

Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros

MATEUS ARAÚJO

Professor de cinema na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP

Doutor em Filosofia pela UFMG e pela Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne)

Resumo: Partindo de uma caracterização brevíssima do ensaio fílmico como uma forma de argumentação audiovisual (seção I), o artigo assinala e discute, na filmografia dos Straub, um veio ensaístico presente em cinco filmes do casal (seção II) e em dois curtas mais recentes de Straub (seção III).

Palavras-chave: Ensaio fílmico. Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Argumentação audiovisual.

Abstract: After a brief characterisation of the film essay as a form of argumentation by images and sounds (section I), this article points out and discusses, in the Straub-Huillet's filmography, an essayistic dimension in five of their films (section II) and in two shorts made more recently by Straub alone (section III).

Keywords: Film essay. Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Filmic argumentation.

Résumé: En partant d'une caractérisation très concise de l'essai filmique comme une forme d'argumentation par images et sons (section I), l'article signale et discute, dans la filmographie des Straub, une dimension essayiste présente dans cinq films du couple (section II) et dans deux autres, plus récents, de Straub (section III).

Mots-clés: Essai filmique. Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Argumentation audiovisuelle.

Na vasta filmografia que os Straub produziram em mais de cinquenta anos de trabalho, não há nenhum filme que não retome, no todo ou em parte, algum texto preexistente. O elenco dos textos escolhidos impressiona não só pela importância de muitos deles (de Corneille, Brecht, Mallarmé, Pavese, Kafka, Hölderlin, Vittorini etc.), como também pela sua variedade de gêneros: conto, novela, romance (acabado ou inacabado), poema, peça de teatro (para o palco ou para o rádio), libreto de ópera, partitura musical, carta, estudo histórico, discurso filosófico, conferência, ensaio político (em forma de diário) ou filosófico, conversações lembradas, para não falar de necrológio, epitáfio, notícia de jornal, grafite em muro, mapa geográfico, cartaz, inscrição lapidar. Por mais que eu me esforce, não consigo me lembrar de outra obra cinematográfica que mobilizasse em sua fatura um leque de textos ao mesmo tempo tão imponente, tão diversificado – e tão desafiador, por incluir alguns difíceis de transpor para o cinema, ou negligenciados na obra de seus autores, ou deixados inacabados.

Sua escolha revela sempre acuidade hermenêutica, e se desdobra por vezes em empreitadas quase filológicas dos cineastas.¹ Para além do culturalismo, porém, o desejo pelo qual eles dizem se mover é o de explorar encontros com obras que os marcaram pessoalmente, e seu propósito é o de devolver à esfera pública experiências transformadoras de pensamento ou de linguagem que elas são capazes de proporcionar. Seja como for, seu uso dos textos revela uma autonomia intelectual raramente igualada. Na maioria dos casos, sua apropriação pelos filmes desloca o seu sentido mais consolidado e lança sobre eles uma nova luz: rearranjados num novo contexto, reapropriados em sua materialidade sonora (na voz de atores ou locutores que os recitam) ou visual (na página, no muro ou na pedra em que se inscrevem), os textos ganham novos sentidos, e passam a dizer algo mais. Não o que não diziam, mas o que nem sempre se ouvia neles. E isto vale tanto para os mais canônicos quanto para os mais anônimos.

A variedade dos gêneros apropriados e a soberania na sua apropriação permitiriam uma infinidade de abordagens do trabalho dos Straub com a palavra escrita. A cada filme, a configuração tradicional dos gêneros parece sofrer um abalo, em função dos propósitos dos cineastas mas também das

* Crédito dos fotogramas da página de abertura, da esquerda para direita e de cima para baixo: imagens 1 a 4: *Introdução à “música de acompanhamento para uma cena de filme” de Arnold Schoenberg* (1972); imagem 5: *Fortini/Caní* (1976); imagens: 6 e 7: *Cézanne* (1989); imagem 8: *Uma visita ao Louvre* (2006); imagem 9: *Um conto de Michel de Montaigne* (2013).

1. Como a do estabelecimento da tradução francesa da primeira versão da *Morte de Empédocles*: Hölderlin, Friedrich. *La Mort d'Empédocle*. Texte établi et traduit pour leur film par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. Toulouse, Ombres: 1987.

necessidades de seu material. Isto poderia ser examinado a partir de cada gênero visitado pelos filmes, tanto as ficções quanto os documentários. Vou fazê-lo a partir da noção de ensaio fílmico, uma forma de cinema que, salvo engano, os Straub nunca reivindicaram em suas declarações, mas da qual alguns de seus documentários se aproximam, como veremos. A ideia de abordá-los por este viés nasceu de uma circunstância externa, um convite do amigo João Dumans para duas palestras, em junho de 2010, sobre *Une visite au Louvre* (2004) num ciclo de filmes que ele organizava em torno da questão do ensaio. Ela ganhou reforço numa sugestão mais recente do próprio Straub em seu filme *Un Conte de Michel de Montaigne* (2013), baseado justamente num dos *Essais* do pensador francês, matriz do gênero nos inícios da filosofia moderna. Assim, se antes deste curta uma discussão dos Straub pelo viés do ensaio poderia soar artificial e talvez extrínseca ao trabalho dos cineastas, a existência mesma deste filme tardio de Straub exige o exame daquela questão e autoriza sua retroação a filmes anteriores do casal.

Neste artigo, partindo de uma caracterização brevíssima do filme ensaio (seção I), me contentarei em assinalar e discutir, na filmografia dos Straub, um veio ensaístico presente em cinco filmes do casal (seção II) e em dois curtas mais recentes de Straub (seção III).

I. Duas palavras sobre o ensaio fílmico

Quem já tenha se debruçado sobre a questão do ensaio no campo dos estudos cinematográficos certamente se deparou com a dificuldade de apreender o filme-ensaio enquanto fenômeno cinematográfico e de afinar sua noção enquanto instrumento de análise. Esta dificuldade não nasce de uma carência de tradição do cinema ensaístico ou de discussão que ele tenha suscitado. Sua tradição remonta pelo menos à década de 1920 na URSS (com Eisenstein e Vertov) e ganha destaque no cinema europeu moderno do pós-guerra numa vertente francesa representada, entre outros, por Chris Marker, Guy Debord e alguns filmes de Alain Resnais, Agnès Varda, Jean-Luc Godard e Jean-Daniel Pollet, e numa vertente alemã, que passa por Alexander Kluge e desemboca em Harun Farocki e Hartmut Bitomski.² Estes cineastas têm sido bastante discutidos no debate sobre o ensaísmo cinematográfico,

2. Esquematizando um pouco, poderíamos talvez filiar os cine-ensaístas franceses a uma tradição reflexiva da prosa literária, e supor que o trabalho dos alemães esteve mais informado pelo debate sobre o ensaio no pensamento alemão (Adorno, Lukács, Bense, além de Benjamin).

que já se configura nas reflexões de Eisenstein nos anos 20 sobre o cinema intelectual, passa por textos posteriores de Hans Richter e Alexandre Astruc e se expande nas últimas décadas. Entre os paradoxos desta expansão, deixemos para um outro artigo o silêncio desconcertante de Adorno, em “Transparências do filme” (1966), e de Deleuze, no seu díptico *A Imagem-movimento* (1983) e *A Imagem-tempo* (1985), a respeito do ensaio fílmico, que eles estariam estrategicamente situados para discutir, o primeiro por ter publicado em 1958 um texto muito agudo sobre o ensaio como forma,³ o segundo por ter considerado o cinema como uma forma de pensamento.⁴

Paradoxos à parte, vivemos hoje, no Brasil como noutros lugares, uma certa inflação da noção de filme-ensaio, que o tempo talvez corrija ou reequilibre.⁵ De um lado, constatamos certa afoiteza de alguns na sua aplicação a qualquer tipo de filme, como se o pertencimento ao gênero representasse por si só uma garantia de interesse. De outro, percebemos alguma reserva ou lassitude de outros diante da noção, como se o seu uso indiscriminado lhe retirasse de antemão qualquer valor teórico ou explicativo. Neste debate em curso, podemos distinguir um uso lato e um uso estrito da noção. Apoiando-se num sentido do verbo ensaiar (como experimentar, esboçar, tentar, testar) mantido pela nossa linguagem corrente, alguns tomam hoje por ensaio o filme que trouxe um experimento, um esboço, uma tentativa capaz de escapar à delimitação tradicional entre os gêneros da ficção e do documentário. No outro grupo, procura-se caracterizar o ensaio fílmico como um modo específico de organização das imagens e dos sons, diferente do modo narrativo e irreduzível a ele (ainda que não incompatível com ele). Estas duas noções já apareciam no debate francês dos anos 50, em textos de Jacques Rivette e André Bazin, respectivamente. Sugerindo a distinção entre o ensaio e a narração, Rivette qualificava porém de ensaio um filme estritamente narrativo, o *Viagem à Itália* (1954) de Rossellini que, “com uma clareza perfeita, oferece enfim ao cinema (até então obrigado a narrar) a possibilidade do ensaio” (1955/2013: 53). Além disso, invocava ainda outros filmes narrativos como “franco-atiradores” do ensaio,⁶ e aplicava a noção ao trabalho de artistas os mais variados (aí incluídos os pintores Manet e Degas), borrando assim os seus contornos. Bazin mobilizava uma noção mais estrita do ensaio, e a aplicava a um filme muito mais claramente ensaístico,

3. No texto notável de 1966, escrito na interlocução com Kluge, Adorno aborda o cinema com parâmetros próximos daqueles usados por ele 10 anos antes para caracterizar o ensaio. Não conseguindo porém conectar as duas discussões, ele não chega a admitir a possibilidade de uma forma ensaística no cinema, nem a perceber que ela já existia.

