

DE V I R es

C i n e m a e H u m a n i d a d e s

STRAUB  
E HUILLET

V. 10 N. 1

JAN / JUN 2013

ISSN 1679 - 8503

# DE V I R ES

C I n e m a e H u m a n I d a d e s

**ORGANIZAÇÃO DOSSIÊ STRAUB E HUILLET**

João Dumans  
Mateus Araújo

**CONSELHO EDITORIAL**

Ana Luíza Carvalho (UFRGS)  
Cristina Melo Teixeira (UFPE)  
Consuelo Lins (UFRJ)  
Cornélia Eckert (UFRGS)  
Denilson Lopes (UFRJ)  
Eduardo Vargas (UFMG)  
Ismail Xavier (USP)  
Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)  
Jean-Louis Comolli (Paris VIII)  
João Luiz Vieira (UFF)  
José Benjamin Picado (UFBA)  
Leandro Saraiva (UFSCAR)  
Márcio Serelle (PUC/MG)  
Marcius Freire (Unicamp)  
Maurício Lissovsky (UFRJ)  
Maurício Vasconcelos (USP)  
Patrícia Franca (UFMG)  
Phillipe Dubois (Paris III)  
Phillipe Lourdou (Paris X)  
Réda Bensmaïa (Brown University)  
Regina Helena da Silva (UFMG)  
Renato Athias (UFPE)  
Ronaldo Noronha (UFMG)  
Sabrina Sedlmayer (UFMG)  
Silvina Rodrigues Lopes (Universidade Nova de Lisboa)  
Stella Senra  
Susana Dobal (UnB)  
Sylvia Novaes (USP)

**EDITORES**

Anna Karina Bartolomeu  
André Brasil  
Cláudia Mesquita  
César Guimarães  
Carlos M. Camargos Mendonça  
Mateus Araújo  
Roberta Veiga  
Ruben Caixeta de Queiroz

**CAPA E PROJETO GRÁFICO**

Bruno Martins  
Carlos M. Camargos Mendonça

**EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA**

Thiago Rodrigues Lima

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO**

Glaura Cardoso Vale  
Maria Ines Dieuzeide  
Thiago Rodrigues Lima

**REVISÃO - PORTUGUÊS**

João Dumans  
Mateus Araújo

**IMAGENS**

*Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950) (pág. 12)  
*Jeanne au bûcher* (Roberto Rossellini, 1954) (pág. 18)  
*Am Siel* (Peter Nestler, 1962) (pág. 24)  
*Von Griechenland* (Peter Nestler, 1965) (pág. 28)  
*Viagem à Itália* (Roberto Rossellini, 1954) (pág. 34)  
*Antígona* (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1991) (págs. 46, 62)  
*O noivo, a atriz e o caferão* (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1968) (pág. 74)  
*Moisés e Aarão* (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1975) (págs. 88, 102 e 104)  
Composição de fotogramas pág. 108, ver nota pág. 111  
*Aqueles encontros com eles* (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 2006) (pág. 138)  
*Onde jaz o teu sorriso* (Pedro Costa, 2001) (pág. 160)  
*Cemitério na falésia* (Jean Rouch, 1950) (pág. 182)  
*Trás-os-montes* (Antonio Reis e Margarida Cordeiro, 1976) (pág. 194)

**APOIO**

Grupo de Pesquisa *Poéticas da Experiência*  
FAFICH – UFMG

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH)

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Programa de Pós-Graduação em Comunicação / Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha 31270-901 – Belo Horizonte – MG Fone: (31) 3409-5050

D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.10 n.1 (2013) –

Semestral  
ISSN: 1679-8503

1. Antropologia. 2. Cinema. 3. Comunicação. 4. Filosofia. 5. Fotografia. 6. História. 7. Letras. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

# Sumário

- 7 Apresentação  
*João Dumans e Mateus Araújo*
- Dossiê: Straub e Huillet**
- 12 A obra de Rossellini tem uma significação cristã?  
*Jean-Marie Straub*
- 18 Os próximos cinco filmes de Rossellini  
*Jean-Marie Straub*
- 24 Peter Nestler, um documentarista não reconciliado  
*Jean-Marie Straub*
- 28 Introdução a Nestler  
*Jean-Marie Straub*
- 34 Viagem às litánias  
*Jean Narboni*
- 46 O ponto de vista das pedras  
*Luiz Carlos de Oliveira Jr.*
- 62 Straub/Huillet e Antígona: o rigor do mito  
*João Lanari Bo*
- 74 Estratégias de distanciamento em *O noivo, a atriz e o café*  
*Theo Duarte*
- 88 Composição musical e pensamento cinematográfico: Reverberações da música de Schoenberg no cinema de Straub-Huillet  
*Pedro Aspahan*
- 108 Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros  
*Mateus Araújo*
- 138 Mito e Natureza nos Straub: Pavese, Hölderlin e Cézanne  
*João Dumans*
- 160 Fotograma comentado - Um fotograma de diferença  
*Anita Leandro*
- Fora-de-campo**
- 182 Rouch narrador  
*Émile Breton*
- 194 A consistência do fantasma  
*Emílio Maciel*
- 220 Normas de publicação







## Apresentação

Em quase cinquenta anos de trabalho, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet construíram uma das obras mais importantes do cinema moderno, que ele prolonga em solo após a morte dela em 2006. Já na década de 1960, os primeiros filmes do casal impressionaram vivamente alguns dos melhores cineastas brasileiros, como Glauber Rocha, Júlio Bressane e Paulo César Saraceni, aos quais se seguiram, um pouco depois, Luiz Rosenberg, Arthur Omar, Ricardo Miranda e Carlos Reichenbach, entre outros.

De lá para cá, o impacto causado pela obra do casal entre nossos cineastas e nossos críticos não chegou porém a se traduzir em contribuições brasileiras de fôlego à bibliografia consagrada a ela, que foi se avolumando no mundo. Embora alguns de seus filmes tenham sido exibidos por aqui em cinematecas, cine-clubes e mostras, publicamos muito pouco sobre eles até 2000, ano do lançamento comercial no Brasil de *Gente da Sicília* (1998), o primeiro filme deles a estrear em nossas salas e a suscitar, assim, algumas resenhas na imprensa.<sup>1</sup> Incluindo-as ou não, o balanço continuava magro: considerações lúcidas de Glauber nos artigos “O Novo cinema no mundo” (*O Cruzeiro*, 30/03/1968) e “Glauber Rocha escreve: assim se faz a revolução no cinema” (*Manchete*, n.939, abril 1970)<sup>1</sup>, evocações admirativas de Saraceni em seu livro de memórias *Por dentro do cinema novo: minha viagem* (1993)<sup>2</sup>, alguns parágrafos penetrantes de Arthur Omar na sua conferência “Cinema: música e pensamento” (1995)<sup>3</sup>, sugestões de comparação dos Straub com Ozu e Brecht no ensaio de Stella Senra “O Homem de Costas” (2000)<sup>4</sup> e o belo artigo de Bressane “Jean-Marie Straub, a *Crônica de Anna Magdalena Bach*” (2003)<sup>5</sup> constituíam até recentemente o principal do debate público brasileiro sobre a obra do casal - que também enfrentou resistências por aqui.<sup>6</sup>

Seja como for, embora não conheçamos pesquisas mais circunstanciadas sobre a recepção e a eventual influência do trabalho dos Straub junto aos cineastas, aos estudiosos e ao público cinéfilo do Brasil, podemos constatar que a admiração pelos seus filmes atravessou as décadas e parece ter re-emergido por aqui em anos recentes, quando seu lançamento em DVD, sua circulação na

1. Recolhidos respectivamente em *O Século do cinema* (1983, Reed. Cosac Naify, 2006, p.345 e 350-1) e *Revolução do Cinema Novo* (1981, Reed. CosacNaify, 2004, p.223-4).

2. Rio: Nova Fronteira, 1993 (cf. p.210-1, 241 e 323).

3. Recolhida em Ismail Xavier (org.), *O Cinema no Século*. Rio, Imago, 1996 (cf. p.270-3).

4. *Folha de S. Paulo*, 6/8/2000, *Mais!*, n.443, p.30-1.

5. Incluído no seu livro *Fotodrama* (Rio: Imago, 2005, p.7-15), depois de aparecer em italiano no de Roberto Turigliatto e Simone Fina (a cura di), *Julio Bressane* (Torino, Lindau, 2003, p.67-8).

6. Elas transpareceram, por exemplo, numa bronca de Alex Viary em 1968 a Saraceni e Bressane por terem eles adorado a *Crônica* (cf. Saraceni, Op. cit., p.241), num desabafo de Arnaldo Jabor contra a influência de Straub (*Filme Cultura*, n.30, agosto de 1978, p.8) e numa referência desdenhosa de Leon Cakoff a Straub, que faria “um tipo de cinema falado muito antes de Caetano Veloso, [...] com a diferença de que não tem humor ou graça” (*Folha de São Paulo*, 27/2/1987, p.48).

internet e sua presença mais constante em nossos festivais facilitaram seu acesso. Assim, ainda que com atraso e vagar, sua obra vem se tornando aos poucos mais conhecida e discutida no Brasil.

Em janeiro de 2012, uma retrospectiva praticamente integral coroou esforços variados (aí incluídos os de outros admiradores que tentavam noutras frentes implementar projetos semelhantes) e trouxe ao CCBB de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília 28 filmes do casal e 8 mais recentes de Straub. Embora tardia, ela ajudou a colocar em novo patamar o conhecimento e a discussão brasileiros do trabalho dos Straub. Junto com a exibição dos filmes, e com os debates que a secundaram, um catálogo exigente organizado a dez mãos<sup>7</sup> reuniu 19 textos, 3 entrevistas e um diário de filmagem dos cineastas, além de 8 textos importantes de alguns dos seus melhores intérpretes franceses e italianos. Com um único texto de autor brasileiro no seu sumário<sup>8</sup>, o catálogo careceu porém de esforços de reflexão propriamente brasileiros sobre o trabalho dos cineastas.

Federar e impulsionar tais esforços (que avançam também em pesquisas universitárias<sup>9</sup> e revistas eletrônicas<sup>10</sup>) foi o que buscamos neste volume monográfico, o quinto na história da revista a se concentrar em obras de cineastas particulares. Em números anteriores, já havíamos nos debruçado sobre o trabalho de Jean-Luc Godard, Pedro Costa, Jean Rouch, Chantal Akerman e Andrea Tonacci. Agora é a vez dos Straub.

Trazendo ainda a primeira tradução em português de quatro textos de Straub de 1955 a 1972 (sobre Rossellini e Peter Nestler) e de um ensaio notável de Jean Narboni (um dos seus intérpretes mais finos na França) sobre *Relações de Classe* (1984) e *Sicilia!* (1998), este dossiê reúne sete ensaios brasileiros sobre diversos aspectos do trabalho do casal, escritos por estudiosos de diferentes gerações e procedências (USP, UFMG, UFRJ e UnB).

Tomando *Antígona* (1991) como exemplo privilegiado, Luiz Carlos de Oliveira Júnior examina o trabalho de *mise-en-scène* dos Straub, e atenta para o seu diálogo com Brecht e Cézanne. João Lanari volta ao mesmo filme numa outra angulação, confrontando as escolhas dos cineastas com a tragédia de Sófocles, a tradução de Hölderlin e a versão de Brecht. Theo Costa Duarte assinala e analisa estratégias de distanciamento presentes em *O noivo, a atriz e o cafetão* (1968), remetendo-as a Brecht sem reduzi-las à sua herança. Pedro Aspahan aborda as relações do cinema dos

7. Ernesto Gougain, Fernanda Taddei, Mateus Araújo Silva, Patrícia Mourão e Pedro França (Orgs.), *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, 271p.

8. Mateus Araújo Silva, "Glauber Rocha e os Straub: diálogo de exilados" (p.243-63).

9. Das concluídas, citemos a dissertação de mestrado de um dos editores desse volume, *O cinema de Straub e Huillet: diálogos com Pavese* (João Dumans, B. Horizonte: FAFICH-UFMG, 2013, 209p.) e o capítulo sobre os Straub da tese de doutorado de Cristian Borges, *Vers un cinéma en fuite: le puzzle, la mosaïque et le labyrinthe comme clefs de composition filmique* (Paris: Univ. de Paris III, 2007).

10. Ver, entre outros, "O cinema como ato de dissidência" (2006), de Carlos Adriano, na revista *Trópico*; "A ópera do cinema intransitivo contra as almas desgostosas" (2000) e "Homenagem a Danièle Huillet" (2006), de Ruy Gardner, e "Uma visita ao Louvre" (2007) e "Crônica de Anna Magdalena Bach" (2009), de Luiz Carlos de Oliveira Jr., na *Contracampo*; "A imagem e o Infinito" (2008) e "A épica dos gestos" (2011), de Luiz Soares Júnior, "Primeira Vista" (2013), de Dalila Martins, e "Nas sombras da imagem" (2014), de Raul Arthuso, na *Cinética*.

Straub com a música de Schoenberg, e aponta uma homologia entre a partitura da ópera *Moisés e Aarão* do compositor austríaco e a decupagem do filme homônimo do casal, que a relê em 1974. Anita Leandro parte das conversas do casal no documentário *Onde Jaz o teu sorriso?* (Pedro Costa, 2001) para propor um exame agudo das estratégias de montagem em seus filmes, articulando-as também com outros aspectos do seu trabalho (uso do som, atuação dos atores etc). Os editores do volume contribuem também com dois textos: o primeiro trata de um veio ensaístico no trabalho dos Straub, apontando-o e discutindo-o em cinco filmes do casal e em dois curtas mais recentes de Straub; o segundo discute o sentido do diálogo travado pelos Straub com os textos de Pavese, explorando o estatuto do mito e da natureza em *Da nuvem à resistência* (1978) e *Aqueles encontros com eles* (2005).

Neste mero anúncio dos seus temas, o leitor perceberá logo que estes ensaios não cobrem nem de longe o largo espectro dos filmes dos cineastas e das questões que eles suscitam. Possam eles ao menos sugerir algumas linhas de força de sua recepção recente no Brasil, e representar também os outros textos recebidos para este dossiê, cujas discussões nos interessaram e cujos autores merecem nosso sincero agradecimento. Face à limitação de espaço e à necessidade de escolher alguns em detrimento dos outros, os pareceristas e os editores julgamos que os textos aqui recolhidos traziam, entre todos os recebidos, as formulações mais felizes, embora necessariamente parciais, do debate brasileiro em curso sobre os Straub.

Completam ainda o volume, na seção *Fora-de-Campo*, dois textos sobre cineastas cujas poéticas, mobilizando o mito e a palavra oral, revelam uma íntima fraternidade com o cinema dos Straub. Emílio Maciel enfrenta, num ensaio denso, a riqueza de significações de dois filmes (*Trás-os-montes*, de 1976, e *Ana*, de 1982) de outro casal de cineastas radicais, os portugueses Antônio Reis e Margarida Cordeiro. O crítico francês Émile Breton discute, enfim, com muita propriedade, o pendor e o prazer de seu amigo Jean Rouch pela atividade de narrar, que está no coração de toda a sua obra.

*João Dumans e Mateus Araújo*

**STRAUB E**

**HUILLET**



# **A obra de Rossellini tem uma significação cristã?<sup>1</sup>**

JEAN-MARIE STRAUB



**Para além das aparências do “neo-realismo”, a obra de Roberto Rossellini não parece trazer uma significação francamente cristã, mais profundamente até do que as de Alfred Hitchcock e Robert Bresson?**

O ponto de vista de todos aqueles que querem limitar o gênio de Rossellini a *Roma, cidade aberta* (1945) e a *Paisà* (1946) repousa num mal-entendido. Afinal, desde *Roma, cidade aberta*, Rossellini exprime uma visão católica da condição humana. “A presença de um padre neste filme”, escreve muito acertadamente Henri Agel, “não vale apenas pela exatidão folclórica (há quase sempre um padre nos filmes italianos). Ela articula espiritualmente o drama” (*Le cinéma a-t-il une âme?* Paris, Cerf, 1952: 50). Em *Roma, cidade aberta*, pela boca do oficial alemão, jogador de cartas, Rossellini afirma que, seja qual for a ferocidade do ódio, da maldade e da crueldade dos homens, “é sempre o mesmo que ganha”, isto é, o Crucificado ao qual se identifica o resistente morrendo sob tortura sem ter traído, “justo no caminho justo, e que, combatendo pela justiça, trilhava as vias do Senhor, que são infinitas”, diz Rossellini. Neste sentido, *Roma, cidade aberta* não é mais sobre a resistência do que *A Paixão de Joana D’Arc* (Dreyer, 1928) é sobre os processos por bruxaria.

**A recusa da não participação na sujeira dos outros, em *Paisà***

Henri Agel provavelmente tem razão em dizer que as últimas imagens de *Paisà* “gritam o horror de um mundo em que se desencadeia o mal”, e que elas têm “uma grandeza de apocalipse”. Mas Rossellini declara ter querido exprimir também “uma inocência extraordinária, uma pureza, uma não participação na sujeira dos outros” que, segundo ele, é “a coisa milagrosa”: “Vocês se lembram, em *Paisà* – eu peço desculpas por me citar, mas para mim esta linha de diálogo tem uma importância enorme –, quando o negro dorme, a criança lhe diz ‘cuidado que se você dormir, eu te roubo os sapatos’. O negro adormece e o garoto rouba seus sapatos. É correto, é normal, é neste jogo extraordinário que estão os limites da moral”.

E é absurdo também ver em *Alemanha ano zero* (1948) “uma reportagem”. “Este filme”, escreve o padre (Amédée) Ayfre, “seria um fracasso se fosse apenas um documentário. Este filme é outra coisa. Ele se desenrola numa outra dimensão,

1. L’Oeuvre de Rossellini a-t-elle une signification chrétienne?. In: Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. *Écrits*. Paris: Indépendancia Éditions, 2012, p. 23-24. (Publicado originalmente em *Radio Cinéma Télévision*, 13/02/1955).

a profundidade...”. O padre Ayfre tem razão de interpretar *Alemanha Ano Zero* como “o testemunho de um mundo em que o imenso amor de Deus não chega a encontrar uma passagem através do jogo sanguinário e triste das paixões humanas, senão sob a forma de uma figura ajoelhada face a uma criança morta... Achado genial de ter sabido fazer desta criança não um símbolo, a palavra é vazia demais, mas o signo eficaz, quase o sacramento de uma humanidade que, para além de todos os progressos, parece constantemente obrigada a voltar à estaca zero, e a se colocar constantemente a questão de seu sentido” (*Dieu au cinéma*, Paris: PUF, 1953: 167-171).

### ***Stromboli* (1949): o reino dos corpos e o do espírito**

Quanto a *Stromboli*, permitam-me citar aqui um texto importante de Maurice Schérer, que se aplica tão bem a ele quanto aos *Fioretti* (*Francesco, giullare de Dio*, 1950) e a *Europa 51* (1952): “Assim como a beleza da arte gótica só nos toca por meio do sentimento religioso e prova, por isso mesmo, o gênio da idéia que a inspira, os últimos filmes de Rossellini nos permitem enfim entrever os limites deste amável ateísmo ao qual o cinema contemporâneo deve em geral suas obras mais admiradas... O gênio de Rossellini é, como o da religião à qual ele se refere, o de saber descobrir uma união de tal modo estreita e ao mesmo tempo uma distância de tal modo infinita entre o reino dos corpos, seu material, e o do espírito, seu objeto, que os efeitos mais testados de uma arte já velha – e da qual ele se utiliza com que autoridade, que refinamento! – acabam ganhando naturalmente a dignidade de uma significação muito mais nova, mais rica, mais profunda” (*Cahiers du Cinéma*, n.25, julho de 1952: 45).

E no entanto, os filmes de Roberto Rossellini são ainda muito menos frequentes na França do que os filmes de Vittorio De Sica, mesmo nos cineclubes de inspiração católica!

*Tradução de Mateus Araújo e João Dumans*





# **Os próximos cinco filmes de Rossellini<sup>1</sup>**

JEAN-MARIE STRAUB



**Cinco filmes de Rossellini serão lançados nas salas de Paris ao longo desta temporada. Estes cinco filmes são *Amore (1947)*, *Dov'è la libertà (1953)*, *Viaggio in Italia (1953)*, *Jeanne D'Arc au bûcher* e *La Peur (1954)*.**

*Amore* (*A voz humana* e *O milagre*). Extraordinário recital de Anna Magnani rodado por Rossellini em 1947, *Amore* é composto por dois médias-metragens, *A voz humana*, a partir de Jean Cocteau, e *O Milagre*, a partir de um roteiro de Federico Fellini, e que chocou alguns católicos americanos.

*Dov'è la libertà* (*Onde está a liberdade?*). O primeiro filme cômico de Rossellini, com a estrela italiana Totó, que, depois de vinte anos passados na prisão, escapa e, desgostoso com a vida que levam as pessoas “em liberdade”, retorna fraudulentamente à sua cela usando o mesmo procedimento que usara para “escapar”.

*Viaggio in Italia* (para o título em francês por muito tempo cogitou-se *La Divorcée de Naples* mas acabou-se optando por *L'Amour est le plus fort!*<sup>2</sup>). Interpretado pela Senhora Rossellini, Ingrid Bergman, e em torno do qual Robert Lachenay nos prometia recentemente, em *ARTS*, uma bela batalha, pois a projeção privada do filme nos Champs-Élysées dividiu violentamente uma centena de cineastas e críticos, uns vendo nele “um dos piores filmes já rodados”, outros “um dos mais belos”.

*Jeanne au bûcher*, a partir do oratório de Claudel e Honegger, o primeiro filme de Rossellini em cores, em Gevacolor.<sup>3</sup> Esse filme se abre e se fecha com a ciranda de anjos no céu e sobre a terra, e recolhe a herança ao mesmo tempo de Méliès e de Murnau (as sequências não realistas do *Fausto*), provando que só o cinema poderia exprimir tão plenamente a poesia cósmica do catolicismo de Claudel, e muito mais ainda... A versão francesa desse filme acaba de ser realizada pelo próprio Rossellini, Ingrid Bergman dublando a “si mesma” com um maravilhoso sotaque que acrescenta ainda mais ao filme!

*O medo*, enfim, o mais recente filme de Rossellini, rodado na Alemanha, onde já estreou, a partir da novela de Stefan Zweig muito livremente adaptada. “As pessoas me censuraram, me disse Rossellini, por eu não ter dado relevo suficiente ao personagem do amante. É intencional: o que importava para mim era a mentira de uma mulher e sua confissão, a liberação pelo reconhecimento da culpa”. Interpretado também por Ingrid Bergman.

1. Voici les cinq prochains films de Rossellini. In: Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. *Écrits*. Paris: Indépendencia Éditions, 2012, p. 25-26. (Publicado originalmente, em francês, em *Radio Cinéma Télévision*, 13/02/1955).

2. O título adotado no Brasil foi *Viagem à Itália*. (N.T.)

3. Processo de revelação de filme em cores desenvolvido no final dos anos 1940, na Bélgica. (N.T.)

### Seus projetos

4. Rossellini não realizaria *Carmem*, nem rodaria com Gérard Philipe e Fredric March.

Atualmente, Rossellini prepara *Carmen* (a partir de Mérimée), que vai rodar muito em breve na Espanha. Ele admira muito o *Fausto* de Murnau, e gostaria de poder rodar um dia, ele também, um *Fausto*, com Gérard Philipe e Fredric March.<sup>4</sup> Ele pensa também numa surpreendente comédia siciliana, da qual me contou longamente o argumento. Enfim, ele sonha com um filme sobre a Itália da Renascença, na atmosfera das *Crônicas italianas* de Stendhal. O argumento ainda é bastante vago: a história de uma mulher casada com um senhor que ela não ama de início, mas pouco a pouco ela se apieda desse tirano cruel, até o sacrifício...

Sacrifício que é eficaz para o seu marido ou que permanece vão?

Um sacrifício não é nunca vão, me responde Rossellini... Compare a humanidade da Renascença à humanidade atual: essa última é apesar de tudo menos cruel.

*Tradução de Mateus Araújo e João Dumans*





# **Peter Nestler, um documentarista não reconciliado<sup>1</sup>**

JEAN-MARIE STRAUB



Peter Nestler rodou sete documentários, alguns para a televisão, alguns por conta própria, e pouco a pouco se começa a dizer que é preciso levá-los em consideração. Por que pouco a pouco? Estes filmes não se oferecem aos espectadores cobertos de atrativos superficiais, eles exigem serem vistos com atenção, uma qualidade escassa justamente nos meios que se ocupam de cinema. Filmar documentários é coercitivo. Nunca se tem ocasião de mostrar seu “eu” artístico sob um aspecto favorável, de imprimir no mundo sua marca pessoal de realizador, ou mesmo de cultivar modas: o que conta é só a modéstia face ao que está diante da câmera; e é precisamente nisso que se revela a personalidade do realizador.

Peter Nestler aborda seus filmes sem asserções previamente formuladas, a realidade não é neles manipulada em proveito da intenção – coisa que deveria ser óbvia mas que infelizmente não é. É mais fácil explicar o que são seus filmes partindo daquilo a que ele renuncia. Por quê? O que ele faz? Evidentemente, a coisa mais simples do mundo, e ao mesmo tempo a mais difícil. Ele volta sua câmera para as casas, as ruas, as pessoas. Ele deixa as pessoas falarem, faz escolhas sem comentar; é assim que ele compõe, com fragmentos esparsos, o quadro de uma cidade industrial, de uma paisagem em transformação, de um círculo de trabalhadores. E de modo coerente, diante de nossos olhos, um mundo se forma de novo; vemos o mundo numa nova coerência. Peter Nestler nunca se confina atrás da câmera sem participar, seus filmes são tudo menos frios, mas isto só torna seu olhar mais preciso e inexorável, pois a única coisa que lhe interessa é encontrar estes pontos em que a matéria é mais vulnerável, em que ela pode revelar seu segredo. Porque o autor, justamente, se proíbe toda ingerência direta, o que percebemos atrás destes planos não é a resignação, como se poderia crer de início, mas a acusação que extrai seu *pathos* precisamente do fato de não estar formulada. Assim, a beleza e a poesia mesmas destes filmes não tem nada a ver com a beleza formal das imagens poéticas: são as que irrompem quando a realidade é trazida à luz. Como toda obra de arte, os filmes de Peter Nestler têm uma exigência para com o mundo, para que ele se transforme. Estes filmes são: *Am Siel*, *Aufsätze*, *Mülheim (Ruhr)*, *Rheinstrom*, *Ödenwaldstetten*, *Ein Arbeiterclub in Sheffield*, *Von Griechenland*.<sup>2</sup>

1. “Peter Nestler, un documentariste non réconcilié (traduzido do italiano por Giorgio Passerone e Jeanne Revel). In: Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. *Écrits*. Paris: Indépendencia Éditions, 2012, p. 50. (Publicado originalmente, em italiano, em *Gli Irrequieti*, n.1, 1967).

2. Respectivamente, *A Eclusa* (1962), *Redações* (1963), *Mülheim (Ruhr)* (1964), *Sobre o Reno* (1965), *Ödenwaldstetten, um vilarejo muda de rosto* (1964), *Um clube de trabalhadores em Sheffield* (1965), *Da Grécia* (1966). (N.T.)

Tradução de Mateus Araújo e João Dumans



# Introdução a Nestler<sup>1</sup>

JEAN-MARIE STRAUB



Creio cada vez mais que Peter Nestler foi o cineasta mais importante na Alemanha do pós-guerra – afora pessoas mais velhas que puderam filmar aqui, Fritz Lang, e afora *La Paura* (1954) de Rossellini. Justamente porque ele – provavelmente o único por aqui – só filmou aquilo que filmou e não procurou agradar as pessoas. Isto foi também seu azar. Quando eu disse a Hinz<sup>2</sup> que Nestler não figurava no catálogo da exposição da *Constantin-Film*, ele disse: “Nós só queremos pessoas que tornem o cinema atraente”. Gente que apenas filma, pinta, desenha o que vê, sem tentar de antemão impor uma forma e assim apagar a realidade – como Cézanne, que não fez nada além de pintar maçãs, e a quem as pessoas disseram: não são maçãs o que você pinta – gente assim se torna cada vez mais rara no campo do cinema. (Isto ocorre) porque o cinema se torna cada vez mais o que ele nunca deveria ser, ou o que lhe deveria ser acessoriamente permitido não ser, isto é, uma mercadoria. Que se possa vender filmes é uma outra questão, mas que eles se tornem cada vez mais uma mercadoria, isto obriga a explodir as estruturas às quais eles são entregues.

Enquanto que Nestler fez os filmes mais poéticos. Isto começou com *Am Siel (Nas Margens do Canal)*, (1962) – ainda antes de *Machorka-Muffe* antes de (Rudolf) Thome chegar com o seu belíssimo *Versöhnung (Reconciliação)*, (CM, 1964), que eu considero até hoje uma das etapas mais importantes no jovem cinema alemão. Quando *Am Siel* passou em Mannheim diante da comissão de seleção, disseram: não dá, um canal não pode falar. Depois, veio *Aufsätze* (1963), então disseram: não dá, não se pode fazer as crianças falarem desse jeito. E depois veio *Mülheim (Ruhr)* (1964), aí já não disseram quase nada, exceto o que vocês escreveram em *Filmkritik*. *Mülheim* foi para mim, sem que Nestler tenha naquela época visto o que quer que seja de Mizoguchi, um filme “mizoguchiano”. Refiro-me ao Mizoguchi de *Sansho dayu (O Intendente Sansho)*, (1954), por exemplo, que é um dos filmes mais violentos que existem, provavelmente o único filme marxista, e de modo algum como se escreveu um filme sobre o deus da misericórdia – isto também, mas também um filme sobre o contrário.

*Mülheim* foi rejeitado porque mostra crianças condenadas pela sociedade na qual vivemos antes mesmo de crescerem.

Depois Nestler fez dois longas, *Ödenwaldstetten* (1964) e *Arbeiterclub in Sheffield* (1965) – que já não passaram na televisão. Aí veio *Von Griechenland* (1965), um filme muito importante,

1. Introduction à Nestler (Traduzido do alemão por Bernard Eisenschitz e do italiano por Giorgio Passerone). In: Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. *Écrits*. Paris: Independencia Éditions, 2012, p. 51-52. (Publicado originalmente em alemão em *Filmkritik*, outubro de 1968 e depois, numa versão italiana aumentada com o último parágrafo, em *Filmcritica*, n.227, setembro de 1972).

2. Nascido em 1931, Theo Hinz foi até o fim dos anos 1990 uma figura importante da distribuição e da produção do cinema alemão de autor (Fassbinder, Kluge etc.). Ele entra para a *Constantin Film* em 1955, dirige a *Filmverlag der Autoren* a partir de 1977, depois funda a sua própria distribuidora, *Futura Film*, em 1983. A exposição *Der junge deutsche Film (O Novo Cinema Alemão)* foi organizada por ele no *Constantin Film-Center* de Berlim em março de 1967. Redigido por Leonard H. Gmür, seu catálogo trazia 38 biofilmografias.

esteticamente terrorista, e que se torna para mim cada vez mais importante. Então as pessoas disseram que Nestler tinha um filão político, mas ele não tinha um filão, os acontecimentos na Grécia mostraram isso de lá para cá. Era genial os slogans da multidão não estarem gravados em som direto. Quando escrevo assim, isto quer dizer algo, pois sou quase um apóstolo do som direto. A intuição genial era fazer os slogans serem ditos apenas no comentário, por ele. Ele repetia o que as pessoas diziam e gritavam. Agora Nestler fez um longa-metragem para a televisão sueca. Ele se chama *Im Ruhrgebiet* (1967). Dele se poderia dizer o que diz Brecht: “Desenterrar a verdade sob os escombros da evidência, ligar de maneira visível (voyante) o singular ao geral, fixar o particular no grande processo, esta é a arte dos realistas”.

#### **(Acréscimo de 1972)**

Nestler é um amigo. Quando nos conhecemos, ele já tinha feito três filmes; eram os únicos filmes alemães do pós-guerra. Hoje, depois de seus últimos filmes, ele continua sendo o único cineasta alemão; se comparamos todos os filmes alemães atuais com os seus, podemos dizer o que Brecht dizia do teatro alemão dos anos 1920: “você sempre pensaram que isto seria algo, mas lhes digo: (isto) não é nada mais do que um escândalo, o que vocês veem aqui é sua falência completa, é sua estupidez que está aqui publicamente demonstrada, sua preguiça mental, sua depravação”.

*Tradução de Mateus Araújo e João Dumans*





# Viagem às litanias<sup>1</sup>

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*).<sup>2</sup>

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 Charlus<sup>3</sup> procurando subjugar algum adolescente ou aquela de Aschenbach que teria vencido sua inibição para abordar Tadzio<sup>4</sup>: 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-palhaeta 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*<sup>5</sup> ou *Viridiana*<sup>6</sup> de Buñuel (explicitamente sadianos) que em *Alemanha Ano Zero*<sup>7</sup>, 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”<sup>8</sup>, 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*





# **O ponto de vista das pedras**

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.

Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo ECA-USP

**Resumo:** O texto aborda os estilos de *mise en scène* e as estratégias visuais e sonoras do cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, priorizando a análise do dispositivo cênico do filme *Antígona*, de 1991, bem como a importância da relação dos Straub com as teorias brechtianas e a pintura de Cézanne.

**Palavras-chave:** Straub/Huillet. *mise en scène*. *Antígona*. rigor formal.

**Abstract:** The text focuses the styles of *mise en scène*, and the visual and sound strategies of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, emphasizing the analysis of the scenic device conceived for *Antigone* (1991), as well as the importance of Straub's relationship to Brechtian theories and Cézanne's painting.

**Keywords:** Straub/Huillet. *mise en scène*. *Antigone*. aesthetic austerity.

**Résumé:** Le texte se concentre sur les styles de *mise en scène* et les stratégies visuels du cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet tout en mettant l'accent sur l'analyse du dispositif scénique du film *Antigone*, de 1991, et sur l'importance du rapport des Straub avec les théories brechtiennes et la peinture de Cézanne.

**Mots-clés:** Straub/Huillet. *mise en scène*. *Antigone*. rigueur esthétique.

Em conferência realizada na Fémis em 1988, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet se puseram a explicar todos os detalhes da construção de uma cena de *A morte de Empédocles* (1986), a cena do primeiro confronto de Empédocles com o sacerdote e o arconte, que chegam acompanhados de três representantes civis de Agrigento.<sup>1</sup> Uma cena de julgamento, basicamente. A descrição do processo de elaboração da cena não deixa dúvida de que a decupagem, para eles, é um verdadeiro jogo de xadrez. Cada posição de câmera constitui um ponto estratégico. A primeira etapa da *mise en scène* é estudar o espaço e encontrar os centros nevrálgicos, “domesticar o espaço, dobrar-se a ele e ao mesmo tempo dominá-lo, achar a posição justa da câmera” (LOUNAS, 1997: 45). A segunda é estabelecer limitações, constrições. Por exemplo: criar uma espécie de arco de circunferência delimitada pela linha de olhar entre Empédocles e o arconte e jamais filmar nada que esteja fora desse arco (o espaço da cena é quase teatral, é o que está ali como presença real – não há “geografia criativa” em Straub/Huillet, não há trucagem do cenário ou montagem abstrata dos lugares). Em seguida, eles determinam que a câmera ocupe uma única posição ao longo de toda a cena e uma mesma altura que é sempre a “altura do homem”. E assim vai. A cada novo elemento, um novo obstáculo estimulante. O que emerge daí é um sistema que obedece a uma série de regras desafiadoras – um “cozimento espacial”, nas palavras do próprio Straub.

1. Cf. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Concepção de um filme. In: GOUGAIN, Ernesto et al. (Orgs.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. p. 39-49.

Mas qual a razão de ser de todo esse sistema, de toda essa racionalização das soluções cênicas? Dar-se o direito de ter surpresas. “Ter surpresas é descobrir uma realidade” (STRAUB, 1970: 53). A rigidez do método é a condição para que apareça na imagem, na revelação da imagem, “o sorriso que jaz fugidio”. Straub e Huillet pertencem àquela categoria de artistas que, somente dentro de um conjunto de restrições, conseguem encontrar a maior liberdade possível.

O filme que realizaram em 1991 a partir da adaptação de Brecht para a peça *Antígona, de Sófocles*, segue uma estrutura de *mise en scène* tão rigorosa quanto a de *A morte de Empédocles*, porém submetida a uma depuração ainda maior. O título completo do filme é *A Antígona de Sófocles, na tradução de Hölderlin, tal como foi adaptada à cena por Brecht [Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht (Suhrkamp Verlag, 1948)]*. Além das referências a Sófocles,

Hölderlin e Brecht, que formam as três camadas geológicas do texto, o título da versão contemporânea de Straub/Huillet destaca ainda suas condições materiais de existência por intermédio do parênteses “(Suhrkamp Verlag, 1948)” acoplado por eles ao já extenso título usado por Brecht na primeira encenação da peça em Chur, na Suíça. A data situa a adaptação de Brecht no tempo histórico, e o nome do editor não só lhe dá o devido crédito como ainda lembra o espectador do filme de que os direitos da obra de Brecht precisaram ser comprados. O próprio título do filme, portanto, já traz uma inscrição materialista da obra.

Poucos cineastas têm preocupações formais tão concretas e palpáveis quanto Straub e Huillet. Em *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968), por exemplo, eles tecem uma articulação fundamental entre a música do gênio barroco e o contexto material de sua criação. Tal articulação passa, em primeiro lugar, pela própria relação da música com a arquitetura. A música de Bach é composta de acordo com o espaço onde será ouvida. Compor para uma igreja barroca não é a mesma coisa que compor para o salão de um nobre. A voz de sua esposa Anna nos informa sempre para qual espaço – e em que contexto, sob que condições – a música que ouviremos na cena seguinte foi pensada e concebida por Bach. Vemos e ouvimos a música no espaço, uma coisa implicando a outra. No primeiro plano do filme, após alguns minutos fechado somente em Bach tocando o cravo, o quadro se abre por um *travelling* para trás e reconhece que há um espaço à volta dele, e que há outros músicos nesse espaço. O movimento de câmera começa no exato instante em que a música solicita a participação dos outros instrumentistas. É um movimento que apreende a relação de Bach com o entorno, do indivíduo com a comunidade, do gênio com o mundo. Bach não seria Bach sem a presença desse mundo e dessas pessoas que o circundam. Brecht tinha essa mesma preocupação com relação aos grandes homens do passado: ele também acreditava que era preciso despi-los da capa mitológica e/ou romântica e investigar a realidade sensível em que viveram e conduziram seus feitos. Só assim surgiriam as relações sociais, as relações mantidas entre eles e os outros homens, ou seja, as relações que os fizeram ser o que foram: “a mínima unidade social não é um homem, mas dois homens” (BRECHT, 1967: 208).

Outro aspecto importante que se verifica no título da adaptação de Straub/Huillet para *Antígona* é a necessidade de apontar a origem e, mais ainda, a trajetória de transformação do

texto. O nome do filme é praticamente um itinerário: de Sófocles para Hölderlin, do grego para o alemão, de Hölderlin para Brecht, do drama clássico para o teatro épico, e daí finalmente para o cinema de Straub/Huillet, que é a soma ou a superposição de tudo isso. Os diretores do filme já anunciam, desde o título, que lá encontraremos não só a encenação presente, como também todo o passado do texto, todos os vestígios arqueológicos que jazem debaixo da superfície das palavras. O filme parte da versão retrabalhada por Bertolt Brecht em 1948 da tradução em alemão (1800-1803) de Friedrich Hölderlin (1770-1843) da tragédia (c. 442 a.C.) de Sófocles (496-406 a.C.). Straub e Huillet filmam a resistência das palavras, a resistência do material dramático da *Antígona* ao tempo. “Lá onde algo resiste, é preciso filmar”, disse Serge Daney (2007: 174) a propósito, justamente, dos Straub. Do mesmo modo que as ruínas da Roma antiga convivem com as construções modernas da cidade, subjazem à *mise en scène* de Straub/Huillet as ruínas do texto de Sófocles, as reconstruções da tradução de Hölderlin e a estrutura moderna da adaptação de Brecht. As várias idades do drama confluem para dentro do filme e lá se atritam.

