incompreensiva, segundo a qual os atores, nos filmes dos Straub, falam de maneira falsa e muito alto, com uma veemência excessiva, e em geral muito longe uns dos outros. O poder de vibração e o impacto das trocas verbais são tais que impediram de ver uma distorção de mesma natureza na restituição do espaço. Sempre me surpreendeu que ninguém tenha se admirado nos Straub (sob o pretexto do “neolumierismo” que lhes é imputado, e da devoção que proclamam pela realidade do espaço) com as bizarrices do universo visível, geralmente bastante distantes da percepção dita “natural”, aquela que Bresson dizia querer reencontrar usando a 50mm e aplainando suas imagens como se com um “ferro de passar”. Aqui, ao contrário, são frequentes as perspectivas marcadas, os múltiplos eixos, as linhas interrompidas, as transversais ostensivas, os ângulos duros, os planos inclinados, os conflitos de volume na imagem, que dramatizam e atormentam o espaço, dando por vezes a impressão de que os atores, empurrados para o fundo da cena ou projetando-se ao primeiro plano, estão espremidos ali. E isso vale, curiosamente, tanto para as cenas de interior (a exiguidade das locações e os problemas de iluminação daí resultantes seriam então, em parte, capazes de explicá-lo) quanto para aquelas ao ar livre, como provam a já célebre volta de carro em torno da Praça da Bastilha em *Cedo Demais*, *Tarde Demais* ou, em *Relações de Classe*, a panorâmica

sobre o tráfego que termina no parapeito da ponte, onde Karl, Robinson e Delamarche estão apoiados. A presença ostensiva das figuras, a estranheza das linhas, a profundidade marcada de sombras por vezes enormes, os contrastes entre o claro e o escuro conferem assim aos filmes uma dimensão quase expressionista, na fronteira com o fantástico. Cézanne também reclamava um realismo, mas “*pleno de grandeza, sem duvidar do heroísmo do real*”, e alguns de seus contemporâneos desconfiavam que ele sofresse de problemas de vista.

Jamais como em *Gente da Sicília* os Straub haviam chegado a esse ponto de indistinção ou de indiscernibilidade das três cenas – do cinema, do teatro e a da ópera – cuja procura constitui a sua maior preocupação. A estratégia, estética e política, própria a toda grande arte, que Jacques Rancière definia como estratégia da interface, que faz com que se cruzem as idealidades materiais de artes diferentes, alcança aí uma densidade e uma grandeza novas. Cada palavra proferida, cada interlocução, faz surgir uma dimensão encantatória, ressoando ao mesmo tempo como prece e como ordem. A pobreza, a fome, a tristeza, a cólera, a opressão, a revolta, a vida difícil, a filiação inquieta, as alegrias também e o amor devastado se dizem aí em loucas enumerações a *cappella*, alternadas, fugitivas, concertantes. É preciso ouvir a litania do “ninguém as quer” (“*nessuno ne vuole*”) do vendedor de laranjas no porto de Messina, a recitação dos nomes das cidades ditos, reditos e retomados, a lista de profissões suspeitas (quase todas) enumeradas pelos policiais fascistas (um deles com uma bela voz de barítono), a circulação da palavra fedentina (“*puzza*”) que eles suscitam em meio aos passageiros do trem. Timbre surdo, emissão breve, voz estrangulada do filho em sua insistência ansiosa de perguntas (tão próxima da litania dos “você se lembra” de *Não reconciliados*). Recitação [*Sprechgesang*] inaudita da mãe, com seus picos agudos, suas quedas, suas pausas marcadas, seus *glissandi* de cólera, de alegria, de dor pela evocação de seu amor secreto e desaparecido (a emoção desse momento é da mesma natureza daquele experimentado na leitura, em *Os Mortos* de Joyce, da confissão de Gretta a Gabriel: “Assim houve em sua existência este evento romanesco: um homem morreu por ela”). Culminância enfim da última cena, onde a enumeração dos elementos que fazem a beleza e a diversidade do mundo (a luz, a sombra, a esperança, os homens e as mulheres, o pão, o vinho,

os lobos, os pássaros, a vida, a morte, a ressurreição...) ganha uma amplitude verdadeiramente mítica, onde a nomeação e por fim a soletração tornam-se constituintes, criadoras. Invocação enfim das armas que faltam para que o mundo não seja mais ofendido, para que nele não reine mais a tristeza, o desgosto, o ódio de si e “a calma cômoda da desesperança”. E é então, mas só então, no face a face imóvel de uma fraternidade reencontrada e como que à escuta de um hino, que pode surgir o Adagio do décimo quinto quarteto de Beethoven, canto de ação de graças de um convalescente.

Tradução de João Dumans e

Mateus Araújo