4. Ora, para quem procura compreender o cinema como uma forma de pensamento, é estranho ignorar justamente a tradição do ensaio cinematográfico, cujo programa assumido era exatamente o de se estruturar como um pensamento audiovisual.

5. Até onde sei, Arlindo Machado tem sido, para além de qualquer modismo, o estudioso brasileiro mais atento à problemática do ensaio fílmico, desde seus artigos de 1979 sobre o cinema conceitual na revista *Cine-Olho* (n. 4 e 5/6) e de seu livrinho *Eisenstein: Geometria do êxtase* (Brasiliense, 1983) até alguns textos recentes, cuja versão mais completa se intitula “O filme-ensaio” (2009).

6. *Intolerância* (Griffith, 1916), *A Regra do Jogo* (Renoir, 1939), *Citizen Kane* (Welles, 1941).

o *Lettre de Sibérie* (1958) de Marker, visto como “um ensaio em forma de reportagem cinematográfica” ou ainda “um ensaio documentado pelo filme” (1958/1998: 258).

Aderindo neste caso a Bazin contra Rivette, e adotando uma noção mais estrita de ensaio fílmico, que me parece mais operatória também, vou abordá-lo aqui como um modo argumentativo de organizar o fluxo de imagens e sons. No cinema, é ensaio o filme que se organiza não como narração, mas como *argumentação* audiovisual. Embora pareça, por sua natureza mesma, mais próxima de modelos documentários do que do filme de ficção, a forma argumentativa do ensaio pode vir porém, e vem por vezes, associada à forma da narração, mesmo no caso de alguns dos cineastas mais tipicamente ensaísticos, como Godard e Kluge. Em todo caso, quer se avizinha mais da narração (como nestes dois), quer esteja mais próxima do documentário (como em Marker, Varda, Farocki e Bitomski), a forma mais canônica do ensaio no cinema costuma passar, de uma maneira ou de outra, pela mediação de uma subjetividade, de um eu que conduz o fluxo das imagens e dos sons (em geral heterogêneo), de uma voz que aparece enquanto tal (no mais das vezes em *over*) e leva a argumentação do filme para esta ou aquela direção, sem precisar falar em primeira pessoa – o que às vezes, aliás, não deixa de fazer. Nisto, ela retoma um traço definidor do ensaio enquanto forma literária ou filosófica, em que a dimensão subjetiva ganha um espaço muito maior do que num estilo de prosa mais próximo do tratado. No prólogo dos seus *Ensaíos* (1580), intitulado sobriamente “do autor ao leitor”, Montaigne chegava a avisar: “Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro”.

II. Cinco ensaios fílmicos dos Straub

Dos quase trinta filmes que os Straub fizeram de 1962 a 2006, pelo menos cinco documentários, em que pese sua diversidade, adotam a forma do ensaio, ou dela se aproximam (pelo viés da política nos três primeiros, e da arte nos dois últimos): *Introdução à “música de acompanhamento para uma cena de filme” de Arnold Schoenberg* (1972), *Fortini/Cani* (1976), *Trop tôt, trop tard* (1981), *Cézanne – dialogue avec Joachim Gasquet* (Les éditions Bernheim-Jeune) (1989) e *Uma visita ao Louvre* (2006).

Todos partem de textos argumentativos, ou salientam a dimensão argumentativa de textos que não se reduzem a ela – cartas, conferência e diário políticos, estudo histórico, reflexões de artista. Com exceção do último, todos apresentam alguma heterogeneidade visual, frequente nos ensaios filmicos em geral. Para que a argumentação audiovisual dos filmes se constitua, fotos e sequências de arquivo em p/b ou de outros filmes são inseridas no fluxo de imagens coloridas que os cineastas captaram. Este agenciamento argumentativo de materiais heterogêneos tende a dar-lhes uma fisionomia ensaística.

No entanto, com exceção de algumas frases de Straub no início e de Huillet no miolo do primeiro filme da série, os textos que contribuem para articular o fluxo audiovisual são todos alheios, e aparecem lidos ou ditos por alguém, ora *in*, ora *over*. Esta tarefa é assumida ora pelo próprio autor (Franco Fortini em *Fortini/Cani*), ora por terceiros (Gunther Peter Straschek e Peter Nestler em *Introdução...*, Baghat el Sadi e Gérard Sanman em *Trop tôt, trop tard*, Julie Koltai em *Une visite au Louvre*), ora pelos próprios cineastas (Danièle Huillet em *Trop tôt, trop tard* e *Cézanne*, J. M. Straub em *Cézanne*).

Se no primeiro filme ensaístico os cineastas ainda aparecem como condutores do fluxo, acionando a leitura dos textos alheios com suas intervenções iniciais, nos outros eles não só delegam a autoria dos textos como tendem a recusar também o papel de condutores explícitos do fluxo – que obviamente conceberam e agenciaram na montagem. Assim, ao invés de se apresentarem como ensaístas, eles preferem documentar o ensaísmo dos outros, ou então transformá-los em ensaístas, retomando seus textos lidos ou falados por alguém, e inscrevendo seus nomes próprios já no título dos filmes (*Einleitung zu Arnold Schoenbergs...*, *Fortini/Cani*, *Cézanne*), ou no seu miolo, como nas cartelas “A. Friedrich Engels” e “B. Mahmud Hussein”, que abrem as duas partes de *Trop tôt, trop Tard*, ou na frase pronunciada por Julie Koltai “Je suis Cézanne”, a última de *Une visite au Louvre* (figuras 1 a 6, respectivamente).

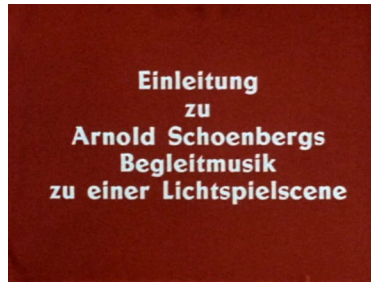


Figura 1



Figura 2



Figura 3

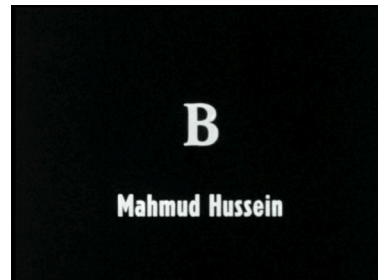


Figura 4

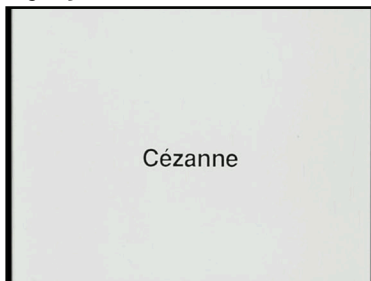


Figura 5



Figura 6

7. No sentido em que Cacaso (1997) qualificava Francisco Alvim de “poeta dos outros”.

8. Numa entrevista dos anos de 1970, Straub declara que “o que me irrita nos filmes de Kluge [...] e também o que recuso nos filmes de Godard, é a intervenção, este brechtianismo de meia-tigela que se faz hoje e que consiste precisamente em comunicar as suas próprias reacções ao mesmo tempo que a coisa que se mostra às pessoas” (Citada sem as referências exatas em Rodrigues, 1998: 71).

Assim, o dos Straub se apresenta à primeira vista como um ensaísmo dos outros.⁷ Ele consiste em escolher textos alheios, selecionar seus trechos, condensá-los, encontrar o modo mais preciso de tratá-los, lê-los ou dizê-los, e de inseri-los numa articulação argumentativa entre as imagens e os sons. Nesta escolha e nesta maneira argumentativa de tratar os textos alheios escolhidos é que se manifestam suas posições estéticas e políticas, sua relação com o mundo, e não numa série de opiniões ou pensamentos que os filmes enunciarão sob a forma de comentários, reflexões, evocações, associações de ideias ou pequenos relatos. Frequentes em Godard, Kluge, Marker, Varda e outros, tais opiniões e reflexões são categoricamente recusadas pelos Straub, que chegam a criticá-las nos filmes de seus colegas.⁸ Se, porém, a discrição dos Straub, se o escrúpulo da sua rigorosa artesanaria construtiva não encobrir o fato irrecusável de que são

eles os responsáveis pelo tecido argumentativo de seus ensaios fílmicos, podemos substituir então a ideia do ensaísmo dos outros pela ideia de ensaísmo compartilhado:⁹ os outros entrariam com a matéria argumentativa de seus textos ou declarações, os Straub assumiriam a forma de seu rearranjo audiovisual.