Em *Antígona*, Straub e Huillet reduzem o cinema ao mínimo, filmam como Griffith filmava em 1910: uma câmera, um tripé, alguns atores, uma árvore balançada pelo vento ao fundo. O filme foi rodado no Teatro de Segesta, um anfiteatro em estilo grego localizado na Sicília, sul da Itália, datando do século IV a.C., um dos teatros gregos da antiguidade mais bem preservados, descoberto por Straub mais ou menos vinte anos antes, quando fazia pesquisa de locação para *Moisés e Arão* (1975), adaptação da ópera homônima de Schönberg. A existência concreta, singular e histórica do Teatro de Segesta é um dado importante para os diretores.

A ideia de afloramento, de uma reserva (de sentido, de memória, de história, de morte) que jaz no subsolo e que o solo tem a tarefa de evocar ou de conjurar, essa ideia é eminentemente reconhecível, ela é praticamente uma marca temática autoral do cinema dos Straub. (AUMONT, 1996: 226)

Tal afloramento está incrustado nas figuras do drama, nas roupas, nas posturas e nos gestos. O que tenciona o lugar desde suas camadas geológicas mais profundas não é verbalizado nem propriamente mostrado, mas se faz presente de alguma maneira.

Para servir eficazmente ao drama, o teatro deve adquirir uma configuração concreta no filme, ele não pode ser um espaço imaginário criado de forma abstrata na montagem. O espaço deve ser apreendido pela topometria da decupagem, o tempo pela duração, o cenário por sua existência concreta, o drama pela geografia dos afrontamentos.

O espaço do anfiteatro é cirurgicamente dividido por Straub e Huillet. O filme inteiro é construído de uma única posição de câmera, que respeita rigidamente a regra clássica dos 180° (só mostrando um lado do cenário, o outro – onde a câmera e os técnicos se encontram – estando radicalmente interdito ao campo de visão). O arco de 180° abarcado pelo campo é favorecido aqui pela configuração semicircular do anfiteatro.

Straub decupou o texto de Brecht em apenas 147 planos (incluindo a cartela final), número bastante reduzido para um filme de 93 minutos. É a primeira restrição que ele se impôs (só cortar quando for essencial). A segunda é não mover a câmera, mantê-la fixa na maior parte do tempo. O corolário dessa regra de estatismo é que, quando finalmente a câmera se move, o efeito do movimento é sentido com intensidade rara, e somos imediatamente impelidos a especular sobre sua significação no filme. Por que a câmera se deslocou bruscamente com uma veloz panorâmica lateral de um corpo para o outro? Para dizer que eles estão interligados por um laço tão profundo quanto arbitrário? Para violentamente confrontá-los num espaço e num movimento contíguos, sem permitir evasão do conflito?

A decupagem de *Antígona* possui tão somente duas indicações de câmera: *von oben* (do alto) e *von unten* (de baixo).<sup>2</sup> Ou a câmera se põe ao nível dos olhos dos atores, ou se coloca numa plataforma elevada mais ou menos cinco metros acima desse patamar, num ponto de vista que, a princípio, pode parecer simular a posição de um espectador situado na arquibancada do anfiteatro, o que, todavia, se mostra improvável no decorrer do filme. A forma mais adequada de enxergar essas duas angulações de câmera seria admitir que Straub filma ora da altura do homem, ora da altura dos deuses.

O Teatro de Segesta fica no alto de uma colina – um cenário em ruínas, com blocos de pedra envelhecidos pelo tempo, espaço austero que faz jus à rígida proposta estética de Straub. O

2. Tanto a decupagem do filme quanto os diálogos podem ser lidos na íntegra em Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, *Antigone*. Toulouse: Éditions Ombres, 1992.

único respiro é uma graciosa árvore que se acha na porção central do espaço cênico, praticamente a única coisa viva no filme, como notou Barton Byg (1995). Nesse cenário estático e inabalável, os atores se comportam, também eles, como blocos de pedra, esculturas imóveis cravadas no chão de terra – o que nos ajuda a perceber, dialeticamente, tudo o que difere um homem de uma pedra. Essa imponência dos atores se inspira, de certa forma, no hieratismo de algumas figuras do *western* dos anos 1950 – pensar nos personagens de Randolph Scott nos filmes de Budd Boeticher (de quem Straub é admirador confesso), ou no personagem de Gary Cooper em *O Homem do Oeste* (*Man of the West*, Anthony Mann, 1958), sobre o qual Godard (1989: 197) escreveu certa vez: “Falei mais acima da beleza vegetal [dos planos de Mann]. O rosto amorfo de Gary Cooper em *O Homem do Oeste* pertence ao reino mineral. É a prova de que Anthony Mann retorna às verdades primeiras”. Essas palavras – os planos do filme possuem uma “beleza vegetal”, o “rostos amorfo” do ator pertence ao “reino mineral”, o diretor retorna às “verdades primeiras” – poderiam ter sido escritas sobre um filme de Straub/Huillet. Sobre *Antígona*.

Cineastas da palavra, Straub e Huillet economizam nos gestos, guardam a ação para momentos precisos e ínfimos. Num filme de Hawks, ou de Minnelli, ou de Chaplin, a *mise en scène* está basicamente na apreensão da relação que os corpos estabelecem com os objetos (e com os outros corpos) no espaço físico do cenário. Já em *Antígona*, o “verdadeiro assunto posto em cena por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet é a palavra, não a linguagem, mas a palavra em sua relação com o tempo, com o passado” (GIAVARINI, 1992: 40). Pela densidade dos assuntos políticos e morais de que trata e pela riqueza fonética das palavras, o texto de Sófocles-Hölderlin-Brecht impõe, a princípio, uma dificuldade de representação, e é esta dificuldade que Straub transforma em sua matéria mesma, em seu “tema”. O importante é submeter os atores a obstáculos, pois são os obstáculos que os revelam. Em *Os olhos não querem sempre se fechar ou talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha* (*Othon*) [1969], Straub também respeitou o texto de Corneille (do século XVII) em termos literais, sem substituir palavras fora de uso por outras atuais nem nada do tipo. Para dificultar ainda mais, o texto é falado num fluxo ininterrupto: “contrariamente à atitude que consiste em facilitar a compreensão do texto – que o envelhecimento da língua torna

difícil mesmo para os ouvintes cultos –, Straub multiplica os obstáculos e as dificuldades” (AUMONT, 2008: 31). Os atores são extremamente exigidos: foram escolhidos atores que não têm o francês como língua materna, forçando-os a atuar numa língua que, além de articulada na forma erudita de três séculos antes, lhes é estrangeira. Assistimos, então, a homens em luta com “uma língua que não é a sua nem a do seu tempo, mas que é fortemente atualizada por estas distâncias” (FIESCHI, 1998: 36). Os atores desempenham um verdadeiro esforço vocal e corpóreo para dar vida ao texto. A fala adquire materialidade, força física, exaltando o fato de que “a voz é um sopro que atravessa o corpo”, e de que “um texto, mesmo santificado pela antiguidade e reconhecido como clássico, não tem existência *teatral* (nem cinematográfica) independente do corpo do ator” (AUMONT, 2008: 31).

Straub submete seus atores a ensaios exaustivos, corrigindo, aprimorando e repetindo milimetricamente os gestos, a dicção, a movimentação, a entonação, indo até o detalhe, a minúcia, a combinação do olhar e do gesto com as nuances fonéticas da fala.

Ele [o ator] diz o seu texto, inicialmente durante várias semanas, antes mesmo de levantar a bunda da cadeira. Depois dizemos a ele: agora vamos tentar isso de pé. Em seguida, de repente ele olha para o vazio e a gente diz: “Mas isso não vale nada, por quê?”. Ou então de repente ele levanta os olhos e a gente diz: “Mas isso funciona”. Depois tentamos trasladar isso para uma sílaba, uma letra, uma palavra ou o fim ou o começo de uma frase. (STRAUB/HUILLET, 2012: 49)

Além do aprimoramento da dramaturgia, esse trabalho incansável tem ainda outro objetivo, de cunho brechtiano, que consiste em deixar transparecer, no filme, o caráter ensaiado da ação e do diálogo. Para quem assiste ao filme, não deve restar dúvida de que se trata de um processo concebido ao longo de meses de ensaio e composição. “Assim como o ator não mais deve iludir o público mostrando que se trata de uma personagem fictícia no palco e não dele, ator, não deve também simular que o que está acontecendo no palco não foi ensaiado, e que está acontecendo pela primeira e única vez” (BRECHT, 1967: 204). Mais do que quebrar a ilusão realista do espetáculo, a ideia é tornar

presente na encenação (ou seja, reconhecível para o espectador) as marcas do trabalho do ator, ou, se preferirem, a dialética entre o ator e a personagem. “Para encarnar um fascista, Brecht jamais pegaria um fascista [porque] isso careceria de dialética, seria uma personagem frágil; melhor fazer um fascista ser interpretado por um antifascista” (STRAUB, 1970: 50).

Um filme de Straub/Huillet é “uma luta materialmente inscrita na superfície branca”, “um conflito de formas, sentidos e materiais” (FIESCHI, 1998: 36). Eles precisam sentir o peso da criação, a resistência do mármore ao toque do cinzel. Filmar é negociar não só com os conceitos e as ideias, mas, sobretudo, com as condições geográficas, meteorológicas e físicas de um lugar, com os fatores humanos e econômicos, enfim, com as circunstâncias materiais de um sítio de filmagem. A obra se realiza em função tanto das condições climáticas da filmagem quanto do rigor do método adotado. *Antígona*, rodado a céu aberto, mostra atores “lentamente queimados pelo sol – não por projetores – com os lábios a rachar, a pele a avermelhar. A sua voz, o seu ritmo, o modo como se movem, todos eles submetidos à rivalidade do vento” (FIESCHI, 1998: 36). É preciso respeitar não apenas a ideia contida no texto que se está adaptando, mas também a disposição atual do mundo corpóreo da natureza. O filme é um documentário sobre o esforço do artista confrontado à resistência da matéria – esforço *visível na forma*.

A composição estatuária da representação, por um processo dialético, permite que certos gestos, uma vez executados, se amplifiquem no quadro. Quando Creonte recebe a notícia da morte de seu filho Megareus, por exemplo, ele ergue as mãos ao céu num gesto que explode na tela com uma intensidade, uma expressividade, um *pathos* dramático digno de uma pintura de El Greco, o que não seria sentido em sua plenitude se o restante do filme não estivesse destituído de gestos semelhantes. A ausência de ação serve para potencializar a ação quando esta finalmente surge.

Creonte é quase sempre visto na porção esquerda do espaço cênico, com uma paisagem de céu e montanhas atrás dele. Num dos planos mais importantes e impressionantes do filme, ele é enquadrado na extremidade direita e inferior do quadro, filmado de cima; lá ao longe, na parte superior

esquerda, avistamos uma estrada com carros passando. Aqui em cima, no Teatro de Segesta, atores encenam um drama do século V a.C., com trajes de época, dicção anacrônica. Lá embaixo, o mundo contemporâneo continua seu curso, vemos uma ponte de construção recente, com automóveis a passar. O perene e o transitório, a fixidez e o movimento se opõem no interior da composição plástica do plano (lição de John Ford). O tempo mitológico é convidado a dialogar com o tempo histórico. A força mítica de Antígona não evoca um mundo sem história: ela estimula, antes, uma forma dialética de pensar o presente. O drama de *Antígona* pertence concretamente ao mundo de hoje, não é só uma reconstituição ficcional da antiguidade.

Em *Othon*, o contraste é salientado com mais frequência e, diria até, ostensivamente: Straub filmou em ruínas situadas no centro de Roma; a todo tempo, veem-se carros e construções modernas como pano de fundo, e o ruído do tráfego é onipresente, às vezes comprometendo a própria compreensão dos diálogos (um dos motivos pelos quais os Straub só trabalham com som direto, além da questão de evitar a falsificação da realidade, é justamente abrir a possibilidade de uma significação nova no momento da filmagem: depois de ensaiado à exaustão em seus mínimos detalhes, o texto se oferece às combinações do acaso – por exemplo: o barulho de uma motocicleta que engole a fala de um ator, criando não um sentido, mas uma significação que eles consideram interessante para o filme).

*Othon* foi visto por alguns como provocação a Maio de 68, na forma de um apelo à memória. O próprio Straub disse: “*Othon* é um filme político exatamente porque é o contrário de um filme de agitação” (1970: 48). Às pessoas de Maio de 68, os Straub dizem que a questão do poder, das relações de classes, é muito mais antiga do que a sua própria história, e muito mais poderosamente estruturada do que a sua agitação momentânea pode dar a perceber. De acordo com Alain Badiou, essa seria a “lição de atemporalidade dos Straub”: eles estão em posição de sobrevoos em relação ao presente; o que os move é “um pensamento crítico, um marxismo analítico real, mas em sobrevoos porque seu arco temporal é mais vasto”, inclui o passado das lutas em questão. “É a história dos homens [a história da luta de classes], dos gregos aos nossos dias, não a pequena história de 68” (BADIOU, 2008: 35).

O presente imediato, no cinema de Straub/Huillet, nunca é desprovido de camadas temporais mais profundas, assim como o espaço guarda as marcas de eventos passados. As imagens de seus filmes acabam sendo, dessa forma, condensações de tempo-espaço, e não apenas passagens efêmeras. Em *Gente da Sicília* (*Sicilia!*, 1999), os planos mais marcantes do filme são as tomadas feitas da janela do trem em movimento e, principalmente, aquelas lentas panorâmicas filmadas do alto de um morro de onde se veem algumas belas paisagens naturais, que se repetem em diferentes horas do dia (ele mostra a mesma paisagem em situações luminosas distintas, como Cézanne ou Monet costumavam fazer). Podemos ver planos praticamente idênticos num filme de cinco minutos e algumas poucas tomadas que se chama *Sicilia illustrata*, feito por Arturo Ambrosio em 1907. Straub e Huillet viram o filme de Ambrosio? Provavelmente não. Se esses dois filmes – rodados no mesmo lugar, porém em épocas diferentes e por pessoas diferentes – puderam produzir praticamente os mesmos planos, foi por um motivo muito “simples”: ambos proporcionaram o desocultamento de uma imagem que já estava lá, cravada na paisagem – captaram a tal “fotografia já tirada nas coisas” de que Bergson falava. Lançaram-se à apreensão do mundo, e não de seus prolongamentos subjetivos. Essa “fotografia” implícita na paisagem é o elemento que guia a câmera, induz a panorâmica. Nem todo cineasta, entretanto, poderia causar tal “coincidência”. Se o interesse de Straub fosse o devir movente das coisas, provavelmente ele não teria filmado a mesma Sicília de *Sicilia illustrata*, ele teria filmado já outra coisa, as águas de outro rio. Straub, contudo, filma o *ser* das coisas. Por isso ele pode repetir o mesmo plano de um registro feito mais de noventa anos antes sem sequer conhecê-lo. O plano, para Straub e Huillet, é uma reentrância da matéria; eles perscrutam o antepassado das coisas. Exatamente como Cézanne quando olha para a montanha Sainte-Victoire e diz que aquelas rochas um dia já foram fogo. E então ele pinta o fogo que se agita dentro das rochas. Ele toca o invisível *através do visível*, capta uma presença sutil, que se acha no limiar do infrassensível, um estofo silencioso, somente acessível a um olhar “pré-humano” – o olhar da pedra. O cinema de Straub/Huillet também busca o lúmen das coisas, deixando que elas enviem luz ao filme, e não o contrário (“às vezes é a coisa que olha para o pintor”, dizia Merleau-Ponty a respeito de Cézanne).

Ao lado de Brecht, Cézanne é a grande inspiração do cinema dos Straub, guiando-os na direção de um materialismo absoluto, fundado na ideia de que as coisas não devem ser hierarquizadas; tudo pertence a um mesmo plano material. Bresson, que também buscava mostrar, por caminhos outros, a igualdade de todas as coisas, afirma que “Cézanne pintava com o mesmo olho e a mesma alma uma fruteira, seu filho, a montanha Sainte-Victoire” (BRESSON *apud* LOUNAS, 1997: 44). É da própria natureza “inconsciente” do cinematógrafo não saber distinguir por si só entre o grande e o pequeno, entre o documento e o monumento. O enquadramento pode destacar um objeto em detrimento do outro, as técnicas de iluminação podem privilegiar uma porção do cenário em detrimento da outra; mas todos os elementos desfrutam uma mesma presença ontológica no filme, e a câmera os registra com a mesma objetividade, sem interpretação sentimental. “O ator conta tanto quanto o menor detalhe do muro atrás dele” (LOUNAS, 1997: 44). Assim sendo, tudo merece cuidado, pois cada pequeno detalhe aparece na imagem, mesmo as ranhuras do cenário. “Não se pode menosprezar a Kodak”, Straub costuma dizer.

Como a pintura de Cézanne, o cinema dos Straub concretiza “o desejo de uma forma sóbria, desprovida de ornamentos, de ênfases, de incidentes, fortemente postada no solo, enraizada, reduzida tão somente às massas, às linhas que definem suas relações” (FAURE, 1988: 162). Cézanne não tinha muita disposição para transportar o mundo exterior imediato para um mundo imaginário; ele assumia certa “impotência imaginativa”, uma incapacidade de imaginação. “Ele não inventava, não podia inventar”: seu trabalho, então, se concentrava em abstrair e simplificar ao máximo a consistência do mundo visível, “restando unicamente, e apesar de tudo, um pintor, e nada mais que um pintor, indo à verdade mais intensa da própria matéria das coisas” (FAURE, 1988: 167). Straub, igualmente, ao declarar que “não tem imaginação para imaginar de dia algo que acontece durante a noite”, se filia a esse sentimento de Cézanne de nada poder fazer além de “ser um eco perfeito”, oferecer sua tela como placa sensível em que a paisagem (e, no caso de Straub, também os textos de outros autores) se refletirá: nada acrescentar, nada inventar, somente assimilar e condensar, receber e concentrar. Os filmes de Straub dão prova dessa literalidade na apreensão do

mundo ou na adaptação de um texto, dessa busca por um caráter impessoal e geral, absolutamente despregado de toda espécie de intenção psicológica. “Tento eliminar todos os obstáculos entre o espectador e o que faço ver ou a realidade, ou entre mim e a realidade. A linguagem, dessa maneira, seria um obstáculo [...] Eu faço as coisas sem arte e sem linguagem” (STRAUB, 1970: 50). A linguagem, para Straub (1970: 51), funciona como lentes deformantes ou coloridas: “Infelizmente, o cinema é uma linguagem, mas eu tento destruir essa linguagem, tento fazer filmes que *não levem em conta essa linguagem*”. Huillet: “... é o mesmo trabalho que os poetas fazem com a língua. Eles pegam uma língua que em muitos casos se tornou engessada, se tornou um sistema de convenções, que é quase uma língua morta, e de um só golpe eles tentam fazer coisas que não se tinha feito ou que se esqueceu de fazer há muito tempo”. Straub: “Mas justamente com as palavras mais simples, as mais usadas. Não é com palavras poéticas que se faz poesia”.

Essa “despoluição” das coisas, essa tentativa de enxergá-las sem acorrer ao discurso fílmico já instituído ou à linguagem cinematográfica no sentido de um conjunto de convenções que situa o espectador em terreno conhecido, enfim, essa *secura straubiana* não descamba numa “busca puritana do real”. Se, por um lado, há a necessidade de lavar a imagem de toda expressão e de toda sobra de estilo, de reduzi-la a uma forma estritamente denotativa, nascida das coisas, apreendida sem distorção subjetiva ou retórica textual, do outro, há a convicção de que se deve fazê-lo dentro de um rigor e de um distanciamento (no sentido de um emolduramento, de uma demarcação do espaço da representação) que deixa as coisas totalmente compostas, estilizadas, lapidadas. Estilização como forma de chegar ao cerne dos materiais, de decantar o elemento natural do mundo, ou seja, o contrário do que se costuma designar como estilização (geralmente se fala dela como uma espécie de verniz estético). Straub se interessa pela presença intrínseca das coisas. Mas, para captar essa presença, ele precisa de todo um pensamento formal. Ele não tem o olhar impulsivo de um Philippe Grandrieux ou de uma Claire Denis, que mergulham no caos das matérias, nas sensações corpóreas, no lado transitório e instável do mundo – Straub tem, ao contrário, um olhar mais “mineral”: ele gostaria de assumir o ponto de vista das pedras, das ruínas daqueles

anfiteatros antiquíssimos que resistem ao tempo e assistem à passagem do homem de uma posição segundo a qual um texto de Sófocles continua sendo um recém-nato, um texto ainda por ouvir (o que são dois mil e quinhentos anos para uma pedra? Um milésimo de segundo?).

Em seu belo ensaio *O cinema ou o homem imaginário* (um pouco esquecido nas últimas décadas), Edgar Morin comentava o sentimentalismo excessivo que observava no cinema:

A estética do sentimento se tornou uma estética do sentimento vago na medida em que a alma deixou de ser exaltação e pleno desenvolvimento para se transformar em jardim privado de complacências íntimas. Amor, paixão, emoção, criação: o cinema, tal como o nosso mundo, é todo viscoso e lacrimajante. Tanta alma! Tanta alma! Compreende-se a reação que contra a projeção-identificação grosseira, contra a alma gotejante, se desenhou no teatro, com Bertolt Brecht, e no cinema, sob diversas formas, com Eisenstein, Wyler, Welles, Bresson, etc. (MORIN, 1983: 169)

Com as devidas adaptações, algo muito parecido pode ser dito, mais de 60 anos depois, a respeito do cinema dos Straub: um cinema austero e luminoso – luminoso *porque* austero – que reage contra a “alma gotejante”, contra o sentimentalismo apolítico e anti-histórico. Um cinema que quer confrontar o outro, e não se fechar no “jardim privado de complacências íntimas”.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films?* Paris: Séguier, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- BADIOU, Alain. Pensez le surgissement de l'événement. In: BAECQUE, Antoine de; BOUQUET, Stéphane ; BURDEAU, Emmanuel (Orgs.). *Cinéma 68*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2008.

- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FAURE, Élie. *Histoire de l'Art: l'art moderne*. v. 2. Paris: Folio, 1988.
- FIESCHI, Jean-André. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. In: RODRIGUES, Antonio (Org.). *Jean-Marie Straub/Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.
- GIAVARINI, Laurence. Antigone, sauvage! *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 459, p. 38-41, set. 1992.
- GODARD, Jean-Luc. *Godard par Godard: les années cahiers (1950-1959)*. Paris: Flammarion, 1989.
- SOPHOCLE; HÖLDERLIN, Friedrich; BRECHT, Bertold; STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Antigone*. Toulouse: Ombres/Cinemathèque française, 1992.
- \_\_\_\_\_. Concepção de um filme. In: GOUGAIN, Ernesto; TADEI, Fernanda et al. (Orgs.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.
- \_\_\_\_\_. Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 223, p. 48-57, ago./set. 1970.
- LOUNAS, Thierry. Où gît votre sourire, enfoui?! *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 509, p. 42-45, jan. 1997.
- MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

Data do recebimento:  
15 de março de 2013

Data da aceitação:  
11 de junho de 2013



# **Straub/Huillet e Antígona: o rigor do mito**

JOÃO LANARI BO

Professor de Cinema do Departamento de Audiovisual da UNB

**Resumo:** O singular percurso da dupla Jean-Marie Straub e Daniele Huillet tem como uma de suas estratégias fundamentais a revisitação de clássicos, da antiguidade à modernidade. Em cada uma dessas operações, a dupla emprega seu conhecido rigor construtivo, de modo a extrair dessas obras o vigor original que exibiam à época de sua criação. Antígona, a peça de Sófocles, de larga importância para a cultura ocidental, é um dos casos bem sucedidos dessa estratégia.

**Palavras-chave:** Straub. Huillet. Antígona. Hölderlin. Brecht.

**Abstract:** The unique trajectory of the couple Jean-Marie Straub and Danièle Huillet has as one of their basic strategies the process of revisiting the classics, from antiquity to modernity. In each of these operations, the couple employs their well known constructive rigor, in order to extract from these works their original vigor, which they exhibited at the time of their creation. Antigone, Sophocles play, of large importance to western culture, is one of the well succeed cases of this strategy.

**Keywords:** Straub. Huillet. Antígona. Hölderlin. Brecht.

**Résumé:** Le parcours singulier du couple Jean-Marie Straub et Danièle Huillet a comme une de ces stratégies fondamentales la révisitation des classiques, de l'antiquité à la modernité. Dans chacune de ces opérations, le couple emploie son bien connu rigueur constructive, a fin d'extraire de ces oeuvres le vigueur original qu'elles ont montré à l'époque de sa création. Antigone, La pièce de Sophocles, avec une telle importance pour la culture de l'occident, est une des bien connues entreprises avec cette stratégie.

**Mots-clés:** Straub. Huillet. Antígona. Hölderlin. Brecht.

*Antígona* (em grego Ἀντιγόνη) é uma figura da mitologia grega, irmã de Ismênia, Polinice e Etéocles, os filhos incestuosos de Édipo e Jocasta.

Na filmografia do casal Straub/Huillet pairam várias revisitações a pilares clássicos da cultura ocidental. É conhecido o rigor com que são processadas essas incursões, como tudo o que produz a dupla. No caso dos “clássicos” – categoria que vai de modernos como Schoenberg e Pavese, passando a Hölderlin e Corneille – a ousadia do tratamento denota sempre uma releitura da tradição que escapa aos ditames vigentes da indústria do entretenimento. Sem receios de qualquer ordem em inscrever-se no debate que cada um desses clássicos carrega, os filmes apelam para um rigor construtivo, a marca dos Straub, que não hesitam em eleger e explorar veios de expressão e significação negligenciados pela tradição cultural estabelecida.

A estratégia, por certo, é recuperar o vigor e a contundência dos discursos originais. No caso de *Antígona* (1991), a operação visou três camadas da tradição: o texto trágico de Sófocles, uma das grandes matrizes da dramaturgia ocidental; a tradução de Hölderlin, a principal ruptura com o cânone classicizante; e a versão de Brecht, que tentou imprimir uma contemporaneidade pós-guerra ao texto grego. Dialogando com cada uma dessas vertentes, sem perder em nenhum momento o controle dos procedimentos cinematográficos, Straub/Huillet lograram produzir uma poderosa inscrição na recepção da tragédia – atualizando a potência do mito, em outras palavras, para os dias que vivemos. Examinar essa operação, ainda que de forma breve, é o tema desse artigo.

### **Antígona revisitada: uma obsessão recorrente**

Diz a lenda que Antígona, filha de Édipo, sepultou secretamente seu irmão Polinice, desafiando seu tio Creonte, rei de Tebas e irmão de sua mãe, Jocasta. Condenada a ser enterrada viva, Antígona deixa-se morrer antes da execução, e sua morte leva a mais dois suicídios, de Hêmon, seu noivo e filho de Creonte, e de Eurídice, mulher de Creonte. Uma sucessão de mortes desencadeada por um conflito crucial entre Antígona e

Creonte, que acabou forjando um drama de efeitos simbólicos devastadores na vida ocidental. George Steiner consagrou um belo livro ao imenso legado desse momento inaugural, auscultando o impacto da tragédia de Sófocles no discurso filosófico, na prosa, poesia, política, e direito. Uma das etapas mais importantes desse percurso alinhavado por Steiner vem do filósofo mais atilado com a força da dialética na formação da consciência histórica, o próprio Hegel, admirador incondicional do texto sofocleano. Vale a citação, apesar de longa:

Mais interessante ainda [do que *As Eumênides*, de Ésquilo], embora já transferida inteiramente para dentro do sentir e do agir humanos, surge a mesma oposição na *Antígona*, uma das obras de arte mais sublimes, mais primorosas sob todos os aspectos em todas as épocas. Tudo é consequente nessa tragédia; a lei pública do Estado, o amor e o dever familiares [...], Antígona tem como páthos o interesse familiar; e Creonte, o homem, o bem estar da coletividade [...] Antígona não se deixa afetar pela ordem de Creonte [de não sepultar o irmão], que diz respeito apenas ao bem público do Estado; ela consome, como irmã, o dever sagrado do funeral, conforme a piedade do seu amor ao irmão. Nisso, ela se apoia na lei dos deuses; mas os deuses que ela venera são os deuses inferiores do Hades, os deuses externos do sentimento, do amor, do sangue, não os deuses diurnos da vida livre e autoconsciente do povo e do Estado. (HEGEL, 2004: 194-95 *apud* REINHARDT, 2007: 81)

A cisão detectada pela pontaria hegeliana subsidiou um sem-número de explorações posteriores do racha original do texto trágico, explicitado no diálogo entre Antígona e Creonte, começando pelo direito contra o direito (o texto mesmo de *Antígona* é uma metáfora do conflito entre direito natural e positivo), passando pelos pares homem e mulher, família e Estado (cidade), culpa trágica e expiação, generosidade e egoísmo – embora, como salienta Reinhardt, os dois lados da contenda, Creonte e Antígona, estejam em mundos opostos, não se comunicam ou influenciam um ao outro. Além disso, a narrativa de Sófocles recupera os fundamentos míticos da legenda tebana e os atualiza para a experiência prática da *polis* grega do século V, ampliando o poder da língua e delimitando o alcance das potências divinas (o lote de textos trágicos que cobre pouco mais de um século de vida grega representa, no

plano simbólico, o processo político de secularização urbana experimentado em Atenas e adjacências, visceral para a cultura e o pensamento ocidental). Para Jean-Pierre Vernant, “a verdadeira matéria da tragédia é o pensamento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico com fase de elaboração” (VERNANT; VIDAL-NACQUET, 2011: 3), com os poetas trágicos utilizando o vocabulário do direito em gestação justamente para acentuar suas incertezas, imprecisões e flutuações. *Antígona*, que integra a famosa trilogia tebana de Sófocles, situa-se nessa soleira linguística em que os nomes jurídicos ainda não se consolidaram, na linguagem e na organização social. Vernant lembra que para os gregos não existia o conceito de direito absoluto, ou seja, algo “fundado sobre princípios e organizado num sistema coerente: para eles, os gregos, haviam como que graus de direito” (VERNANT e VIDAL-NACQUET, 2011: 3), da coerção dos homens à coerção da justiça de Zeus.

Foi um contemporâneo de Hegel, o poeta Hölderlin – amigo íntimo do filósofo, por um breve período de quatro anos –, quem arrancou *Antígona* do sonho dogmático a que se instalara com as sucessivas traduções arcádicas de que fora alvo. Hölderlin tratou a sintaxe e a semântica do texto sem a menor complacência, com aspereza, erros (seriam centenas), literalidade – mas aplicando ao poema trágico toda a energia e a radicalidade do seu projeto poético, desvelando por fim a força do original, antes mitigada pelo achatamento harmonioso da linguagem em nome da “boa poesia”. Se Hölderlin foi ridicularizado por contemporâneos, como Goethe e Schiller, que julgavam ser a tradução em tela a “prova irrefutável da derrocada mental do poeta” (STEINER, 2008: 80), o futuro trouxe-lhe a glória: além da influência sobre Nietzsche, personalidades como Walter Benjamin, Heidegger e Karl Reinhardt fizeram-lhe justiça como intérprete de Sófocles, pois soube trazer à tona, com sua versão, o “potencial anárquico-destrutivo da tragédia” em contraponto à visão inspirada no (empobrecedor) “código de equilíbrio estilístico derivado do humanismo do Renascimento” (STEINER 2008: 82). A força da tradução de Hölderlin chegou ao poeta Brecht, que a apreciava a despeito das inúmeras alterações que fez no texto, e, por conseguinte, à dupla Straub/Huillet, que utilizou a versão brechtiana no filme de 1991. A ironia é que o método construtivo implacável do casal,

sobretudo no que toca à enunciação das palavras, terminou por resgatar a poética hölderliniana com um vigor para além dos propósitos circunstanciais do dramaturgo alemão, motivada por um cenário de decepção do pós-guerra, onde se destaca a perseguição de que foi vítima nos Estados Unidos sombreado pela sanha persecutória do Senador Joseph McCarthy.

George Steiner vai muito além da esfera alemã ao tratar da recepção de *Antígona*, assunto que não cabe nesse artigo. O que interessa aqui é situar o filme da dupla Straub/Huillet no seio de uma intensa deglutição das fontes gregas em terras germânicas (no Brasil, mencione-se a tradução de Haroldo de Campos do Ato I, Cena I da versão de Hölderlin). Não seria exagero afirmar que é o idioma alemão que se arroga, no campo linguístico, a máxima proximidade originária com o grego, como o denota a citação abaixo de Steiner, a propósito de Hölderlin e *Antígona*:

No choque implosivo e na chama da tradução concreta, ambas as línguas são destruídas e o significado entra, momentaneamente, na “escuridão vívida” (a imagem do enterro de *Antígona*). Mas uma nova síntese emerge, uma harmonização do grego ático do século V com o alemão do início do século XIX. É uma expressão estranha, porque não pertence integralmente a nenhuma das línguas. Ainda assim, está, mais que o grego ou o alemão, carregada com correntes de significado mais universais, mais próximas das fontes de toda a linguagem verbal. (STEINER, 2005: 351)

### **O espaço fílmico straubiano: a força da palavra**

Será *Antígona*, o filme, um exercício convergente com o projeto hölderliniano, e cada vez mais divergente com o brechtiano? A tentação é grande para avançar nessa direção: o próprio Straub sugeriu isso em entrevistas, embora tenha se mostrado sempre cuidadoso ao referir-se às motivações de Brecht, como aquela que atribui um desejo imperialista a Creonte e associa a *débâcle* de Tebas à tragédia de Stalingrado.<sup>1</sup> É a partir do uso das ferramentas cinematográficas, e, sobretudo, na *mise-en-scène* do texto de Sófocles versão Hölderlin (apesar das mudanças de Brecht), que a diferença se acentua e o filme prevalece. Pois, como salienta o dramaturgo Peter Handke, que

1. Entrevista de Straub publicada originalmente na revista TIP Berlin, abril de 1991, por ocasião da estreia do filme, em maio daquele ano.

elogiou rasgadamente a fita ao mesmo tempo em que desprezou a suposta “politização” do texto, introduzida por Brecht: “A ação [no filme] é ainda mais poderosa, mais rítmica, mais fílmica, até mesmo alucinatória, porque é invisível – ameaçada por Creonte, recontada pelos mensageiros, comentada pelo coro, profetizada por Tirésias. Ela [a ação] existe apenas nas palavras” (HANDKE *apud* BYG, 1995: 223).

O efeito da impostação da voz e da economia narrativa articulada pelos Straub termina gerando uma percepção mais aguda da fisicalidade da ação do que uma hipotética montagem campo/contracampo acrescida de movimentação dos atores poderia produzir. Ao escolher uma postura rígida e quase estática dos atores para a enunciação do texto, combinada à reduzida latitude das tomadas, os diretores permitem que o fluxo acústico das palavras se condensem em meio a uma teia de significados, resgatando a força material da poesia de Hölderlin e ancorando o filme na antiga crença grega da corporeidade da palavra. O corte entre os planos, ditado por parâmetros pré-determinados como a tonalidade e dicção das falas, jamais submetido ao imperativo da causalidade espaço-temporal da narrativa clássica, coloca o texto em um primeiro plano virtual em relação à imagem, construindo a diegese do filme em cima da enunciação das palavras (é conhecida a precisão do casal ao dirigir a fala dos atores, do *casting* aos ensaios). Nesse ponto, como salienta Steiner referindo-se ao poema de Hölderlin, a “presença carnal dos termos abstratos utilizados pelos pensadores e poetas do período revolucionário e século XIX” (STEINER *apud* BYG 1995: 223) produzem no espectador contemporâneo uma “intensidade substantiva” que reforça as qualidades corpóreas e míticas das palavras. Handke chama a atenção também para a transformação dos atores, em função da montagem e da *mise-en-scène* “estatuesca” – eles vão “crescendo maravilhosamente... em massividade, fisicalidade, presença, volume... unicamente através da fala exaltadamente fervorosa, até que no final... temos a sensação de ter visto um *filme atlético*” (HANDKE *apud* BYG, 1995: 223).

Peter Handke é um autor polêmico e midiático, sua apreciação está longe de ser consensual (para a crítica feminista, a *Antígona* de Brecht tem um valor primordial na releitura do texto grego). Na entrevista citada acima, Straub disse que Handke havia dedicado um “cumprimento envenenado” ao

filme (Handke afirmou: “a película é muito melhor do que a peça, porque para mim em Brecht falta a dor, e no filme ela está presente todo o tempo” (HANDKE *apud* BYG 1995: 218), e defendeu a cartela final do filme, que reproduz texto escrito em 1952 – um texto em que Brecht refere-se à “memória curta da humanidade e à imaginação curta do sofrimento que está por vir” (no som, Straub adicionou um ruído de helicóptero, que funciona também como brusco retorno do contemporâneo, outra manobra retórica habitual nos filmes do casal). Barton Byg, em seu livro sobre os filmes alemães dos Straub (*Landscapes of Resistance*, de 1995) examina detalhadamente o trabalho de Brecht em cima da tradução de Hölderlin (BYG, 1995: 219-24), salientando a desconfiança inicial do dramaturgo em relação aos clássicos, logo superada pela admiração diante do texto “energético e engraçado” do poeta alemão, opinião compartilhada por Straub. Brecht manteve apenas vinte por cento do original intacto, fez pequenas adaptações em outros cinquenta por cento e acréscimos e/ou mudanças importantes no restante da peça. O objetivo geral das intervenções foi melhorar a fluidez do texto, embora topicamente as alterações visassem “secularizar” os elementos do drama, atualizando-o para uma sensibilidade moderna e, sobretudo, afinada com o humanismo pós-guerra.

A *mise-en-scène* straubiana terminou por redescobrir o efeito do estase por detrás das palavras, projeto original da transcrição hölderliniana, superando a fluidez pretendida por Brecht, sem dúvida pensada para a montagem teatral. Além da rigidez na postura e no corte baseado no texto e não na criação de um espaço de continuidade ilusória, é importante também salientar a meticulosa direção dos gestos e olhares dos personagens (e aqui Danièle Huillet tem um papel fundamental), já que o “abismo” entre os planos (ou entre falas dos personagens, cada uma delas soberana, impostada) constitui-se como a norma geral de composição do filme. As pouquíssimas panorâmicas que atravessam a narrativa podem gerar um súbito efeito de culpa ou violência (BYG, 1995: 223) – Handke, mal contendo sua estupefação, as compara aos movimentos de câmera de Hitchcock. O rigor obsessivo em cortar no momento em que uma fala se aproxima para ocupar o proscênio faz com que se produza a sensação de que a fala precedente não teve outra razão senão a de permitir a aparição da nova fala. Como os falantes em geral

aparecem isolados em planos individuais, com olhares e gestos milimetricamente calibrados para gerar um “espaço narrativo” distinto da habitual continuidade cinematográfica, e mesmo de uma concepção teatral de movimentação e gestualidade, só resta ao espectador perceber cada cesura espaço-temporal como um abismo aberto, uma fenda que o obriga a uma assimilação dura e áspera da continuidade das imagens, remetendo a fruição quase que exclusivamente à corporeidade das palavras, como queriam os gregos – e Hölderlin.