9. No sentido em que Jean Rouch definia a sua como uma antropologia compartilhada.

A originalidade desta divisão epistemológica do trabalho vai de par com uma outra, mais geral, que está no coração do cinema dos Straub: seus filmes estão entre os mais conscientes, do pós-guerra para cá, de seus meios e fins, mas evitam transformar ou traduzir esta autoconsciência num gesto estilístico de reflexividade ostensiva. O processo de produção dos filmes, sempre pautado por escolhas estéticas e éticas rigorosas, raramente é tematizado ou desnudado para vir a primeiro plano. Isto ocorre com o conjunto da sua filmografia, mas vale também para os filmes ensaísticos que nos ocupam. As exceções são raras, e confirmam a regra. Uma delas é o curta *Introdução à música de acompanhamento...*, que discutirei a seguir. A outra é o cine-panfleto recente *Joachim Gatti* (2010), de Straub, ao qual voltarei na seção III.

*

Introdução à música de acompanhamento... é o primeiro filme ensaístico dos Straub, e talvez seja ainda hoje aquele que se inscreve mais claramente no registro do ensaio, por utilizar textos argumentativos, agenciar imagens e sons heterogêneos e mostrar claramente os autores como desencadeadores (e, por assim dizer, mestres de cerimônias) do raciocínio. Este se divide em três momentos, os dois primeiros trazendo textos introduzidos pelos cineastas, o último articulando apenas imagens e música.

No primeiro, após um plano inicial de uma gárgula romana que retoma diretamente o plano final de *Lições de História* (1972), Straub em pessoa fala de Schoenberg numa varanda que nos franqueia uma vista de Roma. Ele assinala o cuidado do compositor em deixar indicações nas partituras para a execução de suas músicas e óperas; constata sua ausência na peça musical intitulada “Perigo ameaçador, medo, catástrofe” (composta em 1929-30), que teria, assim, que ser usada ali como música de acompanhamento; reporta brevemente suas críticas ao *establishment* musical de seu tempo e lembra alguns elementos de sua biografia (sobre duas fotos do seu rosto e uma gravura do seu corpo de costas),¹⁰ antes de passar a palavra ao compositor, do qual Günter Peter Straschek lê num estúdio vazio trechos de duas cartas de 20/4 e 4/5/1923¹¹

10. A primeira foto, de 1926, foi tirada por Man Ray; a segunda, de 1951, é das últimas que se conhece do compositor. A gravura é um auto-retrato de 1911.

11. Cf. Schoenberg, 1983, cartas n. 63 e 64, p. 84-89; ou 1965, cartas n. 63 e 64, p. 88-94.

a Kandinsky (que o convidara a lecionar na Bauhaus), sem que o cineasta volte a aparecer, na imagem ou no som. As cartas trazem a recusa de Schoenberg ao convite de Kandinsky e um protesto veemente contra o endosso do pintor ao anti-semitismo que então recrudescia na Alemanha, antes mesmo que Hitler chegasse ao poder e o transformasse em política oficial.

Finda esta leitura, aos 11', é a vez de Danièle Huillet aparecer, agora na cama ou no sofá do apartamento do casal, com o gato no colo, redirecionando o fluxo verbal do segundo bloco para um texto de Brecht. Ela intervém ponderando: “Mas, pergunta Brecht, como alguém pode atualmente dizer a verdade sobre o fascismo, contra o qual luta, se não quer dizer nada contra o capitalismo que o produz? Como sua verdade pode se efetivar?”, e aí é a vez de outro locutor, o amigo documentarista Peter Nestler, ler também num estúdio trechos da conferência política proferida por Brecht no Congresso Internacional dos Intelectuais contra o Fascismo (Paris, 1935)¹². Finda esta segunda leitura, vem o terceiro e último bloco, mais curto, composto de três séries de imagens que se sucedem sem comentário verbal a costurá-las: a foto de 1871 com os caixões enfileirados dos cadáveres dos *communards*, uma sequência com 15 planos de aviões militares americanos decolando e despejando bombas no Vietnã, e notícias de jornal relatando a absolvição por um tribunal vienense em março de 1972 dos arquitetos Walter Dejaco e Fritz Ertl, ex-oficiais da Waffen-SS, que desenharam a planta para as câmaras de gás e os crematórios de Auschwitz e eram acusados de cumplicidade com os crimes ali perpetrados.

Este terceiro bloco sem comentários verbais apresenta também, pelas imagens e por seu encadeamento, um novo passo lógico, que vem completar o fio argumentativo do filme. Este me parece regido, na sua articulação de discursos, imagens e sons, pela figura lógica da adversativa. Se precisássemos esquematizar drasticamente aquele fio, poderíamos reter algo como: Kandinsky convidara Schoenberg para lecionar na Bauhaus, *mas* este declinou em 1923 por não aceitar um estatuto de exceção ao antisemitismo que o amigo tendia a endossar; Brecht apontou, *porém*, em 1935, a incoerência de quem pretendia combater o fascismo sem combater ao mesmo tempo o capitalismo que o engendrou; ele está certo, diriam os Straub, *mas* convém não restringir ao episódio histórico do nazi-fascismo as atrocidades capitalistas: muito mais vasta, sua curva traçada pelas imagens do terceiro

12. Ver a tradução espanhola desta conferência em Brecht, 1973, p. 172-176.

bloco passa, por exemplo, pelo massacre dos *communards* em 1871, pelo bombardeio americano do Vietnã no fim da década de 1960 e pela impunidade dos cúmplices do genocídio nazista, reafirmada em tribunais recentes. De um passo ao outro (da recusa de Schoenberg à ponderação de Brecht, e desta à conclusão dos Straub), o argumento vai ganhando em amplitude, e seu percurso lógico se unifica no som pela peça de Schoenberg, que irrompe aos 6' e avança até o fim do filme, aos 15', tingindo tudo com a mesma tonalidade de “Perigo ameaçador, medo, catástrofe”. Composta originalmente para acompanhar uma cena de filme, a peça acaba, assim, sendo usada para comentar os estragos do capitalismo ao longo de um século redondo, dos massacres da Comuna em 1871 às últimas absolvições de cúmplices do nazismo em 1972.

*

A presença explícita dos cineastas na imagem e no som desaparece de *Fortini/Cani*. Na imagem, a heterogeneidade diminui um pouco, mas permanece: no curso do filme, vemos páginas do livro de Franco Fortini *I cani dei Sinai* (ensaio político de 1967 que fornece a base do filme), telejornais italianos sobre a guerra do Sinai de 1967 (em p/b), paisagens rurais e urbanas de Florença e outras regiões italianas, várias páginas de jornais e revistas com artigos sobre a guerra, varandas de casas ou apartamentos abastados, interior de sinagoga florentina, placas e inscrições públicas em memória de mortos italianos da Segunda Guerra mundial, páginas manuscritas de Fortini e sobretudo o próprio, sozinho, lendo trechos do seu livro, escrito 10 anos antes em forma de diário. A voz que ouvimos ao longo do filme é basicamente a desta leitura, entremeada por momentos sem fala, por uma locução de Arrigo Levi (noticiando o conflito israelo-árabe num telejornal da RAI de 6/6/1967) e por duas falas breves de personagens referidos por Fortini em seu texto (interpretados por Luciana Nissim e Adriano Aprà, respectivamente).

O ensaísta visível no filme é portanto Fortini revisitando seu texto de outrora, cujas posições ele mantém, mas cuja intervenção os acontecimentos teriam segundo ele mesmo tornado derrisória, introduzindo uma distância entre ele e seu livro, e fazendo dos fragmentos da própria realidade os seus únicos intérpretes autênticos.¹³ Esta distância é sugerida pelos cineastas já no plano inicial do filme, enquadrando numa mesa branca um exemplar

13. No texto “1967-1978”, escrito em outubro de 1978, Fortini diz que os acontecimentos o persuadiram de que “le droit à la parole, que j’avais alors pris dans *Les Chiens* au nom de mon ascendance familiale et de mon refus adulte de celle-ci, était dérisoire, et que les seuls interprètes authentiques de la réalité étaient plutôt les fragments de la réalité même, les journalistes internationaux, les cadavres des Libanais assassinés, les photos des détournements, les masques repoussants de l’histoire” (Fortini et al., 1979: 9).

já envelhecido do livro, com desgastes na lombada e na capa (da coleção “dissensos”), indicando que ele foi muito manuseado, e que portanto suas posições foram muito reexaminadas desde o seu lançamento – pelo autor ou pelos cineastas, ainda não sabemos. O plano seguinte, após os créditos iniciais, mostra o livro aberto na primeira página, que explica os sentidos da expressão dialetal “os cães do Sinai”. Sobre ela, um par de óculos pretos, possivelmente de Fortini, sugerindo ao mesmo tempo a atenção requerida pelo exame daquelas páginas, e o ponto de vista daquele leitor de que os óculos são metonímia. Retirados do rosto, deixados inoperantes naquele instante mesmo em que aparecem, os óculos estão ali para serem re-colocados no reexame que se seguirá – ou para serem trocados por outros que alterem a visão do livro sobre o mundo por ele abordado em 1967. Deixadas no ar, estas questões (“De quem são estes óculos? Alguém os usará daqui em diante neste filme?”) desenham porém em filigrana uma relação triádica entre o ponto de vista do livro de 1967, o de seu autor Fortini dez anos depois, e o dos cineastas que o filmam em 1976.