Parece que temos em *Antígona* de Straub/Huillet um daqueles casos em que uma versão moderna foi capaz de revisitar fundamentos originários de obras gestadas em épocas absolutamente distintas, a despeito dos percalços e intempéries experimentadas pelo texto de Sófocles em pouco mais de dois mil e quinhentos anos de história. Uma combinação bem sucedida de procedimentos cinematográficos rigorosos e inegociáveis com um olhar presciente para a tradição, ou seja, as três camadas básicas, Sófocles, Hölderlin e Brecht. Alain Bergala escreveu um texto seco e preciso para a revista *Cahiers du Cinéma*, em 1984 (BERGALA, 1984: 28), tratando do método da dupla, desde a locação, que pode durar anos, até os detalhes da produção. A eleição do “lugar” onde serão filmadas as cenas assume um caráter quase sagrado, correspondendo a um planejamento espacial implícito na concepção geral do projeto. Outra obsessão, uma vez selecionada a locação, é o posicionamento da câmera, que Straub define *tout court* como “ponto estratégico”. O som direto e as repetições completam o rigor construtivo. Barton Byg cita outro crítico dos *Cahiers*, Alain Philipon, que sugere ser o método de dividir as cenas uma espécie de prática “cirúrgica”, pois ao negar-se a criar a ilusão da continuidade, trata o espaço de uma forma “sagrada”, com cada plano assumindo um valor autônomo. O espaço é dividido para revelar os atores, e não construído de acordo com seus pontos de vista. A noção de “espaço sagrado”, recorde-se, é particularmente cara a Hölderlin (BYG, 1995: 226). O “ponto estratégico” de *Antígona* onde se situa a câmera não é nunca revelado, mas sabemos, pelo depoimento dos diretores, que somente duas posições foram escolhidas, uma no mesmo nível dos personagens e outra colocada quatro metros acima, em uma plataforma. O teatro de Segesta, belíssimo remanescente da arquitetura grega, no sul da Sicília, datado do século IV AC,

foi dividido em três ângulos cobrindo cento e oitenta graus, de acordo com o diagrama de Huillet reproduzido no livro de Barton Byg, com a câmera nunca ultrapassando os limites do palco, nem tampouco filmando do ponto de vista da plateia. O resultado é uma tensão entre duas perspectivas, a da câmera nos pontos pré-fixados e uma segunda, imaginária, nunca assumida, que seria a do espectador no teatro (BYG, 1995: 228).

O materialismo que emana das produções da dupla Straub/Huillet continua a gerar perplexidades, não apenas na audiência – mesmo a devota – mas também entre os críticos. Para Straub a materialidade que importa é a dos meios de produção, que implica um total repúdio a qualquer concessão para agradar ou suavizar o produto final, o filme. A operação cultural que orientou o resgate de *Antígona* é um índice completo dessa prática material, difícil de ser sustentada. Para aumentar ainda mais a perplexidade, as declarações de Straub na grande imprensa estimulam uma polêmica que definitivamente afasta suas produções de um engajamento político-partidário, digamos. Em setembro de 1992, quando do lançamento de *Antígona* na França, Straub concedeu entrevista ao diário *Libération* em que compara a “fé no progresso” do coro de Sófocles ao primeiro capítulo do Manifesto Comunista, argumentando que “a classe operária foi comprada pela promessa do progresso técnico”. E continua: “A sociedade industrial é barbarismo. Para Hölderlin, acredito, também o é” (STRAUB *apud* BYG, 1995: 229). *Antígona*, Moisés, e Empédocles voltam-se para um futuro utópico, salienta Barton Byg, sem esperança e inseguro. Uma corrente de razão cética atravessa o projeto straubiano, que acoplada a uma disciplina materialista e radical da produção torna impossível qualquer esboço de reconciliação com mensagens políticas explícitas. Straub/Huillet falam para quem produz concomitante ao questionamento do próprio processo de produção, uma faixa rara e cada vez mais limitada.

A contundência do projeto dessa dupla singular do cinema, após tantos anos de atividade e agora submetida, como tantos outros, à vertigem digital, é absolutamente pertinente e vigorosa. Contundência que encontra eco naquilo que representa *Antígona*, que não é outra coisa senão “o que pode ser chamado de desejo puro, o puro e simples desejo de morte, isto é, daquilo que está além do princípio do prazer. Ela encarna esse desejo” (LACAN, 1991: 328).

## REFERÊNCIAS

- BERGALA, Alain: *La plus petite planète du monde*, Cahiers du Cinéma, No. 364, 1984
- BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: the German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- LACAN, Jacques. *O Seminário livro VII, Ética da Psicandlise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- REINHARDT, Karl. *Sófocles*. Brasília: UNB, 2007.
- SOPHOCLE; HÖLDERLIN, Friedrich; BRECHT, Bertold; STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Antigone*. Tolouse: Ombres/Cinematèque française, 1992.
- STEINER, George. *Antígonas*. 2 ed. Lisboa: Antropos/Relógio d'água Editores, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Depois de Babel*. Tradução: Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Data do recebimento:  
11 de março de 2013

Data da aceitação:  
06 de junho de 2013



# **Estratégias de distanciamento em *O noivo, a atriz e o cafetão***

THEO COSTA DUARTE

Mestre em Comunicação pela UFF e doutorando em Meios e Processos Audiovisuais  
da ECA-USP

**Resumo:** Quarto filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, *O noivo, a atriz e o cafetão* (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*, 1968), apesar de sua curta metragem, é constituído por espaços e tempos diversos, assim como por nítidas variações estilísticas que convocam uma posição crítica dos espectadores. Ao abordar a temática da revolta e da redenção utópica, o filme dialoga com posições teóricas formulados por Bertolt Brecht, desde a sua estrutura até determinados recursos de encenação, no intuito de distanciar seus espectadores daquilo que é colocado em cena. Trata-se aqui de analisar as estratégias formais que o filme adota para organizar tal distância.

**Palavras-chave:** Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Bertolt Brecht. Cinema. 1968.

**Abstract:** Fourth film by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, *The Bridegroom, the Actress and the Pimp* (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*, 1968), despite its short length consists of various spaces and temporalities as well by sharp stylistic variations that call for a critical position of the spectators. By foregrounding the theme of rebellion and utopian redemption the film dialogues with theoretical positions formulated by Bertolt Brecht in its structure and certain features of *mise-en-scène* in order to distance its viewers from what is staged. The aim is to analyze the formal strategies adopted to organize such distance.

**Keywords:** Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Bertolt Brecht. Cinema. 1968.

**Résumé:** Quatrième film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Le fiancé, la comédienne et le maquereau* (*Der Brautigam, mourir Komödiantin und der Zuhälter*, 1968), malgré son courte métrage se compose de différents espaces et temporalités, ainsi que des fortes variations stylistiques qui appellent à une position critique des spectateurs. En abordant le thème de la rébellion et de la rédemption utopique le film dialogue avec positions théoriques formulées par Bertolt Brecht, depuis sa structure à la *mise en scène* afin d'éloigner leurs spectateurs de ce qui est mis en jeu. Nous avons pour but d'analyser les stratégies formelles que le film prend pour organiser telle distance.

**Mots-clés:** Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Bertolt Brecht. Cinéma. 1968.

Nascido “sob o golpe da impossível revolução parisiense de maio” (STRAUB, 1969: 10), apesar de filmado em Munique em abril e maio de 1968, *O noivo, a atriz e o cafetão* (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*, 1968), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet explora de modo singular os temas então recorrentes da revolta contra o intolerável *status quo* e da redenção utópica. A influência do teatro e das teorias do dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht, fundamental para todo o cinema político internacional da época, aparece não apenas nas opções dramáticas do filme ou em suas técnicas já codificadas de reflexividade, mas também na própria estrutura da montagem e na *mise-èn-scene*, através de procedimentos caros ao escritor alemão como a fragmentação, a despsicologização, a separação dos elementos formais, o uso das citações e a exposição de tensões e contradições da narrativa. Neste artigo pretendemos investigar as principais invenções formais e estratégias políticas do filme, tendo como principal referência a estética de Brecht.

### **Landsberger strasse**

Dividido em três segmentos aparentemente autônomos, de importância comparável, o filme se constitui tanto por continuidades quanto por rupturas significativas entre as suas diferentes partes. Como no teatro épico de Brecht, *O noivo, a atriz e o cafetão* explora em sua curta duração (23 minutos) as diferenças entre os gêneros em cada um dos segmentos, apontando para as próprias estruturas e dinâmicas que engendram os estilos cinematográficos. No entanto, o filme não se resume a uma abordagem formalista ou a um jogo entre gêneros. A sua proposta política se mostra bastante evidente, desde o seu segmento inicial.

No primeiro plano, dos créditos, os temas centrais da revolta, do ódio<sup>1</sup> e do “aprisionamento feminino” (BYG, 1995: 86) se apresentam de modo sintético, valendo-se das potências da citação extensivamente utilizadas nos demais segmentos do filme. Em uma parede, enquadrada em plano fixo silencioso, lê-se o grafite: “stupid old german / hate it over here / I hope I can go soon / Patricia 1.3.68”.<sup>2</sup> Em seguida, vemos uma placa de neón, da marca *Esso*, a iluminar o campo visual praticamente negro. Trata-se do início de um longo *travelling* documental (4’09”) que percorre, à noite, uma avenida de um bairro industrial de

1. “The whole film is the history, the story, of a hatred and that is all. The hatred is affirmed at the beginning, in the inscription on the wall.” (STRAUB; HUILLET, 1976: 64)

2. O provável, como aponta Roud (1971: 90) é que tenha sido escrita pela mulher ou filha de um dos milhares de soldados norte-americanos instalados na Bavária no pós-guerra, como o “noivo” do enredo do filme.

Munique, a *Landsberger strasse*. Chamam a atenção na paisagem os postos de gasolina, os carros em movimento ou parados, alguns galpões e inúmeras placas publicitárias. Vemos então algumas figuras humanas em meio à escuridão e o silêncio, e percebemos, deste modo, que a rua documentada é também um ponto de prostituição. Sem destaque, estas personagens entram em cena como componentes insignificantes da paisagem urbana. A experiência da duração do plano, como já notavam Aumont e Pierre (1968: 31) é tanto frustrante quanto desafiadora: mesmo na contemplação de todo os seus movimentos o plano se recusa a significar. Estabelece-se, ainda assim, uma relação possível entre as mulheres que vemos na escuridão e o seu entorno, sem que essa se afirme de modo conclusivo: à questão do aprisionamento feminino anunciado no plano anterior e representado pelas prostitutas em seu trabalho se relaciona o comércio e a produção industrial representados pelos demais elementos da paisagem. As mulheres vistas como uma mercadoria entre as outras e o capitalismo como sistema que engendra tal situação intolerável – interpretação de um plano que nos fascina também por sua beleza lúgubre e opacidade.

3. O coral canta neste trecho o seguinte texto religioso:  
“Quando isto acontecerá?  
/ Quando virá o querido  
dia / Em que O verei / Em  
sua glória? / Ó dia, quando  
virás / Para que possamos  
saudar o salvador? / Para que  
possamos beijar o salvador?  
/ Vem, faze-te presente!”.

É então que outro recurso simples aparece, com grande força, desestabilizando qualquer interpretação marxista mais vulgar. Depois de um minuto e meio de silêncio irrompe o trecho final do *Oratório da Ascensão* de Bach,<sup>3</sup> em contraste com a paisagem mundana e sombria em que se organizava essa história de exploração. Com o aparecimento da música, se insinua na cena um sentido de transcendência e libertação, que se confirmará no fim do filme, quando o trecho voltar ao som. Por ora, a tensão entre música e imagem parece não se resolver até o fim deste plano, quando se encerram no mesmo instante, por uma determinação explicitamente artificial da montagem. O plano visual e o sonoro se apresentam assim autônomos, sem formarem um todo legível. A paisagem, que sugere um cenário de exploração, parece assim dissociada da banda sonora, que aponta para o sentido de redenção.

### O mal da Juventude

Após o registro documental deste primeiro segmento segue-se um estranho exemplo de teatro filmado, também em plano único (10'7") entrecortado por dois intervalos nos

quais o campo se obscurece completamente. Em um plano fixo oblíquo acompanhamos na íntegra a adaptação dirigida pelos próprios Straub e Huillet da peça expressionista *Mal da Juventude* (*Krankheit der Jugend*, 1926), de Ferdinand Bruckner. A peça original, que durava cerca de 2 horas, é resumida no filme a apenas 10 minutos de encenação, contando-se os intervalos entre os três atos.<sup>4</sup>

Ambientada numa pensão em Viena, *Mal da Juventude* aborda os dramas emocionais de amorais e angustiados estudantes no período do entre-guerras. A peça é um retrato implacável da anomia e da decadência da juventude aristocrática e burguesa deste período, afetada diretamente pela crise econômica. Temas polêmicos à época como o uso de drogas, a homossexualidade e a prostituição são abertamente explorados na peça, o que suscitou tanto a sua notoriedade como a censura em diversos países. Com muitos apelos emocionais, *Mal da Juventude* é conduzida por rápidos diálogos que constituem intrincadas disputas psicossociais entre os personagens. Há um interesse perceptível na construção e no adensamento psicológico destes personagens, que se tornam mais ambíguos em razão das reviravoltas da trama. Destacam-se as ações de Desirée (interpretada no filme por Irm Hermann), uma aristocrata apenas preocupada com os seus exames acadêmicos e pela perda da inocência (“Por quê não podemos continuar crianças para sempre?”, pergunta ao início); Marie (Lilith Ungerer), a protagonista, uma fria e volúvel estudante absorvida por seus casos amorosos; e Freder (R. W. Fassbinder), um arrogante cafetão que tenta, a todo custo, casar-se e explorar as personagens femininas.

Pouco interessados em dramas burgueses, mesmo aqueles com tons vanguardistas e razoavelmente progressistas como este *Mal da Juventude*, Straub e Huillet vieram a adaptar a peça em razão de um convite feito em 1968 pelo grupo Action-Theater, liderado por Fassbinder. Até então sem experiência com o teatro, os diretores pretendiam dirigir a peça *A Decisão* (*Die Massnahme*, 1930), de Bertolt Brecht, mas, segundo Roud (1971: 89), não puderam contar com os direitos autorais. A peça de Bruckner foi então sugerida pelo grupo teatral, que no ano anterior já havia adaptado *Os Criminosos* (*Die Verbrecher*, 1928), do mesmo autor. Relutando inicialmente em adaptar

4. Em razão disso a própria compreensão do enredo torna-se praticamente impossível em uma primeira visada e sem conhecimento prévio da peça, como reconhecia o próprio Straub (cf. BYG, 1995: 88).

5. Não apenas a forma melodramática com acentos expressionistas presente nas peças de Bruckner seria decisiva nos filmes de Fassbinder, mas também o olhar agudo para os jogos sociais e as relações de poder nos convívios amorosos.

*Mal da Juventude* – muito mais próxima do estilo e das questões apresentadas na obra futura de Fassbinder<sup>5</sup> – os cineastas franceses enfim o fizeram com alterações radicais em diversos aspectos da peça.

A crítica de Brecht ao expressionismo poderia ajudar a explicar a distância que os cineastas assumem em relação à obra de Bruckner e o modo como, ao adaptá-la, deram corpo a uma crítica ao próprio melodrama expressionista. Segundo Brecht:

O expressionismo do pós-guerra concebeu o mundo como vontade e representação, e produziu assim um estranho solipsismo. Era a réplica, no teatro, da grande crise social [...]. Era uma revolta da arte contra a vida; para o expressionismo, o mundo estranhamente destruído, existia apenas como visão, criação monstruosa de almas angustiadas. O expressionismo, que grandemente enriqueceu os meios de expressão do teatro e forneceu fontes estéticas ainda inexploradas, mostrou-se completamente incapaz de esclarecer o mundo enquanto objeto da *práxis humana*. Definiu o valor didático do teatro. (BRECHT, 1967: 130)

O teatro expressionista seria entendido assim como uma réplica sintomática da crise social do entre-guerras, não oferecendo como o teatro naturalista ou o teatro épico algum valor didático, de elucidação das estruturas sociais que o condicionam.

A adaptação realizada pelos cineastas, fortemente influenciada pelas teorias brechtianas, leva em conta esta suposta insuficiência didática do expressionismo teatral. Essa seria então uma das razões para a transformação profunda da estrutura formal de *Mal da Juventude*: tornar os espectadores conscientes das contradições sociais presentes na peça, ocultadas pela narrativa expressionista. Straub e Huillet optam assim por carregar o sentido político da obra, realçando os conflitos de classe presentes no enredo. O drama expressionista também torna-se um elemento da parábola política que o filme constrói, ganhando com a totalidade da obra um caráter demonstrativo que não possuía em sua versão original – a saber, a de apresentação de uma situação intolerável *a ser transformada*. No entanto, cessa aí o caráter didático do procedimento dramático dos cineastas neste segmento. A própria opacidade da encenação, como veremos, impediria um discurso político definido sobre este realce de conflitos.

## Adaptação e distanciamento

Em relação à primeira parte do filme, a diferença do estilo e da técnica de filmagem da segunda parte são notáveis, o que sugere certa autonomia entre os seus segmentos. No entanto, além da longa duração dos planos (que se diferenciam radicalmente por seus propósitos e efeitos), persiste também uma abordagem documental. O que se apresenta, afinal, é o registro de uma peça ficcional encenada, do possível ponto de vista de um espectador deste teatro. A ficção encenada é deste modo colocada em perspectiva, sem adesão: o registro documental estabelece uma distância do que é apresentado.<sup>6</sup> Em razão da diferença entre o registro documental e os aspectos formais que constituem o gênero teatral evidencia-se também a própria artificialidade do modo ficcional, no que podemos compreender como um outro modo de criar para o espectador do filme uma distância ao que é encenado. Como preconizava Brecht, o intuito desse modo de distanciamento seria o de franquear ao espectador da obra uma atitude analítica e crítica frente ao desenrolar dos acontecimentos.

Outras técnicas e recursos de distanciamento aparecem neste segmento, a começar pela configuração do cenário. Bastante simples, este é constituído por duas portas, dois assentos, uma mesa com uma vitrola, uma pequena parede e, ao fundo, um lema de Mao Tse-Tung bastante distante do universo da juventude burguesa do entre-guerras retratado na peça original. Pode-se ler parcialmente, no fundo do cenário, segundo Straub (1969: 10) as seguintes palavras: “Se os arquirreacionários do mundo – mesmo hoje, amanhã e depois de amanhã – ainda inflexíveis – mas não fortes – cocô de cachorro”. Essa citação fraturada de Mao é a única ligação inequívoca entre o filme e a agitação política de 1968, seu único vínculo ideológico explícito com as lutas políticas travadas naquele momento histórico imediato. Discurso ideológico que contrasta com aquele do drama burguês encenado.

Para Brecht, um modo de evitar a produção de ilusão e da empatia do espectador com os personagens seria destacar e tornar contraditórios os elementos do espetáculo como o aparato cênico, a música e a iluminação. Deste modo, a artificialidade de todos eles ficaria evidente. O contraste do cenário-citação nesta peça filmada com o enredo de Bruckner seria um exemplo deste recurso. O destaque destes elementos contraditórios pode ser aí compreendido como

6. Na interpretação não conclusiva do próprio Straub (1976), o ponto de vista deste plano seria do próprio personagem do noivo que veremos apenas no plano seguinte, assim como era o ponto de vista do *travelling* anterior. Apesar de estimulante, cremos que a interpretação que personaliza esse ponto de vista apazigua o estranhamento de ambas as cenas.

um comentário crítico suplementar ao melodrama despolitizado e anacrônico, mas também como um anúncio politizante da revolta que se efetiva no segmento posterior do filme.

7. “A mais importante realização do ator [do teatro épico] é ‘tornar os gestos citáveis’; ele precisa espaçar os gestos como o tipógrafo espaça as palavras” (BENJAMIN, 2012: 93).

A encenação filmada se desenvolve com rápidos ou apagados interstícios entre os diálogos e gestos que se interrompem;<sup>7</sup> os atores disparam as falas e movem-se em alta velocidade, entrando e saindo pelas portas de forma mecânica. Como já apontava Benjamin (2012: 85) no teatro épico de Brecht, os gestos tornam-se o material fundamental, multiplicando-se em razão das interrupções das ações. É por meio destas frequentes interrupções, estruturantes da peça dirigida pelos diretores, que a gestualidade parodicamente dramática e os excêntricos arranjos dos corpos vêm a primeiro plano. Por esta razão, os diretores atêm-se ao essencial da trama, aos seus momentos mais significativos, destituindo os personagens de interioridade e esvaziando a gravidade e densidade dos jogos psico-sexuais que conduziam o melodrama.

Os cineastas ressaltam por outro lado gestos, ações e diálogos, principalmente aqueles que revelam as conflituosas relações de classe entre os personagens da trama original, como a postura altiva da condessa diante dos demais, o olhar acanhado da criada Lucy e o oportunismo de Freder (“Casar é a nossa última chance, pois entraríamos para a classe média”, propõe o personagem já ao fim da peça). A atenção volta-se assim para os “gestos sociais” dos personagens, isto é, “a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (BRECHT, 2005: 84). Como nos outros trabalhos de Straub e Huillet, evidenciam-se também a musicalidade e o ritmo – as pausas repentinas e mudanças de velocidade – das falas declamadas. A “textualidade do texto” (LOUNAS, 1998: 127) torna-se também aparente pelo modo como ele é citado mais do que incorporado pelos atores. Todas estas estratégias enfatizam a artificialidade e os cacoetes dramaturgicos da peça de Bruckner, como a tendência sentimental dos diálogos, anulada na sucessão desenfreada dos gestos. Resta deste modo uma paródia crítica do texto e da gestualidade do drama burguês – donde o primado da atenção aos padrões e tipos comportamentais em detrimento das nuances da psicologia e das intrigas, assim como dos demais mecanismos de identificação.

As relações implicadas na peça se prolongam de certo modo no terceiro e último segmento do filme, no qual alguns dos atores retornam em papéis distintos, porém próximos àqueles que representavam no teatro. A atriz que interpretava Marie retorna como a atriz e ex-prostituta Lilith, noiva de James, um norte-americano perseguido pelo também ator Willi (Peer Raben) e pelo cafetão-ator Freder. Do mesmo modo, se o último plano da peça se encerrava com uma utilitarista proposta de casamento a Marie, no último segmento a mesma atriz enfim se casa, ainda que para se libertar da exploração dos cafetões-atores. Da exposição do intolerável dos dois primeiros segmentos – a exploração capitalista, a submissão feminina, as relações de classe que engendram frívolas convenções – segue a possibilidade de resistência e transformação.

### **Redenção**

É notável o fato de que o enredo propriamente dito do filme tenha início apenas no último segmento, no seu 14º minuto. Do registro “lumieriano” (WALSH, 1981: 57; BYG, 1995: 88) do primeiro segmento e do documento sobre uma encenação teatral em longuíssimos planos únicos, o registro muda nesta terceira parte para uma espécie de *thriller* paródico (BYG, 1995: 92) – decupado com maior variação, ainda que realizado em poucos planos – em que o próprio suspense caro a tal gênero se apresenta mediado por uma lacônica *mise-en-scène*. Como sugere Walsh (1981: 58), na contramão da montagem de um *thriller* convencional, os cineastas buscam neste segmento do filme retirar de cada plano a tensão acumulada, prolongando sua duração mesmo após os movimentos no campo terem cessado. O objetivo, como crê Walsh (1981: 58), seria o de criticar as estratégias ilusionistas deste estilo de filmagem. Mas também, como cremos, o de criar a partir de um gênero codificado – retardando o seu ritmo, desmontando os seus procedimentos de suspense – a possibilidade de um olhar desnaturalizado, mas não destituído de fascínio, para o estilo e para o enredo encenado. É o que ocorre também na sequência seguinte, mostrando a cerimônia de casamento. Apresentada em um plano fixo único, no qual o quadro e a *mise-en-scène* são evidenciados por sua rigidez, a cerimônia é também colocada em perspectiva, possivelmente vista em sua artificialidade e como metáfora para o enclausuramento feminino.

8. O noivo cita um trecho de *Romances sobre o Evangelho*: “Quando o tempo enfim chegara / Em que fazer-se cumpria / o resgate da esposa / que em duro jugo servia / debaixo daquela lei / que a Moisés ela devia / o Pai com amor mais terno / desta maneira dizia: / — Já vês Filho que tua esposa / À tua imagem feito havia: / No que contigo parece / Ela bem te conviria” (CRUZ, 1984: 129). A atriz responde, ternamente, um trecho do *Cântico Espiritual*: “Se agora na calçada / Por ninguém mais for vista ou encontrada, / Direis que estou perdida; / Que, andando enamorada, / Tornei-me perdida e fui ganhada” (CRUZ, 1984: 61).

9. O poema não aparece em diversas edições de obras completas do autor, incluindo as duas edições brasileiras consultadas. Uma edição crítica de Cruz (1914) o inclui com ressalvas à sua autenticidade, com o título *Canciones del alma que se duele de que o puede amar a Dios tanto como desea* (CRUZ, 1914: 193-195).

A curta trama tem então o seu desfecho. Em um tom nitidamente anti-naturalista o casal reafirma o enlace e o caráter redentor deste matrimônio por meio da linguagem poética de São João da Cruz.<sup>8</sup> A citação direta tem efeito similar aos procedimentos de distanciamento dos planos anteriores: a atenção é dirigida para o método de atuação e o modo como este cria uma dinâmica temporal e espacial própria, distinta de uma realidade naturalizada. Como nota Biette (1969: 19), a citação aí interrompe o espaço tradicional da narrativa e o substitui por um espaço-tempo que não é mais da realidade, mas do próprio cinema. No entanto, como já apontamos, esta substituição não resulta de um desejo meramente formalista: ao apresentar um tempo e um espaço distintos da narrativa realista, ao propor uma reconfiguração do olhar para a cena, os autores procuram ressaltar – em razão de uma *distância* – as contradições e tensões do mundo social implicadas tanto no enredo como na forma decantada do cinema realista-dramático. Enfim, o filme, assim como o teatro épico (BENJAMIN, 2012: 86-87), não reproduz as condições sociais mas procura tornar os seus espectadores conscientes de sua existência por meio de uma ordenação experimental dos elementos da realidade. “É no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as ‘condições’. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele” (BENJAMIN, 2012: 86).

No plano seguinte, o último do filme, a libertação de Lilith e da intolerável realidade apresentada desde os créditos iniciais se concretiza ao mesmo tempo em que é problematizada. Lilith assassina o cafetão que a explorava de modo desdramatizado. A câmera então a acompanha até a janela, por onde vemos uma grande árvore balançando ao vento em razão de uma chuva leve. Dirigindo-se à árvore e ao céu iluminado, a atriz extrai de um poema atribuído a São João da Cruz<sup>9</sup> a sua fala sobre a impossibilidade do amor absorver a morte e de seu “coração de lama” arder de amor tanto quanto gostaria, “até o cume do Pai eterno das luzes” (CRUZ, 1914: 194). No mesmo momento, ignorando os movimentos da atriz, um lento *zoom in* faz com que as árvores, imersas numa forte luz, tomem todo o campo visual. Enfim, o trecho final do *Oratório da Ascensão* volta à banda sonora, contrastando com sua primeira irrupção na escuridão da *Landsberger strasse*.

Impossível no momento presente – como depreende-se do texto citado de S. João da Cruz, a redenção utópica se anuncia, por outro lado, pelo gesto de resistência, pelo retorno pontual da

música<sup>10</sup> e, em certo sentido, pela luz viva e pelo sopro do vento que dá contorno à natureza que toma o plano. Como se em sua pregnância o vento, a luz e as árvores desse plano intensificassem a presença sensível do corpo e da voz que resiste. Lembrando a célebre frase de Griffith que Straub frequentemente cita (“O que falta ao filme moderno é a beleza do movimento das árvores, do movimento em um belo sopro sobre as flores nas árvores”) os cineastas evocariam neste último movimento a imediaticidade fotográfica do primeiro cinema de modo a reforçar o gesto político que encerra a parábola sobre a revolta.

Ao pretender tornar os espectadores atentos às contradições do mundo social, os cineastas não apenas evidenciam a artificialidade dos códigos cinematográficos, mas também, como vemos neste último plano, fazem aparecer o potencial reprimido do cinema para registrar, para além de qualquer discurso significativo, a presença sensível das coisas.

10. Como notara Deleuze (2007: 301) a respeito do cinema de Straub e Huillet, “o ato de fala ou de música é uma luta: ele deve ser econômico e raro, infinitamente paciente, para se impor ao que resiste a ele, mas extremamente violento para ser, ele próprio, uma resistência, um ato de resistência”.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; PIERRE, Sylvie. Huit fois deux. *Cahiers du Cinéma*, n° 206, p. 31-32, nov 1968.
- BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 83-96.
- BIETTE, Jean-Claude. Le fiancé, la comédienne et le maquereau. *Cahiers du Cinéma*, n° 212, p. 9-10, maio 1969.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRUCKNER, Ferdinand. *Pains of Youth*. Trad. Daphne Moore. Bath: Absolute Press, 1989.
- BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995.

- CRUZ, Padre Geraldo de San Juan de la (Org.). *Obras Del Místico Doctor San Juan de la Cruz*. Toledo: Vda e Hijos de J. Perez, 1914.
- CRUZ, São João da. *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. Trad. e Org. de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Cultrix, 1984.
- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- ISHAGHPOUR, Youssef. La théorie brechtienne et le cinema. In: *D'une image à l'autre: la nouvelle modernité du cinema*. Paris: Denoël-Gonthier, 1982. p. 13-80.
- LOUNAS, Thierry. La Terre des hommes. In: BAX, Dominique (Org.). *Théâtres au cinéma. Tome 9: Bertolt Brecht – Margarethe von Trotta*. Bobigny: Le Magic Cinéma, 1998. p. 126-127.
- NARBONI, Jean. A enorme presença dos mortos. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda; MOURÃO, Patrícia; FRANÇA, Pedro; ARAÚJO SILVA, Mateus (Org.). *Straub-Huillet* [catálogo]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. p. 197-204.
- STRAUB, Jean-Marie. “Le fiancé, la comédienne et le maquereau” de Jean-Marie Straub. *Cahiers du Cinéma*, n° 205, out 1968, p. 15.
- \_\_\_\_\_. Post-scriptum de J.-M. Straub. *Cahiers du Cinéma*, n° 212, p. 10, maio 1969.
- STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Daniele. Moses and Aaron as an object of Marxist reflection. *Jump Cut*, p. 61-64, n° 12/13, 1976. (Entrevista concedida a Joel Rogers)
- RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROUD, Richard. *Jean-Marie Straub*. Londres: Secker and Warburg, 1971.
- WALSH, Martin. *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, ed. Keith McGriffith. Londres: British Film Institute, 1981.

Data do recebimento:  
13 de março de 2013

Data da aceitação:  
01 de julho de 2013



# **Composição musical e pensamento cinematográfico: Reverberações da música de Schoenberg no cinema de Straub-Huillet**

PEDRO ASPAHAN

Doutorando no curso de Comunicação Social da UFMG, onde desenvolve pesquisa sobre as relações entre Cinema e Música na obra de Straub-Huillet. É também diretor, técnico de som e montador.

**Resumo:** Os diretores Jean-Marie Straub e Danièle Huillet realizaram um série de quatro filmes musicais: três deles com referência direta à música de Arnold Schoenberg, além de um longa dedicado a Bach. Acreditamos que há uma singularidade no modo como os Straub incorporam o pensamento musical de Schoenberg no fazer cinematográfico, na maneira como o ato de criação desse cinema opera, fazendo reverberar um modo de fazer musical, sua matéria estética, que resiste para além de um uso metafórico (de acompanhamento) da música. Esse artigo ensaia, portanto, uma aproximação entre a composição musical de Schoenberg e a composição fílmica de Straub-Huillet, apontando também alguns princípios de análise dessa aproximação em “Moisés e Aarão”.

**Palavras-chave:** Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Arnold Schoenberg. Composição Musical. Pensamento Cinematográfico. Decupagem Fílmica. Ato de Criação. Moisés e Aarão. Música Dodecafônica. Cinema Moderno.

**Abstract:** The directors Jean-Marie Straub and Danièle Huillet made four “musical films”, three of which make direct reference to Arnold Schoenberg’s music. The other one was dedicated to Bach. We believe that there is something unique about the way Straub-Huillet’s work incorporates the musical thought of Schoenberg in cinema. The musical “act of creation” (Deleuze) operates in these films, making the film composition resonate in a musical way. The use of the aesthetical material involves more than a metaphorical use of music. This article tries to approximate Schoenberg’s musical composition to Straub-Huillet’s film composition, pointing out some principles of this approximation in the movie “Moses and Aron”.

**Keywords:** Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Arnold Schoenberg. Musical Composition. Cinematographic Thought. Film Decoupage. Act of Creation. Moses and Aron. Twelve-Tone Music. Modern Cinema.

**Résumé:** Les directeurs Jean-Marie Straub et Danièle Huillet ont mené une série de quatre films musicaux: trois d’entre eux, en faisant référence directe à la musique de Arnold Schoenberg, en plus d’un long metrage dédié à Bach. Nous croyons qu’il y a une singularité de leur façon d’incorporer la pensée musicale de Schoenberg à leur pratique cinématographique, et de la manière avec laquelle leur acte de création opère, en faisant résonner un mode de faire musical, sa matière esthétique, que resiste au-delà d’une utilisation métaphorique (d’accompagnement) de la musique. Cet article essaie ainsi de faire un rapprochement entre la composition musicale de Schoenberg et la composition fílmique de Straub-Huillet, en mettant en lumière également quelques principes d’analyse de ce rapprochement dans “Moïses et Aaron”.

**Mots-clés:** Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Arnold Schoenberg. Composition Musicale. Pensée Cinématographique. Decupage Fílmique. Acte de Création. Moïses et Aaron. Musique Dodécaphonique. Cinéma Moderne.

*Não espere a forma antes da ideia, pois elas virão juntas*

Arnold Schoenberg

Em sua conferência “O que é o ato de criação?”, de 1987, G. Deleuze apresenta uma questão essencial: “O que é ter uma ideia em alguma coisa?”<sup>1</sup> O que significa ter uma ideia em filosofia, pintura, música, cinema ou literatura? A ideia criativa não se constitui como um ato isolado de seu meio. Ela está intrinsecamente relacionada às possibilidades que o meio abre no pensamento, com sua matéria própria – os conceitos do filósofo, as funções do cientista, os blocos de *linhas-cores* do pintor, os blocos de *movimentos-duração* do cineasta – estando todas as invenções interligadas em série pela dimensão do *espaço-tempo*. Mas também as ideias são dadas a reverberar. Um cineasta que adapta um romance faz reverberar as ideias em literatura de um escritor no encontro com suas próprias ideias em cinema.

1. Cf. DELEUZE (2012: 181).

Uma das perguntas iniciais deste artigo está relacionada ao ato de criação do cinema na relação com a música, ao modo como as ideias musicais de Arnold Schoenberg reverberam nas ideias cinematográficas do casal Straub-Huillet. Sabemos, pela trajetória dos cineastas, que a reivindicação de suas referências, de suas reverberações no cinema, se faz num gesto de resistência. Esta se nutre da literatura de Hölderlin, Sófocles, Kafka, Pavese, Duras, Fortini, Mallarmé, Heinrich Böll, Engels, Maurice Barrès, Vittorini, Corneille, do teatro de Brecht, da pintura de Cézanne, da música de Bach e Schoenberg (mas também de Haydn, Beethoven, Mahler e Varèse). Se a obra desses autores é convocada ao cinema, no caso dos Straub, é para impedir que seu gesto, sua palavra, seu ato de criação sucumbam ao tempo. E não apenas para imortalizar, de modo alusivo ou mimético, a obra de um conjunto de artistas derrotados pela História, retomando a expressão de Godard, mas para, através dos meios próprios ao cinema, pelo trabalho com as imagens e com os sons, incorporar procedimentos criativos de outros campos, refazer o gesto, retomar a palavra e o pensamento dos derrotados e vislumbrar uma inscrição na *história* que resista ao poder.

De *Nicht versöhnt* (*Não reconciliados*, 1965) a *Moïse et Aaron* (1974), uma ideia-mestra, inteiramente contida nesse título: “*Não reconciliados*”. A *não-reconciliação* não é a união

2. *Einleitung:*  
Introdução a “Música de  
acompanhamento para uma  
cena de filme” de Arnold  
Schoenberg (1972).

nem o divórcio, nem o corpo pleno nem o pressuposto do esfacelamento, do caos (Nietzsche: “É preciso esfacelar o universo, perder o respeito por tudo”), mas sua dupla possibilidade. Straub e Huillet partem, no fundo, de um fato simples, irrecusável: o nazismo existiu. O nazismo faz com que hoje o povo alemão não esteja reconciliado consigo mesmo (*Machorka-Muff* [1962], *Nicht versöhnt*), e com que os judeus também não estejam muito mais (*Moïse et Aaron, Einleitung*<sup>2</sup>). (DANEY, 2007: 99)

A não-reconciliação, nesse sentido, se constrói como uma operação, um modo de fazer filmes, “a recusa obstinada a todas as forças de *homogeneização*” no processo de reverberação do ato de criação dos artistas de referência na construção do cinema straubiano. E é nesse sentido que a música de Schoenberg é convocada ao cinema. “Música de acompanhamento para uma cena de filme” (*Opus 34*) foi composta por Schoenberg em 1929-1930 a partir de uma encomenda para um filme inexistente, apenas imaginado. A obra foi concebida como uma pequena sinfonia em um único movimento, subarticulada em três partes, cujos nomes são muito sugestivos do momento em que foi escrita: *Perigo ameaçador, Medo e Catástrofe*.

Deveria eu talvez me orientar a partir de uma aparição efêmera como esta do mercado cinematográfico americano, que conseguiu em menos de duas décadas, com uma cultura saqueadora, destruir uma coisa que era boa? Quando penso no filme, eu penso em filmes futuros, que deverão necessariamente ser filmes artísticos. E para esses filmes, minha música pode servir. (SCHOENBERG *apud* WOODS, 2012: 125)

E de fato, a música do compositor alemão alimentou o casal Straub-Huillet, que partiu do título do seu *Opus 34* para construir o curta Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de filme” de Arnold Schoenberg (*Einleitung zu Arnold Schoenbergs “Begleitmusik zu einer lichtspielszene”, 1972*). Um filme cuja primeira parte se baseia numa carta de Schoenberg a Kandinsky, na qual o compositor judeu expressa sua recusa radical ao nazismo e ao convite de voltar à Alemanha para fazer parte da Bauhaus. Vemos um ator lendo a carta ao microfone, num estúdio, como se os diretores alimentassem a utopia de que

esse ato de fala pudesse ser desferido contra o próprio dispositivo, contra os aparelhos dominantes, sendo pronunciada e distribuída em cadeia nacional pelas rádios estatais, reforçando a não-reconciliação entre o discurso dominado e o aparelho dominante, como afirma Daney (2007: 102). Na segunda parte, o curta utiliza ainda o discurso proferido no Congresso Internacional dos Intelectuais contra o Fascismo (Paris, 1935) por Bertolt Brecht – cujo livro *Os negócios do senhor Júlio César já inspirara “Lições de História”* (1972), filme anterior do casal. Com a aproximação entre Brecht e Schoenberg, os diretores reforçam, a despeito das afirmações do compositor, uma importante dimensão política da sua música.<sup>3</sup>

Em 1959, Jean-Marie Straub assiste em Berlim à segunda montagem já realizada da ópera *Moisés e Aarão* de Schoenberg. O compositor morre em 1951 deixando a obra inacabada e sem tê-la visto nos palcos. O próprio Schoenberg acreditava que ela jamais seria encenada tendo em vista a extrema complexidade da composição realizada, principalmente, entre 1930-1932. “Essa é, sem dúvida, a partitura mais complexa e difícil de se realizar, e é também, em vários aspectos, sua tentativa mais radical e audaciosa” (LEIBOWITZ, 1969: 122; trad. nossa). Em *Moisés e Aarão* Schoenberg sintetiza todas as conquistas formais das obras anteriores, elaborando de modo muito rigoroso *séries dodecafônicas*<sup>4</sup> incryptadas nos meandros da construção musical do princípio ao fim da composição. O compositor agrega à ópera “a dialética intensa entre a voz e a orquestra (*Erwartung*), a rapidez de encaminhamentos de diferentes momentos dramáticos (*Erwartung, la Main heureuse*), o uso muito particular dos coros (*la Main heureuse*), a escrita dos conjuntos vocais (*Von Heute auf Morgen*)<sup>5</sup>” (LEIBOWITZ, 1969: 122; trad. nossa), além da dualidade entre a expressão vocal do *sprechgesang*<sup>6</sup> de Moisés (o recitativo) e o canto lírico de Aarão.