Assim, se o livro de 1967 se apresentava como um ensaio político em forma de diário (“Querem me fichar? Estas páginas são minha ficha”) e usava abundantemente a primeira pessoa do singular para ancorar as considerações políticas de Fortini em sua história familiar (os pronomes pessoais e possessivos Eu, meu, minha, meus etc apareciam mais de uma centena de vezes), a relação do autor com o fluxo das imagens e dos sons agenciados pelos cineastas tende a dar a última palavra, como ele dizia, aos “fragmentos da própria realidade”, que incluem o livro, seus manuscritos, os telejornais, os artigos de jornal, as declarações de conhecidos judeus reportadas no livro, as paisagens italianas (mostradas em 14 longas panorâmicas laterais)¹⁴ em que se inscrevem os traços e as memórias das lutas e dos massacres passados, etc. O plano final do filme, ao abandonar a figura de Fortini que lia seu livro numa varanda para fazer uma última panorâmica lateral da paisagem circundante de mar e montanhas, confirma o gesto de recentrar o filme não na subjetividade de Fortini mas no mundo que ele procura compreender. Se o texto do ensaio de 1967 trazia uma argumentação vigorosa de Fortini contra a política de Israel conjugada a uma meditação sobre sua história familiar, o agenciamento de todos aqueles elementos pelos cineastas funciona também como um vigoroso ensaio fílmico cujo

14. Este gesto de interrogar em panorâmicas laterais a história da violência entre os homens sob a placidez das paisagens atuais será radicalizado em *Trop tôt, trop tard*, do qual, deste ponto de vista, Danièle Huillet (1981/2012: 33) viu em *Fortini/Cani* um esboço.

objeto indireto continua sendo o conflito no Oriente Médio, mas cujo ponto de ancoragem é a história, a paisagem (no sentido próprio e no figurado) e o debate italiano, Fortini incluído.

Esta argumentação prolonga uma paciente meditação histórica dos Straub, de filme a filme, sobre a questão do nazismo (*Machorka-Muff, Nicht Versohnt, Introdução*), que veio se desdobrar numa outra sobre a questão judaica (*Introdução, Moisés e Aarão, Fortini/Cani*), e noutra ainda sobre a luta de classes num país árabe (*Trop tôt, trop tard*), à qual já chegaremos. Mas se inscreve também num modelo de filme-ensaio político fundado na articulação entre um “aqui” e um “alhores”, que resultou num dos trabalhos mais fortes de Godard, o *Ici et ailleurs* (1970/74) realizado com Anne-Marie Miéville. Se este assumia a situação francesa como ponto de ancoragem para a discussão da situação palestina,¹⁵ Fortini/Cani assume, no rastro do ensaio de Fortini, a situação italiana como ponto de ancoragem para a discussão do conflito israelo-árabe. *Trop tôt* vai refazer o gesto e instaurar, por conta própria, a partir de dois textos materialistas, uma articulação entre a luta de classes na França (da Revolução e de hoje) e no Egito. Na resposta mais forte ao filme de Godard e Miéville, estes dois filmes dos Straub partem ambos de países capitalistas da Europa Ocidental para discutirem as lutas no Oriente Médio, mas acrescentam à polaridade espacial uma outra temporal. Seu aqui / alhores concerne ao espaço, mas se organiza também, no tempo, como um agora / outrora.¹⁶

15. Assim como fazia seu episódio “Cine-oeil” do longa coletivo *Longe do Vietnã* (1967) para discutir a situação do Vietnã.

16. A conjugação destas duas polaridades, espacial e temporal, aparece aliás em muitos filmes dos Straub.

*

Trop tôt, trop tard se divide em dois blocos de tamanho desigual, anunciados pelas cartelas “A. Friedrich Engels” e “B. Mahmud Hussein”. O primeiro ocupa o terço inicial do filme, o segundo ocupa os dois terços finais. Não há primeira pessoa no texto, mas a voz de Danièle Huillet reaparece lendo em *over*, no primeiro bloco, trechos de uma carta de Friedrich Engels a Karl Kautsky (Londres, 20/2/1889). Eminentemente argumentativa, a carta trazia ponderações, objeções e sugestões de Engels a um artigo, que lhe pareceu insuficiente, de Kautsky sobre “Os antagonismos de classe em 1789 – por ocasião do centenário da grande Revolução de 1789”, publicado em 1889 na revista do partido social-democrata alemão, *Die Neue Zeit*. Não há, porém, referências a este artigo nem traços da interlocução com Kautsky nos trechos da carta selecionados e ligeiramente adaptados

pelos Straub. Não poderíamos encontrá-los tampouco na longa nota II da carta, que trazia a tradução por Engels de um trecho do trabalho de N. Kareiev sobre os camponeses pauperizados da França pré-revolucionária, *Os camponeses e a questão rural na França no último quarto do século 18* (Moscou, 1879). Rearranjados pelo filme, as ponderações e objeções de Engels e os dados demográficos compilados por Kareiev se transformam em considerações sobre a luta de classes na Revolução Francesa e a situação dos camponeses pauperizados de então.

Os trechos sobre a Revolução Francesa são ditos em *over* sobre um longo plano-sequência de 1980, com a câmera num carro girando em 360° ao redor da praça da Bastilha (36” a 5’56”). O efeito geral da disjunção entre, de um lado, o relato no som dos acontecimentos de outrora e, de outro, as imagens de agora, é uma contraposição entre a Revolução de 1789, que tomou a Bastilha, e o capitalismo em vigor, que a retomou. Depois de alguns segundos de tela preta (5’56” a 6’19”), começa a segunda metade deste bloco, bem mais longa do que a primeira. Ouvimos agora, na mesma voz, estatísticas do século XVIII sobre a miséria dos camponeses nas regiões mais férteis e dos pobres nas maiores cidades, enquanto se sucedem na imagem paisagens da França atual (6’20” a 26’09”), rurais sobretudo, mas também urbanas (vemos vilarejos do interior, mas também panorâmicas de Paris, Lyon e Rennes). A voz quantifica os pobres, indigentes e mendigos de Tréogan, Montref, Paule, Argentré, Saint-Patrice, Saint-Laurent, Marboeuf, Danville, Bouvignes, Aix, Landus, Harville, e evoca também pobreza comparável, senão pior, nas cidades de Paris, Lyon e Rennes.¹⁷ Enquanto ouvimos toda esta miséria setecentista, duas dúzias de paisagens nos dão uma imagem geral de calma e placidez destes mesmos lugares no interior da França de hoje, sem nos mostrar ninguém. Entrevemos carros que passam aqui e ali em estradinhas vazias, algumas vacas no pasto ou na estrada, passarinhos e mesmo trens que cruzam o quadro (todos com seus respectivos sons, captados com esmero), mas nenhuma pessoa dá o ar da graça. As panorâmicas laterais de Paris, Lyon e Rennes, por sua vez, as mostram do alto, de longe, impedindo-nos de ver ali a vida ao rés do chão. A disjunção entre as estatísticas do século XVIII e as imagens plácidas, tranquilas (e despovoadas) da França de 1980 nos fazem perguntar para onde foram, 200 anos depois, os descendentes daquela multidão de pobres. Desapareceram? Vieram

17. 10 indigentes e 10 mendigos em Tréogan, 64 pobres em Montref, mais de 100 abrigos de mendigos em Paule, 300 mendigos em Argentré, 400 pedintes na paróquia de Saint-Patrice, quase isto na de Saint-Laurent, 100 outros na de Marboeuf, 60 famílias indigentes em Danville, 160 vivendo de esmolas em Bouvignes, 65 indigentes em Aix, 100 em Landus, um terço dos camponeses de Harville mendigando.

Evoca também pobreza comparável, senão pior, nas cidades: 118.784 indigentes dos 650 mil habitantes de Paris, 30 mil trabalhadores pauperizados em Lyon, um terço dos habitantes de Rennes vivendo de esmolas e outro terço no limiar da pauperização.

mendigar nas grandes cidades? O filme não responde, mas assinala que a aspiração dos plebeus de outrora pelo bem estar baseado no trabalho não foi alcançada, evoca a formulação do malogro por Babeuf e, à guisa de conclusão do raciocínio, enquadra longamente, num muro de propriedade rural cercada, uma pichação com valor de advertência: “os camponeses se revoltarão / 1976”.