Imediatamente após a experiência em Berlim, Straub chama Danièle para ver a ópera e ambos decidem filmá-la. A decupagem da ópera foi feita entre os anos de 1959 e 1970, e apenas em 1974, quinze anos após o concerto, os diretores dão início às filmagens. Como o próprio título diz, a ópera tem como tema central o mito bíblico “histórico” de Moisés e Aarão, a não-reconciliação entre a “inscrição de um lado (do lado das Tábuas da Lei: Moisés), enunciado do outro (do lado dos milagres:

3. Ver WALSH (1976).

4. Voltaremos mais adiante às características do método dodecafônico “descoberto” por Schoenberg.

5. Respectivamente, *Erwartung* (Entusiasmo, 1909, Opus 17), *La Main heureuse* (1908-1913, Opus 18) e *Von Heute auf Morgen* (De hoje para amanhã, 1928-1929, Opus 32).

6. O *Sprechgesang*, ou *canto-falado*, consiste basicamente numa nova abordagem da voz inaugurada com sua peça *Pierrot Lunaire* (1912, Opus 21) em que o cantor passeia por alturas indefinidas, misturando o canto com a fala.

7. Para uma interessante abordagem histórica acerca de Moisés e da sua possível origem egípcia, ver FREUD,

*Moisés e o Monoteísmo*, trad. bras., 1975. Straub também discute a relação entre povo e história no mito em entrevista concedida à *Cahiers du Cinéma*, n. 258-259 (1975: 18-19).

8. Cf. DELEUZE (2005: 302).

9. Cf. MENEZES (2002: 157).

10. A técnica de gravação foi minuciosamente descrita em WOODS (2012).

Aarão)” (DANEY, 2007: 100), entre a iconoclastia baseada na crença de um deus invisível, que não pode ser circunscrito e que se materializa no ato de fala errante e nômade de Moisés (crer sem ver, mas através da escuta da palavra), e a idolatria iconófila constituída pela adoração ao bezerro de ouro, do culto à imagem, ao milagre e ao território por Aarão (ver para crer e dar forma tangível à palavra).<sup>8</sup> Pode ser lida também como um *manifesto anti-hitlerista*,<sup>9</sup> dimensão política da resistência antitotalitária que reverbera da obra de Schoenberg ao projeto straubiano (como pode a música resistir ao totalitarismo?), como afirma o próprio Straub: “a queda do fascismo, os campos de concentração, o extermínio dos judeus e a criação do Estado de Israel impediram [Schoenberg] de terminar a obra. *Moisés e Aarão* é uma obra antissionista” (STRAUB; HUILLET, 1975: 05-26; trad. nossa).

A ópera foi toda filmada em som direto, o que exigiu o desenvolvimento de uma complexíssima técnica de gravação.<sup>10</sup> “Em oposição a todos os regentes de óperas filmadas que nos tentam ludibriar, aqui, cada vez que você vir um cantor abrir a boca ao ar livre, não haverá um divórcio entre o que você vê e o que você escuta. Os sons que escutamos foram registrados lá onde vemos o cantor. Não foram gravados antes, não há pós-sincronização. E não é por puritanismo, mas simplesmente porque um filme só pode existir nessa condição” (STRAUB In: LAFOSSE, 2007: 112; trad. Nossa). A exigência da gravação em som direto é uma das características marcantes do trabalho dos cineastas. A ópera foi filmada a céu aberto, num antigo anfiteatro elíptico em ruínas, em Alba Fucense, na Itália (datado do ano de 40 d.C.), que os diretores escolheram depois de percorrerem mais de onze mil quilômetros em busca do lugar ideal.

Duas décadas mais tarde, os Straub retornam a Schoenberg para filmar, em 1996, uma outra ópera: *Von Heute auf Morgen* (*De hoje para amanhã*, *Opus 32*, 1928-1929), baseada em libreto escrito pela esposa de Schoenberg sob o codinome de Max Blonda. Trata-se de uma sátira cômica das relações (neuróticas) de casal no cotidiano da vida moderna, filmada de modo teatral e antiilusionista, a começar por uma panorâmica que conecta a afinação da orquestra com as cadeiras vazias da sala de concerto como um prenúncio do público (do cinema e da música) por vir. A apresentação inicial da orquestra também evidencia ao espectador as condições materiais de realização do próprio filme: o palco, a

orquestra, os microfones, o teatro vazio. O cinema se expõe e afirma a presença permanente da orquestra (a ser escutada) no extracampo.

A obra foi um primeiro ensaio realmente operístico do compositor alemão e o libreto se desenvolveu a partir de uma reflexão sobre as relações entre os atos e suas consequências na vida moderna, a futilidade e a superficialidade dos modismos, como afirma Schoenberg:

Como se o mal pudesse ser evitado na vida, nas artes, na política ou no domínio privado, se cada um tivesse a exata representação da consequência de seus atos. Se o político, por exemplo, fosse capaz de se representar os homens que ele manda matar, ou se o chefe previsse as implicações de uma demissão e os empregados, a consequência de uma omissão. (HUILLET; SCHOENBERG; STRAUB, 1997: 101; trad. nossa)

A música é dedicada ao homem médio pequeno burguês cujos princípios morais estão em processo de ruína pela influência da moda e da fascinação com o novo. A forma musical foi inspirada pelo gênero “Zeitoper”, uma espécie de “ópera de bolso”, bastante popular na época da composição. A ideia de Schoenberg era produzir, com seu grande domínio da técnica dodecafônica, uma ópera cômica de apelo popular, a partir de um tema ordinário (embora povoado pela tensão da guerra então iminente). A ópera é toda filmada em som direto no espaço de uma sala de concertos (sem o público), com uma iluminação de caráter expressionista, em preto e branco, explorando as variações do claro escuro, um cuidado refinado com o figurino, com o cenário e com os objetos cênicos e, mais uma vez, uma rigorosa decupagem cinematográfica feita a partir da partitura e definida segundo os compassos da música.

Estes foram os três filmes realizados por Straub-Huillet em relação direta à obra de Schoenberg. Antes deles, os diretores já haviam realizado um outro filme dedicado à música, tendo Bach e seus escritos como figuras centrais: “O ponto de partida para o nosso *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1967) era a ideia de tentar um filme no qual utilizaríamos a música não como acompanhamento, tampouco como narração, mas como uma *matéria estética*” (STRAUB; HUILLET In: GOUGAIN *et al.*,

2012: 4; grifo nosso). Acreditamos que há uma singularidade no modo como os Straub incorporam o pensamento musical de Schoenberg no fazer cinematográfico, na maneira como o ato de criação desse cinema opera, fazendo reverberar um *modo de fazer musical*, sua matéria estética, que *resiste* para além de um *uso metafórico* (de acompanhamento) *da música*.

\*

Há uma certa linha de força na história do cinema que conduz os filmes a um uso metafórico ou funcional da música, seja para extrair do campo musical conceitos e analogias para a experimentação rítmica da montagem (como as experiências das vanguardas dos anos de 1920, por exemplo), seja para evocar, de modo instrumental e psicologizante, o potencial emotivo da música na condução narrativa do cinema clássico. Com o cinema moderno, o sonoro e o musical ganham autonomia e ocupam uma nova função na relação com a imagem.<sup>11</sup>

11. Em nossa dissertação de mestrado, discutimos as novas relações imagem-som e imagem-pintura no cinema moderno a partir da análise de dois filmes de Robert Bresson. Ver ASPAHAN (2008).

Nesse sentido, podemos afirmar que quando Straub-Huillet, que tantas vezes recorreram à música de Schoenberg, convocam o *ato de criação* musical do compositor não é apenas para citá-lo ou para construir analogias com sua obra, mas para extrair dela *operações não metafóricas* da música que *resistem*, com suas implicações políticas e estéticas, e *reverberam* nos princípios de decupagem, montagem e no próprio pensamento cinematográfico dos diretores.

Retomemos, através do belo texto de Adorno, *Filosofia da Nova Música*, a radicalidade do projeto schoenberguiano na proposição do método de composição do dodecafonismo, que se estabelece através de um gesto de negação da tradição da expressão comum na música tonal burguesa, de Monteverdi a Verdi. Não se trata mais de buscar uma expressão baseada na “aparência da paixão” constituída através de formas e fórmulas musicais clássicas sedimentadas e indispensáveis.

Em Schoenberg ocorre algo muito diferente. Nele, o único momento propriamente subversivo é a mudança de função da expressão musical. Já não se trata de paixões simuladas, mas

antes de movimentos corporais do inconsciente, de *shocks*, de traumas, que ficam registrados no meio da música. Atacam os tabus da forma já que estes submetem tais movimentos à sua censura; racionaliza-os e transpõem-nos em imagens. As inovações formais de Schoenberg estavam estreitamente ligadas ao conteúdo da expressão e serviam para fazer irromper sua realidade. (ADORNO, 2004: 40)

Encontramos aqui uma proximidade muito grande do projeto schoenberguiano com o trabalho de *decupagem* presente nos Straub na negação da expressão, como afirma o próprio cineasta:

O trabalho, para mim, quando faço uma decupagem é chegar a um quadro que seja completamente vazio, para que esteja seguro de não ter absolutamente nenhuma intenção, de não poder mais tê-la quando filmo. Eu elimino continuamente todas as intenções - os desejos de expressão. *Isso é o enquadramento na decupagem*. Stravinsky disse: “Eu sei que a música é incapaz de exprimir o que quer que seja”. Eu sou da opinião de que um filme também. Enfim... não sabemos o que é um filme. (...) Para não cair em uma dessas armadilhas, o trabalho na decupagem consiste, para mim, em destruir desde o início essas diferentes tentações de expressão. Só então podemos realizar, na filmagem, um verdadeiro trabalho cinematográfico. (STRAUB; HUILLET In: GOUGAIN *et al.*, 2012: 6; grifo nosso)

Para se eliminar as intenções e desejos de expressão, ou mesmo para se produzir uma mudança de função da expressão é preciso um método bem definido: a decupagem do cinema, o dodecafonismo da música.

O dodecafonismo ou “método de composição com doze sons que só se relacionam consigo próprios” de Schoenberg foi resumido por Flo Menezes a partir da síntese de Douglas Jarman em cinco postulados indispensáveis:

- 1) Uma série dodecafônica consiste no arranjo das doze notas da escala cromática numa ordem específica;
- 2) Nenhuma nota é repetida no interior da série;
- 3) Cada série pode ser usada em quatro formas: na forma *Original*,

na sua *Inversão*, em seu *Retrógrado* e no *Retrógrado da Inversão*;

4) A série, ou segmento da série, pode ser disposta horizontalmente ou verticalmente;

5) Cada uma das quatro formas pode ser transposta a fim de se iniciar em qualquer nota da escala cromática.<sup>12</sup>

12. Cf. MENEZES (2002: 209).

Desse modo, o trabalho do compositor consiste em criar uma *série* de doze sons que não se remeta às sonoridades indiciais ou funcionais da harmonia tonal e da tradição musical, e a partir dessa série, construir *variações* (estabelecidas através da elaboração da série original, suas inversões e retrogradações) e *contrapontos*, que conjugam a construção horizontal da série com uma abordagem vertical, com suas várias vozes simultâneas.<sup>13</sup> Desse modo, o gesto da composição está ligado à resolução de problemas lógicos, visando sempre a construção de ideias musicais claras e coerentes, como quem soluciona “quebra-cabeças técnicos”, como afirma Adorno (2004: 38).

13. Curiosamente, há aqui uma referência possível aos métodos de composição do barroco, o que nos conduziria novamente a *Crônica de Anna Magdalena Bach*, já que foi nesse período que as variações e os contrapontos atingiram sua máxima elaboração formal dentro do discurso tonal. No entanto, a variação e o contraponto são evocados agora no sentido da negação do discurso tonal.

Muitas vezes, a proposta de Schoenberg de desenvolver um método de composição que utilize, de modo não hierárquico, os doze sons da escala cromática, com regras tão rígidas, é vista apenas como um movimento de racionalização do fazer musical ao incorporar, à composição, procedimentos matemáticos de construção. No entanto, por outro lado, como mostra Adorno, seu gesto tem uma dimensão libertária, na medida em que amplia o campo de possibilidades da expressão musical na dissolução da tonalidade e de todas as formas preestabelecidas de composição na história da música. Trata-se de um gesto racional que permite a vazão de uma liberdade irracional no processo criativo, negando o que era tido como música segundo os modelos da tradição.

Do mesmo modo, no cinema dos Straub, foi preciso estabelecer um método preciso do *enquadramento na decupagem* para se chegar a um quadro vazio de expressão, e só então, a partir desse vazio, realizar, na filmagem, um verdadeiro trabalho cinematográfico. Esse trabalho parte de um amplo respeito pelo espaço e pela busca de constituição de um *ponto estratégico*, como afirma Alain Bergala: “Para Jean-Marie Straub, trata-se de achar para cada cena do filme – ou seja, para cada cenário,

cada espaço –, o ponto estratégico único, de onde ele poderá, depois, filmar todos os planos da cena mudando somente o eixo e a objetiva” (BERGALA, 2012: 235).

De fato, podemos acompanhar nos escritos de Straub-Huillet a descrição de um incansável trabalho de busca desse ponto justo de colocação da câmera, como se, a partir desse ponto (um ponto de vista único sobre a cena), fosse possível construir uma *série* de decomposições do espaço através das mudanças de eixo, de lente e dos movimentos de câmera. A esse respeito, gostaríamos de evocar o comentário de Danièle Huillet sobre os diários de filmagem de *Moisés e Aarão*, onde ela descreve a construção das regras de composição do plano e a relação com o espaço filmado:

O plano 19 e o plano 22 são aqueles que estabelecem as *regras do jogo*, aqueles dos quais desdobrarão todos os outros planos de enquadramento do primeiro ato: daí a necessidade de fixar o lugar dos protagonistas [...] exatamente: em relação ao centro da elipse, cada grupo em relação ao outro e cada solista em relação aos seus ou seu vizinho [...]. Enfim, era preciso encontrar as alturas justas para os diferentes *enquadramentos* sobre o coro, e imaginar as *variantes* no mesmo eixo [...]. (HUILLET; WOODS In: GOUGAIN, 2012: 132; grifos nossos)

Assim, a composição visual é pensada a partir da construção de regras muito bem definidas para a abordagem do espaço, “como num jogo de xadrez” como afirma Huillet, ou como a construção de um quebra-cabeça técnico, como afirma Adorno sobre Schoenberg. Define-se um ponto estratégico que permite diferentes enquadramentos e diferentes *variantes*. Ao analisar a composição visual de alguns planos de *Moisés e Aarão*, Martin Walsh reforça essa ideia: “Descritas dessa maneira, as sequências podem parecer de um formalismo estéril, mas vendo o filme, não são: o que está acontecendo aqui (e isso é apenas um exemplo) é algo próximo à própria noção de Schoenberg do ‘desenvolvimento de variações’” (WALSH, 1976: 57-61; trad. nossa).

Ainda sobre os princípios de composição, Straub comenta de modo detalhado no texto “Concepção de um filme”, o processo de desenvolvimento da decupagem fílmica de *A morte de Empédocles* (1986), discutindo as estratégias adotadas para a composição da imagem. Tratam-se de dois grupos de personagens, um com cinco e

outro com dois integrantes. Os dois grupos se opõem, gerando um antagonismo. Assim, a pesquisa de estratégias de composição se deu pela constituição de séries conjugadas de planos, mantendo a câmera sempre no mesmo ponto de vista, modificando apenas a lente e a direção para a qual era apontada. Desse modo, foi possível abarcar treze tipos diferentes de planos capazes de representar, em séries, todas as combinações possíveis entre os dois grupos de personagens.

Temos treze planos do mesmo ponto de vista. Aqui a coisa se torna interessante, porque, se um plano como esse dos cinco retorna apenas duas vezes, ainda assim isso já faz uma *série*. Se há alguns, lá, entre Crítias e Empédocles, que retornam talvez dez vezes, isso faz uma outra *série*, mais robusta. Se o plano dos três retorna quatro vezes, ou três, eu já não me lembro, é igualmente uma outra *série*, um pouco mais restrita, mas ainda assim uma *série*. Se o plano dos dois retorna três vezes, é igualmente uma outra *série*, etc. *Então isso faz séries*. (STRAUB; HUILLET In: GOUGAIN *et al.*, 2012: 45)

O princípio de composição da decupagem não é definido estritamente em função da narrativa, mas parece se estabelecer a partir de regras de composição visual do espaço na relação com os personagens (sua disposição milimetricamente calculada, a direção e a amplitude dos olhares coerente com o lugar da câmera e com o modo de agrupar os atores). Dessa forma, uma vez estabelecidos os lugares dos personagens, a direção e a amplitude dos olhares e as distâncias precisas entre eles, define-se também um ponto estratégico de colocação da câmera a partir do qual todo o espaço pode ser abarcado sem o deslocamento da câmera. Daí se inicia um trabalho de construção das variações, seja através da mudança das lentes, da mudança da altura da câmera, ou mesmo, através do movimento de câmera sobre o próprio eixo em panorâmica, formando assim, séries de planos.

O resultado, na montagem, pode às vezes gerar estranhamentos, já que vemos saltos do enquadramento no mesmo eixo, cortes abruptos que não privilegiam a continuidade, mas, ao contrário, estabelecem-se a partir de rupturas. Vemos também diferenças fortes na profundidade de campo e na própria forma da imagem em função das mudanças das lentes, fazendo com que o fundo apareça mais ou menos desfocado na passagem de um plano a outro, sem motivo aparente.

Desse modo, podemos dizer que a abordagem cinematográfica da música feita por Straub-Huillet se distancia de um uso metafórico ou alusivo da música para de fato incorporar procedimentos materiais da composição musical na decupagem fílmica, a constituição de séries através da definição de um ponto estratégico (a organização do espaço) e suas variações. No caso do filme *Moisés e Aarão*, esse trabalho é feito juntamente com um longo processo de análise da partitura, tanto em sua dimensão musical quanto textual, que guiará de modo bastante sistemático e minucioso todo o trabalho de decupagem e estruturação do filme. Nesse sentido, o regente da ópera, Michael Gielen, apresenta uma leitura esclarecedora sobre as reverberações entre o cinema e a música que discutimos:

Os cortes, a montagem do filme – suas imagens: correspondem rigorosamente à estrutura musical. Isso é algo que os críticos musicais alemães atuais, infelizmente, se omitiram de ver (e de escutar). O conhecimento que os Straub têm da partitura é perfeito, eles têm orelhas infalíveis, eles conhecem a partitura de cor e salteado, e não apenas o texto, mas também os ritmos e as notas. [...] Eu sou, por exemplo, da opinião de que a análise geométrica do primeiro ato – o segundo ato é construído ao inverso – e o modo de deslocamento e movimentação da câmera se aproximam de muito perto, em seu construtivismo, da escrita da partitura. No primeiro ato, creio, não há nada a mexer. Eu o julgo magistral. [...] [Os Straub] possuem uma ideia de forma, uma ideia de obra de arte que é análoga à de Schoenberg, mas não é a mesma. (GIELEN In: HUILLET; SCHOENBERG; STRAUB, 1990: 122-3)

O depoimento de Michael Gielen é inquietante e nos convida a um trabalho de análise comparada da partitura de *Moisés e Aarão* e da decupagem do filme (ambas extremamente complexas). Se o aprofundamento de tal análise excede os limites deste artigo e foge ao seu escopo, vale ao menos esboçá-la aqui, em caráter preliminar, a partir de algumas características comuns à estruturação musical da ópera e à abordagem *geométrica* do filme no primeiro ato.

\*

A ópera *Moisés e Aarão* apresenta uma unidade impressionante em todos os aspectos da escrita musical, seja na inter-relação entre a música e o texto (que foi redigido

pelo próprio compositor ao longo do processo de escrita da partitura), seja nos procedimentos de composição, contraponto e variação dodecafônicos adotados. “Toda a música dessa imensa obra foi feita a partir de transformações de uma única série: esse é o triunfo do ideal de Schoenberg de produzir uma profusão de temas a partir de uma única fonte” (WALSH, 1976; trad. nossa).

A primeira cena do primeiro ato (“O chamado de Moisés”) começa com um enquadramento oblíquo, diagonal, em plongée, sobre as costas de Moisés (figura 1). É possível ver um pouco do seu perfil, embora a boca esteja oculta. Ao fundo, vemos apenas a terra amarronzada, levemente desfocada, emoldurar o corpo, o solo santo sobre o qual Moisés retira as sandálias no diálogo com a voz de Deus, que se faz visível, segundo o mito bíblico, pela imagem de um *arbusto de fogo*. A voz de Deus é construída por seis solistas que cantam e seis vozes faladas, ao modo do *spreshgesang*, pelo coro, gerando um efeito aterrorizante. O canto e a fala são superpostos e derivam dos quatro acordes iniciais cuja simetria composicional, segundo Karl Wörner, sugere a unidade e a perfeição divinas.<sup>14</sup>

14. Vale conferir a detalhada análise musicológica de WÖRNER (1963).



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5

Toda esta primeira cena é filmada em um único plano sequência de nove minutos e meio de duração, aproximadamente, e se divide em três partes: o plano inicial de Moisés (figura 1), um movimento de câmera panorâmico (figuras 2-4) e um plano final onde se vê o Monte Velino (figura 5). Na primeira metade do plano, escutamos o diálogo entre o *spreshgesang* de Moisés e a voz de Deus que anuncia, no extracampo, a sua missão. Seguimos vendo o plano fixo oblíquo sobre o corpo contido do personagem. Assim que Moisés profere as palavras, “Minha língua é dura, eu sei pensar, mas não falar”, a câmera inicia sua primeira variação, um longo movimento panorâmico de 300° que percorre o limite do anfiteatro com o céu. Agora, a voz de Deus anuncia sozinha sua promessa a Moisés. O movimento de câmera também pode ser dividido em três partes iguais, cada uma com um minuto de duração: na primeira (figura 2), vemos o solo amarronzado, parte da estrutura de pedra do antigo anfiteatro, gramíneas e arbustos secos de coloração dourada, que podem remeter ao arbusto de fogo presente no mito. Na segunda parte do movimento, vemos o céu azul (figura 3). Na terceira, vemos nuvens negras junto à rocha (figura 4). O plano se estabiliza com a imagem do Monte Velino com seus dois cumes ao longe (figura 5). A montanha ocupa um terço da imagem abaixo de dois terços de céu coberto de nuvens negras.<sup>15</sup> O número três é aqui fortemente utilizado, tanto na música quanto na imagem. Os quatro acordes iniciais da música são formados a partir de tríades, num total de doze notas. Cada acorde possui a duração de três semínimas (ou uma mínima pontuada). A escrita das vozes é baseada, principalmente, na figura das quiálteras de três (com suas variações). A voz de Deus é construída a partir de dois conjuntos de seis vozes (num total de doze vozes, também múltiplo de três). A série dodecafônica principal é desmembrada e um dos temas que se desenvolve é constituído pelas inúmeras variações de três notas com relações de segunda maior e menor. Segundo Karl Wörner, em *Moisés e Aarão*

15. Não há como não lembrar aqui da Montanha Santa Vitória pintada por Cézanne, e do filme feito por Straub-Huillet sobre o pintor francês.

A série dodecafônica é vista de modo indissociavelmente unida a três símbolos espirituais, musicais, centrais: Deus como infinitude, Deus como vontade (lei), e a Promessa divina. Ao longo da ópera, todas as transformações dessas três ideias dão forma a significantes variações musicais

[...] Os três grandes temas, Deus, Lei (missão) e Promessa, significam ordem no seu aspecto absoluto, e a série dodecafônica é o símbolo dessa ordem. (WÖRNER, 1963: 95; trad. nossa)



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

Na segunda cena do primeiro ato, quando Moisés encontra Aarão no deserto, toda a sequência é construída a partir de um jogo de espelhamentos entre os personagens.

No primeiro plano (figura 6), vemos os dois irmãos em cena, frente a frente, Moisés à esquerda e Aarão à direita. A câmera se mantém colocada no alto, de modo a enquadrar os dois personagens de corpo inteiro, em contraluz, com suas sombras projetadas diagonalmente para o extracampo. Há uma enorme semelhança entre as vestes dos irmãos, a forma dos corpos e sua disposição no plano (eles estão espelhados) e apenas o cajado de Moisés explicita a diferença entre eles. No segundo plano (figura 7), vemos o perfil em close de Aarão ocupar o centro da imagem. Seu olhar se volta para o lado esquerdo do plano. Ao fundo, vemos apenas a terra amarronzada. Há uma grande semelhança entre essa imagem e a primeira aparição de Moisés no início do filme. No

terceiro plano da sequência (figura 8) vemos a imagem frontal de Moisés avançar na direção da câmera, que segue filmando do alto após um deslocamento de 90° com relação ao plano inicial. O olhar do personagem atravessa a câmera por baixo do plano de modo incomum. No quarto plano (figura 9), vemos novamente o perfil de Aarão, mas agora, ele está espelhado. A câmera se deslocou 180° (em relação ao segundo plano da sequência) e filma sua outra face. Esse plano se constrói visualmente como um espelhamento do plano anterior de Aarão (figura 7) ou sua *retrogradação* (para usarmos um termo musical recorrente na técnica dodecafônica). No quinto e último plano da sequência (figura 10), vemos novamente Moisés de frente. A imagem é um pouco mais aberta que a sua aparição anterior e constitui uma variação do terceiro plano no mesmo eixo. É então que podemos escutar os únicos 7 compassos que Moisés canta em toda a ópera (como dissemos anteriormente, a expressão sonora de Moisés é construída através do *sprechgesang*).

A simetria estrutural entre os cinco planos é evidente: o plano inicial (figura 6) dos dois irmãos frente à frente (espelhados) em cena se apresenta como a síntese visual da sequência; o close frontal de Moisés no centro tanto do plano quanto da série de cinco planos (figura 8) é antecedido e sucedido pelos dois perfis de Aarão (figura 7) e seu retrógrado (figura 9) – que também seriam variações da primeira aparição de Moisés no filme; por fim, o plano final do canto de Moisés se apresenta como uma variação no mesmo eixo do plano central (figura 10).

O rigor na construção geométrica dos planos confere à sequência extrema concisão e unidade. Ela se organiza não apenas em função da narrativa diegética (o conteúdo do texto ou a ação dos personagens), mas também, da estruturação musical. O filme utiliza, na construção das imagens, o procedimento da variação (seja por retrogradação ou por variação no mesmo eixo), que é elemento essencial no desenvolvimento da linguagem dodecafônica da ópera. É certo que o espelhamento entre os irmãos também tem a função de aproximá-los no sentido de construir a imagem de que ambos compõem juntos uma única vontade, uma única expressão (Aarão é a boca, a fala que falta a Moisés). Também poderíamos ler a dupla aparição de Aarão como um prenúncio de seu caráter ambíguo na relação com a divindade, na sua proposta de veneração da imagem (que por definição também guarda uma ambiguidade imanente, presença-ausência do referente), que contradiria o propósito

inicialmente definido por Moisés. Mas a complexidade e a riqueza da lógica visual adotada se dá justamente na sua capacidade de abarcar a construção de uma unidade indissociável entre todos os elementos da ópera (texto, música, diegese, composição visual etc.), usando de modo não metafórico os próprios procedimentos materiais de composição musical de Schoenberg. E se Straub-Huillet recorrem à Schoenberg, esse gesto se estrutura “menos por uma simples referência cultural que pela confiança premeditada na força revolucionária da tradição” (FORTINI In: HUILLET; SCHOENBERG; STRAUB, 1990: 125).

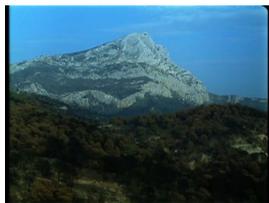
## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*, São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ARAÚJO, Mateus. Adorno e o cinema: um início de conversa. *Revista Novos Estudos Cebrap*, Nº 54, Julho de 1999, pp. 114-126. Disponível em: [http://www.novosestudos.com.br/v1/files/uploads/contents/88/20080627\\_adorno\\_e\\_o\\_cinema.pdf](http://www.novosestudos.com.br/v1/files/uploads/contents/88/20080627_adorno_e_o_cinema.pdf) - acesso em 19 de Agosto de 2013.
- ASPAHAN, P. *Entre a escuta e a visão: o lugar do espectador na obra de Robert Bresson*, Dissertação 144 f., 2008, orientação César Guimarães, PPGCOM-FAFICH-UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- BERGALA, Alain. “Straub-Huillet: O menor planeta do mundo”. In: GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). *Straub-Huillet*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p.235-242.
- BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995, disponível em: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4m3nb2jk&brand=ucpress> - acesso em 04 de Maio de 2013.
- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*, São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- DELEUZE, G. O que é o ato de criação? In: GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). *Straub-Huillet*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p.181-192.

- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FREUD, S. Moisés e o Monoteísmo: Três ensaios (1939 [1934-38]), In: FREUD, S. *Obras Completas*, Vol. XXIII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.
- HUILLET, D., STRAUB, J. M. Conversation avec J.-M. Straub et D. Huillet (Moïse et Aaron), par Jacques Bontemps, Pascal Bonitzer et Serge Daney. In: *Cahiers du Cinema*, N° 258-259, Juillet-Aout, 1975.
- HUILLET, D., SCHOENBERG, A., STRAUB, J.-M. *Du jour au lendemain*. Von heute auf morgen. Toulouse: Éditions Ombres, 1997.
- HUILLET, D., STRAUB, J.M. *Écrits*. Paris: Independencia éditions, 2012.
- HUILLET, D., SCHOENBERG, A., STRAUB, J.M. *Moïse et Aaron*. Toulouse: Éditions Ombres, 1990.
- GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). *Straub-Huillet*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.
- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*, Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- ROGERS, Joel. Jean-Marie Straub and Danièle Huillet Interviewed. Moses and Aaron as an object of Marxist reflection. *Jump Cut*, n° 12/13, 1976, pp. 61-64, disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/moses.int.html> - acesso em 04 de maio de 2013.
- WALSH, Martin. Moses and Aaron: Straub-Huillet's Schoenberg. *Jump Cut*, n° 12/13, 1976, pp. 57-61, disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/moses.walsh.html#15> - acesso em 04 de maio de 2013.
- WOODS, Gregory. "Um diário de trabalho". In: GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). *Straub-Huillet*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p.125-179.
- WÖRNER, Karl H. *Schoenberg's 'Moses and Aaron'*. London: Faber and Faber, 1963.

Data do recebimento:  
14 de fevereiro de 2013

Data da aceitação:  
08 de julho de 2013



# **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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> o segundo por ter considerado o cinema como uma forma de pensamento.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup> 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 trazer 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,<sup>6</sup> 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).

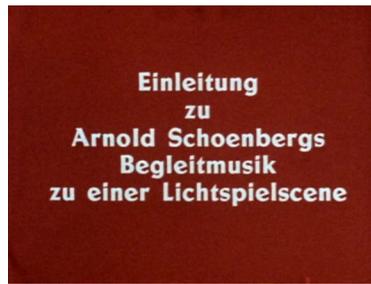


Figura 1



Figura 2



Figura 3

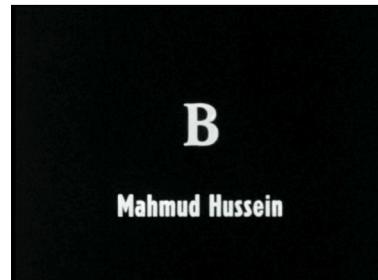


Figura 4



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.<sup>7</sup> 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 enunciariam 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.<sup>8</sup> 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 filmicos, podemos substituir então a ideia do ensaísmo dos outros pela ideia de ensaísmo compartilhado:<sup>9</sup> 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),<sup>10</sup> antes de passar a palavra ao compositor, do qual Günter Peter Straschek lê num estúdio vazio trechos de duas cartas de 20/4 e 4/5/1923<sup>11</sup>

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)<sup>12</sup>. 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.<sup>13</sup> 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)<sup>14</sup> 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,<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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,<sup>19</sup> ambos trazem um altíssimo número de panorâmicas laterais de paisagens (16 dos 24 planos de A, 18 dos 25 de B)<sup>20</sup>, 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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,<sup>23</sup> e Deleuze já falara de Cézanne como “o mestre dos Straub”.<sup>24</sup> 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,<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup>

\*

Quinze anos depois de *Cézanne*, os Straub voltam ao mesmo livro de Joaquim Gasquet para extraírem da sua seção "Le Louvre"<sup>27</sup> um segundo filme a partir do pintor, que se torna assim o único protagonista, por assim dizer, de dois filmes ensaísticos do casal.<sup>28</sup> 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 Pâini (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,<sup>29</sup> 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*),<sup>30</sup> 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 pretas<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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).<sup>33</sup> 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”.<sup>34</sup> 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,<sup>35</sup> 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.





# **Mito e Natureza nos Straub: Pavese, Hölderlin e Cézanne**

JOÃO DUMANS

Pesquisador e realizador de cinema, mestre em comunicação pela UFMG.

**Resumo:** O artigo discute as relações entre o cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e a obra do escritor italiano Cesare Pavese, dedicando-se especialmente aos filmes *Da nuvem à resistência* (1978) e *Aqueles encontros com eles* (2005).

**Palavras-chave:** Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Cesare Pavese. Cinema e literatura. Mito. Mitologia Grega.

**Abstract:** The article investigates the relations between the films of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet and the literary works of Cesare Pavese, especially within the films *From the cloud to resistance* (1978) and *These encounters of theirs* (2005).

**Key words:** Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Cesare Pavese. Film and literature. Myth. Greek Mythology.

**Résumé:** L'article discute les rapports entre le cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet et l'oeuvre de l'écrivain italien Cesare Pavese, en se consacrant particulièrement aux films *De la nuée à la résistance* (1978) et *Ces rencontres avec eux* (2005).

**Mots-clés:** Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. Cesare Pavese. Cinéma et littérature. Mythe. Mythologie grecque.

De todos os autores com que os Straub trabalharam ao longo de sua trajetória, nenhum outro teve tantos filmes dedicados à sua obra quanto o escritor italiano Cesare Pavese. Se nos detivermos sobre esse arco de tempo que cobre mais de trinta anos – inaugurado com *Da nuvem à resistência*, em 1978, passando por *Aqueles encontros com eles*, em 2005, até os curtas realizados por Jean-Marie Straub após a morte de Danièle Huillet, em 2006 – fica evidente também que nenhum outro livro serviu a propósitos tão distintos na filmografia dos cineastas quanto *Diálogos com Leucó*. Isso não significa que Pavese seja o artista mais importante para os Straub, ou aquele com quem eles mais se identificaram – título que caberia melhor a Brecht ou a Cézanne, por exemplo. Significa simplesmente que a obra de Pavese foi capaz, ao longo de todos esses anos, de encarnar diferentes faces da consciência artística e política dos Straub, e de expressar certos paradoxos e contradições fundamentais do seu cinema.

Qualquer um que tenha se familiarizado com a obra de Pavese através do cinema dos Straub, e que se dedique a ler o último romance do escritor italiano, – *A lua e as fogueiras*, em que se baseia a segunda parte de *Da nuvem à resistência* –, se surpreenderá, por exemplo, com a infidelidade do filme à intriga do romance, e com o abandono do sentimento geral de nostalgia que o atravessa, em prol de uma assertividade política que o livro original contempla de maneira muito embrionária, e mesmo, poderíamos dizer, bastante hesitante. A rememoração e a fascinação com os momentos míticos da infância, que constituem o centro da ficção pavesiana, dão lugar no filme dos Straub a um aspecto relevante, mas, pelo menos numa primeira leitura, relativamente secundário na estrutura do livro: a resistência dos *partisans* e a sobrevivência do fascismo no pós-guerra.

A outra face desse paradoxo é igualmente intrigante. Se não são exatamente fiéis ao “espírito” da obra, os Straub conseguem, por uma curiosa operação de remontagem e associação, por um movimento ambicioso de cortes e remodelagens nos textos – sem falar da própria encenação –, trazer à tona significados latentes, não explícitos, não realizados plenamente pelo texto; significados que, no caso específico de *Da nuvem à resistência*, parecem dar à consciência política do autor italiano um vigor e uma energia que ele mesmo teria desejado,

talvez, manifestar com tamanha segurança em seus escritos.

Isso porque a vida e a obra de Pavese – distante do militantismo que a crítica de cinema, na esteira da leitura política dos Straub, se acostumou a atribuir a elas – sempre foram marcadas por uma tensão muito grande, frequentemente não resolvida, entre dois modos de conceber a arte e de pensar a realidade: por um lado, a consciência das injustiças sociais e a aversão ao fascismo conduziram sua produção literária na direção da objetividade, do realismo e do engajamento político. Por outro, a fascinação pela mitologia e pela experiência mítica – com tudo o que ela implica em termos de retorno às origens, celebração cíclica do passado, e, sobretudo, fuga da realidade histórica – sempre atraiu o escritor para o lado da intuição e da expressão simbólicas, associadas a uma nostalgia pelo passado e pela infância. Como conciliar essa devoção pelo pensamento mítico com a exigência concreta da luta e da reflexão histórica (leia-se, com um agir e um pensar políticos) foi sem dúvida a contradição que pairou de maneira mais angustiante sobre toda a obra de Pavese – contradição essa que os Straub, em seus filmes, tratarão ora de desfazer, ora de prolongar.

A fascinação de Pavese pela mitologia e pelo pensamento mítico lhe valeria, após a Segunda Guerra Mundial, a reprovação tanto dos setores mais conservadores da sociedade italiana, descontentes com a “perversão” operada pelo autor sobre o repertório clássico, quanto dos militantes e intelectuais de esquerda. Estes últimos viam com desconfiança sua aproximação do “símbolo” e do “mito”, sobretudo num momento de politização do debate artístico e questionamento da mentalidade mítico-religiosa associada ao fascismo. Para muitos comentadores, a fascinação de Pavese pelo mito, que nenhum outro livro sintetizou melhor que *Diálogos com Leucó*, não era mais do que a contraparte artística e intelectual do seu reconhecido “pessimismo” – ou seja, de seus traumas pessoais e de seu desconforto com a reflexão histórica e política do seu próprio tempo, em grande parte amparada pelo pensamento marxista. Daí, sem dúvida, o silêncio dos críticos e o mal-estar que cercariam a publicação do livro em 1947, num episódio que deixaria uma marca dolorosa no espírito de seu autor.

### **O mito como história: *Da nuvem à resistência***

Quase trinta anos depois, no entanto, os Straub voltam a esse mesmo livro para escutá-lo com outros ouvidos e para fazê-lo ressoar de uma outra maneira. Junto com *Fortini/Cani*, justamente, o primeiro filme de um autor italiano realizado pelos Straub, *Da nuvem à resistência* estaria destinado a se tornar um dos manifestos mais violentos dos cineastas contra os abusos do fascismo e contra a progressiva segregação econômica, social e política entre os homens, fazendo uma crítica aguda aos novos regimes “democráticos” e aos avanços do capitalismo. Mais do que salvar Pavese do seu “pessimismo”, os Straub procurariam *reconhecer* e *intensificar* a dimensão política – sem dúvida pré-existente nos textos – das disputas por ele figuradas, oferecendo uma leitura muito original de um autor que, no fim dos anos 1970, parecia poder contribuir muito pouco para a reversão do clima de desencanto político que então se anunciava.

Por meio de *Diálogos com Leucó*, de Pavese, os Straub descobririam uma das mais antigas representações do conflito entre o homem e os poderes que procuraram, ao longo dos séculos, limitar sua liberdade de pensamento e de ação: quando uma nova geração de deuses, os senhores do Olimpo, impuseram sobre o mundo dos primórdios (o mundo titânico) as suas leis, os antigos heróis foram punidos ou relegados ao esquecimento. Enquanto isso, os mortais, os homens comuns, se veriam às voltas com a perda de um antigo direito: o de misturar-se, indistintamente, com os deuses e com as coisas. Esse é, essencialmente, o tema dos três primeiros diálogos que os Straub levariam à cena em *Da nuvem à resistência*: “A nuvem”, “A Quimera” e “Os cegos”. Todos os três consistem em variações poéticas desse tema essencial da mitologia grega, e que se encontra no coração da *Teogonia* hesiódica, livro esse que narra, como sugeriu Jean-Pierre Vernant, “de que forma, e por que combates, contra que inimigos, por que meios e com que aliados Zeus conseguiu estabelecer sobre todo o universo uma supremacia de realeza que fundamenta a ordem presente do mundo e que assegura sua permanência” (VERNANT, 2001: 242). Ao contrastar o universo dos conflitos mitológicos de *Leucó* com o último romance do autor, *A lua e as fogueiras*, os Straub produzem uma transformação poderosa em ambos, sobretudo no sentido de ressaltar a *continuidade* das experiências de transgressão e resistência narradas nos mitos

antigos com as lutas dos *partisans* italianos ao longo da segunda guerra mundial.

Do mesmo modo, a continuidade dos valores e das figuras que sustentam as relações de violência e de exploração na história, assim como a dissimulação dessas figuras segundo as conveniências de cada época, estão no centro da articulação dramática “em dois tempos” de *Da nuvem à resistência*. Em nome de uma suposta “defesa dos valores da civilização” (FORTINI, 1979: 38), e abrigados sob a retórica abusiva da lei, da justiça e do direito à tranquilidade, os reis e os deuses antigos (na primeira parte do filme) e os padrões modernos (na segunda) dão as mãos –ambos personificando o discurso da separação e da segregação entre os homens. Os Straub prolongam, desse modo, a experiência de filmes anteriores como *Moisés e Aarão* (1974) e *Othon* (1969), valendo-se dos dois livros de Pavese como “um objeto de reflexão marxista”.<sup>1</sup>

1. A expressão é do próprio Straub, referindo-se a *Moisés e Aarão* na entrevista concedida a Joel Rogers, da revista *Jump Cut*, em 1976: “Moses and Aron as an Object of Marxist Reflection: Jean-Marie Straub and Danièle Huillet interviewed”, nº 12/13, 1976, p. 61-64; tradução nossa.

Os textos de *Diálogos com Leucó* e *A lua e as fogueiras* são tratados assim numa chave “materialista”, que tende a deixar de lado a sua dimensão essencialista e subjetiva (a relação entre o mito e a infância, por exemplo, ou a atração de Pavese pelo “irracional”) em benefício de seu poder explicativo no que toca às relações sociais entre os homens. Aqui já não haverá mais nenhuma vinculação entre as “figuras mitológicas” e o “pensamento mítico” – ou seja, o pensamento orientado em função da superação do presente, do retorno às origens, da fascinação nostálgica pelo passado – como era o caso, de certa forma, em Pavese. Pelo contrário, as figuras mitológicas de *Diálogos com Leucó* e os personagens de *A lua e as fogueiras*, destacados agora de seu fundo psicológico e simbólico, tornam-se as expressões máximas da permanência dos conflitos sociais, bem como da continuidade e da irredutibilidade das relações de opressão e violência ao longo da história.

### **O mito como saber: *Aqueles encontros com eles***

Quando os Straub voltam ao autor italiano quase trinta anos depois, em *Aqueles encontros com eles*, algo dessa experiência inicial se mantém e algo se transforma. O mundo, em especial, já não é mais o mesmo. A constatação do impacto causado ao longo

dos anos pelo avanço do capitalismo despertou alguns novos interesses no cinema dos Straub, entre eles uma curiosidade crescente pela figuração da natureza. Como a própria Huillet reconheceria numa entrevista concedida a Benoît Goez em 1998, a percepção das transformações físicas da natureza e do espaço na Itália, para onde o casal havia se mudado em 1969, trouxe de fato ao seu cinema uma nova interrogação em relação aos rumos do mundo contemporâneo: na Itália, segundo ela, “vemos em processo uma destruição que não era aquela da guerra, da última grande guerra europeia, mas aquela de uma guerra cotidiana que destrói tudo aquilo que já estava destruído na Alemanha e na França. Então, forçosamente nos colocamos certas questões, questões que já nos colocávamos antes e que se precipitaram.” (STRAUB; HUILLET, 2005).

Até a primeira metade dos anos 1980, é possível dizer que toda a relação do cinema dos Straub com a natureza será mediada por uma preocupação política muito clara com as marcas e com os vestígios históricos inscritos no espaço. Essa preocupação não desaparecerá nunca do cinema dos Straub – nem poderia, já que ela é um princípio ético e formal de sua *mise-en-scène*, e mais, da sua forma de pensar e de conceber o cinema – mas é possível dizer que uma maior abertura à “questão da natureza” irá se manifestar descontinuamente ao longo dos anos 1980 e 1990. Por “abertura” pode-se entender, justamente, uma maior receptividade à beleza, à intensidade e aos movimentos próprios às forças naturais, intensidade essa que parece resistir, em seu caráter selvagem e irracional, à domesticação do homem, aos avanços do progresso e à exploração econômica e industrial.

Como veremos mais adiante, em filmes como *Aqueles encontros com eles*, essa preocupação recoloca, no interior da obra dos Straub, a própria concepção do mito e das narrativas mitológicas, que passam a servir não apenas como alegorias de conflitos históricos, mas como uma prova, ou melhor, como a evidência histórica de um saber e de uma sensibilidade que existiram um dia, mas que se ausentaram da relação do homem moderno com as forças da natureza. Os mitos seriam assim, para lembrar a expressão de Danièle Huillet, a reminiscência histórica de uma época remota em que a inteligência ainda vinha dos sentidos.

Se é possível dizer que *Cedo demais/Tarde demais* (1980-

81) sintetiza a problemática da terra do ponto de vista da sua relação histórica com o trabalho e com a luta de classes (resumindo, pela via do registro ensaístico-documental, a experiência prévia de filmes como *Moisés e Aarão*, *Fortini/Cani* e *Da nuvem à resistência*) o filme em que a natureza aparece da maneira mais intensa e exuberante no cinema dos Straub é sem dúvida alguma *A morte de Empédocles* (1986), inspirado na tragédia inacabada de Friedrich Hölderlin, cujas três versões foram escritas entre 1798 e 1799, mas nunca publicadas em vida pelo poeta. A este filme, ele mesmo finalizado em quatro diferentes versões, seria preciso acrescentar ainda *Pecado Negro* (1988), realizado pelos diretores dois anos depois, a partir da terceira versão da peça.

2. Utilizamos neste artigo a tradução da edição brasileira: PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

No interior da obra dos Straub, esses dois filmes reatam com a questão da separação do homem e da natureza que o primeiro diálogo de *Da nuvem à resistência*, “A Nuvem”, já antecipava: “Um limite foi imposto a vocês, homens. A água, o vento, a rocha e a nuvem não são mais coisas suas, vocês não podem mais possuí-los, gerando e vivendo”.<sup>2</sup> Esta questão, no entanto, ao longo do filme, era deixada de lado em benefício da reflexão sobre a resistência e a luta de classes. Já em *A morte de Empédocles*, a consciência da violação perpetrada contra o mundo pelo avanço econômico e pela lógica capitalista, de um lado, e o apelo a uma concepção menos instrumental e racional da natureza, de outro, ocupariam uma posição privilegiada. Essa consciência era materializada no filme de maneira eloquente e em formas muito precisas, em especial no tratamento reservado ao espaço, na abertura aos movimentos e às forças naturais e, obviamente, no entusiasmo solar, transbordante da poesia hölderliniana. Ao encenar o texto de Hölderlin em meio à exuberante paisagem siciliana (não por acaso, onde a própria ação da peça se desenrola), os Straub produzem um jogo poderoso de ecos e remissões entre as palavras e o espaço, a tal ponto que a própria recitação dos atores parece por vezes atrelada aos movimentos naturais. Na verdade, mesmo as variações expressivas da luz – e para Straub, “expressionistas” (STRAUB, 1987: 47) – se manifestam nesse filme não como um dado exterior, mas como uma espécie de pulsação, de respiração interior à natureza.

Entre *Da nuvem à resistência* e *Aqueles encontros com eles* essa diferença também é bastante perceptível. É notável, por

exemplo, como o corpo dos atores no último filme parece querer se misturar, se deixar envolver pelo ambiente. A relação pouco natural dos corpos com o espaço no filme de 1978 – o “efeito de prosaênio” característico da encenação straubiana (GALLAGHER, 2005) – é substituído nesse último filme por uma configuração muito mais harmônica e suave, em que esse mesmo corpo já não parece recusar o contato, o toque e a intimidade com o mundo que o cerca. Nos diálogos em que essa relação é mais evidente, como *O mistério e As musas*, o corpo dos atores parece não apenas acomodar-se à natureza, mas prolongá-la; suas posturas encaixam-se nas curvas das árvores, corrigem o equilíbrio do espaço, completam seus ângulos e ondulações. Além disso, as posturas e os gestos dos atores puxam com frequência as formas do quadro para o alto, de modo que a cena pareça ao mesmo tempo enraizada no solo e movida por um ímpeto suspensivo, ascensional (imagem bem representativa, aliás, do paradoxo que ilustra a dualidade do poeta hölderliniano).

O mesmo vale para o som desse último filme. O ritmo cadenciado dos diálogos e as longas pausas entre as falas dos atores fazem com que os sons naturais, captados com um nível de detalhamento bem superior a *Da nuvem à resistência*, participem da cena de uma maneira muito mais rica e penetrante. De maneira quase inversa a *Othon*, em que o rumor surdo da Roma moderna ameaçava a inteligibilidade dos diálogos, provocando um estranhamento que ressaltava a “distância” da peça em relação ao contexto em que era encenada, em *Aqueles encontros com eles* o barulho do vento, o canto dos pássaros e o ruídos dos insetos parecem acolher com naturalidade as falas dos personagens.

Um outro tema presente, tanto em *A morte de Empédocles*, quanto em *Aqueles encontros com eles*, diz respeito ao papel de mediação do poeta e da palavra poética no contexto do “afastamento dos deuses”. Para Hölderlin, caberia à poesia despertar no homem a consciência do divino que, em função da violência e da insensatez do mundo, o teria abandonado. Como diria José Paulo Paes sobre o poeta alemão: “os deuses se tornam visíveis quando o homem lhes dá nome, e na conexão do nomear com o divino se entremostra a sacralidade da palavra” (PAES, 1991: 46). Nomear o divino é reconhecê-lo, é tentar trazê-lo à terra, é apresentá-lo novamente aos homens.

Não é trivial, portanto, que os cineastas tenham escolhido em *Aqueles encontros com eles* justamente os cinco últimos

3. CASTELLI, Eugenio. *El mundo mítico de Cesare Pavese*, 1972. p. 419.

encontros de *Diálogos com Leucó*. Do ponto de vista da arquitetura interna do livro, eles servem como uma espécie de negativo da primeira parte. Em primeiro lugar, porque parecem apresentar-se como o fechamento de um ciclo – dramatizado especialmente em *O dilúvio* – enquanto diálogos como *A nuvem*, *A Quimera* ou *As éguas* marcavam nitidamente a inauguração de um novo tempo, que seria vivido sob o jugo da lei e da ordem instituídas pelo Olimpo. Em segundo lugar, em diálogos como *Os homens*, *O mistério* e *O dilúvio* não são mais os homens que desejam assemelhar-se aos deuses, mas ao contrário, são as divindades que discutem – e não raro invejam – os mistérios e as dádivas dos homens (numa alusão ao tema da “inveja dos deuses” de Heródoto).<sup>3</sup> Em terceiro lugar, esse cinco últimos diálogos marcam uma virada final em relação ao valor atribuído às palavras e aos nomes. Não mais criados e pronunciados pelos deuses, mas pelos homens, e associados doravante à poesia e à memória, eles são tratados aqui como a antítese absoluta do poder regulatório e discriminatório das leis (como era o caso, por exemplo, em *Os cegos*). Em *Os homens*, Crato lamenta a Bia o estranho hábito de Zeus, o todo poderoso, de caminhar e viver entre os homens: “...que ele, o mesmo ser celeste que lá no Monte nos prometeu estes dons, deixe os altos cumes e vá satisfazer os seus caprichos e tornar-se homem entre os homens, a mim não me agrada”. À indignação do amigo, incapaz de entender o porquê das incursões do deus ao mundo dos mortais, Bia responde:

Irmão, irmão, vai compreender ou não que o mundo, já não sendo divino, por isso mesmo é sempre novo e rico para quem desce do Monte? A palavra do homem, sabendo que sofre e se agita e possui a terra, revela maravilhas a quem o escuta – maravilhas. Os deuses jovens, vindos dos senhores do Caos, caminham todos pela terra entre os homens. E se algum conserva o amor pelos lugares montanhosos, pelas grutas, pelos céus hostis, ele o faz porque agora os homens chegaram lá também e a voz deles ama violar aqueles silêncios.

Para além da defesa da natureza, há também, na aproximação do mito feita por *Aqueles encontros com eles*, o elogio de um modo de saber antigo que se realiza na troca e na afirmação da palavra – e sobretudo da *palavra oral*. Não necessariamente da palavra sagrada dos deuses ou da palavra

profética dos sacerdotes, mas da palavra comum em torno da qual os homens, ao longo dos séculos, pensaram e compreenderam a sua realidade. Ora, o que os próprios cineastas colocaram de pé ao longo de toda a sua filmografia não foi senão uma verdadeira “máquina de guerra” contra o adormecimento, a domesticação e a burocratização da palavra. Todo o seu cinema, além disso, é um esforço concentrado no sentido de restaurar (e de demonstrar) o potencial de embelezamento, sensibilização e transformação da palavra. Tanto *Aqueles encontros com eles* quanto *Gente da Sicília* (pensemos na belíssima cena do encontro final com o amolador de facas) funcionam, nesse sentido, como uma afirmação literal, maravilhosamente didática, desse programa.

Ao contrário de *Da nuvem à resistência*, portanto, onde a alegoria marxista fazia com que os deuses antigos fossem identificados aos padrões modernos – situando-os do lado do poder que aliena, disciplina e viola a liberdade do homem – em Hölderlin, bem como no Straub-Pavese tardio, o estado de indigência do mundo se deve, ao menos em parte, ao afastamento dos homens e dos deuses – ou, se quisermos, a uma espécie de “desencantamento do mundo”. Nenhum outro filme, nenhuma outra imagem dos Straub foi capaz de sintetizar com mais precisão essa consciência do que o plano final de *Aqueles encontros com eles*. Com um movimento vertical, a câmera percorre o córrego imundo de uma vila moderna, até encontrar, um pouco depois, um fio de eletricidade que separa a tela em duas partes: do lado de cima, o céu azul, ocupando dois terços do quadro e, do lado de baixo, o cume de uma montanha. Não é preciso saber que na antiguidade os topos das montanhas eram o lugar privilegiado de encontro entre os homens e os deuses para entender a “mensagem” desse plano final: os homens separaram-se dos deuses, ou melhor, da terra e da natureza, abdicando da necessidade vital e da sensibilidade poética que permitiam experimentá-los de um outro modo.

São esses, justamente, os “encontros” a que o título se refere, ao apropriar-se de uma belíssima passagem do último diálogo do filme, *Os deuses*, em que dois caçadores conversam no topo de uma montanha:

- E acredita nos monstros, nos corpos tomados por feras, nas pedras vivas, nos sorrisos divinos, nas palavras que aniquilavam?

4. Preferimos traduzir essa frase final – no italiano *Quei loro incontri* – por “Aqueles encontros *com* eles”, enquanto na edição brasileira ela é traduzida como “Aqueles encontros *entre* eles”. Na tradução para o francês, os Straub optam, no título, por “*Ces rencontres avec eux*” (“Esses encontros com eles”) e nas legendas, por “*Leurs rencontres*” (“Os encontros deles”). Na verdade, a tradução mais correta do italiano para o português seria: “Aqueles encontros *deles*”. Nossa tradução procura levar em consideração sobretudo a sonoridade da frase, mantendo a opção dos diretores, no título em francês, pelo “*avec eux*” – “com eles”.

- Creio naquilo que cada homem esperou e sofreu. Se algum dia ascenderam a estas alturas de pedras ou buscaram paludes mortais sob o céu, foi porque encontravam algo que nós não conhecemos. Não era o pão nem o prazer nem a prezada saúde. Estas coisas, sabemos onde estão. Não aqui. E nós que vivemos longe, à beira-mar ou nos campos, a outra coisa nós perdemos.

- Diga então a coisa.

- Você já sabe. Aqueles encontros com eles.<sup>4</sup>

A abertura do filme para os ruídos do extracampo, a familiaridade do corpo com a natureza, a intimidade da câmera com o espaço, o ímpeto de projeção e de reverberação das palavras no ambiente – e mais, essa espécie de sopro, de elevação, que nasce no interior dos corpos dos atores e que contamina todo o entorno da cena, tudo isso não é senão o signo de um desejo de contato com a riqueza da natureza e do mundo exterior. Resta muito pouco, aqui, daquela sensibilidade decadentista, dannunziana, assombrada pela resignação fatalista tão característica de *Diálogos com Leucó*. O Pavese que os Straub apresentam em *Aqueles encontros com eles* é um poeta luminoso, solar, que demonstra pelo homem e pela terra uma ternura comovente – o que parece aproximá-lo, mais uma vez, de Hölderlin. Essa luminosidade não é algo que os Straub conquistam a despeito do autor italiano, mas graças a ele. O que os cineastas fazem é abrir brechas em seus diálogos para que se ouça a respiração do entorno, é dar aos personagens pavesianos a simplicidade e a dignidade de homens comuns, é filmar a natureza de modo a mostrar, como diz um dos caçadores, “que uma árvore, uma pedra recortada no céu foram deuses desde o início”.

Não é difícil perceber, nesse sentido, como o “progresso capitalista” – a verdade histórica incontornável do nosso tempo – assume em *Aqueles encontros com eles* o papel reservado pela antiguidade e pela tragédia grega à figura do *destino*. Por vários motivos, esse último filme é de fato um dos mais *trágicos* realizados pelos Straub, ainda que as reminiscências cênicas e arquitetônicas do teatro grego estejam completamente ausentes. Trágico não apenas no sentido da catástrofe anunciada pelo plano final, mas no sentido de uma perfeita coexistência de figuras e de valores paradoxais: de um lado, o filme é um verdadeiro elogio

ao homem – à beleza da palavra e da poesia, à efemeridade e à esperança; de outro, ele expõe esse mesmo homem em toda a sua mediocridade, fadado a sucumbir a um destino que na verdade ele mesmo desenhou para si. É essa convergência sublime e paradoxal, num mesmo filme, do entusiasmo e do pessimismo, do determinismo e da liberdade, da beleza e da miséria, que coloca o cinema straubiano no rastro da linha que vem dos grandes cineastas do passado – Griffith, Lang, Ford, Mizoguchi – até os dias de hoje.

### **Pavese, Hölderlin e Cézanne**

Junto com Hölderlin e Pavese, Cézanne é uma das figuras centrais de uma constelação de artistas que são chamados a refletir, na filmografia dos Straub, sobre a relação do homem com a natureza. Mais do que isso, na verdade: Cézanne, Hölderlin e Pavese são, no interior da obra dos cineastas, as três figuras, os três avatares de uma verdadeira “devoção” pela natureza. Se os próprios Straub, no filme dedicado ao pintor francês, já haviam se preocupado em sublinhar a afinidade das reflexões de Cézanne com a poesia de Hölderlin, não seria difícil pensar o lugar privilegiado que o Pavese de *Aqueles encontros com eles* poderia ocupar nesse encontro. Essa afinidade começa a tomar forma justamente quando o mito, neste último filme, passa a ser entendido como uma espécie de “ciência intuitiva” da natureza, como um meio de conhecer o mundo e de lamentar a perda da qualidade divina das formas naturais.

No centro dessa encruzilhada está a montanha Sainte-Victoire, cuja grandeza sublime serviu como um dos principais *leitmotifs* da pintura e das reflexões de Cézanne nos seus últimos anos de vida. A sua imagem no filme de 1989 evoca, não por acaso, duas outras, que já nos são bastante familiares: a do vulcão Etna, em *A morte de Empédocles*, e a do Monte Pisano, no plano final de *Aqueles encontros com eles*. Nos três filmes, o elogio à natureza encontra nessas três figuras o seu objeto privilegiado de culto, fascinação e assombro. No filme dedicado a Cézanne, a primeira imagem da Sainte-Victoire é acompanhada em voz *over* pelas reflexões do pintor, lidas por Danièle Huillet:

5. As falas de *Cézanne* no filme são extraídas do livro *Cézanne*, de Joachim Gasquet, publicado pela primeira vez em 1921. Utilizamos aqui como referência a reedição da *Encre Marine*, de 2002 – tradução nossa.

...Eu te dizia agora à pouco que o cérebro livre do artista deve ser como uma placa sensível, um aparelho registrador, simplesmente, no momento em que ele se abre. Mas essa placa sensível, os banhos de instrução a levaram ao ponto de receptividade onde ela pode se impregnar da imagem conscienciosa das coisas. Um longo trabalho. A meditação, o estudo. Sofrimentos e alegrias. A vida os prepararam. Uma meditação constante dos procedimentos dos mestres, e depois, o meio em que nos movemos habitualmente, esse sol. Escute um pouco. O acaso dos raios, a marcha, a infiltração, a encarnação do sol através do mundo. Quem jamais pintará isso? Quem o contará? Isso seria a história física, a psicologia da terra...<sup>5</sup>

Na cena seguinte, os Straub introduzem dois trechos de *A morte de Empédocles*. As primeiras linhas do discurso de Empédocles nesse filme são bastante significativas, na medida em que expõem de saída um limite claro entre aquilo que ensinam os homens e aquilo que só a natureza pode ensinar. Nestas linhas adivinhamos também a ideia, cara a um diálogo como *Os deuses*, de que o homem encontra-se rodeado pelas formas divinas da natureza, formas estas que esperam apenas para serem percebidas e vividas enquanto tais:

Ó luz celeste! – Os humanos nunca  
Tal me ensinaram! – Há muito quando  
meu coração ansioso buscava  
A Plenamente viva, volvi-me para ti  
Às cegas me entreguei, por muito tempo,  
Em gozo devoto, qual planta confiante;  
Difícilmente reconhecem os mortais as almas puras,  
Mas quando  
floresceu meu espírito, como tu mesma floresces,  
Clamei, reconhecendo-te: *vives*  
E perpassas, serena, entre os mortais  
Irradiando, celeste e juvenil,  
O brilho gracioso entre os viventes  
Para que todos vistam a cor do teu espírito.<sup>6</sup>

6. Utilizamos aqui a tradução da edição brasileira: HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. Trad. Marise Moassab Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008.

De certa forma, como já havia notado Dominique Païni, a

própria poesia de Hölderlin responde aqui à pergunta de Cézanne na sequência anterior: “O acaso dos raios, a marcha, a infiltração, a encarnação do sol através do mundo. Quem jamais pintará isso? Quem o contará? Isso seria a história física, a psicologia da terra”. Colocando lado a lado Hölderlin, Empédocles e Cézanne, os cineastas parecem indicar justamente os artistas que poderiam fazê-lo. Todos eles, aliás, levaram até as últimas consequências as exigências do seu ofício, exilando-se, de uma forma ou de outra, do mundo em que viveram. Caberia, sem dúvida, acrescentar aqui o nome de Pavese, não apenas por ter sido ele mesmo um “exilado” do seu tempo, mas pela maneira como sua obra cristalizou uma reflexão importante sobre a natureza. Não seriam os personagens mitológicos, afinal, formas de pensar as forças e os fenômenos naturais? Não seriam as narrativas mitológicas, por isso mesmo, uma espécie de história física, de estudo psicológico da terra?

Se os Straub manifestam de fato, em *A morte de Empédocles* ou *Aqueles encontros com eles*, uma fascinação por uma sensibilidade “primitiva”, no entanto, é apenas na medida em que o próprio Cézanne poderia ser considerado um “primitivo”,<sup>7</sup> na sua busca obstinada pela simplicidade, bem como na sua devoção artística ao real. É essa devoção que leva o pintor francês a sugerir a imagem do cérebro do artista como uma “placa sensível”, preparado previamente por meio de conhecimentos e de experiências, mas disponível, a certa altura, para acolher as vibrações da natureza. Sem ignorar a exigência do trabalho intelectual, mas ao mesmo tempo, sem sobrevalorizá-lo, Cézanne vai buscar no contato do seu “eu” com a natureza – na “sensação” – o equilíbrio almejado na sua pintura (PEDROSA, 2000: 128-9).

A defesa de uma outra sensibilidade em relação à natureza, tanto em *A Morte de Empédocles* quanto em *Aqueles encontros com eles*, não se confunde, portanto, com a defesa de uma “sensibilidade mítica”, ou da experiência religiosa do mito que caracterizou o modo de ser e de saber das sociedades antigas. O que os Straub procuram destacar dessa sensibilidade “primitiva” é exatamente o mesmo que Cézanne procura alcançar em seu recolhimento provinciano junto à natureza, ou seja, uma espécie de depuração do olhar e dos sentidos, fundada na atenção às formas e à duração das coisas: “Sim, eu quero saber – diz o pintor francês. Saber para melhor sentir, sentir para melhor saber. Sendo o primeiro em meu ofício, eu quero ser simples. Aqueles

7. “Eu não sou, talvez, outra coisa que o primitivo de uma arte nova”. GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Paris: Encre Marine, 2002, p.372

que sabem são simples”. E num outro momento, ele observa a respeito do trabalho do pintor que: “Se sua sensação é justa, ele pensará de maneira justa. A natureza se desvela sempre, quando a respeitamos, para dizer o que ela significa”. O olho do artista, diria ainda Cézanne – sintetizando não só a sua concepção artística, mas também a de Pavese e Hölderlin – se educa no contato com a natureza.

Contra a aproximação entre Cézanne e Pavese seria possível objetar, com razão, que a pintura deste último vai na contramão do simbolismo e da fascinação pela mitologia que inspiraram a literatura do primeiro, sobretudo em *Diálogos com Leucó*. “Impressionista e clássico ao mesmo tempo” (PEDROSA, 2000: 126), Cézanne opta sempre pelos motivos mais simples, traduzindo-os nas formas mais elementares: paisagens, naturezas mortas, retratos. Como sugere o historiador e crítico de arte francês Elie Faure a respeito de Cézanne, reiterando a devoção do pintor à realidade objetiva de seus temas: “Jamais um artista foi tão incapaz quanto ele de inventar e de combinar figuras, de encontrar no mito, nos eventos quotidianos, ou na fantasia pessoal um pretexto para ampliar e para transformar as imagens” (FAURE, 1948 : 268). Num trecho das conversas com Joachim Gasquet, não incluído no filme dos Straub, o próprio pintor diz: “Os clichês são a lepra da arte. Por exemplo, a mitologia, em pintura, podemos seguir o seu traço, é a história de um trabalho invasivo”. Mais adiante, ele estende a crítica à literatura: “... você espalha, você grita: Venus, Zeus, Apolo, quando você não pode mais dizer, com emoção profunda: espuma do mar, nuvem do céu, força do sol. Você acredita nesses entulhos [*patraques*] olímpicos?” (GASQUET, 2002: 250-1)

A rejeição dos clichês da mitologia por parte do pintor francês é digna de nota. Mas não seria legítimo pensar que essa rejeição é um desvio necessário para melhor encontrar, nas formas prosaicas das coisas, uma profundidade sensível à moda antiga, corroída, justamente, pelo recurso abusivo da pintura e da literatura ocidentais à tradição clássica? E não é também algo próximo de uma depuração, de uma simplificação radical, que os Straub procuram em *Aqueles encontros com eles*, ao encenar os diálogos de Pavese ao ar livre, com homens comuns, identificados não a partir de seus personagens mitológicos, mas de seus nomes próprios? Não estão eles aqui também, antes de mais nada, à

procura de um gesto simples, de uma postura, de uma forma de falar – ou da luz solar, dos ruídos do entorno, do sopro do vento? E não prolongam esses corpos as formas da natureza, numa disposição que opta pelo despojamento cenográfico no lugar dos motivos e das vestimentas antigas, que favorece muito mais a harmonia e o contraste das massas de cores do que as linhas rígidas do desenho?

É com um olho nas reflexões e nas obras do pintor francês que os Straub parecem colocar em cena os diálogos míticos de Pavese em *Aqueles encontros com eles*. Amparados por sua afinidade com os princípios pictóricos de Cézanne, os Straub “objetivam” e “simplificam” nesse último filme os mitos de Pavese sem destituí-los de uma “vaga religiosidade cósmica”<sup>8</sup> ligada, sobretudo, à matéria, aos corpos e à natureza. Se os adereços de *Da nuvem a resistência* trazem à memória a pintura de Nicolas Poussin,<sup>9</sup> não seria enganoso sugerir que o próprio Cézanne – que o admirava profundamente – seja a fonte responsável por irradiar a serenidade e a simplicidade luminosas que pairam sobre a encenação de *Aqueles encontros com eles*.<sup>10</sup> Se mais não fosse, bastaria pensar na palpitação e na “ambivalência rítmica” (PEDROSA, 2000: 122) vibrante das paisagens desse último filme. Vale lembrar ainda que ao final de *Uma visita ao Louvre* (2004), segundo filme dedicado pelos Straub a Cézanne (e imediatamente anterior a *Aqueles encontros com eles*), uma longa panorâmica percorria a floresta de Buti, na Itália, justamente onde os cinco últimos diálogos de Pavese seriam filmados.

Há certamente uma grande distância entre a arte de Cézanne e aquela de Pavese. Há também uma distância considerável na maneira como os cineastas convocam esses dois artistas para falar (e para falar através deles) no interior de sua própria obra. Entre os Straub e Cézanne há um “desígnio comum” (PAÏNI, 1997: 206), uma afinidade artística verdadeira, reivindicada com muita clareza pelos primeiros. Espelhando-se em Cézanne, como diria ainda Païni, os Straub “desejam ser os primeiros e os mais simples em sua arte”. Com o pintor francês, os cineastas compartilham também a abnegação e a obstinação solitária, o “desprezo” pela imaginação, a intransigência absoluta com tudo aquilo que não converge para o interior de sua própria concepção artística. Mais ainda: do ponto de vista da composição plástica, ambos experimentam uma mesma dualidade, oscilando “entre o senso arquitetônico abstrato e a

8. Cézanne em GASQUET, Joachim. *Cézanne*, p. 271.

9. Ver o artigo de Jean-Pierre Oudart “Le fascisme, les paysans, Nicolas Poussin”. *Cahiers du Cinéma*, nº 302, julho/agosto de 1979, p. 43.

10. Citemos a esse respeito a notável passagem em que Joachim Gasquet interroga Cézanne sobre o seu conceito de “clássico”: “Gasquet: Mas no fundo, o que você entende por clássico? Cézanne: Não sei...Tudo e nada. Gasquet: Eu o ouvi dizer que você era clássico, que você queria ser. Cézanne: Imagine Poussin refeito inteiramente sobre a natureza, aí está o que eu entendo por clássico”. GASQUET, Joachim. *Cézanne*, p. 344.

fascinação invencível pelos encantos da matéria sensível, fugitiva e misteriosa” (PEDROSA, 2000: 126).

Uma identificação com tantos pontos de contato jamais seria possível, apesar de tudo, com o pensamento ou com o estilo de Pavese. Isso não impede que os Straub recorram subterraneamente a Cézanne para pensar a encenação depurada, simples e exigente dos diálogos do autor italiano em seus últimos filmes. Não impede, igualmente, que no interior da obra dos Straub esses dois artistas, juntos com Hölderlin, sejam mobilizados em prol de pelo menos duas ideias em comum: a primeira delas, é a defesa do “viver trágico”, da dedicação íntima, solitária e feroz na construção e na aplicação de seus próprios ideais; a segunda, é a defesa da inteligência e da sensibilidade; quer dizer, da capacidade do homem de se posicionar em relação ao mundo e de enxergar, por baixo da superfície ornamental e utilitária da natureza – e das demagogias políticas que procuram cooptá-la em benefício de seus interesses – uma potência de vida secular, selvagem e turbulenta.

## REFERÊNCIAS

- BIASIN, Gian-Paolo. *The Smile of the Gods*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1968.
- BIETTE, Jean-Claude. *Poétiques des auteurs*. Paris: Éditions de l’Etoile, 1998.
- BLANK, Manfred. Un recueil de matériaux. *Cahiers du Cinéma*, nº 305, p.8-13, nov. 1979.
- CASTELLI, Eugenio. *El mundo mítico de Cesare Pavese*. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1972.
- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DIAS, Maurício Santana. O céu de Tirésias. In: PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p.7-17.
- FAURE, Elie. *Histoire de L’art: L’art moderne*. Paris: Éditions d’histoire et d’art, Librairie Plon, 1948.
- FORTINI, Franco. *Les Chiens du Sinai*. In: STRAUB, Jean-Marie;

- HUILLET, Danièle; FORTINI, Franco. *Les Chiens du Sinai e Fortini/Cani*. Dossier Cahiers du Cinéma. Paris: Editions Albatros/Editions de l'Etoile, 1979.
- FRAZER, James George. *O Ramo de Ouro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- GALLAGHER, Tag. *Lacrimae Rerum Materialized. Senses of Cinema*, nº 37, outubro de 2005. Disponível em <<http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/straubs/>>. Acesso em: 02 dez de 2012.
- Gasquet, Joachim. *Cézanne*. Rééd. Paris: Encre Marine, 2002, 377p.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- LAFOSSÉ, Philippe (org.). *L'Étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*. Toulouse/Ivry-sur-Seine: Ombres/À Propos, 2007.
- OUDART, Jean-Pierre. Le fascisme, les paysans, Nicolas Poussin. *Cahiers du Cinéma*, nº 302, julho/agosto de 1979, p. 43.
- PAES, José Paulo. O regresso dos deuses: uma introdução à poesia de Hölderlin. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 11-54.
- PAÏNI, Dominique. *Le cinéma, un art moderne*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997.
- PAVESE, Cesare. *Dialoghi con Leucò*. Turim: Giulio Einaudi editore, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Diálogos com Leucó*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A lua e as fogueiras*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La literatura norteamericana y otros ensayos* (edição em formato digital). Barcelona: Lumen, 2011.
- PEDROSA, Mario. *Modernidade Cá e Lá*. Textos escolhidos (vol. IV). São Paulo: Edusp, 2000.
- SEGUIN, Louis. "Aux distraitements désespérés que nous sommes...". Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Paris: *Cahiers du Cinéma*, Petite bibliothèque des Cahiers du

Cinéma, 2007.

STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (*De la nuée a la resistance*). Entrevista concedida a Serge Daney e Jean Narboni. *Cahiers du Cinéma*, nº 305, p. 14-19, nov. de 1979.

\_\_\_\_\_. Moses and Aron as an Object of Marxist Reflection: Jean-Marie Straub and Danièle Huillet interviewed. Entrevista concedida a Joel Rogers. *Jump Cut*, nº 12/13, p. 61-64, 1976.

\_\_\_\_\_. Entretien avec Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Entrevista concedida a Jacques Aumont e Anne-Marie Faux. In: DENIEL, Jacques (dir.). *Jean-Marie Straub – Danièle Huillet*, Dunkerque: Éd. A Bruit Secret, Studio 43 MJC de Dunkerque, DOPA Films, École Régionale des Beaux-Arts de Dunkerque, 1987. p. 25-54.

\_\_\_\_\_. “Imagiques”. Conversation avec Danièle Huillet et Jean Marie Straub. Entrevista concedida a Benoît Goetz. *Le portique*, nº 1, 2005. Disponível em <<http://leportique.revues.org/index355.html>>. Acesso em: 08 fev de 2013.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *Entre Mito e Política*. São Paulo: Edusp, 2001.

VICO, Giambattista. *Ciência Nova*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.





# **Um fotograma de diferença: a montagem arcaica de Straub- Huillet**

ANITA LEANDRO

Professora de cinema da UFRJ e membro do programa de pós-graduação em Comunicação, com pesquisa sobre a montagem

**Resumo:** Esse artigo retoma as lições de cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet no documentário *Onde jaz o teu sorriso?* (Pedro Costa, 2001), para reacender, ao lado da moviola dos Straub, um importante debate iniciado durante essa remontagem de uma terceira versão do filme *Sicília!* (Straub & Huillet, 1998). Em torno das inúmeras questões de método levantadas pelo casal de cineastas franceses em sua mesa de corte, procuraremos entender melhor suas estratégias de montagem, ainda pouco estudadas.

**Palavras-chave:** Straub-Huillet. Montagem. Som direto.

**Abstract:** This article resumes the film lessons from Jean-Marie Straub and Danièle Huillet on the documentary *Where does your hidden smile lie?* (Pedro Costa, 2001), to reignite, next to the Straub's moviola, an important debate started during the re-edit of a third version of the movie *Sicily!* (Straub & Huillet, 1998). Surrounding the countless method issues raised by the couple of French filmmakers in their editing table, we will attempt to seek a better understanding of their editing strategies, something that, up until now, has not been very thoroughly explored.

**Keywords:** Straub-Huillet. Editing. Direct sound.

**Résumé:** Cet article reprend les leçons de cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet dans le documentaire *Où gît votre sourire enfoui?* (Pedro Costa, 2001), afin d'activer, dans la salle de travail des Straub, un débat important commencé lors de ce remontage d'une troisième version de *Sicilia!* (Straub & Huillet, 1998). Autour des nombreuses questions de méthode alors soulevées par le couple de cinéastes français, nous essayerons de mieux comprendre leurs stratégies du montage, peu étudiées jusqu'à présent.

**Mots-clés:** Straub-Huillet. Montage. Son direct.

*Imagens e sons, como pessoas que se conhecem na estrada e  
não podem mais se separar.*

Robert Bresson

Uma discussão entre Jean-Marie Straub e Danièle Huillet por causa de um fotograma compõe o prólogo de 4 minutos que abre o documentário *Onde jaz o teu sorriso?*, de Pedro Costa. Nesse filme, Straub e Huillet remontam, pela terceira vez, diante de residentes do Studio des Arts Contemporains Le Fresnoy, no Norte da França, seu filme *Sicília!*. Transposição do romance *Conversa na Sicília*, de Elio Vittorini, o filme foi rodado na Itália, com um elenco de atores não profissionais, formado por operários e camponeses, em sua maioria, com os quais os Straub já haviam montado uma versão teatral do mesmo texto, que fala da pobreza dos sicilianos no período entre as duas grandes guerras.

A cena que gera a discordância entre os Straub é a da abertura de *Sicília!*. Em pé, num cais, o olhar fixo no horizonte, um vendedor de laranjas, revoltado com a queda nas vendas, conversa com um homem sentado a sua frente, um siciliano que retorna ao país, depois de um tempo na América: – *Non se vendono!*, exclama, indignado, o camponês, que percorrera vários lugares, a pé, carregando as malditas laranjas, sem conseguir vendê-las. Na moviola, Huillet suspira, indecisa quanto ao melhor ponto de corte, pois o ator pisca imediatamente antes de pronunciar sua frase. A montadora quer um corte cerrado, no início da primeira sílaba, quando as pálpebras do ator já começam a se abrir e seus lábios se arredondam para pronunciar o *Non*. Com isso, evita-se a piscadela, indo direto à exclamação enérgica do ator que, altivo, projeta nesse breve ato de fala toda a revolta dos humilhados: – *Non se vendono! Nessuno ne vuole!* Straub, presente ao longo de toda a montagem, se inquieta quanto ao risco de supressão do *n* do *Non*, ao que Huillet responde, firme: “Não há problema com o *n*. Ele está aí, o *n*”. Apesar do abrir e fechar de olhos do ator, Straub prefere que o corte seja feito um pouco antes do início da frase, de forma a mostrar “as harmônicas preparatórias” do *n* de *Non*, como ele diz. Embora discordem quanto ao ponto de corte, ambos sabem que a melhor escolha de montagem é aquela que, solidária com o texto, produzirá o eco das palavras colocadas na boca desse homem pobre por Vittorini.