No segundo bloco do filme, Baghat el Sadi e Gérard Sanman leem num francês com sotaque árabe trechos ligeiramente adaptados do início do posfácio do livro de Mahmud Hussein *Luttes de classes en Egypt* (1969). Hussein refuta o mito colonialista de que o povo egípcio suporta pacificamente a opressão, e a leitura de seu texto evoca durante 75 minutos a “epopeia ininterrupta” das revoltas violentas dos trabalhadores egípcios contra seus opressores, ausentes das imagens plácidas que nos mostram duas dúzias de paisagens rurais (e vez por outra urbanas) do Egito de 1981. Filmadas provavelmente nas cidades ou regiões em que ocorreram as revoltas – e sua repressão – evocadas pelo comentário *over* (Fowa, Faraskour, Manzala, proximidades de Qena, Luxor, Isna, Minya, Assiout, Tel-el-Kebir, além do Cairo), as paisagens parecem mais povoadas do que a parte francesa, mas igualmente tranquilas em seu aspecto imediato. Com poucas exceções, quase todas trazem pessoas do lugar, e um plano impressiona pela saturação: aquele quase frontal de dez minutos (48’30” a 58’42”) mostrando uma saída movimentada dos operários de uma fábrica, provavelmente no Cairo. À diferença do que ocorria nas saídas de Lyon filmadas pelos Lumière, não vemos nesta nem uma única mulher em meio à multidão de trabalhadores, assim como vemos poucas delas nas cenas deste segundo bloco egípcio, basicamente masculino.

Num epílogo de uns quatro minutos que precede o plano final, um grupo de 44 planos curtos com imagens de arquivo em p/b mostra cenas de movimentos populares nas ruas do Cairo, seguidas por outras de controle e repressão do povo pelo exército no campo e nas cidades, e por outras enfim de lideranças do regime militar que depôs o Rei em 1952. Contrastando com os exteriores que dominam o filme inteiro, as cenas do general Muhammad Naguib e de Gamal Abdel Nasser os mostram basicamente em espaços fechados, sugerindo uma política fundada em acordos de gabinete.¹⁸ Findo este condensado histórico da revolução de 1952 e seus desdobramentos, o locutor conclui em *over*, num plano

18. Vemos Naguib em sua mesa (comunicando ao povo o golpe militar de 1952) e depois na sua prisão domiciliar. Vemos Nasser num palanque com Naguib, depois saudando fotógrafos na entrada de algum lugar e finalmente numa sala de reuniões com ministros e oficiais, ao que parece. Há ainda, se identifiquei bem, *flashes* do parlamento, de uma sala (de entrevistas?) com oficiais e outros homens aplaudindo, e do rei Faruk I no seu trono (antes de sua deposição, provavelmente).

fechado numa margem de rio, que “de 1955 a 1967, o movimento de massa pôde ser desmantelado e recuperado por uma nova casta dirigente que herda todos os vícios da antiga e trai a dignidade nacional que serviu à sua ascensão”.

A simetria dos dois blocos (A e B) salta aos olhos neste ensaio político bipartite. À luta de classes na França do século XVIII, discutida no primeiro, responde a luta de classes no Egito do século XVIII para cá, tematizado no segundo. Radicalizando um gesto de *Fortini/Cani* nunca igualado noutros filmes do casal,¹⁹ ambos trazem um altíssimo número de panorâmicas laterais de paisagens (16 dos 24 planos de A, 18 dos 25 de B)²⁰, que a câmara parece interrogar como testemunhas de sofrimentos e violências conhecidos no passado pelo povo, evocados na banda sonora mas totalmente ausentes das imagens mostradas.²¹ Ambos começam com o pronome relativo “*que*”, como se o argumento começasse *in media res*: o bloco A diz, aos 2’58”, “que os burgueses aqui, como sempre, foram covardes para defenderem seus interesses,/ que, desde a Bastilha, a plebe teve que fazer por eles todo o trabalho,/que [...], que [...]”. O bloco B diz, aos 28’: “Que o povo egípcio tenda a suportar a opressão é um mito propagado pelo colonialismo, que a história do povo egípcio desmente”. Os dois textos terminam com referências às derrotas das aspirações populares. O do bloco A usa a contraposição cedo demais/tarde demais (*trop tôt/trop tard*), que empresta o título ao filme: “Se a Comuna com suas aspirações veio cedo demais, Babeuf veio novamente tarde demais” (24’37” a 24’47”). O do bloco B diz, como vimos, que o nasserismo desmantelou e recuperou, de 1955 a 1967, o movimento de massa do povo egípcio (103’). Assim, guardadas as devidas diferenças, autores comunistas criticam nos dois blocos os limites de revoluções burguesas, que teriam no fim das contas traído as revoltas e as aspirações populares, que o filme mantém no horizonte e com cujo espírito parece se solidarizar. No trajeto entre os enunciados iniciais e as conclusões disfóricas que fecham cada parte, nada é íntimo nas imagens (exclusivamente externas) nem nos textos, e a subjetividade dos cineastas – assim como a dos autores por eles mobilizados – não chega a emergir.

*

Ela parece reemergir em *Cézanne*, tanto na afirmação de uma poética pelo pintor quanto na adesão a ela pelos cineastas, que emprestam suas vozes ao filme, Danièle Huillet dizendo as

19. Pontuais em *Machorka-Muff, Nicht Versohnt*, no início de *Othon* e em *Moise und Aron*, as panorâmicas laterais de paisagem ganham verdadeira autonomia em *Fortini-Cani* e *Trop tôt*, e só reaparecem sistematicamente em *Lothringen, Itinéraire de J. Bricard* e *O Somma Luce*, além de ressurgirem aqui e ali em *Schwarze Sunde, Cézanne, Antigone, Sicilia, Une visite au Louvre* e nos bosques de alguns filmes de Buti (*Operai contadini, Quei loro incontri, Le Genou d’Artemide* e *Le Streghe*).

20. Excetuada a penúltima sequência com imagens de arquivo em p/b, que não entra nesta conta.

21. Sobre as paisagens como vestígio e testemunho da História dos homens neste e noutros filmes dos Straub (*Othon, Fortini/Cani, Dalla nube...*), ver as finas discussões de Daney (1979: 6-7; 1982), Biette (1982) e Deleuze (1995: 318-21).

declarações do pintor, Straub fazendo perguntas de Joachim Gasquet, ambas extraídas da seção “Le motif” do livro *Cézanne* (1921), de Gasquet.²² O filme traz também três longos *inserts* com um trecho da *Madame Bovary* (1933) de Renoir e dois outros de *A Morte de Empédocles* (1986), além de fotos de Cézanne e vários de seus quadros filmados em paredes de museus. A presença dos quadros, das fotos e dos trechos de outros filmes, montados em cortes secos, além de paisagens da montanha Sainte-Victoire e de outros planos filmados no presente (como a de uma estrada próxima a Aix-en-Provence, que abre o filme, e a de uma fachada de portão de edifícios não identificados, que o fecha) torna o fluxo de imagens e sons relativamente heterogêneo, o agenciamento destes materiais conjugando um ensaísmo do pintor com outro dos cineastas.

A transformação do artista eleito em ensaísta é aqui ainda mais clara do que nos filmes já examinados. Desentranhando, das conversas lembradas no livro de Joachim Gasquet, as considerações de Cézanne sobre o seu próprio trabalho, os Straub produzem um ensaio do pintor (que não o escreveu) sobre a sua arte. Na seleção e na reorganização dos trechos do livro, eles eliminam quase todas as referências de Cézanne a outros pintores e autores (Kant, Baudelaire, Zola, Racine, Poussin, Rubens, Ronsard, Platão, Ticiano etc.). Embora atravessassem sua conversa com Gasquet, elas tornariam culturalista e dispersiva sua argumentação filmicamente reconstruída pelos Straub, e o impediriam de se concentrar no seu próprio programa artístico. Cézanne vira então um ensaísta, mas um ensaísta bem mais concentrado do que o personagem evocado nas páginas de Gasquet.

O pintor-ensaísta assim construído enuncia posições que valem também para os Straub. Quem tenha alguma familiaridade com o trabalho cinematográfico e com as posições estéticas do casal percebe logo que a poética enunciada pelo pintor converge, em grande medida, com a dos cineastas, que falam também através dele (além de lhe emprestarem a voz de Huillet). Bem antes deste filme, aliás, Straub já invocara Cézanne para dizer que a arte deve materializar sensações,²³ e Deleuze já falara de Cézanne como “o mestre dos Straub”.²⁴ Païni (1999: 96) acrescenta que eles se identificaram aqui ao pintor mais do que a qualquer outro artista ou autor de cujo trabalho tenham partido

22. Cf. Gasquet, rééd. 2002: 233-283.

23. “Il faut essayer de fabriquer des objets qui traduisent un éventail de plus en plus large, un éventail de sensibilité et de sentiments, de sensations, au sens où Cézanne disait qu’il essayait de matérialiser des sensations. [...] Les gens qui attendent des sensations au cinéma ne nous intéressent pas. Je ne me prends pas pour Cézanne mais si tu vois une toile de Cézanne, ça ne provoque pas des sensations chez toi, tu vois là des sensations matérialisées” (Entretien avec Jean Marie Straub et Danièle Huillet, *Cahiers du Cinéma*, n. 305, novembre 1979: 14 e 15).