Enquanto Huillet faz a película deslizar, para frente e para trás, no curto trecho da discordância, ouve-se o seguinte diálogo entre os dois:

– *Você é isso... e eu sou isso...*, explica Huillet, pausadamente, rebobinando a película para mostrar as duas opções de montagem.

– *Isso o quê?*, pergunta Straub, como quem não entendeu.

– *Um fotograma de diferença.*

– *Entre nós dois?*

– *É.*

Assim termina a discussão entre eles, a primeira de uma série ao longo do filme de Costa. A lição para os estudantes do Fresno pode, enfim, começar, pois o essencial já foi dito nesse prólogo: a montagem, segundo os Straub, é um trabalho político radical, sem nenhuma concessão, sequer entre eles. “Um fotograma de diferença” é a margem máxima de negociação possível na montagem, face a uma tripla resistência: do ator ao texto, do texto ao ator e do material filmado ao corte. Margem curta, mas que assegura a integridade do plano. O fotograma, aqui, não se resume à foto, a uma das 24 imagens fixas que compõem a imagem em movimento. Ele é, como diz Deleuze a propósito da montagem de Vertov, o “elemento genético da imagem”, ou seja, não somente o término do movimento, mas também “o princípio de sua aceleração, de sua desaceleração, de sua variação”; ele é a “vibração” do movimento, o “grão da matéria (...) inseparável da série que o faz vibrar” (1983: 120). É nesses mesmos termos que se instala a discussão entre os Straub sobre a precisão do corte, que não está relacionada ao encadeamento dos planos mas à busca do ponto de reverberação daquilo que, em cada um deles, vibra.

1. Na verdade, ao buscar o ponto de vista único a partir do qual todos os planos de uma mesma sequência podem ser filmados, variando apenas as objetivas, os Straub fazem uma aplicação radical do princípio clássico do triângulo. A perspectiva única dos Straub para a reconstituição do espaço (o “olho único” de Bresson) corresponde ao ponto de vista do vértice do triângulo clássico, ou seja, o do plano de situação ou de conjunto.

Aqui, Huillet cortou de acordo com a regra clássica, quando começava o movimento labial do ator. Mas isso não constitui uma norma para o casal. Embora os Straub decupem as cenas de diálogo com base no respeito da linha do olhar dos atores, não há, na montagem, nenhum compromisso com o *raccord* perfeito ou com a invisibilidade do corte, o que resulta numa forma inclassificável, nem clássica nem moderna, mas arcaica.<sup>1</sup> O sacrifício do fotograma na cena das laranjas não visava a continuidade ou a transparência, mas uma projeção maior da fala do personagem. Em outros momentos dessa mesma remontagem

de *Sicília!* vai prevalecer, ao contrário, o corte largo. Num sistema em que imagem e som direto formam um todo inseparável, a montagem se coloca a serviço do plano. Straub costuma dizer que o cinema filma um mundo em vias de desaparecimento. O mundo, então, já é passado ao chegar à mesa de montagem. E aí, o melhor corte em cada tomada escolhida vai ser aquele capaz de evidenciar, na matéria bruta, os vestígios da passagem do tempo, dando-lhes visibilidade. “Eu acho que o que procuramos, desde *Moisés e Aarão*, é a monumentalidade (a palavra é de Seguin). A monumentalidade do personagem em relação ao cenário, a monumentalidade do cenário em relação ao personagem” (STRAUB; HUILLET, 1984: 34). Não se trata, aqui, da criação de monumentos comemorativos do passado, mas da composição de “blocos de sensações presentes” (DELEUZE; GUATTARI, 1991: 158). E um corte que concebe o plano dessa maneira não poderia se ater ao *raccord*.

### **O som do texto**

Para os Straub, o texto é um som, tanto quanto um conteúdo, e a montagem se orienta, muitas vezes, pela fisicalidade da fala, por suas especificidades sonoras. A palavra é esculpida num processo que engaja a respiração e todo o aparelho fonador, “aparelho de enunciação mínima” (DANEY, 1996: 80), refratário à incrustação de discursos externos. A fala não começa nos lábios, na emissão das palavras, mas numa luz qualquer que brota nos olhos, na crispação de um músculo das faces ou mesmo numa contração, imperceptível, do estômago. Para servir ao texto, a montagem deve levar em conta todas essas condições físicas de emissão do som, da pronúncia do texto.

A História – tema central da obra straubiana – é constituída de monumentos sonoros, que têm sua origem em textos literários, principalmente. O texto não é, para eles, um percurso narrativo ou uma indicação de imagens ilustrativas, mas um complexo *palimpsesto* da memória, com grandes potencialidades sonoras, mais do que visuais. Os Straub procedem a uma abordagem historiadora do texto, tratado como documento, como fala, discurso de uma época precisa. A diferença de apenas um fotograma entre o corte de um e de outro deve-se ao amor incondicional que ambos têm pelo texto e pelo som direto. A

indissociabilidade da imagem e do som que a técnica do direto estabelece nas filmagens não admite negociações posteriores, na montagem. O que a *mise-en-scène* realiza em termos espaciais – a laboriosa apropriação de um texto e a materialização na paisagem, na voz e no corpo de uma pessoa, das sensações que ele provoca – a montagem irá inscrever numa duração definitiva, impedindo o plano de esvaír-se no plano seguinte. Cada plano abriga um som específico e apresenta o texto em sua materialidade sonora.

Se a escolha de locações e a preparação dos atores podem ser definidas por Straub como um longo trabalho de conquista do espaço e dos corpos, para que, durante as filmagens, o texto se enraíze, a montagem corresponde ao movimento de retorno à superfície desse mesmo texto, agora enriquecido pela experiência viva de uma encarnação. O texto volta dos lugares filmados carregado da história e animado pelo sopro de vida dos atores. Isso faz de cada plano uma totalidade que resiste à continuidade narrativa. Cabe, então, à montagem, antes de mais nada, definir as condições de audibilidade da matéria sonora resultante desse trabalho prévio rigoroso. O som é abordado em sua singularidade, sem enganar o espectador na mixagem. Trata-se de uma escolha política da montagem, que poucos conseguiram fazer, até hoje, com o mesmo grau de exigência. O corte é pautado pelo respeito ao som direto e visa produzir uma ressonância das entonações, dos timbres, do “grão da voz”, como Barthes o definiu – resultado da fricção de um texto (música, literatura) à língua, ao órgão da fala (1982: 241).

Como os modelos de Bresson, o ator straubiano não interpreta o texto, mas carrega-o consigo. Ele é um porta voz do texto, no sentido literal do termo, entendido como quem porta uma encomenda ao espectador. Esse cuidado da *mise-en-scène* com o som se estende à montagem, de forma a proteger o texto original do risco de um esvaziamento ou, ao contrário, de um acréscimo de novos discursos. A precisão do corte tem por objetivo assegurar uma modulação do audível, para que o espectador ouça o texto. E embora Huillet, que montou todos os filmes do casal, controle tudo na montagem, da junção dos planos sonoros, feita em corte seco, ao trabalho de tradução e legendagem, atento ao ritmo, à métrica, à respiração, Straub diz, no filme de Costa, que ele tem sempre medo, na hora do corte. Em 1993 ele já se pronunciara a respeito desse temor:

“Um texto é como uma clareira na floresta; há vários caminhos para sair dela. Se impomos uma saída, não é mais um texto, é um manual de instruções” (STRAUB; HUILLET, 2008: 42).

A lição de história de Straub-Huillet não passa por uma interpretação dos textos do passado, mas por sua inscrição no presente, por seu retorno ao convívio humano, como objeto literário autônomo, de alcance político, pedagógico e afetivo. É este o sentido da dedicatória em alguns de seus filmes, gesto silencioso da montagem que, por meio de intertítulos, atualiza o texto adaptado e produz sua reverberação no presente das filmagens.<sup>2</sup> O texto deve ser decifrado, compreendido à luz do presente. Ele nos interpela e precisa ser abordado como um retorno do passado, um vestígio vivo da história. Mas trata-se, aqui, de uma pedagogia diferente daquela do historiador que trabalha com imagens e que “transforma em informação e saber histórico elementos implícitos e aleatórios” dos documentos que manipula (DANEY, 1996: 83). A montagem é concebida em continuidade com essa política geral de acesso ao texto e aos diferentes estratos de enunciados nele sedimentados. Ela procede a uma escavação da matéria que mostra sua irredutibilidade a um discurso externo ou a uma interpretação.

A montagem sonora dos Straub provém de uma relação particular com a terra, que começa na superfície do espaço geográfico e termina em camadas profundas do tempo histórico. Em seus filmes, a escolha das locações e dos textos ligados a elas, foi, muitas vezes, condicionada pelo exílio do casal, que, por razões políticas e econômicas, viveu em diferentes países da Europa.<sup>3</sup> A pesquisa de locações, atividade nômade, ligada às condições precárias de vida dos cineastas,<sup>4</sup> demanda o conhecimento e o atletismo do agrimensor ou do topógrafo, que percorrem montanhas e paisagens para descrever a terra. Suas filmagens, por sua vez, fundam uma geopolítica, baseada na escolha de pontos de vista estratégicos e na indicação de sítios históricos. A concepção do plano, centro da *mise-en-scène* straubiana, deriva dessa designação do lugar da História, onde fragmentos do texto adaptado são demoradamente escavados a partir de um ponto de vista único, por um quadro estável e habitado pelo som. Mas é a montagem que vai realizar plenamente essa arqueologia do tempo do texto. Atividade sedentária, que acontece em *huis clos* e no escuro, a montagem é uma geologia, que exige cortes

2. “Àqueles que, mesmo de língua francesa, nunca tiveram o privilégio de conhecer a obra de Corneille” (*Othon*, 1969); ou “à Holger Meins”, membro da Fração Exército Vermelho da Alemanha, morto na prisão em 1974, aos 33 anos de idade, depois de 58 dias de uma terceira greve de fome, não assistida (*Moisés e Aarão*, 1974); ou ainda ao cineasta holandês Frans van de Staak, que “por ser filho de um sapateiro” (STRAUB, 2001), morreu em 2001 sem ninguém saber (*Toda revolução é um lance de dados*, 1977); “à Yvonne”, ela também desconhecida, mas “sem a qual não haveria Straub-Films” (*Da nuvem à resistência*, 1978); e até mesmo “ao mico e em lembrança de Barnabé, o gato” (*Sicília*).

3. Em 1958, Jean-Marie Straub recusou-se a participar da guerra colonial na Argélia, refugiando-se na Holanda e, em seguida, na Alemanha. Findo o período de perseguição de Jean-Marie Straub pelo governo francês, que durou quase vinte anos, o casal fixou residência entre a Itália e a França.

4. Os dois envelheceram sem aposentadoria nem seguro de saúde e, no final de sua vida, Danièle Huillet não teve a assistência médica necessária.

em profundidade, de modo a restaurar alguma coisa de uma unidade irremediavelmente perdida. A montagem cola pedaços. Mas, desde Vertov, sabe-se, no cinema, que o todo reconstituído será sempre lacunar, pois atravessado pelos intervalos de tempo sedimentados entre as partes reunidas. É graças a esses intervalos entre os planos, materializados na montagem, que o texto, obra do passado, retorna, enfim, ao presente.

Esses intervalos se inscrevem nos interstícios da fala, nas pausas de respiração dos atores, na forma como os Straub interferem no texto para cortá-lo ou para eliminar pontuações equivocadas, restaurando, assim, a métrica e a rima originais. “O trabalho preparatório da escrita funciona como montagem”, como disse Rivette sobre *Não reconciliados* (1965), adaptação de *Billard um halb Zehn*, romance de Heinrich Böll (RIVETTE, 1969: 31). Muitas vezes, o trabalho deles com o texto se atém mais ao som, à letra (a vogal e a consoante, as “harmônicas preparatórias do n”), do que ao sentido das palavras. Há, nessa abordagem da matéria sonora por parte da montagem, uma suspensão de sentido que desperta o imaginário do espectador, conectando-o com forças inaudíveis do texto, presentes na voz que o porta e nos silêncios da fala que o enuncia. Aqui, a montagem não é rainha, como entre os soviéticos, mas nela, o som reina, absoluto. A montagem é o último entalhe no bloco indivisível e autônomo que é o plano sonoro dos Straub. E os intervalos que ela produz marcam bem mais do que uma simples separação entre duas imagens sonoras consecutivas. Eles servem também, como disse Deleuze a propósito do intervalo vertoviano, para estabelecer uma “correlação entre duas imagens distantes uma da outra”, distância esta “incomensurável do ponto de vista de nossa percepção humana” (1983: 118).

Na grande maioria dos filmes, a junção de duas imagens de um mesmo trem em movimento é feita com a mixagem de um plano sonoro único, de maneira a restabelecer a continuidade espaço-temporal entre os dois instantes separados. Essa abordagem do som, que dá primazia à banda visual, é uma astúcia recorrente em quase toda mesa de montagem e foi naturalizada de forma a não se perceber os saltos inevitáveis nas passagens de planos. O sistema straubiano recusa essa abordagem naturalista do som. Em *Sicília!*, sem nenhuma transição, saímos do som de um trem em movimento (um *travelling* da paisagem, vista do interior de um vagão) para um segundo plano sonoro do mesmo trem, no

momento seguinte (um plano interno do vagão). A ruptura na banda sonora é clara e acompanha o corte na banda visual: passa-se de um som agudo do trem, no primeiro plano, a um outro som, abafado e grave, no segundo plano. A montagem sonora da cena é longamente discutida no filme de Costa. Para Straub, o *looping* sonoro, a música servindo de ligação entre os planos, é um procedimento de montador preguiçoso e demagógico, que cede às facilidades. Huillet se admira pelo fato do próprio diretor de som de *Sicília!*, Jean-Pierre Duret, ter sugerido, para essa cena do trem, uma pista sonora contínua. “Sem música, sem sopa sonora por baixo, somos obrigados a ser mais precisos”, diz Straub. Ao longo de toda essa remontagem do filme, as discussões entre Straub e Huillet vão girar em torno do som e de uma certa maneira de colocá-lo em relação com a imagem.

*Looping*, dublagem, mixagem são técnicas alheias à montagem sonora dos Straub. Em *Othon* (1969), o maior desafio de gravação em som direto enfrentado por eles, atores de diferentes nacionalidades e sotaques recitam, ao ar livre, em Roma, o texto original da peça homônima de Corneille, tragédia romana contada em versos alexandrinos. Grande parte das filmagens acontece no Monte Palatino, próximo a um intenso tráfego de carros. O barulho da cidade, onipresente, parece entrar por baixo das vozes, que se misturam, ainda, com o canto das cigarras e o sopro do vento. Apesar da sinfonia de ruídos do ambiente, o texto de Corneille aparece em primeiro plano. Num ritmo extremamente veloz de recitação, as vozes projetam no espaço os versos dodecassílabos, embalando-nos na melodia corneliana, da qual não se deixa escapar nenhuma letra. Ao espectador é dada a oportunidade de um contato direto com o texto, graças à forma como ele é pronunciado. Como diz Jean-Marie Straub, os atores obedecem a “pausas tipográficas”. A letra tem um valor de nota musical, o que nos conecta com a métrica, com a rima e com o ritmo da recitação.<sup>5</sup> Posicionada nas fileiras do texto, a *mise-en-scène* sonora dos Straub nos instala no epicentro da luta da fala contra os obstáculos do mundo, produzindo, talvez, com esse filme, o primeiro *rap* da história da humanidade. Os narradores se alternam, ligeiros, sem nenhum tropeço. Suas vozes e os ruídos do ambiente formam um bloco sonoro denso, levando-nos a crer numa pós-sincronização de diferentes pistas de som. No entanto, “tudo o que se ouve é o que o diretor de som registrou e mixou

5. A fala de Jean-Marie Straub sobre as pausas em *Othon* foi proferida durante um debate com o público em 26 de fevereiro de 2008, na ocasião de uma retrospectiva de sua obra em Paris, no cinema Reflet Medicis, entre outubro de 2008 e março de 2009. Outros aspectos desse debate são lembrados num artigo de Mateus Araújo Silva (2012: 248-249).

6. Manfred Blank foi assistente dos Straub num outro filme, *Da nuvem à resistência* (1978).

durante as filmagens; não há cortes amenizados e, na mixagem, nada foi mudado” (BLANK, 1979: 12).<sup>6</sup> O desenho sonoro de um filme se conclui no tempo, ou seja, na montagem. Mas no cinema dos Straub, esse desenho já é traçado de uma vez por todas no espaço da filmagem, em respeito absoluto pelo som direto.

7. Em 2005, em Paris, durante a mostra *L’homme et la bête*, uma homenagem da associação *Documentaire sur grand écran* à obra de Pierre Perrault, era comum ver os Straub tomarem a palavra após as projeções e chamarem a atenção dos espectadores para a riqueza da matéria sonora dos filmes do documentarista quebequense.

E quando o que se registra é a própria música, ou seja, o que não pode ser cortado, como em *Moisés e Aarão* (1974), os Straub optam por longos planos-sequência, numa decupagem que introduz intervalos na continuidade narrativa do texto original (a ópera de Schoenberg). Essa devoção cega ao som, que o faz passar, na montagem, na frente da imagem, os Straub compartilham, por exemplo, com Pierre Perrault, outro importante cineasta da fala e pioneiro do som direto, que eles sempre admiraram. Straub disse, uma vez, que era preciso estudar a fundo os filmes de Perrault para saber o que é o som direto.<sup>7</sup> Perrault, que montava exclusivamente a partir do som, após uma transcrição completa de todas as falas, com suas pausas e silêncios, queria registrar “as harmonias das vozes, o eco dos quartos, o canto do fogo na lareira, o barulho dos relógios, as cadeiras que rangem, o telefone que toca duas vezes” (PERRAULT, 1985: 29). Aqui não se pode deixar de pensar na complexa arquitetura sonora do cinema dos Straub, na qual cada som do mundo, mesmo o mais imperceptível, o mais insignificante, como o de um trem em movimento, passando por baixo da fala dos personagens, tem seu lugar assegurado na transposição do texto.

### A imagem do som

O cinema dá corpo ao texto. Transformado em matéria sonora, o texto literário torna-se não somente audível, mas também visível, embora, no caso dos Straub, a imagem que o acolhe seja abstrata e rarefeita. São paisagens e interiores vazios ou povoados por personagens hieráticos, de gestos econômicos, sem intenção ou desejo de se expressar, autômatos, mecânicos, profundamente bressonianos. Preservados “de qualquer obrigação com relação à arte dramática”, eles compartilham com os objetos, as casas, as ruas, as árvores e os campos, um “jeito visível de falar” (BRESSON, 1988: 26). Aumont tem razão quanto à radicalização da teoria do modelo de Robert Bresson por parte dos Straub (AUMONT, 1999: 77). Se o modelo bressoniano

é “todo rosto” (BRESSION, 1988: 42), impassível em meio às intempéries, o modelo straubiano é todo som, quase invisível no interior de um sistema de circulação da fala que consubstancia o corpo do homem e o corpo do mundo. O modelo, “depósito secreto e sagrado”, como Bresson definia os não-atores com os quais trabalhava (BRESSION, 1988: 98), torna-se, nas mãos dos Straub, uma caixa de ressonância de palavras cuidadosamente pronunciadas, sem deixar escapar nenhuma letra. “Se existe um herói nos filmes dos Straub, esse herói é o texto” (AUMONT, 1999: 77).

Nas adaptações dos Straub, a montagem da matéria visual, da mesma forma que a da matéria sonora, serve ao texto, instância que interfere na duração das imagens e na ordem de sucessão dos planos. Mais do que um recorte no espaço, a imagem dos Straub é um *entälhe*<sup>8</sup> no tempo, numa matéria que resiste – o texto e a pronúncia impositiva. A montagem coloca em evidência essa relação da imagem visual com o tempo da fala, com o texto encarnado.

Assim, em *Cézanne* (Straub & Huillet, 1989), documentário de 48 minutos de duração, em respeito a uma imagem de arquivo retomada – *Madame Bovary*, de Jean Renoir (1933) –, Huillet estende por 7 minutos a citação da obra. O longo trecho do filme de Renoir ressurgiu em sua montagem original, com todos os seus diálogos e sons ambientais, sem nenhum comentário explicativo. As imagens de Renoir vêm após uma narração, em *off*, de um diálogo entre Cézanne e o escritor Joaquim Gasquet, nas vozes de Huillet e Straub.<sup>9</sup> Cézanne fala de seu quadro *La Servante*, inspirado na velha camponesa do *Madame Bovary* de Flaubert que, durante as festas agrícolas, recebe uma medalha como recompensa pelos 54 anos de serviços prestados numa mesma fazenda. O relato é interrompido nesse momento e Huillet cola à imagem do quadro de Cézanne o trecho do filme de Renoir, que começa com uma cartela indicativa: “*Comices agricoles*”.

Havia duas opções para o corte final do trecho citado: a primeira, mais eficaz para o estabelecimento de uma relação entre as imagens de Renoir e o quadro de Cézanne, consistiria em interromper a citação logo após a entrega da medalha, quando a velha camponesa, pueril, ao contentar-se com tão pouco, informa que vai presentear o padre com o troféu recebido; a segunda opção, menos eficaz do ponto de vista do *raccord*, mas que foi a

8. O termo é de Daney (1979: 5).

9. Os diálogos retomados no filme *Cézanne* e, mais tarde, em *Visita ao Louvre* (2004), são transcrições feitas por Gasquet de anotações de suas conversas com o pintor, publicadas no livro *Cézanne* (GASQUET, 1926). Trechos desses mesmos diálogos apareceram posteriormente numa coletânea intitulada *Conversations avec Cézanne* (DORAN, 1978).

escolhida pela montadora, estende a citação ao plano seguinte, de um diálogo entre Ema Bovary e seu futuro amante. Embora esse plano nos distancie da figura da camponesa, segundo Huillet, se ela tivesse cortado na cena da velha senhora, isso enfatizaria sua puerilidade e soaria como desprezo pelo personagem. Para preservar a integridade das imagens citadas, a montagem sacrifica o *raccord* de conteúdo entre a camponesa de Renoir e o quadro de Cézanne. “Renoir resiste. É como um bloco de mármore. Não se pode cortar em qualquer lugar”, diz Huillet (STRAUB; HUILLET, 2008: 35).

A metáfora mineral evocada por Huillet reitera a ideia de monumentalidade de Straub, reaparecendo em diversas entrevistas do casal e em vários artigos sobre sua obra: as imagens dos Straub são “inscrições petrificadas”, que desafiam as tesouras (BONITZER, 1976: 7); há, nelas, uma “inalterabilidade mineral”, “um fluxo de palavras se chocando contra pedras” (NARBONI, 1977: 9-10). Trata-se de uma imagem que resiste ao corte. E essa resistência está relacionada ao enraizamento do texto na matéria visual. Os atores se mostram inteiramente concentrados na recitação, numa postura escultural. Há, realmente, um dever monumento desses corpos trabalhados pelo texto, que carregam o peso de cada sílaba pronunciada, impondo, assim, a segmentação como forma. O ponto de corte é determinado pelo acontecimento interno do plano, o que resulta numa renúncia à continuidade. E se, com tudo isso, o *raccord* ainda é, às vezes, possível entre dois planos, como acontece em *Sicília!*, isso se deve mais ao acaso do que à eficácia das normas de decupagem clássica.<sup>10</sup> Se, nas filmagens, os Straub partem da lei clássica dos 180°, definindo um ponto de vista estratégico para o estudo da cena em perspectiva única, na montagem eles não hesitam em romper com o classicismo, explorando as possibilidades dos intervalos e da duração.

10. Num determinado momento do filme de Costa, após montar, em *raccord* perfeito, dois planos dos passageiros do trem, Huillet diz à Straub: – *Passa perfeitamente!* Ao que ele responde, consternado: – *Merda! Não pensar que temos uma script girl.*

O problema do *raccord*, por exemplo, sequer se coloca. A banda visual dos filmes dos Straub é formada por planos fixos de longuíssima duração, seleção de tomadas praticamente idênticas, panorâmicas que vão e voltam sobre uma mesma paisagem, geralmente desabitada. Suas imagens desestabilizam o olhar condicionado a uma decupagem analítica do espaço. Sentimo-nos como o cão de que fala Serge Daney, cuja orelha se levanta, erétil, “quando o olho perde o senso de orientação” (1998: 126).

O ritmo visual é lento e tudo convida ao repouso dos olhos. Por outro lado, os ouvidos são requisitados o tempo todo. Mesmo quando ninguém fala, há sempre um som a mobilizar a atenção. Mas se isso acontece é porque a fala – do mundo, dos atores – tornou-se visível por meio de uma imagem extremamente sóbria. É também de Bresson que vem essa modulação entre o visível e o audível: “quando um som pode substituir uma imagem, suprima essa imagem ou neutralize-a. O ouvido vai mais em direção ao interior, o olho em direção ao exterior” (1988: 62). Atenta à necessidade dessa modulação, a montagem straubiana instala o espectador em condições ideais de escuta.

Nessa travessia de lugares desertos, nos quais o som se propaga, os Straub atingem a alma humana por caminhos diferentes dos da identificação psicológica. Ao neutralizar o impacto da banda visual, a montagem torna nossos ouvidos mais disponíveis para um retorno ao interior de nós mesmos. E a partir daí, é a imagem que “me identifica” (COMOLLI, 1999-2000: 19-32), e não o contrário. Serge Daney viu nessa identificação invertida um aspecto importante do humanismo dos Straub, que produz uma “impregnação da imagem humana em todas as coisas. É nesse sentido que os filmes *nos olham*: um homem nos olha no fundo de cada imagem” (DANEY, 1979: 7). Por isso, “achar bonito um plano de paisagem é, em última instância, blasfematório, porque um plano, uma paisagem, é, no final das contas, alguém” (DANEY, 1979: 7). No cinema dos Straub, cada espaço vazio, cada trilha deserta, cada corpo imóvel, cada rosto secreto é uma fonte sonora pura.

A fragmentação resultante desse procedimento leva a uma justaposição de figuras autônomas, que foi muitas vezes confundida, de maneira equivocada, com falta de psicologia. Straub explica, no filme de Costa, que a psicologia existe, mas deslocada, devido ao caráter recitativo do método. A psicologia não se apoia na interpretação dos atores ou na identificação dos espectadores, mas na experiência dessas duas instâncias com o texto. Os atores não encarnam personagens, mas vivenciam, na própria carne, os efeitos do texto. Segundo Straub, há, em seus filmes, uma abstração teatral na relação com o texto, que vai mais fundo do que a chamada verossimilhança. Os atores não representam um texto; eles testemunham sobre a experiência literária ou musical que lhes é dado viver. A matéria visual documenta o trabalho de

homens e mulheres sobre um texto, sobre uma partitura. O que se filma é a vida e não uma interpretação ou uma figuração do vivido. Com isso, uma psicologia bem mais sutil passa a circular entre as imagens, manifestando-se na forma como os planos se encadeiam. Segundo Jean-Claude Biette, o ator straubiano é colocado “entre um texto e um trabalho de memória anti-naturalista, entre sua energia, que ele gostaria de empregar livremente, e a obrigação de submeter-se às ordens misteriosas e implacáveis de cada plano” (1982: 7). Suprimindo da tradição clássica hollywoodiana sua lógica narrativa e romanesca, os Straub desenvolvem, numa cultura francesa, “aquilo que é mais profundamente ligado ao presente: a verdade viva do ator” (BIETTE, 1982: 7).

Os Straub praticam uma psicologia do intervalo, que encontra, às vezes, no falso *raccord*, a forma mais adequada de sua expressão. Algo imperceptível passa entre os planos e religa o espectador ao filme, mais do que os próprios planos entre si. O *raccord* é dinamitado em silêncio, sem alarde, no interior do próprio sistema de campo-contracampo, que é a forma de alternância de planos predominante na montagem invisível. Num diálogo entre dois personagens é comum, na obra dos Straub, que o rosto do ator que acabou de falar permaneça ainda na tela por algum tempo, em silêncio, protelando a réplica de seu interlocutor. O que vai determinar o ponto de corte, em situações como esta, não é uma exigência estética de agilidade ou de continuidade na mudança de planos, mas o relaxamento da tensão do ator. O plano dura até onde dura essa tensão. No mundo igualmente fragmentado de Bresson, que tanto inspirou os Straub e onde Philippe Arnaud percebeu uma “radicalização da visão parcial”, o sistema clássico é afetado de outra maneira. Bresson não estica o plano até o fim da tensão, como fazem os Straub, mas, ao contrário, impõe-lhe cortes bruscos e inesperados. Como numa “incisão de um estilete”, que provoca a “queda cortante do plano” e faz com que seu conteúdo interior “se desloque para as bordas”, Bresson procede a uma decupagem “centrípeta” (ARNAUD, 2003: 22-24). No caso dos Straub, a decupagem não é centrípeta nem, tampouco, centrífuga, como na montagem narrativa. O texto transborda os limites do quadro interpelando um interlocutor que entra com atraso no plano seguinte ou, então, evocando um extra-campo inatingível, que nunca será mostrado. Essa autonomia dos planos reduz a importância do *raccord*, tornando-o até mesmo obsoleto.

Um outro diálogo entre Straub e Huillet em *Onde jaz o teu sorriso?* mostra o quanto, para eles, o *raccord* é um falso problema. Em *Sicília!*, um impostor entra no vagão, senta-se em frente ao viajante recém-chegado da América e se apresenta como “funcionário do Cadastro”. O viajante percebe a mentira e responde, dubitativo: “Ah, é verdade?”. Enquanto Huillet busca o corte exato, que colocará em evidência o sorriso zombeteiro, mas invisível, que nasce nos olhos do viajante, Straub explica as diferentes possibilidades de montagem da cena, filmada de forma clássica, em *raccord* de campo-contracampo: “se prolongamos o indivíduo que diz *Sou um funcionário do Cadastro*, somos nós que contemplamos um homem que acabou de mentir. Enquanto que, se cortamos no *o* de *cadastro*, no fotograma exato, a mentira passa para o outro lado, ela é devolvida. E aí é o outro que contempla o mentiroso. São coisas bem diferentes”. Que o plano dilatado seja o do mentiroso ou o do viajante que o escuta, o que interessa à montagem é instalar o espectador num intervalo de tempo a ser preservado entre os dois planos – o de um homem que mente e o de um homem que escuta um mentiroso. O importante é que, nessa fração de segundo de dilatação do tempo produzida pela montagem, ao renunciar ao *raccord* perfeito, o som ganhe uma visibilidade e o espectador possa pensar no que acabou de ouvir.

Na versão de *Sicília!* montada no Fresnoy, Huillet opta pelo corte moderno, dilatando o contraplano do ouvinte, que permanece em silêncio durante alguns segundos, antes de responder. A tomada permitia isso, pois havia uma tensão no rosto do ator, antes da fala. Já na versão do filme publicada em DVD pelas Éditions Montparnasse, em que foram utilizadas outras tomadas dos mesmos planos, prevalece o corte clássico, exato, sem o tempo morto do intervalo entre as duas imagens coladas, o que põe o espectador diante de uma ação contínua. Lição de montagem dos Straub: há diferentes maneiras de juntar dois planos e a de Vertov não é melhor do que a de Griffith. Nenhuma delas é boa ou ruim em si mesma e quem decide o ponto de corte é a própria matéria filmada. Para Straub, “o mais difícil na montagem não é fazer um corte preciso, o que, aliás, é excitante, como trabalho; o mais difícil é a dilaceração da escolha entre duas tomadas que têm, cada uma, suas qualidades respectivas”<sup>11</sup> (BONTEMPS; BONITZER; DANNEY, 1975: 23). O

11. Ainda como Bresson, os Straub rodam várias tomadas de um mesmo plano, de maneira a obter um progresso na performance da fala. Eles costumam chegar à mesa de montagem com 25 horas de material mixado, o que lhes permite proceder a diferentes versões de um mesmo filme, como fizeram em *Sicília!*, *A morte de Empédocles* e *Pecado negro*, todos eles remontados em oficinas de montagem para estudantes de cinema. Sobre a razão de tantas tomadas, ver o artigo de Bergala (1984: 30).

melhor corte, o mais justo e necessário, é aquele que responde às exigências da tomada escolhida. Numa entrevista com Ungari, Straub diz o seguinte sobre a relação entre a imagem e o som na montagem:

Quando se roda em som direto, não se pode permitir o divertimento com as imagens: temos blocos, que têm uma certa duração e nos quais não podemos meter a tesoura, por prazer, para produzir efeitos. Não se pode montar som direto como se monta filmes dublados: cada imagem tem um som e somos obrigados a respeitar. Mesmo quando o quadro se esvazia, quando o personagem sai do campo, não se pode cortar porque continuamos a ouvir, fora de campo, o barulho dos passos que se distanciam. (STRAUB; HUILLET, 1975: 48-63)

Em *Onde jaz o teu sorriso?*, Straub chega a afirmar que o *raccord*, figura máxima da continuidade e base de toda a montagem clássica, é “a maior estupidez que há no cinema”. E o melhor exemplo de que o *raccord* absoluto entre dois planos não existe é, para ele, *Fortini-Cani* (1976), em que o escritor Franco Fortini lê trechos de seu livro *Os cães do Sinai*. A princípio, nada de mais propício ao *raccord* do que a cena filmada ali: um só personagem, sentado numa varanda e enquadrado em plano fixo. No entanto, a luz muda e, de um dia para o outro, o enquadramento já não é mais o mesmo. Assim, a montagem desse filme é composta de planos longos, intercalados por telas pretas, que funcionam como pontuações e fazem de cada imagem do escritor diante de seu texto um ato de fala diferente. Nos intervalos de tempo entre os planos o *raccord* desaparece.

Embora, durante as filmagens, os Straub partam do princípio clássico do triângulo para a organização do espaço, na montagem eles vão cortar de acordo com a tensão da fala.<sup>12</sup> É que, diferentemente do classicismo hollywoodiano, a *mise-en-scène* dos Straub não tem por objetivo a restituição, na montagem, de uma temporalidade fictícia. O tempo real da experiência viva do ator com o texto já foi captado dentro do plano e não precisa ser reconstituído *a posteriori*. É no embate com a matéria filmada, com a unidade de sentido de cada tomada, com a sensação produzida dentro dos planos, e não no restabelecimento de uma continuidade entre eles, que o corte sela o destino de uma duração já prevista na filmagem da cena.

12. Jean-Marie Straub faz do método triangular do cinema clássico, utilizado para filmar atores situados numa linha comum de interesse, uma questão política. Para maiores detalhes sobre a decupagem dos Straub, ver a conferência que eles proferiram na Femis em março de 1988, sobre as filmagens da *Morte de Empédocles* (STRAUB-HUILLET, 1990).

Durante a remontagem de *Sicília!*, Straub quer sempre que os planos durem um pouco mais do que o mínimo necessário, enquanto Huillet tende ao corte mais curto. Mas isso não se deve a uma diferença de estilo entre os dois. O fotograma a mais de Straub busca prolongar a tensão, o fotograma a menos de Huillet visa intensificá-la. De qualquer forma, como viu Deleuze, é o próprio mundo que se tornou um imenso falso *raccord* (1985). E isso é algo que o cinema político dos Straub jamais perdeu de vista, mesmo que o horizonte de referência de sua decupagem seja o cinema de Griffith, Chaplin ou Ford.

A continuidade dos planos não é uma atividade abstrata nem estritamente técnica, mas o resultado de uma luta com a matéria. “Temos uma matéria que resiste a nós e não podemos cortar em qualquer lugar entre dois planos”, diz Straub no filme de Costa, ao comparar o trabalho do montador com o do escultor. “Ele trabalha com a matéria. Tem que levar em conta os veios do mármore, as fissuras, as camadas geológicas etc.” Os Straub procedem a um corte *sui generis* na história do cinema, nem clássico nem moderno, mas profundo, que esculpe uma forma definitiva em cada tomada escolhida. A montagem dos Straub não encadeia sequências; ela justapõe “blocos de movimento e duração” (DELEUZE, 1990: 69). Jean-Charles Fitoussi, assistente de direção de *Sicília!*, refere-se ao trabalho na mesa de montagem dos Straub como uma maneira de revelar a própria composição da realidade, em sua diversidade e oposições, de forma compactada: “montagem do som e do texto, do quadro e dos corpos, do espaço e da duração – tudo isso captado ao mesmo tempo, o do registro do plano” (FITOUSSI, 1999).

Como há sempre uma pequena margem de liberdade reservada aos atores no início e no final do plano, a montagem, às vezes, trabalha com esses tempos mortos das fala, que podem durar até 15 segundos ou mais, durante os quais vemos o ator em silêncio, imóvel, antes de começar a falar ou ainda sob o efeito do texto que acabou de ser pronunciado. Antes e depois da claquete, há um tempo que pertence ao ator e que não deve ser desperdiçado, diz Straub. Esse tempo é para que ele se concentre, reflita, medite e controle seu corpo. E se ele se serviu bem desse tempo, a montagem não tem o direito de cortar essas “sobras”. Na verdade, elas provêm de uma antecipação da montagem nas filmagens, quando o conhecimento sobre o corte interfere

no recorte do texto, na preparação dos atores, na escolha das locações, enfim, “na própria composição da imagem”, como em Vertov (DELEUZE, 1983: 119).

Alguns dos planos de maior concentração da fala na obra dos Straub são protagonizados por uma mulher que nunca havia feito cinema antes, Angela Nugara, com quem eles farão três filmes. Em *Sicília!*, o primeiro deles, ela é a mãe do viajante que retorna ao país. A sequência em que ela aparece dura 32 minutos, metade do filme, e contém vários tempos mortos, principalmente depois de suas falas. Durante o jantar com o filho, a mulher conta que o pai dela, “grande socialista e grande cavaleiro”, liderava a procissão noturna de São José, quando uma cavalgada iluminada por lanternas deixava a igreja e descia a montanha para percorrer os campos. O relato é feito em um único plano de quase três minutos, em que a mãe, de costas para o filho, olha pela janela, buscando, ao longe, a imagem dessa cavalgada distante no tempo, que nunca veremos. Mas a fala da atriz e a forma como essa fala é montada, preservando o longo silêncio que a sucede, tornam presente a procissão invisível de cavaleiros. A dilatação do plano na montagem nos conecta com a emoção e a gravidade que emanam do rosto da atriz, de sua postura imóvel, seu olhar penetrante e sua voz projetada no espaço. A imagem sonora do texto de Vittorini, imperceptível aos olhos, exala, no entanto, dos poros da narradora e paira ao redor dela naqueles 15 segundos de silêncio que a montagem, cuidadosamente, mantém.

A propósito de um outro filme, *Moisés e Aarão*, em que acontecimentos violentos, irrepresentáveis, são apenas evocados, Érik Bulloot vai dizer que a imagem passou “por baixo do plano”. É que “o passado, a lembrança, a memória não são figuráveis” (BULLOT, 1999: 46). No filme de Costa, Straub explica da seguinte maneira esse regime de contenção da imagem: “Depois de ter mostrado a montanha de Tebas, o Etna, a Santa Vitória, um belo dia, a gente descobre que é melhor ver o menos possível. Chegamos a uma espécie de redução que não é uma redução, mas uma concentração que, na verdade, diz mais (...) Um suspiro torna-se um romance”. Os Straub são pobres, mas seus filmes, como diz Daney (1998b: 168), são como aqueles filhos de pobre que *têm tudo de que precisam*: a imagem mais sólida (Lubtchansky) e o som mais puro (Louis Hochet).

No final de *Onde jaz o teu sorriso?*, Straub e Huillet ainda não chegaram a um acordo quanto a uma definição da montagem:

– *Um corte serve para condensar alguma coisa que nem sempre se faz na vida*, diz Straub.

– *Isso é a teoria*, ela responde.