24. Deleuze, 1995: 333 (Cf. também p. 321 e n. 42)

em seus filmes. Várias declarações do pintor ditas por Huillet poderiam caracterizar o trabalho dos cineastas, como a crítica de tudo o que se interpõe entre o pintor e a natureza que lhe serve de motivo (interpretação excessiva, imaginação, teorias e ideias preconcebidas, intervenção deliberada do pintor), e a ideia de que o artista deve ser um receptáculo de sensações, como uma placa sensível sobre a qual venha se inscrever a natureza, que seu trabalho deve ecoar e traduzir, graças ao domínio de seu ofício e de seus meios, com respeito e submissão ao real percebido:

O artista é um receptáculo de sensações, um cérebro, um aparelho registrador. Se ele intervém, se fraqueja e ousa se misturar voluntariamente àquilo que deve traduzir, ele introduz sua pequenez. [...] Toda a sua vontade deve ser de silêncio. Ele deve calar em si todas as vozes dos preconceitos, esquecer, esquecer, fazer silêncio, ser um eco perfeito. Então, sobre a sua placa sensível, toda a paisagem virá se inscrever. Para fixá-la sobre a tela, exteriorizá-la, o seu ofício intervirá em seguida, mas o ofício respeitoso que, ele também, está pronto para obedecer, para traduzir inconscientemente, por conhecer tanto sua língua, o texto a ser decifrado, os dois textos paralelos, a natureza vista, a natureza sentida, que devem se amalgamar (3'26" - 4'36"). Nunca somos excessivamente escrupulosos, sinceros ou submetidos à natureza. Mas somos mais ou menos senhores de nosso modelo, e sobretudo dos nossos meios de expressão. Devemos adaptá-los ao nosso motivo. Não dobrá-lo a si, mas se curvar a ele. Pintar o que se tem diante de si e perseverar (33'53" - 34'10"). O que é insensato, é ter uma mitologia pré-formada, ideias prontas dos objetos, e copiar isto ao invés do real, estas imaginações ao invés desta terra. [...] Meu método, nunca tive outro, é o ódio ao imaginativo. Meu método, meu código, é o realismo (40'26" - 41'36").

Mutatis mutandis, assim como Cézanne critica o pintor que sobrepõe ostensivamente sua subjetividade à natureza, os Straub também criticam o cineasta que sobrepõe ostensivamente a sua ao real que ele procura filmar. O grande esforço nos dois casos, a disciplina e o domínio dos respectivos meios artísticos consiste em melhor receber e traduzir o real, não em procurar se impor a ele. Se esta posição tende a definir o projeto geral de cinema do casal, ela também se aplica, como vimos, ao seu trabalho de ensaístas fílmicos. Assim identificados, no nível dos princípios artísticos, ao Cézanne que eles desentranharam do livro, os Straub também se

aproximam dele nas operações ensaísticas que o filme dá a ver de um e dos outros. Ao longo do filme, na voz de Huillet, Cézanne afirma, pondera, raciocina e não deixa de estabelecer associações, como aquela entre a sua *Vieille au Chapelet* e a velha empregada descrita por Flaubert numa cena de comício agrícola em *Madame Bovary*. Os Straub não hesitam em concretizar esta associação, inserindo sem mais um longo trecho, com esta cena, do *Madame Bovary* de Renoir (6'40" a 14'03"). Mas não hesitam tampouco em estabelecer suas próprias operações e associações de ensaístas,²⁵ como duas que ligam diretamente declarações ou trabalhos de Cézanne a falas de Empédocles extraídas de trechos de *A morte de Empédocles* (15'11" a 19'49" e 28'43" a 33'41"), filmado por eles um pouco antes (1986), selando assim sua solidariedade profunda aos dois artistas.²⁶

*

Quinze anos depois de *Cézanne*, os Straub voltam ao mesmo livro de Joaquim Gasquet para extraírem da sua seção "Le Louvre"²⁷ um segundo filme a partir do pintor, que se torna assim o único protagonista, por assim dizer, de dois filmes ensaísticos do casal.²⁸ O assunto agora é outro, e a relação com o pintor também parece diferente. Se as escolhas dos Straub em *Cézanne* não davam ocasião para ouvirmos o que o pintor tem a dizer sobre outros pintores, *Une visite au Louvre* dá a ouvir exatamente tais considerações, por uma voz de novo feminina, desta vez de Julie Koltai (vizinha e amiga dos cineastas). Agora, Cézanne fala menos da sua do que da pintura dos outros. Sua faceta que vem a primeiro plano é não a do artista enunciando uma poética própria mas a do artista-crítico refletindo sobre a arte alheia. O filme consiste em 22 sequências (a maioria de um só plano), 3 de exteriores e 19 de interiores vazios de museus. Nas salas dos museus (basicamente o Louvre, mas também o Orsay, o Château de Versailles, e talvez ainda o Musée de Beaux-Arts de Bruxelles), o espaço de sociabilidade e o fluxo dos visitantes são por assim dizer suspensos, tanto na imagem quanto no som. Tudo se passa entre a câmera e as obras, mostradas em longos planos fixos que as enquadram por inteiro, emolduradas por um pedacinho de parede.

Das obras mostradas e comentadas em *over* pelas declarações de Cézanne selecionadas pelos cineastas, o filme nos dá a ver uma escultura grega do século II a.C. (a Vitória

25. Em páginas penetrantes, Raymond Bellour aponta neste filme o registro do ensaio (1999: 179) e o qualifica pouco depois de "ensaio radical" (p.181).

26. A articulação entre Cézanne e Hölderlin no filme dos Straub é objeto de um artigo notável de Páini (1999).

27. Cf. Gasquet, rééd. 2002: 285-354.

28. Schoenberg e Brecht têm forte presença na obra dos Straub, e aparecem de uma maneira ou de outra em vários filmes do casal, mas não protagonizam, depois de *Einleitung*, nenhum outro dos seus filmes ensaísticos. Fortini, Rousseau e Montaigne só aparecem uma única vez em sua filmografia.

de Samotrácia) e 14 pinturas de mestres europeus (franceses, italianos e espanhóis) dos séculos 16 a 19, que se sucedem não pela cronologia, mas pelo trajeto de Cézanne e Gasquet em sua visita partilhada ao museu. Vemos nesta sequência, com a repetição dos dois Delacroix, *La Source* (Ingres, 1856), *Marat assassiné* (David, 1793), *La Distribution des Aigles au Champ-de-Mars* (David, 1810), *Le nozze di Cana* (Veronese, 1563), *Resurrezione della figlia di Giairo* (Veronese, circa 1546), *Concerto campestre* (Tiziano, circa 1509), *La cocina de los ángeles* (Murillo, 1646), *L'Incoronazione della vergine, o Paradiso* (Tintoretto, circa 1580), *Homère déifié*, também conhecido como *L'Apothéose d'Homère* (Ingres, 1827), *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Delacroix, 1834), *Prise de Constantinople par les Croisés* (12 avril 1204), também chamado de *Entrée des Croisés à Constantinople* (Delacroix, 1841), *Le Radeau de la Méduse* (Géricault, 1819), *Le rut du printemps. Combat de cerfs* (Courbet, 1861) e *Un enterrement à Ornans* (Courbet, 1849-50), sempre acompanhados dos respectivos comentários de Cézanne lidos *in over* por J. Koltai. Em três momentos muito breves, Straub intervém na banda sonora, pronunciando também *in over* três réplicas de Gasquet: “parece um Cézanne” (22’50”), “E Courbet?” (33’19”) e “Courbet é o grande pintor do povo” (35’40”).

Embora ocupem um tempo muito inferior àquele preenchido pelos planos das obras, os exteriores têm importância considerável na estrutura do filme: são eles que abrem e fecham o fluxo das suas imagens e sons, emoldurando a visita aos museus e irrompendo de modo marcante em seu miolo. Depois do longo périplo pelas paredes de museu, guiado pelas considerações de Cézanne, o filme retoma na sequência final a panorâmica lateral de um bosque toscano que abria *Operai Contadini*, numa tomada ligeiramente diferente daquela usada no filme de 2001. Assim fazendo, trocando o museu pelo bosque,²⁹ os Straub parecem negar à arte a última palavra, para devolvê-la à natureza e ao belo natural.

29. Bastante semelhante, aliás, ao bosque pintado por Courbet em seu *Combat des cerfs*.

III. Dois ensaios fílmicos de Straub solo

Após a morte de Danièle Huillet em 2006, Jean-Marie Straub surpreendeu a todos por se recuperar do baque, vencer problemas de saúde e seguir filmando, com a ajuda de amigos e uma tenacidade digna de nota. De lá para cá, ele já fez uma dúzia de curtas, alguns no rastro de projetos antigos (como *Chacais*

e *Árabes*, de 2011) ou de autores já visitados (como Corneille, Brecht, Maurice Barrès e sobretudo o Pavese dos *Dialoghi con Leucò*),³⁰ outros descortinando territórios até então inexplorados pelo casal, como a poesia de Dante no esplêndido *O Somma luce* (2009). Dois destes filmes voltaram a se aproximar da forma ensaística, revisitando dois pensadores capitais da filosofia moderna: o cine-panfleto *Joachim Gatti, variation de lumière* (2009), que invoca Rousseau, e o curta *Un conte de Michel de Montaigne* (2013).

30. Cujos textos foram usados, respectivamente, em *Corneille-Brecht* (2009), *Un héritier* (2010), *Le Genou d'Artemide* (2007), *Le Streghe* (2008), *L'Inconsolable* (2010) e *La Madre* (2011).

*

Cineasta, filho do escritor, teatrólogo e cineasta Armand Gatti, Joachim Gatti perdeu a visão de um olho num tiro de bala de borracha que levou de um policial durante uma manifestação de protesto popular contra um despejo de pobres em Montreuil, periferia de Paris, em 8/7/2009. Straub participa de um projeto coletivo de protesto e desagravo artístico organizado sem demora, dedicando-lhe um cine-panfleto de um minuto e meio. Era seu segundo panfleto reagindo no calor da hora a violências policiais contra a população pobre da região, três anos depois de *Europe 2005 27 octobre (Cinétract)*, filmado também em vídeo digital em Clichy-sous-Bois, onde dois adolescentes haviam morrido eletrocutados fugindo de policiais.

Neste segundo panfleto, suscitado por uma manifestação coletiva e concernindo a uma luta eminentemente política, Straub usa um único plano de um minuto e meio com uma foto colorida do rosto de Joachim Gatti num interior (sua casa?), ao telefone, quando ele ainda tinha os dois olhos intactos. A imagem de Gatti é triplamente emoldurada, pela margem branca da foto, pelo cartão avermelhado em cujo canto superior esquerdo ela foi posta, e pelas pedras sobre as quais ambos foram postos, emoldurando tudo (como num reconhecimento de que o mundo material extra-fotográfico tem sempre a última palavra). No texto que ele diz em *over*, Straub assume pela primeira vez numa banda sonora, em quase 50 anos de carreira, a primeira pessoa do singular. Depois de reportar considerações de Rousseau, no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1754), sobre a contenção do homem civilizado em seu tempo, ele acrescenta lá pelas tantas “e eu, Straub, eu digo que”... antes de qualificar de homicida a “polícia armada pelo capital”:

Jean-Jacques Rousseau escrevia: nada além dos perigos da sociedade inteira perturba o sono tranquilo do filósofo, e o arranca da cama. Pode-se degolar impunemente seu semelhante sob sua janela; ele só tem de tampar os ouvidos e argumentar um pouco consigo mesmo para impedir a natureza, que nele se revolta, de identificar-se com aquele que se assassina. O homem selvagem não possui de modo algum este admirável talento; e carente de sabedoria e de razão, vemo-lo sempre se entregar irrefletidamente ao primeiro sentimento de humanidade. Nas rebeliões, nas brigas de rua, a população se reúne, o homem prudente se afasta: é a canalha, são as mulheres do mercado que separam os contendores e impedem as pessoas de bem de se degolarem. E eu, Straub, lhes digo: é a polícia armada pelo capital, é ela que mata.

Apesar da sua brevidade, o filme volta a trazer uma articulação, frequente no cinema dos Straub, entre dois discursos: “Rousseau dizia aquilo, e eu Straub digo isto”. A conjunção aditiva “e” parece indicar uma contraposição entre eles. Esta estrutura contrapositiva ecoa a de *Enleitung zu Arnold Schoenbergs...*, que trazia um “Schoenberg dizia aquilo, mas Brecht diz isto”, e a de *Trop tôt, trop tard*, que trazia um “Engels dissera aquilo, Mahmud Hussein diz isto”. A diferença, porém, é que pela primeira vez na filmografia de Straub (com ou sem D. Huillet), é ele quem assume, nominalmente, a declaração contraposta ao trecho de Rousseau, num gesto explícito de ensaísta, senão de pensador discutindo com seu par.

*

A retomada por Straub do ensaio “De l’exercitation” de Montaigne no seu recente *Un conte de Michel de Montaigne* (2013) confirma a presença de um veio ensaístico já manifesto, como vimos, em seu itinerário. Tal veio agora não se limita a uma dimensão que o crítico poderia flagrar no filme ou dele desentranhar. Desta vez, o texto de base do filme é o modelo mesmo, talvez o mais célebre e canônico, do ensaio enquanto gênero literário e filosófico. O ensaio aqui deixa assim de ser uma sugestão ou uma hipótese de interpretação do filme, para se tornar sua evidência primeira e incontornável, da qual é preciso dar conta.

Qual tratamento Straub lhe reserva? Já no título, empregando um termo usado pelo próprio autor, o cineasta toma o texto de Montaigne não como um ensaio, mas como um conto – gesto que vai de par com os cortes a que ele submete o

ensaio original. Depois do título, dos créditos iniciais e de um prólogo de 4' com tela preta e um trecho do terceiro movimento do *Quarteto de cordas em lá menor* de Beethoven (*Opus 132*, de 1825), Barbara Ulrich lê até o fim do filme uma versão um pouco reduzida do ensaio, ora em *over* sobre telas pretas³¹ ou sobre a imagem da estátua de Montaigne na praça que leva o seu nome no quinto *arrondissement* de Paris, ora diante da câmera na sala de um apartamento, salvo engano o do próprio Straub na cidade. Dos 25 parágrafos de que o ensaio se compunha, Straub exclui os três primeiros, os três últimos e a segunda metade do parágrafo 22.³² No miolo do ensaio, mantido no filme, Montaigne aborda rapidamente a analogia do sono e do desfalecimento com a morte (parágrafos 4-9), conta com vagar uma situação de desfalecimento pela qual passou em suas terras (parágrafos 10-18) e justifica seu “conto” como fonte de conhecimento por experiência própria (parágrafos 19-22). Esta justificação do relato vira um elogio filosófico do conhecimento de si:

este conto [*ce conte*] de um acontecimento tão banal [*léger*] seria bastante vão, não fosse a lição que dele tirei, pois, na verdade, para se adaptar à morte, penso que basta avizinhá-la. Ora, como diz Plínio, cada um é para si uma ótima disciplina, desde que consiga se observar de perto. Isto não é minha doutrina, é meu estudo; e não é a lição de outrem, é a minha. E não me devem censurar se a comunico. O que me serve, pode também, por acaso, servir aos outros. [...] É mais espinhosa do que parece a tarefa de seguir a marcha tão errante [*vagabonde*] do nosso espírito, penetrar as profundezas opacas de suas reentrâncias, escolher e fixar tantos pequenos detalhes de suas agitações. E é um divertimento novo e extraordinário, que nos tira das ocupações comuns do mundo, sim, e dos mais recomendáveis. Há muitos anos que só a mim visam meus pensamentos, só a mim observo e estudo; se estudo outra coisa, é para logo aplicá-la a mim, ou integrá-la. E não creio falhar se, assim como se faz nas outras ciências, incomparavelmente menos úteis, comunico o que aprendi nesta. [...] A descrição mais difícil que existe, e a mais útil, é a de si mesmo. (MONTAIGNE, 1985: 68-9)

Apresentado este elogio do conhecimento de si, Montaigne formula uma objeção hipotética segundo a qual falar de si seria um vício e uma presunção, mas procura neutralizá-la no restante do ensaio, do qual Straub ainda segue uma parte. Nela, Montaigne se defende, invoca Sócrates (que teria

31. Neste como noutros filmes dos Straub, as telas pretas mereceriam um estudo à parte. Frequentes e importantes em boa parte deles, elas aparecem muito nos ensaios filmicos que nos ocupam – com a exceção de *Cézanne*, montado em cortes secos (como bem assinalou Païni, 1999). No entanto, raramente elas pareceram se articular de modo tão orgânico com a problemática específica dos filmes como neste *Un conte...*, em que também traduzem visualmente as experiências do sono e do desfalecimento, tematizadas por Montaigne como preparação para a morte.

32. Ficam assim de fora as considerações iniciais de Montaigne sobre a impossibilidade do exercício de morrer e sobre a possibilidade de nos familiarizarmos indiretamente com a morte, dela nos aproximando pelo sono ou pelo desfalecimento. Ficam também eliminadas suas considerações finais sobre a legitimidade de falar de si na medida certa.

falado de si a seus discípulos, para além da lição dos livros), e assume que “meu ofício, e minha arte, é viver. Quem me proíbe de falar disso segundo meu sentimento, minha experiência e minha prática, ordene então o arquiteto a falar das construções não por si mesmo, mas por seu vizinho; segundo a ciência de um outro, não a sua” (1985: 70). Straub fecha o filme com esta resposta, e suprime o quanto pode, do miolo deste ensaio, que incluía parênteses e digressões, as citações de outros autores em latim e italiano (Lucrecio, Ovídio, Virgílio, Horácio e Torquato Tasso).³³ Assim fazendo, parece radicalizar a defesa montaigneana de um conhecimento de si por experiência própria em detrimento do saber livresco – do qual o ensaio original não chegara a se libertar completamente. Limpando o texto das referências livrescas, Straub parece realizar em seu filme aquele programa de modo mais resolutivo que o próprio ensaio original de Montaigne.