– *Mas na vida também fazemos assim...*

– *Mas é diferente. Na vida não fazemos planos... A montagem não tem nada a ver com a vida.*

Se a montagem “não tem nada a ver com a vida”, talvez, então, para Huillet, da mesma forma que para Bresson, a montagem tenha algo a ver com a morte. Para Bresson, a montagem é um trabalho de reanimação do que morreu na película, “passagem de imagens mortas a imagens vivas” (1988: 89). E se cada plano dos Straub é mesmo “um túmulo para o olho”, como disse Daney (1975: 35), só resta à montagem trabalhar pela ressurreição do que, nele, jaz. Aliás, todo montador sabe que um fotograma a mais ou a menos, muitas vezes, dá vida a uma imagem.

## REFERÊNCIAS

ARNAUD, Ph. *Robert Bresson*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.

AUMONT, J. Doublages. In: FAUX, A.-M. (Org.). *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*. Conversations en archipel. Milão-Paris: Mazotta-Cinémathèque française, 1999.

BARTHES, R. Le grain de la voix. In: *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III. Paris: Editions du Seuil, 1982.

BERGALA, A. Straub-Huillet. La plus petite planète du monde. *Cahiers du Cinéma*, nº 364, p. 27-31, octobre 1984.

BIETTE, J.-C. Le cinéma se rapproche de la terre. *Cahiers du Cinéma*, nº 332, p. 6-7, février 1982.

BLANK, M. Un recueil de matériaux. *Cahiers du Cinéma*, nº 305, p. 8-13, novembre 1979.

- BONITZER, P. J.-M. S. et J.-L. G.. *Cahiers du Cinéma*, n° 264, p. 5-10, février 1976.
- BONTEMPS, J.; BONITZER P; DANEY, S. Conversation avec Jean-Marie Straub et Daniele Huillet (Moïse et Aaron). *Cahiers du Cinéma*, n° 258-259, juillet-août 1975.
- BOULLOT, E. Sous le plan. Note sur un photogramme de *Moïse et Aaron*. In: FAUX, A.-M. (Org.). *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. Conversations en archipel*. Milão-Paris: Mazotta-Cinémathèque française, 1999.
- BRESSON, R. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1988.
- COMOLLI, J.-L. Jouissance et perte du personnage. *Episodic*, n° 7, 1999-2000, Personnage/Spectateur.
- DANEY, S. *Trop tôt, trop tard* (Jean-Marie Straub et Danièle Huillet). In: *Ciné journal*. Volume I/1981-1982. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.
- \_\_\_\_\_. Les Straub. In: *Ciné journal*. Volume II/1983-1986. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.
- \_\_\_\_\_. 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° 258-259, p. 27-35, juillet-août 1975.
- \_\_\_\_\_. Le plan straubien. *Cahiers du Cinéma*, n° 305, p. 5-7, novembre 1979.
- \_\_\_\_\_. Un tombeau pour l'oeil. *Cahiers du Cinéma*, n° 258-259, p. 27-35, juillet-août 1975.
- DELEUZE, G. Avoir une idée en cinema. A propos du cinema des Straub-Huillet. In: PAÏNI, D.; TESSON, C. (Orgs.). *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. Hölderlin, Cézanne*. Lédignan: Editions Antigone, 1990.
- \_\_\_\_\_. *L'Image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- \_\_\_\_\_. *L'Image-mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Editions de Minuit, 1991.
- DORAN, P. M. (Org.). *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 1978.

- FITOUSSI, J.-C. Le temps d'un retour. Notes de tournage de *Sicília! La Lettre du cinéma*, n° 8, hiver 1999. Disponível em: <[http://www.brdf.net/sicilia/temps\\_retour.htm](http://www.brdf.net/sicilia/temps_retour.htm)>. Acesso em: 15 maio 2013.
- GASQUET, J. *Cézanne*. Paris: Berhheim-Jeune, 1926.
- GENETTE, G. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- NARBONI, J. Là. *Cahiers du Cinéma*, n° 275, p. 6-14, avril 1977.
- PERRAULT, P. *De la parole aux actes*. Montréal: Editions du l'Hexagone, 1985.
- PAÏNI, D. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet: le front d'Empédocle. In: *Le cinéma, un art moderne*. Paris: Cahiers du Cinéma, p. 65-69, 1997.
- RIVETTE, J. et al. Montage. *Cahiers du Cinéma*, n° 210, p. 16-35, mars 1969.
- SILVA, M. A. Glauber Rocha e os Straub: Diálogo de exilados-. In: GOUGAIN, E. et al (Orgs.). *Straub-Huillet*. Rio de Janeiro: CCBB, 2012, p. 243-263.
- STRAUB, J.-M. Frans van de Staak est mort. *Derives*: Disponível em: <<http://www.derives.tv/Frans-van-de-Staak-est-mort>>. Acesso em: 15 maio 2013.
- STRAUB, J.-M.; HUILLET, D. *Rencontres*. Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2008.
- \_\_\_\_\_. Faire un plan. In: PAÏNI, D.; TESSON, C. (Org.). *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. Hölderlin, Cézanne*. Lédignan: Editions Antigone, 1990. p. 78-93.
- \_\_\_\_\_. Quelque chose qui brûle dans le plan. Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, réalisé par A. Bergala, A. Philippon et S. Toubiana. *Cahiers du Cinéma*, n° 364, p. 32-34, octobre 1984.
- \_\_\_\_\_. Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, avec E. Ungari. *Cahiers du Cinéma*, n° 260-261, p. 48-53, octobre-novembre 1975.



# Jean Rouch e o prazer de contar histórias<sup>1</sup>

ÉMILE BRETON<sup>2</sup>

Crítico de cinema, colaborou em diversas revistas e jornais, como *La Nouvelle Critique*, *Cinéma*, *L'Humanité* e *Regards*



Eu gostaria de me ater a um aspecto da personalidade de Jean Rouch que é o seu talento de narrador, pois ele contribui muito para o prazer que temos ao ver seus filmes, assim como para o prazer que o próprio cineasta deve ter experimentado ao realizá-los. Prazer, e eu diria mesmo júbilo: não realizou ele, em seus últimos anos, um *Dionysos*, que certamente não é um de seus melhores filmes, mas do qual ele não abria mão?

Todos aqueles que puderam entrevistá-lo ficaram impressionados com esse talento, vindo das antigas culturas orais e cultivado por pessoas do povo, muitas vezes mais velhas, que consiste em deixar correr as digressões, multiplicar os incisos sem nunca perder de vista a linha da história e a ela retornando no momento desejado. Assim ocorre com a avó de Jean Eustache em seu filme de duas horas, *Número zero* (1971). Com a diferença notável, é bem verdade, de que o horizonte da avó se limitava à sua família e à sua cidade na província, enquanto o de Jean Rouch era incontestavelmente mais amplo, incluindo a literatura (sobretudo a poesia), o gosto pela viagem e pela exploração [*exploration*], a etnografia.

Na brochura publicada por ocasião da exposição a ele dedicada em 2000 pelo Museu de História Natural de Paris, *Jean Rouch, Récits photographiques*, Jean-Claude Moreno, administrador do museu, escreve: “escutar Jean Rouch é ser transportado para um mundo fantástico onde se misturam relatos fantásticos ou mitológicos, uma longa experiência de pesquisador e uma maravilhosa paixão de cineasta”.

E o fotógrafo Raymond Depardon, na mesma brochura: “como Jean Rouch tem sempre histórias surpreendentes a nos contar, eu imagino que ele possua fotografias ainda mais insólitas”.

Albert Cervoni – jornalista na revista comunista *France Nouvelle*, que o encontrou frequentemente e que, amigo de Ousmane Sembène, organizou um encontro sempre lembrado de Rouch com o cineasta africano – encontrou a melhor definição desse talento. Sob o título de “Crônica de um *griot*<sup>3</sup> gaulês”, ele escreveu no número especial da revista *CinémAction* (n. 17) um artigo que começava com as seguintes palavras:

Jean Rouch passaria facilmente por um gaulês, um dos nossos famosos ancestrais de cabelos louros e olhos azuis. O

1. Texto escrito originalmente para o Colóquio Internacional “Jean Rouch” (organizado pela Balafron e seus parceiros), no qual foi lido pelo autor em 3/7/2009 na Cinemateca Brasileira, São Paulo.

2. Émile Breton é um importante crítico de cinema francês, autor de inúmeros artigos (para jornais, revistas e livros coletivos) e de alguns livros. Entre outros veículos, colaborou com *La Nouvelle Critique, Cinéma, L'Humanité e Regards*. Ao longo dos anos, publicou uma série de artigos sobre Rouch, além de algumas entrevistas com o cineasta e antropólogo.

3. Os *griots* são contadores de histórias, depositários da memória coletiva, que ainda existem em vários povos e vários países da África ocidental. (N.T.)

engraçado é que esse possível e plausível gaulês se tornou, em grande medida, um *griot* africano, que assumiu, com a câmera na mão, o papel dos narradores que ilustravam a cultura oral africana, transmitida de aldeia em aldeia, de mercado em mercado.

Bem antes de se tornar cineasta, bem antes de ser etnógrafo, ele era esse contador de histórias, capaz de compor um relato, capaz mesmo de fazer de sua vida um conto. Assim, só podemos ficar impressionados com o início do primeiro artigo que ele escreveu para contar a descida ao Níger que ele havia empreendido com dois amigos. Foi em 1946, ele tinha 29 anos e conhecera sua primeira estada como engenheiro de pontes e estradas no Níger (de onde fora expulso pelas autoridades pétainistas por gaullismo), se engajara nas Forças Francesas Livres e terminara a guerra como “Chefe da Seção de reconhecimento de engenharia da primeira divisão blindada”. Assim começava o relato dessa aventura:

Na manhã de 20 de julho de 1796, um homem exausto chegava às margens do Níger, nos arredores de Ségou. A noite inteira, o aborrecimento dos mosquitos e a ideia de que ele seria o primeiro dos homens brancos a ver o grande rio africano o impediram de dormir. Há meses, ele lutava contra essa África desmesurada, contra o clima adverso, contra a maldade dos homens, mas todo esse cansaço se esvaía bruscamente sob a visão do “*Majestic Niger Glittering in the Morning Sun*”, glorioso Níger brilhante ao sol da manhã, tão grande quanto o Tâmis em Westminster, seguindo lentamente em direção ao oriente. Este homem era o escocês Mungo Park, aquele que dali em diante não terá outra ideia senão a de seguir esta água cintilante, seguir este rio até esgotar suas forças, para terminar afogado ou massacrado nas correntezas de Boussa.

Uma palavra sobre este Mungo Park, cirurgião escocês (1771-1806) capturado por um chefe mouro durante uma primeira expedição à África, que fugiu e descobriu o Níger, como diz Rouch. Ao retornar à África para uma segunda expedição, ele morreu em Boussa. Ele redigiu para a “*L’African Society*” um diário, *Travels in the interior of Africa*, publicado em 1816. Provavelmente Rouch pesquisou, antes de sua partida, o amor pela África deste predecessor. E é assim que, falando de aventura nos inícios da carreira desses três jovens típicos de

seu tempo, sonhando com aventuras depois da guerra, ele se inscreveu desde o início numa longa história: “era uma vez um amante do Níger...”.

Ele contou muito esta história desde então, variando frequentemente seus detalhes de acordo com seus interlocutores, o que também dá o charme da história. Tomemos a versão resumida que ele deu para o jornal *L'Humanité* em 14 de abril de 1999:

Depois da guerra, com meus amigos Jean Sauvy e Pierre Ponty, decidimos ser grandes repórteres sob a alcunha única de Jean Pierjean. Jean Pierjean começou a fazer estragos e a AFP nos pediu para escrever artigos exclusivos. Nós nos pusemos a escrever artigos sobre assuntos os mais diversos, até o dia em que encontramos os alunos de Griaule que iam partir para a África e nos disseram: “Por que não vêm conosco? Vocês podem fazer um filme”. Respondemos que não sabíamos fazer isso, mas propusemos a exclusividade da reportagem à AFP, que pagava bem. Logo, à medida que avançávamos pelo Níger – esse Níger ao qual, junto a Sauvy em 1942, prometemos retornar um dia –, escrevíamos à máquina, nos alternando para mudar de estilo, revelávamos as fotos em máquinas à pilha, fazendo-as secar na ponte. Assim descemos o rio durante nove meses. Nossa história, na verdade, bem como a dos alunos de Griaule, foi filmada não por nós, mas por Jacques Becker, três anos depois, em seu *Rendez-vous de juillet* (1949).

Reencontraremos este prazer de contar na maioria de seus filmes, e primeiro naqueles nos quais ele deu explicitamente essa forma narrativa, como *A caça do leão com arco* (1958/65), mas não só. É, de fato, a voz de Rouch que, após o toque do violino monocórdio de um *griot*, abre este filme, enquanto aparecem na imagem os rostos de crianças atentas. “Meninos, em nome de Deus, escutem”, diz ele. “Escutem a história de *Gawei Gawei*, a história de seus pais, a história de seus avós, a história dos caçadores de leão com arco. O país onde se passa a história se chama *Gandji Kangamorrú Gamoru*, a savana mais longe que o longe, o país do lugar nenhum”. Assim começa o relato e, no mesmo movimento, a investigação etnográfica, a minuciosa observação dos gestos do ritual que acompanha a fabricação do veneno das flechas, dos gestos de aproximação às feras e do respeito que os caçadores lhes devotam. Do mesmo modo, *Jaguar* (1967), narrativa da viagem

movimentada de Lam, Damouré e Illo (jovens nigerinos que partem “pela rota dos ancestrais”, em busca da fortuna em Gana, ainda chamada Costa do Ouro), se abre com as palavras de Rouch: “Nós vamos lhe contar uma história...”. E esta história picaresca, muitas vezes engraçada, é também um depoimento sobre o que une e separa esses três jovens, um pastor, um pescador e um paquerador da savana, assim como sobre o que estava mudando na África. Depoimento que mais de uma vez passa por *gags*, como a das diferentes atitudes dos companheiros diante da alfândega inglesa, ou a das suas reflexões após o encontro com os “Sambas”, que dançavam nus. Três olhares diferentes, como uma etnografia “de dentro”, mas numa única história regada a alegres criancices.

Mesmo em *Crônica de um verão* (1960, co-dirigido por Edgar Morin), um dos filmes que mais sacudiu o cinema francês, Rouch – ao contrário de Morin, que queria claramente se deter nos depoimentos dos parisienses entrevistados sobre a felicidade – se compraz maliciosamente em fabular, em procurar na imagem inícios de histórias. A tensão é perceptível hoje, talvez mais do que nos anos sessenta, quando éramos mais sensíveis à novidade da empreitada. Em seu comentário registrado em 2005 para o DVD do filme, Morin exprime com muita cautela sua decepção. Ele lembra que após o registro dos depoimentos, Rouch dizia: “isso tudo é muito triste, precisamos sair um pouco...”. E vieram então as sequências bem conhecidas da tourada vista por dois personagens, ou de Saint-Tropez, ou do piquenique no bosque de Fontainebleau. Que Morin parece não apreciar muito hoje em dia.

Vários outros de seus filmes, e talvez todos eles, poderiam ser citados a este respeito, mas paremos por aqui, pois essas observações não passariam de uma constatação. Além disso, o próprio método de filmagem de Rouch é assim. Ele mesmo disse um dia a Philippe Esnault, numa entrevista para a revista *Image et son* (n. 249, abril de 1971): “eu trabalho com uma equipe de africanos que conheço desde 1941. Somos portanto cúmplices. Eles sabem muito bem o que é o cinema, nós contamos histórias e de repente nos dizemos que elas poderiam dar um filme. O que poderá vir disso? E começamos a nos contar o filme”. Encontramos este júbilo da invenção mesmo em filmes bem curtos, como no curta metragem publicitário feito na África com Damouré e Lam para a Volkswagen, *VW malandro* (1973), onde os dois amigos dançam com o carro, e a câmera com eles.

Cabe então perguntar se os melhores etnógrafos não seriam também aqueles que possuem o gosto das histórias, do maravilhoso, e que fazem questão de compartilhar seus entusiasmos. Assim como começamos este texto com o primeiro artigo de Rouch, podemos agora recuar até 1934, ano em que Marcel Griaule (que ele considerava seu mestre e a quem sempre homenageou), então aos trinta anos, idade de Rouch ao descer o Níger, publicava *Les Flambeurs d'Hommes*, seu primeiro livro, sobre sua primeira missão na África (Abissínia, 1928/1929). Foi Sébastien Charléty, historiador conhecido por seus trabalhos sobre o Saint-Simonismo, que, como reitor da Academia de Paris, prefaciou o livro, notando de início que “foi para uma história de aventuras extraordinárias que Marcel Griaule me pediu um prefácio...”. E Griaule falava do Nilo como Rouch falava do Níger: “O Nilo, escrevia ele, é esta coisa que impede os viajantes de dormir. Atravessar um rio, especialmente se ele avança por águas rasas, é escorregar pelos dedos do diabo”.

Podemos reter também o início do livro mais famoso de Griaule, *Le Dieu d'eau* (1948), publicado bem mais tarde, depois de suas missões sobre os Dogon. Apresentação, a partir de longas entrevistas com o velho sábio Ogotemmelí, da visão de mundo dos Dogon, o livro começa com as seguintes palavras:

O sol raiava bruscamente sobre a planície de Gondo e dominava os terraços de Ogol de Baixo. Os pássaros se calavam para lhe dar a palavra. No pátio da caravana com que se confunde todo acampamento sudanês, os últimos minutos de paz escoavam. Em torno de um prato esquecido onde sobrara, na véspera, algum traço de comida, pegadas de asno indicavam as visitas noturnas. Quatro bolas de excremento, claras como exemplos, teriam podido ser recolhidas para as coleções do Museu (Laboratório de Mamalogia): elas ainda não eram, naquela hora, um centro de atenção para os escaravelhos.

Salta aos olhos aqui um senso agudo da apresentação e da *mise-en-scène*. A arte mesma do narrador. Um pouco como se o etnólogo quisesse se manter à altura de seu informante poético, o velho sábio dogon. E, já que estamos no Brasil, lembremos outra bela página de um outro antropólogo, Roger Bastide, em seu artigo “O homem, essa máquina de fabricar Deuses”, publicado em 2 de julho de 1943 no *Diário de São Paulo*, e recolhido em francês no seu livro *Le Sacré Sauvage* (1975). Ele evoca com muitas

imagens os homens e as mulheres que ele vê passar pelas ruas da cidade, ricos e pobres, dizendo que, uns preocupados demais com seus afazeres, outros sobrecarregados pela vida, eles não podem pensar em “se ocupar do sagrado ou inventar mitos”. Mas conclui que “no entanto, em todos esses homens que cruzo pelas ruas, tanto nos mais feios, nos mais miseráveis, no mendigo aleijado, no leproso coberto de feridas, quanto nos mais ricos, nos mais favorecidos, existem deuses”. Assim, Bastide e Griaule revelam, cada um a seu modo, que sabem ver além das aparências.

Basta dizer que, se para um etnólogo, a preocupação com a observação *prima*, a imaginação que permite, a partir da observação, se descolar do real, escapar às suas próprias representações para se abrir àquelas dos outros que ele observa, não é menos importante. E neste ponto, Rouch é provavelmente aquele que foi mais longe, talvez por perceber logo que a câmera não era um instrumento de registro, mas uma ligação entre o observador e o observado, o que lhe permitiu elaborar sua teoria da antropologia partilhada. Mas talvez também porque este homem do século XX, engenheiro de formação, racionalista, sabia bem que nem tudo é acessível pela razão raciocinante. Não por acaso, ele se viu até o fim como um surrealista, mesmo quando isto ficou fora de moda. Além disso, como um verdadeiro narrador, ele acreditava no que contava. Ou melhor: o que ele contava tornava-se verdade. O que digo três vezes é verdade, já dizia um poeta da Renascença. E isso é ainda mais verdadeiro no caso de Rouch, que narrava através do cinema, que parece criar o real. Podemos assim concluir a famosa querela sobre o Cinema-verdade dizendo que se trata do “cinema-verdade-do-cineasta”, pois, evidentemente, tudo isso para Rouch passou sempre pelo entusiasmo.

No artigo “*Le renard fou et le maître pôle*”, dedicado à sua colega de etnografia Germaine Dieterlen e republicado no livro *Jean Rouch Cinéma et Anthropologie* (Paris, INA/Cahiers du Cinéma, 2009), ao falar da cerimônia do Sigui, que dura sete mas se realiza só a cada sessenta anos, e que ele filmou de 1967 a 1973 com Germaine Dieterlen, Rouch evoca uma conversa com Griaule numa noite na falésia de Bandiagara:

Griaule falou de fatos muito simples que lhe colocavam problemas de método. Tratava-se das primeiras informações sobre o *Pontolo*, o “companheiro de Sirius”, esse satélite

minúsculo assimilado pelos Dogon à primeira semente de *fonio* selvagem, a menor semente existente no mundo. A conjunção de Sirius e seu companheiro teria servido aos Dogon para determinar a data exata da celebração das festas centenárias do Sigui. Eu já estava impressionado com esse conhecimento astronômico dos Dogon, habituado que estava com as pessoas do rio, mal capazes de localizar nele a constelação de “Albora, o homem”, Orion. Mas quando Griaule diz, com um sorriso enigmático que: “o que é estranho nesse caso é que o amigo de Sirius é invisível a olho nu”, eu não pude deixar de lhe dizer: “mas então qualquer observação é impossível e, logo, o eclipse do companheiro de Sirius não poderia determinar a celebração de Sigui”. Griaule não respondeu de pronto, ele me olhou com ar matreiro, depois me disse simplesmente: “Eu sei que é muito difícil admitir, mas se não pode admiti-lo, você jamais será um etnógrafo.” E naquela maravilhosa noite de agosto em Sangha, eu sabia que este homem que poderia ter sido meu pai não estava brincando, ele respondia à minha inquietação com outra inquietação, e tinha razão: era isso a etnografia, se desfazer de seus próprios pensamentos para tentar compreender os sistemas de pensamento do outro.

Está claro, foi assim que Jean Rouch se tornou o cineasta que foi, e a prática do “como se” – para lembrarmos o título do filme de Jean-André Fieschi que vimos aqui –, do *Mosso Mosso* dos contadores de história, com a qual ele gostava de brincar com seus amigos africanos, contribuiu muito para essa compreensão dos sistemas de pensamento do outro. Foi depois de uma seção de adivinhação sobre a areia, onde os vestígios deixados durante a noite por uma raposa permitem prever o futuro imediato, que ele se tornou, como afirma no artigo supracitado,

um dos discípulos desse personagem-chave da forma de pensamento dos Dogon, este contestatário fundamental que começou sua existência tumultuosa comendo sua própria placenta e que depois fez cair folhas da *acácia faidherbia*<sup>4</sup> na estação chuvosa para depois devolvê-las na estação seca. Agora, eu aceito suas mensagens mais absurdas sem passá-las, como antes, pelo crivo da razão.

4. Espécie de acácia nativa da África. (N.T.)

Esta raposa é, na realidade, a raposa pálida, pequeno mamífero noturno que se alimenta de lagartos e insetos. E, na mitologia, o mestre da desordem.

Na entrevista para a revista *La Nouvelle Critique* (n. 82, 1975), a propósito do filme *História de Wahari*, de Vincent Blanchet e Jean Monod, sobre os índios Piaroa da Venezuela, Rouch disse que o objetivo do cinema era “colocar em circulação objetos inquietantes”. Podemos fazer “como se” esta sua definição se inspirasse na raposa pálida. No livro a ela consagrada por eles (*Le Renard pâle*, Institut d’Etnologie, 1965), Germaine Dieterlen e Marcel Griaule escrevem:

o mito dogon [...] revela um sério exame das condições mesmas da morte. Donde o seu aspecto biológico preciso; o universo é certamente considerado como um todo, mas também como um organismo vivo articulado, ordenado – a ponto de integrar a própria desordem –, funcional, com partes que se encaixam. O mito apresenta uma concepção do universo – desde o sistema estelar até o menor dos grãos, passando pelo homem, imagem microcós mica desse mundo. Nesta perspectiva, intervém também aquilo que pertence à psicologia, como caracteres e os comportamentos atribuídos aos principais agentes do mito. O acento é colocado na personagem da raposa, sempre em falta, sempre justo. Independente, mas insatisfeito com isso; ativo, inventivo e ao mesmo tempo destruidor; audacioso mas temeroso; inquieto, astuto e no entanto leviano [*désinvolte*], ele encarna as contradições inerentes à condição humana.

Para nos convenceremos de que Jean Rouch tenha sido o irmão da raposa pálida, ou melhor, que ele tenha sido a sua encarnação, basta revermos um de seus primeiros filmes, *Cemitérios na falésia* (1951), sobre o funeral de um jovem afogado em terra dogon. Veremos ali as vãs tentativas de encontrar o corpo do jovem, seguidas dos sacrifícios e das libações ao espírito das águas para que ele consinta em restituí-lo. Veremos também como, encontrando ele enfim seus ancestrais na caverna onde eles estão enterrados, a vida pode enfim retomar seu curso. À maior desordem que a morte accidental de um jovem constitui, seu cinema faz suceder a ordem da paz reencontrada pelo “espírito do rio”, a descida das águas pela falésia vindo em contraponto à ascensão do corpo em sua “cobertura dos mortos” rumo à gruta onde se juntará aos seus ancestrais. Esse duplo movimento diz, em cinema, a adesão à crença dos Dogon. O cinema aqui, à sua

maneira (que é a do plano e a da montagem), “fala Dogon”. Pois a arte do narrador é também essa: dizer com suas imagens o que os mitos construíram durante séculos.

E, já que falamos de entusiasmo, eu gostaria, depois desses dois curtos trechos, lembrar como Jean Rouch, no volume coletivo *Etnologiques: Hommages à Marcel Griaule* (Paris: Hermann, 1987), narra o mito da fundação dos Dogon. Segundo este mito, os Dogon, vindos das terras de Mandé em busca de um refúgio, dão de frente com a falésia de Bandiagara, onde iriam se fixar. Foi Adouon (o mais jovem dos ancestrais), nos ombros de Arou, quem o percebeu primeiro e, entusiasmado, saltou na terra e “peidou de prazer”. Gosto de imaginar que Rouch, mais de uma vez, ao descobrir o que aparecia no visor de sua câmera, “peidou de prazer”.

*Tradução de Leonardo Amaral*

*Revisão técnica Mateus Araújo*



# **A consistência do fantasma: em torno do cinema de Antonio Reis e Margarida Cordeiro**

EMÍLIO MACIEL

Doutor em Literatura Comparada pela UFMG e professor de Teoria Literária no  
ICHS/UFOB

**Resumo:** Leitura comparativa de *Trás-os-Montes* e *Ana*, de Antonio Reis e Margarida Cordeiro, este ensaio explora as articulações, disjunções e ressonâncias entre essas duas obras-primas do cinema moderno.

**Palavras-chave:** *Faux-raccord*. Sistema-Mundo. Retórica. *Sermo humilis*.

**Abstract:** A comparative reading of *Trás-os-Montes* and *Ana*, by Antonio Reis and Margarida Cordeiro, this essay explores the articulations, disjunctions and resonances between these two master-pieces of modern cinema.

**Keywords:** *Faux raccord*. World-System. Rhetoric. *Sermo humilis*.

**Résumé:** Lecture comparative de *Trás-os-Montes* et *Ana*, de Antonio Reis et Margarida Cordeiro, cet essai explore les articulations, disjonctions et résonances de ces deux chefs-d'oeuvre du cinéma moderne.

**Mots-clés:** *Faux-raccord*. Système-Monde. Rhétorique. *Sermo humilis*.

*The stationary blasts of waterfalls...*

William Wordsworth

I

Em uma das cenas mais marcantes de *Trás-os-Montes* (1976), primeiro filme assinado em conjunto pelo poeta Antonio Reis e a psiquiatra Margarida Cordeiro, a câmera se mantém estática sobre uma estrada, enquanto, de um extremo ao outro, assistimos a um pai que vai se afastando de sua filha, montado num burro. No cuidado de preservar em toda a sua integralidade a duração do evento, ao estilo de um manto inconsútil desdobrando pouco a pouco aos nossos olhos, os longos mas espessos minutos em que tudo se desenrola funcionam quase como uma pequena aula aplicada de fenomenologia, na qual pode-se ler um aceno da dupla de cineastas a uma certa tradição realista do cinema moderno, teorizada e defendida principalmente por André Bazin. Ao mesmo tempo, por mais bela e impactante que seja a cena em si mesma – convertida quase em parada obrigatória para todos os críticos que se debruçaram sobre *Trás-os-Montes*, de Serge Daney a João Benard da Costa, de Eduardo Prado Coelho a Yann Lardeau –, é certo que, na relativa nitidez e transparência com que o gesto se cristaliza, ela avulta como uma incrustação insólita em meio à dicção cifrada e por vezes francamente hermética desse filme inclassificável, cujo nome é tomado de empréstimo de uma das regiões mais esquecidas e depauperadas de Portugal, e cujos personagens são os velhos e crianças que crescem e morrem na província, enquanto os adultos vão trabalhar em outras terras. Com uma precisão que dá a um fardo cotidiano o peso de evento único, o lento e doloroso movimento do pai para fora do plano perfaz uma articulação que, sem chegar a desfazer por completo a aura de estranheza do todo – timbrado numa bizarra sobreposição de vanguarda e arcaísmo, como numa colagem dos contos da carochinha repaginada em austeridade anti-ilusionista à Straub-Huillet – parece devolvê-lo por alguns momentos a uma escala mais tangível, ao explicitar o vínculo entre o cosmo aparentemente autônomo em que tem lugar a história e a sobredeterminação provocada pelas pressões econômicas do extracampo, mantidas quase todo o tempo entre parênteses no decorrer do filme. Se tomada como um ponto de

fuga que rearticula literal e figurativamente todo o conjunto, essa transformação do pai em mera silhueta e logo depois em ausência ajuda também a retirar um pouco da aura enigmática que impregna a textura do filme, costurado por sequências que, de um modo geral, sem constituir propriamente uma história com início, meio e fim, estão muito longe de se sobrepor de forma aleatória.

No que diz respeito à despedida, aliás, na opção por encená-la como um bloco único não é difícil ver uma tática para destacá-lo e isolá-lo ainda mais em relação ao seu entorno, efeito a que não é alheio ainda o modo como, na sequência em questão, a filmagem de todo o trajeto em enquadramento fixo converte o plano num marco de referência em relação ao qual coisas e seres se afastam e se aproximam. Não obstante a admirável sobriedade com que o trajeto se dá, o fato de tudo acontecer diante dos nossos olhos sem som algum tende a desestabilizar fortemente essa impressão de segurança, instaurando uma imediata clivagem interna entre os elementos da cena. Não só: em meio a um cenário atravessado desde saída por estranhas mesclas de dicções, no qual a sobriedade e o estudado hieratismo de certas tomadas dão as mãos com infiltrações e rupturas que promovem um deliberado embaçamento entre diversos níveis de realidade, oscilando desde um registro quase etnográfico até saltos romanescos, essa supressão a seco de todo o estrato sonoro gera uma surdez que só faz tornar ainda mais opressivo aquilo que se vê – a ponto de, uma vez instaurada essa clivagem, a mesma impressão de evidência que o trajeto no espaço provoca acabar também ela contagiada por uma sombra de irrealidade, que de resto talvez pudesse até ser conjurada com a adição do estrato sonoro. No primeiro momento, porém, essa mesma e deliberada amputação opera quase como um contraventor perfurando a inteireza do plano, não bastasse servir ainda de trampolim para uma desorientação muito mais sutil e duradoura do que a gerada pelo som – quando, após sumir por completo do nosso raio de visão, o homem passa a assombrar de forma obsessiva todos os fotogramas seguintes, que serão a partir daí irreversivelmente transtornados pela intermitente expectativa de seu retorno.

À luz do que ocorre antes e depois dessa despedida, não se pode dizer que este seja um evento incomum em *Trás-os-Montes*, filme no qual, com perturbadora frequência, a ausência parece ter às vezes até mais peso, impacto e densidade do que a própria

presença; traço que repercute tanto nos gestos e/ou perceptos de personagens – muitas vezes inscritos num estranho furta-cor entre a alucinação e a evidência, entre projeção e percepção – quanto na desenvoltura com a qual a *mise-en-scène* explora todas as sutilezas da matéria visual e sonora. Desse ponto de vista, aliás, se na elisão total do som no momento de despedida pode-se ler um modo de colocar um travo de distância entre os sentidos e aquilo que eles captam – num artifício que é tanto um sacolejo brechtiano quanto um truque para dar uma aura de feeria ao que se vê – também é certo que a eventual perturbação com isso acionada parece quase suave diante daquilo que irá acontecer em outra impressionante sequência do filme, quando o veremos de certa forma converter em nó narrativo a metáfora que na despedida ainda precisava ser mediada por uma decifração.

Tendo agora como personagens dois jovens pastores que saem de casa, vestidos de uma forma que lembra muito menos um figurino de época do que uma fantasia folclórica estilizada, e até um pouco ridícula, a cena começa com o encontro desses pastores com duas meninas que se identificam como fadas, e os convidam para brincar com elas. Quando os pastores retornam para a vila, no entanto, e passam a perguntar para um grupo de velhos onde foram todos, a descoberta de que os nomes que eles evocam pertencem a pessoas mortas há sete gerações provoca de imediato uma quebra fortíssima com tudo o que se vinha até então dando por certo, e faz com que, uma vez instaurada essa sobreposição de escalas, o que se mostrava há pouco à nossa frente como a mais pura evidência se dê a ver como uma espécie de fita de Moebius fazendo o espectador deslizar a uma outra dimensão ontológica – efeito do golpe imprevisível provocada pelo fecho da cena, com a revelação de que os tais meninos pastores são também fantasmas. Depois de um gesto que aniquila de vez qualquer presunção de inocência, forçando-nos portanto a ler sempre com um passo atrás cada uma das imagens mostradas, isto que se transforma em poucos segundos em insegurança total não pode ser mais dissociado da dificuldade de saber qual será a distância que cada sequência daí em diante irá tomar em relação à falsa aparência de clareza gerada por rostos, corpos e paisagens; signos cujo peso é instantaneamente alterado pela resposta lacônica do velho, capaz de tirar todo o chão debaixo dos nossos pés com menos que dez palavras. Em nível mais restrito, porém – e aí está sem dúvida um dos grandes segredos responsáveis

pela sofisticação do conjunto – o que tem lugar é uma inversão que, na sua aparente singeleza e falta de ênfase, parece transtornar para sempre o estatuto ontológico dos pastores, deixando-os suspensos num limbo do qual nenhuma sequência posterior logrará tirá-los.

Ressalte-se, ainda, que, na medida em que certos motivos vão e voltam ao longo do filme, nem sempre do mesmo jeito, o retorno mais ou menos modificado de certos temas obsessivos – seja em situações prosaicas, seja em chave de conto de fadas –, para não falar nessa incessante ansiedade perceptivo-projetiva que dita o seu tom, não deixam de acenar de viés para uma narrativa suplementar em latência; narrativa cujo cerne diz justamente respeito ao que estaria para ser desemaranhado em meio à confusão temporal e espacial de *Trás-os-Montes*, fundada numa bizarra justaposição de estratos distintos. Num plano mais epidérmico, sem dúvida, como principal responsável por tal indistinção, está a dificuldade de estabelecer uma demarcação clara entre realidade e imaginário, aí submetidos a um nivelamento capaz de fazer, sem mais aviso, com que, a cada vez que se passa para o outro lado do espelho, o que antes se poderia tomar como dois compartimentos estanques repareça como uma densa névoa de imagens lutando acirradamente umas com as outras, sem que haja qualquer última instância capaz de decidir *a priori* o maior ou menor grau de realidade que possuem. De sorte que, à medida que se começam a assentar certos pontos de apoio, o que vai aos poucos emergindo desse jogo de modalizações se parece muito menos com um todo fechado do que com uma conflituosa parataxe de fragmentos, na qual nunca é possível saber que extensão de tempo ou de espaço haverá de ser transposta entre um plano e outro – um pouco como num universo que elevasse o *faux raccord* à condição de princípio não apenas estrutural como também metafísico.

Isso posto, curioso perceber como, não obstante todas as suas diferenças de tonalidade, existe uma espécie de parentesco sutil unindo a cena do pastores à do pai que emigra; elo que nesse caso tem tudo a ver com o modo como, seja pelo tensionamento do extracampo, seja pelo efeito *deus ex machina* da fala-revelação do velho, tanto uma cena como a outra tendem a desestabilizar cada qual a seu modo a impressão de autossuficiência dos fragmentos isolados, cuja soma parece deliberadamente calculada para não se fechar. O interessante, porém, é que, se a partir do que deixam

ver os dois momentos citados, é até verossímil pensar que está-se apenas diante de um puro exercício formal – concebido para gerar uma crise insanável entre as instâncias da evidência e da ficção e, no limite, converter a própria decifração do filme num labirinto de espelhos –, a insistência e a consistência com as quais, em algumas passagens-chave, o corte, seja do som, seja da fala, transforma cada um desses planos em um caminho violento e sem volta de uma zona da realidade a outra indica uma recursividade forte o suficiente para funcionar como um eventual ponto de liga em meio à dispersão, e dar a ver talvez um novo monograma unindo e confrontando esses angulosos cacos de tempo, que são como que empurrados para fora de si mesmos por uma pressão centrífuga reiterativa. Em boa medida, aliás, na percepção cada vez mais nítida dessa assinatura rítmica, pode estar também o modo como a História vai retornando gradualmente ao filme pela janela do lado – menos como um possível fundo rochoso capaz de dar um basta definitivo a proliferação narrativa do que como a matriz de um caleidoscópio onde, como se verá, entre a Economia Política e os Contos da Carochinha, existe muito mais inerência recíproca do que oposição.

Para um filme que parece dar orgulhosamente às costas a seu espectador – e até muitas vezes deliciar-se em devolver esse mesmo espectador à sua solidão completa, com a mesma radicalidade com que derruba a ilusão de conhecimento despertada pelo que a imagem mostra – tentar inferir de tais ritornelos uma possível engrenagem oculta não é, ao menos a princípio, uma tarefa que parece quadrar muito bem com a nota dominante da sua diegese, no incessante jogo de báscula que promove entre o registro fantástico e o documentário – sem jamais fixar de uma vez por todas a ordem das precedências. É bem verdade, porém, que, ao fornecer algo como uma ancoragem terminal para essa inquietante plethora de fabulações, uma operação desse tipo está muito longe de fazer jus à complexidade desse ritmo por assim dizer “desigual e combinado” que rege a textura do filme, na qual mesmo o recurso mais que batido aos jogos de causa e efeito – acionado sempre que se trata de reportar um evento de superfície a algo que o anteceda – caminha menos no sentido de amenizar o nível de incerteza do que no de moderar um pouco a profusão de ecos entre pontos distantes, tendo sempre como linha de fuga a tensão entre, de uma parte, a nítida delimitação de um antes

e depois cindindo as continuidades – sejam elas prosaicas ou fabulosas – e, de outro, a sensação de simultaneidade suspensa que a soma das cenas dissonantes engendra.

Note-se ainda que, do ponto de vista de quem se habilita a decifrá-la, será essa mesma tensão, bem ou mal, que, ao provocar curiosos efeitos de ricochete entre trechos aparentemente autônomos, irá construindo uma trama de ecos entre as sequências do filme, apta de certa forma a contrabalançar uma intensa impressão rapsódica, resultado da ausência de um fio narrativo explícito ligando as unidades. As quais, por sua vez, na medida em que resistem bravamente a se articular em crescendo, mantêm-se o tempo todo justapostas como pequenos monolitos umas ao lado das outras, sem qualquer vínculo causal mais evidente que as hierarquize. Em compensação, se entre os corolários mais incômodos dessa *dispositio*, está exatamente a dificuldade de parafrasear em poucas linhas a trama do filme, interessante notar como, à medida que as cenas se sucedem, é o próprio jogo de simetrias entre elas que terminará por fazer as honras de fio de Ariadne, revelando aos poucos uma organização de ordem muito mais musical do que propriamente narrativa. Ou isso, pelo menos, é o que parece se insinuar quando a reiteração diferida de certos temas e/ou imagens começa a lembrar um pouco um rosário de frases musicais migrando levemente modificadas de um instrumento a outro, e criando com isso inesperadas zonas de interseção entre trechos isolados. Embora mantenha-se ainda refratário a uma sinopse direta, trata-se de um efeito bastante evidente, por exemplo, na capital importância que o extracampo adquire na criação e complexificação de uma rede de furtivas rimas semânticas ligando os planos; o mesmo valendo, ainda, para as recorrentes fricções criadas entre som e imagem, elementos que se não chegam a anular a pulsão centrífuga da *mise-en-scène* – respondendo por uma certa impressão geral de atonalismo que domina o conjunto – projetam ainda assim uma inesperada sombra de *deja vu* sobre trechos à primeira vista desconectados, mas nos quais torna-se possível identificar também algumas assinaturas rítmicas recorrentes, funcionando como pequenos faróis-estribilhos em meio à nebulosa.