33. Ver tais citações e suas referências exatas em Montaigne, 1985: 63, 64, 65, 66, 67 e 69.

Ora, se o elogio da experiência própria em detrimento do saber livresco poderia ser endossado pelo cineasta, o elogio do conhecimento por introspecção parece porém contrário a todo o trabalho dos Straub, que, na alternativa entre o eu e o mundo, tendeu sempre a privilegiar o mundo, seguindo nisto a divisa que se costuma invocar de Kafka segundo a qual “no combate entre você e o mundo, escolha o mundo”.³⁴ Em seu cinema, eles nunca defenderam um estudo ou uma ciência de si, e sempre procuraram afinar sua escuta do mundo para melhor interrogá-lo. Reforçando no texto a posição de Montaigne, aparentemente contrária à sua, Straub a contrabalança ao articular a fala de Barbara com outros elementos da imagem e do som. Estes sugerem claramente uma distância entre a perspectiva do filme e a de Montaigne, numa dialética já operante noutros filmes dos Straub entre os ensaístas que eles elegem e os ensaístas que eles são. Enquanto a voz e o corpo femininos de Barbara exteriorizam o discurso que emanava do pensamento de Montaigne, impedindo sua recondução à figura do filósofo (pois é uma outra quem o lê), esta figura aparece na forma da estátua,³⁵ que parece ganhar vida própria ao ser filmada num dia de sol e vento. Entre a estátua e o texto, assim como entre Montaigne e o filme, se instala uma relação não de coincidência, mas de exterioridade, explicitada num plano em que Barbara aparece de corpo inteiro ao lado da estátua, as duas convivendo na mesma imagem.

34. Ver a tradução francesa de Bernard Pautrat em *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin*, 52. Paris, Payot et Rivages (coll. Rivages poche, Petite bibliothèque), 2001: 49.

35. Assim como a de Schoenberg em *Einleitung* aparecia na forma de fotos e de gravura, e a de Cézanne no filme homônimo aparecia na forma de fotos. O caso de Fortini é o único em que um ensaísta vivo se representa a si mesmo diante da câmera.

Seja como for, se a leitura de Montaigne por Barbara é quase toda gravada no interior do apartamento, com janelas fechadas ao que parece (assim como ocorria no bloco brechtiano de *Corneille-Brecht* e em *Chacais e Árabes*), sua leitura do último trecho do ensaio mantido no filme, e já citado aqui, se faz na praça, acompanhada pelos ruídos do mundo. A última palavra do filme é dada, assim, ao som do mundo – que inclui a voz de Barbara, mas do qual ela não se isola mais. Ecoando outros epílogos (de *Einleitung*, *Fortini-Cani*, *Cézanne* e *Une Visite au Louvre*) que davam também, a seu modo, a última palavra ao mundo, a reintrodução do som direto da praça pública ao fim deste *Conto* parece reagir à defesa montaigneana do conhecimento de si por experiência própria com a seguinte ponderação: “sim, conhecemos por experiência própria, mas experiência própria do *mundo*”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma [1958]. In: *Notas de Literatura I*. Trad. e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades / Ed. 34, 2003. p. 15-45.
- _____. Notas sobre o filme [1966]. In: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor Adorno – Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. p. 100-107.
- ALTER, Nora. The Elephant’s Memory: The Filmed Essay. In: *Chris Marker*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006. p. 16-53.
- BAZIN, André. Lettre de Sibérie. *France-Observateur*, 30/10/1958, recolhido em *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague* (textes réunis et présentées par Jean Narboni). Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. p. 257-260.
- BELLOUR, Raymond. Sur la scène du rêve (cinéma et peinture). In: *L’Entre-Images 2: Mots, Images*. Paris: P.O.L., 1999. p. 159-197.
- BIETTE, Jean-Claude. Le cinéma se rapproche de la terre (*Trop tôt, trop tard*, de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet). *Cahiers du Cinéma*, n. 332, p. 6-8, février 1982.

- BIG, Barton. *Landscape of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley and L.A.: University of California Press, 1995.
- BRECHT, Bertolt. Discurso pronunciado en el I Congreso Internacional de escritores para a defensa de la cultura [1935]. In: *El compromiso en literatura y arte*. Edición preparada por Werner Hecht. Traducción de J. Fontcuberta. Barcelona: Ediciones península, 1973, p. 172-176. [Ed. original: *Schriften zur Literatur und Kunst*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967].
- CACASO. O Poeta dos Outros. In: *Não quero prosa*. (Organização e seleção de Vilma Arêas). Campinas / Rio de Janeiro: Ed. da UNICAMP / Ed. UFRJ, 1997, p. 306-336.
- CHAMPETIER, Caroline. Tournage: *Trop tôt, trop tard* (Straub – Huillet). *Cahiers du Cinéma*, n. 316, Octobre 1980, Le Journal des Cahiers, n. 8, p.VIII-IX.
- CORRIGAN, Timothy. *The Essay Film – From Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- DANEY, Serge. Un tombeau pour l’oeil (En marge de l’Introduction à la musique d’accompagnement pour une scène de film d’Arnold Schoenberg de J.-M. Straub). *Cahiers du Cinéma*, n. 258-9, p. 27-35, juillet-août 1975. Republicado sob o título: Un tombeau pour l’oeil (pédagogie straubienne). In: *La Rampe (Cahier critique 1970-1982)*. Paris: Cahiers du Cinéma/ Gallimard, 1996. p. 78-85.
- _____. Le plan straubien (De la nuée à la résistance). *Cahiers du Cinéma*, n. 305, p. 5-7, novembre 1979. Republicado sob o título: Une morale de la perception (De la nuée à la résistance de Straub-Huillet). In: *La Rampe (Cahier critique 1970-1982)*. Paris: Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1996. p. 143-152.
- _____. *Trop tôt, trop tard*. *Libération*, 20-21 février 1982.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1: L’Image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- _____. *Cinéma 2: L’Image-temps*. Paris: Minuit, 1985.
- DUBOIS, Philippe. Os ensaios em vídeo de Jean-Luc Godard: o vídeo pensa o que o cinema cria. In: *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: CosacNaify, 2004. p. 289-312.
- ENGELS, Friedrich. Engels à Karl Kautsky, à Vienne (Londres,

- le 20 février 1889). *Les Cahiers du CERMTRI (Centre d'études et recherches sur les mouvements trotskyste et révolutionnaire internationaux)*, n. 95, p. 73-79, décembre 1999.
- FAUX, Anne-Marie (Dir.). *Jean-Marie Straub/Danièle Huillet: Conversations en archipel*. Paris: Cinémathèque française/Mazzotta, 1999.
- FORTINI, Franco; STRAUB, J.-M.; HUILLET, Danièle. *Les Chiens du Sinai/Fortini-Cani*. Paris: Ed. Albatros/Cahiers du Cinéma, 1979.
- GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Rééd. Paris: Encre Marine, 2002.
- GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda; ARAÚJO SILVA, Mateus; MOURÃO, Patrícia; FRANÇA, Pedro. *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012.
- LAFOSSE, Philippe. *L'Étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub – comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public*. Toulouse: Ed. Ombres, 2007.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; GAGNEBIN, Murielle (Dir.). *L'Essai et le cinéma*. Seyssel: Ed. Champ Vallon, 2004.
- LINS, Consuelo. O documentário entre a carta e o ensaio fílmico. In: SAMPAIO, Rafael; MOURÃO, Maria D. (Org.). *Chris Marker: bricoleur multimídia*. São Paulo: CCBB, 2009. p. 34-39.
- MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. In: SAMPAIO, Rafael; MOURÃO, Maria D. (Org.). *Chris Marker: bricoleur multimídia*. São Paulo: CCBB, 2009. p. 20-33.
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. Edition présentée, établie et annotée par Pierre Michel. Paris: Gallimard (Folio), 1985. p. 59-71. (Livre II, Chap. VI, De l'exercitation). Ed. bras.: *Ensaíos*. Trad. 4a ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 175-179. (Vol. I, Livro II, Cap. VI, "Do exercício")
- PAÏNI, Dominique. Straub, Hölderlin, Cézanne. In: FAUX, Anne-Marie (Dir.). *Jean-Marie Straub/Danièle Huillet: Conversations en archipel*. Paris: Cinémathèque française/Mazzotta, 1999. p. 96-99.
- RIVETTE, Jacques. Lettre sur Rossellini. *Cahiers du Cinéma*, n. 46, p. 14-24, avril 1955. Trad. bras. de Maria Chiaretti e Mateus Araújo Silva: Carta sobre Rossellini. In: REIS, Francis Vogner

- dos; OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos; ARAÚJO SILVA, Mateus (Org.). *Jacques Rivette: já não somos inocentes*. São Paulo: CCBB, 2013. p. 43-60.
- RODRIGUES, Antonio (Org.). *Jean-Marie Straub / Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur les Sciences et les Arts/ Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Garnier-Flammarion, 1971. p. 139-235.
- SCHOENBERG, Arnold. *Correspondance 1910-1951*. Lettres choisies et présentées par Erwin Stein. Traduit de l'allemand et de l'anglais par Dennis Collins. Paris: J.-C. Lattès, 1983, p.84-89. [Ed. inglesa: *Arnold Schoenberg Letters*. Selected and Edited by Erwin Stein. Translated from the original German by Eithne Wilkins and Ernst Kaiser. New York: St. Martin's Press, 1965].
- SEGUIN, Louis. "Aux distraitements désespérés que nous sommes..." (*Sur les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*). Toulouse: Ombres, 1991.