Se é o caso de ficar apenas num dos trechos mais impactantes – no qual não seria descabido ver quase uma espécie de versão de cabeça para baixo da cena do êxodo do pai –, é o

que parece acontecer, por exemplo, no famigerado último plano de *Trás-os-Montes*, quando a imagem fixa de uma montanha vai sendo invadida e tensionada pelo apito de um trem que não se vê, ainda que a sua fumaça perturbe levemente a inteireza da paisagem, a ponto de converter-se quase num arremate lapidar pelo modo como finca resolutamente o filme numa referência concreta. Com uma lentidão em que se pode detectar uma rima longínqua com a cena do pai indo embora, trata-se de uma despedida que se dá dessa vez de forma bem mais elíptica e rarefeita do que no primeiro caso, mas cujo vetor de sentido – ironicamente – é justo o som cortado na sequência que o plano evoca por meio do seu ritmo interno, que aliás em nada fica a dever ao primeiro no que tange à lentidão, mistério e solenidade. Na cena da despedida, contudo, o detalhe de tratar-se agora de um sinal decodificado – som que é a um só tempo convocação para os que partem e signo de despedida para os que ficam – parece dar a esse silvo um lastro muito semelhante ao de uma palavra final; detalhe, por sua vez, que, ao destacar o vínculo com o mundo exterior de que o trem é metonímia, concorre para estabilizar violenta e definitivamente todas as dissonâncias anteriores, e ao mesmo tempo fazer as vezes de aceno de adeus ao espectador do filme, com isso também subsumido no rol de destinatários da interpelação do trem. Curiosamente, todavia, uma vez que a posição da cena em meio à somatória dá a ela um peso escatológico comparável ao de uma conclusão – reforçando de novo a pressão centrífuga como chave de inteligibilidade – a impressão é que, com o desfecho da cena e por conseguinte do filme, é quase como se, no último instante, fosse a própria posição de Trás-os-Montes no Sistema-Mundo – entidade que suga continua e discretamente seus adultos, por estrada e por trilho – que ganhasse aí afinal clara primazia sobre a condição de enclave fabulatório aparentemente atemporal até então hegemônica – numa dobra, de certa forma, que ao realçar o peso da realidade político-econômica sobre tudo o que acabou de se ver, parece selar também a submissão inexorável do filme ao princípio da realidade.

Trata-se ou não de outra miragem, o fato é que, se tomado em seu sentido mais literal, o barulho desse mesmo trem que não se vê torna-se signo de uma mudança se dando com uma invisibilidade quase braudeliana, e da qual as narrativas do filme constituiriam por assim dizer o inconsciente político – entretecidas que estão num tempo e num espaço onde, em paralelo a um

sutil embaralhamento do calendário vulgar, as lendas e ditos das crianças e velhos esperando os adultos operam como uma tentativa de chegar a bom termo com essa lacuna fundamental fraturando e estruturando o corpo do *socius*, e a que essas lendas não cessam todo o tempo de fazer alusões. Cristalizados nesse espaço-tempo indefinível em que dá a filmagem, os efeitos consubstanciados a partir disso, a toda vez que alguém começa uma nova digressão por uma realidade incerta, respondem sem dúvida pela espessa sensação de luscofusco que domina a *mise-en-scène*, tudo confluindo no desfecho em que, ao se reinscrever a temporalidade do grotão perdido no Curso do Mundo, tais historias se veem afinal cara a cara com o seu grande esteio inominado – uma ausência que age continuamente de longe mesmo e/ou principalmente quando não (a)parece. Movimento que não por acaso é também o principal elo de ligação entre *Trás-os-Montes* e o filme palíndromo *Ana*, a outra obra-prima assinada pela dupla de cineastas no início dos anos 80, a transição que tem lugar nesta cena assombrosa – quando, por obra e graça do silvo do trem, o filme parece ser finalmente negado e conservado numa nova dimensão, desvelando enfim a posição do lugarejo pseudofantástico no Grande Jogo das Trocas – está evidentemente muito longe de atenuar a força reversiva dessa sutil mas irreparável descoberta, que corresponde justo ao salto de entendimento no qual, através da pequena epifania em surdina do apito centrípeto – responsável por de certa forma indexar o signo *Trás-os-Montes* dentro de uma totalidade mais ampla –, assinala-se a conversão do que parecia uma extensão contínua em contraposição diacrítica, cujo foco remete em última análise até a posição dessa vila de fantasmas em meio ao circuito de fluxos globais do Capitalismo Tardio. Incidindo quase como um golpe de misericórdia contra qualquer miragem de autossuficiência que tais imagens ainda suscitem, é o que faz também – com uma nada desprezível ajuda do extracampo – com que, tão logo a metonímia sonora corte a tela em dois, toda a aura mítica investida na somatória das cenas ressurgja tensionada e relativizada *in extremis* pela corrosão da História, convertida literalmente pela sirene do trem em apóstrofe explícita, e implicando portanto a imediata e irreversível ressignificação de todo o trajeto anterior.

O que torna tudo muito mais complicado, porém, é que não havendo muitas vezes na inteireza maciça desses blocos

óptico-sonoros nenhuma preocupação em conferir uma ênfase mais explícita aos instantes da passagem – que podem surgir tanto como uma inferência tirada de uma conversa de velhos quanto como um ruído fazendo-se levemente alucinatório em função de sua própria sutileza – é como se o filme nos forçasse a manter o tempo todo vigilantes em relação a esses e outros dispositivos; exigência que, se por um lado, parece estar sempre à beira de levar ao colapso os nervos e limites de atenção de cada espectador, confere também a cada mínimo som ou sutileza o máximo de densidade expressiva, graças à qual cada cena pode tornar-se a qualquer segundo a clareira de uma revelação brusca. Mas se assim é, em face da teleologia conferida pelo plano do som do apito, nada a espantar, em suma, que, quando se passa a reler o filme de trás para frente, mesmo essa poderosa sensação de inteligibilidade – tornada particularmente convidativa pelo fato de ser o apito do trem um signo convencional, e que estaria portanto para os ruídos do entorno assim como uma fala articulada está para um murmúrio – acabe sendo colocada também ela em xeque pelo modo nada arbitrário como, na série de remissões do filme a um poder exterior invisível, pode-se ver o prenúncio do que conhecerá sua materialização suprema no silvo do desfecho, acionando um imediato movimento retroativo à cata de possíveis indícios que o antecipem. Um compromisso cujo desdobramento mais diabólico, ao que parece, é fazer por vezes com que, com o prolongamento até o infinito do jogo de ecos – supondo-se que seja agora o caso de dar um rosto menos indefinido a esse poder exterior –, cada novo *insight* se pareça apenas com a tentativa de arrombar uma porta aberta; resultado, na pior das hipóteses, que não deixa de ser uma evidência a favor do intransigente rigor figurativo do filme, no qual as cenas parecem estar sempre à espera se converter em precursoras borgianas uma das outras.

Ressaltado o perigo, contudo, se tivermos em mente, ainda, que o estilo disruptivo e elíptico da filmagem é aqui um elemento que em nada fica a dever em violência à descoberta de que a paisagem de *Trás-os-Montes* é muito menos parada do que se supõe, difícil pensar em sequência mais paradigmática do que a filmada no *domus* de Bragança, quando, em outro vertiginoso curto-circuito de tempo e espaço, um trecho de *A Muralha da China*, de Kafka, é lido em *off* por Antonio Reis, traduzido em dialeto mirandês. Enquanto a voz menciona de

passagem notícias que chegam “dos combates da fronteira, mas não da capital”, a câmera vai realizando um movimento de 360 graus em torno das pessoas no interior do *domus*, que, se surgem no início do movimento como os camponeses que supomos que são, reaparecem no final do plano sem cortes em vestes de operários. Quebra sob muitos aspectos até comparável à da cena dos pastores, a grande diferença é que, em lugar de uma obscura lenda medieval, tem-se agora por moldura um texto que gira precisamente em torno da morte da mesma tradição que o filme de certa maneira monumentalizou. Resultado: em face de algo que parece ser como uma constelação imbricando todas as tensões acumuladas antes e depois dela, é como se, agora, o jogo de perto e longe inferido da cena do trem se desse a ver como o eco à longa distância do texto de Kafka, cujo desdobramento aponta de forma bem mais literal que a imagem-fecho para a pressão exercida de fora por um poder remoto – um poder cujo alvo vem a ser precisamente o povo que a câmera captura dentro do *domus* por meio de um movimento circular no espaço, mas que deve revelar-se depois metáfora de um movimento que se dá (também) no tempo. Ato contínuo, se a transformação dos camponeses em operários instaura de imediato um vínculo tanto com o trem que atravessa a montanha quanto com o pai que se sabe ter passado boa parte de sua vida trabalhando na Argentina, a saturação gerada pela cena inteira, quer em termos visuais ou sonoros, torna muito mais difícil encontrar um mapa ou chave hermenêutica apta a estabilizá-la de vez, não deixando de ser sintomático que, no que pode ser também um aviso oblíquo a quem quer que tente decifrar a esfinge, as últimas frases lidas em *off* terminem constatando que “essa leis que desconhecemos e que pacientemente procuramos adivinhar, desde o fundo dos tempos, não são, não podem ser senão puras imaginações”, e “talvez não existam mesmo, na realidade”. Se de uma parte essa hipótese desfere mais um golpe mortal em nossa segurança, de outra ela torna até compreensível a opção de não eleger a cena do *domus* como sequência final, tão incalculável é o impacto gerado por essa nova saturação de linhas de força que o giro da câmera provoca, ao fazer com que, findo o seu percurso, seja o próprio espectador de *Trás-os-Montes* quem se descobre de uma hora para outra perdido no tempo.

## II

De certo modo, na medida em que funcionam como um *aleph* do filme inteiro, condensações e deslocamentos desse tipo produzem ainda um contraste bastante vincado com o filme seguinte do casal, *Ana* (1982), cujo modo retórico caminha justo no sentido da rarefação e da economia de meios, com os choques sendo minuciosamente dissolvidos numa espécie de filmagem no pretérito imperfeito. A começar pelo *off* com que tudo se abre (“Naqueles dias a natureza parecia recolhida ao invisível, sob o olhar da mãe”), o traço dominante da dicção agora caminha no sentido de casar harmoniosamente tudo o que o texto de Kafka tão bem clivara, quase como se, de um filme a outro, o que era primeiro uma proliferação de linhas se deixasse pouco a pouco desbastar em uma trama que reduz drasticamente todos os elementos em jogo; operação aliás tornada tão mais impressionante por terem ambos os filmes o mesmo ponto de partida. Com efeito, como argutamente observou João Benard da Costa, *Ana* é, sob vários aspectos, o anti-*Trás-os-Montes*, calcado que está numa unidade narrativa que chega a soar quase clássica no cotejo com seu antecessor. A confirmar ainda mais a impressão de apaziguamento, está a frequência como muitos dos textos escritos sobre o filme não tem pruridos em recair num vocabulário abertamente místico, que ora fala do “equilíbrio do princípio no fim” (Eduardo Prado Coelho), ora de “uma cumplicidade enigmática entre todas as ordens e condições do ser” (José Gabriel Pereira Bastos), ora evoca nada mais nada menos que “o próprio ciclo da vida” (Joris Ivens). Filmado em grande parte nas mesmas locações do seu antecessor, e tendo no seu centro a mesma elipse geracional que marca *Trás-os-Montes*, mas que dessa vez se resume a apenas três figuras principais – no caso, a avó Ana, e os netos Ana e Alexandre –, o que temos aqui, à primeira vista, já a partir do efeito de uniformidade gerado pela lentidão dos 150 planos que constituem o todo, toma uma clara distância em relação ao desenho rapsódico e fugal do filme anterior, além de se desenvolver num registro temporal que aparentemente nada tem de movedição ou desnorteante. Pelo contrário: elegendo como foco privilegiado as próprias ações cotidianas da matriarca, e deixando claramente em segundo plano o elemento feérico, é um pouco como se, em *Ana*, tais

ações fossem transformadas em ritos sagrados pela respiração pausada e hierática da câmera; procedimento que levou mais de um crítico a falar em “filme litúrgico”.

Num mundo em que predominam o silêncio das personagens e os pequenos barulhos da natureza – destacados e recortados no filme com a mesma precisão cirúrgica das notas de uma peça de Webern –, a forte impressão estacionária que emana das cenas, tendo sempre como foco as atividades mais comezinhas da sua protagonista, é aqui e ali atravessada por narrativas esparsas que fazem as vezes eventualmente de pontos centrípetos. É o caso do *adynton* do eclipse descrito pela avó ao neto, e de uma erudita discussão sobre barcos mesopotâmicos, que soa como a contrapartida mitigada do trecho da muralha da China. E nem é esse o único ponto em que os filmes se tocam: no início, há ainda uma cena bastante perturbadora em que, após chegar em casa encharcada de chuva, a menina é primeiro acarinhada e cuidadosamente acudida pela avó, e depois colocada para segurar um bebê como se fosse a Virgem Maria de um presépio vivo, diante do qual todos os outros se curvam com reverência – como se isso fosse também a coisa mais banal e natural do mundo. Criando assim uma pequena mas nem por isso menos intensa zona crepuscular entre trivialidade e sagrado, entre ordinário e insólito, a cena realiza, com esse salto, uma transição sob vários aspectos comensurável aos ágeis embaralhamentos ontológicos de *Trás-os-Montes*, em que pese a feição muito mais plana e apolínea que o jogo adquire em *Ana* – disposto num todo cuja linha condutora fundamental, em grande parte, não passa senão por essa comunicação contínua e sem alarde entre os planos do cotidiano e os do sublime, ao feitio talvez de um *sermo humilis* com inflexões pagãs.

Já a partir da forma como a avó anda em nossa direção, como se transformasse em sua casa toda natureza em torno, tal intercâmbio chegará talvez a seu ponto paroxístico quando, tendo como música extra-diegética o *Magnificat* de Bach – naquele que é sem dúvida o gesto de sacralização mais ostensivo de toda a *mise-en-scène* –, vemos Ana caminhar até o lago, chamando pela vaca que é aliás homônima da cidade em que nasceu; trajeto tornado prelúdio do instante no qual a velha percebe que suas mãos estão cheias de sangue, anunciando sua morte próxima. Consequentemente, tão logo Ana deixa de vez nosso campo

visual, segundos depois, é como se, justo por abdicar por completo de qualquer dramatização, todo o cenário ficasse instantânea e indelevelmente impregnado pela presença da velha. Se sua figura adquire por isso mesmo um intenso lastro fantasmático, o faz de certo numa clave muito diversa do pai que vai embora na cena de *Trás-os-Montes*. Afinal, diferentemente do sentido de inexorabilidade que a partida impõe, trata-se agora de um fantasma destinado a se dissolver por completo na metáfora de eternidade em que se deve logo depois transformar o cenário sem Ana – ela que é precisamente o mediador que tem que sutilmente apagar-se para que outras gerações perdurem. Entidade que parece ser por isso mesmo o declarado inimigo de toda mudança e descontinuidade – com seu gosto pelos meios tons e pelos gestos lentos, e sua morte que sugere muito menos um sacrifício do que uma saída à francesa –, a personagem-título coloca-se desse modo nos perfeitos antípodas da tocada disruptiva de *Trás-os-Montes*, um filme em que se sente todo o tempo a incidência de inscrições metonímicas a puxá-lo seguidamente para fora de si, quase como cortes rasgando o que parecia estático. Detalhe que pode, sem dúvida, explicar porque, na passagem que sela com uma última elipse o dissolver-se de Ana no todo, o seu filho surja repetindo o gesto da mãe de conduzir a vaca. Ao demarcar o eternizar-se por substituição da figura que falta, esse movimento parece assinalar também o recuo final da linearidade em benefício do ciclo.

Mudando um pouco o ângulo de observação, é certo que essa troca-de-guarda entre gerações nem por isso deixa de ser também o lugar de uma ruptura sem volta, ainda se, ao partilhar com todos os momentos anteriores o ritmo encantatório, a permuta como que deixe escorrer pelos dedos a descontinuidade criada com a sobreposição do gesto do filho ao de sua mãe já morta. Como condição de possibilidade dessa disposição temporal – decisiva para demarcar a diferença entre um filme e outro –, está a operação que, seja quando torna permutáveis filho e mãe, seja quando embaça deliberadamente a distinção entre banal e sagrado, iguala como se fosse uma só coisa os gestos que evidentemente não podem ocorrer sempre no mesmo momento, e que no entanto, pela via da repetição e/ou da lentidão, adquirem uma característica muito mais próxima à de um ciclo da natureza que à de uma decisão humana. Pelo rigor e consistência com que os dois polos se imbricam, é certo que isso tudo tem às vezes uma

textura muito similar a de um logro quase irresistível, e, em se tratando de um filme que trabalha minuciosamente a duração de cada plano, um logro posto a serviço da impressão de uma contínua permutabilidade do sagrado e do profano, polos que o filme vai lenta e discretamente transformando em matéria-prima de uma hipnose diáfana, na qual a alternância de claro e escuro nas tomadas de exterior e interior ressalta e reforça a submissão de todos os elementos a um jogo de alternâncias suaves. Na sutileza quase desapercibida com que tal enredamento acontece, está sem dúvida uma das provas mais consistentes da imensa lucidez estrutural e retórica de tais contrapontos, que chegam quase no limiar de um crime perfeito no virtuosismo com que nos dobram a essa sibilina coerção rítmica, tendo sempre como fio condutor o vai-vem dos planos entre tomadas internas e externas. O mais inquietante, contudo – e eis aqui também outro grande ponto de afinidade com *Trás-os-Montes* – é que, se numa primeira tentativa de sinopse do que tem lugar na tela, tudo parece caminhar calmamente no sentido de reforçar a sensação de harmonia, o mesmo não pode ser dito do que tem lugar na escala mais microscópica, na qual, em paralelo à calculada hipnose que o filme provoca, assoma a perturbação provocada o tempo todo por pequenas infiltrações de descontinuidade, como falas hieráticas e sons obsedantes. Instauram-se assim leves mas expressivas decalagens entre os distintos níveis do filme, em meios aos quais a voz em *off* aparece apenas como um vetor entre outros, cuja primazia pode ser eventualmente até fraturada por aquilo que imagem e som mostram ou só insinuam. O resultado é que, à medida que vamos chegando mais perto da sua textura, a impressão que se impõe é a de um todo atravessado de fora a fora pelos mais variados tipos de assíntota, a começar por aquela instaurada logo na frase inicial (“Naquele tempo, a natureza parecia recolhida ao invisível”), em que se pode ver a síntese quase perfeita de todos esses impasses.

Tendo como eixo central a hipérbole da natureza – termo que se pode ser aplicado indistintamente a tudo e a todos, jamais chegando a corresponder de fato a uma entidade específica –, essa frase cria logo de cara um contágio espontâneo com o rosto de Ana, que vem a ser precisamente a figura irrompendo no centro da tela quando esta é proferida. Não por acaso, é esse o momento também em que o filme dá a impressão de desnudar

os andaimes da sua lógica figurativa, tendo como foco um plano onde, graças à sutileza e solenidade da respiração da câmera, ao invés de se investir a natureza de qualidades humanas, é antes o próprio humano que se deixa apresentar como se fosse natureza. Em nível mais estrito, aliás, trata-se de um contágio habilmente corporificado no próprio andamento sinuoso da frase em questão, com a ênfase primeiro incidindo sobre o advérbio de tempo, confinando a imagem ao passado (“naquele tempo”) e depois sobre o leve toque de ambiguidade da locução “parecia recolhida”, expressão, de uma parte, que se tem a cautela de já modalizar de saída seu próprio salto antropomorfizante – ao sugerir que o recolhimento da entidade principal pode ser apenas o resultado de uma impressão fortuita (“parecia”) –, consegue também conferir ao nome “natureza” a mesma ambiguidade indevassável de uma pessoa viva; associação nessa cena tornada particularmente convidativa com a sobreposição do rosto da velha em primeiro plano, operando agora quase como um substrato dêitico atenuando a aberração referencial do enunciado.

Como se nota, são destalhes que no mínimo forçam a ver com outros olhos a primeira sensação de inteireza induzida pela soma de som e imagem, sem que isso implique em propriamente desqualificar os hábeis mecanismos retóricos que a ela conduzem. Sendo por sinal também vetores presentes na textura do filme, eles devem ser no entanto contrabalançados por esse pequeno mas nem por isso menos impressionante rol de dissonâncias. No caso específico de *Ana*, entretanto, a principal dificuldade de leitura associada ao filme não diz senão respeito ao fato de que este tem quase todo o tempo por foco uma operação linguística ordinária, convertida aqui em tática para mostrar o que está em jogo sempre que, uma vez constatada uma ação frequente, um certo feixe de repetições se deixa sedimentar em passado imperfeito. Se de uma parte tal conversão não deixa de prestar homenagem à força impositiva dos ciclos – elevados assim ao posto de grandes termos mediadores entre tempo e eternidade, entre a evanescência do mundo e a tentativa de remediá-la de forma vicária – de outra, é ela que também permite expor esse ciclo como a miragem que é, ao dar destaque a tudo o que deve ser esquecido, suprimido ou desconsiderado a cada vez que se opta por modular-congelar o passado em pretérito imperfeito. Supondo-se que fosse possível reconstituir cada um desses gestos no que tem de irrepetível, o

fato é que, correndo bem no contrapelo de tais elisões, está justo o pequeno glissando que, tendo por eixo a voz em *off* resumindo o sentido da imagem, torna possível instituir numa frase a indistinção-identidade dos diversos momentos no tempo – como é bem o caso do plano em que, quase como num contraponto lírico à força da imagem, constata-se que a natureza “parecia” recolhida ao invisível. O que é evidentemente uma síntese bem mais intrigante e opaca do que, digamos, “Ana cuidava da vaca todos os dias”; enunciado que se, a princípio, pode até corresponder com muito mais fidelidade ao que a tela nos mostra, está longe de ter a força de condensação poética da frase dita em *off*.

Trate-se porém ou não de uma tradução idônea, o que talvez mais chame a atenção, em decalagens como essa, é que, sob a égide da *mise-en-scène* ritualista que é a marca do filme, esses “mesmos” momentos quaisquer de um dia a dia banal surgem, em *Ana*, todos eles atravessados por um excedente de sentido meio indefinível, e que, ao gerar efeitos de ricochete incessantes entre dito e mostrado, som e sentido, instauram insólitas zonas de contato entre sagrado e cotidiano, entre arcano e prosaico. Um mecanismo cuja maior prova de eficácia, em termos de recepção crítica, ecoa ainda no próprio campo semântico dos adjetivos normalmente empregados para dar conta do filme, e que, via de regra, tendem a dissolver tais discrepâncias num vocabulário vagamente hierático e religioso, cujo efeito é justamente relegar a segundo plano esses sutis mas decisivos atritos. Embora não se trate de forma alguma de um dispositivo infalível, é curioso notar, ainda assim, como isso que se transforma num topos quase obsessivo nas leituras mais correntes – nas quais o filme é com frequência tratado muito menos como um artifício estético do que como uma experiência mística.

De fato, como parece ter ficado claro na cena de abertura, ao tornar perfeitamente indistinguíveis a velha e a natureza, esse pendor a dar a imagens banais lastro de símbolo constitui talvez a grande sub-repção retórica ativada e elidida pela *mise-en-scène* de “Ana” e, ao enfatizar a totalidade em detrimento da dissonância, torna-se quase um mínimo denominador comum na sua fortuna crítica, que, via de regra, parece quase sempre pular um tanto rápido demais para o momento da síntese, em prejuízo do que poderia haver de potencialmente dissonante nos detalhes da micro-textura. A grande exceção ficando, sem dúvida, por conta

do texto que Yann Lardeau escreveu para o *Cahiers du Cinéma*, por ocasião do lançamento do filme na França, e que tomarei aqui como precedente para o que se vai tentar agora.

Para além de destacar com muita firmeza as quebras que a impressão de filme litúrgico tendem a suprimir – como é o caso do ruído que some sem qualquer explicação no plano em que um bebê aparece chorando e no *close* do filho cientista –, talvez o momento mais alto de sua análise se dê quando Lardeau passa a mostrar como, no que parece ser nitidamente uma estrutura em quiasmo, o obsessivo jogo de claro e escuro alavancando o filme – entre a luminosidade ofuscante do dia e um interior que parece às vezes iluminado por La Tour – concorre também para tornar cada vez mais duvidosa a fronteira que separa sono e vigília. Esse efeito, que a princípio soa quase como a progressão em espiral de uma suposta contraposição realista entre luz e sombra, conhece muito provavelmente seu auge quando, depois da cena em que o menino aparece com febre prostrado na cama, e tendo muito adequadamente como fundo sonoro um texto de Rilke sobre os “sonhos das crianças”, salta-se para um plano em que o mesmo menino surge correndo em pleno dia na direção contrária a de um bando de pássaros – no que pode aliás muito bem ser apenas uma corrida inexorável para o mais profundo dos sons. Por mais que tenda até a passar despercebida no ritmo do filme, penso que a ambiguidade magistralmente criada, em momentos como esse – no qual pode-se ver outra potencialização do dissídio entre som e imagem que a cena de abertura explora – é suficiente para mostrar que o terreno estava longe de ser tão sólido quanto se supunha, mesmo que Lardeau não pareça disposto a tirar todas as consequências de seu *insight*. Forçando um pouco a nota, porém, se é certo que, em episódios como esses destacados pelo crítico francês, *Ana* pode parecer quase como um espelho invertido de seu antecessor – do qual constituiria por assim dizer uma variante prosaica –, é desconcertante perceber como basta que se aproxime um pouco mais o campo de visão para que mesmo supostas coincidências entre o dito e o mostrado – evidentes sempre que a voz em *off* é acoplada em passado imperfeito à cena que se mostra – ressurgam dilaceradas *in totum* por forças tão antagônicas quanto aparentemente serenas, e que no caso não dizem senão respeito à supressão sem a qual nenhuma síntese linguística ocorre. Em boa medida, portanto, no momento

em que a voz amortalha a imagem em pretérito imperfeito, a impressão que se impõe, acima de tudo, é que, nessa constelação de elementos em sutil decalagem, está um jogo de empurra em nada menos acirrado do que aquele que tem lugar nos planos, quebras e cortes mais ostensivamente experimentais de *Trás-os-Montes*; razão porque, *a fortiori*, entre a supressão da voz na cena da despedida e a equalização do som e da imagem no plano de abertura de *Ana*, a diferença talvez seja muito mais de grau do que de natureza.

Evidentemente, se uma indiferenciação tão violenta como esta há pouco proposta, pode soar contraintuitiva demais para poder ser crível, penso que isso se dá muito menos por uma opção aleatória de leitura do que como um desdobramento de uma espécie de paidêutica esotérica que acredito ser possível extrair desses filmes-irmãos inimigos, e que encontra muito provavelmente seu ponto de fervura no efeito de indiscernibilidade proustiano há pouco citado – a ter lugar quando a crise de evidência instaurada quase a conta gotas nesse ir vir (um ir e vir que pode ser tanto do claro ao escuro quanto da vigília ao sono...) nos obriga então a ler cada momento como uma espécie de lâmina dúplice, na qual os planos do literal e do figurado se rasuram e se digladiam em contínua sobreimpressão fantasmagórica, à léguas de distância portanto do que poderia ter feito supor a minha primeira paráfrase. O mesmo valendo, de resto, para leituras que se limitem a destacar sem maiores problematizações o halo místico do filme, traço que sendo também um fato estilístico no seu próprio direito, está todavia muito longe de nele deter o monopólio da última palavra.

Ora, supondo-se que seja mesmo o caso de resistir a intimações desse tipo, um ponto que parece pacífico, a essa altura, concerne à busca de um crivo capaz de, no momento de traduzir o filme em palavras, como que decompor em elementos mínimos o que a *mise-en-scène* tão bem ligou, êxito que tem exatamente como sintoma a serie de sintagmas pseudo-místicos há pouco arrolados. Nesse sentido, se como necessário contraponto a essa tendência não está senão o compromisso para deslocar a ênfase para a materialidade do filme, é quase como se, na miragem totalizante de um acorde, fosse preciso agora saber destrinchar e demarcar o peso isolado de cada nota, como tática para dar a ver o que torna possível o salto até a síntese, e poder desse

modo também reconstruir em câmera lenta as etapas do processo. Encontrando muito provavelmente seu epítome na já mencionada cena do *Magnificat*, de longe o grande ponto de fuga teleológico de toda a progressão, é interessante perceber ainda como, na medida em que troca contínua e sistematicamente os lugares do sacro e do profano, um filme como *Ana*, em não poucos momentos, mostre-se quase à beira de destruir por completo tais distinções, gerando um efeito de reversibilidade que, seja quando trata uma simples garota como se fosse uma santa, seja ainda quando projeta uma aura de gesto iniciático nos atos cotidianos, pode ser visto quase como uma versão em escala ampliada dessa mesma chicana epistemológica que há pouco destaquei, quando buscava enfatizar a fricção induzida pela voz em *off* na cena de abertura, responsável por de certa forma projetar uma espécie de mais-valia alegórica no gesto banal da velha. O mais perturbador, todavia, é que se a dúvida aparentemente insolúvel que esse tipo de turvação instaura poderia até se converter num problema e tanto se fosse o caso de apenas escrever uma paráfrase verossímil – tarefa que evidentemente jamais poderá ser tomadas com leveza dada a complexidade, sutileza e precisão dos atritos de som e imagem –, aqui ela se torna quase uma premissa de inteligibilidade *sine qua non* da poética dos nossos cineastas, corolário que é também do modo como, em ambos os filmes, e ainda que não certamente pelos mesmos caminhos, tudo passa quase sempre pela descoberta do que pode haver de alucinatório em uma imagem que se apresenta como evidência – e vice versa.

Dada a intransigência com que estas duas obras nivelam e indistinguem drasticamente real e imaginário, conferindo a fantasmas e fábulas o mesmo peso e densidade das pedras da montanha, tampouco parece difícil entender, enfim, porque, uma vez colocada em primeiro plano essa linha tênue – linha que tem exatamente na figura do quiasmo seu grande operador –, a suspeita que tenderá a partir daí a se impor e finalmente dominar acabe soando como apenas a atualização de uma pedagogia que é em tanto em *Ana* quanto *Trás-os-Montes* um programa implícito, e passa sempre por uma atenção exacerbada a todas as mínimas granulações da matéria visual e/ou sonora; um todo cujo fundamento é muitas vezes pouco mais, pouco menos que o ruído de um trem. Não se pode dizer que se trate de uma demanda amena – por mais que nesses filmes a resposta esteja

sempre muito mais perto do que se pensa, e possa ter muitas vezes como chave de ignição um detalhe aparentemente sutil e/ou evasivo demais para passar por fato estilístico, ao menos a princípio. Como é aliás o que irá ocorrer na cena de encerramento de *Trás-os-Montes*, quando o barulho de um trem que não se vê termina por revelar-se tão logo decodificado como a grande pedra de sustentação do edifício inteiro.

Dando sequência à leitura, entretanto – e ensaiando talvez o que pode ser uma última vista de olhos sobre esse filme ao mesmo tempo tão compacto e tão evasivo –, impossível não atentar também para o que se vai se insinuando aqui e ali em certas piscadas de olho, entre as quais poucas são tão descaradas quanto as duas grandes homonímias que pontuam e escandem a duração de *Ana*, homonímias cujo primeiro resultado palpável, até segunda ordem, é tornar ainda mais infernal a tensão entre diferença e identidade que a voz no imperfeito dramatiza. A diverso entretanto do que se dava no comentário sobre a conjugação do verbo no *imparfait* – que aparentemente faz por merecer um olhar em câmera lenta para dar a perceber seu mistério – o ponto que ganha destaque agora, quando o foco recai sobre o nome em comum da menina e da avó, ostenta uma configuração quase cristalina no cotejo com o impacto algo estonteante deflagrado logo na primeira cena, momento em que o tempo verbal adotado para investir a imagem da avó com lastro de coisa remota de certo modo já dava a impressão de antecipar meio de viés a sua futura saída de cena, com a consequente entrada da neta no lugar vacante. Não por acaso, tal substituição tende a temporariamente resolver o embate em favor da diferença, sem deixar porém de aprofundar ainda mais as ambiguidades do filme, que nesse aspecto parece se tornar cada vez mais enigmático quanto mais se chega perto – a começar pela primeira indefinição criada pelo fato de avó e menina terem o mesmo nome; talvez a grande pista falsa de toda a trama. A princípio, aliás, pode-se mesmo dizer que essa pista sugere apenas uma leitura ao pé da letra do palíndromo do título; hipótese no entanto que, tão logo desdobrada e ampliada pelo trabalho de análise, não só é capaz de alterar radicalmente o foco de referencialidade do filme – que pode agora ser tanto uma Ana quanto a outra – como torna a mulher mais velha um mediador ainda mais evanescente do que já era; ao feitio talvez de uma escada que se joga fora tão logo se acaba de nela subir. Para quem

examine o problema de uma distância segura, é verdade que isso não chega a contradizer de modo frontal a primeira impressão gerada; ou não pelo menos até a hora em que – numa dobra cuja calculada falta de ênfase só faz torná-la ainda mais devastadora, cavando outro súbito abismo referencial bem debaixo dos nossos pés – Ana sai clamando por Miranda sem que já possamos dizer se se trata de um lugar, de um tempo, ou de uma alimária. Numa escala mais ampla, por sinal – e de novo não parece que estejamos apenas diante de outro acidente –, desconcertante perceber como, no efeito de suspensão provocado por essa apóstrofe, não é difícil encontrar o eco invertido do apito do trem de *Trás-os-Montes*, que, alçado à posição de uma espécie de linha do horizonte para o filme inteiro, coloca-se exatamente na contracorrente do tipo de hesitação provocada na cena da procura de Miranda, quando a incerteza antes provocada pela homonímia da avô e da irmã dá a impressão de transbordar copiosamente por todos os poros da tela, como numa expansão em círculos concêntricos que de súbito traga e indistingue todo o eixo espaço-temporal da trama.

Se examinado mais detidamente, portanto, não há dúvida de que, discrição e contenção à parte, o momento em que a velha se prepara voluntariamente ou não para morrer gera uma desorientação em nada menor do que as cenas mais bizarras do filme de 76; cenas, no limite, que chegam até a parecer convencionais diante dessa surda modalidade de caos, aos quais se agrega a ameaça muito mais indefinível dos silêncios e ruídos que atravessam palavras, anunciando uma coisa que certamente já não é mais a passagem de um trem. Não é difícil explicar a origem dessa tensão: na medida em que nomes e palavras podem ainda ser tranquilamente agrupados em sinopses inteligíveis, toda a sensação de desamparo e falta de norte que eventualmente induzem – quando nos damos conta de que eles podem se referir ao mesmo tempo a duas entidades distintas – nada é se comparada ao desconforto que emana dos silêncios e/ou pequenos barulhos bem mais intraduzíveis que pontuam o filme; detalhes, por sua vez, que, para quem quer tenha ouvidos para apreendê-los – coisa que está aliás bem longe de ser uma prerrogativa geral, dada a minuciosa falta de ênfase com que tudo acontece – se tornam uma fonte de angústia muito menos abordável que a mera reversibilidade de nomes e lugares que a história promove. Daí, sem dúvida – se é o caso de enfatizar mais

uma vez a importância do fator contraponto nessa intrincada rede semântica – o impacto e o alívio provocado pela já mencionada irrupção do *Magnificat*, que estando exatamente no extremo oposto de tais ruídos, funciona em relação a eles quase como um talismã apotropaico, responsável não só por inundar inteiramente a tela com a miragem do Significado como, de certa forma, por deslocar para um conveniente segundo plano a ameaça em latência nas granulações sonoras.

Na organização do filme, entretanto, a expectativa de que são portadores tais ruídos é exacerbada pelo fato de não poderem se ligar a uma fonte tão facilmente identificável quanto o trem do extracampo; lacuna que não deixa de servir também de salvo conduto à imaginação do espectador, convidado então a inventar correlatos imagéticos que a eles correspondam. E ainda assim, de vez que tal operação jamais chegará a se cristalizar numa certeza perfeita, é quase como se, pela inesgotável ambiguidade referencial de que são portadores, todos esses sons desincorporados pontuando o filme operassem antes como um insistente torvelinho báquico atravessando as imagens, e acrescentando uma aura premonitória difusa a tudo o que surge na tela, num jogo que encontra certamente sua culminação na morte *in absentia* de Ana. Apenas que, se a desconsideração desse senso de iminência é crucial para fazer com que a vida se confunda com a morte, e fim abraça princípio, creio que isso tampouco diminui a necessidade de separar até onde for possível esses termos uns dos outros, por mais difícil que seja resistir a hipnose que tende a torná-los indistintos, num ritmo, como bem observou Serge Daney, que oscila “entre a precisão do sonho e a imprecisão do despertar”. Dada a sutileza e a quase invisibilidade com que nos enlaça, em atos e falas cuja altivez é sempre diretamente proporcional ao poder de contenção e autoapagamento de que se revestem, trata-se de uma hipnose, ao que tudo indica, que, justo por ter como seu efeito de superfície a mais perfeita e letal epifania estética, pode até levar a descartar como bagatelas as “n” quebras visuais e sonoras que vão aprofundando a incerteza de quem quer que se aproxime; quebras, em *Ana*, necessariamente sacrificadas sempre que tentamos construir uma nova miragem de passado imperfeito. Talvez porque, enfim – como bem demonstra a protagonista do filme em todos os seus gestos –, não haja nenhuma dignidade maior do que obliterar a si mesmo.

## REFERÊNCIAS:

- AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinema?*. Paris: Les editions du cerf, 2002.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Edusp, 1999.
- DANEY, Serge. *Ciné journal*, volume II. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinema, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. Paris: Les éditions de minuit, 1985.
- DE MAN, Paul. *The rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- JAMESON, Fredric. *The political unconscious*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- LARDEAU, Yann. *Secrète enfance*. *Cahiers du Cinéma*, n. 350, p.22-24, agosto de 1983
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça (Orgs.). *Antonio Reis e Margarida Cordeiro: a poesia da terra*. Faro: Cineclube de Faro, 1997.
- MORETTI, Franco. *Modern epic*. London/New York: Verso, 1996
- WALLERSTEIN, Immanuel. *O sistema mundial moderno*. v. I. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

## Normas de Publicação

- 1 - A Devires - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
  - 1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.2 - Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.3 - Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.4 - Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
- 2 - A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas ad hoc, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
  - 2.1 - Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (blind review). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
  - 2.2 - Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
- 3 - As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
  - 3.1 - A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista:

Devires - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich /  
UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
  - 3.2 - A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente, em extensão .doc) para [revistadevires@gmail.com](mailto:revistadevires@gmail.com)
- 4 - As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
- 5 - O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
- 6 - O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
- 7 - As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
- 8 - As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
- 9 - Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Scorel, 2005)
- 10 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.

## **Pareceristas Consultados Dossiê Straub e Huillet**

Benjamim Picado (UFF)

César Guimarães (UFMG)

Cláudia Mesquita (UFMG)

Consuelo Lins (UFRJ)

Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)

João Dumans (UFMG)

João Luiz Vieira (UFF)

Leandro Saraiva (UFSCAR)

Mateus Araújo (USP)

Mauricio Lissovsky (UFRJ)

Sabrina Sedlmayer (UFMG)

